

ANAIS ELETRÔNICOS

*X Seminário do Museu D. João VI &
VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX*

O Artista em Representação

Coleções de Artistas



Organizadores

Alberto Martin Chillón • Ana Cavalcanti • Arthur Valle •
Fernanda Pitta • Maria João Neto • Marize Malta • Sonia Gomes Pereira

ANAIS ELETRÔNICOS

*X Seminário do Museu D. João VI &
VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX*

O Artista em Representação

Coleções de Artistas

Organizadores

**Alberto Martin Chillón
Ana Cavalcanti
Arthur Valle
Fernanda Pitta
Maria João Neto
Marize Malta
Sonia Gomes Pereira**

**Rio de Janeiro
NAU Editora
2020**

© 2020 EBA – UFRJ

Apoio

CAPES
CNPq
Programa de Pós Graduação
em Artes Visuais – PPGAV/EBA/UFRJ

Denise Pires de Carvalho

Reitora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristina Grafanazzi Tranjan

Decana do Centro de Letras e Artes - CLA

Madalena Ribeiro Grimaldi

Diretora da Escola de Belas Artes - EBA

Carlos de Azambuja Rodrigues

Coordenador do Programa de Pós Graduação
em Artes Visuais

Marize Malta

Coordenadora do Setor de Memória e
Patrimônio EBA/UFRJ (Museu Dom João VI,
Arquivo Histórico EBA, Biblioteca de Obras Raras EBA)

Organização

Alberto Martín Chillón, Ana Cavalcanti,
Arthur Valle, Fernanda Pitta, Maria João Neto,
Marize Malta, Sonia Gomes Pereira

Preparação e Revisão de textos para produção editorial

Alberto Martín Chillón, Arthur Valle, Flora Pereira Flor

Produção Editorial

NAU Editora

Rua Nova Jerusalém, 320
CEP: 21042-235 – Rio de Janeiro (RJ)
Tel.: (21) 3546-2838
www.naueditora.com.br
contato@naueditora.com.br

Coordenação Editorial

Simone Rodrigues

Revisão e Preparação de Textos

Ana Paula Meirelles
Jéssica Martins Costa
Vania Valente

Design Capa e Editoração

Melanie Guerra

Imagem Capa

Arthur Timóteo da Costa (1882-1922),
Alguns colegas: sala de professores, 1921
(óleo sobre tela, 45,5 x 170,6 cm). Coleção Museu
Nacional de Belas Artes/Ibram, Brasil.
Fotografia: Jaime Acioli.

Tratamento de Imagens

Estúdio Arteônica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

M379a Martín Chillón, Alberto (org.) et al.

O artista em representação: coleções de artistas / Organizadores: Alberto Martín Chillón, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Arthur Valle, Fernanda Pitta, Maria João Neto, Marize Malta e Sonia Gomes Pereira. Tradutores: João Ricardo Milliet e Natalie Lima. - 1. ed. - Rio de Janeiro : NAU Editora, 2020.

1.094 p.; il.; fotografias.
E-Book: 138 Mb, PDF.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-87079-03-5

1. Autorrepresentação do Artista. 2. Coleções de Arte. 3. Escola de Belas Artes – UFRJ.
4. Grupo Entresséculos. 5. Museu D. João VI. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 709
CDU 7.074:069

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Artes: História da arte / Museus.
2. Colecionadores de arte; museu.

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8 8846

Os artigos e as imagens publicados nos anais são de inteira responsabilidade de seus autores.



SUMÁRIO

<i>APRESENTAÇÃO</i>	17
X SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI: O ARTISTA EM REPRESENTAÇÃO	
<i>CONFERÊNCIAS</i>	23
MAITRES ET ELÈVES LA REPRÉSENTATION DE L'ATELIER DANS LA PEINTURE DU XIXE SIÈCLE Alain Bonnet	25
MUJERES. ¿EXPRESIONES FEMENINAS O MEDIACIONES CREATIVAS? Deborah Dorotinsky Alperstein	47
UN RECIT VISUEL? L'INVENTION DE L'HISTOIRE DE L'ART DANS LES ARTS France Nerlich	67
RETRATOS ENTRE EUROPA Y AMÉRICA: LOS ARTISTAS LATINOAMERICANOS EN FLORENCIA A FINES DEL SIGLO XIX Laura Malosetti Costa	87
“EL HÁBITO HACE AL MONJE”. INDUMENTARIA Y MODA COMO MEDIOS DE REPRESENTACIÓN DE LOS ARTISTAS María Isabel Baldasarre	109
<i>PALESTRAS</i>	123
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ESCULTOR CÂNDIDO CAETANO DE ALMEIDA REIS (1838-1889) Alberto Martín Chillón	125
IMAGENS DO ARTISTA NA IMPRENSA DO RIO DE JANEIRO ENTRE MEADOS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX Arthur Valle	143

		PÔSTERES	297
ESTUDO DE MULHER, DE RODOLFO AMOEDO: POSE, POSSE, PINTURA		A REPRESENTAÇÃO DO ARTISTA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO: UMA EXPERIENCIA DE ATELIÊ SUBJETIVADA NA DOCÊNCIA EM ARTE	
Fernanda Pitta	155	Antônia Mary Pereira da Silva	299
O PAPEL DO ARTISTA E AS NOVAS TEORIAS ARTÍSTICAS DO FINAL DO SÉCULO XIX		UM “HABIL ENTALHADOR” EM OURO PRETO NO FINAL DO SÉCULO XIX: ANÁLISE SOBRE A OBRA DE MIGUEL ANTÔNIO TREGUELLAS	
Sonia Gomes Pereira	177	Clara Assunção Ferreira	305
EIXO TEMÁTICO: CRIAÇÃO E OFÍCIO		O ATELIÊ COMO RETRATO DO ARTISTA	
		Natália dos Santos Nicolich	313
COMUNICAÇÕES		CENAS DE ATELIÊ: O AMBIENTE DE OFÍCIO REPRESENTADO PELOS PINCÉIS DE OSCAR PEREIRA DA SILVA	
ALFREDO VOLPI DO “NATURAL” À “MEMÓRIA”		Paula Nathaiane de Jesus da Silva	319
Carlos Pires	195	O UTOPIENSE – A CRIAÇÃO COMO HORIZONTE	
UM PROJETO DE ESTADO NO FAZER DE CINCO ARTISTAS. A ARTE DO SÉCULO XIX		Vítor de Souza Pereira Martins	325
Cybele Vidal Neto Fernandes	211	EIXO TEMÁTICO: O ARTISTA E SEUS MODELOS	
HENRIQUE CAVALLEIRO, O PINTOR DECORADOR DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES		COMUNICAÇÕES	
Marcele Linhares Viana	225	VICTOR MEIRELLES RETRATISTA: NOVOS OLHARES SOBRE O PINTOR HISTÓRICO	
OS AZULEJOS DE ROBERTO BURLE MARX PARA O INSTITUTO MOREIRA SALLES NO RIO DE JANEIRO		Bárbara Ferreira Fernandes	331
Mariana Rodrigues	239	TOMIE OHTAKE: UMA COLEÇÃO DE MODELOS E TRADIÇÕES JAPONESAS	
ENTRE O ACERVO E O ESTÚDIO: UM ESPAÇO DE PENSAMENTO		Maria Fernanda Lochschmidt	347
Marilice V. Corona	251	EM BUSCA DO MODELO ESTÉTICO À ÉPOCA DE D. JOÃO, PRÍNCIPE E REI	
VER E SER VISTO: REPRESENTAÇÕES DO ARTISTA NA OBRA DE ALMEIDA JÚNIOR		Mônica Fernandes Gonçalves	
Marina Pereira de Menezes de Andrade	267	Anaildo Bernardo Baraçal	361
A PEDRA E O MENINO: ARTE LITOGRAFICA E IMPRENSA POLÍTICO-CARICATA NO BRASIL DOS OITOCENTOS			
Rogéria de Ipanema	281		

O ARTISTA COMO CRÍTICO: A ATUAÇÃO DE PEDRO LUIZ CORREIA DE ARAÚJO (1881-1955) NO JORNAL <i>CORREIO DA MANHÃ</i> E NO MAM-RJ Rafael Bteshe	385	OUTRA IMAGEM PARA UM CONHECIDO ARTISTA:A PARTICIPAÇÃO DE PEDRO AMÉRICO NA EXPOSIÇÃO GERAL DE 1884 Fabriccio Miguel Novelli Duro	459
<i>PÔSTERES</i>	399	O “ARQUIVO VIRGÍLIO MAURÍCIO”: ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO E ARQUIVAMENTO DE SI Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira	473
OBRAS MODELOS E MUSEUS COMO ATELIÊS: A UTILIZAÇÃO DO ESPAÇO EXPOGRÁFICO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES PARA A PRÁTICA DE CÓPIA DE OBRAS DE ARTE Érika Thies Barbosa	401	MODESTO BROCOS E A CRÍTICA ESPANHOLA: VERDADE HISTÓRICA E INTERPRETAÇÃO EM <i>LA DEFENSA DE LUGO</i> (1887) Heloisa Selma Fernandes Capel	487
AS PRINCESAS INFANTAS E O SALVADOR DO MUNDO Johanna Torres Kaltenecker	405	ERNESTO MEYER FILHO, MITO E MAGIA NA ARTE E NA PERSONA DO ARTISTA Luana M. Wedekin	501
DJANIRA: O TRABALHADOR SÍMBOLO DO <i>ERUDITISMO</i> Luíza Estruc dos Santos de Oliveira	409	O FALSO AUTORRETRATO DE GERALDO DE BARROS Maíra Vieira de Paula	515
<i>THE OLD PLACE</i>: A ABORDAGEM CITACIONAL DA(S) HISTÓRIA(S) NOS ENSAIOS VIDEOGRÁFICOS TARDIOS DE JEAN-LUC GODARD Patricia Felício	413	POR QUE TÃO SÉRIOS E MACAMBÚZIOS? ARTISTAS REPRESENTADOS POR ARTHUR TIMÓTHEO DA COSTA EM <i>ALGUNS COLEGAS</i> (1921) Maraliz de Castro Vieira Christo	527
<i>EIXO TEMÁTICO: PERSONA DO ARTISTA</i>		ARAÚJO PORTO-ALEGRE, RETRATO E AUTORRETRATO Marcelo da Silva Bueno	539
<i>COMUNICAÇÕES</i>	417	“SER ARTISTA É SER PROFETA”:REPRESENTAÇÕES DO ARTISTA COMO SACERDOTE Martinho Alves da Costa Junior	555
RETRATOS DE MIRA SCHENDEL EM TEXTOS E IMAGENS: TEXTOS-RETRATOS E AS <i>DROGUINHAS</i> NAS IMAGENS DE CLAY PERRY Ana Mannarino	419	AUTOFOCO: AS RESSIGNIFICAÇÕES DOS AUTORRETRATOS EM FOTOGRAFIAS DE ARTISTAS COM SEUS DISPOSITIVOS DE TRABALHOS Niura Legramante Ribeiro	567
ANGELINA AGOSTINI E A TELA <i>VAIDADE</i>: UMA INTERVENÇÃO FEMINISTA Cláudia de Oliveira	431	SEM SUJAR AS MÃOS: PALETAS, LÁPIS E PINCÉIS NOS AUTORRETRATOS LUSO-BRASILEIROS DO INÍCIO DO OITOCENTOS Patrícia D. Telles	583
RETRATOS E AUTORRETRATOS DE ESCULTORES PORTUGUESES(UM PERCURSO) Eduardo Duarte	445		

RETRATO DO ARTISTA ENQUANTO VIAJANTE: DEBRET ENTRE A ITÁLIA E O BRASIL Thiago CostaAriadne Marinho	595	O COMBATE NAVAL DO RIACHUELO (1883) COMO LEILÃO: O SALÃO CARICATURAL DA REVISTA ILLUSTRADA (1876-1898) E A CRÍTICA À PINTURA HISTÓRICA Sabrina Medeiros	667
PÔSTERES	607	GEORGINA DE ALBUQUERQUE: UMA ARTISTA EM REPRESENTAÇÃO Thais Canfild da Silva	671
A CONSTRUÇÃO DE CÂNONES NA ARTE MODERNA: IMAGEM E AUTOIMAGEM DE ANDRÉ LHOTE Bárbara Diniz Gonçalves	609	VI COLÓQUIO COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX: COLEÇÕES DE ARTISTAS	
BAPTISTA DA COSTA E O NU FEMININO: O PERCURSO INVERSO DA IMAGEM DO ARTISTA Brenda Martins de Oliveira	615	CONFERÊNCIAS	679
AUTORRETRATOS FEMININOS NA PRIMEIRA REPÚBLICA: IDENTIDADE ARTÍSTICA, TRAJETÓRIAS E MODERNIDADE Caroline Farias Alves	621	O DESEJADO ARTISTA PORTUGUÊS NA COLEÇÃO DE ASSIS CHATEAUBRIAND: COLUMBANO BORDALO PINHEIRO (1857-1929) Maria de Aires Silveira	681
ROMAINE BROOKS? A ARTISTA PELO PRÓPRIO PUNHO Eponina Castor de Mello Monteiro	627	WILLIAM BECKFORD (1760-1844) ARTISTA, MECENAS E COLECIONADOR: SUCESSIVOS PROJETOS PARA A GLORIFICAÇÃO DE SANTO ANTÓNIO Maria João Neto	699
OS DOUTORES E OS AUGUSTOS Isabela Ribeiro Simões de Castro	633	DE MULHER PARA MULHER: EUGÊNIA NEVES, UMA COLEÇÃO E TRÊS TELAS DE JOSEFA GRENO Marize Malta	715
UM PINTOR DE “SUPERIOR INTUIÇÃO ARTÍSTICA”: A FIGURA DE MANOEL SANTIAGO ATRAVÉS DA CRÍTICA DE ARTE CARIOCA Laíza de Oliveira Rodrigues	639	MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA e PAULA REGO: MULHERES, ARTISTAS E EMIGRANTES Raquel Henriques da Silva	737
UNE FEMME TRÈS FEMININE: MARIE LAURENCIN E OS AUTORRETRATOS DA FEMINILIDADE Letícia Asfora Falabella Leme	645	EIXO TEMÁTICO: O ARTISTA COMO COLECIONADOR DE SI PRÓPRIO (E SUAS HERANÇAS)	
OS AUTORRETRATOS DE ARTHUR TIMÓTHEO DA COSTA: QUESTÕES DE AUTOIMAGEM E DE AFIRMAÇÃO DO NEGRO NA ARTE Lucas Gomes de Carvalho	651	COMUNICAÇÕES	755
RODOLFO AMOEDO E A IMAGEM FEITA DE SI PRÓPRIO Naiany de Araújo Santos Costa	657	ISMAEL NERY: AUTORREPRESENTAÇÃO EM IMAGEM E TEXTO Dalila Santos	757
ATELIÊS, AUTOIMAGEM E REPRESENTAÇÕES DE ARTISTAS NA OBRA DE ARTHUR TIMÓTHEO DA COSTA Natália Cristina de Aquino Gomes	661		

O ACERVO DE RODOLPHO AMOÊDO NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Leandro Brito de Mattos 771

COLECIONANDO A SI MESMA: SOFIA JOBIM, MODOS DE APROPRIAÇÃO, USO E INSPIRAÇÃO

Maria Cristina Volpi 783

UMA AMPLA COLEÇÃO: ESCULTURAS E OUTRAS OBRAS PRESENTES NO ATELIER DE RODOLFO BERNARDELLI

Maria do Carmo Couto da Silva 797

ROSSINI PEREZ, COLAGENS E GRAVURAS DE LEQUES: ACERVO IMPRÓPRIO?

Maria Luisa Luz Tavora 805

O PROJETO DE ENROULEMENT NA COLEÇÃO DE ROSSINI PEREZ

Patrícia Figueiredo Pedrosa 817

ADIR BOTELHO – O RESGATE DE SUA PINTURA GUARDADA COMO UMA COLEÇÃO PESSOAL

Ricardo A. B. Pereira 827

PÔSTERES 847

“EU, JOÃO DA SILVA, ESCULTOR”: METÁFORAS DE UM INVENTÁRIO MUSEOLÓGICO NO SEU LEGADO ARTÍSTICO

Arlinda Maria Eugénio Fortes 849

O ANÚNCIO DA MODERNIDADE NO AUTORRETRATO FEMININO: A EXPERIÊNCIA DA MUDANÇA EM TARSILA DO AMARAL E AURÉLIA DE SOUSA

Paulo Lannes 855

EIXO TEMÁTICO: COLECIONADOR-ARTISTA: POSSES DE OUTRAS ARTES

COMUNICAÇÕES 861

UM ARTISTA E SUAS COLEÇÕES

Alfredo Nicolaiewsky 863

DO DESCARTÁVEL À RARIDADE: COLEÇÃO MATERIAL DE PAPELARIA

Blanca Brites 875

“ENTRE IDAS E VINDAS”: OS BRASILIANEN E TAPUYAS DE ECKHOUT

Eduardo Mouro Gonçalves 889

LA COLLECTION D’ARTISTE COMME REFLET D’UN ÉCOSYSTÈME: FRANÇOIS MORELLET ET L’ABSTRACTION GÉOMÉTRIQUE

Gwendoline Corthier-Hardoin 911

ARTISTAS-COLECIONADORES NA BAHIA: UMA ANÁLISE DA PRÁTICA DE COLECIONISMO E SUA INFLUÊNCIA NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA DE MÁRIO CRAVO JUNIOR E SANTE SCALDAFERRI

Jancileide Souza dos Santos 923

EIXO TEMÁTICO: COLEÇÃO INSPIRAÇÃO

COMUNICAÇÕES 939

O QUE TINHA NO ATELIÊ DE PEDRO WEINGÄRTNER?

Paulo César Ribeiro Gomes 941

O MUSEU “O MUNDO OVO DE ELI HEIL”: CRIAÇÃO, OFÍCIO E COLEÇÃO

Sandra Makowiecky 955

EIXO TEMÁTICO: UM ARTISTA EM COLEÇÃO E A ARTE EM RECORTE

COMUNICAÇÕES 969

UM PROJETO CONSTRUÍDO: OS ARTISTAS ENVOLVIDOS NA COLEÇÃO “QUADROS HISTÓRICOS DA GUERRA DO PARAGUAY”

Álvaro Saluan da Cunha 971

EMMANUEL ZAMOR: UM ARTISTA ENTRE COLEÇÕES

Frederico F. S. Silva 987

A QUESTÃO DO SUPORTE NA OBRA DE ARTUR BARRIO, A PARTIR DOS TRABALHOS REUNIDOS POR FRANCO TERRANOVA Gabriela Caspary	997
O ACERVO DE BAPTISTA DA COSTA NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO João Brancato	1017
COLEÇÕES DE PINTURA E DE FOTOGRAFIA – REFLEXÃO SOBRE ARTIGOS PUBLICADOS EM PERIÓDICOS DO SÉCULO XIX Maria Antonia Couto da Silva	1031
UMA COLEÇÃO DE TELLES JÚNIOR: DO MUSEU BALTAR AO MEPE Moema de Bacelar Alves	1041
ARTE E ARTISTAS EM LIVRO: UM OLHAR SOBRE O ACERVO BIBLIOGRÁFICO DA BBM-USP Silveli Maria de Toledo Russo	1053
HISTÓRICO E OBSERVAÇÕES SOBRE ALGUMAS PINTURAS PORTUGUESAS: ACERVO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO (MNBA-RJ) Zuzana Paternostro	1069
PÓSTERES	1083
OS CAUDATÁRIOS DO NADA: AS PERCEPÇÕES DE MURILO MENDES SOBRE O ARTISTA JAMES ENSOR Luisa Pereira Vianna	1085
UM OLHAR SOBRE AS OBRAS DOS IRMÃOS TIMOTHEO DA COSTA NO MUSEU AFRO BRASIL Simone de Oliveira Souza	1089

APRESENTAÇÃO

O artista em representação. Em torno deste tema ocorreram três eventos importantes no Brasil em 2019: o *X Seminário do Museu D. João VI – Grupo Entresséculos* e o *VI Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*, realizados de forma conjunta no Museu Nacional de Belas Artes, e a exposição *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*, celebrada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu Nacional de Belas Artes.

Os três eventos se perguntavam quais eram as representações da figura do artista e como se transformaram ao longo do tempo, desde intelectuais, mártires, ingênuos e filósofos, até artesãos, demônios, revolucionários ou loucos. A figura e a imagem do artista foram uma preocupação recorrente na história, seja construída por eles mesmos ou por aqueles que os rodeavam, coexistindo e se misturando em várias camadas de interpretação.

Com o objetivo de indagar a respeito das construções históricas da imagem do artista, trazendo a reflexão para o contexto brasileiro e latino-americano, do passado e do presente, e tendo como inspiração a exposição, o *X Seminário do Museu D. João VI – Grupo Entresséculos* e o *Colóquio Internacional de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX* reuniram, entre os dias 27 e 31 de maio de 2019, pesquisadores, professores e estudantes de diferentes instituições acadêmicas e museais brasileiras e internacionais. Os eventos contaram com conferências de pesquisadores da França, Argentina, México, Portugal e Brasil. Por sua vez, participaram comunicadores e posteristas internacionais do Japão, França, Portugal, Argentina e Chile, e nacionais, dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Roraima, Piauí, Maranhão, Bahia, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Distrito Federal.

A organização dos numerosos trabalhos se deu em torno de diferentes eixos temáticos. Quanto ao *X Seminário*, propôs pensar a imagem do artista através de três eixos: *Criação e Ofício*, centrado nas representações do artista no processo de criação e no seu lugar de trabalho; *O Artista e seus Modelos*, tanto físicos como intelectuais; *A Persona do Artista*, que contempla os retratos e autorretratos. Já o *VI Colóquio* propôs quatro grandes blocos temáticos: *O Artista como Colecionador de Si Próprio (e suas Heranças)*; *Colecionador-Artista: posses de outras artes e/ou outros artistas*, sobre o próprio artista como colecionador; *Coleção-Inspiração*: obras de artistas e o uso de seus arquivos materiais, focado nas coleções de objetos que auxiliavam no processo de criação artística; *Um Artista em Coleção e a Arte em Recorte*, sobre as escolhas dos colecionadores e suas motivações.

Pela segunda vez, esses dois eventos tradicionais no campo da História da Arte são celebrados juntos, permitindo maior repercussão e fomento às tão necessárias trocas e discussões internacionais, que têm se mostrado extremamente prolíficas e enriquecedoras, possibilitando desenvolver projetos conjuntos e intercâmbios acadêmicos e culturais.

O *Grupo de Pesquisa Entresséculos* está à frente da organização anual das edições do *Seminário do Museu D. João VI*, assim como da organização das edições em solo Brasileiro (que ocorrem a cada dois anos) do *Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*. Nesta edição, contamos com a colaboração da Profa. Dra. Maria João Neto, do Instituto de Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; do Prof. Dr. Arthur Valle, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ); e da Profa. Dra. e Curadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo Fernanda Pitta, que junto com os membros do *Entresséculos* coordenaram o evento.

Agradecemos enormemente a parceria e colaboração constante do Museu Nacional de Belas Artes e sua diretora Monica Xexéo, e do Consulado Geral da França no Rio de Janeiro, na pessoa do adido científico Philippe Michellon. Agradecemos também o apoio e os recursos da Escola de Belas Artes da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais desta escola, do Centro de Letras e Artes da UFRJ, da CAPES, do CNPq, da Associação de Amigos do

Museu Nacional de Belas Artes e do Instituto Camões. Agradecemos igualmente aos estudantes de graduação e pós-graduação que auxiliaram na organização do evento e ao secretariado impecável de Flora Flor.

Aqui estão reunidos não só os textos das apresentações do evento, mas também o trabalho, a dedicação, o carinho e o compromisso de todos aqueles que a cada ano possibilitam que voltemos a nos encontrar nestas páginas. A todos eles e a você, leitor, o nosso muito obrigado.

**X SEMINÁRIO
DO MUSEU D. JOÃO VI**

***O ARTISTA EM
REPRESENTAÇÃO***

CONFERÊNCIAS

MAITRES ET ELÈVES LA REPRÉSENTATION DE L'ATELIER DANS LA PEINTURE DU XIXE SIÈCLE

Alain Bonnet

Traiter du thème de l'atelier dans la peinture du XIXe siècle en un article de quelques feuillets peut, à bien des égards, apparaître comme une gageure. Ce thème a en effet constitué l'un des sujets les plus fréquemment illustrés à cette période, et grâce à Internet, on peut aujourd'hui très facilement et très rapidement recueillir une quantité assez désespérante d'exemples. De plus, la représentation d'un atelier d'artiste est un thème fort ancien, dont on peut trouver des exemples dès le Moyen-Âge¹, et un thème toujours traité par les artistes contemporains². Une enluminure, empruntée à un manuscrit conservé à Modène, réunit dans le même dessin des représentations d'ateliers, l'atelier d'un scribe, d'un horloger, d'un armurier, d'un facteur d'orgues, et enfin d'un peintre et d'un sculpteur (**Illustration 1**). Premier enseignement: ce qui réunit ces différents corps de métier dans la même page, c'est d'une part le fait qu'ils soient tous placés sous l'invocation de Mercure, le dieu protecteur des activités manuelles, mais surtout le dieu protecteur du commerce. Ici, les peintres et les sculpteurs ne sont pas dissociés des autres activités relevant de l'agilité manuelle, et ils sont inscrits comme elles dans le système économique des échanges de biens manufacturés et dans le cadre de l'échoppe largement ouverte sur l'espace urbain. Il n'y a pas, pour tout dire, d'exception accordée à cette catégorie professionnelle, il n'y a pas encore cette sacralisation de l'identité de l'artiste, il n'y a pas encore le mythe de la tour d'ivoire, de la cellule retirée du monde, seul lieu possible pour la création; ces

1. Boccace, *De mulieribus claris*, 1403, "La peintresse Tamar peignant la Vierge", Paris Bibliothèque nationale.

2. Roy Lichtenstein, *Artist's Studio "The Dance"*, 1974, Moma New York.

mythes se développeront au XIXe siècle. La représentation du lieu de travail de l'artiste, qu'il soit peintre ou sculpteur, acquerra une dimension à peu près inconnue jusqu'alors, et surtout une dimension très paradoxale ou contradictoire. L'atelier pourra par exemple être figuré comme le lieu de la solitude, de l'enfermement, de la prostration et de la misère (**Illustration 2**), ou comme le lieu de la camaraderie, de l'insouciance, de la joie de vivre (**Illustration 3**), mais également comme le lieu où s'exerçait la cupidité impitoyable des marchands, prompts à profiter de l'imprévoyance et de la misère des artistes³.

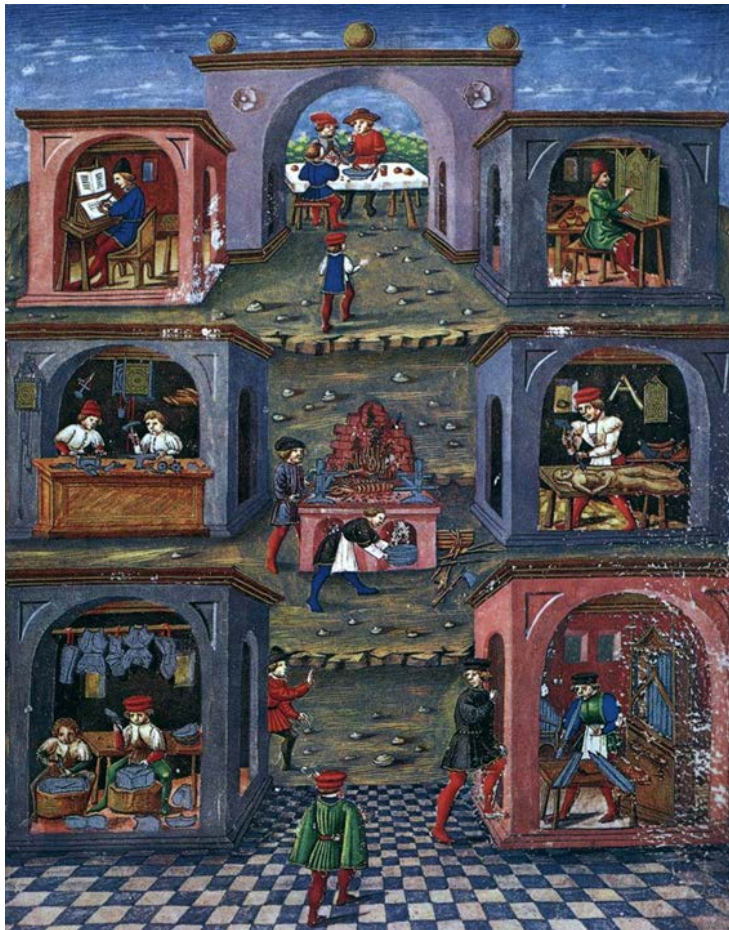


Illustration 1.
Cristoforo de Predis,
De Sphaera, 1450,
Manuscript
(Ms. lat. 209),
245 x 164 mm.
Biblioteca Estense,
Modena.

3. Pierre Dutriac, *Epaves*, Bordeaux, musée des beaux-arts.



Illustration 2.
Octave Tassaert
(1800–1874),
Studio Interior,
1845, 46 x 38 cm.
Louvre.



Illustration 3.
Sébastien Dulac,
Bohème, 1831,
Rafael Valls Gallery,
Londres.

A cette pluralité de significations attachées à la représentation de l'atelier, il faudrait encore ajouter la diversité des types de représentations, allant de la caricature à visée satirique⁴ à la gravure documentaire⁵, du tableautin sans prétention⁶ au tableau monumental⁷. A cette diversité technique et à cette pluralité thématique, il faudrait encore relever la disparité des fortunes attachées à ces représentations et à celles des peintres qui les ont réalisées, certaines et certains étant restés dans une obscurité sans doute compréhensible, d'autres relevant au contraire du répertoire universel des grandes œuvres et du panthéon des artistes célèbres (**Illustration 4**). Dernier point, mais il pourrait y en avoir beaucoup d'autres pour attester la richesse de ce thème, on en trouve des illustrations dans toutes les écoles nationales, aussi bien en Italie⁸ qu'aux Pays-Bas⁹, aussi bien en France¹⁰ qu'au Brésil (**Illustration 5**), ce qui tend à prouver que la fascination exercée par ce lieu a touché tous les continents et toutes les cultures.



Illustration 4.
Henri Fantin-Latour
(1836-1904),
Un atelier aux Batignolles, 1870,
Huile sur toile,
204 x 273,5 cm,
Musée d'Orsay.

4. Bertall, "Refuser une si jolie chose...", *Le Journal pour rire*, 2 juin 1855.
5. "The Studio of Jean-Léon Gérôme", *L'Illustration* 17 Avril 1886, The Hague, Koninklijke Bibliotheek.
6. Thomas P. Rossiter, *A Studio Reception, Paris*, 1841, Oil on canvas, 32 x 39 5.8, Albany Institute of History an Art.
7. Gustave Courbet (1819-1877), *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, Entre 1854 et 1855, Huile sur toile, H. 361; L. 598 cm, Musée d'Orsay.
8. Francesco Beda, *The Artist's Model*, 1882, 61 cm 86.5 cm, Private collection.
9. Arnold Houbraken, *The Artist and His Model*, c. 1700, Oil on panel, 29 x 19 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
10. Marie Petiet, *Le Repos du modèle*, 1885, Saintes.



Illustration 5.
José Ferraz de Almeida Júnior,
Descanso do modelo, 1882,
98 x 131 cm,
Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) – Rio de Janeiro, Brésil.

Devant cette abondance et cette diversité, face à ce corpus disparate ou hétéroclite, peut naître un sentiment d'accablement. L'ambition de cet article sera donc modeste. Je me contenterai ici de présenter la richesse de ce thème et de classer ces exemples dans des catégories très larges. Pour tenter autant qu'il est possible de mettre un peu d'ordre dans ce beau désordre, je commencerai mon étude en m'arrêtant sur un tableau, sans doute pas le plus célèbre, réalisé par un peintre qui n'est pas lui-même inclus dans le répertoire des grands peintres; ce tableau présente l'avantage de condenser, en quelque sorte, les différents thèmes ou chapitres que je vais ensuite développer (**Illustration 6**).



Illustration 6.
Johann Georg Platzer
(1704-1761),
The Artist's Studio,
1740-1750,
Oil on copper,
55,6 x 73,3 cm,
The Cleveland Museum of Art.

Johann Georg Platzer est un peintre autrichien, inscrit dans le courant stylistique du rococo. Le tableau conservé au musée de Cleveland, est caractéristique de sa manière. Il décrit l'intérieur de l'atelier d'un peintre, manifestement celui d'un peintre opulent, et il s'agit sans doute ici d'un autoportrait. Je reviendrai sur ce point plus loin. L'artiste est figuré au centre de la composition, en train de présenter un tableau de mythologie galante, sans doute une bacchanale, à un amateur, assis devant le chevalet, et qui se penche vers la toile et la scrute attentivement. Pour renforcer le caractère d'autoportrait, le tableau sur le chevalet, soumis à l'inspection un peu bornée de l'amateur, rappelle plusieurs compositions du peintre autrichien, qui s'était spécialisé dans les scènes amoureuses et les sujets empruntés à la mythologie galante. Première caractérisation de l'atelier comme lieu physique: Platzer dans sa composition définit l'atelier comme un lieu d'exposition et de vente, un lieu où l'artiste reçoit sa clientèle, amateurs ou commanditaires, et où il écoule sa marchandise. Cette vocation commerciale de l'atelier, on le verra, aura une importance non négligeable pour l'organisation matérielle de cet espace de vente, et on ne saurait mieux comparer cette vocation à celle qui définit aujourd'hui l'arrangement des *show-rooms*, ou, si nous voulons traduire cet anglicisme qui est passé dans le langage courant en France, un espace de montre, c'est-à-dire un espace possédant une double vocation, espace de vente et salle de spectacle, deux fonctions que remplit parfaitement l'atelier de l'artiste.

L'atelier ne se réduit cependant pas à cette double fonction de vente et d'exposition. Dans le tableau de Platzer, l'atelier est également, et de façon naturelle, un lieu de travail. A sa droite, le peintre a représenté un jeune artiste, sans doute un apprenti, qui vient d'achever sous la direction du maître un tableau illustrant, autant que l'on en puisse juger, une scène galante, en compagnie du modèle qui a posé pour la figure féminine feuilletant un recueil de gravures. Cette fonction de l'atelier est encore soulignée par la représentation des instruments dont se sert le peintre pour élaborer son œuvre, la palette en premier lieu, qui est presque le symbole du métier, tenue par le jeune apprenti, le mannequin d'atelier ensuite, qui sert à poser les figures et vient en complément des modèles vivants, les gravures, estampes, dessins, etc., toutes les images de référence qui aident le peintre à élaborer ses compositions, et que consulte un jeune garçon assis au pied du modèle féminin. Egalement présent dans tout atelier,

le meuble qui sert à ranger les instruments, sur lequel un apprenti est montré en train de broyer les pigments sur une plaque de marbre. Enfin, dernier élément qui caractérise les fonctions de l'atelier, outre donc un espace de présentation, un espace de vente, un espace de travail, ce lieu est aussi un espace de formation. Platzer illustre cette fonction en faisant figurer un groupe d'élèves en train de s'exercer à reproduire les formes du corps humain grâce au traditionnel exercice du dessin académique.

Cette richesse de fonctions propres à l'atelier n'épuise cependant pas encore la signification du tableau de Platzer, et de nombreuses autres représentations que nous aurons l'occasion de commenter. En effet, à ces différentes fonctions que l'on pourrait qualifier de professionnelles dans la mesure où elles relèvent du travail du peintre sous ses différents aspects, vient se superposer un autre registre interprétatif, qui ne découle plus, lui, de la seule exposition de la réalité matérielle des activités du peintre, mais organise un discours que l'on pourrait qualifier d'allégorique, discours qui porte donc sur la signification métaphorique de l'atelier. Le spectateur, à la vue du tableau de Platzer, ne peut qu'être frappé par la richesse des détails que le peintre a accumulés, et ce spectateur est amené à imaginer que ces nombreux détails ne reflètent pas, ou pas seulement, la réalité de l'atelier, et la réalité des activités du peintre, mais concourent à donner de ce lieu particulier une signification qui dépasse sa réalité prosaïque. Le premier élément en ce sens, qui n'est sans doute pas d'ailleurs le plus important, est que la composition de Platzer peut être comprise comme une allégorie des cinq sens. Le tableau entier se présente par ailleurs comme une allégorie de la vue et du plaisir lié à la vision. Cette notion de plaisir pris par la contemplation des choses matérielles introduit sans doute une deuxième dimension allégorique dans cette vue d'atelier, et qui va servir à l'artiste à caractériser le métier de peintre, ou du moins sa dimension fantasmatique: l'art est l'expression du plaisir et la peinture est la manifestation de l'amour, le lieu où s'exerce l'art est un espace de liberté, qui peut dans certains cas être compris comme un espace de débauche. Cet aspect de la vie d'artiste, affranchie des contraintes morales qui brident l'existence de tous ceux qui n'ont pas la chance d'exercer cette activité, jouera un grand rôle dans la popularité des vues d'atelier et dans la fascination exercée par cette profession. Et pour ajouter encore à la fascination du grand public pour ce lieu chargé de mystère, l'activité même du

peintre, c'est-à-dire son pouvoir illusionniste, sa capacité à reproduire sur une surface plane, avec le seul concours de ses instruments, la nature visible.



Illustration 7.
Abraham Bosse,
Le Noble Peintre, v.
1642, Eau-forte.
254 x 326 cm
(coup de planche)
- 252 x 321 cm
(dernier filet),
Bibliothèque
nationale de
France.

Quelle était la fonction de ce type de représentation? Le peintre, à l'évidence, à travers une vue d'atelier, s'est représenté lui-même. Le tableau peut en effet être considéré comme le portrait de l'artiste qui l'a réalisé, ou même d'ailleurs des artistes en général, c'est-à-dire que l'on peut considérer un grand nombre de ces vues d'atelier comme la projection iconique de l'image à la fois sociale et psychologique de l'artiste.

La joie de vivre si caractéristique qui baigne la représentation de l'atelier de Platzer, la célébration du bonheur et de la fortune, l'assurance tranquille d'exercer une activité digne et d'occuper dans la société une place reconnue, toute ces attitudes positives à l'égard du métier disparaîtront pour l'essentiel au XIXe siècle, une période qui privilégiera la représentation de l'artiste rejeté et incompris, reclus dans son atelier et sacrifiant sa santé et ses plus belles années à une maîtresse exigeante et ingrate, la peinture. L'opposition entre artiste reconnu et artiste miséreux, entre grand peintre protégé et peintre exerçant ses talents dans tous les registres afin de survivre,



Illustration 8.
Albrecht Dürer,
Self-Portrait, 1500,
67,1 x 48,9 cm,
Alte Pinakothek,
Munich.

n'était certes pas inconnue avant le XIXe siècle, comme le montre la gravure d'Abraham Bosse qui joue du contraste entre un peintre se présentant avec la dignité et l'accoutrement de la noblesse, et qui reçoit dans son riche atelier un jeune garçon lui montrant la gravure de Both figurant un peintre misérable, grelottant dans sa mansarde et en butte aux récriminations de son épouse et aux pleurs de son enfant¹¹ (**Illustration 7**). Mais cette opposition entraine, dans le cas de Bosse, de confession protestante, dans une réflexion d'ordre religieux sur le destin des hommes. Elle deviendra au XIXe siècle le signe, ou plus exactement le symbole, départageant les artistes reconnus, et donc nécessairement médiocres, des artistes incompris, et qui ne doivent attendre la reconnaissance de leur génie que du jugement de la postérité.

Je vais donc tenter d'ordonner cette abondance thématique en cinq grandes divisions, qui pourraient constituer peut-être les chapitres d'un ouvrage qu'il resterait à écrire (les très nombreuses publications qui ont traité ce thème étant loin d'en avoir épuisé

¹¹ Nicolas Viennot d'après Andries Both, *Le Peintre raté*, Burin. 333 x 242 au coup de planche, Bibliothèque nationale de France.

l'intérêt): Le peintre à son atelier; la légende du peintre; les visites dans l'atelier; l'atelier communautaire; l'atelier vide.

La première division traite donc d'un thème qui s'inscrit pleinement dans celui de la représentation de l'atelier, mais qui le dépasse assez nettement, la représentation du peintre à son chevalet, en train de travailler. Ce type d'image s'inscrit dans le genre plus large de l'autoportrait, un genre qui trouve son origine à la Renaissance, pour ne pas remonter plus avant. Mais l'autoportrait en lui-même

n'implique pas la figuration du travail de l'artiste, comme le montre le bel autoportrait réalisé par Dürer en 1500 (**Illustration 8**), ou l'autoportrait par Raphaël quelques années plus tard¹². Il échappe pour cela au thème qui nous occupe, dans la mesure où l'espace de travail, et l'activité du peintre, ne sont pas au principe de la composition, qui entre dans la catégorie plus générale du portrait, avec ses exigences d'identification physiologique et d'expression psychologique. Il est quelquefois difficile, en l'absence de sources, d'affirmer que nous sommes bien en présence d'un autoportrait plutôt qu'en face du portrait d'un inconnu.

La déclinaison spécifique de l'autoportrait dans le cadre du thème de l'atelier implique donc que soient au moins figurés les instruments du métier, comme dans l'autoportrait peint par Frédéric Bazille, montré posant devant son chevalet, absent de l'espace pictural, la palette et les pincesaux à la main, en train de se retourner pour fixer d'un air concentré ses traits et, par voie de conséquence le spectateur témoin de l'œuvre (**Illustration 9**). Je pourrais sans grand profit multiplier les exemples de ce type de composition, très fréquent dans la peinture occidentale. On



Illustration 9.
Frédéric Bazille,
Autoportrait,
1865-66,
108,9 x 71,1 cm,
Art Institute of
Chicago.

12. Raphael, *Self-portrait*, 1506, 47.5 cm 33 cm, Uffizi Gallery, Florence.

doit également rapprocher le genre de l'autoportrait de celui du portrait d'artiste par un autre artiste, généralement un proche ou un ami, comme par exemple le portrait de Bazille par Renoir, qui a pour avantage de montrer le cadre de travail et les instruments de l'artiste, plus qu'une simple confrontation psychologique avec son reflet (**Illustration 10**). Dans le cadre donc de l'autoportrait comme déclinaison spécifique du thème de l'atelier, ne



Illustration 10.
Pierre-Auguste
Renoir, *Frédéric
Bazille peignant à
son chevalet*, 105
x 73.5 cm, Musée
Fabre Montpellier.

devraient être retenus que les tableaux montrant clairement l'artiste au travail dans son cadre professionnel. Il en existe un nombre considérable, de l'autoportrait assez énigmatique de Sofonisba Anguissola¹³ au célèbre triple autoportrait de Johannes Gump¹⁴. Ces représentations de l'artiste au chevalet ouvrent sur un champ plus vaste que celui de l'autoportrait, le domaine des représentations de l'artiste au travail en train de réaliser une composition quelconque. Là également, le répertoire est vaste et je me contenterai de n'évoquer qu'un exemple, emprunté à l'art français, le tableau que Boucher exécuta vers 1730 montrant un jeune peintre peignant un paysage dans son atelier, en consultant un carnet de croquis posé à côté de son chevalet (**Illustration 11**), tableau qui s'inscrit dans une veine très bien représentée dans la peinture flamande et hollandaise du XVIIe et XVIIIe siècle¹⁵. Il y aurait certainement beaucoup de questions à poser à ce type de productions, et notamment à s'interroger sur le cadre

13. Sofonisba Anguissola, *Self-portrait at the Easel Painting a Devotional Panel*, 1556, 66 cm 57 cm, Łańcut Castle Pologne.

14. Johannes Gump, *Self Portrait*, 1646, Galleria degli Uffizi, Florence.

15. Adriaen van Ostade, *The painter in his Studio*, 1663, 38 x 35.5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

économique dans lequel elles étaient produites et sur les fonctions qu'elles étaient supposées remplir: la représentation d'un artiste à son chevalet, en train de réaliser sa propre effigie ou en train de composer une scène quelconque, manifeste-t-elle simplement la fierté de soi et l'expression des capacités professionnelles du peintre? Autre question, également cruciale, qu'est-ce qui explique le succès de ce type de représentation, succès attesté par leur abondance? Je laisserai ces questions en suspens pour aborder directement la deuxième grande division, qui répondra à une question finalement plus simple à traiter, celle de l'origine de ce type de représentation.



Illustration 11.
François Boucher,
*Le Peintre dans son
atelier*, v. 1730-
1735, 27 cm x 22
cm, Musée du
Louvre.



Illustration 12.
Giorgio Vasari,
*St. Luke Painting
the Virgin*, after
1565, Basilica
della Santissima
Annunziata,
Florence.

La première origine de la représentation d'un artiste dans son atelier est une origine religieuse et trouve sa source dans une légende pieuse, abondamment illustrée, celle de saint Luc peignant la Vierge. La version de Vasari mérite d'être citée en premier dans la mesure où elle décore, dans la chapelle de Saint-Luc à Florence, la tombe commune abritant les dépouilles d'un grand nombre d'artistes de la Renaissance (**Illustration 12**). Le peintre hollandais Martin van Heermskerk en a réalisé au moins deux versions, la première, conservée à Rennes¹⁶, offrant tout un assortiment symbolique décrivant les pouvoirs de la peinture, et la seconde¹⁷, conservée à Haarlem, dans laquelle le peintre a substitué ses propres traits à ceux du saint.

¹⁶ Maarten van Heermskerk (1498-1574), *Saint Luc peignant la Vierge*, vers 1545, 236 cm x 168 cm, musée des Beaux-Arts de Rennes.

¹⁷ Maarten Jacobszoon Van Heermskerck, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1532, huile sur bois, 168 x 235 cm, Frans Hals Museum, Haarlem, Pays-Bas.

La deuxième origine du peintre dans son atelier, montré en train de travailler, est une source mythologique et s'appuie sur un ensemble d'anecdotes relatives aux peintres de l'antiquité et qui célèbrent elles-aussi les pouvoirs de la peinture et les honneurs dus aux peintres. Les deux plus célèbres, et par voie de conséquence les plus fréquemment illustrées, mettent en scène, pour la première, Appelle, peintre athénien, Alexandre le Grand et Campaspe, sa favorite. Appelle, devant peindre pour le grand roi le portrait de sa maîtresse, en tomba amoureux et Alexandre prouva sa grandeur d'âme en abandonnant à son peintre favori sa favorite (**Illustration 13**). Cette anecdote, on le conçoit, a été prisée par les peintres dans la mesure où elle leur permettait de mettre en scène leur proximité avec les puissants et les faveurs qu'ils recevaient d'eux grâce à leurs talents. La deuxième anecdote évoque un épisode légendaire de la vie de Zeuxis qui, devant composer pour les habitants de Crotona un tableau représentant Vénus, la déesse de la beauté, eut le privilège de pouvoir choisir parmi les jeunes filles vierges de la cité celles qui s'approchaient au plus près de la perfection divine (**Illustration 14**).



Illustration 13.
Charles Meynier,
*Alexandre le Grand
cédant Campaspe
à Apelle*, 1822,
Rennes.



Illustration 14.
Nicolas André
Monsia,
*Zeuxis choisissant
des modèles*, 1798,
huile sur toile,
96 x 129 cm,
Toronto, Art
Gallery of Ontario.

Ce type de représentation montrant un artiste historique au travail a connu, au XIXe siècle, un développement considérable en étant décliné, non plus seulement à partir de l'exemple d'artistes mythiques, en puisant au fond presque inépuisables des anecdotes empruntées aux biographies d'artistes, plus ou moins légendaires. Là également, le sujet est vaste, et il a été étudié à de nombreuses reprises. Cette scénarisation de la vie de l'artiste, de la naissance du génie¹⁸ à sa formation par ses maîtres¹⁹, de ses affections de cœur²⁰ aux devoirs dus à sa charge²¹, de ses instants d'inspiration²² ou de doute jusqu'enfin à sa mort²³, glorieuse ou misérable, permettait de construire l'image sociale de l'artiste. Il n'était plus tout à fait équivalent aux anciennes représentations de saint Luc, Appelle ou Zeuxis: en étendant à l'ensemble des artistes les signes de la vocation qui n'étaient jusqu'alors réservés qu'au cercle étroit des élus, la communauté entière des artistes acquérait ainsi un prestige social

18. Pierre-Henri Révoil, *L'Enfance de Giotto*, huile sur toile, 0,82 x 0,66 m, Lyon.

19. Édouard Cibot (1799-1877), *Le Pérugin et Raphaël à Pérouse*, 1842, huile sur toile, Musée de beaux-arts de Lyon.

20. Jean-Louis Ducis, *Van Dyck peignant son premier tableau*, 1819, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.

21. Luigi Rubio, *Rubens venant chercher van Dyck à Sawenten pour le conduire à Rome*, Gravure de Gautier d'après la peinture de Rubio publiée par Goupil en 1860, aquarelle, gouache et gomme arabique.

22. Franz and Johannes Riepenhausen, *Raphael's Dream*, 1821, Oil on canvas, National Museum, Poznań.

23. Henry Nelson O'Neill, *The Last Moments of Raphael*, 183 x 121 cm, Bristol City Museum and Art Gallery.

nimbé d'un mystère qui faisaient des artistes un cercle particulier au sein de la société et contribuait ainsi à transformer la réalité prosaïque de l'exercice des arts en la dissimulant sous le voile de la fable. Cette construction d'une image mythique de l'artiste me conduit directement à mon troisième chapitre. Le mythe de l'artiste va transformer, au XIXe siècle, l'espace de l'atelier en lieu sacré où se déroule les mystères de la création.

Ce mystère entourant le lieu où l'artiste élabore ses créations va susciter dans le grand public la soif d'en pénétrer les coulisses et que lui en soit révélés les rites secrets. Il faut cependant admettre que le ressort le plus puissant de cette curiosité pour l'envers du décor résidait avant tout dans la présence de modèles féminins posant nues sous le regard attentif de jeunes garçons. En cela, l'atelier de l'artiste occupait, dans l'imaginaire de la foule, une place comparable à celle tenue par les coulisses des théâtres et des opéras, lieux propices à l'exaltation des imaginations. Les peintres ne se sont du reste pas privés de fournir à la l'indiscrétion intéressée du public des images aptes à en satisfaire la curiosité un peu libidineuse. Là aussi, il serait difficile de répertorier tous les tableaux mettant en scène, de façon souvent complaisante, cette intimité physique, pour ne pas dire cette proximité sexuelle, au sein des ateliers. Le XVIIIe siècle les a multipliés²⁴, évidemment, mais ce type de sujets, dont on comprend bien la popularité, a continué à exercer son attrait au XIXe siècle et au XXe siècle, Picasso par exemple a multiplié les tableaux et les gravures où il se représentait sous les traits d'un faune ou d'un satyre²⁵. A regarder le trompe-l'œil que Gabriel de Saint-Aubin a exécuté à partir d'une de ses gravures (**Illustration 15**) (il existe également une huile sur toile conservée dans la Frick Collection à New York), on comprend la nature de l'attrait que pouvait exercer le métier de peintre à la fois chez les jeunes garçons qui souhaitaient embrasser la carrière des arts, et dans le grand public qui ne pouvait que rêver aux charmes équivoques du métier. Mais la fascination exercée par l'atelier ne s'arrêtait pas à ce genre de rêverie lascive, ou ne s'y réduisait pas. L'atelier, au XIXe siècle, a joué dans les

24. Jean-Honoré Fragonard, *Les débuts du modèle*, vers 1770, huile sur toile, 50 x 63 cm, Musée Jacquemart-André, Paris; Pierre-Antoine Baudouin, *Le Modèle honnête*, 1769, Gouache, 40 x 34,5 cm, Washington, National Gallery of Art.

25. Pablo Picasso, *Le peintre et son modèle dans l'atelier*, 1963, Huile sur toile, 64,4 x 91,5 cm, Musée national d'art moderne, Paris.

consciennes communes l'équivalent de ce que pouvait représenter, auparavant, la cellule de l'alchimiste, la mystérieuse transmutation du plomb en or trouvant un équivalent dans la non moins mystérieuse transformation des matériaux vulgaires du peintre en objet de fascination et de commerce²⁶. La séduction pour cet endroit retiré a conduit à produire en très grand nombre des illustrations s'attachant à fournir aux lecteurs de la presse illustrée des reportages sur les ateliers des artistes à la mode (**Illustration 16**), mais également à multiplier les campagnes photographiques pour saisir les artistes dans leur intimité, réelle ou le plus souvent posée.

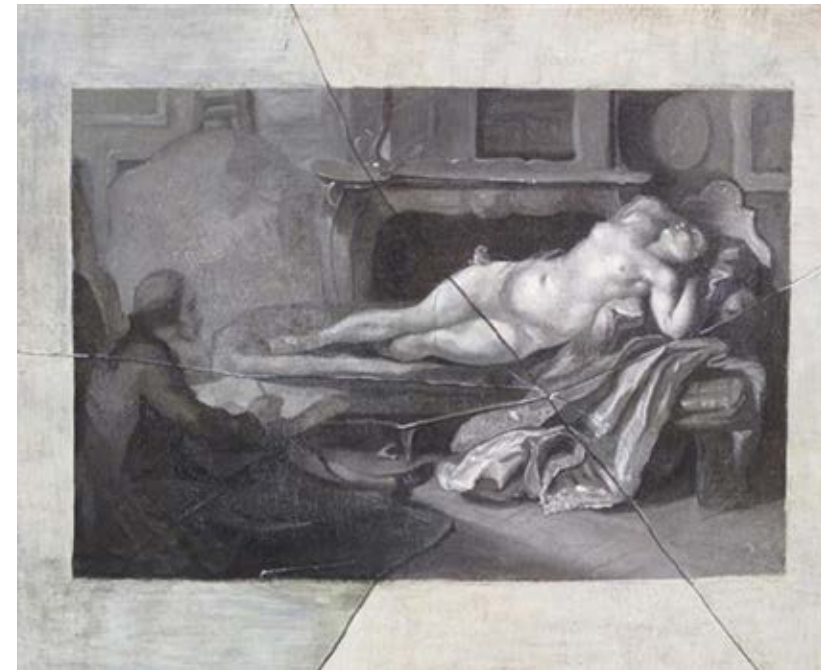


Illustration 15.
Gabriel Jacques de Saint-Aubin,
L'Académie Particulière, Oil on canvas, 27 x 33 cm, CP.

L'atelier n'était toutefois pas un lieu aussi retiré et secret que ce que prétendaient les récits légendaires et que résumait la locution courante de *tour d'ivoire* pour le qualifier. Il conservait, au XIXe siècle, ses fonctions d'exposition et de vente. Et cette réalité a également été illustrée par les peintres, les graveurs ou les caricaturistes, qui ont mis

26. David Teniers le Jeune, *L'alchimiste*, vers 1640-1650, 27,4 cm 37,4 cm, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, La Haye; Barent Fabritius, *Peintre dans son atelier*, Musée du Louvre; Augustin Mongin d'après Jean-Léon Gérôme, *Rembrandt gravant un cuivre dans son atelier*, 1861, The Hague, RKD - Netherlands Institute for Art.

en scène la confrontation du peintre et de son client, soit sur un mode enjoué, soit sur un mode caustique. Ernest Meissonier s'est fait une spécialité du premier mode, en renvoyant dans un XVIII^e siècle de fantaisie la représentation des clients, déguisés sous le titre d'amateurs, au sein de l'atelier, inspectant le travail du peintre par-dessus son épaule²⁷. On peut d'ailleurs s'interroger sur le caractère anachronique de tels sujets et se demander s'il ne servait pas, finalement, à dissimuler sous un masque plaisant les rapports réels entre clients et artiste, faits comme nous le rappellent de nombreux récits de mépris et de méfiance. Les caricaturistes n'avaient évidemment pas de semblables pudeurs et ils ont décrit avec enjouement la relation conflictuelle qui liait les artistes à ceux qui les faisaient vivre²⁸.



Illustration 16.
“L'atelier de
Charles François
Daubigny”,
Le Monde Illustré,
3 mars 1878.

L'atelier n'était pas fréquenté seulement par les modèles, les curieux, les amateurs ou les clients. L'atelier était aussi un lieu de formation. Les productions imagées couvrant ce registre particulier sont là encore presque innombrables, je vais donc me contenter de passer rapidement en revue quelques vues d'ateliers d'élèves. Le célèbre tableau de Mathieu Cochereau montrant l'intérieur de l'atelier de David au collège des Quatre-Nations, c'est-à-dire dans le lieu même où s'installera l'Académie des Beaux-Arts, décrit avec

27. Ernest Meissonier, *Les amateurs de peinture*, 1860, 0,35 x 0,28, Musée d'Orsay.

28. Honoré Daumier, “Votre tableau me plairait aussi... Les Bons Bourgeois”, *Le Charivari*, 12 Octobre 1846.



Illustration 17.
Emmanuel
Auguste Massé
(1818-1881),
L'Atelier de Gros,
1830, Peinture
sur toile, 80 x 100
cm, Paris, Musée
Marmottan.

précision l'existence des jeunes élèves qui se destinaient au métier des arts et devaient s'exercer quotidiennement à reproduire les formes d'un modèle posant nu sur une estrade²⁹. Cette vue sera reprise quelques années plus tard par un élève de Gros, lui-même élève de David et qui avait hérité de son atelier lorsque David fut contraint à l'exil (**Illustration 17**). L'atelier d'élèves est devenu dans la seconde moitié du XIX^e siècle une véritable industrie, qui imposa Paris comme capitale culturelle en faisant venir des quatre coins du monde des jeunes élèves soucieux d'acquérir dans les ateliers privés de Paris le savoir-faire et le goût français³⁰. La nécessité de former les élèves aux techniques propres à leur art entraîna l'ouverture de classes spécifiques à travers l'Europe³¹, et les peintres rendirent compte de cette réalité en la représentant dans des tableaux qui, une fois encore, en exposant la vie d'artiste, contribuèrent à en forger la légende³².

29. Léon-Mathieu Cochereau, *Intérieur de l'atelier de David (au collège des Quatre-Nations)*, 1813-1814, H.: 0,90 m.; L.: 1,05 m., Salon de 1814 sous le titre *Intérieur d'une école de peinture*, Musée du Louvre.

30. Jefferson David Chalfant, 1856 – 1931, *Bouguereau's Atelier at the Academie Julian*, 1891 oil on wood panel, 28.6 x 36.8 cm, Fine Arts Museums of San Francisco.

31. Wilhelm Bendz, *Life class at the Royal Danish Academy of Fine Arts*, 1826, Statens Museum for Kunst, Copenhagen; Christian August Lorentzen (1749–1828), *Model Class at the Copenhagen Academy of Arts*, 1824, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

32. Antoine-Joseph Bail, *L'Atelier de dessin à l'Ecole des beaux-arts*, Musées Gadagne, Lyon.

Par contraste avec l'agitation qui animait l'atelier des élèves, par contraste également avec les nombreuses vues illustrant l'artiste au milieu de ses amis et de ses élèves, comme dans le tableau d'Horace Vernet le montrant en train de défier à l'épée un de ses apprentis³³, ou dans le très célèbre atelier de Courbet, gigantesque machine tout entière conçue pour célébrer la gloire du maître-peintre³⁴, un autre aspect de la représentation de l'atelier doit être évoqué, non moins curieux: celui où



Illustration 18.
Carl Gustav Carus,
L'Atelier au clair de lune, 1826, 28 x 21
cm, Karlsruhe.

l'atelier est délaissé de la présence de l'artiste, où le lieu de la création se suffit à lui-même comme reflet de la personnalité de l'artiste, où les simples instruments du métier, abandonnés à eux-mêmes, suffisent à traduire le mystère de la création et la solitude de l'artiste. Ce type de production est particulier au XIXe siècle, et relève d'ailleurs plus proprement d'une sensibilité nordique, même si on peut en trouver au moins un antécédent dans l'autoportrait d'Annibal Carrache, daté de 1604, où le portrait de l'artiste et sa palette sont abandonnés au sein d'un atelier plongé dans la pénombre, et gardé par un petit chien au regard brillant³⁵. Le courant romantique en Allemagne, et notamment le cercle autour de Caspar David Friedrich, a repris et développé ce sentiment mélancolique du vide et de l'absence dans toute une série de tableaux ou de dessins, comme par exemple Carus, avec son *Atelier au clair de lune* (**Illustration 18**), ou Friedrich, avec sa série de dessins représentant les fenêtres de

33. Horace Vernet, *The Artist's Studio*, circa 1820, 52 cm 64 cm, Private Collection.
34. Gustave Courbet (1819-1877), *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, Entre 1854 et 1855, Huile sur toile, H. 361; L. 598 cm, Musée d'Orsay.
35. Annibale Carracci, *Autoportrait sur un chevalet*, 1604, Londres, Windsor Castle.

son atelier³⁶, une thématique reprise en France dans la deuxième moitié du XIXe siècle, avec le joli tableau de Frédéric Bazille, *Coin d'atelier* (**Illustration 19**).



Illustration 19.
Frédéric Bazille,
Atelier de la rue de Furstemberg,
1865, Musée Fabre
Montpellier.

Il est difficile de conclure de façon argumentée cette présentation, trop rapide certainement, des différentes modalités de représentation des ateliers d'artiste. La matière est sans doute trop riche et diverse. Il reste cependant un point évident: la popularité du thème atteste la popularité de la figure sociale de l'artiste au

36. Caspar David Friedrich, *Vue depuis l'atelier de l'artiste - Fenêtre de gauche*, 1805, Sépia et crayon, 31 x 23, Vienne.

XIXe siècle, une popularité qui le mettait sur le même rang que les militaires de haut rang, les vedettes du music-hall et les politiciens en vue. Que les artistes aient depuis lors perdu cette position prééminente au profit des stars du cinéma, de la musique populaire ou des acteurs de l'industrie sportive est un problème distinct, qui engage une série de questions sur les valeurs et les idéaux qu'une société choisit de mettre en avant. Une telle étude, qui ne toucherait d'ailleurs que très marginalement le domaine de l'histoire de l'art, doit évidemment être repoussée à plus tard.

Alain Bonnet: Enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'université de Bourgogne. Membre du centre de recherches Georges Chevrier (CGC – UMR 7366), il a publié des ouvrages et des articles portant sur l'art du XIXe siècle, les institutions artistiques en France, les modalités de formation des artistes, la construction de l'image sociale et visuelle des artistes, etc. Il a également contribué à l'organisation d'événements scientifiques et d'expositions artistiques.

MUJERES. ¿EXPRESIONES FEMENINAS O MEDIACIONES CREATIVAS?

Deborah Dorotinsky Alperstein¹

Quiero agradecer al grupo “Entre Siglos” por la invitación a participar en este seminario internacional, en especial a Fernanda Pitta, Alberto Martín Chillón y Arthur Valle. Aprovecho este espacio para agradecer también a Helouise Costa y Erika Segres y a las y los participantes del Seminario “Mujeres fotógrafas, mujeres fotografiadas” del Museo de Arte Contemporáneo de la USP porque hace dos años esa invitación alentó mi investigación sobre la fotografía de Lola Álvarez Bravo y las ponencias y preguntas de las alumnas asistentes me llevaron a pensar en la relación entre Lola y Frida Kahlo.

I. Retratar

Empezaré el día de hoy presentando de entrada las imágenes sobre las que quiero hablar. (i-1) Todas juntas, para saturar el espacio visual y al hacerlo ir preparando el argumento. Me propongo contrastar un conjunto de retratos que la fotógrafa Lola Álvarez Bravo realizó de su amiga la pintora Frida Kahlo entre 1944 y 1950, con tres foto-reportajes de mujeres artistas realizados para la revista *Mujeres. Expresión femenina*, publicados en 1959. Es posible que la fotógrafa de estas series fuera la exiliada húngaro-española Kati Horna, quien trabajó entre 1958 y 1968 en la revista, y a la que se le han confirmado otros retratos que se publicaron en *Mujeres* a

¹. El presente texto es la versión de conferencia/ponencia leído en el seminario internacional “El artista representado, el artista en representación”. Actualmente me encuentro trabajando en una versión más elaborada del artículo, que incluye los nuevos resultados de la investigación en archivos y las imágenes que por derechos de autor por gestionar se han tenido que omitir del presente texto.

través de los negativos en su archivo. Aunque de entrada se trata de materiales sumamente dispares – unos de uso personal y privado, otros de circulación pública – trabajarlos juntos aquí me sirve para hacer preguntas. Uno de los propósitos de esta ponencia es discutir de qué modo la serialidad del retrato fotográfico implica cambios en la manera moderna de comprender la retratística de la primera mitad del siglo XX – como práctica – y los retratos de mujeres artistas como objetos materiales y espacios lúdicos de performatividad de género y agencia creativa.² A partir del trabajo teórico de Judith Butler, cuando decimos que el género es performativo – es decir que se pone en acto – estamos pensando que la forma en la que lo aprehendemos – en tanto respuestas intelectuales y físicas o corporales – implica una repetición de ciertas normas, prescripciones y costumbres. Como nos permiten apreciar estas series fotográficas realizadas por Lola Álvarez Bravo, es la práctica corporeizada la que ayuda a la reproducción de algunas de estas normas que rigen a los géneros binarios asignados.³ Siguiendo a Amelia Jones, trataré de explicar cómo las artistas utilizaron la fotografía para retratar y promulgar cierto tipo de sujeto – el sujeto mujer artista mexicana--a través de medios visuales.⁴

En primer lugar, como se trata de fotografías de mujeres artistas reconocidas, sus retratos nos servirán para pensar y reflexionar sobre la forma en la que entre 1944 y 1959 se construyeron las imágenes de estas mujeres como artistas siguiendo el principio fisonómico dominante en la recepción de la retratística. Es decir, la creencia que se tiene desde el Renacimiento que el retrato es un objeto visual “transparente” que revela el carácter, la posición

2. Marcia Pointon diferencia entre retratística y retrato. Mientras este último es el objeto material con el sujeto representado, por retratística la autora entiende a las prácticas, la teorización y la comprensión históricamente diferenciada de la representación de sujetos humanos en una imagen, en particular una pintura; una relación entre el “yo” en el arte y el “yo” como arte: “all those practices connected with the depiction of human subjects and the theorization, conceptualization and apprehension of portrait representations. At its most abstract, portraiture is a question of the relationship between the self as art and the self in art.” Marcia Pointon, *Hanging the head. Portraiture and Social formation in Eighteenth-Century England* (New Haven y Londres: Paul Mellon Center for Studies in British Art y Yale University Press, 1993), p.1.

3. Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea* (Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2017 [2015 del original en inglés]), p.38-39.

4. Amelia Jones, *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject* (Londres y Nueva York: Routledge, 2006), p.XIII.

social, económica y la valía moral del modelo retratado en tanto cierto tipo de sujeto. En los casos de estas mujeres artistas, ¿hasta dónde se sigue el canon establecido del “retrato del artista” como norma para constituir las como sujetos femeninos creadores? ¿qué elementos se utilizaron para caracterizarlas como artistas? ¿qué revelan las series sobre la manera en la que se concibe lo femenino y lo artístico en la década en la que las mujeres ganaron el derecho al voto en México? ¿de qué forma las series fotográficas vehiculizan la constructibilidad del sujeto femenino?

En segundo lugar, me interesa la comparación para pensar en una intencionalidad, entendida ésta como lo hace Michael Baxandall, no como una profunda voluntad personal psicológica, sino como una serie de relaciones y acciones en el proceso artístico.⁵ En el caso de Lola Álvarez Bravo, entonces, me pregunto por su intencionalidad fotográfica en los retratos de Kahlo, y por la intención comunicativa y mediática en el caso de las notas de la revista *Mujeres*, en la que participan fotógrafas, escritoras y editoras.

Por último, la comparación me sirve para plantear una serie de interrogantes de cara a los años cuarenta y cincuenta del siglo XX mexicano. Los cuatro periodos presidenciales que siguieron al gobierno de Lázaro Cárdenas son considerados más moderados en el ámbito político. Por ejemplo, durante el gobierno de Ávila Camacho se eliminó del artículo 3ero constitucional el carácter socialista de la educación pública. También se impulsó un intenso desarrollo de infraestructura nacional como caminos, carreteras, presas e hidroeléctricas; se aceleró la urbanización de la ciudad de México y durante la segunda guerra mundial se intensificó la mediación diplomática panamericana y la lucha contra el

5. Baxandall explica: “La intención que me interesa no es un estado psicológico real, particular o incluso un conjunto de acontecimientos mentales dentro de las cabezas de Benjamin Baker o Picasso, a la luz de los cuales – si los conozco – yo podría interpretar el Puente Forth o el Retrato de Kahnweiler. Se trata más bien en primer lugar de una condición general de la acción humana racional que yo propongo cuando organizo mis hechos circunstanciales o me muevo por el triángulo de la reconstrucción. Esto puede ser, sin duda, definido como “intención”. Suponemos un propósito – o intención o “el hecho de tener intención” – en el actor histórico, pero más aún en los objetos históricos por sí mismos. La intencionalidad, en este sentido, es considerada una característica de ambos. Intención es esa faceta de las cosas de inclinarse hacia el futuro. No es entonces un estado mental reconstruido, sino una relación entre el objeto y sus circunstancias.” Michael Baxandall, *Patrones de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, traducción de Carmen Bernardez Sanchis (Madrid: Hermann Blume de Distribuciones, S.A., serie Arte, Crítica e Historia [1985], 1989), p. 57-58.

fascismo. En particular, la década de los cincuenta registró los efectos económicos y sociales de la guerra fría y el temor por una posible debacle nuclear, que incluso se aprecia en publicaciones como *Mujeres*. También son décadas de fuerte trabajo sufragista, hasta que el voto femenino finalmente se logró en 1953 aunque fue hasta 1955 que las mujeres pudieron votar y ser electas a cargos públicos. Según la historiadora Virginia Guedea, el cierre del cardenismo puede considerarse como el termino de un periodo importante de la historia cultural y política del país. Se trata del final de la consolidación del Estado fuerte, que inició a mediados del siglo XIX y no terminó con la Revolución mexicana de 1910, ni con la promulgación de la Constitución de 1917, sino con el final del periodo presidencial de Cárdenas en 1940.⁶ Los cambios gestados en estas dos décadas también implicaron una mayor presencia de las mujeres en los espacios laborales, lo que incluye el desarrollo artístico reconocido en múltiples campos como las letras, la danza, las artes escénicas y las bellas artes. La revista *Mujeres* prestó atención a ese devenir profesional de las mujeres. Mucho menos esteticistas que las imágenes de Frida que hizo Lola, los retratos en la revista *Mujeres* reafirman un espacio de visibilidad para las creadoras, y a mi ver, lo hacen de manera muy estereotipada. Plantean una paradoja, ya que al mismo tiempo que pueden considerarse como espacios de reconocimiento, también reiteran en sus páginas los valores heteronormativos. Pero no podemos exigir a estos materiales una actitud política y abiertamente feminista en el medio siglo. ¿Qué puede significar para las intervenciones feministas en las historias del arte que exista un espacio editorial como este para promover la obra de escritoras, bailarinas, pintoras e historiadoras y críticas de arte?⁷

6. Virginia Guedea, "En torno a la Independencia y la Revolución", en *The Revolutionary Process in México*, editado por Jaime E. Rodríguez, 267-273 (Los Ángeles e Irvine: UCLA/UC Irvine, University of California Press, 1990). La reflexión historiográfica de Guedea es muy útil: "Como muchos otros creo que ninguna de las dos [Independencia y Revolución] fueron el fin o el principio de una época o período. Más bien fueron la parte central de procesos más largos que presentan una cierta coherencia histórica. Quizás se podrían encontrar explicaciones más satisfactorias de ambas si marcamos dos períodos, dos centurias, que vayan, digamos, de la mitad del siglo XVIII a la mitad del XIX y de la mitad del XIX a 1940. En el primer caso, la Independencia dio como resultado el establecimiento de un Estado débil. En el segundo, la Revolución consolidó el Estado fuerte que conformaron Benito Juárez y Porfirio Díaz." (p.271).

7. Respecto a la periodización y la transición del arte moderno posrevolucionario y

Quiero enunciar mis dudas y preguntas, aunque advierto al público que no puedo aún dar respuesta a todas las interrogantes.

Propongo aquí que en tanto modelo actante la mujer artista participa de manera activa y negociada en autoconstrucciones múltiples para la imagen. La complicidad con las fotografías nos hace preguntarnos más sobre la relacionalidad que la retratística ha implicado siempre. Consciente de que el retrato opera como una promoción de su persona pública, la retratada cuida sus gestos, la disposición de su cuerpo y el *attrezzo*, e intenta mediar entre sus autoimágenes y la figura pública que se construye con el retrato, normas de género incluidas; aparece en la fotografía, entonces, como una parte de su propia obra creativa. Esto último, como veremos, es patente en las fotografías que Lola Álvarez Bravo realizó de Frida Kahlo, las cuales se apartan del estereotipo del "Retrato de la artista" que identifica al Yo – o a los yoes, como en el caso de Kahlo – con la obra. Incluso en el caso de las fotografías de la revista *Mujeres*, la serialidad de las tomas implica un giro de tuerca para la retratística tradicional, socavado, a mi juicio, por los textos que suturan el sentido de las fotografías.

II. Siempre Frida

[...] estos dos retratos míos que observo demuestran claramente que yo soy varios o que he sido otros, dos al menos, por las pruebas que tengo ante mí, un millón si igual número de veces me hubiera retratado. En la primera fotografía tenía un metro de estatura, y en la segunda, un metro ochenta; en una rubio, en la otra pelo oscuro [...] ¡qué sucede! [...] no he dicho hace un momento: "tengo ante mí" ¿de dónde salió este imprudente mí? [...] yo tengo ante mí...yo y mí...los dos, yo. (José Gómez Robleda, *Esquizofrénico*, México: Imprenta Mundial, 1938, p. 9 dedicado a Salvador Novo)

el abandono de la retórica de la "Escuela Mexicana de Pintura", Rita Eder afirmó que la transición a un arte contemporáneo en México había que buscarla en las prácticas artísticas desarrolladas entre 1952 y 1967 y no de 1968 a 1997 como sostuvieron Cuauhtémoc Medina y el desaparecido Olivier Debrouse en la exposición "La Era de la Discrepancia". Véase Cuauhtémoc Medina y Olivier Debrouse (coords.), *La era de la Discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997* (México: MUAC-UNAM; Turner, 2006); y Rita Eder (coord.), *Desafío a la Estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967* (México: MUAC-UNAM 2014).

En 1938, el médico, sociólogo y biotipólogo mexicano José Gómez Robleda escribió un breve texto literario titulado *Esquizofrénico*, que dedicó a Salvador Novo, amigo, poeta y escritor del grupo Contemporáneos.⁸ En el opúsculo, el narrador y personaje único de la historia enfrenta una grave crisis mental. Frente a dos retratos fotográficos, reflexiona ansioso y confundido. Quizás su cavilación responde a la meditación que muchos años más tarde elaboraría Roland Barthes respecto al retrato fotográfico y que ha servido de punto de partida y discusión a muchas otras desde entonces, incluso para quienes, como Harry Berger, ponderaron las ficciones de la pose en la retratística renacentista.⁹ Según Barthes, en el retrato participan por lo menos tres personas, el modelo que posa, el fotógrafo que encuadra, enfoca y obtura la cámara y el observador que mira la imagen después. ¿Quién juega qué papel en la construcción de la imagen? ¿Es la pose un artificio que le sirve a la modelo o a la fotógrafa para montar una ficción? ¿a ambas? ¿o es la ficción una elaboración *a posteriori* realizada por los observadores y las historiadoras del arte? ¿En qué sentido las ficciones retratísticas de Lola resultaron efectivas para la construcción del mito de Frida Kahlo? Al año siguiente de la publicación del texto de Gómez Robleda sobre esa escalofriante experiencia de extrañamiento al verse en una fotografía, Kahlo terminó su pintura “Las dos Fridas”.

Frida Kahlo (1907-1954) ha sido quizás la pintora mexicana más trabajada y conocida en el mundo. La artista realizó una gran cantidad de autorretratos a lo largo de su vida y su imagen se ha convertido en un mito y una mercancía de la industria cultural, su biografía – sufrimiento, enfermedades e intensa relación con Diego Rivera – había sido el eje explicativo de su obra hasta el inicio de este nuevo siglo. Luis Martín Lozano (2000), Gannit Ankori (2002)

8. Se conoce como “Los Contemporáneos” a un grupo de intelectuales aglutinado en torno a la revista *Contemporáneos* (1928-1931). Los artistas plásticos identificados con este “grupo-sin-grupo” – Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, Agustín Lazo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, la pintora María Izquierdo y el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo – incorporaron a las vanguardias estéticas euroamericanas y desarrollaron un enfoque sobre el arte nacional diferente al planteado por “La Escuela Mexicana de Pintura”, en particular los muralistas. Palacio de Bellas Artes, *Los Contemporáneos y su tiempo* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016) catálogo de exposición. Véanse los textos de Arturo Rodríguez Döring, Erika Madrigal y Rafael Vargas.

9. Harry Berger, “Fictions of the Pose: Facing the Gaze in Early Modern Portraiture”, *Representations*, núm.46 (primavera 1994): p.90-91.

y Patricia Mayayo (2008) destacan por haber dedicado sus libros sobre Kahlo a las pinturas más que al personaje y por atender el bagaje intelectual de Frida, más que su psicobiografía.¹⁰ En su libro, titulado *Imaging Her Selves. Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*, Ankori me proporciona las claves para este acercamiento: en la fragmentación y la poética de la identidad múltiple, Kahlo reveló una existencia que no se desprende de un principio de unicidad. Los retratos que veremos hoy revelan esta falta de identidades unívocas en particular debido a su carácter serial que implica un acontecer y despliegue del tiempo en la sesión fotográfica.¹¹ Quizás a estas series se deba, también, el experimento cinematográfico en el que alrededor de 1951, Lola filmó a Frida, y del que ha llegado a nosotros nada más un brevísimo fragmento.¹² Pero esa es otra historia.

Lola Álvarez Bravo conoció a la pintora desde 1922 en la Escuela Nacional Preparatoria. Mantuvo una relación de amistad con ella y organizó en su Galería de Arte Contemporáneo en 1953 la única exposición individual que Kahlo tuvo en vida en México.¹³ La

10. Luis Martín Lozano, “En busca de una identidad. Pintura moderna de México, 1935-1950”, en *Arte moderno de México, 1900-1950*, (Ciudad de México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000), p.169-188 y *Frida Kahlo*, Boston: Bulfinch, (2001); Patricia Mayayo, *Frida Kahlo. Contra el mito* (Madrid: Cátedra, 2008).

11. En *Absortion and Thetricality*, Michael Fried argumenta que en algunas pinturas del siglo XVIII es posible diferenciar dos actitudes; por un lado una absorción por parte de los sujetos representados, que ignora por completo la presencia de los observadores, y por otra, una serie de gestos y miradas “teatralizadas o tetrales”, que se dirigen directamente al observador, lo que genera otro tipo de relación entre la obra y quienes la contemplan. Considero que los retratos fotográficos de Lola Álvarez Bravo, en general y en particular los que hizo de Frida Kahlo, se valen de una tensión entre la aparente autoabsorción de la modelo que se convierte de hecho en una forma de teatralización.

12. Se trata de una película con Frida Kahlo como protagonista y que Lola rodó durante tres días en 1951. Se utilizó para el documental “Evocación de Frida Kahlo” ca. 1965-70. Fundación Cultural Televisa. *Lola Álvarez Bravo fotografías selectas 1934-1985* Catálogo de exposición en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C. 29 de octubre 1992-31 enero 1993, (México: Fundación Cultural Televisa, A.C.,1992), p.397. Agradezco a Israel Rodríguez y Natalia de la Rosa por recordarme sobre este fragmento que ellos como curadores utilizaron en la exposición “Cineplástica. El Film sobre arte en México 1960-1975” en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México, (18 de junio de 2015 al 31 de enero de 2016), y que de hecho vi en esa muestra.

13. Salomon Grinberg, *Lola Álvarez Bravo. The Frida Kahlo Photographs*. Catálogo de exposición (Dallas, Texas: Society of Friends of the Mexican Culture, 1991), II. Sobre la Galería de Arte Contemporáneo ver Ana Garduño, “Residuos documentales de la Galería de Arte Contemporáneo”, en *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, catálogo de exposición (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo; Editorial RM, 2012), p.122.

pintora falleció al año siguiente. Además de retratar a una larga lista de artistas en su tiempo, Lola realizó varias series de fotografías de retrato de Kahlo que se exhibieron en conjunto hasta el año 1991, en la galería Barry Whistler, con la curaduría de Salomon Grimberg, especialista en la vida y obra de Kahlo.¹⁴ Estas imágenes, nos relata Grimberg, habían permanecido inéditas hasta que él entrevistó a Lola y ella se las mostró. Sabemos también que Lola registró las obras de Frida en diferentes momentos que dan cuenta de los cambios que la pintora introdujo en sus cuadros. Otros fotografiaron a Frida, particularmente trabajando, como los retratos de Nickolas Muray, Fritz Henle y Bernard Silverstein. También lo hicieron las fotógrafas Gisèle Freund y Bernice Kolko en los años cincuenta. A decir de Patricia Mayo:

Resulta curioso ver cómo muchas de estas fotos refuerzan la conexión vida-obra, la lectura psicobiográfica en la que tanto ha insistido la historiografía. Fotógrafos como Lucienne Bloch, Héctor García, Fritz Henle, Bernard Silberstein o Gisèle Freund han recurrido a una estrategia similar: situar a la modelo delante de uno de sus autorretratos de tal forma que la persona real parezca un doble del personaje pintado o éste una transcripción de la persona real.¹⁵

Frida construyó su propio mito actuándolo performativamente en sus autorretratos, en la elección puntillosa de su atuendo y joyería, el arreglo del cuerpo y también manipulando su presencia física en los retratos que otros hicieron de ella. No podemos evitar verla como un abanico abierto de gestos y poses.

La primera serie de retratos que le hizo Lola y que vamos a abordar, está fechada en 1944. Según Ankori, ese año inició un lento y vertiginoso deterioro del cuerpo y estado de salud de Kahlo.¹⁶ Lola retrata a Frida en un patio de la Casa Azul, con una blusa

oscura de encajes y volantes y una larga falda de satén y terciopelo negro, el cabello tensamente trenzado y arreglado en un intrincado peinado que corona su cabeza y enmarca su faz; se trata de Frida la mexicana. En las tres imágenes, la pintora evita nuestra mirada. En una su cuerpo ocupa casi todo el encuadre y en un perfil tres cuartos posa sentada, con el rostro apoyado sobre su mano izquierda con la mirada baja o los ojos casi cerrados, cabila en esa pose que leemos casi de inmediato como melancolía. En la siguiente, el encuadre más abierto nos permite ver su cuerpo completo sedente y relajado, la puerta cerrada a su derecha y uno de sus perros Xolo a su izquierda. Cuerpo de frente y rostro de perfil, Frida mira fuera del encuadre mientras su mano derecha, desnuda, juega con uno de los múltiples anillos que lleva en la izquierda, ¿está reflexionando? ¿se distrae por aburrición? Finalmente en la tercera, de pie en otra parte del patio y ahora con dos de sus perros, parece abismar su mirada en el espejo empotrado en un nicho de la pared. No se mira a sí misma como Narciso, sino algo dentro del reflejo fuera de nuestro alcance. Calma e introspección parecen ser los términos que mejor responden al conjunto; la presencia de Frida habita el espacio y llena la imagen.

La otra serie, tomada en la recámara de Frida, la muestra igualmente pensativa, ensimismada y melancólica. La fecha probable de estos retratos debe haber sido cercana a 1947 pues la pintura de Diego Rivera que se identifica sobre la pared, conocida como “Paisaje Nocturno”, está fechada en ese año. En ninguno de estos retratos que Grimberg rescató vemos a Frida trabajando ni posando con su propia obra. Sabemos que es ella porque la identificamos con sus autorretratos, aunque su gesto no responde a la rigidez, severidad y fuerza que se confiere en la mayoría de ellos.

(Sobre los retratos de Frida que hizo Lola, el escritor mexicano Carlos Monsiváis escribió en 1991:

[...] la Fridomanía es un asunto ajeno por completo a las admirables fotos de Lola Álvarez Bravo, que entre otros de sus menesteres fue amiga cercana de Frida [...]

[...] Pero las suyas no son fotos devocionales, sino, por el contrario, rescates de la serenidad cotidiana...Lola, más cercana, contempla la fusión de la persona con la leyenda.

14. Grimberg, *Lola Álvarez Bravo...*, II.

15. Mayo, *Frida Kahlo. Contra el mito*, p.28.

16. Primer matrimonio de Frida con Diego (1929-1939); segundo matrimonio 1940; en E.E.U.U.A.A 1931-34; Primeras expos 1935-1939: Reconocimiento artístico 1939-1949. Operaciones: viaja a San Francisco alrededor de septiembre 1940- siguiendo a Rivera, luego del asesinato de Trotsky en agosto de 1940-sufre una cirugía, vuelven a casarse en diciembre 1940. 1950 fue hospitalizada un año en CDMX. Deterioro físico considerable inicia según Ankori, en 1944-sus viejas heridas volvieron a dar problemas. Ankori, *Imaging Her Selves...*p.114.

A Lola la alegría distraída, la melancolía absorta de Frida la atraen considerablemente, y por eso la profusión de retratos fridianos. Para Lola, el retrato es, entre otras cosas un método para desarrollar la amistad informándole o contándole a los demás a través de las fotos lo que ella ya conoce, los rasgos de carácter, la suavidad y la firmeza, el manejo del rostro ante la cámara que es declaración de bienes y autodefinición jerárquica.¹⁷

Entre varias cosas, estos retratos son para el pensador mexicano una “declaración de bienes y autodefinición jerárquica”. ¿Cómo leer esta afirmación? Al parecer, Monsiváis insiste sobre la agencia de Frida-modelo para hacer en los retratos fotográficos algo semejante a lo que hizo en sus autorretratos pictóricos, enunciarse y hacerlo con consciencia de los rasgos que deseaba promover; una “melancolía absorta” que fue otro de los elementos que alimentaron el mito de Frida. Quizás eso fue posible por la intimidad de la amistad que permitió a Lola jugar con la propuesta de la pintora. Coincido con Patricia Mayayo quien afirma que una buena parte de la obra de Frida:

[...] giró, de una forma u otra, en torno al problema de la configuración de la identidad femenina [...] los autorretratos de Kahlo se integraban dentro de un proyecto más amplio a caballo entre el arte y la vida: la elaboración de una mitología personal. La vestimenta y el adorno corporal, la fotografía, la decoración de la Casa Azul y, por supuesto, la pintura, formaban parte, así, del proceso de creación del personaje <<Frida Kahlo>>, de la construcción de una identidad concebida como resultado de una puesta en escena.¹⁸

Mayayo pondera también si acaso la Casa Azul no debería concebirse más que como espacio privado como ese escenario en el que Kahlo desarrollo una vida y una práctica artística¹⁹, y en el que Lola la retrató. Hay en estos retratos varios elementos característicos de otros retratos de Lola: el uso del espejo como multiplicador, que parecería insistir en que el retrato, el retratado y la imagen son juegos de escenificación y desdoblamiento, como hizo con el retrato de Manuel Rodríguez Lozano; el énfasis en las

texturas, como en el retrato de otra de sus amigas cercanas, la pintora María Izquierdo; o un encuadre e iluminación dinámicos, con diagonales que acentúan una postura física como en la imagen de Frida reflejada en el espejo del techo del dosel de su cama y en los retratos de Juan Soriano y Rufino Tamayo. Lola no retrató a estos artistas frente a sus obras por lo que el uso de una forma del “retrato del artista” no necesariamente canónica parece haber sido más bien la norma y no la excepción. Lola utiliza en este retrato de Frida recostada un formato apaisado, que se hace oblicuo por el espejo lo que produce que sea casi imposible decidir dónde emplazó tanto la cámara como su propio cuerpo. Todavía más peculiar que estos retratos de artistas, es el que hizo Lola de su alumna, la fotógrafa Mariana Yampolsky. Cristóbal Jácome y yo escribíamos en 2012 que esta imagen puede ser vista como una alegoría de la mirada fotográfica, en la que amplificado por una esfera de cristal un ojo casi cíclope, mira de regreso a la cámara. Se trata “de una deformación que trastoca la representación clásica del retrato fotográfico frontal y que recuerda al observador contemporáneo que la imagen fotográfica surge del recorrido de la luz entre miradas, espejos y lentes transparentes que depositan sobre la película fotosensible una realidad trastocada”.²⁰

Según Harry Berger, en el paradigma fisonómico – el que contempla al retrato como una revelación del carácter del modelo – los retratos nos cuentan historias sobre sus modelos, son “narrativas visuales”.²¹ Logran esto a partir de cuatro tipos de comentario, a saber: las consideraciones del carácter del modelo (su estatus social), la caracterización del autor o autora y los medios que utiliza para producir la imagen, la imagen misma en la que hay que pensar en la pose del modelo y su apariencia, y por último el archivo, que se refiere a toda la información que procuramos fuera de la obra para confirmar las tres primeras acciones. El archivo nos sirve para ampliar nuestra interpretación o especulación sobre las vidas, comportamiento y prácticas tanto del modelo como del pintor.²² Berger considera que hay elementos “indicadores” formales y fisonómicos, que se mezclan

17. Carlos Monsiváis. Texto para el catálogo *Frida y sus mundos, fotografías de Lola Álvarez Bravo*, México: Galería Juan Martín, 1991.

18. Mayayo, *Frida Kahlo. Contra el mito*, p.58.

19. Mayayo, *Frida Kahlo. Contra el mito*, p.214.

20. Deborah Dorotinsky y Cristóbal Jácome, “Retratos de Lola Álvarez Bravo”, en *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, p.128.

21. Habrá que revisar en la teoría narrativa la relación entre la biografía y el retrato como dos formas de “inscribir” a un sujeto.

22. Harry Berger, “Fictions of the Pose...”, p.98.

para crear una lectura particular del “carácter” del modelo – el uso de la iconografía “estándar” como la que sirve para representar a la melancolía, por ejemplo. Sin embargo, estos indicadores pueden ser una de las trampas de la lectura fisonómica. El propio Berger insiste que estos cuatro componentes que señala no le sirven, por ejemplo, para leer los retratos de Rembrandt, más difusos e inescrutables. Me parece que las series fotográficas que Lola tomó a Kahlo tampoco nos sirven para restaurar un paradigma fisonómico.

Las preguntas que se hacía el personaje de Gómez Robleda respecto a la identidad frente a sus retratos, sus multiplicaciones y desdoblamientos, tránsitos y cambios, son detonantes válidos para nuestra propia investigación. Si no hay un “Yo” unívoco y monolítico que retratar, si en la fotografía la modelo puede actuar sus múltiples identidades, como sugieren Ankori y Mayayo respecto a los autorretratos de Kahlo, no parece descabellado entonces afirmar que, en un gran número de sus retratos de artistas, Lola logró el difícil equilibrio entre sus propios deseos estéticos y formales, las fantasías del retratado y las expectativas y proyecciones de los observadores.

III. Mujeres. Expresión Femenina

En 1958 bajo la dirección de Marcelina Galindo Arce, inició su larga vida la revista *Mujeres. Expresión Femenina*.²³ En su número 6 se anunciaba como la revista que era “Expresión de la mujer mexicana sin prejuicios ni banderas”, aunque el tono de la publicación fue

23. Debo mi primer encuentro con la revista *Mujeres. Expresión Femenina* a la tesina de licenciatura de mi alumna Paola Judith Jasso “Kati Horna: identidad, imagen y memoria. Una aproximación contemporánea”, tesina para obtener el título de licenciada en Historia, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2014. Marcelina Galindo Arce además de su directora fue la gerente general de la revista. Según Jasso, Marcelina Galindo Arce, oriunda del estado de Chiapas recibió una beca para estudiar en el vecino estado de Tabasco. De ahí era originario el empresario editorial Regino Hernández Llergo, y a las filas de una de sus publicaciones, la revista *Mañana*, ingresó a trabajar Galindo Arce. Cuando Hernández Llergo fundó *Impacto*, Marcelina “Chelina” pasó a trabajar en esa publicación donde se ocupó de la campaña presidencial de Adolfo Ruiz Cortines como jefa de información. Desde ahí promovió, como una de las estrategias de campaña, la importancia que tenía el apoyo del candidato a las mujeres y sus familias. Fue durante la presidencia de Ruiz Cortines que se otorgó el voto a las mujeres (1953). Marcelina Galindo Arce se convirtió en diputada de la XLIII Legislatura en 1955, en las primeras elecciones en las que las mujeres pudieron votar y ser votadas. En 1958 apareció la revista que nos ocupa bajo el sello Publicaciones Llergo S.A. La revista constó de 382 números y se publicó durante 25 años. Jasso, “Kati Horna: identidad, imagen y memoria.”, p.27-30.

más bien de alineamiento al Partido en el gobierno (el PRI o Partido Revolucionario Institucional).²⁴ Durante todo su primer año se ocupó de incluir en las dos páginas centrales una sección dedicada al trabajo creativo de una mujer artista.²⁵ Con textos cortos y no siempre bien redactados, se acompañaba por retratos de la creadora reseñada que resultaban más elocuentes que lo escrito. ¿Por qué algunas de estas breves notas fotográficas resaltan la maternidad y el trabajo doméstico que realizan las creadoras? Esa respuesta habrá que encontrarla pensando en cuáles fueron los marcos de referencia de género, disponibles para las mujeres que participaron en esta empresa y que de manera “relacional” se entregaron a la tarea de representación y reconocimiento mutuo.

En la entrevista que le hace Carmen Anderson a la dramaturga Luisa Josefina Hernández, entonces profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se aprovecha el reportaje para aclarar el tono que tendrá la sección central de la que hablamos:

(Pensando en las características de la mujer mexicana y sabiendo que el símbolo no se encuentra solamente en las condiciones espirituales de nuestras mujeres sino también en sus viejos rebozos y sus artísticas trenzas, adornadas casi siempre de listones multicolores, hemos decidido dar una semblanza de nuestra mujer más allá de esos atributos; es decir, en nuestra efigie actual de la cultura y el arte, ¿qué postura asumen nuestras mujeres? ¿Qué aportación hacen, una vez arrancadas de la tiranía del comal y del metate...? ¿Qué beneficios culturales hemos obtenido, una vez que han sido incorporadas a la vida activa? Cada una de nuestras entrevistadas irá respondiendo por sí misma, y nuestros lectores sabrán si valió la pena el cambio, o si era preferible haberlas dejado toda la eternidad ante el comal y el metate).²⁶

24. *Mujer. Expresión Femenina*, núm.6, (15 enero 1959), p.9.

25. Las colaboradoras eran Isabel Farfán Cano, María Luisa Mendoza, Rosario Luz Fernández, Julieta Carrera, Hilda Pino Desandoval, Adela A. de Gutiérrez Pastor, Adela Zendejas, Lica, Albertina Ezeta, Ana Francisco, Lydia de la Peña, Carmen Anderson, Dra. Martha Rivera, Dra. Irene Talamás, Helena de la Mora, Issa Macedo, Magda Farkas, Helia D’Acosta, Alberto domingo, Ramón Pérez Díaz “Puntillero”, Dra. Olga González Oropeza, Enriqueta Espinosa Ruiz. El ejemplar costaba \$2 pesos MN en toda la República y tenía su dirección administrativa en Paseo de la Reforma No. 20, Despachos 2008-209, en la Ciudad de México. Se imprimía en Impresos y Publicaciones Llergo, S.A. Estaba manejada por un equipo casi exclusivo de mujeres: Natividad H. Llergo de Urcelay, Sub-Gerente; Ma. Del Carmen Galindo, administradora; Eugenia Castell, jefa de redacción; Carmen de la Barrera, jefa de información; Álvaro Carbonell Galindo, jefe de circulación; Relaciones públicas Lupita Cataño.

26. Carmen Anderson, “Trenzas en nuestra efigie. Carmen Anderson presenta a Luisa

Se incluían en la revista entrevistas exclusivas a destacadas mujeres en el ámbito de gobierno y diplomacia extranjera radicadas en nuestro país, como la ministra israelí Judith Shaltiel, o la cubana Tete Casuso.²⁷ En las editoriales Marcelina Galindo abordaba temas relevantes del momento: la ruptura de relaciones diplomáticas con Guatemala, las campañas de vacunación o la guerra fría y la amenaza de una guerra nuclear. En estas editoriales, Galindo incluyó una reflexión de cómo el tema o el problema afectaba a las mujeres. En general, argumentaba la periodista, las mujeres mexicanas de todas las clases sociales querían el bienestar de sus familias, de sus hijos como la cosa más preciada, la paz mundial y el bienestar de la Patria. Esto permite apreciar algunos de los elementos de “encuadre” de las normas de género vigentes en la época.

El ideal de madre-esposa promovido por publicaciones de esta índole desde el siglo XIX, no se había modificado en demasía. Incluso en la sección central que nos ocupa, también se señalaba su papel de madre y ama de casa ya fuera en el texto, en el pie de foto o a través de la construcción fotográfica. Este conjunto intertextual debía dar cuenta, de manera global, de la personalidad de la reportada. Las fotografías contaban cada cual con su pie de imagen para anclar su sentido. Por ejemplo, se caracterizaba el hacer del personaje del que se tratara mostrándola escribiendo, la mesa de trabajo llena de libros y papeles – si se trataba de una escritora o una dramaturga – leyendo y/o al lado de su biblioteca en el caso de las filósofas, y en otras actividades que a menudo incluían la vida familiar a la que no se menospreció a pesar de afirmar que la mujer ya no se encontraba atada a la cocina. Este es el caso del reportaje sobre la poeta Margarita Michelena en “La voz poética de Margarita Michelena”. Si ponemos atención a la edición fotográfica, la imagen de mayor tamaño es la

que nos presenta a la poeta sentada a su mesa de trabajo. Sobre Michelena, la autora de la nota nos dice que cree que como poeta debe “interesarse vivamente por cuanto la rodea, además de poesía, leer de todo, por lo que se instruye de física, política economía, sociología, psicología historia.” Mantuvo secretas sus actividades literarias hasta que Álvaro Gálvez y Fuentes²⁸ encontró y publicó sus poemas. Dedicada a la poesía, era “publicista profesional”, estaba casada y tenía dos hijos, su pasión después de la poesía, era la música, su fobia eran “los tontos, por culpa de los cuales sucede cuanto de abominable hay sobre el mundo.”²⁹ Si miramos con detenimiento la fotografía donde Michelena está trabajando, descubrimos que es su imagen de publicista profesional, y no de escritora, la que ocupa el mayor espacio en la puesta en página. Michelena revisa o corrige un dibujo, con un espejo a su derecha que duplica su mano y el lápiz que sostiene. ¿estaba usando su propio rostro para un cartel? La otra imagen de gran tamaño muestra a Michelena, cuidadosamente maquillada, polvear su mejilla. “El perfil de la poetisa nos recuerda los bellísimos perfiles griegos” reza el pie de imagen. En las otras dos fotografías a nuestra izquierda, Michelena acomoda copas en la vitrina de cristal y con un delantal claro sobre su vestido oscuro se afana en la cocina: “Además de poetisa es una excelente cocinera” lee el pie de foto. Es claro que en conjunto la imagen que se promueve es la de una mujer profesionista, dedicada a la publicidad, a la poesía pero casada, con hijos y atendiendo el hogar y cultivando su belleza. Es decir, las mujeres ejemplares no se apartaban de las encomiendas propias de su género, no perdían su feminidad, no abandonaban las labores domésticas ni se desinteresaban por el arreglo de la casa, como muestra la última fotografía a nuestra derecha, con Michelena

Josefina Hernández, dramaturga y profesora de la Facultad de Filosofía”, *Mujer. Expresión Femenina*, núm.6, (15 enero 1959), p.40. El comal y el metate son implementos de la cocina mexicana tradicional. En el comal se calientan las tortillas y en el metate- una especie de mesita plana de piedra volcánica que se apoya en tres conos invertidos con su manguillo del mismo material-sobre su superficie plana se muele maíz, semillas y chiles.

27. Según relata la nota, la cubana Tete Casuso tenía 20 años radicada en México y era doctora en pedagogía y letras por la Universidad de la Habana. Afiliada al Movimiento 16 de Julio desde su fundación, puso orden cuando los exiliados cubanos tomaron la Embajada de Cuba en México, tras el derrocamiento de Batista en Cuba, y asumió el papel de Embajadora. Solicitó al gobierno mexicano el reconocimiento del Gobierno Popular, mismo que obtuvo. Por cierto México fue uno de los primeros países en reconocer el gobierno emanado de la Revolución Cubana.

28. Álvaro Gálvez y Fuentes (1918-1975) fue un periodista y locutor mexicano e incursionó en la publicidad y la escritura de diálogos cinematográficos. Fundó Infomex, primera agencia mexicana de noticias. Bautizado por el locutor Pedro de Lille como “El Bachiller”, Gálvez Fuentes inició su carrera en Radio Educación en 1936 (invitado por Agustín Yáñez), cuando aún cursaba la preparatoria. Fue una de las voces más conocidas de la radiofonía mexicana, sobre todo en la XEW, aunque también fue pionero en la televisión nacional. Fue director y editor de la revista literaria *Tiras de colores* en la que Margarita Michelena fue colaboradora. En 1968 creó la Telesecundaria (desde su puesto de director de Educación Audiovisual de la SEP cuando Agustín Yáñez fue secretario de Educación Pública). <https://mexico.quadratin.com.mx/A-40-anos-de-la-muerte-de-El-Bachiller-Alvaro-Galvez-y-Fuentes/> (consultado el 9 de mayo de 2019).

29. “La voz poética de Margarita Michelena”, *Mujer. Expresión femenina*, núm.16 (20 junio 1959): p. s/n.

ordenando un arreglo de flores, su rostro reflejado en el espejo. Quizás llama la atención su cigarrillo entre los dedos, aunque las mujeres mexicanas fumando ya habían llamado la atención desde el siglo XIX a cronistas como la señora Calderón de la Barca. La imagen lee “Ama la fragilidad y la dulzura de las flores”. Lejos de establecer un parámetro distinto de “ser mujer”, a los roles tradicionales o al marco de referencia más establecido, se añaden además las actividades profesionales sin dejar de refrendar la sensibilidad, la dulzura y la belleza como atributos exaltados.

En general las series de esta sección construían el personaje a través de un recorrido por sus espacios domésticos, es decir, los de la vida privada pero también los de la domesticidad burguesa de medio siglo; el despacho donde se trabajaba o el taller donde se pintaba o hacía escultura, y se mostraba algo del entorno del hogar, a veces incluso se fotografiaba a la artista con los hijos. Ya vemos que Lola también sigue a Kahlo por los espacios de escenificación que prefiere, el patio de la Casa Azul o su recámara, aunque la sintaxis de las imágenes es distinta. (sin embargo, no hay una Frida cocinando ni arreglando la casa)

La publicación también abrió un espacio para los “nuevos valores” como fue el caso del dedicado a la joven periodista Elena Poniatowska, conocida en el medio como “Elenita” diminutivo que no la abandonó en toda su carrera. De ella nos dice la nota:

Surge espléndida y prometedor en el escenario del periodismo, cuando apenas asoma al de la joven, bella y talentosa, Elena Poniatowska es el ejemplo fidedigno de lo que representa la mujer en esta nueva época de inquietudes que ya no pertenece en exclusiva al hombre...dueña de la difícil facilidad del manejo del verbo, Elenita conjuga y resuelve con su acento nuevo una forma diferente de decir las cosas. Y es, entre tanta noticia que sombría huele a pólvora y sangre, un remanso fresco.³⁰

30. “Mujeres en el periodismo. Elena Poniatowska”, *Mujeres. Expresión femenina*, núm. 13 (5 mayo 1959), p. centrales s/n. De estos eventos violentos la nota puede aludir a la represión del movimiento ferrocarrilero en 1958 y al final de la Revolución cubana los primeros días de enero de 1959. Acorde al tono de la guerra fría, el 15 de marzo de 1959, dos meses antes que se publicara la nota sobre Poniatowska, Marcelina Galindo escribía la editorial “La guerra, mortal amenaza” sobre el peligro de una guerra nuclear. La revista también reportó la visita del presidente norteamericano Dwight D. Eisenhower a México y su entrevista con el presidente Adolfo López Mateos, y la reiteración de las relaciones diplomáticas y la política de buena vecindad. Recordemos que el expresidente Lázaro Cárdenas apoyó con entusiasmo al gobierno revolucionario

En cuatro de los cinco retratos la periodista mira directamente a la cámara con una sonrisa. En el mayor, al centro, se encuentra sentada en su mesa de trabajo, en otro, arriba a nuestra derecha, se compara su juventud con la figura de una calavera de cartonería, y en otra más, a nuestra izquierda, la vemos sostener un perro pequeño y girar su rostro a un perfil tres cuartos con la mirada a la lejanía, como avisando el porvenir. Alegría, frescura y juventud, que no reflejan la agudeza o el ingenio por los que se la caracteriza.

El último ejemplo que quiero abordar, está dedicado a la pintora y muralista Aurora Reyes.³¹ El espacio superior de la plana lo ocupa una fotografía del óleo para el proyecto mural “Trayectoria” y tres retratos de la pintora en la parte inferior; del lado izquierdo, le da “los últimos toques” a uno de sus cuadros, en otra juega con un ave (puede ser un perico o una guacamaya) y en la última, a nuestra derecha, el rostro afligido de la pintora en un *close-up* cerrado, rebasa el espacio del encuadre. Del proyecto mural nos

de Cuba y viajó el 26 de julio de 1959 a la isla. En su viaje de regreso a México explicó a la periodista Elena Poniatowska su simpatía por las dificultades que enfrentaban los líderes revolucionarios, la animadversión crítica y acusaciones falsas, tan parecidas a las que encararon los líderes de la Revolución mexicana. Según Renata Keller, el apoyo del expresidente al régimen cubano fue una de las razones por las cuales el gobierno de Adolfo López Mateos adoptó una política de no intervención en los asuntos cubanos. Renata Keller, *Mexico's Cold War: Cuba, the United States, and the Legacy of the Mexican revolution*, 2015, p.54-55,

31. “Aurora Reyes, voz y paisaje de México”, *Mujeres. Expresión femenina*, núm. 9 (28 febrero 1959): p. centrales s/n. Aurora Reyes (1908-1985) Pintora y poeta mexicana. Nació en Parral, Chihuahua y fue, a decir de varios autores, la primera mujer muralista como miembro de la LEAR (Mural en el Centro escolar Revolución 1934-36). Fue nieta del general Bernardo Reyes quien dirigió la revuelta contra el presidente Francisco I. Madero, mejor conocida como “La decena trágica”. Alumna de la Escuela Nacional Preparatoria, contemporánea y amiga de Frida Kahlo a quien dedicó el “Retrato de Frida frente al espejo”. Estudió de 1921 a 1923 en la Escuela Nacional de Bellas Artes y desde 1927 se incorporó como maestra de arte en la Secretaría de Educación Pública. Más adelante fue profesora de Bellas Artes en el Instituto Politécnico Nacional. En su vida temprana, defendió los derechos de las mujeres, sobre todo el derecho a votar y ocupar cargos públicos. Ciertos rasgos feministas están presentes en algunos de sus poemas como “estancia en el desierto” y “La máscara desnuda”. Tuvo un hijo con su primer marido, del que se divorció y luego un segundo poco tiempo después del divorcio. Mantuvo una relación amorosa con el poeta cubano Nicolás Guillén. Véase Dina Comisarenko Mirkin, *Eclipse de siete lunas: mujeres muralistas en México* (México: Artes de México y del Mundo; Universidad Iberoamericana; UNAM-Centro de Investigación y Estudios de Género; León, Guanajuato: PROSABEC, Universidad Iberoamericana León, 2017), p.72-83. La nota a pie de la imagen del retrato en *close-up* en la revista *Mujeres...* lee “Claroscuro en el rostro interesante y dulce de Aurora Reyes”; leen dulzura en un rostro que más bien muestra la edad madura de la pintora, fatiga y quizás cierta tristeza o pesadumbre, sobre todo por los ojos a medio cerrar.

dice el pie de imagen, es de “perfecto dibujo”, “grandioso tema y brillante colorido” y de “un triunfo indiscutible de la pintura mexicana”. Otro mural, el primero que ejecutó la pintora y que no aparece en imagen, el del Centro Escolar Revolución de 1936, merece, a decir de la autora de la nota, los “más cálidos y justificados elogios de los críticos y profanos”. También se nos informa que exhibió profusamente en colectivas e individuales en provincia y el extranjero. Sobre su obra poética, consignan que primero ilustró diversos libros educativos y de literatura. “Polifacética, intensamente humana, artista versátil, Aurora Reyes es, en suma, voz y paisaje de México”. La militancia política y el activismo de Reyes queda así reducido a una expresión poética y naturalizada.

Para la generación de pintoras como María Izquierdo, Frida Kahlo, Aurora Reyes o fotógrafas como Lola Álvarez Bravo, no existió un modelo mexicano reconocido de mujer artista contra el cual se pudieran “constituir” en su identidad como creadoras. La revista *Mujeres* repitió en textos y series fotográficas estereotipos de género que aunque celebraban y enaltecían el desempeño y desarrollo profesional de las mujeres mexicanas, no dejaban de recalcar el papel heteronormado de la madre-esposa. Se trata sin duda de una actualización de los viejos *Exempla*, cuentos o fábulas medievales didácticos y moralizadores utilizados como recurso persuasivo, en este caso dirigido a las mujeres mexicanas de clase media a mediados del siglo XX.³² Considero que esta exagerada conformidad con el modelo alineado de mujer burguesa para finales de los años cincuenta, y el vínculo con la forma del *exemplum*, de hecho responde a un descontento y rebeldía ya vigentes pero que estallaron en la década siguiente. Fue contra ese estereotipo promovido por estas formas de representar y de comprender al sujeto mujer artista, pero sobre todo frente al marco normativo de género, contra el que se reveló la siguiente generación de *Mujeres radicales*.³³

32. Véase Marta Haro Cortés y José Argüés Aldaz, “El *exemplum* medieval castellano. Una aproximación bibliográfica” en Cuaderno bibliográfico núm. 21 del *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Fascículo 12, 1998, p.385-457. <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/menubolb2.htm> (consultado el 12 de mayo de 2019).

33. Aludo directamente a la exposición curada por Cecilia Fajardo Hill y Andrea Giunta, *Radical Women*, presentada en el Museo Hammer de la ciudad de Los Ángeles, de abril 13 a julio 22 de 2018, como parte del programa Pacific Standard Time: LA/LA

IV. Conclusiones

Los ejemplos trabajados aquí nos permitieron apreciar cómo, desde dos prácticas diferentes, efectivamente la serialidad del retrato fotográfico implicó cambios en la manera moderna de elaborar y comprender la retratística en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, como explica Judith Butler:

Aunque nos vemos forzados a dar cuenta de nuestros varios yoes, las condiciones estructurales en que lo hacemos vuelven imposible una tarea exhaustiva. El cuerpo singular al que se refiere un relato no puede ser capturado por una narración total, no sólo porque ese cuerpo tiene una historia formativa que es irrecuperable para la reflexión, sino porque el modo en que nos forman las relaciones primarias produce una opacidad ineludible en nuestra autocomprensión. Siempre damos cuenta de nosotros mismos a otro, sea inventado o existente, y ese otro establece la escena de interpelación como una relación ética más primaria que un esfuerzo reflexivo por dar cuenta de sí. Por otra parte, los propios términos que utilizamos para dar cuenta, y de los que nos valemos para volvernos inteligibles para nosotros mismos y para los otros, no son obra nuestra. Tienen un carácter social y establecen normas sociales, un ámbito de falta de libertad y de posibilidad de sustitución dentro del cual se cuentan historias <<singulares>>.³⁴

Puede decirse que la elaboración de la serie es ese espacio de interpelación que se convierte en una forma de narrativa entre dos personas. Como vimos a través de los retratos de Frida Kahlo realizados por Lola Álvarez Bravo, la fotógrafa evitó repetir el canon estilístico del “Retrato de la Artista” – eludió un modelo de marco normativo – y en complicidad con Kahlo elaboró una narrativa visual que se sumó a la forma performativa a través de la cual Frida Kahlo construyó sus diversos “yoes”. Por su parte, las series en la revista *Mujeres. Expresión femenina* que aparecieron en 1959 ocuparon un espacio más constreñido y tradicional y

Latin American and Latino Art in LA de la fundación Getty. Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (eds.), *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (Los Ángeles, CA: Hammer Museum y Del Monico Books, Prestel, 2017).

34. Judith Butler, *Dar cuenta de sí mismo* Traducción de Horacio Pons (Buenos Aires: Amorrortu, 2009), p. 35.

son quizás ejemplos burdos de ese marco normativo. Si bien la publicación pretendió dar visibilidad a las mujeres creadoras y a las profesionistas, no innovó en la puesta en página, ni abandonó los estereotipos dominantes de género. De ahí que se insistiera en los textos a través de la adjetivación verbal y visual, sobre los elementos femeninos tradicionales de belleza, dulzura, ensueño, sensibilidad y coquetería – entre otros – para identificar y caracterizar a las mujeres artistas. Contrapuestas, estas series de retratos de mujeres permiten apreciar los cambiantes panoramas en la presentación de las mujeres como sujetos creadores en México a mediados del siglo XX.

Deborah Dorotinsky Alperstein: Licenciada en Antropología Cultural por la Universidad de California, Berkeley (1985), Maestra y Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (2003). Desde 2004 es investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Trabaja temas relacionados con la historia de la fotografía, la antropología y la cultura visual en las representaciones de género, raza y clase social en el siglo XX.

UN RECIT VISUEL? L'INVENTION DE L'HISTOIRE DE L'ART DANS LES ARTS

France Nerlich

Dans le cadre de ce volume consacré aux artistes en représentation, cet essai se penchera sur les œuvres qui, au milieu du XIXe siècle, ont exprimé, à partir d'une représentation très spécifique des maîtres anciens, un point de vue très informé et orienté sur *l'histoire* de leur art. Si la représentation des artistes apparaît très tôt dans la mise en image des anecdotes relatées par Vasari et dans des jeux de portraits et de décor dès le XVIIe siècle, un glissement semble s'opérer au XIXe siècle en lien avec une réflexion accrue sur l'histoire elle-même et la capacité de la peinture à représenter une vision diachronique des faits, un enchaînement logique ou supposé de causes et de conséquences ou du lien entre l'art et les grandes "époques" de l'histoire de l'humanité. Cette grande question de la possibilité de représenter l'histoire, qui obsède le XIXe siècle, touche aussi la représentation de l'histoire de l'art. Au-delà de l'action individuelle des artistes, que l'on peut saisir selon les modèles convenus de la geste héroïque ou de la scène pittoresque, comment représenter ces systèmes que Winckelmann ou Herder ont essayé de justifier et de construire pour en comprendre les manifestations et transformations à travers le temps? Nombre d'artistes participent aux grands débats et discussions érudites en publiant leurs observations sur les maîtres anciens, passant parfois d'une pratique artistique à une recherche savante, ou pratiquant les deux à la fois. Si les œuvres elles-mêmes peuvent porter la trace de cette préoccupation savante, à travers des effets de citation, des marques de filiation ou des réflexions sur le processus créatif lui-même, la représentation d'une organisation historique de l'art semble se formaliser à partir des années 1830, alors que s'intensifient les débats épistémologiques, les réformes pédagogiques pour l'enseignement artistique, les défis muséographiques et l'exigence



Figure 1.
Johann Friedrich Overbeck,
Triomphe de la religion dans les arts, dit aussi le Magnificat de l'art (Triumph der Religion in den Künsten), 1840, huile sur toile, 392 x 392 cm, Städtisches Kunstinstitut, Francfort/Main.

d'expertise pour un marché de l'art et une clientèle de plus en plus avertis. S'observe alors un positionnement de plus en plus affirmé de la part des peintres en tant qu'auteurs d'un discours sur leur art, et en particulier sur son histoire, non seulement comme auteurs de textes savants qui contribuent profondément aux débats sur l'étude des sources et la mise en forme des savoirs sur les maîtres du passé, mais comme artistes dans la pratique même de leur art. On peut situer dans les années 1830 un moment de transformation profonde du discours visuel sur l'art qui intègre une dimension autoréflexive beaucoup plus assumée, une dimension discursive qui déroute la critique puisque la peinture vient pour ainsi dire la défier sur son propre terrain, mais avec les outils qui lui sont propres, c'est-à-dire ceux de l'art¹. Les peintres passent alors d'une représentation prenant pour sujet la vie des maîtres anciens à une représentation de l'histoire de l'art à travers les maîtres anciens, avec des choix plastiques qui deviennent tout aussi signifiants que des arguments et des notes de

¹ France Nerlich, "Palette contre plume: peindre l'histoire de l'art: le cas de Paul Delaroche et de Johann Friedrich Overbeck", *Histoire de l'art*, 2017, p.11-24. Voir aussi France Nerlich, *Des esprits et des hommes. L'invention de l'histoire de l'art par Johann Friedrich Overbeck et Paul Delaroche*, Rennes, Presses universitaires, 2020 (à paraître).

bas de page dans un texte savant. Deux exemples seront présentés plus particulièrement ici pour leur rôle paradigmatique: deux œuvres réalisées par le peintre allemand Johann Friedrich Overbeck entre 1829 et 1840, le *Triomphe de la religion dans les arts* (Figure 1) et par le peintre français Paul Delaroche de 1836 à 1841, dit l'*Hémicycle* (Figure 2), deux commandes pour des écoles d'art et lieux d'exposition, le Städel à Francfort et l'Hémicycle de l'École des beaux-arts à Paris. Dans ces deux cas se joue un moment décisif où la peinture entre de plein pied dans le registre du conceptuel et du discours sur l'art. Les solutions diamétralement opposées auxquelles aboutissent les deux peintres témoignent des options plurielles de l'histoire de l'art en train de se construire. Si elles échouent d'une certaine manière à entrer dans une histoire canonique de l'histoire de l'art, elles introduisent néanmoins une brèche féconde dans les arts et dans l'histoire de l'art.



Figure 2.
Paul Delaroche,
Hémicycle des beaux-arts, 1836-1841, 3,90 x 24,70 m, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.

L'artiste comme sujet

La représentation des maîtres anciens connaît évidemment une longue histoire et il suffit d'y revenir très brièvement pour souligner le changement de paradigme qui s'opère. Il serait évidemment possible de remonter jusqu'aux collections voire juxtapositions de portraits du XVIe siècle, les collections de portraits instaurées par les Académies italiennes ou les décors imaginés par Vasari pour son palais de Florence où il associe des scènes allégoriques à des collections de portraits célébrant les héros de ses *Vies d'artistes* à travers lesquelles il a durablement forgé l'image des grands maîtres et le récit sur l'art. Les textes de Vasari célébrant la naissance du génie et ses liens intimes avec la vertu, et réunissant détails et anecdotes pour incarner de la manière la plus vivante la personnalité du maître ancien, sont assurément la source la plus prolifique pour les représentations de la vie des grands maîtres, une vogue qui prend une ampleur nouvelle dans le dernier quart du XVIIIe siècle. Les artistes fusionnent alors des traditions de représentations classiques et des détails historiques puisés dans les *Vies* de Vasari

ou les ouvrages savants qui suivirent son modèle, comme dans la *Mort de Léonard de Vinci* de François-Guillaume Ménageot (1781, Château d'Amboise) (Figure 3) qui suit la tradition des *exempla virtutis* comme l'ont bien souligné Robert Rosenblum ou Francis Haskell². Comme l'ont rappelé Haskell ou Jean Locquin, le dernier quart du XVIIIe siècle voit déjà se transformer le répertoire de la peinture d'histoire avec des sujets qui présentent des maîtres anciens dans des situations de vie exemplifiant leur rang ou célébrant la grandeur des souverains³. La vie des grands maîtres rejoue des actes qui s'inscrivent dans les thèmes classiques (mort héroïque, magnanimité, etc.). Ce n'est pas tant l'introduction des grands maîtres de l'art – au même titre que les hommes de l'esprit et des lettres⁴ – qui vient brouiller la distinction entre peinture d'histoire et peinture de genre, même si le fait de faire entrer dans le panthéon des grands hommes des confrères du passé incite les peintres à explorer avec davantage de curiosité la texture et la matérialité de ces scènes. Ces scènes évidemment nourries des lectures de Vasari, d'autres compilations savantes comme *L'Abrégé de la vie des plus fameux peintres* de Dezallier d'Argenville (1745) et la *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais* de Jean-Baptiste Descamps (1753) ou des versions romanesques qui en sont tirées dès la fin du XIXe siècle, répondent aussi à une volonté politique, une situation de crise sociale et économique pour les artistes, ainsi qu'à une adaptation sentimentale de l'histoire au cours du XIXe siècle comme l'a montré Francis Haskell⁵. La mort de Léonard de Vinci devient un sujet de représentation lorsqu'en 1781 Louis XVI en fait la commande à Ménageot⁶. Le sujet implicite en est alors la célébration du roi de France et de sa protection de l'art, le récit d'une Renaissance française, etc. A partir de là, le sujet va être

réinterprété à de nombreuses reprises⁷. Peint par Ingres en 1818, qui en fait plusieurs variations, le sujet insiste sur la fusion des corps du roi et du peintre pour souligner l'intime relation entre les deux. La formule d'Ingres et de Ménageot est reprise pour le plafond du musée du Louvre où sont exposées des œuvres de la Renaissance – et l'insistance sur le détail des objets et du mobilier répond à cette exigence du lieu pour lequel il est destiné. En 1835, François Gigoux insiste sur le retour à la religion de Léonard quelques instants avant sa mort et expose crûment le corps du vieillard soutenu, porté vers le prêtre par le roi en personne. La fortune de ces images sur laquelle insiste l'exposition *1519. La Mort de Léonard, naissance d'un mythe* organisée au château royal d'Amboise en 2019, dans le cadre des célébrations des 500 ans de la mort de Léonard de Vinci, accompagne un intérêt parallèle pour l'œuvre de Léonard, nourri par les copies, gravures, reproductions sur faïence, exposés au Salon et dérivés sur des supports populaires tels que vaisselle, illustration ou petit mobilier. D'autres artistes connaissent une diffusion similaire de leur œuvre et de leur vie. Dans les *Honneurs rendus à Raphaël* de Pierre-Nolasque Bergeret (1806) où l'on retrouve une formule plus sophistiquée de cette *conclamatio*, les détails antiquaires sont réunis pour donner un effet de réel plus tangible, en particulier par la représentation des œuvres du maître réunis en un seul lieu comme le fait alors au même moment le musée du Louvre sur les cimaises duquel se côtoient les œuvres les plus célèbres des maîtres et des élèves, saisies en Italie depuis les guerres révolutionnaires, et dans l'ensemble des territoires européens conquis par l'Empereur. Raphaël est sans doute au XIXe siècle, l'artiste qui, dans toute l'Europe, suscite la plus grande production d'images dérivées⁸. Erigé en référence-clé de l'enseignement académique depuis le XVIIIe siècle, il est au XIXe siècle l'artiste le plus copié par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome⁹. La puissance de son rôle pour

2. Francis Haskell, "The Old Masters in Nineteenth-century French Painting", *Art Quarterly*, XXIV, n°1, 1971, p.55-85. Robert Rosenblum, *Transformations in late eighteenth century art*, Princeton University Press, 1970. Les études sur le sujet sont nombreuses, parmi les plus récentes on peut relever Hélène Jagot, Alain Bonnet (éd.), *L'Artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIXe siècle*, Fage, 2012.

3. Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912.

4. Thomas W. Gaehtgens, Gregor Wedekind (éd.), *Le Culte des grands hommes en France et en Allemagne, 1750-1850*, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, Passages/Passagen, vol. 16, Paris, 2009.

5. Haskell, art. cit.

6. Voir l'ouvrage récent *La Mort de Léonard. Naissance d'un mythe*, sous la direction de Gennaro Toscano, Gourcuff Gradenigo, 2019.

7. Valérie Sueur-Hermel, "La Mort de Léonard. Fortune d'une image au XIXe siècle", in *Ibid.*, p.81-91.

8. Parmi les références très nombreuses, voir entre autres Gilbert Hess, Elena Agazzi et Elisabeth Décultot, *Raffaël als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston, 2012; *Die Sixtinische Madonna: Raffaels Kultbild wird 500*, sous la direction d'Andreas Henning, Munich, Prestel, 2012; *Raphaël et l'art français*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983.

9. Voir les statistiques tirées de la base de données *Envois de Rome* (INHA): https://inhaparis.github.io/Les-envois-de-Rome_v1/visualisations/visualisation_1.html.

Figure 3.
François-
Guillaume
Ménageot,
*Mort de Léonard
de Vinci*,
1781, Château
d'Amboise.



l'histoire de l'art, conjuguée à une forme de superstition religieuse lui conférant le rôle d'un nouveau Saint-Luc, apparaît dans des choix symboliques forts, comme celui, pour le roi Louis Ier de Bavière, de poser la première pierre de la Nouvelle Pinacothèque de Munich le jour de l'anniversaire supposé de Raphaël, le 7 avril 1826¹⁰. Le décor développé au sein de ce nouveau musée par Peter von Cornelius conjugue par la suite la représentation des vies d'artistes à travers des épisodes-clés et une progression chronologique et morphologique qui aboutit à la figure et l'œuvre de Raphaël¹¹. Le programme de Cornelius associe téléologie individuelle et historique, porté par un langage visuel hybride qui insère les scènes figurées dans un appareil signifiant d'arabesques et de symboles. La représentation inspirée de la littérature vasarienne est ainsi sous-tendue par un appareil critique visuel confiant en sa propre compétence.

Expérimentations formelles

La conviction d'une compétence spécifique du langage de l'art en tant qu'élément signifiant est sans doute très étroitement

^{10.} Voir entre autres *Verzeichniss der Gemälde der königlichen Bildergalerie in München von Georg von Dillis, königlich bayerischem Central-Galerie-Director, Commandeur des Civil-Verdienst-Ordens der bayerischen Krone, und Mitglied mehrerer Maler-Akademien*, 1838. Sur le goût pour Raphaël dans les collections allemandes, en particulier prussiennes, voir Robert Skwirblies, *Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut: Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik, 1797-1830*, De Gruyter, 2016.

^{11.} Kerstin Thomas, "Les panthéons d'artistes. Delaroche et Cornelius", dans Gaetgens/Wedekind, op. cit., p.371-408.

liée à l'expertise développée face aux œuvres anciennes, qui progressivement passe d'un rapport de reproduction à un rapport d'analyse. Il est probable que le déplacement massif des œuvres autour de 1800 a contribué à opérer cette transformation du geste¹². L'expertise face aux œuvres devient un enjeu de connaissance mais vient aussi opérer une sorte de rupture épistémologique liée à la nécessité de restaurer¹³, reclasser, repenser la place des œuvres dans l'espace des collections et du musée et dans l'histoire¹⁴. Le premier quart du XIXe siècle est une période propice pour la redécouverte d'écoles jusqu'alors négligées ou peu connues. Lorsque les œuvres des primitifs allemands ou italiens rejoignent les cimaises du Louvre, elles mettent au défi non seulement la terminologie mais aussi la capacité de regard. Certains travaux rendent compte de ce processus, comme l'ouvrage conjoint que Wilhelm Ternite¹⁵ et August Wilhelm Schlegel consacrent au *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico (Figure 4)¹⁶. Tandis que Schlegel examine l'image et en détaille longuement la construction, la perspective, la géométrie, la couleur, les pigments, la touche, etc., le jeune peintre Ternite traduit l'œuvre dans une gravure au trait, tout d'abord dans une vision d'ensemble puis dans des détails qui permettent de regarder l'œuvre de près et de la décomposer. L'initiative de ce projet semble revenir au peintre qui a sollicité l'auteur déjà connu pour ses écrits sur l'art et en particulier pour ses descriptions des collections du Louvre¹⁷. Ce type de regard ouvre les vannes à des expérimentations stylistiques au cours du premier quart du XIXe siècle où l'on voit

^{12.} Voir entre autres Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé: les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003.

^{13.} Noémie Étienne, *La restauration des peintures à Paris (1750 - 1815): pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

^{14.} Voir entre autres Pierre Rosenberg (éd.), *Dominique-Vivant Denon: l'oeil de Napoléon*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1999.

^{15.} Sur Ternite, voir Robert Skwirblies, "Wilhelm Ternite", dans France Nerlich, Bénédicte Savoy, *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, t. I, 1793-1843, De Gruyter, 2013, p.281-285.

^{16.} Wilhelm Ternite et August Wilhelm Schlegel, *Mariä Krönung und die Wunder des Heiligen Dominicus nach Johann von Fiesole, in fünfzehn Blättern*, Paris, John Smith, 1817.

^{17.} Friedrich von Schlegel, *Descriptions de tableaux*, édition établie et présentée par Bénédicte Savoy, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001; Hubert Locher, "Construction des Ganzes": Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum", dans Johannes Grave, Hubert Locher, Reinhard Wegner, *Der Körper der Kunst*, Göttingen, 2007, p.99-131.



Figure 4. Wilhelm Ternite et August Wilhelm Schlegel, *Mariä Krönung und die Wunder des Heiligen Dominicus nach Johann von Fiesole, in fünfzehn Blättern*, Paris, John Smith, 1817 (Figure n.3).

des éléments de peinture “gothique” ou inspirés du quattrocento italien s’ajouter à la gamme des références académiques. Parmi les acteurs majeurs d’une réflexion sur le style historique, les peintres nazaréens jouent un rôle extrêmement important. Ces jeunes peintres d’origine germanique qui fondent à Rome la confrérie de Saint-Luc, en 1809, inscrivent leur démarche dans un refus explicite de l’autorité et du dogme académiques et plaident pour un retour à une conception et pratique artistique perdue à la fin du XVI^e siècle avec l’artificialisation opérée par le maniérisme et la régulation de l’art engendrée par les académies. L’ambition d’un retour aux sources se traduit par un parti pris esthétique qui va profondément marquer l’art du XIX^e siècle jusque tard dans le XX^e siècle, en particulier pour la peinture monumentale et dans l’imagerie pieuse, mais elle s’appuie évidemment sur une volonté idéologique et religieuse d’effacement du Siècle des Lumières et du schisme protestant dont les ressorts s’avèrent très efficaces. Johann Friedrich Overbeck fait partie des membres fondateurs de cette confrérie pour laquelle il compose la vignette (Figure 5), et dont il fait, avec Peter von Cornelius, partie des principaux animateurs. Dans leur propre représentation, ils jouent sur l’analogie avec les maîtres anciens, reprenant leur place ou leurs traits. Dans le double portrait où l’un dessine l’autre, Overbeck évoque la figure de Raphaël tel qu’il se glisse parmi les élèves de l’*Ecole d’Athènes*, tandis que Cornelius joue sur les réminiscences des portraits de Dürer (Figure 6). En invoquant les figures de Raphaël et Dürer, ils incarnent dans leurs propres existence et pratique la rétroprojection vers le passé et le mariage spirituel entre l’Italie et la *Germania* du XV^e siècle. Ce travail sur le passé va jusqu’à la performance et la transformation du quotidien depuis le choix des vêtements et de la coupe de cheveux

jusqu’à la vie en communauté et la conversion au catholicisme (chrétienté unie). Il concerne aussi le rapport à l’art qui est lui aussi reconverti en langage spirituel, l’image comme incarnation ou transformation eucharistique. Le signe visuel n’est pas dicté par un rapport d’imitation du réel ou une relation symbolique mais par un processus métaphysique d’incarnation. Il est un marqueur historique, signifiant d’un rapport au monde et d’une volonté de le transformer. Chez Overbeck, cela se traduit par un jeu très maîtrisé des degrés de vision comme dans son *Ave Maria*, où rêve, vision mentale et regard physique sont figurés en relation avec cette méditation sur le mystère de l’incarnation.



Figure 5. Johann Friedrich Overbeck, vignette pour la confrérie de Saint-Luc, 1809, reproduite dans Margaret Howitt, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses*, Fribourg, 1886, t. 1, entre les pages 100 et 101.

La conscience accrue de leur inscription dans une histoire dont ces peintres revisitent et révisent les axiomes et les temporalités se retrouve dans l’arbre généalogique de la planche de dédicace imaginée par Ferdinand Olivier en 1823 pour la série des *Sept vues de Salzbourg et Berchtesgaden* (Figure 7)¹⁸. Il s’agit là sans doute d’une des premières représentations diagrammatiques de l’histoire de l’art: le chêne s’inscrit dans un cadre gothique, une sorte de triptyque bordé de chaque côté par des niches accueillant des figures tutélaires germaniques et italiennes (le sculpteur Peter Vischer et Erwin von Steinbach, l’architecte de la cathédrale de Strasbourg à gauche; Raphaël et Dante à droite). Une soixantaine de noms d’artistes allemands, contemporains d’Olivier, sont inscrits dans des cartels fixés dans les branches. Le tronc porte une représentation de la Résurrection du Christ d’après Dürer, affirmation de l’idée de l’art comme incarnation et ascension, mais aussi comme manifestation transcendante. Dürer apparaît à

18. Ferdinand Olivier, *Sept vues de Salzbourg et Berchtesgaden, ordonnées selon les sept jours de la semaine: dédicace*, 1823, lithographie imprimée à partir de deux pierres à l’encre noire et brun clair, H. 19,7; L. 27,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

travers son signe: son monogramme et son œuvre. Le choix d'une référence à son cycle de la Grande Passion gravé sur bois permet aussi de conjuguer la dimension spirituelle avec la dimension matérielle de l'œuvre et de sa technique. Au pied de l'arbre les archanges veillent, Michel tenant une épée flamboyante pour protéger l'arbre de Satan et des Juifs, tandis que Gabriel accueille les artistes



Figure 6.
Johann Friedrich Overbeck,
Peter von Cornelius,
Double portrait,
1812,
42,4 x 37 cm,
collection particulière.

chrétiens une fleur de lys à la main. De façon assez caractéristique pour l'idéologie nazaréenne, l'image désigne l'adversaire, l'autre contre lequel il s'agit de défendre l'art chrétien. Satan revêt une apparence très païenne, évocation d'une idole antique, qui coïncide avec le rejet par les nazaréens de l'idée classique du modèle antique. En tant qu'art non chrétien, l'art antique ne peut servir de référence. De même l'altérité juive met en péril aux yeux des nazaréens l'unité chrétienne. Cette figure de l'arbre, imaginée par Olivier, met en branle tout un système de référence, d'antagonismes, de valeurs qui définissent un périmètre pour l'art, une vision à la fois non-nationale par sa filiation germanique et italienne, mais proclamant une nation chrétienne unie. Comme Overbeck, Olivier joue sur différents degrés de discours, para- et méta-iconiques: insertion d'images dans l'image, de structures architecturées, scissions matérialisées et transgressées, vides et pleins, écarts mathématiques et jeux de textures en noir et blanc, jusqu'à l'apposition d'une citation de l'Évangile de Jésus-Christ selon Saint Jean dans un cadre fixé sur le parapet du triptyque: "Je suis la Résurrection et la vie" (Jean, XI, 25). A travers cet usage du signe visuel se lit aussi un retour vers une exégèse patristique mobilisant des niveaux de lecture et d'interprétation allant d'un sens littéral à un sens anagogique en passant par une dimension allégorique et tropologique. C'est là une autre manifestation

du rejet de la Réforme. Par cette opération de distanciation et superposition de la littéralité et de l'indiciel, ces artistes perturbent nombre de critiques.

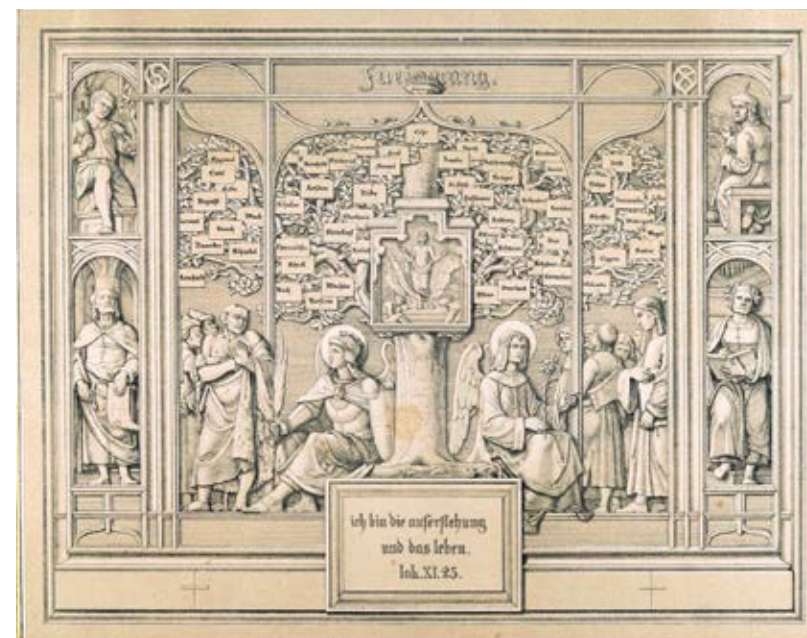


Figure 7.
Ferdinand Olivier,
Sept vues de Salzbourg et Berchtesgaden, ordonnées selon les sept jours de la semaine: dédicace, 1823, lithographie imprimée à partir de deux pierres à l'encre noire et brun clair, 19,7 x 27,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

S'il est parfois difficile, aujourd'hui, de saisir cette perturbation, elle se lit et vérifie dans les commentaires des critiques de l'époque. Aussi quand Paul Delaroche, peintre français connu pour ses tableaux d'histoire d'un genre nouveau (avec des représentations très concrètes et touchantes des figures du passé) s'aventure du côté des expérimentations stylistiques nazaréennes à l'occasion d'un voyage en Italie en 1834, au cours duquel il a étudié les peintres primitifs italiens et côtoyé les peintres nazaréens, la critique française lui reproche assez unanimement d'abandonner son style propre et d'imiter les artistes allemands contemporains dans leurs errements gothiques¹⁹. Si la démarche des nazaréens est profondément portée par un combat idéologique, de la même manière que celle d'un Caspar David Friedrich au même moment, les expériences sur les possibilités discursives du langage visuel se déploient aussi en-dehors de ce périmètre, en dialogue et en réaction par rapport à celui-ci. Ainsi, Delaroche est-il sensible à

¹⁹ Nerlich, art. cit. 2018.

ce que les artistes allemands contemporains lui font voir dans l'art italien du Quattrocento, dont il reproduit des œuvres dans des ouvrages savants et périodiques artistiques contemporains, mais il y associe plus un indice de l'histoire tout en conservant les possibilités de méta-discours développés par les tableaux nazaréens. Il expérimente ainsi avec des niveaux d'interprétation du signe visuel sans les assigner à la seule théologie chrétienne. De fait, la réflexion sur l'historicité et l'altérité du style qui s'observe dans les œuvres contemporaines conduit à produire un nouvel espace discursif pour la peinture qui conduit à la possibilité d'un discours auto-réflexif ce que nombre de critiques rejettent au cours des années 1830 lorsqu'ils reprochent aux artistes d'intellectualiser à outrance leur travail (et en quelque sorte de s'aventurer sur le territoire de la critique et donc de l'histoire de l'art encore balbutiante).

Artistes et savants

Ces années 1830 sont des années fécondes pour l'histoire de l'art avec la multiplication de manuels et de monographies d'artistes²⁰. Tandis que cette histoire de la discipline commence à être bien connue, elle est encore vue à distance de la pratique des artistes qui pourtant y participaient considérablement. D'une part, nombre des auteurs ont commencé leur carrière comme artistes avant de se consacrer à l'histoire de l'art (Johann David Passavant, Charles Blanc, etc.), d'autre part, nombre d'artistes contribuent à la discussion en faisant valoir leur expertise non seulement d'un art visuel mais d'un art manuel. Ainsi le graveur reproducteur Auguste Gaspard Boucher-Desnoyers tire de son expérience de graveur d'après les œuvres de Raphaël suffisamment de convictions pour publier des compléments aux travaux de Quatremère de Quincy²¹. Paul Delaroche soutient quant à lui les travaux de son élève Henri Delaborde pour faire connaître les fresques de Fra Angelico²² et

20. Voir entre autres Gabriele Guercio, *Art as existence: the artist's monograph and its project*, Cambridge, MIT Press, 2006.

21. Auguste Gaspard Louis Boucher Desnoyers, *Appendice à l'ouvrage intitulé Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, par Monsieur Quatremère de Quincy, le célèbre antiquaire: accompagné de renseignements sur divers artistes*, Paris, Firmin Didot, 1852.

22. Henri Delaborde, *Beato Angelico da Fiesole. Fresques du couvent de Saint-Marc*

s'associe aux publications savantes de Charles Lenormant²³. Quant à Overbeck, il est activement lié à l'élaboration de la monographie sur Raphaël par Johann David Passavant en lui adressant des livres et des références depuis l'Italie, tandis que son ami lui envoie des sources pour la réalisation de son grand tableau, *Le Triomphe de la Religion dans les arts*.

De fait, Paul Delaroche et Johann Friedrich Overbeck sont activement impliqués dans de grands chantiers d'histoire de l'art au moment où ils travaillent à leur deux œuvres-clés, *Le Triomphe de la Religion dans les arts* et *l'Hémicycle de l'Ecole des beaux-arts*. Les deux peintres proposent des manifestes personnels sur l'histoire de l'art, nourris par des études érudites et des expérimentations formelles d'appropriation des formes de l'art, caractéristiques de cette transformation médiatique évoquée. Leur œuvre trahit une réflexion évidente sur l'œuvre de Raphaël – Overbeck fusionnant la *Dispute du saint-sacrement* et *l'Ecole d'Athènes* en remplaçant la Trinité par une représentation de la Vierge en majesté au-dessus d'un jet d'eau qui traduit le mouvement ascendant de la création poétique et artistique. Delaroche rejoue, quant à lui, de manière flagrante, et presque trop littérale selon certains critiques, l'espace de l'Ecole d'Athènes au-dessus des gradins de la salle de remise des prix de l'Ecole des beaux-arts (Figure 8).

L'intellectualité de leur démarche qui semble mettre à distance la représentation irrite nombre de critiques. De fait, les deux artistes articulent de manière très argumentée les éléments de leur composition, le groupement des figures, les scènes de dialogue et d'action. Overbeck organise son tableau en arguments à partir de la thèse centrale d'un art chrétien uni. La complexité de cette image va le conduire à rédiger un texte explicatif, édité en plusieurs langues, qui va par la suite circuler en compagnie de la gravure, mais aussi de

à Florence. Dessins de M. Henri Delaborde, mis sur pierre par MM. Colette et Moulin, Impression de MM. Engelmann et Graf, sous la superintendance de M. Paul Delaroche, Paris, chez Curmer, 1843.

23. *Trésors de numismatique et de glyptique ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc. tant anciens que modernes, les plus intéressants sous le rapport de l'art et de l'histoire*, sous la direction de Paul Delaroche, Henriquel-Dupont, Charles Lenormant, Bureau du Trésor de numismatique et de glyptique, Paris, Rittner et Goupil, Vve Le Normant, 1831-1850, 20 volumes.



Figure 8.
Anonyme, Salle
de l'Hémicycle,
photographie,
non datée, Paris,
École nationale
supérieure des
beaux-arts.

manière autonome²⁴. A titre d'exemple, Overbeck veut démontrer dans son tableau que les artistes germaniques et italiens ont interagi et que la gravure a servi de véhicule à ces interactions. Pour le montrer, il place à droite de la fontaine centrale, Lucas van Leyden, accompagné de Martin Schongauer, qui serre ainsi la main de Mantegna, suivi de Marc Antonio Raimondi. Dürer qui est placé derrière eux, pour signaler son rôle de médiateur, de peintre et de graveur, jette un regard en biais vers le spectateur comme pour le prendre à témoin de cette rencontre. Le thème de la rencontre est renouvelé par le groupe à leurs côtés: Fra Angelico et son élève Benozzo Gozzoli y accueillent les frères van Eyck, Jan et Hubert, accompagnés de Memling. Plus en retrait à l'arrière-plan deux femmes discutent, l'une en habit religieux, l'autre en costume médiéval. Overbeck les désigne comme une religieuse, élève de Fra Angelico, et Marguerite van Eyck. Il choisit de les faire apparaître pour rappeler que de nombreuses femmes se sont consacrées avec succès à l'art religieux. Overbeck tient à représenter ce fait de l'histoire de l'art, même s'il ne dispose pas, comme il le précise, de portrait historique qui permettrait de

24. Johann Friedrich Overbeck, *Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten. Oelgemälde im Besitze des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main. Erklärung vom Meister selbst*, Frankfurt am Main, Siegmund Schwerber, 1840.

conférer une ressemblance adéquate à ces figures. L'authenticité factuelle des portraits est l'un des grands enjeux de son tableau et il collecte à cette fin nombre de reproductions d'après des portraits et autoportraits historiques. Elle garantit la lisibilité de son œuvre mais aussi son inscription dans l'histoire, avec des individus et des personnalités qui ont existé et qu'il ressuscite à travers son tableau.

Paul Delaroche organise lui aussi la composition de son assemblée de maîtres anciens selon une logique très articulée. Saisis dans des poses informelles, ils sont montrés plongés dans des conversations ou absorbés dans leurs pensées. Le caractère informel de la réunion conduit Delaroche à montrer certains maîtres anciens tournant le dos au public de la salle de l'Hémicycle, ce qui lui est reproché comme un manque d'idéalité. A gauche se trouvent les sculpteurs et les peintres coloristes. Jean de Bologne discute avec Pierre Puget, tandis que Germain Pilon, Benvenuto Cellini, Jean Goujon tentent d'attraper des bribes du discours de Giovanni Pisano autour duquel se tiennent Peter Vischer, Pierre Bontemps, Luca della Robbia, Benedetto Maiano, Baccio Bandinelli, Donatello, Ghiberti, et Bernard Palissy un peu en retrait. A côté, quatre jeunes gens aux cheveux longs, moustache ou barbe bien taillée, font bande à part: il s'agit de Jacob van Ruysdaël, Paulus Potter, Claude Lorrain et Gaspard Dughet, connus pour leurs peintures de paysage. Au premier plan, Giovanni Bellini et Giorgione se dressent, somptueux dans leurs habits rouges, verts et dorés. Ils sont tournés vers Titien, patriarche en robe rouge, que les autres peintres écoutent avec attention. Il y a là Antonello da Messina, Jan van Eyck, Ter Borch, Rembrandt, Van der Helst, Rubens, Velasquez et Van Dyck. Seul Caravage se détourne et se cache dans l'ombre de ce dernier, tandis que Murillo regarde franchement vers le spectateur. Enfin, à l'extrême gauche, Corrège et Véronèse discutent discrètement en aparté. A droite de la partie centrale, Delaroche a placé les architectes, les graveurs et les peintres dits "dessinateurs". Caché derrière la figure de la Renaissance, Philibert Delorme jette un regard complice vers le spectateur, lassé par les discussions sur l'héritage antique de Baldassare Peruzzi et Sansovino. Erwin von Steinbach, à ses côtés, se penche pour mieux entendre l'exposé d'Arnolfo di Cambio (di Lapo), qui reprend le rôle de l'orateur central, équivalent de son ami (ou maître s'il s'agit de Nicola) Giovanni Pisano. Robert de Luzarches, Palladio, Brunelleschi, Inigo Jones, Pierre Lescot,

Bramante et François Mansart écoutent eux aussi avec attention, tandis que Vignole semble perdu dans ses pensées. A l'arrière-plan, deux graveurs, Marcantonio Raimondi et Gérard Edelinck se cachent dans l'ombre du temple antique²⁵.

Overbeck et Delaroche travaillent avec grand sérieux pour se documenter. Ils collectent des images, des ouvrages et proposent dans leur tableau un choix d'artistes assez peu consensuels par rapport aux attentes que l'on pouvait avoir eu égard à leur lieu de destination et de fonction (Ecole des beaux-arts de Paris et Städel de Francfort). Delaroche choisit ainsi de représenter des artistes peu connus comme Arnolfo di Cambio et d'exclure Charles Le Brun, Eustache Le Sueur ou les Carrache. Overbeck choisit délibérément d'exclure l'Antiquité et même de la fouler au pied – avec l'idole décapitée au premier plan – ce qui suscite d'après commentaires dans la presse. Le choix des artistes est donc très personnel, mais surtout très signifiant: Delaroche varie les échelles de grandeur, associe les éminences aux artistes de l'ombre et semble souscrire ainsi à l'idée que l'histoire de l'art doit être rendue dans une vision systémique et non à partir de l'élaboration d'un canon, aux arguments souvent économiques. C'est aussi l'intention, concomitante, de Léopold Leclanché et de Philippe Auguste Jeanron qui procèdent alors à une nouvelle édition des *Vies* de Vasari prenant à rebours le rétrécissement à un readers digest qui en avait été fait pour y inclure à nouveau les artistes oubliés. Vasari est une source évidente pour les deux artistes, mais une source soumise à une lecture critique, contradictoire, révisée. Overbeck transforme et interprète différemment certains épisodes pour insister sur les arguments qui l'intéressent.

Dans les deux cas, Overbeck et Delaroche procèdent à une réflexion sur le rapport entre les arts (peinture, gravure, sculpture, architecture) et à leur rapport à un idéal. Chez Overbeck, tout découle de et tend vers le mystère de l'Incarnation. Chez Delaroche, l'idéal antique est mis à distance et travaillé par l'histoire. De fait, les deux artistes exposent la question de la transmission et de la transformation. Les deux prônent une histoire des affinités électives plus que de généalogies nationales ou univoques. Overbeck place son portrait, celui de ses amis Philipp Veit et Peter Cornelius dans

²⁵. L'identité des deux graveurs ne semble pas avoir été fixée tout de suite. Vitet parle par exemple d'Edelinck et de Gérard Audran. Vitet, "La Salle des Prix à l'École des beaux-arts", art. cit., p.946.

un angle près des artistes toscans de la Renaissance. Il entérine ainsi l'idée d'une communauté transhistorique, d'une succession, plutôt que d'une imitation entre les peintres allemands de son temps et les peintres italiens du XVe siècle. Delaroche insiste, lui, sur l'individu et donc sur le relativisme d'une histoire faite de singularités et non de conformités.

Ce qui se niche au centre de la composition relève en effet plutôt d'une critique de la conformité académique que d'une célébration de l'idéal classique. Delaroche place au centre de sa composition, sur une tribune, Apelle, Phidias et Ictinos, peinture, sculpture et architecture, jeune homme, homme mûr et vieillard. Il s'agit des trois arts enseignés à l'Ecole des beaux-arts, présentés dans leur ordre d'apparition consacré. Telle une trinité profane et horizontale, ils siègent frontalement, vêtus d'une toge blanche les découvrant à moitié. Ils apparaissent isolés des artistes modernes, silencieux et graves. Devant eux cinq personnifications féminines: l'Antiquité grecque, l'Antiquité romaine, le Moyen-Age et la Renaissance. Si cette dernière se retourne vers la triade antique, la personnification du Moyen-Age lève les yeux vers le ciel où elle trouve son inspiration. Devant les marches de la tribune, un génie féminin est agenouillé et s'apprête à lancer des couronnes de laurier hors de l'espace du tableau. La femme est nue, le genou droit couvert d'un drapé. Très caractérisée, elle "sent" le modèle selon certains critiques. Il s'agit là sans doute d'une clé de lecture très utile: ce modèle, immédiatement identifié comme étant Joséphine Marix, rappelle l'exercice central de la formation académique, le dessin du nu, d'après le modèle. Elle porte sur son genou l'autre exercice classique par excellence, le drapé. Alors que certains critiques s'offusquent de voir une femme nue, si vraie, au milieu des peintres, ils oublient qu'il s'agit là du quotidien des artistes dans les ateliers. Graduellement, Delaroche conduit le regard depuis le corps de ce modèle vers les mânes antiques de l'art, vers cet idéal qui est au cœur du système académique. Le chemin passe devant les figures incarnant l'Histoire dans ses grandes époques et dont les représentants modernes sont placés de part et d'autre. Ces artistes "vivants" n'ont que faire du groupe central. L'idéal antique, l'étude de l'histoire, l'enseignement académique sont séparés de l'histoire de l'art incarnée dans ses individus.

Overbeck met lui aussi au premier plan les scènes d'enseignement, avec d'un côté Nicola Pisano étudiant avec ses élèves un bas-relief

chrétien, et de l'autre maître Pilgram, entouré de disciples de différentes nations, examinant le plan d'une basilique. Overbeck souligne ainsi l'importance de la relation étroite entre maître et élève, la bienveillance et le partage qu'il appelle de ses vœux dans une proposition de réforme de l'enseignement artistique soumise au Städel quelques années plus tôt. Il souligne par ce biais aussi l'unité chrétienne d'un art sans frontière à partir du dépassement de l'antique. Dans le texte qu'il publie pour accompagner le tableau, Overbeck s'adresse directement au disciple, chargeant son tableau d'un rôle explicitement didactique au sein de l'école du Städel, et invite le jeune élève à entrer dans l'image comme dans un jardin pour converser, en toute amitié, avec ces maîtres du passé. Il cherche ainsi à inverser le rapport d'autorité qui prévaut dans l'enseignement des écoles de son temps. Ainsi, ces deux œuvres, destinées à des écoles, contiennent-elles une vision assez critique de l'enseignement académique tel qu'il s'est imposé au cours du XVIIIe siècle tout en suscitant au cours du XIXe siècle des réactions de plus en plus vives. Au-delà de cette critique, les deux œuvres défendent cependant une position diamétralement opposée, entre d'un côté une vision catholique d'un art anhistorique, de l'autre une vision historique de singularités liées par des affinités esthétiques.

Overbeck s'aventure sur un terrain peu familier, lui qui refusait de mettre l'art sur un piédestal et n'en voyait le sens que dans la célébration du mystère chrétien. Il double donc son image d'un texte explicatif qui témoigne d'un certain manque de confiance dans la lisibilité de l'image. Le lieu de destination n'est ni une église, ni un espace privé, mais un lieu doublement exposé au public, celui des visiteurs de la galerie et des élèves de l'école. Delaroche ne publie pas d'explications, même si l'œuvre est accompagnée dans son décor architectural d'une certaine forme de taxonomie décorative. D'autres se chargent très vite cependant de publier des descriptions, au premier rang desquels Etienne-Jean Delécluze, assez rapidement doublées de schémas sertis de légendes. Pour Charles Blanc, ce schéma va offrir une forme de pendant à ses propres efforts de mise en forme de l'histoire de l'art à travers ses monographies d'artistes et son entreprise de la *Gazette des beaux-arts* (Figure 9). Il la propose en effet comme outil aux abonnés de cette gazette et y revient régulièrement comme diagramme utile de l'histoire de l'art. Les deux œuvres connaissent une diffusion de prestige dans des collections renommées (en Russie,

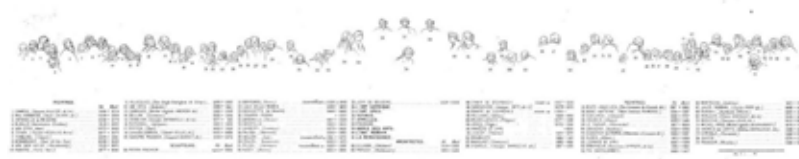
en Angleterre, aux Etats-Unis) par l'acquisition d'œuvres préparatoires et de copies autographes, et une diffusion à grande échelle par la gravure. Si les planches luxueuses réalisées par Henriquel-Dupont d'après Delaroche et Samuel Amsler d'après Overbeck en font des objets de collection onéreux – très discutés dans les sociétés savantes et artistiques –, les répliques, gravures sur acier et sur bois qui répètent les compositions dans les périodiques en assurent une connaissance plus large. Sans doute cette transposition souvent dégradée a-t-elle contribué à renforcer la dimension diagrammatique de ces deux œuvres. La réception internationale porte ainsi dans un premier temps sur la description des œuvres, avec des interrogations sur le choix des artistes et le sens donné à l'histoire, mais aussi des réticences à laisser des peintres s'aventurer dans ce domaine de la critique. Souvent cité, le critique d'art allemand Friedrich Theodor Vischer, adepte d'un "sain réalisme" hérité des Anciens et ravivé par l'esprit de la Réforme et de l'humanisme, rejette l'idée d'un art conceptuel. Pour Vischer, la rencontre hasardeuse entre une apparition sensible et un concept abstrait, simplement liés par une invention subjective et arbitraire est le signe profond de la dénaturation de l'art²⁶. Il s'insurge en effet contre le principe que l'art devrait représenter des idées. La distance entre l'idée et l'image, inhérente à l'invention d'une allégorie, lui semble absolument contraire à la démarche artistique et il écrit avec ironie: "Comme même la plus fine draperie artistique cache plus qu'elle ne révèle les enseignements, je conseillerais à nos peintres d'idées de ne plus exposer que des surfaces vides dans un cadre: on y verrait l'absolu = zéro, l'idée des idées, l'origine des origines, où toutes les vaches sont grises. Sans hyperbole aucune, il faudrait admettre comme la plus grande mission des peintres celle de ne rien peindre"²⁷. Paradoxalement donc, ces deux œuvres souvent hâtivement, et à contre-sens, jugées académiques, anticipent-elles toute une évolution de l'art du XXe siècle, soit un art qui prend

26. Friedrich Theodor Vischer, "Der Triumph der Religion in den Künsten von F. Overbeck", in *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst*, n° 28-31, août 1841, p.109-128, réédité dans Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge*, t. I, 1844, p.163-206, ici p.175.

27. *Ibid.*, p.179: "Da übrigens auch das dünnste bildliche Gewand den Lehrgehalt immer noch mehr versteckt als offenbart, so würde ich unseren Ideenmalern sehr rathen, künftig leere Flächen in einem Rahmen aufzustellen: darauf wäre dann zu sehen das Absolute = Zéro, die Idee der Ideen, der Urgrund, worin alle Kühe grau sind. Ohne alle Hyperbel, es müsste nach dieser Ansicht als die höchste Aufgabe des Malers consequent diese aufgestellt werden, nichts zu malen."

ses distances avec lui-même pour devenir réflexion philosophique, historique ou théologique.

Figure 9.
Hémicycle,
Croquis inséré
dans la Gazette des
beaux-arts, t. II,
15 décembre 1860,
entre les pages
358 et 359.



Sans doute pourrait-on dire qu'Overbeck et Delaroche réagissent au constat de la fin de l'art par Hegel²⁸. Si ce dernier considérait que l'art avait perdu son rôle de signifiant à l'heure de la conscience historique et de la pensée scientifique, Overbeck y oppose une vision toute religieuse de l'art – celle que Hegel jugeait révolue – et Delaroche au contraire une idée de l'art comme langage de la science et visualisation même de l'histoire. Ces deux approches coexistent et signent l'ambivalence de la modernité.

France Nerlich: Professeure d'histoire de l'art à l'Université de Tours, France Nerlich est, depuis septembre 2017, directrice du Département des études et de la recherche à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris. Spécialisée dans l'art du XIXe siècle, elle travaille plus particulièrement sur les interactions et transferts artistiques et culturels, la circulation des objets, des hommes et des discours, aux zones de partage et d'échange.

²⁸. Hegel Georg Wilhelm Friedrich, "Vorlesungen zur Ästhetik" (1835), dans Hegel, *Sämtliche Werke*, éd. par H. Glockner, t. XII, Stuttgart, 1927, p.30-32.

RETRATOS ENTRE EUROPA Y AMÉRICA: LOS ARTISTAS LATINOAMERICANOS EN FLORENCIA A FINES DEL SIGLO XIX

Laura Malosetti Costa

Autorretratos en la Galeria degli Uffizi

En los meses que dediqué al trabajo de investigación en los archivos y bibliotecas de Florencia – gracias a una invitación del Kunsthistorisches Institut – en el asunto que voy a desarrollar aquí, la ciudad se encontraba literalmente "invadida" por una gran exposición (*Spiritual Guards*, 2016) del artista belga Jan Fabre. Su dorada presencia en sitios emblemáticos de la ciudad daba cuenta de la extraordinaria vigencia del autorretrato en el arte contemporáneo. Fabre hizo una entrada "triumfal" montado en una inmensa tortuga (el emblema tradicional de la familia Medici, que refería a un lento pero seguro avance) en la Piazza della Signoria. Y un poco más allá, muy cerca de la réplica del David de Miguel Ángel que permanece en el sitio adonde había sido llevado en triunfo por el pueblo de Florencia, Fabre instaló también su sonriente figura montada en una escalera midiendo nubes. Planteaba así un desafío tan audaz como erudito acerca de su lugar como artista y creo que, en general, de los lugares posibles para el arte contemporáneo respecto de la gran tradición canónica. La exposición incluyó una performance del artista arrastrándose "como un gusano" entre las grandes obras maestras del Renacimiento, en aquella misma Plaza.¹

En la ciudad que no solo fue escenario del nacimiento del arte tal como lo entendemos hoy en el mundo occidental, sino también del primer relato canónico de la historia del arte (las *Vidas* de

¹. "Tra circa una settimana Jan Fabre arriverà a Firenze, dove nottetempo realizzerà una performance in piazza della Signoria, che lo vedrà strisciare per terra

Giorgio Vasari en el siglo XVI) Jan Fabre subrayaba el lugar del autorretrato como el gran correlato visual de ese canon.

Durante siglos el concepto del artista como genio encontró su realización más sublime en la interpretación de sí mismo y la plasmación de sus propios rasgos, los cuales – según la larguísima y pregnante tradición fisiognómica – serían un espejo del alma. *De humana physiognomia*, de Giovanni Battista della Porta, una de las obras más influyentes de esta pseudociencia de raíces antiguas, fue publicada en Nápoles por primera vez, en cuatro tomos, en 1586.

La Galería degli Uffizi, diseñada por el mismo Giorgio Vasari en 1560 por encargo de Cosme I de Medici, alberga la más antigua y célebre colección de autorretratos que se despliega en la (hoy cerrada al público) Galería Vasariana, que une el Palazzo Vecchio con el Palazzo Pitti, cruzando el Arno. Esa colección fue ideada por el cardenal Leopoldo de Medici, uno de los hombres más inteligentes y de los coleccionistas más insaciables de su época. En 1664 ordenó a Guercino (por entonces residente en Bologna) que hiciera su autorretrato y con ello dio inicio a una colección singular y fascinante. El cardenal Leopoldo coleccionó imágenes de personajes que llegarían a ser más o menos recordados, pero también coleccionó estilos y modos diversos de hacer y concebir el arte personificados en la propia imagen de cada artista. La colección se volvió un instrumento interpretativo singular de la historia del arte de la pintura. Durante siglos se han coleccionado autorretratos en los Uffizi continuando aquella tradición iniciada por Leopoldo de Medici. Porque, como sostiene Antonio Paolucci en su prólogo para la excepcional antología exhibida en 2007 en Venecia: “no ha habido y no hay artista de alguna notoriedad, en el siglo pasado y hasta nuestros días, que no haya considerado honor y privilegio grandísimos donar al más célebre museo italiano una imagen suya” (PAOLUCCI, 2007, p. 21-25).

En 1864, doscientos años después de aquel primer encargo al Guercino, Antonio Ciseri (Florencia 1821-1891) – el maestro elegido por la mayoría de los estudiantes sudamericanos en Florencia –

come un “verme” tra i capolavori dell’arte del Rinascimento. L’happening sarà filmato e poi esposto a Forte Belvedere”. *adnkronos*, Jan Fabre a Firenze, tartaruga gigante in Piazza della Signoria. Publicado el 15-04-2016. Disponible en: https://www.adnkronos.com/cultura/2016/04/15/jan-fabre-firenze-tartaruga-gigante-piazza-della-signoria_zYkIiwT73h1nQTjSHSUQ1N.html, acceso el: 24.5.2019.

recibió el pedido de un autorretrato suyo para la Galleria degli Uffizi. Era por entonces uno de los artistas más célebres de la ciudad, autor de grandes composiciones que renovarían la iconografía religiosa, nada menos, y maestro respetadísimo de las instancias más altas de la Academia: los talleres de libre enseñanza.²

Ciseri se tomó varios años para concretar el encargo y donó su retrato a los Uffizi en 1871. Pero el que se conserva hoy no es aquél. Por consejo de Ugo Ojetti, luego de su muerte sus descendientes solicitaron a la galería sustituir aquel por uno distinto. No conservan los Uffizi el primer autorretrato, por lo cual resulta difícil evaluar la diferencia a partir de antiguas fotos de archivo.³ Conocemos también otro autorretrato suyo, moderno y severo, en su Suiza natal, datado en 1860 que permite evaluar sus decisiones en aquellos años respecto de su imagen.⁴

En aquellos años, sin embargo, el género del retrato se hallaba bastante devaluado frente a las grandes composiciones históricas. El uruguayo Juan Manuel Blanes (Montevideo, 1830-Pisa, 1901), uno de los más brillantes discípulos latinoamericanos de Ciseri, en la carta que dirigió en 1866 a su gobierno solicitando que lo apoyaran para volver a Florencia a pintar un gran cuadro de la gesta de los 33 Orientales se refería al retrato como un “arte anti-liberal y servil”:

Esos cuadros, tratados en grandes proporciones, darían al Museo nacional un carácter más respetable y venerando que le falta, y harían de él un monumento de recreo y de instrucción popular. Creo, pues, que los Señores de la Comisión de Administración no me negarán la iniciativa en este asunto, si después de haber estudiado sería y regularmente el arte de la Pintura histórica (y no el arte anti-liberal y servil del retratista) me presento á

2. Hay una vasta bibliografía sobre Antonio Ciseri. Además de las monografías pioneras de CASARTELLI, 1906; ROSADI, 1916; En 1975 Ettore Spalletti publicó una transcripción de la documentación conservada por los herederos de Antonio Ciseri de enorme importancia pues no hemos podido volver a encontrar ese archivo, que aparentemente se conserva en manos de la familia en Suiza. Cfr. SPALLETTI, 1975, p.563-778; También el centenario de la muerte de Ciseri dio lugar a una importante investigación y exposición en su homenaje: SPALLETTI y SISI, 1991; BIETOLETTI, 1991, p.59-64; SPALLETTI, 2010, p.358-375.

3. Ese autorretrato fue publicado en la monografía dedicada al artista por ROSADI, op. cit. p.6-7.

4. Antonio Ciseri, Autoritratto. Óleo s/tela c. 1860. Museo d’Arte della Svizzera Italiana, Lugano: Colección de la Ciudad de Lugano. Reproducido en: SCHUBIGER-SERANDREI, Letizia. Antonio Ciseri, *Dizionario Storico della Svizzera*. Disponible en: <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/021880/2002-12-06/>, acceso el: 20/05/2019.

ellos ofreciendome para la ejecución de esos cuadros, bajo las condiciones que el arte impone al artista, y que para mayor economía esos cuadros serían ejecutados y vigilada su ejecución profesional y oficialmente en la ciudad de Florencia (Italia) [...]”⁵

Recuerda Annarita Caputo Calloud la sorpresa que causó el extraordinario éxito de la exposición de retratos que Antonio Ciseri realizó en su estudio de la via delle Belle Donne, del 3 al 21 de mayo de 1871 (CAPUTO CALLOUD, 1991a, p. 105-145). Fue enorme la afluencia de público: desde ciudadanos burgueses y críticos de prensa hasta diputados y ministros. Se suscitó entonces una polémica en los diarios de la época: por una parte el estupor de descubrir un artista notable por los temas históricos y religiosos dedicándose a un género considerado secundario y generalmente practicado por artistas de menor calibre. Por otra parte los críticos discutieron la capacidad de Ciseri para trascender las meras apariencias y captar aquello inasible de los personajes. Se le comparó con Alexandre Cabanel, por entonces en Florencia (en ese mismo año había hecho un autorretrato para los Uffizi), quien para algunos críticos aparecía menos experto técnicamente pero capaz de dar con la forma “el alma” de la persona (GALEAZZI, 1871).⁶

Tal vez esa sutil controversia respecto de los dos maestros venía a poner sobre el tapete la disputa por la modernidad que París arrebatava por entonces a las tradicionales ciudades italianas. Ese año el emperador del Brasil visitó Florencia, seguramente vio la exposición y encargó a Ciseri el retrato de sus hijos.

El único, de los artistas sudamericanos que viajaron a Florencia en el siglo XIX a quien le fue solicitado un autorretrato para la Galleria degli Uffizi (y con toda evidencia ayudado por las gestiones del Emperador del Brasil) fue Pedro Américo (Areia, 1843 – Florencia, 1905). Formado en la Academia de Rio de Janeiro y

en París, Pedro Américo había elegido Florencia para realizar sus grandes pinturas de batallas, no sólo como lugar ideal por sus condiciones materiales sino – sobre todo – para concitar la atención de la crítica especializada y la aprobación de los maestros y colegas más prestigiosos en el género (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1943; ZACCARA, 2011; DE CASTRO VIEIRA CHRISTO, 2012).

En 1877, en el marco de la visita del emperador del Brasil a Florencia para la exposición espectacular de su *Batalha de Avaíhy*, Pedro Américo recibió el encargo de su autorretrato para los Uffizi. El se pintó, además, en el centro de su gran batalla (MELLO JUNIOR, 1983, p. 33-39). Fue el año de su consagración definitiva. La visita del emperador fue trascendente y Antonio Ciseri pintó ese año un retrato del Conselheiro Lopes Netto.⁷ En 1904, un año antes de su muerte, Pedro Américo solicitó a la Galleria degli Uffizi que aceptara cambiar aquel autorretrato de 1877 por otro que consideraba mejor (ZACCARA, 2011, p. 212-215). El cuadro fue aceptado y hoy ambos se encuentran en el acervo de la Galleria.⁸ En el segundo, Américo se representó casi a la misma edad, pero con un aire más soñador. Fue tal vez un gesto desafiante, para luchar contra el paso del tiempo y mostrarse capaz de lograr algo mejor que en su juventud. Lo cierto es que su gesto revela cuán trascendente era para un artista que un autorretrato suyo quedara para la posteridad en los Uffizi.

Enigmas y retratos perdidos

Quisiera ocuparme ahora de una trama oculta de esos años en que la escena artística florentina se veía sacudida no sólo por las grandes máquinas pictóricas sino también por la renovación *macchiaiolo* y los vaivenes de la política en el marco de la unificación de Italia.⁹

5. Carta de Juan Manuel Blanes a los miembros de la Comisión Económico Administrativa del Departamento de la Capital, fechada en Montevideo el 28 de febrero de 1866. Archivo Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo, No. 18-57.

6. El mismo Ciseri, el 13 de abril, el mes precedente a su exposición, había ido a visitar, acompañado del amigo Raffaello Foresi, el atelier de Alexandre Cabanel (1824-1888) donde podían verse algunos retratos entre los cuales el autorretrato del maestro francés (que identificamos con el que hoy se encuentra en los Uffizi Inv. 1890 n. 1957). Juzgó su pintura “non senza merito ma non vera e fiacca”, en pocas palabras obediente a la “moda” (SPALLETTI, op. cit. 1975, p.664 [Anotación en su Diario, en adelante D. 752]).

7. “3 marzo – [Fa visita all’imperatore del Brasile, di passaggio a Firenze] Fissato col Sig. Lopez consigliere del sud. Imperatore di fargli il ritratto e cornice 500 franchi; più non guasteranno (D)” (SPALLETTI, op. cit. 1975, p.711, D. 1176).

8. En el Archivo Storico delle Gallerie Fiorentine se conserva la documentación relativa a ambas donaciones así como la visita del Emperador al Medagliere: Filza A 1877 N° 69 (donación del autorretrato de Pedro Américo); Filza B 1877 N° 78 [Visita del Emperador del Brasil al Medagliere]; Inv. 1890 N° 3286 “PEDRO AMERICO – brasiliano /Autoritratto. Busto visto di faccia con tavolozza nella mano sinistra/ Dipinto a olio su tela con cornice dorata / m. 0,70 x 0,55 ½ /Donato dall autore nel 1904 non essendo soddisfatto di quello già inviato precedentemente e esposto an N.591”.

9. Cfr. DEL BRAVO, 1975, p. 39-42. Ver también FIGNA, 2015. CONDEMI, 2015.

En el rico y complejo panorama de la historia del arte en Florencia de la segunda mitad del *Ottocento* la presencia de americanos del sur ha sido hasta ahora abordada sólo parcialmente, a partir de algunos casos puntuales y en función de los relatos historiográficos de sus países de origen. Algunos de ellos fueron notorios y celebrados en la prensa florentina: el peruano Luis Montero (Piura, 1826 – Callao, 1869), además del uruguayo Juan Manuel Blanes y el brasileño Pedro Américo ya mencionados, completaron su formación allí con el objetivo claro de volver y ser cabeza de escuela en Sudamérica, cosa que la accidentada historia política del subcontinente volvió una empresa difícil (CASTRO VIEIRA CHRISTO, 2012; MAJLUF, 2011; MALOSETTI COSTA, 2001; PELUFFO LINARI y AMIGO, 2001). Pero tras ellos, hubo también una trama más sutil y compleja de jóvenes que viajaron (algunos con el apoyo de los gobiernos nacionales, otros de sus familias) a formarse en la prestigiosa Academia florentina y en los talleres libres que se crearon luego de la reforma de 1861 que no ha sido reconstruida hasta ahora y que en verdad es tarea compleja.¹⁰

Su presencia en la ciudad pasó inadvertida salvo como dato de sus biografías (cuando las hay) ya que muchos de ellos al regreso no lograron superar las inmensas dificultades que encontraron y no resultaron artistas notables, ya sea por falta de estímulo y comitencia o por haber recibido críticas hostiles y destructivas. Algunos abandonaron la actividad artística poco después del regreso.

La vida de cada uno de ellos tuvo fortuna diversa. Algunos lograron instaurarse como grandes artistas nacionales, como es el caso de los argentinos Ángel Della Valle (Buenos Aires, 1852-1903) y Lucio Correa Morales (Buenos Aires, 1852-1923) además de los ya nombrados. Otros, en cambio, tuvieron una labor más oscura pero no siempre desdeñable: varios fundaron escuelas y academias, se dedicaron a la crítica, la literatura, la música, y de algún modo procuraron instalar el cultivo de las bellas artes en sus ciudades de origen.

La presencia anglo norteamericana en Florencia, sobre todo inglesa en la primera mitad del *Ottocento* tuvo, desde ya, otro

carácter, trascendente para la historia del arte y el coleccionismo mundial.¹¹

Ya desde el siglo XVIII a partir del Grand Tour esa presencia transformó la ciudad en muchos sentidos: el coleccionismo, la teoría e historia del arte, incluso la sociabilidad de aquellos aristócratas ingleses y millonarios norteamericanos que crearon bibliotecas, Institutos y Museos, como el Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, fundado en 1819, o el museo Stibbert o la Villa i Tatti de Bernard Berenson, ambos de comienzos del siglo XX, consolidaron a Florencia como el lugar de origen del arte tal como lo conoce Occidente. Por otra parte la presencia, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, de importantes coleccionistas como el conde ruso Anatole Demidoff (quien además compraba obras para los zares) y un poco más tarde los eruditos alemanes que fundaron en 1897 el *Kunsthistorisches Institut* tuvieron una interacción decisiva con la historia de la ciudad y la construcción de una valoración científica moderna de su pasado. La sociabilidad inglesa y norteamericana generó además tempranos emprendimientos turísticos, hoteles, guías y, sobre todo, una importante industria de copias de obras maestras de los museos de la ciudad. Muy pocos anglo norteamericanos, sin embargo, se formaron como artistas en la *Accademia delle Belle Arti*: era el inmenso pasado artístico florentino el foco casi exclusivo de su interés.¹²

En el marco de aquellos viajes de estudio de los artistas sudamericanos a Florencia en la segunda mitad del siglo XIX los retratos y autorretratos ocuparon un importante lugar.

A partir de los datos recabados por Ettore Spalletti del fondo documental de Antonio Ciseri, de los registros de estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Firenze y del Archivo de la Soprintendenza dei Beni Culturali de Firenze surge una trama de parentescos, viajes, encargos de retratos de artistas, científicos, diplomáticos, miembros de las ricas familias de las naciones sudamericanas, que sin duda se sumó al prestigio de Florencia como cuna del arte a la hora de elegir ese destino para la formación de artistas sudamericanos, aun cuando París se imponía ya como capital del arte moderno del mundo.¹³

11. Cfr. Por ej. FANTONI, 2000.

12. *Ibid.*

13. Al respecto, me encuentro trabajando en un artículo que sistematiza los datos

10. Respecto de la reforma de la Academia florentina en 1861, cfr. VIDETTA y MARTUCCI, 2008.

La jerarquía de los géneros aún vigente entonces y la voráGINE modernista del siglo XX volvió invisible esa historia e incluso derivó en la pérdida de la mayoría de ellos. Sin embargo, quisiera reponer aquí algunos ejemplos de esa trama de historias cruzadas de retratos entre Florencia y Sudamérica para llamar la atención sobre la particular significación que el género tuvo para los artistas del siglo XIX en diversos sentidos.

En primer lugar, los autorretratos y retratos mutuos de artistas fueron un terreno privilegiado de experimentación pues no solo estaban liberados de las exigencias de la comitencia sino que también la tradición del género – en particular en Florencia – les daba el estatus particular de puesta en escena del “alma” del retratado junto a la de su estilo como artista.

El retrato, por otra parte, fue una de las ocupaciones más redituables de pintores como Antonio Ciseri, el maestro elegido por la mayoría de ellos, aun después de la invención de la fotografía. Y para muchos de sus discípulos sudamericanos fue prácticamente el único modo de vivir de su oficio. A menudo se quejaron de esa “obligación” que les imponía el retrato, aunque algunas de las grandes obras maestras del periodo son, precisamente, retratos. El de Carlota Ferreira, por ejemplo, pintado por Juan Manuel Blanes alrededor de 1883, es tal vez la obra más unánimemente valorada de todo el siglo XIX uruguayo¹⁴. Lejos está ese retrato íntimo, perturbador, del carácter “anti-liberal y servil” que el propio artista atribuía al género en la carta ya citada.

Por otra parte, las galerías de retratos de hombres célebres (de las cuales los primeros ejemplos también habían sido florentinos) fueron instrumentos que acompañaron la construcción de sistemas de valores políticos a partir de su encarnación en panteones de héroes de las naciones americanas (AMIGO, 1998). Artistas como el uruguayo Eduardo Dionisio Carbajal, por ejemplo, fueron pensionados a Florencia con ese fin explícito (CALVAR, 2016).

recabados de todos los archivos de la Academia de Bellas Artes de Florencia respecto de sus discípulos sudamericanos.

14. Juan Manuel Blanes, *Retrato de doña Carlota Ferreira de Regúnaga*. C.1883. Óleo/tela 130 x 100 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo. Ver AGUILAR, Gonzalo. Mundo, demonio y carne de Blanes. En: MALOSETTI COSTA, Laura (cur.) et al. *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014. p.180-181.

Por último, la inclusión de retratos (el propio, el de los modelos, discípulos y colegas) fue una importante vía de renovación de los medios expresivos del género histórico (CAPUTO CALLOUD, 1975 a, p.62). En las grandes pinturas emprendidas por los sudamericanos que viajaron a Florencia es posible discernir cómo los retratos incluidos en ellas brindaron vías de acceso nuevas y emotivas a aquellas escenas solemnes. Un ejemplo de ello brinda Natalia Majluf en su análisis del retrato del inca en *Los Funerales de Atahualpa* pintado en Florencia por Luis Montero entre 1865 y 1867: el rostro del Inca, según una carta de Montero es un retrato del cadáver de su amigo Francisco Palemón Tinajeros, artista peruano que falleció por entonces en Florencia (MAJLUF, 2004).

Entre 1860 y 1890 Antonio Ciseri realizó un importante número de retratos de americanos del sur, en su mayoría por encargo. Otros fueron obsequiados por el maestro a sus discípulos cuando regresaban a su patria de origen. Sabemos de la existencia de al menos treinta de ellos por la transcripción hecha por Ettore Spalletti de las anotaciones del diario del pintor florentino (SPALLETTI, 1975). Ciseri era por entonces no sólo el retratista más afamado de Florencia, sino también el más requerido profesor honorario de pintura en el sistema de Libre Enseñanza Superior de la Academia de Bellas Artes (BIAGI, 1941).

I.

Conocemos muy pocos de aquellos retratos, algunos por fotografías antiguas. sólo uno de ellos ha llegado hasta nosotros y es, en buena medida, un misterio todavía. La pintura se encuentra en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de la ciudad de Rosario, en la Argentina, y fue restaurada en 1999.¹⁵

No hay registro del ingreso ni del modo en que este retrato llegó al Museo Castagnino de Rosario, pero la etiqueta conservada en su legajo hace suponer que fue adquirido o recibido de María Elina Correa Morales (“M.E.C. Morales”), hija del escultor Lucio Correa Morales y hermana de Lucía, la esposa de Hilarión Hernández Larguía, quien fuera director del Museo Municipal de Bellas Artes

15. La obra que estaba en muy mal estado, fue restaurada por Analía Caiazza Dip, restauradora del museo en 1999. La obra figura en la publicación AAVV, 1999, p.16-17.

Juan B. Castagnino desde 1937 (MALOSETTI, LOPEZ CARVAJAL y MONTINI, 2017 p. 162-165)

Se desconoce también la identidad del joven retratado, aunque llama la atención su parecido con las imágenes disponibles de Lucio Correa Morales, quien viajó becado por el gobierno de Bartolomé Mitre a Florencia para formarse con el escultor Urbano Lucchesi entre 1874 y 1882 (NOEL, PAYRO y APARICIO, 1949).

Según una anotación del diario de Antonio Ciseri se trataría de un encargo hecho por el escultor argentino poco antes de regresar a Buenos Aires. El 30 de junio de 1882 Ciseri anotó en su diario: “*Consegnato allo scultore Lusio il ritratto da me dipinto da una piccolissima fotografia di un suo cugino che si suicidò a Buenos Aires e riscosso per quello 1. 500*”.¹⁶

Eso explicaría por qué el retrato aún no tiene nombre, los suicidios eran ocultados cuidadosamente por las familias adineradas. Lucio Correa Morales, por otra parte, estaba ligado por lazos de parentesco con tal cantidad de posibles “primos” que es muy difícil proponer siquiera una hipótesis respecto del nombre del suicidado. Pero parece evidente que Ciseri completó la información visual de aquella fotografía pequeñísima con los rasgos del joven estudiante sudamericano. Así, la expresión vivaz y delicadamente melancólica del retratado resulta muy superior al aire convencional y frío que suelen presentar los retratos hechos por encargo a partir de fotografías.

II.

En la Galleria de Arte Moderna del Palazzo Pitti hay un retrato de un “medico spagnuolo, 1864” que muy probablemente, como sugiere Annarita Caputo Calloud, es alguno de los médicos argentinos que encargaron a Ciseri retratos (CAPUTO CALLOUD, 1991b, p. 116-117). La realización abocetada del mismo podría indicar que se trata de un boceto de alguna obra que aún no hemos hallado.

Un médico argentino encargó por esos años numerosos retratos a Ciseri: Nicanor Albarelllos (1810-1891), pero en 1880 éste tendría 70 años, y el médico del retrato es un joven.

¹⁶. SPALLETTI, 1975, p.732, D. 1378.

Albarelllos fue un comprador asiduo e intermediario con numerosos comitentes argentinos a punto que el maestro le hizo un retrato como obsequio cuando regresaba a la Argentina. El 1 de febrero de 1881 el maestro florentino anotó en su diario:

1 febbraio – Consegnato al sig. Alvarelllos il suo ritratto da me dipinto e a lui regalato in compenso di tante commissioni di ritratti che m'ha fatto avere. Egli parte per Buenos Aires in questi giorni e mi lascia la commissione di un ritratto del marito morto di una signora che sta a Parigi, sorella della sig. Guerrero.¹⁷

Tampoco ha sido posible encontrar aún ese retrato.

III.

El primer cliente sudamericano que aparece en los papeles de Ciseri es Miguel (sic) también nombrado como Giuseppe de Luzarraga.¹⁸ Se trata – con toda probabilidad – de Manuel José Luzarraga Rico, el hijo mayor de Manuel Antonio de Luzarraga, miembro de una aristocrática familia proveniente del país vasco, por entonces una de las mayores fortunas del Ecuador, que en 1861 había logrado el permiso para emitir moneda desde su banco privado. Los billetes fueron impresos en Londres en 1863 y llevaban la efigie de Manuel Antonio de Luzarraga y su esposa. Es muy probable que aquellos retratos de Ciseri fueran encargados con este fin específico de servir de fuente iconográfica para el papel moneda.¹⁹

Ciseri vendió también a Luzarraga en 1861 su cuadro *Cristo con i farisei* (1861), *Giuseppe venduto dai fratelli, due Madonne della Mercede e un soggetto a piacere della Vita de Colombo*. Spalletti dice

¹⁷. Cfr. SPALLETTI, 1975, p.728, D.1341.

¹⁸. En particular entre 1861 y 1872 el ecuatoriano Miguel Luzarraga fue un gran comitente de cuadros religiosos y de retratos familiares (SPALLETTI, 1975, p.612-676, D. 291, 296, 311, 388, 389, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 420, 421, 426, 430, 451, 869, Cfr. también p.751-757: Appendice. Elenco autógrafo dei ritratti eseguiti da Antonio Ciseri, [en adelante App. 69-73, 76, 77].

¹⁹. Manuel fue el hijo mayor de los Luzarraga, un “excéntrico que vivía solitario en París carteándose con una señorita romántica y victoriana de Londres, a quien no llegó a conocer jamás, pero al morir le dejó de herencia toda su fortuna, que era cuantiosa”. Disponible en: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/15.htm>, acceso el 27/08/2019. Cfr. También TORRES, 2013, p.25.

que en la colección de los herederos del artista existe un boceto que se podría referir al cuadro de la vida de Cristóbal Colón del cual habla en ese documento (*un soggetto a piacere della Vita de Colombo*).²⁰

IV.

El 1º de setiembre de 1863, Antonio Ciseri anotaba en su diario que había pintado el retrato de Martín Boneo, para regalarlo a su alumno que regresaba a la Argentina: [*Esegue, e dona, il ritratto a olio dello scolaro Martino Boneo di Buenos Aires, che è ripartito per l'Argentina*].²¹

Martín Boneo (Buenos Aires, 1829-1915) fue uno de los tres primeros argentinos, con Mariano Agrelo (Buenos Aires, 1836 – 1891) y Claudio Lastra (1838-1875) que viajaron a Florencia con becas del gobierno (RIBERA 1984, p. 242-251). No figuraron en los registros de la Academia, pero sabemos que viajaron a la ciudad entre 1857 y 1858 y permanecieron hasta 1866. Estudiaron con Ciseri y éste consigió en su diario que al momento de partir de regreso obsequió a cada uno de ellos un retrato.²² Agrelo y Lastra participaron de la confraternidad del Café Michelangelo con los *Macchiaioli*, según recuerda Telemaco Signorini en su libro *Caricaturati e caricaturati al Caffè Michelangiolo* (1892):

Muchos fueron los Americanos del sud, que estudiando el arte en Florencia frecuentaban en aquella época nuestro caffè. Entre los primeros Montero fue artista distinguido y queridísimo amigo de muchos de nosotros, y luego de él Torrico y Odero, Dalgas y Don Pedro, Lastra y Agrelo, Micheleto y Ballien (SIGNORINI, 1892, p.51).

20. Cfr. SPALLETTI, 1975, p.625, D. 389

21. SPALLETTI, 1975, p.618, D. 343

22. “18 marzo [1866] [Partono per tornare in patria due suoi allievi argentini; esegue e dona il ritratto a Claudio Lastra e dona a Mariano Agrelo un suo autoritratto e il ritratto] di un certo Varala [?]; da ambedue questi signori avanzerei molte mesate di lezione anzi diversi anni (D.). SPALLETTI, 1975, p.627, D. 402.

No conocemos ninguno de esos retratos pero el Museo Histórico Nacional conserva una fotografía de aquel retrato obsequiado por el maestro a Martín Boneo, donado por el hijo del artista en 1924.²³

En 1860 Boneo pidió permiso para enviar a Buenos Aires algunas obras y copias que había realizado en la Galleria degli Uffizi. Entre esas obras hay un estudio del natural fechado en 1858 de una cabeza de joven que presenta una extraña semejanza con el retrato que Ciseri hizo de él cinco años más tarde.²⁴ ¿Es probable que esa cabeza de Boneo sea un autorretrato? ¿Que sea un estudio de los rasgos del joven hecho por el maestro? ¿Que Ciseri haya tenido ese estudio a la vista cuando lo retrató? Sea como fuere, el estudio de Boneo aparece en esa trama intrincada de autorretratos y retratos mutuos entre artistas, maestros y discípulos, que signó los años florentinos de aquellos becarios.

V.

Eduardo Dionisio Carbajal (San José 1831 – Montevideo 1898) fue el primer pensionado uruguayo en Europa. Llegó a Florencia a fines de 1853, estudió con Stefano Ussi (Florencia 1822-1901) y partió a Roma en 1855, donde residió algunos años más. En 1862 propuso al gobierno del Uruguay apenas pacificado y consolidado como nación, construir un panteón de héroes de su patria en consonancia con la elaboración de los primeros relatos nacionales. Al año siguiente recibió el encargo de pintar el retrato de José Artigas, cuando apenas comenzaba a reivindicarse su figura como héroe nacional (CALVAR, 2016). Su maestro florentino Stefano Ussi le obsequió un retrato que se conserva en el Museo Histórico Nacional de Montevideo.²⁵ Pero además, según tradición de la familia, que aportó documentación y su correspondencia al mismo Museo, el maestro lo retrató como paje en una de sus telas históricas más famosas. Carbajal sería, según su nieto, “el paje situado en primer plano, detrás del dominico, el arzobispo Acciaoli, junto al aban-

23. CISERI, Antonio. *Retrato de Martín Boneo*, 1863. Copia fotográfica de un óleo, 10,5 x 13,4 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Inv. 9491.

24. BONEO, Martín. *s/t Cabeza de hombre*, 1858. Óleo/tela, 39,5 x 33,1 cm. MNBA Buenos Aires. Inv.5808.

25. Stefano Ussi, *Retrato del pintor Eduardo Carbajal*. 1857, óleo/tela 61 x 50 cm. MNAV Montevideo.

derado, en la vigorosa escena del maestro florentino titulada: “La Expulsión del Duque de Atenas”, el tirano que gobernara despóticamente a Florencia.” (CARBAJAL, 1941, p. 233). La similitud en la apariencia de ese paje con el retrato conservado en Montevideo resulta evidente. Aquel gran cuadro de historia de Ussi tuvo un extraordinario éxito y fue leído en clave política en un momento trascendente en la historia de la península. Representaba con una compleja teatralidad un episodio de la historia de Florencia, tomada del libro II de las *Storie fiorentine* de Maquiavelo, ubicada en 1343 en el Bargello: la derrota de un déspota extranjero que la dominaba. En la Italia apenas unificada del *Risorgimento*, el cuadro tuvo una clara lectura alegórica referida al lugar central de la Toscana en ese proceso, evocando la liberación del dominio del imperio austríaco con la expulsión del Gran Duque Leopoldo II de Habsburgo – Lorena. Aclamado por el público, obtuvo el primer premio en la Exposición Nacional de Florencia en 1861 y medalla de oro en el Salón de París en 1867. La ficha catalográfica del Palazzo Pitti señala precisamente que Ussi recurrió al retrato para acentuar el dramatismo de la escena, utilizando numerosos amigos como modelos para los personajes e introduciendo su autorretrato en la figura del personaje con la cabeza vendada que gesticula con vehemencia junto al tirano²⁶.

Eduardo Dionisio Carbajal ha sido objeto de una reciente investigación de Didier Calvar, que ha contribuido a rescatar del olvido su galería de retratos que se conservaba en un estado de deterioro considerable (CALVAR, 2016). Su retrato de Artigas anciano, hecho a partir de un dibujo del naturalista francés Alfred Demersay, pasó al olvido luego de la popularización del retrato que Juan Manuel Blanes creó del héroe con un rostro nuevo, a partir de un modelo desconocido, que fue aceptado con devoción por el público desde su primera exposición en 1908 (MALOSETTI COSTA, 2013). Otra vez, un retrato daba nueva vida a una reconstrucción histórica: Artigas sobre el puente que separaba a Montevideo de la campaña, con sus cadenas rotas para siempre.

26. Stefano Ussi, *La Cacciata del duca di Atene*. 1860 Óleo/tela 316 x 447 cm. Galería de Arte Moderna del Palazzo Pitti. <https://www.uffizi.it/opere/la-cacciata-del-duca-di-atene>. Consulta: 20.08.2019.

VI.

Ninguno de los artistas mencionados hasta ahora figuraron en las listas de alumnos de la Academia florentina. La mayoría de los estudiantes se inscribían en los cursos de arquitectura y ornato, lo cual indica que la pintura y la escultura comenzaban a aprenderse de otro modo aun en sus niveles iniciales.

Pero desde 1870 se incrementó la presencia sudamericana en la Academia, aun cuando los que llegaban con algún grado de formación anterior eran admitidos en los cursos superiores en forma de academia libre que se habían instituido a partir de la reforma de 1861, de los cuales no quedan prácticamente registros.

En 1872 y 1873 figuran los dos primeros estudiantes procedentes de Buenos Aires: Juan Blanco de Aguirre (23) y Zenón Rolón (17).²⁷ Ambos eran afrodescendientes, provenientes de familias esclavizadas. fueron becados por el gobierno argentino bajo la presidencia de Domingo F. Sarmiento. En el registro de la Academia se solicitaba a los discípulos el dato de su ciudad de origen, el nombre y profesión del padre. Tanto Blanco de Aguirre como Rolón declararon padre “ignoto”. Son los dos únicos casos en los registros de la Academia en esos años. Gracias a las investigaciones recientes sobre artistas afrodescendientes en la Argentina de Lea Geler y María de Lourdes Ghidoli, hoy tenemos noticias de la actividad de ambos al regreso a Buenos Aires (GHIDOLI, 2016. GELER, 2013).

Juan Blanco de Aguirre era afrouuguayo, había nacido en un establecimiento rural de San José, la misma ciudad de Eduardo Carbajal, y llevado a Buenos Aires por el coronel Manuel Fernández Cutiellos. Al regreso en Buenos Aires después de cinco años de estudio en Florencia abrió academia y se dedicó a hacer retratos, trabajó intensamente para que hubiera educación artística para la comunidad afrodescendiente en Buenos Aires, pero no triunfó. No conocemos ni una sola de sus pinturas, que fueron criticadas con mucha crueldad en los diarios de Buenos Aires (GHIDOLI, 2016, p. 298-299).

27. Archivio della Accademia de Belle Arti di Firenze, Alumni, [en adelante AABAFi], Alunni, Iscrizioni, Iscritti dal 1868 al 1890. En 1872 figura como alumno Giovanni Blanco de Aguirre, de 23 años, padre ignoto, procedente de Buenos Aires. Nº 248 (1869 a 1873) y Nº 11 (1874^a 1877) En 1873 Zenone Rolon, de 17 años, padre ignoto y procedente de Buenos Aires. Nº 255 (1869 a 1873) y Nº 48 (1874^a 1877).

Zenón Rolón se inscribió en los cursos de pintura de la Academia de Bellas Artes de Florencia pero se hizo músico, compuso marchas patrióticas y tuvo un relativo reconocimiento en ese campo (GELER, 2013).

Juan Blanco de Aguirre inició una campaña para levantar un monumento en Buenos Aires a un mártir afroargentino de tiempos de la independencia: el negro Falucho, mencionado por Bartolomé Mitre como fusilado en el Callao en 1824 por no haber querido traicionar sus ideales. Se conservan en el Museo de Luján dos pequeños bocetos a lápiz de Blanco de Aguirre para ese proyecto escultórico²⁸, que finalmente realizaron otros dos estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Florencia en esos años: Francisco Cafferata (Buenos Aires, 1861-1890) y Lucio Correa Morales.²⁹ Cafferata trabajó en él hasta su suicidio en noviembre de 1890. Correa Morales retomó el proyecto y lo llevó a cabo con importantes modificaciones respecto del plan inicial (GHIDOLI, 2016, p. 176-206).

Del joven Cafferata se conservan varias esculturas de africanos: *Cabeza de esclavo* y *Busto de esclavo* en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires³⁰, *La esclavitud* (tambi'en llamado *El esclavo*) en un parque público de Buenos Aires entre ellas³¹. Quisiera terminar esta presentación sugiriendo que tal vez Cafferata hizo esos "esclavos" con retratos de alguno de sus camaradas afroargentinos en Florencia, que tal vez pensaba plasmar esos rasgos en su monumento proyectado y que Juan Blanco de Aguirre, de quien no conocemos ningún retrato ni autorretrato, haya servido de modelo para ellos y sus rasgos hayan dado finalmente vida al Falucho.

Ha sido difícil dar un punto final a este artículo. Se mencionan en él obras perdidas y a primera vista de poco interés, conjeturas

sobre su destino, pocas certezas. He querido señalar con ellas no sólo el papel de los retratos en la formación y la profesión de los artistas a fines del siglo XIX sino también su rol en los lazos de sociabilidad y amistad que se tejieron en Europa cuando estaba empezando a formarse un ambiente artístico en América del Sur. Pero además, cuando se encaraban grandes composiciones destinadas a conmover y convencer a grandes audiencias, el rol que tuvieron esos retratos encubiertos como breves guiños que acercaban la escena a su público afectivamente.

Una mirada desde la escena actual, en la que la amplísima difusión de otros medios de reproducción visual del sujeto con su ilusión de mayor objetividad, desde la fotografía, el cine y la televisión hasta los medios digitales, renueva el interés en el género, vuelve aquellos retratos más interesantes. La mirada contemporánea los vuelve más ricos y complejos. El ejemplo de Jan Fabre al comienzo de esta charla me ha parecido un ejemplo elocuente de su inmensa productividad.

Laura Malosetti Costa: Doctora en Historia del Arte (UBA), Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Investigadora Principal del CONICET. Decana del Instituto de Artes de la Universidad Nacional de San Martín. Profesora y Coordinadora del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA) y del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), UNSAM. Autora de libros y artículos sobre arte argentino y latinoamericano, y curadora de exposiciones. Ha recibido distinciones y becas de residencia y es profesora visitante en Universidades americanas y europeas.

^{28.} Juan Blanco de Aguirre, *Heroísmo del negro Falucho*, 24 septiembre 1889. Complejo Museográfico Provincial 'Enrique Udaondo' (Luján); Juan Blanco de Aguirre, *Heroísmo del negro Falucho en la Fortaleza del Callao*. Fotografía de un dibujo a lápiz, 18,9 x 13 cm. MHN Buenos Aires, Inv. 11070.

^{29.} Ambos figuran en el AABAFI, Alunni, Iscrizioni, Iscritti dal 1868 al 1890. Lucio Correa Morales en 1873 (Nº 83) y Francisco Cafferata en 1878 y 1879, Nº 216.

^{30.} Francisco Cafferata, *Busto de esclavo* c.1882. Bronce 37 x 37 x 25,5 cm. MNBA Buenos Aires; Francisco Cafferata, *Cabeza de esclavo*, Bronce, 33 x 34,5 x 24,5 cm. MNBA Buenos Aires.

^{31.} Francisco Cafferata, *Esclavo*, 1881 Bronce. Plaza Sicilia, Buenos Aires.

REFERÊNCIAS

- AAVV. **La Tarea de Obra**. Paraná: ANBA, 1999, p.16-17.
- AMIGO, Roberto. Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862). **Arte Argentino de los siglos XVIII y XIX. Premios Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. Menciones Especiales**. Buenos Aires: FIAAR, 1998, p. 9-57.
- BIAGI, Luigi. **L'Accademia di Belle Arti di Firenze**. Florencia: Felice Le Monnier, 1941, p. 47 y ss.
- BIETOLETTI, Silvestra. Antonio Ciseri, sensibile interprete della società toscana nella seconda metà dell'Ottocento: Galleria d'arte Moderna di Palazzo Pitti e Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, en: **Gazzetta antiquaria**, 10, 1991, p. 59-64.
- CALVAR, Didier. El semblante de la Historia en el contexto latinoamericano: La Galería de Hombres Ilustres del Uruguay de Eduardo Dionisio Carbajal (1831-1895), en: **ENCURU. Encuentros Uruguayos. Revista Digital Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la República**, Volumen IX, Número 2, Diciembre 2016, p. 82 – 108.
- CAPUTO CALLOUD, Annarita, a. Il Date a Cesare, en: **Antonio Ciseri 1821-1891. Dipinti e disegni delle Gallerie Fiorentini**. Firenze: Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, 1991, p. 59-64.
- CAPUTO CALLOUD, Annarita, b. Il ritratto o la costante osservazione, en: **Antonio Ciseri 1821-1891. Dipinti e disegni delle Gallerie Fiorentini**. Firenze: Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, 1991, p. 105-145.
- CARBAJAL, Carlos. Eduardo D. Carbajal, en: **Revista Nacional**. Año 4 N. 47, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, noviembre de 1941, p. 231-257.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, J.M. **Pedro Américo. Sua vida e suas obras. Edicao Especial conmemorativa do centenario do seu nascimento**. Río de Janeiro: Imprensa NACIONAL, 1943.
- CASARTELLI, Annibale. **Monografia di Antonio Ciseri: con 50 Illustrazioni**. Bellinzona: Colombi, 1906.
- CONDEMI, Simonella. **Firenze Capitale 1865-2015. I doni e le collezioni del Re**. Livorno: Sillabe, 2015 (catálogo de la Exposición realizada en el Palazzo Pitti de Florencia).
- DE CASTRO VIEIRA CHRISTO, Maraliz. Os grandes ícones da pintura histórica brasileira executados em Florencia por Pedro Américo, en: **VI Jornadas de Historia del Arte de Valparaíso**, Parque Cultural de Valparaíso, Cumming s/n, Cerro La Cárcel, 1, 2 y 3 de agosto de 2012.
- DEL BRAVO, Carlo. Milleottocentosessanta, en: **Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia**. Vol.5. n. 2, 1975, p. 39-42.
- FANTONI, Marcello (ed.). **Gli anglo-americani a Firenze: idea e costruzione del Rinascimento.: atti del convegno, Georgetown University, Villa "Le Balze", Fiesole, 19-20 giugno 1997 (Biblioteca del Cinquecento)** Roma: Bulzoni, 2000.
- FIGNA, Giuseppe. **I macchiaioli e il loro tempo. opere e vita degli artisti del Caffè Michelangelo**. Anghiari: Museo Statale di Palazzo Taglieschi, 2015.
- GELER, Lea. Afrodescendencia y mundo urbano popular en Buenos Aires (1895-1916): el caso de Zenón Rolón y *Chin Yonk*. En: GARCÍA JORDÁN, Pilar (ed.) **La articulación del Estado en América Latina. La construcción social, económica, política y simbólica de la nación, siglos XIX-XX**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013, p. 207-226.
- GHIDOLI, María de Lourdes. **Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX**. Rosario, Prohistoria, 2016.
- MAJLUF, Natalia. El rostro del Inca. Raza y representación *los Funerales de Atahualpa* de Luis Montero. **ILLAPA, Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la universidad Ricardo Palma**, Año 1, N. 1. Lima, diciembre de 2004, p. 11-28.
- MAJLUF, Natalia (Ed.). **Luis Montero. Los funerales de Atahualpa**. Lima, MALI, 2011
- MALOSSETTI COSTA, Laura. **Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**. Buenos Aires:

- Fondo de Cultura Económica, 2001. Capítulo 2: “La hora de Blanes”, p. 61-81.
- MALOSETTI COSTA, Laura. El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir. **Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)**, Buenos Aires, n° 3, 2013. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=112&vol=3, acceso el: 27/08/2019.
- MALOSETTI COSTA, Laura. LOPEZ CARVAJAL, María de la Paz y MONTINI, Pablo et al. **Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario**. Rosario: Ediciones Castagnino/Macro. Museo Municipal de Bellas Artes J.B. Castagnino, 2017.
- MELLO JUNIOR, Donato. **Pedro Americo de Figueiredo e Melo 1843-1905**. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983, p. 33-39.
- NOEL, Martín S., APARICIO, Cristina C.M. de, PAYRÓ, Julio E. **Correa Morales**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1949.
- PAOLUCCI, Antonio. Autoritratti dagli Uffizi: il cardinale e lo specchio di Narciso, en: **I volti dell'arte: autoritratti dalla collezione degli Uffizi**. Milano: Skira, 2007, p. 21-25; Exposición realizada por Giovanna Giusti y Maria Sframeli en el Instituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 27 enero - 6 mayo 2007.
- PELUFFO LINARI, Gabriel y AMIGO, Roberto (Cur.) **Juan Manuel Blanes. La nación naciente 1830-1901**. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001.
- PIZARRO, Marcelo Javier. Primeros pasos de la maternidad Ramón Sardá. **Revista del Hospital Materno Infantil Ramón Sardá**, Vol. 24, núm. 3, Hospital Materno Infantil Ramón Sardá, Buenos Aires, Argentina 2005, p. 136-138
- ROSADI, Giovanni. **La vita e l'opera di Antonio Ciseri: con 105 illustrazioni**, Firenze: Alinari, 1916
- SIGNORINI, Telemaco. **Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo**, Florencia: ed. B.M. Bacci, 1892, p.51.
- SPALLETTI, Ettore. Per Antonio Ciseri. Un regesto antologico di Documenti dall'Archivio dell'Artista. **Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia**. Serie III, Vol. 5, N° 2, 1975, p. 563-778.
- SPALLETTI, Ettore y SISI, Carlo (curadores). **Omaggio ad Antonio Ciseri (1821-1891): dipinti e disegni delle gallerie fiorentine**. Firenze: Centro Di, 1991.
- SPALLETTI, Ettore. Antonio Ciseri, en: **Arte & Storia**, n. 11. 2010, p. 358-375.
- TORRES RODRÍGUEZ, Luis. **Fidel Egas Grijalva. Quiebras y Corrupción en el Ecuador. Historia de un banquero**. 2013, p.25. Disponible en: <http://www.rebellion.org/docs/126223.pdf>, consultado el 27/08/2019.
- VIDETTA, Giuliana y MARTUCCI, Anna Gallo (eds.). **I luoghi di Giovanni Fattori nell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Passato e Presente**. Firenze: Mauro Pagliai, 2008.
- ZACCARA. **Pedro Américo. Um artista brasileiro do século XIX**. Recife: Editora Universitaria UFPE, 2011.

“EL HÁBITO HACE AL MONJE”. INDUMENTARIA Y MODA COMO MEDIOS DE REPRESENTACIÓN DE LOS ARTISTAS¹

María Isabel Baldasarre

En octubre de 1904, el semanario satírico y de actualidad *P.B.T.* publicó una caricatura titulada “Muestrario de corbatas” en la que se exhibían diversos perfiles masculinos: el sabio, el dandy, el compadrito o el borracho. En extremo superior derecho, un hombre con chambergo, abundante barba, bigote y pelo renegridos, y un moño prominente fumaba en pipa: se trataba del artista.

El estereotipo reapareció en varias caricaturas publicadas por la misma revista en los meses subsiguientes, como en aquella que narraba las desventuras del pintor al salir al *plein air* (“El realismo en el arte”, *P.B.T.*, 05.11.1904). Sin embargo, no se trataba de un mero constructo de un caricaturista, sino que existieron personajes contemporáneos que encarnaron algunas de estas características que connotaban el ser del artista.

Eduardo Sívori (1847-1918), representante de la llamada generación del 80, el más viejo de los jóvenes y uno de los primeros modernos –tal como sintetizó de modo brillante Laura Malosetti Costa (1999) – fue uno de ellos. En sus retratos fotográficos se lo distinguía habitualmente por la barba y el pelo entrecanos y abundantes, y el moño suelto rodeando el cuello, rasgos que se acentuaban en las caricaturas contemporáneas como aquella de *Caras y Caretas* (Cao, “Caricaturas contemporáneas”, *Caras y Caretas*, 28.09.1901).

Martín Malharro (1865-1911), pintor *pleinarista*, militante anarquista y referente de la generación posterior a la de Sívori, fue

¹ Una versión de este artículo ha sido publicada con el título El hábito hace al monje. Indumentaria, pose y auto-representación en las fotos de artistas en: ALTRUDI, (2019), p.70-87.

también caracterizado por el bigote frondoso y el gran y suelto lazo al cuello en vez de la corbata más formal.

En ambos casos, se trató licencias o libertades en relación a la vestimenta burguesa masculina, altamente codificada para el período. Al parecer, el ser artista les permitía escapar de la rigidez de la etiqueta sin perder respetabilidad. Incluso, podemos pensar que su carácter de creadores y la liberalidad implícita en la práctica del arte, se ponía en acto –o mejor dicho se performatizaba– en el modo de vestir y llevar las prendas.

El archivo de Pío Collivadino (1869-1945)² reúne una importante cantidad de retratos de artistas. Lógicamente, en la mayor parte de ellos el protagonista indiscutido es el propio Pío, pintor nacido en 1869 y uno de los principales practicantes del paisaje urbano a lo largo del siglo XX.

Sólo, en su taller, junto a sus pinturas o rodeado por sus colegas, sus imágenes construyen un rico corpus a partir del cual rastrear las proyecciones que entonces circulaban acerca de ser artista.

Una primera certeza se desprende al observar las diversas fotografías de Pío y es su gran conciencia del poder performativo implícito en el posar frente a la cámara y por ende, en sus efectos: la posibilidad de comunicar no sólo sus rasgos y su apariencia sino también su identidad como artista. De este modo, Pío va a alternar y jugar con su rostro, su cuerpo y su vestimenta, personificando diferentes modelos de artista que fueron mutando a través del tiempo y se vincularían, de un modo sutil y complejo, con los distintos hitos de su carrera profesional.

Noviembre de 1890, Roma (Figura 1). Pío tiene 21 años, y hace solo tres meses ha llegado a la ciudad, financiado por su propia familia, con el objetivo de estudiar pintura en el *Reale Istituto de Belle Arti*, al que sería admitido recién en 1892.³ Posiblemente se trate de su primer estudio romano sobre la Vía Sicilia. Está sentado frente a un atril en el que se apoya un bastidor con el busto de una *ciociara* apenas bocetada y varias espátulas y útiles de trabajo. En las manos,

sostiene la paleta y los pinceles. Viste saco, pantalón y alpargatas, y por encima, el delantal. Simula hacer un alto en su labor, y detiene la mirada en el visitante recién llegado. Es un retrato que pretende no poner en evidencia su estatuto ficcional, excepto por el sombrero, accesorio para la vida exterior y que aquí ayuda a componer la apariencia del personaje y por ende su calidad de constructo. Es la foto, de las existentes en el archivo, en

que se lo ve más joven en su rol de pintor-artista. La imagen demuestra cuán tempranamente asumió la importancia de la auto-representación como un elemento clave en la configuración de su carrera. A partir de aquí, los distintos retratos “de pintor” de Collivadino pueden ser pensados como versiones y parodias de esta fotografía de juventud en que se exhibe como el artista hacedor, enfrascado en su hábito de trabajo y definido en su proximidad con su obra. Roma fue pródiga, no sólo para las tertulias, cenáculos y sociabilidad de la “vida de artistas”, sino también para la producción de una importante cantidad de fotografías en los que ésta aparece puesta en acto. Así identificamos aquí dos tópicos que serán revisitados por Pío: el artista en acción y el grupo de pares como ámbito privilegiado para el despliegue del arte.

Pocos meses más tarde, lo vemos acodado en su atelier sobre la mesa de trabajo en la que descansan varios libros abiertos (Figura 2). De rostro apacible, en el que se deja adivinar una sonrisa, Pío sumerge su mano en una cabellera suave y frondosa. Hay en ese gesto algo primario que remeda el placer sensual de acariciarse la sien con los dedos por entre el pelo. De nuevo lleva ropa de trabajo, y en los pies, las infaltables alpargatas. En la silla contigua una manta, una sombrilla y un bastón, elementos utilizados para la composición de sus modelos, se completan con el abanico, la mano de yeso y la tela que cuelgan por encima de la cabeza del joven. El montaje de



Figura 1.
Anónimo,
Fotografía de
Pío Collivadino,
Roma 4 de
noviembre de
1890, albúmina,
17,8 x 12,3 cm,
CMPC (Colección
Museo Pío
Collivadino)
2.7.2_500-99997-
396a.

2. Perteneciente al Museo Pío Collivadino de Banfield, entre 2007 y 2017 fue catalogado, conservado e investigado por especialistas e investigadores vinculados a Tarea-Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural de la UNSAM.

3. Los datos biográficos han sido extraídos del libro de MALOSETTI COSTA (2006). Muchas de las hipótesis específicas que aquí se desarrollan ya están planteadas en este trabajo señero sobre el artista.

los objetos es escenográfico y permite una visualidad total del taller. Es evidente la voluntad por mostrar, y mostrarse, frente al ojo del fotógrafo y justificar la productividad de su primera estadía europea.⁴ En ese sentido, lo secunda una multiplicidad de bocetos, dibujos a lápiz y óleos que cubren las paredes de su estudio. Paisajes, retratos, desnudos, tipos populares, entre los que se reconocen obras de sus referentes italianos Francesco Paolo Michetti (1851-1929) y Lorenzo Delleani (1840-1908) que Pío había copiado en la Galleria d'Arte Moderna. El atelier de Pío tensiona aquella polaridad señalada por Rachel Esner *et al.* (2013: 10) en relación con la iconografía de los *studios* del siglo XIX: en general las representaciones privilegian el pensamiento (la creación, la tarea intelectual) por sobre el hacer (la práctica), aunque como demuestra esta imagen, y las que analizamos a continuación, esta última aparece frecuentemente tematizada en las fotografías de nuestro artista.



Figura 2.
Anónimo,
Fotografía de Pío
Collivadino en su
estudio de la Via
Sicilia, Roma,
1891, albúmina,
12,4 c 17,9 cm,
CMPC 2.7.2_500-
99997-39oa.

Por ejemplo, contamos con una foto de su atelier, vacío de personas, pero repleto de objetos: tanto insumos del pintor –rollos de papel, escuadras y reglas, valijas con pinturas, trapos– así como múltiples bocetos en papel y en bastidor. Esta imagen se enlaza,

⁴ Una operación similar encontramos en la fotografía de Carlos Clerice de 1894, analizada en mi artículo: “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada” en: MALOSETTI COSTA (2009), p.47-80.

como sucede muchas veces con la fotografía decimonónica, con un género pictórico denominado: “atelier sans maître” recurrente en la pintura del siglo XIX. Relacionadas con el género de las naturalezas muertas aunque ampliándola, estas piezas eran denominadas también como “coin de atelier” o “retratos in abstentia” por su capacidad para evocar la presencia reciente del artista.⁵

A medida que la carrera de Collivadino se consolida en Italia, se observa una abundancia de componentes satíricos en sus fotografías individuales y grupales. Al respecto Laura Malosetti ha señalado como la “diversión despreocupada” de las parodias, los trucos visuales, los disfraces y el transformismo fueron prácticas habituales de su estadía romana (Malosetti Costa, 2006: 53 y 157). Podemos agregar que estos recursos, hábilmente usados por el argentino, gozaban de una larga tradición a partir de imágenes efímeras que, al menos desde el siglo XVIII, tomaban al arte y al estatuto de sus protagonistas como tema habitual para la sátira.⁶ En el siglo XIX, la fotografía también elaboraría un universo visual en base a ese mundo, siendo recurrentes los grupos de artistas hombres, en el atelier disfrazados, travestidos o jugando con los instrumentos de trabajo, en síntesis, asumiendo con sorna las identidades múltiples implicadas en la enseñanza y en la práctica profesional.

Por ejemplo, en 1896 en un par de fotografías, producto de la misma sesión de pose y captadas probablemente con una cámara portátil en el taller, Collivadino gesticula cerca de un retrato suyo realizado por su colega romano Umberto Coromaldi (1870-1948) (Figura 3). En la fotografía, el *poseur* está vestido de modo idéntico a la pintura, y reafirma con su proximidad a la tela y con sus gestos el ser de todo retrato: su autenticidad,⁷ la capacidad para transformarse en el sustituto de la persona representada, aquí presente, y por lo tanto replicada como un doble.⁸

⁵ Cf. LESEC, (2011), p.44-53.

⁶ Cf. al respecto DESPLANQUE, en: ESNER, (2018), p.197-214.

⁷ Sobre la búsqueda de verosimilitud en el retrato y el proceso de negociación que se produce cuándo estos “traicionan” las expectativas depositadas en ellos, cf. POINTON (2013).

⁸ Tanto en francés como en inglés la palabra *poseur* o *poser* implican ser un impostor o un farsante, abonando esta reflexión sobre cuál es la realidad y cuál la ficción en el retrato.

Corresponde aquí mencionar a un grupo de *cartes-de-visite* tomadas en el estudio romano de la fotografía Lampo. En ellas, frente a los biombos habituales de los estudios fotográficos de entonces, se observa a tres jóvenes, uno de ellos Collivadino, emulando diversas poses. La más curiosa de estas fotografías muestra a uno de ellos en ropas interiores, parado sobre un banquito que hace las veces de pedestal, cubriéndose el cuerpo con las manos a la manera de una *Venus Púdica*⁹ (Figura 4). Por delante sus compañeros, en ropas de calle, simulan una conversación. Uno de ellos tiene un libro en la mano, ¿un catálogo? Es solo intuitivo lo que podemos inferir de esta imagen, pero se trasluce en ella una burla sobre la tradición y el sistema artístico del que los jóvenes estaban totalmente al tanto y, casi seguro, aprovecharon de los precios módicos y los tiempos breves ofrecidos por la casa fotográfica para jugar y transformarla en imagen.



Figura 3.
Anónimo,
Fotografía de Pío
Collivadino junto
a un retrato suyo
(obra de Umberto
Coromaldi, 1896),
albúmina,
11,1 x 7,6 cm,
CMPC 2.7.2_500-
99997-389.

Al respecto son interesantes también las escenas de dos amigos-colegas de Collivadino en sus días romanos, que fingen diversas poses en las terrazas de la ciudad. Tenemos pocos datos sobre sus protagonistas, probablemente se trate del genovés Edmondo Abbo della Pina y de Michel Boulad, artista egipcio. Es interesante notar cómo se juega en estos improvisados *tableaux vivants* un componente teatral y de diversión que parece circunscripto únicamente a los personajes masculinos. Es decir, si bien conocemos poco de sus protagonistas estas imágenes habilitan a pensar cómo

⁹ En ese momento la Venus púdica más famosa, de las varias que se podían observar en Roma, era la Venus Capitolina de los Museos Capitolinos, copia del siglo II de un original helenístico. Cf. HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas, (1982), p.318-319.

se articulan y reproducen las identidades de género en las representaciones.

Por ejemplo, en la fotografía de la derecha, Abbo simula un gesto de “santidad” cargado de burla, al tiempo que recibe la mirada impasible y resignada de “una modelo”. Los hombres son capaces de la burla y la actividad, mientras en la mujer se proyecta la pasividad de quien es testigo de la acción del otro. Si los compañeros de Collivadino en Italia en general están denominados por su nombre o apodo, no sucede lo mismo con las modelos. Ellas son insumos, mencionadas solamente en tanto su rol en el sistema del arte.¹⁰ Este hecho se refuerza aún más en el caso de una fotografía de “la modelo de Vida Honesta” importante pintura naturalista que Collivadino realizó en 1901.¹¹ En la foto, la joven morocha está vestida de calle, con sombrero y ropas oscuras, diferentes de la blusa clara con la que seguramente había posado para el díptico. De mirada penetrante y sensual, se destaca la pequeñez de su talle logrado por el uso del corset. Está sentada delante de un biombo monocromo, abstraída de toda relación espacio-temporal y simplemente asociada a su función de posar para el pintor.

En septiembre de 1897, una foto grupal remite ya a otro linaje y es aquel del maestro y sus discípulos (Figura 5). Sentado en proximidad con un boceto de un fresco vemos a un hombre de barba blanca y birrete, Cesare Mariani (1826-1901), con cuatro ayudantes, uno de ellos Pío Collivadino. Están trabajando en la decoración del altar de Santa Maria delle Grazie en Teramo, en la región de los

¹⁰ Una excepción al respecto es la joven que aparece retratada en una fotografía como “Mi Amalia”, fechada en Roma 1891. Se trata de Amalia Bressolin quien fuera la compañera de vida de Collivadino.

¹¹ Pío Collivadino, *Vita Onesta*, 1901, óleo sobre tela, 114 x 150 cm, Casa Cavazzini-Museo d’Arte Moderna e Contemporanea, Udine.



Figura 4.
Estudio Lampo,
Fotografía de Pío
Collivadino y dos
amigos, Roma, s/f,
gelatina de plata,
9 x6 cm, CMPC
2.7.2_500-99997-
442.

Abruzzos. La imagen manifiesta aquella labor que más prestigio tuvo para Pío durante su estadía italiana: la pintura mural, empresa siempre encarada colectivamente. Leída en retrospectiva, la foto funciona como una suerte de despedida de estos grandes encargos, que serían contados en su retorno al Río de la Plata y nulos para el caso particular de la Argentina.



Figura 5.
Anónimo,
Fotografía de
Cesare Mariani
con sus ayudantes
entre ellos Pío
Collivadino,
22.09.1897,
gelatina de plata,
16,8 x 14,9 cm,
CMPC 2.7.2_500-
99997-1647.

Cómo imágenes de transición entre sus años romanos y su regreso definitivo a la Argentina en 1906, contamos una serie de fotografías del grupo *Nexus*, agrupación surgida en Roma al comenzar el nuevo siglo pero que terminó de configurarse en la capital argentina dónde realizaría su primera exposición en el Salón Costa en 1907.



Figura 6.
A. S. Witcomb,
Fotografía de los
integrantes del
Grupo Nexus,
Buenos Aires, ca.
1907, gelatina de
plata,
16,5 x 22 cm,
CMPC 2.7.2_500-
99997-1834.

Las más interesantes de estas fotografías son las tomadas por el estudio de Alejandro Witcomb, probablemente en ocasión de esta primera exhibición. En uno de estos retratos, Fernando Fader (1882-1935), el propio Collivadino, Justo Lynch (1870-1953), Arturo Dresco (1875-1961), Alberto María Rossi (1879-1965) y Carlos Ripamonte (1874-1968) simulan estar escuchando, en amable camaradería, las palabras de éste último. En otro, aparentan estar discutiendo sobre imágenes e impresos (Figura 6). Son todos hombres jóvenes, promediando la treintena, vestidos con esmero y elegancia, con sus impecables cuellos pajarita, el pelo peinado con jopo o a la gomina. Fader fuma en boquilla y en el chaleco del terno de Lynch se llega a atisbar la cadena de un reloj de bolsillo. Están ya muy alejados de las ropas de trabajo que abundaban en las fotografías de juventud de Pío. Son imágenes que connotan el estatuto obtenido, o al menos deseado, por estos respetables jóvenes burgueses. Si comparamos estas imágenes con aquellas fotos colectivas de la generación que los antecedió, y contra la que este grupo se instituía, observaremos que también existía en ellos una voluntad por mostrarse como *gentlemen* respetables.¹²

¹² Véase por ejemplo la fotografía de los pintores Eduardo Schiaffino, Reinaldo Giudici, Augusto Ballerini, Fernando Fusoni, los músicos y compositores Julián Aguirre

Sin embargo, hay algo moderno, dinámico y juvenil que distingue estos retratos grupales del Nexus de aquellos de la generación previa. Aquí, las miradas se entrecruzan con complicidad, los cuerpos y rostros se aproximan en confianza y camaradería. No son solo artistas que constituyen como grupo, sino que las imágenes apuntan a acentuar las redes de *amicizia* masculina que los vinculan.

Es significativo como la aspiración de posicionamiento social a través del cuidado del vestido atraviesa todas las fotografías del grupo. Un retrato colectivo de Pío, Ripamonte y Dresco captado en Roma, en el que simulan conversar mientras Dresco fuma es particularmente interesante. En él advertimos el esmero de las ropas llevadas por estos dos últimos y particularmente el garbo con que posa Ripamonte enfatizado por su bigote imperial. Por su parte, el Pío que vemos aquí, con su terno oscuro y su rígido cuello de pajarita, es diferente del joven cándido que posara con su modesto traje y las manos en los bolsillos solo unos años antes. En su cara redonda y en su corpulencia persiste algo del “fondero italiano” como él mismo se autodenominaba,¹³ pero sus ropas testimonian el ascenso de la carrera artística en Roma y el suceso obtenido en los distintos concursos y encargos decorativos. El estatuto profesional se trasmuta con éxito en la apariencia.

Es notable reconocer como el componente satírico que abundaba en las fotos de Collivadino en el Viejo Mundo escaseó en los retratos fotográficos realizados una vez regresado a al país, cuando empezó a ocupar lugares importantes en organismos institucionales. Recordemos que asumió la dirección de la Academia Nacional de Bellas Artes a poco de su llegada, en 1908, cargo que ocupó hasta mediados de la década de 1940 en los que serían los últimos años de su vida. No obstante, algo del humor de sus tempranas fotografías perduró en las caricaturas de Collivadino realizadas por sus colegas, como Alberto Rossi o Málaga Grenet,¹⁴ en las que indefectiblemente se resaltaba su

y Amílcar Zanella y los escultores Lucio Correa Morales, Américo Bonetti y Víctor de Pol tomada en 1899 y analizada en mi texto Baldasarre (2012), p.171-203.

13. Palabras de Pío en un reportaje realizado por el diario *El Nacional*, en 1908, citadas por Malosetti Costa (2006), p.78.

14. Véase: ROSSI, Alberto María. Pío Collivadino, *La Semana*. Montevideo, 11.12.1909 y GRENET, Málaga. Figuras de actualidad. Pío Collivadino, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 25.10.1913.

robustez siempre rodeado de pinceles y pinturas y vistiendo las ropas de trabajo.

En cierto sentido, podemos vincular estas caricaturas contemporáneas, con las fotografías de Pío pintando, que se encuentran en el archivo y jalonan su vida artística durante el siglo XX. Al respecto se destaca una imagen en que el artista con su delantal posa montado en un andamio, próximo al panel decorativo que efectuó para el Pabellón Argentino



Figura 7. Anónimo, Fotografía de Pío Collivadino pintando en el pabellón argentino para la Exposición Internacional de San Francisco de 1915, gelatina de plata, 16,3 x 11,7 cm, CMPC 2.7.2_500-99997-398a.

en la Exposición Internacional de San Francisco en 1915 (Figura 7). La toma amplia logra con acierto transmitir la dimensión del personaje en relación con la pintura, enfatizando el trabajo físico implicado al llevar a cabo dicha empresa.

En sus fotos de madurez en el taller también aparece indefectiblemente con su cara sonriente, el delantal de trabajo, los pinceles y la cercanía con alguna obra en proceso de realización. Estas fotos son sugestivas en tanto dejan entrever parte de los suburbios urbanos elegidos como tema por el artista, así como los dispositivos improvisados, como el lienzo montado con ramas, que le servía para regular la proyección de luz sobre el bastidor.

Collivadino tuvo una extensa gestión pública. Al respecto, este nutrido conjunto de fotografías, en diferentes momentos de su vida como pintor, testimonia cómo los cargos no impidieron que siguiese siendo reconocido como artista. Quizás las representaciones de Pío pintor, que recorren desde su juventud a su vejez, pueden ser pensadas como una proclama de la importancia que para él siempre tuvo la práctica y el hacer del arte.

El otro tipo de fotografías que encontramos hacia el final de su carrera lo constituyen, como es esperable, retratos colectivos junto a funcionarios, profesores o estudiantes con motivo de la apertura de una exposición, un banquete o un acto público. En

general son imágenes solemnes, tomadas para incluir a todos los participantes y no revelan demasiado sobre los vínculos entre ellos. Hay una que se distancia en algo de esta fórmula y es aquella en la que vemos al “viejo maestro” junto a los jóvenes que entonces estudiaban en los cursos superiores de la Escuela de la Cárcova. La imagen, fechada en 1939, muestra un grupo de muchachos y chicas posando en el patio andaluz de la Escuela. Tal como señaló Georgina Gluzman, en este establecimiento educativo se producía la instancia única de la convivencia de ambos sexos en las aulas, lo que no sucedía en la Escuela Nacional de Artes y Artes Decorativas en que talleres de varones y mujeres permanecían segregados (Gluzman, 2016). En la toma, los jóvenes y sus profesores están próximos, y no posan con seriedad. Varios se abrazan o se tocan en gentil familiaridad. Por detrás, un hombre alto (¿un empleado? ¿el portero?) con las manos cruzadas y sombrero, sonrío como integrándose en la escena que se desarrolla en el primer plano. El ambiente lleno de flores y mosaicos, los rostros y la hexis corporal de los fotografiados, constituye un rico testimonio visual del modo en que se enseñaba en dicha escuela y cómo ésta era evocada por sus estudiantes como un ámbito privilegiado y libre en el que formarse en arte. Pío tenía entonces setenta años, y sonrío en la cercanía con los jóvenes, rememorando quizás algo de su vida de formación romana.

A manera de cierre, deseo culminar esta presentación con una imagen de la que existen varias copias en el archivo (Figura 8). Se trata de una fotografía tomada por la casa Sudak, la encargada de registrar, en la década del treinta y el cuarenta, las puestas en escena y los cantantes de ópera del teatro Colón. Pío tenía una histórica y estrecha vinculación con dicho teatro, además de colaborar en diseños escenográficos, había formado parte de su directorio.

La foto fue reproducida en formato tarjeta postal y en ella aparece vestido con traje militar de gala, camisa con jabot y dos grandes galardones, uno en la solapa y otro colgado del cuello con una cadena. Ciertos detalles de las terminaciones y costuras nos llevan a presumir que se trataba de un disfraz de aquellos utilizados por los figurantes del Colón, además las condecoraciones no coincidían con las recibidas por Pío durante su vida de artista,¹⁵ y

15. Pío había sido nombrado *Cavaliere* de la Corona de Italia en 1905 por el Rey Vittorio Emanuele III.

se asemejaban a las llevadas por otros cantantes que, caracterizados con sus trajes teatrales, fueron también registrados por Sudak.¹⁶

La imagen festejaba haber sido nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, el honor no implicaba ningún tipo vestimenta o galardón específico, sino que Pío recurría al humor y la irreverencia al asumir la investidura de académico. Así, este retrato de madurez puede emparejarse con aquellos de la bohemia

romana que abordamos al comienzo de nuestro relato. Si la vida en arte tuvo para Pío un compromiso y dedicación sostenidos a lo largo de su vida, también fue transitada con igual intensidad por el humor y el goce, aquel implícito en poder vivir de aquello elegido desde la primera juventud. Podríamos concluir entonces que las fotos de artista de Collivadino nos hablan de qué para él, el arte fue y era cosa seria, *ma non troppo*, y de qué el hábito, ya fuera del bohemio, del burgués o el disfraz de figurante, hacían al monje, o mejor dicho al artista.

María Isabel Baldasarre: Doctora y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es investigadora independiente del CONICET, profesora regular y Secretaria de Extensión del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Es editora responsable de Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual



Figura 8. Sudak, Retrato de Pío Collivadino con traje militar y condecoraciones, Buenos Aires, 1938, gelatina de plata, 13,8 x 8,8 cm, CMPC 2.7.2_500-99997-379 a y b.

16. Ver por ejemplo la fotografía del barítono Italiano Carlo Galeffi tomada por Sudak, ca. 1941. <https://www.taminoautographs.com/products/galeffi-carlo-signed-photo-in-role> Acceso 9 de enero de 2019.

del CAIA. Es autora de: *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006; coordinadora editorial de los volúmenes *Museo Nacional de Bellas Artes: Colección*, Buenos Aires, AAMNBA, 2010 y co-editora de *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Archivos del CAIA IV-Eduntref, 2011-2012. Entre 2011 y 2015 fue presidente del Centro Argentino de Investigadores de Arte y entre 2014 y 2018 dirigió la Maestría de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano del IDAES-UNSAM.

PALESTRAS

A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ESCULTOR CÂNDIDO CAETANO DE ALMEIDA REIS (1838-1889)

Alberto Martín Chillón

O X Seminário do Museu Dom João VI propõe, nesta edição, em paralelo à exposição *O trabalho do artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*, uma reflexão sobre o processo de construção da figura do artista – um personagem em que várias camadas de interpretação coexistem e se misturam –, pensando em suas representações e como elas se transformaram ao longo do tempo: de intelectuais a artesãos, de mártires a demônios, de ingênuos a revolucionários, de loucos a filósofos.

Nesse sentido, propomos aqui uma análise da figura do escultor Cândido Caetano de Almeida Reis, nascido em 1838 e morto em 1889, coincidindo com o final do Império e marcando o fim de uma época para a escultura brasileira. Almeida Reis é um dos artistas mais polêmicos do século XIX. Ele é citado em muitas ocasiões, mas sem estudos aprofundados sobre sua vida e obra, sendo conhecido principalmente pelo fato de ter sido o único aluno a perder a pensão oferecida pela Academia Imperial de Belas Artes, como prêmio de viagem à Europa aos alunos mais destacados.

Em várias ocasiões, tanto em artigos quanto em congressos, tive a oportunidade de estudar o escultor sob diferentes pontos de vista. Primeiramente, aprofundei os estudos sobre o assunto de seu prêmio de viagem, bem como suas características e relações, entendendo o que propõe em sua obra¹. Depois, analisei documentalmente as afirmações historiográficas e lendas ao redor do fato da perda de sua pensão em Paris². Do mesmo modo, tentei entender a

1. CHILLÓN, A. M. Entre tradição e modernidade: Almeida Reis e O Paraíba. *Caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte, v. 5, p.29-43, 2014.

2. CHILLÓN, A. M. Sobre la formación de un escultor brasileño en París: el caso

sua obra como conjunto, estudando-as e comparando-as³. Também analisei as redes de sociabilidade e círculos do escultor, e como os críticos e literatos construíram sua imagem, seguindo objetivos e interesses muito marcados, principalmente como uma crítica à academia e à arte acadêmica⁴. Por último, tentei entender como o binômio modernidade-academicismo afetou a forma de estudar o escultor e sua obra⁵.

Como complemento a esses trabalhos, pretendo abordar aqui a difícil questão de entender qual foi a imagem que o próprio artista construiu de si mesmo, em comparação com a imagem construída pelos outros, principalmente críticos. Diante da falta de autorretratos e escritos do escultor, fato frequente na escultura, esta parece ser uma tarefa difícil. Partiremos aqui do conceito de autoalegoria, usado pela crítica para se referir à sua obra *O Gênio e a Miséria*, para pensar a obra do escultor, que apresenta características muito pessoais, levantando a possibilidade de entender suas obras, ou ao menos algumas delas, como parte da construção consciente da imagem do escultor.

Como pude comprovar em textos anteriores, a figura do escultor Cândido Caetano de Almeida Reis se apresenta extremamente complexa e controversa. Um estudo aprofundado da historiografia sobre o artista mostra três momentos principais nessa construção: a geração de críticos contemporâneos; a recuperação da sua figura no começo do século XX; e as pesquisas acadêmicas a partir do final do século XX.

No primeiro momento, foram principalmente críticos que moldaram sua imagem: Luiz Gonzaga Duque Estrada; Alexandre Moraes Junior; Generino dos Santos; Felix Ferreira; e Angelo Agostini⁶.

excepcional del pensionado Almeida Reis. In: NETO, M^o João; MALTA, Marize. (org.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*. As Academias de Belas Artes Rio de Janeiro-Lisboa-Porto (1816-1836). Ensino, artistas, mecenas, coleções. Lisboa: Caleidoscopio, 2016, p.289-302.

3. CHILLÓN, A. M. O prêmio de viagem de Almeida Reis: o trânsito entre o acadêmico e o moderno. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. (org.). *Histórias da Escola de Belas Artes: Revisão crítica de sua História*. Rio de Janeiro: 2016, p.222-231.

4. CHILLÓN, A. M. Almeida Reis e o atelier escultórico no Brasil Imperial. In: VALLE, Arthur et. al. (org.). *Oitocentos*. Tomo IV. O atelier do artista. Rio de Janeiro: 2017, v. I, p.13-22.

5. CHILLÓN, A. M. O gênio e o copiadador de cavalos ou Almeida Reis e Chaves Pinheiro: originalidade e cópia na escultura brasileira oitocentista. *Figura*, v. 6, p.33-67, 2018.

6. Diversos artigos na imprensa, como *Revista Ilustrada*, por exemplo.

Esses críticos se dividirão principalmente em três grupos: os partidários, os críticos e os mais criteriosos. A inserção no meio intelectual e artístico do escultor foi destacável, contando com uma ampla rede de jornalistas que o defendiam nas páginas dos seus jornais, principalmente o *Correio Mercantil*, o *Jornal da Tarde*, *A Reforma*, *O Paiz*, *A República* e a *Gazeta da Tarde*, todos relacionados com ideologias liberais, abolicionistas e republicanas. Um trecho de Angelo Agostini deixa esse apoio em evidência: “não se escame agora o collega conosco, por termos a franqueza de fallar assim, e ponha, sempre que tiver de escrever para o publico, os seus amigos de parte. Ou, então, não diga nada, que ainda é o melhor” (AGOSTINI apud SILVA, 2010, p.306).



Figura 1.
Retrato de Almeida Reis na capa d'*O Echo Americano*. 26 set. 1871. Fonte: Dória (1938).

Alexandre José de Mello Moraes Filho, historiador e literato, foi o primeiro biógrafo do escultor, dedicando a ele a capa d'*O Echo Americano*, um jornal editado em Londres que Moraes Filho dirigia (Figura 1), em 26 de setembro de 1871. O lugar privilegiado ocupado pelo escultor se entende melhor diante da importância das personalidades que ocuparam outras capas do mesmo jornal, como o compositor Carlos Gomes, o escritor José de Alencar, Manuel de Araújo Porto-Alegre, o marquês de Herval, o conselheiro José

Bonifácio, Pedro II, o conde d'Eu, o príncipe de Gales, Luís I, o rei de Portugal e a rainha da Inglaterra.

Dois grandes críticos deste primeiro grupo, amigos do escultor, Moraes Junior e Generino dos Santos publicaram os textos mais relevantes. Moraes Junior, após a biografia esboçada n'*O Echo Americano*, dedicaria ao escultor o primeiro capítulo de seu livro *Artistas do meu tempo*, retomado em múltiplas ocasiões pelos críticos posteriores. Esse livro reunia as biografias de músicos, atores, impressores, fotógrafos ou poetas, e, dentre os artistas, acompanhando o escultor Almeida Reis, havia só a biografia de um pintor e fotógrafo, Arsênio da Silva.

Generino dos Santos, poeta positivista, também amigo próximo do escultor, escreveu a sua biografia mais extensa e detalhada, no volume VII da série *Humaníadas*, escrita em data desconhecida, mas publicada em 1938, além de conservar e restaurar o espólio do artista.

Luís Gonzaga Duque Estrada escreveria sobre o escultor em duas publicações, *A arte brasileira*, de 1888, e *Mocidade Morta*, de 1899. Os julgamentos de Gonzaga Duque são os que tiveram mais sucesso e repercussão, e mais foram repetidos pela crítica posterior, conformando-se como a principal fonte de conhecimento do artista.

A imagem criada por esse grupo de críticos apresenta um escultor genial, intelectual, cuja arte se caracterizaria pelo elevado grau da concepção. Ao mesmo tempo, o apresentam como marginalizado e perseguido pela Academia pelo seu gênio e liberdade criadora. Nesse momento, os críticos começam a construir a figura do escultor nos moldes do artista romântico e isolado, inventando ou exagerando fatos, como a perda da pensão em Paris pelo envio de uma obra ousada e antiacadêmica como *O Paraíba*, o abandono do Governo em Paris para sua volta, o que, por sua vez, teria gerado a necessidade de tocar no bairro boêmio de Paris, ou o pretendido isolamento e marginalização, que se mostram falsos ou bastante inexatos. Desse modo, Almeida Reis será destacado mais como bandeira contra a Academia, como um ataque à instituição, principalmente por Gonzaga-Duque, do que pela qualidade de sua obra.

Como contraponto a esse grupo, Angelo Agostini será o principal detrator do escultor, negando qualquer valor artístico em sua obra, e comparando-o constantemente a seu modelo de artista, Rodolpho Bernardelli. Por sua parte, Felix Ferreira se mantém em uma tibieza notável, sem críticas nem elogios excessivos. A

crítica mais acertada, em minha opinião, foi publicada no *Jornal do Commercio*, em 20 de abril de 1889:

O escultor Almeida Reis, moço de talento e que deixa alguns trabalhos dignos de serem vistos. A sua vida, como a sua educação artística, foi cheia de contrariedades. Largou muito cedo a tutela dos grandes mestres da arte e caminhou ao livre sabôr das suas tendências artísticas. Esta verêda, que umas vezes leva o artista de bôa tempera à personalidade, outras arrasta-o a desacertos e excentricidades, não foi favorável ao nosso artista. Almeida Reis tinha rasgos grandiosos; nas suas obras via-se a tendência para as composições movimentadas e cheias de vida; mas o escasso tempo que dedicava ao estudo do desenho, o pouco exercício que tinha na observação do natural, cortava-lhe os vôos de artista e cerceava-lhe a majestade das concepções. (FERREIRA, 1889, n. p.)

Após a morte do escultor, produz-se um resgate de sua figura, encabeçado por Generino dos Santos e pelos positivistas, que constroem um monumento funerário, inaugurado no dia 3 de outubro de 1924, no cemitério de S. Francisco Xavier”, e financiado pelo Apostolado Positivista do Brasil. Nessa recuperação destaca-se o trabalho de José Pinto Flexa Ribeiro nas páginas do jornal *O Paiz*, na década de 1920, quando foi fundida em bronze a figura d'*O Paraíba*, para aparecer na Exposição de arte contemporânea e retrospectiva, que ocorreu no dia 13 de novembro de 1922. Nessa mesma época, Luís Gastão d'Escragnolle Dória (1869-1948), advogado de formação e historiador de profissão, além de professor, escritor e arquivista, dedicará um artigo à figura do escultor, e, posteriormente, fará muitas citações do mesmo e incluirá imagens de várias obras do artista.

Essa imagem historiográfica, retomada no final do século XX por pesquisadores, principalmente da UFRJ, se complementa com os retratos conservados do escultor. Sem dúvida, o mais conhecido é o retrato realizado por Pedro Américo, conservado no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro⁷ (Figura 2). O retrato é de data desconhecida, mas apresenta um artista jovem⁸; comparando-o

7. O catálogo do Museu o identifica como sendo um retrato do poeta Fagundes Varela.

8. Segundo Ramos, o escultor apareceria “com as feições de um filósofo místico, de toga negra, barba apontando o queixo, expressão serena e segura, olhar objetivo e estendendo-nos a mão, sem hesitação, em convite para acompanhá-lo na missão de instaurar uma

às imagens conhecidas do escultor, ele poderia ter sido realizado em torno de 1870, levando em conta sua fisionomia. A comparação com a única representação de Almeida Reis com mais idade, no retrato do seu discípulo Emanuel Lacaille (Figura 6), não deixa dúvidas sobre a anterioridade do retrato de Pedro Américo.



Figura 2.
AMÉRICO, P.
Retrato de Cândido Caetano de Almeida Reis. c. 1885. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Conservamos três fotografias do escultor: a primeira, uma *carte de visite*, assinada e datada pelo artista em 1873 (Figura 3),

usada por Mello Moraes para fazer a gravura de *Artistas do meu tempo*; a segunda, de A. Bertrand, realizada em Paris (Figura 4); e a terceira realizada por Poluceno & Bennassi (Figura 5).

Uma vez exposta a imagem criada pela historiografia, e os retratos conservados do escultor, nos perguntamos se a obra do escultor poderia ser entendida como uma autoalegoria, um discurso consciente e intencionado por parte do artista.

O termo autoalegoria aparece na obra de Generino dos Santos, quando este se refere à obra *O Gênio e a Miséria* (Figura 7), apresentada pelo escultor na Exposição Geral de Belas Artes de 1879. O único registro da obra é uma caricatura de Angelo Agostini, com a legenda “a seca de Ceará arrastando duas pernas colossais”, seguindo a linha extremamente crítica do autor.

Já Gonzaga-Duque, em 1888, entendeu que o escultor falava sobre si mesmo na obra, representando-se como o Gênio – não de modo literal, como retrato, e sim de uma forma alegórica. O seguinte trecho do crítico em seu *A arte brasileira* é muito eloquente a respeito:

ordem cósmica segundo sua fé positivista”. RAMOS, R. M. “Parla, diavolo”: Almeida Reis e a sombra de Michelangelo. *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah2/rmr.htm>. Acesso em: 11 jun. 2020.



Figura 3.
CARNEIRO & GASPAR.
Carta de visita de Almeida Reis, assinada e datada em 1873.1873. 1 fotografia. Mercado da arte. Fonte: Levy Leiloeiro (2015).

Figura 4.
Almeida Reis. Fonte: Revista da Semana (1939).

A figura do Gênio que a Miséria impávida arrasta é de belíssima linha grega. A cabeça, semelhante à de Apolo, tem bastos cabelos a sombrear-lhe a fronte; seus olhos, exprimindo uma suavidade intraduzível, procuram no infinito espaço a alvinitente quimera com que tanto sonhou; e seminu, de rastros, vencido, ainda tem nos lábios o esboço de um sorriso untado de amargura, como se aquela infeliz alma, embora arrastada pelo espinhoso caminho das privações, embora insultada pela boca escorbútica da calúnia e da inveja, desprezada pela corte sevandija dos imbecis endinheirados, anatematizada pela leprosa súcia dos hipócritas e servis, se deixará erguer, nas asas vaporosas das fantasias, para atração sobrenatural de um mundo que se não sabe onde gravita porém que o homem chama, no prosaísmo da sua linguagem, a imortalidade, a glória!

E que contraste ela faz com a Miséria, alta, óssea, andrajosa, sinistramente majestosa na sua compostura atrevida e nojenta! Poder-se-á exigir maior realidade do que esta que aí tão claramente se exara na figura da Miséria? [...] Impossível. Jamais mão de escultor a representará tão viva. Dir-se-á com toda justiça que Almeida Reis a sentiu, e tal afirmação não faz pasmar a ninguém, já que ninguém ignora as vicissitudes pelas quais passa um artista em país onde os lucros obtidos pela profissão muitas vezes são minguidos para a própria subsistência! (GONZAGA DUQUE, 1995, p.247)

Ao mesmo tempo em que funciona como uma autoalegoria do artista, a obra representa também o estado da arte em um sentido amplo, como aconteceria também na obra Michelangelo, segundo Renato Menezes Ramos, um gesso que apresentava uma série de discursos sobre o próprio artista.

Junto a *O gênio e a miséria*, as duas obras que mais se encaixariam nesse fazer autoalegórico ou autorreferencial seriam *O crime*, 1873 (Figura 8), e *Expição*, antes de 1889 (Figura 9). Após voltar de Paris em 1869, uma de suas primeiras obras seria *O crime*, a representação de um homem que acabava de cometer assassinato, ainda com o machado na mão, e com a cabeça de sua vítima nos pés. Por essa obra, ganharia o Hábito da Ordem da Rosa em 1875, e representaria a arte brasileira na Exposição Internacional da Filadélfia.

Como contraponto, no final de sua carreira, realizaria *Expição*, que representa a redenção do crime através do trabalho. Se levamos em conta essas quatro obras, vemos como o escultor se coloca como vítima de um sistema injusto, originando-se todos os seus males no momento do seu “crime”.



Figura 5.
Almeida Reis.
Fonte: Santos
(1938, p.120).



Figura 6.
LACAILLE, E.
Retrato de Almeida Reis. 1885.
Fonte: Santos
(1938, p.7).

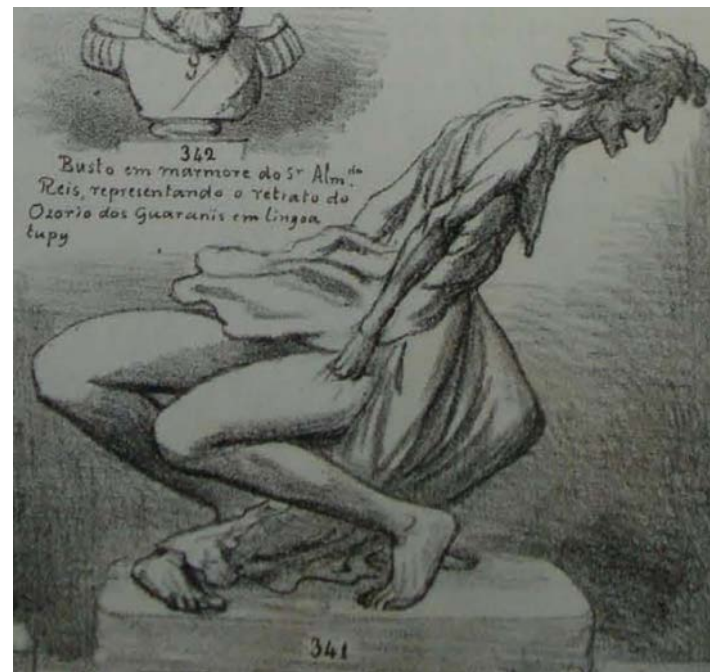


Figura 7.
AGOSTINI, A.
Caricatura d'O Gênio e a Miséria.
1879. Litografia.
Fonte: Silva
(2010, p.317).

Essa ideia, retomada por Mello Moraes, Teixeira Mendes e Generino dos Santos, é explicada com detalhes por Mello Moraes, que conta como “teve Almeida Reis que lutar contra as intrigas de Chaves Pinheiro e a má vontade do Sr. conselheiro Paulino, que, sendo ministro do Império, lhe suspendeu a pensão, ficando o pobre artista à generosidade de uma ‘afeição’ que o arrancou à fome e talvez ao suicídio”, embora destaque a oposição do conselheiro Thomaz Gomes dos Santos, diretor da Academia, a essa decisão. Segundo Generino dos Santos, a inimizade dos escultores se deveria a uma discussão ocorrida em uma reunião artística, na qual Almeida ridicularizou o seu professor diante de Louis Rochet. Teixeira Mendes relata esse incidente da seguinte forma:

tendo elle, quando em 1867, estudava em Paris, energicamente repellido por palavras o prof. Patrício Chaves Pinheiro, que ali se achava em commissão e, em roda de brasileiros detractara, na sua presença, Louis Rochet, o prof. parisiense e celebrado auctor das estátuas de Carlos Magno e Pedro I, que elegêra por guia e mestre na Cidade da Luz, lhe jurara aquelle vingar-se em chegando ao Rio de Janeiro. (SANTOS, 1938, p.81)

Desse modo, e segundo os críticos, por obra de Chaves Pinheiro, o escultor perdeu a sua pensão, e, de volta ao Rio de Janeiro, o professor teria ido à casa paterna de Almeida Reis, segundo o autor, para “van-gloriar-se de todo o mal que lhe fez” (SANTOS, 1938, p.82), agredindo o aluno ao professor, o que causaria ainda mais as “iras e excommunhão maior da Imperial Academia e do Governo Imperial” (*Ibid.*). Em contraposição, a documentação da Seção de Escultura do Museu Dom João VI define o artista como um moço de talento, que procurou se ilustrar com a leitura de obras artísticas⁹. O tom do informe é



Figura 8.
REIS, C. C. de A.
O crime. 1873.
Fonte: Santos
(1938, p.38).

bastante benévolo, quase entendendo as distrações que Paris podia provocar nos jovens, ainda mais num período como o da Exposição Universal, e, por isso, decidindo esperar as obras do terceiro ano.

Alguns anos antes, em 1861, é destacada essa má disposição para com o aluno. Por ocasião do concurso para o prêmio de viagem de 1861, Almeida Reis, não podendo concorrer ao mesmo por lhe faltarem os requisitos exigidos, solicitou realizar, com o mesmo tema do concurso, não um baixo-relevo, mas uma estátua, pagando por sua conta um modelo. Num primeiro momento, essa petição foi aprovada pelo professor Chaves Pinheiro. O secretário Mafra, porém, decidiu que ele poderia realizar o trabalho, mas com outro tema, e, finalmente, Almeida Reis não foi autorizado a apresentar uma obra original, e sim uma cópia.

9. Avulso n. 5.803. Arquivo do Museu Dom João VI, EBA/UFRJ.



Figura 9.
REIS, C. C. de A.
Expição.
Anterior a 1889.
Gesso,
66 x 18 x 18 cm.
Museu Nacional de
Belas Artes, Rio de
Janeiro.
Fonte: Santos
(1938, p.53).

Neste sentido armou o aluno o seu trabalho, tomou e pagou um modelo durante dois ou três dias em que trabalhou [...] Eis se não quando sobrevém o mesmo Sr. Mafra e o Sr. Motta, e declaram que o aluno não devia prosseguir. E teve elle de desfazer a obra encetada: perdeu o dinheiro que gastára, e viu-se obrigado, por conveniências de alguém, por capricho ou não sabemos por que, a apresentar para o premio da aula uma copia em vez de um original. Com que direito practicarão isto? Se o trabalho empreendido pelo alumno podia fazer mal a um dos concurrentes, ao gravador, principalmente executando uma estátua, mais difficil do que um baixo relevo, não o virão logo? Como dizem agora sim, logo não, segundo lhes sopra o vento? Semelhante acto inqualificavel, iníquo, só podia servir para desgostar o alumno.

Embora esse fato possa ter sido exagerado ou aumentado em parte, é evidente que várias são as notícias e várias as fontes que relacionam a inveja e a perseguição com o escultor, ainda que tivessem trabalhado juntos em algum projeto, como os relevos da Igreja de São Francisco, no Rio de Janeiro. A primeira referência pode ser encontrada no manifesto publicado em 1868 por um grupo de artistas, pelo motivo da perda da pensão, atribuindo-a diretamente à inveja de Chaves Pinheiro, “que sem dúvida viu, nas obras apresentadas por aquelle pensionista, a revelação de um gênio, e não um simples copiador de cavalos” (CORREIO MERCANTIL, 1868, n.p.).

Acaba de ser suspenso na Europa o alumno Candido Caetano de Almeida Reis, discípulo da academia que nella mais se distinguiu em esculptura, e incontestavelmente o primeiro escultor brasileiro. Incorrendo no desagrado de alguém, que sem dúvida viu nas obras apresentadas por aquelle pensionista a revelação de um gênio, e não um simples copiador de cavallos, começou o alumno Candido a ser tasquinhado na academia, e tantas se fez e taes se arranjou, que foi a intriga calando no ânimo do Sr. director, e dahi a suspensão que pesa sobre o infeliz artista. De sua aptidão, de seu talento subido e não vulgar, são prova irrecusável vários trabalhos executados na academia das bellas artes e os que tem mandado ultimamente da Europa. São poucos estes últimos: mas é que o intelligente moço occupa-se há tempos de um trabalho de grande assumpto, e que ao que dizem desinteressados, viria formar aqui a sua reputação, apeando balôfas intelligencias das alturas a que são levadas embora à cavallo. Foi isto o que talvez mais influuiu para a cama que se lhe armou.

Cumpria que as asas lhe fossem cortadas; e foram. Apparou-se a thesoura da intriga, manejada pela inveja.

Hoje S. Ex. o Sr. ministro do império terá occassião de avaliar dos trabalhos do talentoso alumno, e bem assim dos quatro que foram ultimamente apresentados em concurso. Então S. Ex. há de convencer-se que a uns se tira para dar-se a outros, e que ao passo que se nega talento ao que tem, enche-se de vento áquello que o não possue.

Ainda é tempo, Exm. r., de evitar que taes injustiças se pratiquem, e que á falta de recursos se perca na Europa, depois de tantos sacrificios, uma das futuras glorias das artes nacionaes,

Os artistas (CORREIO MERCANTIL, 1868, n.p.)

Outras obras, como *Dante ao voltar do exílio* e *Alma penada* incidem sobre essa mesma questão. A primeira mostra o poeta como o homem que voltou do inferno, baseado no verso “lá vai aquelle que voltou do inferno/ tendo-o creado a imagem de sua alma/ trazendo n’alma o sofrimento eterno” (SANTOS, 1938, p.49); a segunda representa uma alma em sofrimento no inferno dantesco. Insistindo nessas imagens de dor e sofrimento, representará o poeta Antônio José, no momento de sua morte na fogueira da Inquisição.

Jeremias, sua primeira grande obra ao voltar ao Brasil, aparece representado no momento de suas lamentações pela destruição de Jerusalém, enfatizando o pesar, o remorso e as consequências do pecado, assim como o mal provocado pelos seus inimigos. Em uma leitura do livro das Lamentações encontramos sugestivas passagens que, após analisada a obra do escultor, soam familiares, quando Jeremias discorre sobre Judá, “levada em cativo no meio de aflições e de pesados trabalhos. E agora ali está ela no exílio, bem longe. Não consegue encontrar descanso, porque todos os que a perseguiram apanharam-na no meio dos seus apertos” (BÍBLIA, Jeremias, 1, 3). Do mesmo modo, Jeremias relembra os dias felizes, que acabaram pela ação dos seus inimigos, o que cria um interessante paralelo com a perda da pensão do artista: “Agora, no meio da aflição, lembra-se dos dias felizes já passados. Recorda-se daqueles belos momentos de alegria que teve antes que os inimigos escarnecedores a tivessem ferido e ninguém houve que lhe desse ajuda” (BÍBLIA, Jeremias, 1, 7).

Assim, a obra de Almeida Reis acompanha a imagem historiográfica construída em torno do escultor, como um artista injustiçado, excluído, que sofria as invejas e a dor desse castigo artístico, causado pelo seu ato criminoso como estudante, e que o marcaria para o resto da vida, pelos menos na retórica que ele constrói. Essa retórica será possível graças a uma das características mais destacadas da obra, que, em sua maioria, não responde a encomendas, e sim à própria vontade do escultor, que frequentemente a doa. Almeida Reis cria, dessa forma, uma obra repleta de personagens condenados, excluídos, aflitos e pesarosos, perseguidos pelos seus inimigos, imagem autoalegórica de um dos escultores mais originais do século XIX brasileiro.

Alberto Martín Chillón é Professor adjunto da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui graduação, licenciatura e mestrado em História da Arte pela Universidad Complutense de Madrid e doutorado em Artes (História e Crítica da Arte) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Membro do grupo Entresséculos. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História e Crítica da Arte, atuando na arte do século XIX, especialmente na escultura, sobre conceitos como academicismo; modernidade e tradição; e indianismo e construção da imagem nacional brasileira.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINI, A. **Caricatura d'O Gênio e a Miséria**. 1879. Litografia.
- AMÉRICO, P. **Retrato de Cândido Caetano de Almeida Reis**. c. 1885. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- CARNEIRO & GASPAR. **Carta de visita de Almeida Reis, assinada e datada em 1873**. 1873. 1 fotografia. Mercado da arte.
- CHILLÓN, A. M. Almeida Reis e o atelier escultórico no Brasil Imperial. *In: VALLE, Arthur et al. (org.). Oitocentos - tomo VI: o ateliê do artista*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017.
- CHILLÓN, A. M. Entre tradição e modernidade: Almeida Reis e *O Paraíba*. **Caiana - Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte**, Buenos Aires, v. 5, p.29-43, 2014.
- CHILLÓN, A. M. O gênio e o copiadador de cavalos ou Almeida Reis e Chaves Pinheiro: originalidade e cópia na escultura brasileira oitocentista. **Figura**, Campinas, v. 6, p.33-67, 2018.
- CHILLÓN, A. M. O prêmio de viagem de Almeida Reis: o trânsito entre o acadêmico e o moderno. *In: CAVALCANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. G. (org.). Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua história*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2016.
- CHILLÓN, A. M. Sobre la formación de un escultor brasileño en París: el caso excepcional del pensionado Almeida Reis. *In: NETO, M. J.; MALTA, M. (org.). Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*. As Academias de Belas Artes Rio de Janeiro-Lisboa-Porto (1816-1836). Ensino, artistas, mecenas, coleções. Lisboa: Caleidoscópio, 2016.
- CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, 7 jan. 1861.
- CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, 20 set. 1868.
- ECHO AMERICANO. Londres, 26 set. 1871.
- FERREIRA, F. **Belas Artes: estudos e apreciações**. Porto Alegre: Zouk, 2012 (1885).

- GONZAGA DUQUE. **Mocidade morta**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971 (1899).
- GONZAGA DUQUE. **A arte brasileira**: pintura e escultura. Campinas: Mercado das Letras, 1995.
- JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 20 abr. 1889.
- LACAILLE, E. **Retrato de Almeida Reis**. 1885.
- MORAES FILHO, A. J. de M. **Artistas do meu tempo**, Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904, p.2. **Echo Americano**, 26 de setembro de 1871.
- O PAIZ. Rio de Janeiro, 5 mar. 1921.
- O PAIZ. Rio de Janeiro, 15 nov. 1922.
- O PAIZ. Rio de Janeiro, 3 out. 1924.
- O PAIZ. Rio de Janeiro, 4 out. 1924.
- RAMOS, R. M. Almeida Reis, Michelangelo e o destino do artista. **Revista Figura**: studi sull'immagine nella tradizione clássica, Campinas, 2014. Disponível em: http://figura.art.br/2014_11_menezes.html. Acesso em: 25 out. 2019.
- RAMOS, R. M. "Parla, diavolo": Almeida Reis e a sombra de Michelangelo. **19&20**, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah2/rmr.htm>. Acesso em: 11 jun. 2020.
- REIS, C. C. de A. **Expição**. Anterior a 1889. Gesso, 66 x 18 x 18 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- REIS, C. C. de A. **O crime**. 1873.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, 30 set. 1939.
- RUBENS, C. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1941.
- SANTOS, G. R. dos. **O estatuário brasileiro C. C. Almeida Reis**, vol. VII do espólio literário de Generino dos Santos. Humaníadas: o mundo, a humanidade, o homem. Rio de Janeiro: Editor Typ. do Jornal do Commercio, 1938.
- SILVA, R. de J. **O Brasil de Angelo Agostini**: política e sociedade nas

imagens de um artista (1846-1910). 2010. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Unicamp, Campinas, 2010.

IMAGENS DO ARTISTA NA IMPrensa DO RIO DE JANEIRO ENTRE MEADOS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX

Arthur Valle

A partir da metade final do século XIX, imagens retratando artistas se tornaram muito recorrentes na imprensa do Rio de Janeiro. As técnicas, estilos e funções dessas imagens eram, todavia, muito variadas: desenhos gravados foram predominantes nas décadas finais do Império brasileiro, mas, na passagem para o séc. XX, fotografias progressivamente ganharam mais destaque; caricaturas jocosas conviviam lado a lado com imagens mais “realísticas” dos retratados; a imagem de um artista podia servir como material de promoção de sua persona pública, mas também podia ser utilizada por um caricaturista para tecer críticas sociais e/ou políticas de caráter mais amplo. O presente texto procura apresentar um panorama do tema que lhe serve de título, por meio da discussão de uma série de imagens que exemplificam a variedade estética e funcional indicada anteriormente. Vale sublinhar que as imagens que aqui apresentarei representam parcela de um *corpus* presumivelmente bem mais amplo, publicado na imprensa do Rio entre meados do século XIX e início do XX. Estou convicto, todavia, de que elas são representativas desse corpus e dão uma boa ideia da sua diversidade estética e de suas razões de ser.

As primeiras imagens de artistas na imprensa carioca por mim encontradas são desenhos litografados, realizados por europeus instalados no Rio de Janeiro. Tais imagens não necessariamente retratavam um artista em particular. Era mais comum, antes, que elas representassem um tipo genérico de artista anônimo, que era usado como veículo para comentar questões mais gerais do campo artístico. Vários exemplos podem ser encontrados na conhecida *Semana Illustrada*, dirigida pelo alemão Henrique Fleuiss nos anos

1860 e 1870. Nesse hebdomadário, as representações do artista – usualmente homem e pintor – costumavam sublinhar as dificuldades de sua profissão.

Vemos, por exemplo, o artista sendo esnobado por membros da elite (*Semana Illustrada*, 21 out. 1869) ou sendo forçado a abandonar suas ambições como intelectual para virar oleiro ou broxar, sem arte, paredes e janelas (*Semana Illustrada*, 1 jan. 1876). Em uma charge publicada em 30 jun. 1872 (Figura 1), Fleuiss já apresentava esse tema do “fracasso” do artista em uma imagem que parecia criticar a adoção irrefletida de ideias acadêmicas europeias – como a da pintura de história como *grand genre* – no campo artístico do Rio de Janeiro. Nesse sentido, a charge era acompanhada pelos seguintes versos: “Enquanto pintei história/ nem tive para comer/ vivi somente da glória/ que me fez emagrecer/ hoje só casa pinto/ com bem grande pincel/ já fome acerba [...] que mudança de painel!”



Figura 1.
FLEIUSS, H.
O pintor. 1872.
Fonte: *Semana Illustrada*
(1872, p.4821).

Tão ou mais interessantes são as charges em que Fleuiss usa a imagem do pintor para ironizar conceitos estéticos. Em uma delas, publicada em 29 jun. 1873, um pintor “moderno”, trabalhando em *plein air* e cercado por curiosos, pinta uma figueira com tal veracidade que um avestruz tenta comer seus frutos. Em outra charge, publicada em 30 jun. 1867 e já discutida pelo historiador da arte

Rafael Cardoso (2007), dois pintores se confrontam. À esquerda, vemos o “idealista,” que trabalha almejando a “glória” artística; à direita, o “realista,” que afirma despididamente trabalhar “para o dinheiro e só para ele”. Embora os traços do pintor “idealista”, com seu bigode e cavanhaque, recordem os de um artista como Victor Meirelles, a intenção do chargista é, sobretudo, ironizar o embate entre ideologias estéticas antagônicas. Ele faz isso subvertendo o significado que “idealismo” e “realismo” usualmente tinham nos campos artísticos ocidentais da segunda metade do século XIX, e que é exemplificado, *e. g.*, em conhecida gravura de Honoré Daumier que mostra o “combate” entre as escolas artísticas do “idealismo” e do “realismo,” publicada em *Charivari*, em 24 abr. 1855.

N’*O Besouro*, revista dirigida pelo português Raphael Bordallo Pinheiro em finais dos anos 1870, a representação do artista também foi usada para ironizar temas mais gerais – no caso, a política. Um bom exemplo é uma história em quadrinhos de página inteira publicada em 31 ago. 1878, já discutida pela historiadora da arte Rosângela de Jesus Silva (2017, p.295). Em seis cenas, acompanhadas por seus respectivos recordatórios, Raphael Bordallo narra os esforços de um pintor chamado “Ego” (cujos traços evocam os do próprio Raphael), que pinta o retrato de um certo “benemérito” de nome “Ferreiras Vianas” (trata-se, provavelmente, de Antônio Ferreira Viana, um político, jornalista e ministro do Império). Mas os esforços do pintor são sem sucesso e o conduzem ao total desespero. Isso porque, a cada vez que visita o ateliê do artista, o modelo “se manifesta” com uma máscara diferente sobre seu rosto, denotando suas inclinações políticas cambiantes. Segundo “Ego”, nem a palheta de mestres como Tiziano ou Tintoretto poderia fixar a efigie mutante do “benemérito”. Na cena final, este aparece como um híbrido, com cabeça humana e corpo de peixe. O amigo mecenas do pintor, que o acompanha desde o início da empreitada, é quem, se levantando de sua cadeira, explica a razão da metamorfose quase “surrealista”: “Se soubesses ler, saberias que o político é o *homem-peixe*; tem várias cores conforme a luz mais ou menos dourada que se lhe aplica.”

Ao lado dessas representações quase emblemáticas, imagens de artistas específicos também foram comuns desde ao menos os anos 1870. Em tais casos, a função das imagens era, em geral, laudatória. Assim, por exemplo, Fleuiss dedicou uma matéria na *Semana*

Figura 2.
FLEIUSS, H.
Série de imagens
versando sobre um
leilão de obras do
pintor Edoardo de
Martino. 1873.
Fonte: Semana
Ilustrada
(1873, p.5412).



Ilustrada de 30 nov. 1873 ao pintor de marinhas Edoardo de Martino. No centro de uma página dupla (Figura 2), está a efígie serena do artista italiano, cercada por oito cenas mostrando as possíveis (e hilárias) consequências da visita de amadores e críticos a um leilão de suas pinturas. O caricaturista alerta que os visitantes não deveriam, por exemplo, “cheirar muito de perto” as pinturas – ou seja, apreciá-las muito de perto –, pois poderiam ter seus narizes grudados no verniz ainda fresco; nesse caso, De Martino seria obrigado a usar o seu “talento muscular” para separar à força os amadores de seus quadros. O caricaturista também aconselha que o artista não pinte suas marinhas no espaço de exposição, porque o mero vislumbre das “ondas agitadas” poderia provocar enjoos nos visitantes mais sensíveis.

Raphael Bordallo, por seu turno, imprimiu n’*O Besouro* de 24 ago. 1878 um admirável retrato, à maneira de baixo-relevo, do pintor Agostinho José da Motta, um professor da Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro que havia então recentemente falecido. Em 20 out. 1883, na capa de sua célebre *Revista Ilustrada*, foi a vez do italiano Angelo Agostini homenagear outro pintor recém-falecido, Arsênio Silva. Dominando a composição, está o busto do artista, cercado por seus instrumentos de trabalho: tela sobre cavalete, pincéis, caixa de aquarelas. Na parte inferior, à esquerda, vemos novamente Arsênio, dessa vez em meio a uma exposição de suas obras, que é prestigiada pela visita de ninguém menos que D. Pedro II.

Nos anos 1880, artistas “novos” também eram amiúde louvados na imprensa. Com efeito, fazer estampar sua efígie nos periódicos parece ter sido uma estratégia difundida entre artistas que desejavam consolidar suas carreiras no período aqui em questão. Em 31 out. 1885, por exemplo, Agostini dedicou ao jovem Rodolpho Bernardelli uma impressionante página dupla da *Revista Ilustrada* (SILVA, 2005, p.215), acompanhada por um texto laudatório assinado por “Julio Verim”. O busto do escultor, aproximadamente no meio da composição, e com traços decididamente não-caricaturizados, se encontra cercado por algumas de suas principais esculturas: *A faceira*, *S. Estevão* e *Cristo* e *A mulher adúltera*.

Vale lembrar, rapidamente, duas séries de caricaturas um pouco posteriores, que mostram artistas então emergentes de maneira um tanto mais informal. A primeira foi publicada sob o título *Os nossos artistas* no jornal *A Semana*, em 1887, e era composta por ao menos quatro magníficas *portrait-charges* de Belmiro de Almeida. Nelas, Belmiro figurou a si mesmo e aos pintores Antonio Parreiras, Giovanni Battista Castagneto e Bento Barbosa.¹ Tais imagens faziam *pendant* com longos textos sobre os artistas em destaque, de autoria de escritores como Filinto de Almeida. Enquanto os bustos de Belmiro e Parreiras são figurados de perfil e de maneira pouco estilizada, as imagens de Castagneto e Bento Barbosa, mostrados de corpo inteiro, apresentam traços e trejeitos acentuadamente mais caricaturizados.

Já a segunda série foi publicada na *Gazeta de Noticias* nos meses finais de 1894, em paralelo à realização da Exposição Geral de Belas Artes daquele ano.² Essa série se iniciava com as divertidas caricaturas de Rodolpho Bernardelli, Modesto Brocos y Gomes, Henrique Bernardelli e Pedro Weingärtner – todos, vale notar, então professores da academia carioca que, após a proclamação da República, em 1889, foi reformada e renomeada como Escola Nacional de Belas Artes do Rio (ENBA). O conjunto de caricaturas pode ser interpretado, em certa medida, como uma forma de naturalizar e legitimar as novas orientações estéticas que os retra-

1. Respectivamente publicadas nas edições da *Gazeta de Noticias* de: 7 mai. 1887; 18 jun. 1887; 25 jun. 1887; 23 jul. 1887.

2. Fac-símiles dessas caricaturas se encontram disponíveis em: <http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=1894> - *Gazeta de Noticias*. Acesso em: 01 ago. 2019.

tados imprimiam àquela que era a principal instituição de ensino artístico no Brasil.

Mas artistas independentes da ENBA também foram destacados na série de 1984 da *Gazeta*. Nesse sentido, é particularmente notável uma caricatura feita por Modesto Brocos (Figura 3a) que mostra o artista paulista J. F. de Almeida Junior, com cartola na cabeça e gravata de laço em torno do pescoço, jocosamente posando como o personagem de seu famoso quadro *Caipira picando fumo* (Figura 3b). A legenda dessa caricatura explica a incongruência, de modo irônico: “O modelo [do *Caipira picando fumo*] parece-nos com o artista, que é um modelo de qualidades artísticas [...] e paulistas.” Caricatura e legenda destacavam, assim, a personalidade do pintor paulista, mas também a estética regionalista da parcela hoje mais famosa de sua produção, já então entendida como indissociável da própria vida e temperamento de Almeida Junior.

Figura 3a.
BROCOS Y
GOMEZ, M.
*Caricatura do
pintor J. F de
Almeida Junior.*
1894. Litografia.
Fonte: *Gazeta de
Notícias*
(1894, p.1).

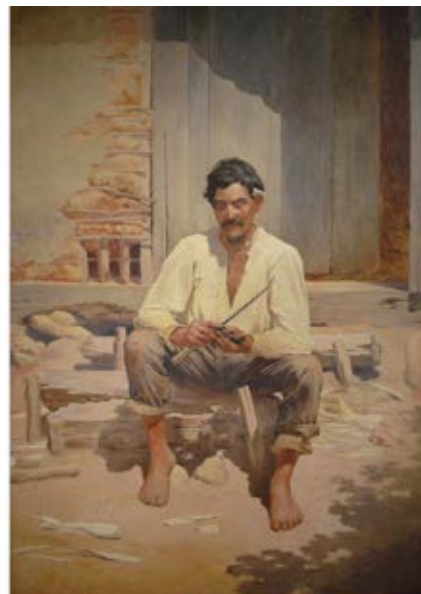


Figura 3b.
ALMEIDA
JÚNIOR, J. F. de.
*Caipira picando
fumo.* 1893. Óleo
sobre tela, 202
x 141 cm. São
Paulo, Pinacoteca
do Estado de São
Paulo. Fonte:
Arthur Valle
(2008).

No que tange à circulação de imagens de artistas na passagem para o século XX, as referidas Exposições Gerais merecem ser destacadas. Organizadas pela ENBA e com periodicidade anual, as Exposições Gerais costumavam ser acompanhadas por abundante cobertura da imprensa, que trouxe a lume inúmeras imagens de artistas. Cabe ressaltar que foi nesse contexto que a fotografia se



Figura 4.
Retrato do pintor
Alvaro Teixeira (à
direita), ao lado de
uma reprodução
de seu quadro
Desalento de Orfeu.
1912. Fonte:
Correio da Manhã
(1912, p.3).

afirmou como arte que, *par excellence*, fixava as representações de artistas a serem vinculadas pela imprensa. Bons exemplos são as reportagens sobre a Exposição Geral de 1912 publicadas pelo *Correio da Manhã*, que destacavam os concorrentes ao Prêmio de Viagem daquele ano: os pintores Alvaro Teixeira, João Baptista Bordon, Levino Fanzeres, Mario Navarro da Costa e Pedro Bruno; e os escultores Antonino Mattos e Bibiano Silva. O periodista, que assinava com as siglas “G. de O.,” apresentou todos esses artistas “novos,” fazendo “acompanhar cada retrato de expositor de [fotos] de sua obra ou pelo menos de uma parte de sua obra” (G. de O., 1912, p.3). É exatamente o que vemos, por exemplo, na edição do *Correio* de 3 set. 1912, que estampou um retrato do pintor Alvaro Teixeira ao lado da reprodução da obra com a qual concorreu ao Prêmio de Viagem, intitulada *Desalento de Orfeu* (Figura 4), e que é elogiada por G. de O.

Na década final da Primeira República brasileira, pode-se perceber um renovado interesse pela imagem do artista com a publicação de séries de reportagens ilustradas por fotografias, versando sobre diferentes aspectos da vida de pintores, escultores e gravadores então famosos. Em 1921, por exemplo, o gravador e crítico de arte Adalberto Pinto de Mattos publicou, na revista *Ilustração Brasileira*, quatro reportagens intituladas *Rapins de hontem artistas de hoje*. Mattos usava o termo *rapin* – que, na Paris oitocentista, designava o jovem aprendiz em um ateliê de artista (MARTIN-FUGIER, 2007, p.27) – para se referir aos seus compa-

neiros de geração na ENBA, pintores e escultores que despontaram no campo artístico carioca na década de 1900. As reportagens recordam as peripécias vividas por esses jovens artistas, e são acompanhadas por retratos e reproduções de suas obras. Uma das fotos mais curiosas (*Ilustração Brasileira*, n. 6, fev. 1921) mostra o “batismo de um ‘bicho’” – ou seja, o trote de um calouro na Escola: em volta de uma modelo feminina com os seios à mostra, artistas ostentam vestes litúrgicas ou se travestem de mulher, compondo uma autoderrisória *mise-en-scène*.

As relações dos artistas com seus espaços de criação foi outro aspecto privilegiado nos anos 1920, como demonstram duas séries de enquetes (DAZZI; VALLE, 2015). A primeira foi elaborada por Adalberto Mattos, por vezes assinando como “Ercole Cremona”, um pseudônimo que Mattos usou com frequência (BRANCATO, 2018, p.21). Ela foi publicada na *Ilustração Brasileira* entre 1921 e 1925, e era composta pelos relatos de onze visitas aos ateliês de alguns dos mais consagrados artistas da época. Os artistas entrevistados na *Ilustração Brasileira* foram: Lucílio e Georgina de Albuquerque; Augusto Bracet; irmãos Timótheo da Costa; Benevenuto Berna; Correia Lima; João Baptista da Costa; Antonino Mattos; irmãos Bernardelli; Rodolpho Chambelland; Antonio Parreiras; Haydea e Manoel Santiago.

A segunda série foi publicada nas edições dominicais d’*O Jornal* e se intitulava *Na intimidade de nossos artistas*. O autor dessas entrevistas era Angyone Costa, que, entre junho e novembro de 1926, visitou os ateliês de nada menos do que 22 artistas. Em ordem de publicação n’*O Jornal*, esses artistas foram: irmãos Bernardelli; Rodolpho Amôedo; Antonio Parreiras; Correia Lima; Eliseu Visconti; Lucilio e Georgina de Albuquerque; Rodolpho Chambelland; Eduardo de Sá; Antonino Mattos; Augusto Bracet; Carlos Chambelland; Pedro Bruno; João Timótheo da Costa; Magalhães Correia; Edgar Parreiras; Henrique Cavalleiro; Marques Junior; Modestino Kanto; Helios Seelinger; J. B. de Paula Fonseca; Adalberto Mattos; Manoel e Haydea Santiago. Em 1927, a parte textual dessas enquetes foi republicada no conhecido livro *A inquietação das abelhas* (COSTA, 1927). Como se pode depreender da lista acima, artistas mulheres eram minoria (apenas duas são citadas, Georgina e Haydea), e aprecem somente se acompanhadas de seus maridos.

As séries da *Ilustração Brasileira* e d’*O Jornal* têm muitos pontos em comum. Ambas são ricamente ilustradas e se baseiam na descrição de visitas que Mattos e Costa fizeram aos ateliês dos artistas. Ao serem arguidos, estes exprimiam suas opiniões a respeito de suas carreiras e do campo artístico brasileiro da época. Estamos diante do *revival* de um verdadeiro subgênero periodístico: na imprensa europeia, a visita ao ateliê do artista era uma tópica comum desde meados do século XIX (ESNER, 2013). No Rio de Janeiro, um empreendimento análogo anterior havia sido *O Momento Literário*, série de enquetes com homens de letras que João do Rio publicou na *Gazeta de Notícias*, em 1905, e que foi reunida na forma de livro, como aconteceria com as reportagens de Costa n’*O Jornal*.



Figura 5.
Foto do pintor J. B. Paula Fonseca e sua família em seu ateliê. 1927.
Fonte: *O Jornal* (1927, p.1).

Nas matérias de Mattos e Costa, é muito forte o interesse pelo processo de criação dos artistas entrevistados. Nas fotografias publicadas, os artistas com frequência são mostrados posando ao lado de uma obra de maiores dimensões, evidenciando a sua perícia técnica. Eles aparecem em seus ateliês, que são caracterizados pela funcionalidade e ostentam os instrumentos necessários para a fabricação da arte: telas e pincéis; paletas e caixas de tintas; escalpelos e moldagens; cavaletes e escadas.

Enfatiza-se, assim, a imagem do artista como um agente laborativo, dedicado à sua arte.

Todavia, sem propriamente negar tal aspecto laboral, outras fotografias revelam traços mais prosaicos da vida dos artistas. Várias reportagens enfatizam, por exemplo, a convivência dos mesmos com seus cônjuges e filhos, demonstrando que a vida artística podia ser respeitável e compatível com a rotina familiar. Assim, por exemplo, vemos o pintor J. B. Paula Fonseca, elegantemente vestido, em um canto de seu ateliê (Figura 5). Ele está sentado à direita de seu cavalete e cercado por diversas de suas paisagens e retratos; mas, notavelmente, ele também se faz acompanhar de sua esposa e de seu filho pequeno, todos posando de maneira bastante formal. Tal tipo de imagem parecia representar, assim, um contraponto deliberado àquelas mais “boêmias”, publicadas alguns anos antes na série *Rapins de hontem artistas de hoje*.

À guisa de conclusão, vale frisar o quanto as imagens que apresentei representam apenas parcela de um corpus, que é provavelmente bem maior, publicado. Obviamente, cada uma dessas imagens merece um estudo detido e, no caso de séries, é necessário ainda verificar as por vezes complexas maneiras como as imagens dialogam entre si, compondo narrativas específicas. Minha intenção nesse texto foi, sobretudo, traçar um panorama geral que pode aguçá-la curiosidade dos interessados e servir de guia para ulteriores (e necessárias) investigações sobre o tema.

Arthur Valle é Historiador da Arte e Professor no Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPACS-UFRRJ). Doutorou-se em 2007 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e realizou estágios pós-doutorais na Universidade Federal Fluminense e no Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa/Portugal. Seus temas de pesquisa principais são: Identidades nas artes visuais; Iconografia política; Culturas visuais afrobrasileiras; Intercâmbios artísticos transnacionais; Arte-Educação.

REFERÊNCIAS

- BRANCATO, J. V. R. **A crítica de arte de Adalberto Mattos (1888-1966)**: princípios, referências e juízos sobre a pintura. 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.
- BROCOS Y GOMEZ, M. **Caricatura do pintor J. F de Almeida Junior**. 1894. Litografia.
- CARDOSO, R. Ressuscitando um velho cavalo de batalha: novas dimensões da pintura histórica do Segundo Reinado. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm. Acesso em: 01 ago. 2019.
- CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 3 set. 1912.
- COSTA, A. **A inquietação das abelhas** - O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.
- DAZZI, C.; VALLE, A. *Studio studies* e fotografias de atelier de pintores brasileiros. **AURA - Revista de Historia y Teoría del Arte**, Buenos Aires, v.3, p.38-49, 2015.
- ESNER, R. In the artist's studio with L'illustration. **RIHA Journal, Paris, v. 69**, 18 mar. 2013. Disponível em: <https://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration>. Acesso: 01 ago. 2019.
- GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 25 out. 1894.
- G. de O. O Salão de 1912. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 4605, 4 set. 1912, p.3.
- MARTIN-FUGIER, A. **La vie d'artiste au XIXe siècle**. Paris: Hachette, 2007
- O JORNAL. Rio de Janeiro, 24 out. 1927.
- SEMANA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, 30 jun. 1872.
- SEMANA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, 01 jan. 1873.
- SILVA, M. do C. C. da. **A obra Cristo e a mulher adúltera e a**

formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli. 2005. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

SILVA, R. de J. O espaço do criador em um espaço de criação: a imprensa ilustrada oitocentista e o artista na América Latina. In: VALLE, Arthur *et al.* (org.). **Oitocentos** - tomo VI: o ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017. p.287-298. Disponível em: http://dezenovevinte.net/800/tomo4/index_arquivos/800_IV_rjs.pdf. Acesso 01 ago. 2019.

ESTUDO DE MULHER, DE RODOLFO AMOEDO: POSE, POSSE, PINTURA

Fernanda Pitta



Figura 1.
AMOEDO,
R. *Estudo de
mulher*. 1884.
Óleo sobre tela,
150,2 x 200 cm.
Museu Nacional
de Belas Artes/
IBRAM-Minc,
Transferência da
Escola Nacional de
Belas Artes, 1937.

Estudo de mulher, de Rodolpho Amoedo, é uma obra claramente destinada a não passar despercebida – suas dimensões, seu apuro técnico, e, evidentemente, seu assunto, digamos, avantajado, chamaram e continuam chamando atenção. Ainda assim, muito de suas condições de realização continua desconhecido. Sabemos que foi pintada durante o período de formação do artista na França, assinada e datada de Paris, 1884, e conformou o conjunto de 15 obras enviadas pelo artista para figurarem na exposição geral daquele ano (LEVY, 2003)¹.

¹ LEVY, C. R. M. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola de Belas Artes: Período Monárquico, Catálogo e artistas e obras*. Rio de Janeiro: ArteData, 2003. p.347. A obra é listada como de número 0455/058, *Estudo de mulher*.

Sua fortuna crítica, ainda escassa, baseando-se numa interpretação talvez ingênua de Gonzaga Duque, costuma afirmar que a obra foi “censurada”, ora pela Academia das Belas Artes, ora pelo próprio salão francês (BOTELHO, 2018)². Luciano Migliaccio e Camila Dazzi foram, salvo engano, os primeiros a questionar tal afirmação (MIGLIACCIO, 2007; DAZZI, 2010). Reconstruindo o contexto de recepção da obra percebemos que, se de fato não foi acolhida com entusiasmo unânime pela crítica, certamente não foi recusada pela Academia.

Uma consulta ao banco de dados do Museu Nacional de Belas Artes permite-nos saber que a obra ingressa na Academia, por compra, no ano mesmo de sua exposição, 1884³. O catálogo da exposição também nos deixa perceber que foi integrada ao certame daquele ano (WILDE, 1884), além de diversas passagens na crítica de época. Tal movimento de incorporação, como já afirmamos em outra ocasião⁴, indica que a obra faz parte da significativa renovação daquela escola promovida pela geração que retorna de seus estudos transnacionais na década de 1880, e, assim, transforma as bases da arte produzida até então no Brasil.

A origem do mito de sua censura, repetido, dentre outros, por Laudelino Freire (FREIRE, 1916), talvez seja de simples interpretação. Vejamos o que diz Gonzaga Duque, em seu *Arte Brasileira*, de 1888:

Esse sentimento vivo da natureza, essa rápida maneira de sentir a forma, a densidade e a cor dos corpos, manifesta-se com maior habilidade no ‘Estudo de mulher’. A mulher, nua, sobre um divã de seda escura, é vista de costas; tem um dos braços caído para o

2. Laudelino Freire. Em estudo recente, Marília Braz Botelho menciona que a obra foi recusada no Salão de Paris, mas não indica em que fontes obteve essa informação. “Estudo de mulher [Étude de femme] (Fig. 21) (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes) est refusée au Salon.” (BOTELHO, 2018, p.35)

3. Agradeço a Laura Abreu a consulta ao banco de dados Donato para a confirmação desse dado.

4. Em comunicação no encontro *Formation artistique transnationale au XIXe siècle*, em 28/05/2015, no Centre Allemand d’Histoire de l’Art de Paris, cuja publicação encontra-se no prelo. PITTA, F. The narratives of Brazilian art in the light of the experiences of young Brazilian artists in the years 1870-1890: transnational experiences as strategies for a national construction in art. In: NERLICH, F.; SAVOY, B.; VRATSKIDOU, E. (org.). *Disrupting schools: transnational art education in the 19th Century*. Chicago: Tourhout, 2019. Uma versão ampliada desse texto foi apresentada no seminário *Semana de 22: olhares críticos*, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, em 23/02/2019, que deve resultar em uma publicação ainda em 2019.

chão, indolente, preguiçoso, segurando uma ventarola chinesa. O conjunto é todo claro; as paredes, os panos, a almofada em que a figura pousa a doce cabeça redonda e penteada, o tapete felpudo que cobre o chão, são de uma tonalidade cor de opala e, numas e noutras nuances, de um tom mais carregado. O modelado do corpo da mulher atinge a perfeição. Sente-se através dessa carne, **carne que é carne, carne que tem sangue**, a disposição dos músculos. E para qualificar o **poder de realidade** que tem esse quadro, a **estranha vida** que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura: – Que mulher sem vergonha! Este quadro que na exposição de 84 foi o melhor pintado, o que **resumia mais conhecimento de modelado e maior savoir faire, isto é, espontaneidade, segurança e elegância de toque**, mereceu da congregação acadêmica uma **censura por [...] ser imoral!** Oh! a pudica congregação quer uma arte *ad usum delphini!* Que a moral seja respeitada com auxílio da folha de videira, Srs. Artistas; assim o manda e ordena a sempre pura, a sempre imaculada, a sempre virgem, e muito ilustre e sábia congregação acadêmica. (GONZAGA DUQUE, 1888, PÁGINA)

Anos após, em artigo na *Kosmos* de 1905, Duque reitera sua apreciação da obra, a que considera um nu antiacadêmico, reafirmando a “censura” acadêmica, cristalizando a mitificação de sua proibição:

Este maravilhoso nu do Modelo em repouso que confunde num só e inestimável valor a perturbadora verdade de um desnudamento romano e a importância de uma academia perfeitíssima. Deitada d’em vés, premindo o tórax sobre o divã de escudo estofado policromado, no estilo árabe, deixa ao espectador o desnudo de seu belo corpo de costas, num rutilante rosicler de carne moça, que é como uma música pagã ouvida em devaneios, tendo-se nos lábios os bordos finos d’uma taça transbordante de louro *Samos*. O exuberante contorno dessas formas, o lácteo macio da epiderme, que o sangue faz tremer e lhe dá o calor de um desejo em repouso, são como a nudez da Calipígia, entoam hosiânas à *Venus Astártea*⁵ pela incorruptibilidade do dorso feminino a que não atinge a flacidez da mocidade fanada nem o deformizam as tumescências sagradas da maternidade [...] Um nu contra-acadêmico porque contém, a maior, essa extraordinária palpitação da verdade que faz viver, e essa ostensiva e provocante nudez d’hetaira⁶, o que pôs vincos de censura nos sobrolhos da circunspeção acadêmica daquele tempo. (GONZAGA DUQUE, 1905, PÁGINA)

5. Vênus Fenícia.

6. Cortesã da antiguidade.

De fato, a obra não foi censurada, no sentido de ter sido recusada ou impedida de ser exposta. Ela não foi, entretanto, considerada um bom caminho a ser seguido pelo artista. O parecer acadêmico de 3 de setembro de 1884 diz:

A Comissão encarregada de dar parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Amoêdo, tendo examinado as quatro telas, que constituem a nova remessa, vê nesses estudos que representam: 1. A partida de Jacob; 2. Esboceto de Cristo em Cafarnaum; 3. Esboceto de Tiepolo; 4. Grande estudo de mulher nua vista de dorso. Que estes trabalhos revelam grande aproveitamento, deixando antever o resultado final de seus esforços, que por certo atingirão; libertando-se mais tarde, da situação transitória e dependente, que o estudo, a prática e os preceitos da Escola francesa contemporânea, tanto influem e o induzem a sentir desse modo. (GONZAGA DUQUE, 1905, PÁGINA)

Ou seja, como lembrou Sonia Gomes Pereira⁷, a opção da Academia foi a de “passar a mão na cabeça” do rapaz, considerando o furor de seu sentimento e apreço pela “Escola Francesa contemporânea” algo transitório, passageiro. O relatório do diretor Moreira Maia, de 13 de abril de 1885, também anota a reprimenda, considerando que seu

(estudo de mulher de grandeza natural), conquanto bem observado e cuidadosamente feito, não lhe teria valido a recompensa que obteve na prorrogação da pensão; porque nele, arrastado pelo furor da moda e pela onda do realismo exagerado. (MAIA, 1884, PÁGINA)

Segundo ele, Amoedo teria se afastado “muito dos bons princípios da escola clássica”, incessantemente recomendados aos alunos.

Outro que não lhe recebe bem é Félix Ferreira, que se contenta em saber que o artista se encarregará de fazer o *Cristo em Cafarnaum* a partir do esboço enviado à academia, e não “mais mulheres nuas, como a Marabá e o seu modelo, que é de uma cor de rosa tão viva que parece toda feita de carmim” (FERREIRA, 2012, p.214). Ferreira lamenta que o artista

entrega-se demasiado aos estudos do nu; nada menos de três quadros se acham na Exposição, sendo o último, que há pouco acaba de chegar, o de uma mulher deitada, com a face para a parede, e posta de modo a produzir efeito. (FERREIRA, 2012, p.214)

Desdenhando os atributos femininos representados pelo pintor, arremata dizendo que “o todo impressiona desfavoravelmente” (FERREIRA, 2012, p.214). Ainda assim, parte da crítica a acolheu com entusiasmo, sucedendo Gonzaga Duque em considerá-la a melhor obra da exposição, sem deixar de apontar aquilo que considerava seus pontos fracos. O crítico X. da *Revista Illustrada* vai admirar a maneira franca da pintura, mas desgostar da cor da mulher. Aprecia a cabeça, mas desdenha o cabelo. Elogia o modelado do braço, mas não das pernas, nem das... “(ó diabo!) Onde acabam as costas enfim” (X., 1884, p.6). Cobra de Amoedo realismo:

a ser realista, é preciso sê-lo deveras. Perdoaríamos a ousadia de uma posição como a d’essa mulher, se a sua execução chegasse a provocar, da parte de quem olha, o desejo de dar-lhe uma palmada. Então sim! [...] (X., 1884, p.6)

L.S., na *Gazeta de Notícias*, elogia o esplendor da “plástica” da modelo. “Este quadro, que seduz, que há de fazer arrepiar os cabelos de muito burguês pudibundo e careca, é esplêndido” (L.S., 1884, p.1). Mas também lhe aponta os senões: “Aquele mulher é toda cor de rosa: dir-se-ia que tomou um banho geral do veloutine. Naquele corpo não há uma ruga, uma sombra” (*Ibid.*). Para arrematar: “Mas que adorável cabeça! Que torso admirável! E como está bem deitada! Como o chignon se acama bem na almofada macia!” (*Ibid.*). O autor finaliza lembrando do apelo “erótico-gourmand” da pintura:

E a coberta de cetim – não se assustem os gourmets, a coberta não cobre coisa alguma – feita a traços largos, mas firmes, por um artista que já tem a mão segura. Sem o colorido uniforme da mulher, e a falta do claro-escuro, este quadro seria um primor. Ainda assim, será um dos sucessos da exposição. (L.S., 1884, p.1)

7. Comentário oral da professora durante sua palestra “O retrato do artista e as novas teorias artísticas do final do século XIX”, no seminário *Artista em Representação*, em 27 de maio de 2019, no MNBA.

O crítico V., da Gazeta, usa do recurso de lembrar que um *Estudo de mulher* é um nu para atrair o público, não muito afeito às belas artes, mas que talvez a isca não tenha sido fisgada...

Nem assim. Por que falharia, entretanto, o expediente? Será porque nosso rapazio não goste disso, nem mesmo pintado? Desconfio que é pela razão contrária, isto é: – que o pintado é exatamente a única forma por que o rapazio não gosta disso... (V., 1884, p.1)

Desfeito o equívoco a respeito da recepção da obra, entretanto, restaria explicar por que motivo ela não ingressou o salão francês daquele ano, juntamente com a *Partida de Jacó*, algo que não pudemos apurar através da documentação disponível, e que só uma investigação mais aprofundada na documentação do salão francês talvez nos esclareça. Mas não é a recepção da obra que eu gostaria de discutir. Voltemos ao seu assunto e ao porquê de discuti-la no contexto de debate sobre a representação do artista.

Pose

No contexto de uma discussão sobre a representação do artista, poderia ser interessante construir o argumento de que *Estudo de mulher* é uma autorrepresentação – um retrato *in absentia* –, hipótese que não descarto, e que poderia seguir as pistas de estudos como os de Michael Fried (FRIED, 2006). Em sua análise de parte dos autorretratos dos anos 1840 de Gustave Courbet, o autor desenvolve a tese de que o pintor francês constrói um ponto de vista pictórico, que sempre parte do seu posicionamento como autor, da observação do artista no seu ateliê. Ele estaria, portanto, sempre presente na representação, mesmo quando ausente, pois enfatizaria seu olhar, seu ponto de vista sobre o mundo, questionando o ilusionismo da pintura, a teatralidade da “janela” do quadro, e sua suposta objetividade. Este teria sido, segundo Fried, o modo que Courbet encontrou de desfazer a separação entre sujeito e objeto na pintura, entre pintor e pose, como uma maneira de enfrentar a contradição da ilusão na pintura realista.

Considero *Estudo de mulher* uma obra ambiciosa, que enfrenta ou tematiza o fazer pictórico, sendo, para mim, não um simples “estudo”, mas um “ensaio” sobre a pintura. Certamente é mais do

que um estudo no sentido dado pela música, de uma composição curta, composta para um único instrumento, desenhada como um exercício para aprimorar a técnica ou demonstrar as habilidades do músico, embora seja, também, um estudo. Mas não é o ponto de vista da obra, a relação que o pintor estabelece com a retratada e o tipo de olhar que ele constrói o que proponho observar, e sim a relação entre o assunto da pintura e o problema da pintura em termos mais gerais. *Estudo de mulher* me interessa mais como via de análise de como Amoedo reflete sobre esse “fazer” e suas implicações – e com essa reflexão, justamente, contribui para o debate da contradição acima aludida.

Estudo de mulher hoje certamente pode provocar desconforto e até mesmo indignação. É talvez uma das mais contundentes representações da objetificação do corpo feminino por um pintor homem da arte ocidental. À mulher – disposta em um divã, desnuda, tal como uma mercadoria em vitrine – é até mesmo vetada a possibilidade de revidar o olhar que escrutina seu corpo, como faria a *Vênus de Velázquez*, utilizando o subterfúgio do espelho.

O ponto de vista de onde se estrutura a pintura coloca o artista e o público como alguém que tem aquele corpo à disposição. Não à toa a crítica, obviamente chauvinista, toma-o como disponível para o deleite não só ótico, mas tátil e até mesmo gustativo. Esse corpo pintado por Amoedo, entretanto, não foi surpreendido, como podemos pensar de outras representações de mulheres nuas tomadas de costas, como por exemplo, a de Delacroix.



Figura 2.
DELACROIX,
E. *Femme nue
allongée vue de
dos*. 1824. Óleo
sobre tela, 33x49,5
cm. Coleção
Particular, França.
Fonte: Wikimedia
Commons (2018).

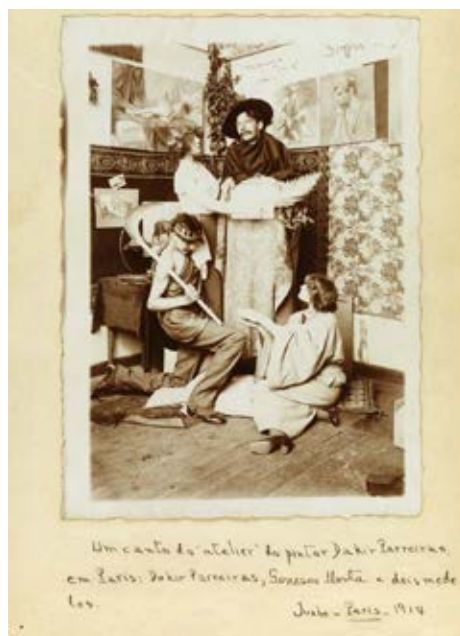
Figura 3.
[AUTORIA NÃO IDENTIFICADA].
Um canto do atelier do pintor Dakir Parreiras em Paris: Dakir Parreiras, Genestro Llustra e dois modelos, Junho, Paris, 1914. 1 fotografia. Fotografias do Álbum de Artistas, doação de José Nogueira da Silva. Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

O corpo de *Estudo de mulher*, diferentemente daquele retratado por Delacroix, é um corpo consciente de ser observado, que joga com o efeito de mostrar-se e ocultar-se e produz ambiguidade. O ocultamento da parte da frente de seu corpo sugere algo que faz lembrar o Hermafrodita Borghese (Louvre), e coloca a pintura na linhagem das “Vênus” de Velázquez, Goya e Manet, mais do que as de Cabanel e Baudry, cuja ambiguidade vem muito mais da encenação da surpresa da mulher surpreendida.

Em Amoedo, a modelo posa. Ela não está alheia ao ato de ser observada, não dorme, não foi apanhada inconscientemente. Ela tem consciência de ser vista – ela posa. Estende o braço num grande ângulo reto que sustenta o leque, aconchega a cabeça no travesseiro, suspende as ancas para enfatizar seus contornos, ajusta os pés em confortável displicência. Essa pose torna a objetificação de sua pessoa algo mais complexo do que aparenta.

Artista e modelo são profissionais. Ambos estudam seu lugar na pintura, no conjunto da obra, estão atentos à construção de sua reputação e de sua imagem. *Estudo de mulher*, gostaria de argumentar, é provavelmente o primeiro nu moderno da arte brasileira, como afirma Luciano Migliaccio, não só porque seu assunto não está ancorado na tradição, mas também por atentar-se explicitamente ao problema da representação que essa pose acarreta.

Que os artistas brasileiros do período têm clareza do jogo cênico da pose, e claramente aludem a ele na construção de suas imagens, é facilmente observado em outros documentos, como as fotos de ateliês e as imagens de Antonio Parreiras, Levino e Izolina



Fanzeres e Dakir Parreiras, pertencentes ao álbum Nogueira da Silva da Biblioteca Nacional. Encenação, pose, as nuances entre o observar e ser observado, o poder atribuído ao sujeito que olha e ao sujeito que é olhado fazem parte do repertório de questões que interessam a esses artistas.



Figura 4.
[AUTORIA NÃO IDENTIFICADA].
Atelier em Paris em 1914, Levino e Izolina Fanzeres, pintores. 1914. 1 fotografia. Fotografias do Álbum de Artistas, doação de José Nogueira da Silva. Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 5.
[AUTORIA NÃO IDENTIFICADA].
Antonio Parreiras e seus modelos no atelier em Paris. s. d. 1 fotografia. Fotografias do Álbum de Artistas, doação de José Nogueira da Silva. Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Como lembra Marie Lathers, os estudos feministas já demonstraram que “a modelo é participante ativa das práticas artísticas, uma agente da arte e não uma mera facilitadora da arte” (LATHERS, 2001, p.6). A modelo não é um referente essencialmente passivo: “ela é uma construção social individualizada e um ator social” (*Ibid.*). Na arte do século XIX, ela é essencialmente uma personagem. Sua presença no ateliê privado passa ser cada vez mais importante, ainda que sua presença na academia fosse proibida até o começo daquele século, e que o ensino oficial só reconhecesse o nu masculino como digno de servir de base para os concursos que emulavam a formação artística, como aquele dedicado ao nu tirado do natural, o “*concours de médaille de nature, figure dessinée*”⁸.

O corpo da modelo torna-se, não obstante, o corpo central do ateliê. A modelo tem consciência da sua pose. Ela re-posa. Artistas passam a se interessar justamente por esse momento. O do intervalo da pose (para uma pintura com outro “tema” – seja ele histórico, mitológico ou de gênero), para a construção de outra pose. A pose do posar⁹. É certo que o mesmo se passa com a mulher que posa para essa investigação pictórica de Amoedo, ainda que desconhecamos sua identidade. Ela se sabe observada e claramente negocia com a vontade de posse de seu corpo pelo pincel – real e metafórico – do artista.

Posse

A modelo como objeto de desejo do pintor é um *topos* corrente da cultura da segunda metade do XIX. A modelo é musa, a modelo é desafio, é flerte, é perdição¹⁰. Enquanto pedaço da natureza, metáfora da arte, é preciso dominá-la. O olho quer tocar, o olho quer devorar¹¹. Renoir dizia que fazia amor com seu pincel (RENOIR, 2009). Degas

8. Como discute Lathers, o estudo do nu era generificado. Só se estudava o corpo masculino, *A Academia*, enquanto gênero pictórico, era masculino. Cf. LATHERS, M. The Social Construction and Deconstruction of the Female Model in 19th-Century France. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Ottawa, v. 29, n. 2, p.24, jun. 1996.

9. Sobre essa discussão, ver o ensaio: NOCHLIN, L. *Body Politics: Seurat Poseuses*. *Art in America*, Nova York, v. 82, n. 3, p.71-77; 121-123, mar. 1994.

10. Nos romances de Balzac, bem como em *A obra prima desconhecida*, dos Goncourt, *Manette Salomon*, de Zola, *A obra*, de Huysmans, *À rebours*, dentre outros, todas essas figurações da modelo são representadas. Ver LATHERS, M. Op.cit.

11. Para uma discussão sobre o desejo, o olhar e o toque na pintura, ver DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada, seguido de A obra prima desconhecida*. São Paulo: Editora da Unifesp, 2012.

ia mais além, afirmando que a arte não se esposa legitimamente, é preciso surpreendê-la, violá-la (DEGAS, 1975). A fantasia “da posse absoluta dos corpos nus das mulheres” (NOCHLIN, 1988, p.26), de sua total subjugação pelo pincel, revela não só o machismo e sexismo imperante nos ateliês – mas também a agudização dos paradoxos da pintura daquela segunda metade de século.

Basta lembrar que, em oposição às Vênus e outras pérolas lândulas e solícitas de cabaneis e baudris, Manet desconstrói a sua – Olympia – como aquela que enfrenta o desejo do pintor e do público com o olhar impassível da prestadora de serviços, colocando em xeque o princípio da mimesis e da representação, bem como a fantasia da dominação da natureza pela arte¹². Não à toa, a imprensa caricatural reiterou as associações entre a sua pintura – confundida propositalmente com a de Courbet (FAUSTIN, 1872) – e a natureza-morta.

A mesma crítica aludiu, mais de uma vez – ora comentando seu olhar, ora o tom de sua pele – ao aspecto cadavérico da musa de Manet. Ela assemelhar-se-ia aos cadáveres expostos ao público para reconhecimento nos necrotérios (BEENY, 2013). Também pululam as associações entre a modelo e o esqueleto na cultura visual do período.

A Vênus de Amoedo, porém, está muito viva. Seus espectadores querem até lhe dar tapas.



Figura 6.
FAUSTIN.
Tableaux refusés
du M. Courbet.
1872. Publicado
em *La Chronique*
Illustré, 6 mai.
1872. Fonte: Leger
(1920, p.105).

12. Para essa leitura de Manet, ver CLARK, T. J. A escolha de Olympia. In: CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



Figura 7.
FAUSTIN.
Tableaux refusés du
M. Courbet.
1872. Publicado
em *La Chronique*
Illustré, 6 mai.
1872. Fonte: Leger
(1920, p.107).



Figura 8.
[AUTORIA NÃO
IDENTIFICADA].
Modèle féminin nu
de dos posant au
milieu d'étudiants.
1870. Impressão
fotográfica
sobre papel
albuminado, 24
x 31,3 cm. Atelier
da École Normale
Supérieure des
Beaux-Arts, Paris,
fotografia 3686.
Fonte: Cat'zArts
(2020).

A total ocultação do rosto da mulher por Amoedo sugere sua vontade de completa subjugação. Entretanto, a decisão extrema de virá-la de costas, de ocultar completamente sua face, de impedi-la de retornar o olhar lançado sobre ela, talvez fale tanto da objetifi-



Figura 9.
ALMEIDA
JÚNIOR, J. F. de.
Ateliê parisiense. c.
1880. Óleo sobre
tela, 54 x 46 cm.
Coleção Particular.

cação do feminino¹³ quanto da angústia acerca da representação. A retribuição do desejo distrai – a subjetividade da modelo é a perdição do artista, ele precisa que ela guarde a pose, torne-se objeto. Se ela reagisse, instalaria a distância da intersubjetividade, o que impediria verdadeiramente dominá-la. Mas, ao recusar a apresentá-la como pessoa, aquilo que o pintor domina não é mais a modelo, mas uma forma estendida sobre uma superfície – uma natureza-morta. Assim, um outro paradoxo se instala com essa decisão de simular a total rendição.

A pintura

O velho pintor Frenhofer, de *Obra prima desconhecida*, de Balzac, ensinava aos jovens artistas que:

¹³ São evidentemente óbvias as associações entre a modelo de *Estudo de mulher* e a cortesã, a prostituta e a mulher “disponível”, como demonstra a crítica de Gonzaga Duque, anteriormente citada.

[...] a missão da arte não é copiar a natureza, mas expressá-la! Não és um vil copista, mas um poeta; é necessário figurar o movimento e a vida. Temos de surpreender o espírito, a alma, a fisionomia das coisas e dos seres. Os eleitos. Os efeitos, ora eles são os acidentes da vida, e não a vida. Vossas mãos reproduzem sem refletir o modelo que copiaram no ateliê dos vossos mestres. Não desceis suficientemente na intimidade da forma, não a perseguis suficientemente com amor e perseverança em seus desvios e em suas fugas. A beleza é uma coisa severa e difícil, que não se deixa alcançar desta maneira: é preciso esperar suas horas, espreitá-la, apreciá-la e enlaçá-la firmemente para forçá-la a se render. (DIDI-HUBERMAN, 2012)

Sabemos quais foram os resultados do esforço de Frenhofer: sua bela mulher não passava de um borrão.



Figura 10.
ALMEIDA
JÚNIOR, J. F. de.
*O descanso do
modelo*. 1882.
Óleo sobre tela,
98 x 131 cm.
Museu Nacional
de Belas Artes/
IBRAM-Minc,
transferência da
Escola Nacional de
Belas Artes, 1937.

Minha hipótese de análise é de que podemos encarar *Estudo de mulher* como uma pintura sobre a pintura, assim como *O descanso do modelo*, de Almeida Júnior¹⁴. Mas desta ela se difere por concen-

¹⁴ A hipótese sobre *O descanso do modelo* e sobre o *Importuno*, ligada à análise de outra obra atribuída a Almeida Júnior, *O ateliê parisiense*, foi discutida em PITTA, F. O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 30, dez. 2017. Ainda que recentemente se tenha colocado em questão a atribuição dessa última obra (que tendo a concordar), penso que o argumento em relação ao *Descanso do modelo* e ao *Importuno* desenvolvido naquele ensaio se sustentem, sendo



Figura 11.
COURBET,
G. *Femme au
Perroquet*. 1866.
Óleo sobre tela,
129,5 x 195,6 cm.
Metropolitan
Museum of Art,
Nova York.

trar-se num aspecto chave daquilo que Luiz Marques já identificou como a crise da pintura, que se agudiza em fins da década de 1870 e durante a década de 1880 – a crise do paradigma da arte como imitação da natureza (MARQUES, 2008)¹⁵.

O descanso do modelo pode ser tomado como obra que ainda acredita no poder evocativo da pintura em simular e envolver a visão, o tato, o olfato, o paladar e a audição – talvez permitindo que a compreendamos na chave de obras como *Femme au perroquet*, de Courbet, ou *Jovem moça em 1866*, de Manet, ambas analisadas pela bibliografia como alegorias dos cinco sentidos¹⁶. *Estudo de mulher*, por sua vez, remete a uma compreensão menos pacífica das tarefas e possibilidades da arte de pintar.

O Descanso uma obra que claramente se alinha com as alegorias modernas dos cinco sentidos, como podem ser interpretadas as obras de Courbet e Manet acima citadas.

¹⁵ Ver MARQUES, L. Taunay, superação e morte do artista. In: SCHWARCZ, L. M.; DIAS, E. (org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos*. São Paulo: Sextante, 2008.

¹⁶ Para essa interpretação, ver CONNOLLY JR., J. L. Ingres and the Erotic Intellect. In: HESS, T. B.; NOCHLIN, L. (org.). *Woman as Sex Object*. Toledo: Art News Annual, 1972; e MAUNER, G. L. *Manet, Peintre-Philosophe: A Study of the Painter's Themes*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1975. p.136. Hamilton, em *Manet and His Critics* (New Haven; Londres: Yale University Press, 1955) foi o primeiro a interpretar que a pintura de Manet teria sido uma resposta àquela de Courbet, estabelecendo a relação de disputa entre as duas obras.

Se, no *Ateliê do artista* de Courbet, a modelo ainda poderia ser compreendida, conforme analisa Linda Nochlin, como alegoria da natureza que o artista se sente capaz de representar (NOCHLIN, 2007), à época de Amoedo a compreensão do paradoxo da pintura parece ter se agudizado. Renoir resume essa tensão, afirmando a dificuldade de encontrar o momento exato em que é preciso deixar de imitar a natureza para fazer pintura: “A pintura não pode feder ao modelo e nós precisamos, ainda assim, cheirar a natureza nela” (RENOIR, 2009, p.43)¹⁷. A citação de Renoir coloca a problemática da relação entre a natureza, a arte e a modelo; da linha que divide a natureza e arte, o objeto da sua representação. A “modelo” é parte da natureza, mas se distingue dela na medida em que o pintor não quer que seu excesso domine (seu fedor), mas guardar dela apenas aquilo que interessa à sua arte, seu “cheiro”.

Se a modelo havia se tornado o centro – o único centro possível – do ateliê, ela não é mais um nu que posa. Ela se torna uma figura pintada, representada, uma “natureza morta”, um objeto pictórico, conceitual (como para William Merritt Chase, que já não faz mais um *Estudo de mulher*, e sim *Um estudo de curvas*). Carol Armstrong sintetiza de maneira impecável essa comparação em sua análise de Olympia:

Assim, em Olympia, Victorine figura outra fusão de termos – substância corpórea e apêndice decorativo, predicado e atributo, os gêneros do nu e da natureza morta, as categorias de figura humana, vida animal e objeto inanimado. O gênero do nu feminino, da Vênus

17. «Comme c'est difficile de trouver exactement le point où doit s'arrêter dans un tableau, l'imitation de la nature. Il ne faut pas que la peinture pue le modèle et il faut cependant qu'on sente la nature.» In: RENOIR, C. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann Éditeurs, 2009. p.43.



Figura 12. MANET, E. *Une jeune dame en 1866*. 1866. Óleo sobre tela, 185,1 x 128,6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Figura 13. COURBET, G. *L'atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*. 1855. Óleo sobre tela, 361 x



Figura 14. CHASE, W. M. *A study in curves*. 1890. Óleo sobre tela, 55,9 x 101,6 cm. Coleção Privada. Fonte: Wikimedia Commons (2005).

de Urbino de Ticiano ao Nascimento de Vênus de Cabanel, sempre fez do corpo humano uma natureza morta – uma mercadoria de luxo, um objeto de apetite, troca e consumo imaginário, no lugar de um portador de valor narrativo, ou um signo da subjetividade humana. O nu feminino, de fato, sempre representou a natureza morta para a função de pintura histórica do corpo masculino. Mas a novidade de Olympia reside no seu confronto desse fato, e na localização do seu efeito subjetivo na sua objetualidade impassiva e obstinada. (ARMSTRONG, 2002)¹⁸

18. “Thus, in *Olympia*, Victorine figures another conflation of terms - corporeal substance and decorative supplement, predicate and attribute, the genres of nude and still life, the categories of human figure, animal life, and inanimate object. The genre of the female nude, from Titian's *Venus of Urbino* to Cabanel's *Birth of Venus*, had always made a still life of the human body – a luxury commodity, an object of appetite, exchange, and

Amoedo parece justamente escancarar dilema na aparente sedução das curvas de sua modelo e, afinal, sob a camada do escândalo e deleite de suas formas, talvez exista uma dimensão do problema pictórico, que não tem nada de superficial¹⁹. Não é inoportuno lembrar que, como comenta Gonzaga Duque em outro artigo da Kosmos, em 1904, aludindo aos comentários de Carlos dos Santos, Amoedo era visto como um artista que se preocupava “mais com o processo material de pintar do que com os temas de pintura” (GONZAGA DUQUE, 1904).

A pintura será, dali por diante, sempre uma mentira – um adiamento. A promessa do toque, da cópula entre sujeito e objeto, entre observador e coisa observada, uma sublimação – é disso que se trata o fracasso de Frenhofer.

A importância de *Estudo de mulher* de Amoedo, obra que considero fundamental para a arte brasileira do período, está no fato de desnudar – desculpem-me a metáfora chã – o coração desse debate – ou talvez o seu fundilho –, o dilema e os limites da pintura realista de sua época, que, certamente, mas sem querer, chega à conclusão de que toda representação não escapa ao fato de ser uma abstração.

Fernanda Pitta é Curadora sênior na Pinacoteca do Estado de São Paulo e professora de História da Arte na Escola da Cidade, em São Paulo. É doutora em História da Arte pela Universidade de São Paulo, com uma tese intitulada: *Um povo pacato e bucólico? Costume e história na pintura de Almeida Júnior*. Seus interesses de pesquisa têm como foco a discussão de paradigmas de arte nacional e contextos transnacionais. Foi International Awardee do International Engagement Program da AAMC e AAMC Foundation. Foi bolsista da FAPESP e do Clark Art Institute, bem como pesquisadora visitante no KMD Bergen. Em 2018, realizou *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*, com cocuradoria de Ana Cavalcanti e Laura Abreu, na Pinacoteca e no MNBA-Rio de Janeiro.

imaginary consumption, rather than a bearer of narrative value, or a sign for human subjecthood. The female nude, that is, had always played still life to the history painting function of the male body. But *Olympia's* novelty lies in her confronting that fact, and in her locating of subjective effect in her obdurate, impassive objectness.” ARMSTRONG, C. *Manet Manette*. New Haven: Yale University Press, 2002. p.155-156.

¹⁹ Sobre o problema do “encarnado”, da superfície e daquilo que Didi-Huberman chama pano - *pan* -, resumidamente o ponto de ruptura ou tensão da representação, que fala justamente da crise a que estou aludindo, ver DIDI-HUBERMAN, G. Op. cit.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES. **Atas sessões da Presidência do Diretor, Museu D. João VI, Encadernados, Doc 6153.**

ALMEIDA JÚNIOR, J. F. de. **Ateliê parisiense**. c. 1880. Óleo sobre tela, 54 x 46 cm. Coleção Particular.

ALMEIDA JÚNIOR, J. F. de. **O descanso do modelo**. 1882. Óleo sobre tela, 98 x 131 cm. Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM-Minc, transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937.

AMOEDO, R. **Estudo de mulher**. 1884. Óleo sobre tela, 150,2 x 200 cm. Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM-Minc, Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937.

ARMSTRONG, C. **Manet Manette**. New Haven: Yale University Press, 2002.

[AUTORIA NÃO IDENTIFICADA]. **Antonio Parreiras e seus modelos no atelier em Paris**. [Sem data]. 1 fotografia. Fotografias do Álbum de Artistas, doação de José Nogueira da Silva. Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

[AUTORIA NÃO IDENTIFICADA]. **Atelier em Paris em 1914, Levino e Izolina Fanzeres, pintores**. 1914. 1 fotografia. Fotografias do Álbum de Artistas, doação de José Nogueira da Silva. Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

[AUTORIA NÃO IDENTIFICADA]. **Modèle féminin nu de dos posant au milieu d'étudiants**. 1870. Impressão fotográfica sobre papel albuminado, 24 x 31,3 cm. Atelier da École Normale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, fotografia 3686.

[AUTORIA NÃO IDENTIFICADA]. **Um canto do atelier do pintor Dakir Parreiras em Paris: Dakir Parreiras, Genestro Llustra e dois modelos, Junho, Paris, 1914**. 1914. 1 fotografia. Fotografias do Álbum de Artistas, doação de José Nogueira da Silva. Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

BEENY, E. “Christ and the Angels: Manet, the Morgue, and the Death of History Painting?”. **Representations**, Berkeley, v. 122, n. 1, p.51-82, primavera 2013.

- BOTELHO, M. B. **Le peintre brésilien Rodolphe Amoêdo (1857-1941) et l'expérience de la peinture française: académisme ou innovation.** 2015. Tese (Doutorado) – Paris I, Sorbonne, 2015.
- CHASE, W. M. **A study in curves.** 1890. Óleo sobre tela, 55,9 x 101,6 cm. Coleção Privada.
- CLARK, T. J. A escolha de Olympia. *In*: CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CONNOLLY JR., J. L. Ingres and the Erotic Intellect. *In*: HESS, T. B.; NOCHLIN, L. (org.). **Woman as Sex Object.** Toledo: Art News Annual, 1972.
- COURBET, G. **Femme au Perroquet.** 1866. Óleo sobre tela, 129,5 x 195,6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.
- COURBET, G. **L'atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale.** 1855. Óleo sobre tela, 361 x 598 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- DAZZI, C. Dois nus polêmicos: “Le lever de la bonne” de Eduardo Sívori e “Estudo de Mulher” de Rodolphe Amoêdo. *In*: VALLE, Arthur *et al.* (org.). **Oitocentos** – tomo VI: o ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017.
- DEGAS, E. L'art n'est pas un amour légitime; on ne l'épouse pas, on le viole. *In*: SEVIN, F. Degas à travers ses mots, **Gazette des Beaux Arts**, Paris, v. 86, n. 1, p.36, 1975.
- DELACROIX, E. **Femme nue allongée vue de dos.** 1824. Óleo sobre tela, 33x49,5 cm. Coleção Particular, França.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A pintura encarnada, seguido de A obra prima desconhecida.** São Paulo: Editora da Unifesp, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A pintura encarnada, seguido de A obra prima desconhecida.** São Paulo: Editora da Unifesp, 2012.
- FAUSTIN. **Tableaux refusés du M. Courbet.** 1872. Publicado em *La Chronique Illustré*, 6 mai. 1872.
- FAUSTIN. **Tableaux refusés du M. Courbet.** 1872. Publicado em *La Chronique Illustré*, 6 mai. 1872.

- FERREIRA, F. **Belas Artes: estudos e apreciações.** Porto Alegre: Zouk Editora, 2012.
- FREIRE, L. **Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916.** Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916.
- FRIED, M. **Courbet's realism.** Chicago: Univ. of Chicago Press, 2006.
- GONZAGA DUQUE. “Rodolphe Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar.”. **Kosmos** – Revista Artística, Científica e Litterária, Rio de Janeiro, p.11, jan. 1905.
- GONZAGA DUQUE. **A arte brasileira.** Campinas: Mercado das Letras, 1995 (1888).
- GONZAGA DUQUE. O Salão de 1904. **Kosmos**, Rio de Janeiro, p.11, set. 1904.
- HAMILTON, G. H. **Manet and His Critics.** New Haven; Londres: Yale University Press, 1955.
- LATHERS, M. **Bodies of Art: French Literary Realism and the artist's model.** Lincoln; Londres: University of Nebraska Press, 2001.
- LATHERS, M. The Social Construction and Deconstruction of the Female Model in 19th-Century France. **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**, Ottawa, v. 29, n. 2, p.24, jun. 1996.
- LEVY, C. R. M. **Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola de Belas Artes: Período Monárquico, Catálogo e artistas e obras.** Rio de Janeiro: ArteData, 2003.
- L. S. Bellas Artes. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p.1, 9 set. 1884.
- MAIA, E. **Relatório do ano de 1884, 13 de abril de 1885.** Transcrição de Arthur Valle e Camila Dazzi, texto com grafia atualizada, disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1884anexo.htm. Acesso em: 16 jun. 2020.
- MANET, E. **Une jeune dame en 1866.** 1866. Óleo sobre tela, 185,1 x 128,6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

- MARQUES, L. Taunay, superação e morte do artista. *In*: SCHWARCZ, L. M.; DIAS, E. (org.). **Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos**. São Paulo: Sextante, 2008.
- MAUNER, G. L. **Manet, Peintre-Philosophe: A Study of the Painter's Themes**. University Park: Pennsylvania State University Press, 1975.
- MIGLIACCIO, L. Rodolfo Amoedo. "O mestre, deveríamos acrescentar.". **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra/migliaccio.htm>. Acesso em: 16 jun. 2020.
- NOCHLIN, L. **Body Politics: Seurat Poseuses. Art in America**, Nova York, v. 82, n. 3, p.71-77; 121-123, mar. 1994.
- NOCHLIN, L. **Courbet**. New York: Thames & Hudson, 2007.
- NOCHLIN, L. Women, Art and Power. *In*: **Women, Art, And Power And Other Essays**. Nova York: Harper & Row, 1988.
- PITTA, F. O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 30, dez. 2017.
- PITTA, F. The narratives of Brazilian art in the light of the experiences of young Brazilian artists in the years 1870-1890: transnational experiences as strategies for a national construction in art. *In*: NERLICH, F.; SAVOY, B.; VRATSKIDOU, E. (org.). **Disrupting schools: transnational art education in the 19th Century**. Chicago: Tourhout, 2019.
- RENOIR, C. **Écrits et propos sur l'art**. Paris: Hermann Éditeurs, 2009.
- RENOIR, C. **Écrits et propos sur l'art**. Paris: Hermann Éditeurs, 2009.
- V. Notas à margem. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p.1, 7 set. 1884.
- WILDE, L. de. **Catálogo ilustrado da Exposição Artística da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia Lombaerts & Co., 1884.
- X. Salão de 1884. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 391, p.6, 1884.

O PAPEL DO ARTISTA E AS NOVAS TEORIAS ARTÍSTICAS DO FINAL DO SÉCULO XIX

Sonia Gomes Pereira

Mesmo para os que não se dedicam aos estudos da arte brasileira do século XIX, é óbvia a diferença na produção artística, sobretudo pictórica, entre a geração de meados do século XIX – Vitor Meireles e Pedro Américo, por exemplo – e os artistas da passagem do XIX para o XX – Visconti, Almeida Júnior, Belmiro de Almeida, dentre outros.

Se, até o período anterior, as artes plásticas brasileiras tinham-se mantido dentro dos limites do neoclassicismo, e, sobretudo, do romantismo, agora, nas décadas finais do século XIX, elas se afastam tanto dos valores clássicos, quanto da pregação romântica. E se engajam no realismo – isto é, a negação da postura retórica e o abandono dos temas clássicos e bíblicos em prol da observação da vida cotidiana.

Ao lado do realismo, há, entre os artistas brasileiros, o desejo de atualização: sobretudo a pintura absorveu concomitantemente os demais movimentos, que a Europa, e em especial, a França, haviam formulado no final do século XIX – o Impressionismo e o Simbolismo –, e que são utilizados pelos nossos pintores ocasionalmente, seja por razões pictóricas, seja por adequação à temática. Mas, em geral, são alinhados ao espectro geral do realismo: o interesse pelos temas cotidianos e a descrição mais detalhada da realidade, sem, no entanto, o caráter crítico que permeou o movimento em suas origens na França.

Há, no entanto, algumas diferenças na nossa produção pictórica desse período – que, imagino, também existem em outros lugares, como na pintura portuguesa contemporânea, especialmente nos artistas ligados ao chamado Grupo do Leão – que não podem simplesmente ser atribuídas ao realismo –, em relação à maneira

como nós tradicionalmente o interpretamos: uma atitude mais objetivista, em que o artista se coloca a serviço da realidade que pretende descrever.

Ao contrário, verificamos na crítica de arte contemporânea – como em Gonzaga Duque –, e presentimos na grande maioria de nossos artistas da época, uma atitude mais subjetivista, em que é colocada em primeiro plano uma postura personalista, valorizando a sinceridade e a espontaneidade do artista em seu modo peculiar de observar e interpretar a realidade.

A ênfase que é colocada na figura do artista pode ser observada no grande número de retratos (Figura 1) ou autorretratos de artistas, assim como representações de seus instrumentos e local de trabalho (Figura 2).

Embora esses novos temas sejam fruto de inúmeros motivos¹, gostaria aqui de enfatizar uma mudança significativa em teorias artísticas europeias do final do século XIX, especialmente francesas, que, além do repúdio radical à arte acadêmica, enfatizam o papel primordial do artista e o colocam no centro do processo de criação. Não é gratuita a referência a autores como Taine e Véron, que aparecem com frequência entre os nossos críticos de arte.

Acredito que as ideias desses dois teóricos da arte – Taine e Véron – tenham repercutido de forma intensa, não apenas entre



Figura 1.
ALMEIDA
JÚNIOR, J. F. de.
*Retrato do pintor
Belmiro de
Almeida.* s. d. Óleo
sobre madeira. 55
x 47 cm, MASP.



Figura 2.
COSTA, A. T. da.
Pintor no ateliê.
1910. Óleo sobre
tela, 36 x 53,3 cm.
Coleção Fadel.

os críticos brasileiros da época – tal como Gonzaga Duque –, mas também entre os artistas. Em alguns casos, pela leitura direta daqueles autores. Em outros, pela impregnação de um ambiente teórico, que acaba formando uma atitude artística peculiar.

Tadeu Chiarelli, em sua excelente análise do livro *A Arte brasileira* (1988), de Gonzaga Duque (CHIARELLI, 1995), destaca aquelas duas referências. Indica, no caso de Taine sobretudo, o pensamento determinista, que relaciona a arte às condições físicas – portanto raciais – e sociais do povo. Mas destaca, também, que:

[...] se no primeiro e último capítulo, percebe-se o pensamento do autor francês sem suas concepções gerais, no restante do livro seu método é utilizado em seus elementos mais específicos [...] o autor de *A arte brasileira* faz uso de certas proposições de outros autores contemporâneos, sobretudo aquelas do historiador e filósofo francês Eugène Véron. Esta postura mais inquiridora, menos preconceituosa, e mais conectada com métodos de análise, que, de alguma maneira, tentavam pensar a arte em seus aspectos mais específicos [...] praticamente acabou por transformar as duas partes do livro em estudo em dois ensaios autônomos [...] (CHIARELLI, 1995, p.31)

1. Em geral, são vários os motivos que levam a uma mudança cultural. No caso do novo gosto na pintura de final do século, vários argumentos podem ser invocados: a crescente urbanização, o desenvolvimento de uma sociedade burguesa, os valores ligados ao positivismo, o crescimento do mercado de arte, permitindo maior autonomia financeira aos artistas, dentre outros. Nunca seria demais, também, lembrar o que significava no Brasil, um país recém-saído da escravidão, o destaque à figura do artista. A arte colonial sempre funcionou no regime oficial. Só no século XIX foi iniciado o processo de liberalização do artista pela ação da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, mas, mesmo assim, a Academia sempre foi espaço para alunos modestos, numa sociedade que, tradicionalmente, desprezava os trabalhos manuais. Só com a geração da passagem dos séculos XIX e XX, o artista chega a um status social de maior autonomia.

Aqui, neste artigo, desejo seguir a trilha aberta por Chiarelli, e desenvolver mais a análise das teorias artísticas daqueles dois teóricos e suas repercussões no pensamento do nosso crítico brasileiro².

Em trabalhos anteriores, analisei o pensamento de Hippolyte Taine (1825-1889), não apenas a sua maneira de encarar a relação entre arte e o exterior, tanto físico quanto cultural – que é a parte mais usualmente referida quando se fala de positivismo –, mas o seu pensamento específico sobre a natureza da arte e o papel do artista. Retomo, aqui, apenas algumas de suas ideias fundamentais.

Hippolyte Taine (1825-1889) formou-se na *École normale supérieure* e fez cursos no Museu de História Natural em Paris. Começou a carreira como professor de liceus e escrevendo regularmente para jornais. Apesar de reconhecidamente brilhante, teve dificuldade de inserção no sistema institucional francês, em grande parte pela sua oposição ao ecletismo filosófico de Victor Cousin, que ainda dominava o ambiente francês na época (MORTON, 2002). Em 1864, tornou-se professor de História da Arte e Estética na *École des Beaux-Arts*, substituindo Viollet-le-Duc, logo depois da polêmica reforma da *École* em 1863³. Escreveu muito sobre diversos temas: *História da Literatura Inglesa*, *As origens da França contemporânea*, *Filosofia da Arte*, *Da inteligência*, além de inúmeros relatos de viagem. Sua obra teve enorme repercussão tanto na França quanto no exterior, em várias áreas das ciências humanas

2. Tadeu Chiarelli, apesar de indicar o pensamento de Taine e Véron sobre as questões artísticas específicas, desenvolve mais a polêmica entre identidade nacional e cosmopolitismo, como ela se apresenta ao longo da vida de Gonzaga Duque: primeiro em *A Arte Brasileira*, de 1888, depois em *Mocidade Morta*, de 1899, e, finalmente, em *Contemporâneos*, coletânea de textos escritos entre 1901 e 1908, e publicada postumamente em 1929 (ESTRADA, 1995, p.11).

3. A reforma de 1863 na *École des Beaux-Arts* em Paris, liderada pelo arquiteto Viollet-le-Duc, previa algumas mudanças pedagógicas (como a introdução de alguns ateliês didáticos dentro da *École*, contrariando a tradição da *École* de só oferecer cursos teóricos e administrar os concursos escolares, sendo os ateliês externos onde efetivamente os alunos aprendiam arquitetura, escultura e pintura). Mas tentou fazer algumas mudanças políticas importantes (desvinculando a *École* do controle da *Académie des Beaux-Arts*, que, até então, detinha o poder de nomear os professores da *École* e administrar o concurso de mais alto nível, o Prêmio de Roma). A reação dos professores e alunos foi estrondosa. No caso dos alunos, um dos principais motivos parece ter sido a diminuição da idade de 30 para 25 anos para participação no concurso do Prêmio de Roma. Viollet-le-Duc, nomeado para professor de História da Arte, só conseguiu dar seis aulas, debaixo de vaias, demitindo-se em seguida. E quase todas as inovações da reforma foram sendo paulatinamente desfeitas (só os ateliês internos foram mantidos, convivendo com os externos).

e também na arte, como, por exemplo, na atividade de Émile Zola como crítico.

Aqui, interessa-nos mais o seu livro *Filosofia da Arte*, de 1865 (TAINÉ, 2000), que constitui o resumo de suas aulas na *École*. Examinando especialmente o prefácio e o capítulo I (TAINÉ, 2000, p.5), é possível verificar algumas ideias fundamentais. A primeira delas diz respeito à maneira como define a sua estética. Taine apresenta a sua estética como moderna, em oposição à estética antiga, que define como dogmática e impositiva de conceitos, pois dava de antemão a definição de beleza como expressão do belo moral, do invisível ou das paixões humanas. A estética moderna, ao contrário, é histórica, e não dogmática. Não impõe preceitos, não pretende guiar ninguém e aceita todas as formas e todas as escolas, pois consideram-nas como manifestações diversas do espírito humano. Mas reconhece a existência de leis na arte, como existem na natureza (TAINÉ, 2000, p.15).

Outra ideia importante – e a que mais nos interessa aqui – é a função da arte. Taine aponta que a missão da arte é revelar a essência das coisas, porque a natureza não consegue fazê-lo. O artista e sua maneira peculiar de sentir, imaginar e criar, constitui um dom indispensável. Diante das coisas do mundo, tem uma sensação original, uma emoção intensa e absolutamente pessoal. Mediante essa faculdade, penetra no interior dos objetos e é mais perspicaz que os demais homens. Assim, revela com maior clareza e de um modo mais completo a própria realidade. Dessa forma, segundo Taine, a arte é superior, e, ao mesmo tempo, popular, pois só há dois caminhos para se ter uma compreensão mais profunda da realidade: a ciência e a arte. Das duas, a ciência expressa-se em fórmulas exatas e termos abstratos, de acesso apenas aos iniciados; já a arte dirige-se não apenas à razão, mas também aos sentidos e ao coração dos homens comuns: portanto, expressa o mais elevado para todos os homens (TAINÉ, 2000, p.39).

Esse elogio que Taine faz à arte como uma forma privilegiada de conhecimento do mundo⁴ e ao papel central dos artistas nesse

4. Esse interesse de Taine pela estrutura interna dos objetos aproxima-o das teorias estruturalistas posteriores, como já havia indicado Hubert Damish e outros autores, como Donald Preziosi, Mary Morton e Patricia Lombardo. WALSH, P. H. Viollet-le-Duc and Taine at the *École des Beaux-Arts*: on the first professorship of art history in France. In: MANSFIELD, E. (org.). *Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline*. Londres: Routledge, 2002. p.96.

processo chega a nos surpreender, acostumados que estamos a vê-lo apenas como um positivista restrito, tendendo, portanto, a ver a arte apenas como um reflexo do meio físico e social.

Eugène Véron (1825-1889) foi filósofo, escritor engajado, crítico de arte e editor de revistas e jornais. Como aluno da *École normale supérieure*, participou ativamente nas revoltas estudantis em fevereiro de 1848. Fez carreira de jornalista, colaborando em diversas revistas, dentre elas a *Revue de Paris*, um dos principais órgãos de oposição a Napoleão III. A partir de 1860, começa a publicar ensaios de ordem estética. Em 1873, torna-se secretário de redação da *Gazette des Beaux-arts*. Em 1874, lança-se numa aventura editorial ambiciosa: a publicação de uma revista semanal ilustrada chamada *L'Art*, cujo primeiro número sai em janeiro de 1875, reunindo os melhores críticos de arte da época e convocando ilustradores e gravadores reconhecidos. A revista sobreviveu à sua morte, tendo durado até 1907. Em novembro de 1881, lança um suplemento da revista, *Courrier de l'Art*, que constitui a crônica semanal dos ateliês, museus, exposições e vendas públicas. Em 1878, publica *L'Esthétique* – sua obra prima, em que articula um novo paradigma científico e a análise de obras de artistas modernos, como Delacroix e Millet. Propõe uma direção nova, ancorada no pensamento positivista, que parte da recusa do ideal do Belo e se apoia nos desenvolvimentos recentes da fisiologia e da psicologia. O livro é traduzido para o inglês em 1879 e também para o japonês em 1884. Nos seus últimos anos, foi nomeado membro do Conselho Superior de Belas Artes e inspetor principal dos museus de província. Organiza, ainda, várias coleções de arte, como *Les artistes célèbres*. Morreu em 1889.

O livro *A estética* tem dois volumes⁵. Fixando-me no primeiro volume, destaco aqui algumas ideias fundamentais na escrita de Véron.

Em primeiro lugar, a ideia de que a arte é um fenômeno humano, restrito, portanto, às capacidades cognitivas do homem, sem nenhuma referência a nada extra-humano, como o mundo metafísico. Daí

5. O primeiro volume divide-se em introdução e oito capítulos: 1 - Origem e agrupamento das artes; 2 - Fontes e caracteres do prazer estético; 3 - O gosto; 4 - O gênio; 5 - Que é a arte?; 6 - Que é a estética?; 7 - A arte decorativa e a arte expressiva; 8 - O estilo. O segundo volume apresenta introdução, sete capítulos e conclusão. Os capítulos são: 1 - Classificação das artes; 2 - A arquitetura; 3 - A escultura; 4 - A pintura; 5 - A dança; 6 - A música; 7 - A poesia.

decorre a oposição radical de Véron à doutrina clássica, recusando o apelo ao Belo ideal, assim como a prática das academias de arte que, segundo ele, eternizam a tradição já ultrapassada do classicismo. Além disso, a arte deve se voltar para a realidade da vida humana.

A arte não é senão uma resultante natural do organismo humano, que é constituído de modo a experimentar um prazer singular em certas combinações de formas, de linhas, de cores, de movimentos, de sons, de ritmos, de imagens. Porém, estas combinações nunca lhe proporcionam maior prazer, senão quando exprimem os sentimentos e as emoções da alma humana em face dos acidentes da vida ou em face do espetáculo das coisas. (VÉRON, 18-, p.7)

Em segundo lugar, Véron acredita que a única fonte da arte é o próprio artista. Assim, o princípio da arte é a sinceridade, e a espontaneidade de sua emoção e o estilo é o reflexo de sua personalidade. Diz ele: “A verdadeira, a única fonte da arte é sempre o artista” (VÉRON, 18-, p.135). Ou, ainda: “O princípio real da arte, que é a sinceridade e a espontaneidade da emoção” (VÉRON, 18-, p.13). E mais: “[...] o estilo [é] o simples reflexo da personalidade do artista” (VÉRON, 18-, p.178).

Em terceiro lugar, Véron enfatiza a necessidade da arte voltar-se para o homem comum, tornando-se mais próxima de sua intimidade. Para defender essa ideia, Véron transcreve uma longa citação de Eugène Fromentin (1820-1876) – autor que muito admira e ao qual se refere diversas vezes ao longo do livro.

É chegado o momento de pensar menos, de visar menos, de olhar mais de perto, de observar melhor, como também de pintar de outra maneira. É a hora do retrato do povo, do cidadão, do homem do trabalho, do que triunfa e do que luta, inteiramente feito dele e para ele. Trata-se de ser humilde ante as coisas humildes, de acolhê-las todas, sem omissão nem desprezo, de entrar familiarmente em sua intimidade e afetuosamente em seu modo de ser; é questão de simpatia, de atenta curiosidade e de paciência. Doravante, o gênio consistirá em não prejudicar, em não saber o que se sabe, em deixar-se surpreender pelo modelo [...] Basta de mentiras e de trabalho inútil. (FROMENTIN, 1876, p.174 apud VÉRON, 18-, p.178)

A quarta ideia de Véron que destaco aqui é a crítica radical à doutrina clássica – que perpassa todo o livro – e a relação peculiar com o movimento realista:

Como não existe arte em si, pela razão de que o Belo absoluto é uma quimera, não há tampouco estética definitiva e fixa. As diversas fórmulas em que se tem pretendido encerrá-las – ideal, naturalismo, realismo etc. – não são mais do que pontos de vista diferentes da arte [...] (VÉRON, 18-, p.9)

Ou, ainda, mais adiante:

Vemos para a arte apenas três portas abertas: a imitação de uma arte anterior, a cópia das coisas reais e a manifestação das impressões individuais. O primeiro método é o método acadêmico [...] Se, por ódio a este excesso, se cai no excesso oposto, acaba-se no realismo, que não é tampouco arte, mas que pelo menos a ela nos conduz. A teoria realista, levada a suas últimas consequências, reduziria o artista à condição de copista [...] Ele [o artista] sempre lhe acrescenta alguma coisa que não está ante os seus olhos e que, entretanto, ele vê em si mesmo, isto é, a sua emoção, sua impressão pessoal [...] É precisamente e unicamente por este caráter, que estas preferências instintivas e por estas particularidades de impressão [...] que a obra possa tornar-se uma obra de arte [...] Só o artista poderá dar o efeito e a impressão, porque, por natureza, ele é, mais que os outros, sensível aos efeitos e às impressões [...] De seu temperamento, de sua personalidade. É por isso que Courbet, às vezes, é artista, a despeito da teoria que se lhe havia atribuído; mas é por essa mesma razão que ele não vem senão em segundo lugar, depois dos Rousseau, dos Corot, dos Millet, dos Júlio Dupré [...] Dessas três artes – arte convencional, arte realista e arte pessoal – só a última, pois, merece verdadeiramente o nome de arte. (VÉRON, 18-, p.18)

Fica bem claro na citação acima que Véron, além da recusa à arte clássica convencional, faz algumas restrições ao realismo, que considera apenas parte do caminho para a arte verdadeira. Essa última só estaria, para ele, numa arte mais pessoal, que expressasse verdadeiramente o temperamento do artista.

Os exemplos dados acima, criticando Courbet e elogiando artistas como Corot e Millet, podem dar a ideia de que Véron encontrava-se aquém do entendimento das posições mais avançadas, que

incidiam mais francamente contra o estatuto do modelo tradicional de representação e retórica. Nesse caso, teria sido “refratário às correntes mais ousadas da arte francesa do século XIX” (CHIARELLI apud GONZAGA DUQUE, 1995, p.35).

Mas há, também, outra possibilidade de leitura: a que coloca Véron numa posição diferente, isto é, rompendo com a obrigação de representação da realidade a favor da maior autonomia do artista na sua maneira de sentir e expressar o mundo. Essa é ainda uma questão a ser aprofundada, mas, aqui, posso esboçar alguns sintomas dessa atitude na escrita de Gonzaga Duque, e que seriam a parte mais propriamente moderna de sua obra.

É interessante examinar a leitura que Gonzaga Duque faz da obra de Nicolau Facchinetti (1824-1900) e de Giovanni Battisti Castagneto (1851-1900), publicada em *Graves e frívolos* (GONZAGA DUQUE, 1997, p.47).

Gonzaga Duque sempre inicia sua crítica pela descrição da aparência física do artista. No caso de Facchinetti, apresenta-o da seguinte forma:

[...]um velho baixo e robusto, atochado de formas, invariavelmente trajado de negro, bastos cabelos brancos emaravilhados sob as grandes abas do escuro sombrero, veneráveis barbas prateadas de rei bíblico roseando, por contraste, a tinta pletórica do rosto largo que a velhice lavrava, e nas carnudas órbitas esmaltes azuis de olhos esmerilhadores, mas suavizados por uma transundante bonomia de avô e como que um tanto fatigados do mormaço dos verões tropicais. (GONZAGA DUQUE, 1997)

Em seguida, após indicar rapidamente notas biográficas, destaca a admiração de Facchinetti pelas matas, levando-o a “copiar, como sabia e como podia, esta deslumbrante natureza em primavera imutável” (GONZAGA DUQUE, 1997, p.48). Mais adiante: “A pouco e pouco foi-se aproximando da natureza, dando aos seus trabalhos o mérito da fidelidade, quase o valor duma estampa botânica” (GONZAGA DUQUE, 1997, p.49). “Antes de pintar, ele ia ao local, estudava o ponto, esquadrihando todos os detalhes [...] estranhando-lhe eu todo esse lento, meticuloso processo que anulava a emoção, respondeu-me que o seu interesse era a verdade, quanto mais exata [...]” (GONZAGA DUQUE, 1997, p.50).

Figura 3.
FACCHINETTI, N.
Recanto da Praia de Icaraí. 1869.
Óleo sobre tela,
29,2 x 57,5 cm.
MASP.



Já sobre Castagneto, o nosso crítico inicia o texto, apresentando-o ainda jovem:

Era, então, um rapaz de vinte e dois a vinte e cinco anos, estatura meã, menos músculos que nervos nos membros secos, nariz sem adunco de rapina, loura barba, que lhe emoldurava o rosto, bipartida ao queixo; olhos grandes e azuis, um sombrero negro, forçado um pouco à nuca, sobre a crespa cabeleira cor de tabaco turco. (GONZAGA DUQUE, 1997, p.53)

Após as notas biográficas, em que se inclui a referência ao aprendizado com Georg Grimm, Gonzaga Duque acrescenta sobre Castagneto:

Toda a atenção do artista convergiu para a vida humilde dos pescadores, para os míseros recantos de beira-mar, onde a paisagem, senão houvesse colmo de gente da pesca, que traduzisse a poesia de sua existência obscura, pudesse lembrá-la pela proximidade da terra [...] Esta tendência fê-lo afastar-se de Georg Grimm; apenas conseguiu copiar, com satisfatória segurança, o que lhe impressionava a retina e lhe vibrava a emotividade [...] abandonando as lições do mestre [...] persistiu nos estudos do natural e com tanto afínco que, em pouco tempo, perdeu aqueles defeitos de involuntária imitação, para entrar na posse de sua individualidade. (GONZAGA DUQUE, 1997, p.55)

Dessa maneira, Gonzaga Duque chega à análise das pinturas de Castagneto (Figura 4):

Não constituíam esses trabalhos uma arte nova pelo assunto, nem pelo flagrante do seu expressivismo; eram duma original feitura como retidos à primeira impressão, espontâneos e vigorosos, com

certos toques de efeito que os tornavam agradáveis por elegantes sem acabamento ou excesso. O pincel lanhava a tela ao deixar a tinta; a espátula trabalhava nos empastelamentos rapidamente: em certos pontos percebia-se a passagem do polegar, ao modo dos escultores. E esse trabalho febril, alcançado de momento, num conjunto simplificado, fundia-se numa suave, delicada tonalidade azul-cinza, tirando ao pérola em suas dulcíssimas nuances ora em laivos de amarelo, ou verde-água, ora no carregado do índigo com translucidez iriada em opacidade de penumbras. (GONZAGA DUQUE, 1997, p.56)



FIGURA 4.
CASTAGNETO, G.
B. *Embarcações na baía do Rio de Janeiro.* 1898. Óleo sobre madeira. Coleção L. C. Ritter.

Acredito que essas duas análises de Gonzaga Duque sobre Facchinetti e Castagneto demonstrem com clareza as diferenças a que Véron se referia mais acima entre “arte convencional, arte realista e arte pessoal” (VÉRON, 18-, p.18). Para o nosso crítico, Facchinetti fazia uma pintura de paisagem realista, enquanto Castagneto tinha uma produção pessoal – aquela que Véron considerava a mais alta forma de arte.

Sonia Gomes Pereira é Historiadora da arte e museóloga. Fez mestrado na Universidade da Pennsylvania/Estados Unidos, doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-doutorado no Centro de Pesquisa do Patrimônio Francês/Paris. É professora titular emérita da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq. Tem trabalhado nos últimos anos com a arte brasileira do século XIX. Fez inúmeras publicações, entre livros, artigos e comunicações em congressos. Seu último livro foi lançado em 2016 e reúne várias dessas pesquisas: *Arte, ensino e academia – estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA JÚNIOR, J. F. de. **Retrato do pintor Belmiro de Almeida**. s/d. Óleo sobre madeira. 55 x 47cm, MASP.
- ALONSO, A. **Ideias em movimento**: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CASTAGNETO, G. B. **Embarcações na baía do Rio de Janeiro**. 1898. Óleo sobre madeira. Coleção L. C. Ritter.
- CHIARELLI, T. Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. *In*: GONZAGA DUQUE, L. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- COSTA, A. T. da. **Pintor no ateliê**. 1910. Óleo sobre tela, 36 x 53,3 cm. Coleção Fadel.
- COSTA, J. C. **Contribuição à história das ideias no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- FACCHINETTI, N. **Recanto da Praia de Icarai**. 1869. Óleo sobre tela, 29,2 x 57,5 cm. MASP.
- FERREIRA, F. **Belas Artes**: estudos e apreciações. Porto Alegre: Zouk, 2012. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli (original de 1885).
- GONZAGA DUQUE, Luiz. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli (original de 1888).
- GONZAGA DUQUE, Luiz. **Graves & Frívolos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Sette Letras, 1997. Prefácio de Vera Lins.
- MORTON, M. G. Art History on the Academic Fringe. *In*: MANSFIELD, E. (org.). **Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline**. Londres: Routledge, 2002.
- PEREIRA, S. G. **Arte, Ensino e Academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ, 2016.
- PEREIRA, S. G. A questão dos discursos fora de si na historiografia da arte brasileira. *In*: Colóquio do Comitê Brasileiro de História

da Arte, 37., 2018, Salvador. **História da Arte em transe**: (i) materialidades na arte. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte/UFBA, 2018. v. 1. p.55-64.

- PEREIRA, S. G. Algumas discussões sobre a historiografia da arte no Brasil: os modelos teóricos na passagem dos séculos XIX e XX. *In*: Memórias e inventações, 2017, Campinas. **Anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP**. Campinas: ANPAP/PUC-Campinas, 2017. v. 1. p.286-300.
- RODRIGUES, J. A. F. **Natureza e temperamento**: Adalberto Mattos e Flexa Ribeiro – concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920. 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- TAINÉ, H. **Filosofia del Arte**. Barcelona: El Aleph, 2000.
- VERÍSSIMO, J. **História da Literatura Brasileira**. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- VÉRON, E. **A Estética**. São Paulo: Editora Formar, s. d.
- WALSH, P. H. Viollet-le-Duc and Taine at the École des Beaux-Arts: On the First Professorship of Art History in France. *In*: MANSFIELD, E. (org.). **Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline**. Londres: Routledge, 2002.

EIXOS TEMÁTICOS

CRIAÇÃO E OFÍCIO

COMUNICAÇÕES

ALFREDO VOLPI DO “NATURAL” À “MEMÓRIA”

Carlos Pires

A quase totalidade dos estudos sobre Alfredo Volpi aborda sua obra a partir da década de 1940, colocando suas *Marinhas de Itanhaém* como uma espécie de marco.



Figura 1.
VOLPI, A.
[Sem título].
Final da década
de 1940. Têmpera
sobre tela, 39 x 55
cm. Coleção Ladi
Biezus.

O pintor, de fato, muda sua maneira de construir os quadros no começo dos anos 1940, e isso, em boa medida, acontece pelo uso da têmpera, que ajuda a promover uma relação bastante particular com a superfície – de fato, intensifica uma longa pesquisa. Na década seguinte, essa relação será lida dentro de uma chave do abstracionismo geométrico, que começa a ganhar centralidade no campo artístico brasileiro por meio, principalmente, da defesa que Mário Pedrosa faz dessa vertente. Essa chave abstracionista, como se sabe, está relacionada, com diferenças significativas, a um contexto internacional, com centro em Nova

York. Clement Greenberg, figura central nesse contexto, defende, simplificando, uma pintura plana, sem, ou quase sem, ilusão criada pela perspectiva.

No quadro anteriormente apresentado, é possível perceber, como argumentei em um estudo anterior (PIRES, 2018, p.129), uma maior liberdade dos planos na estruturação da composição. Isso a ponto de o elemento frontal, o quadrado marrom avermelhado da fachada, estar ao mesmo tempo paralelo à parte esquerda e à de baixo da tela, enquanto sua “base” ocre, que corre em diagonal em direção à parte de baixo da tela, “torce” essa frontalidade, gerando uma instabilidade por meio de uma insinuação abrupta de descida. O pintor, com efeito, passa a refinar e perseguir ainda mais intensamente essa instabilidade nesse momento. Essa relação entre o “encaixe” do desenho e a tela é um desdobramento de como o pintor continua, de maneira ainda mais enxuta, seu diálogo de décadas com Cézanne, artista disputado em muitas direções distintas por diferentes vertentes das artes na primeira metade do século XX.

De qualquer maneira, voltando ao ponto, são raros e escassos os estudos que investigam de fato sua produção anterior à década de 1940, momento, repito, que Volpi começa a usar predominantemente a têmpera nas composições. Quando os estudos abordam sua obra anterior a essa década, geralmente consideram essa “fase” – de aproximadamente trinta anos – como uma espécie de pré-história do pintor. Uma frase de Willys de Castro (VOLPI, 1972, p.39), repetida em alguns estudos para demarcar esse começo da história efetiva do pintor a partir da década de 1940, é sintomática em relação a isso: esse é o momento, segundo Castro, em que “Volpi [passa a] pinta[r] como Volpi”.

Claro que Volpi sempre pintou como Volpi. Existe, ao que parece, exagero retórico nesse comentário crítico de Willys de Castro, e um apagamento de quase três décadas da sua trajetória. Ele, de fato, começou a pintar já na primeira metade da década de 1910. Para ser mais preciso, 1914 é a data estabelecida para sua primeira tela, e 1943 é o momento em que ele cria condições materiais para uma dedicação mais intensa ao seu, digamos assim, trabalho privado – em oposição ao trabalho que fazia para sobreviver. Este é o momento em que ele, segundo a percepção de Willys de Castro, começa a “pintar como Volpi”.

Os quadros da juventude do pintor são, como argumentei em outro momento (PIRES, 2017b), fruto de um contexto das primeiras décadas em São Paulo, em um meio de forte presença de imigrantes italianos, que Mammì nomeia como “pintura paulista de mancha” (MAMMÌ, 2001, p.10), algo praticamente esquecido no final da década de 1950, quando, em uma retrospectiva do pintor, o físico e crítico de arte Mário Schenberg caracterizava a pintura de Volpi como um “impressionismo instintivo” (*Ibid.*). As balizas estéticas do pintor, ou a maneira particular como ele enxergava as relações entre desenho e pintura, foram, em boa medida, formadas nesse momento das primeiras décadas do século XX. A instabilidade entre desenho e superfície, comentada anteriormente, no contexto da década de 1940, também é, em boa medida, fruto da maneira como esses pintores italianos da cidade de São Paulo liam Cézanne.

Essa mesma percepção que estabelece os anos 1940 como o momento em que a obra de Volpi ganha uma dimensão mais “verdadeira” ou mais efetiva é reforçada muitas vezes pelo próprio pintor, que teve a sua consagração no país dada nessa chave do contexto da arte abstrata da década de 1950. Em uma conhecida entrevista, que reproduz um bordão sobre “linha, forma e cor” bastante repetido, principalmente, a partir dos anos 1970, Volpi afirma o seguinte:

Comecei pintando do natural. Interessava naquela época a pintura “tonal”. Depois comecei a pintar de memória. Tratava de resolver o problema da pintura. O assunto foi perdendo o interesse. Aí ficou só o problema de linha, forma e cor. (VOLPI apud MASTROBUONO, 2013, p.252)

O problema da consagração do pintor, no entanto, é mais complexo do que dá a entender o comentário anterior. Envolve a trajetória de Volpi, a maior aceitação dos imigrantes italianos nos anos 1940, e a reconfiguração do meio artístico, que se deu, entre muitos outros fatores, por meio da criação de espaços mais estáveis de comércio, como a galeria Itá, para alguns dos “pintores proletários” da “Família Paulista”, na definição um tanto problemática que Mário de Andrade deu para o grupo do qual Volpi fazia parte. Um tanto problemática, pois isso parece apontar para uma tentativa, justa, do modernista, de incluir na sua pauta os operários, este “contraponto indispensável da modernidade burguesa e da concepção

de nação” (CARVALHO, 1988, p.21), e os imigrantes de São Paulo. Mas essa tentativa não é efetiva, já que esses “pintores proletários” não trabalhavam como operários em indústrias. Isso parece uma tentativa por parte de Mário de Andrade, mais uma na verdade, de reconsiderar sua própria trajetória intelectual, ou de colocar uma perspectiva crítica, mesmo que equivocada, em relação à, segundo a hipótese de José Murilo de Carvalho:

[...] maior homogeneidade da intelectualidade paulista [já que] sua vinculação à burguesia agrária dificultava a inclusão em sua visão de Brasil do setor também moderno da cidade que era o operariado. (CARVALHO, 1988, p.21)

Segundo, ainda, o historiador, “Mário de Andrade tratava do povo mais em termos culturais do que sociais ou políticos” (*Ibid.*).

Outra face desse problema relacionado à consagração de Volpi está relacionado à institucionalização do “moderno” e do modernismo, que se intensificou no final dessa mesma década de 1940, por meio da fundação de museus para a arte moderna e contemporânea (MASP, 1947, e MAM, 1948) e da Bienal de São Paulo, no começo da década seguinte.

Boa parte dessas ações que resultaram nessa institucionalização do “moderno”, ou desse moderno particular, se deu pela mão de imigrantes italianos como Pietro Maria Bardi – responsável pela estruturação do MASP –, ou por filhos de imigrantes italianos, como Ciccilo Matarazzo (MAM). Esses empreendimentos estão relacionados, como demonstrou a pesquisadora Ana Magalhães, a um comércio artístico de arte moderna iniciado nos anos 1930 na Itália, que, progressivamente, se expandiu para a América Latina. Ou, nas palavras da própria pesquisadora:

a historiografia da arte na Itália situa os anos 1930 como o momento de crescente atividade de um colecionismo privado de arte moderna italiana, ligado à emergência de um sistema de galerias promotoras da nova arte. (MAGALHÃES, 2012, p.1585)

Os estudos feitos por Ana Gonçalves Magalhães apontam para Margherita Sarfatti como uma figura central nesse processo. Sarfatti era conhecida no meio artístico italiano desde a década de 1920.

Era ligada ao fascismo, idealizadora da noção de Novecento, e foi, ainda, uma das amantes de Mussolini. Ela teve, segundo Magalhães, um papel central nas mediações comerciais e culturais entre a Itália e a América Latina e, ainda, na constituição de coleções como a de Ciccilo Matarazzo. Sarfatti foi decisiva, por isso, para a definição das obras que compõem o acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAGALHÃES, 2012, p.1583).

A pintura de Volpi, que de fato ganhou espaço e se tornou central no campo das artes em meados do século XX no Brasil, começou a ser produzida no começo da década de 1940 exclusivamente em seu ateliê e com uma “nova” técnica, a têmpera – de uma maneira, portanto, muito distinta das pinturas que ele realizara nas décadas anteriores, na sua maioria usando o óleo. No começo de sua carreira, Volpi se firmou como um pintor decorador¹. Isso dividia sua vida entre esse trabalho, que fazia para sobreviver, e o seu “trabalho privado” de pintura, mencionado acima. Mesmo esse ofício de “pintor decorador” conferia a ele um lugar distinto daquele que Mário de Andrade o colocou no final dos anos 1930, ao chamá-lo de “pintor operário” dentro do contexto da “Família Paulista” (PIRES, 2018, p.128). Ser um pintor decorador dava a Volpi uma condição diferente daquela de um operário da indústria, que possuía uma rotina organizada por turnos de trabalho geralmente rígidos. Volpi, como ele declarou em diferentes momentos, podia ter alguns meses livres para seu “trabalho privado”, ou para pintar no interior de São Paulo, na periferia da cidade ou, ainda, no litoral paulista, depois de uma “empreita” de decoração que realizava.

O fato de ter morado com os pais, que eram pequenos comerciantes, até mais ou menos os seus 47 anos, permitiu que ele pudesse destinar os ganhos das atividades que realizava – inicialmente as pinturas de decoração, depois os trabalhos que realizava para Osirarte, pintando azulejos² e, ainda, algumas vendas de telas – para se manter como um “amador” da pintura, ou, melhor dizendo, para realizar essas viagens e passeios em que pintar estava relacionado,

1. Ele fazia pinturas de decoração, adornos abstratos e figurativos, em paredes de casas em São Paulo.

2. Os azulejos do painel de Portinari para o atual Edifício Gustavo Capanema ou Palácio Capanema, antigo Ministério da Educação e Cultura, foram pintados na Osirarte, quando Volpi prestava serviços de pintura de azulejos para a empresa de Rossi Osir.

em boa medida, aos seus momentos de lazer e, ainda, à sociabilidade desses imigrantes, na sua maioria de origem italiana.

As escolhas de Volpi nesse período de formação do começo da década de 1920 mostram uma liberdade para abordar um mesmo “motivo”, ou assunto, como o “carro de boi” no exemplo abaixo, em chaves compositivas muito diferentes:



Figura 2.
VOLPI, A.
[Sem título].
Início da década
de 1920. Óleo
sobre tela colada
sobre cartão,
50 x 60 cm.
Pinacoteca do
Estado de
São Paulo.



Figura 3.
VOLPI, A.
[Sem título].
Início da década
de 1920. Óleo
sobre tela colada
sobre cartão,
17,5 x 23,2 cm.
Coleção particular.

Essa aparente liberdade autoral – ou de experimentação de dicções muito diversas em um mesmo assunto – talvez esteja relacionada ao próprio contexto da cidade de São Paulo que, em parte por causa das imigrações recentes, possuía um meio cultural bastante eclético³ e pouco espaço “profissional”, ou de comércio de telas, para esses pintores imigrantes em começo de carreira e para uma posição autoral mais marcada.

As pinturas apresentadas anteriormente, que possuem um assunto repisado na pintura brasileira desde o século XIX, são muito diferentes entre si. Essas estratégias compositivas distintas são comuns dentro do contexto dos pintores “paisagistas” da cidade e, ainda, pensando principalmente na Figura 3, dentro da “pintura de manchas” ou dos “*macchiaioli*” de São Paulo. Esses eram, na sua maioria, imigrantes (ou filhos de imigrantes) italianos, e promoviam uma relação entre a pintura e o desenho em que este, o desenho, era estruturado não como uma base para a pintura, mas como resultado de um processo com as manchas de tinta de modo distinto, segundo alguns historiadores, ao dos impressionistas. Sobre esse contexto dos “*macchiaioli* em São Paulo” e a relação com os pintores franceses da segunda metade do XIX, Alice Brill comenta:

A influência do movimento *macchiaioli*, mais próximo do que o impressionismo francês a Mário Zanini e Volpi, devido a sua filiação italiana, pode explicar, possivelmente, a “contradição”, apontada por Mário de Andrade, entre a temática “impressionista” e um enfoque técnico-estético anti-impressionista, nestes pintores, e na maioria de seus futuros companheiros de grupo. Se, na temática, buscam registrar, diretamente do real, a visão cotidiana de sua vida circundante, dando preferência a paisagens urbanas e suburbanas, à maneira impressionista, o modelo *macchiaioli* oferece – na técnica – um procedimento que o aproxima do impressionismo, sem confundir-se com ele: o uso de dois sistemas diversos de representação, que se superpõem sem fusão – a mancha e a perspectiva. As manchas de cor, em vez de compor o espaço, como, por exemplo, em Monet, ordenam esse espaço sem lhe

3. O ecletismo em São Paulo nas primeiras décadas muitas vezes aparece como sinônimo de “mau gosto” na boca de modernistas, mas ele, de fato, é um dado cultural constitutivo de uma cidade que cresceu rapidamente por meio de fluxos migratórios de diferentes países e deslocamentos populacionais internos.

impor o seu ritmo ou dissolver os contornos. Esta coexistência da mancha que preenche a estrutura do quadro com a perspectiva à qual se subordina, sem dissolver-se na atmosfera, pode ser notada na maioria dos trabalhos de Mário Zanini desta fase e da imediatamente posterior [o que poderia ser ampliado em boa medida para muitos trabalhos de Volpi]. (BRILL, 1984, p.67)

O carro de boi da Figura 2 é pintado procurando criar uma atmosfera dramática, o que reforça o pitoresco da cena rural, por meio, principalmente, do espaço maior que o céu – e a “natureza” – ocupa em relação à figura relativamente reduzida do carro de boi, que tem uma inclinação à esquerda, e encontra reverberação na inclinação da árvore seca. Essas relações entre figura e fundo, somadas às cores mais sombrias, que oscilam entre os cinzas do céu e os marrons da terra, dão ao quadro essa atmosfera “dramática”, relativamente comum desde o século XIX, e bem realizada pelo jovem pintor. Já a pintura da Figura 3 é construída por meio de pinceladas mais abertas, que procuram equilibrar a parte inferior, em que o carro de boi está levemente inclinado à direita, com os verdes e as cores mais quentes, e com um céu que insinua certo movimento à esquerda por meio das pinceladas. A árvore que atravessa verticalmente a composição, tendendo à esquerda e sangrando na parte superior, é central para o contrapeso em relação à parte inferior, da qual ela faz parte.

Essa tentativa de equilíbrio entre as duas partes do quadro, que depende de uma relação entre o uso das cores e as pinceladas, resolve, ao que parece, a pintura mais nos seus próprios termos, ou, dizendo de outra maneira, coloca o processo de estruturação da pintura como parte constitutiva dela. Isso parece ser o que a afasta do efeito mais fácil do quadro da Figura 2, que, como dito, possui o mesmo assunto. A mudança da angulação e a maneira como o pintor articula o desequilíbrio entre os dois planos principais, sem resolvê-lo propriamente, ou sem deixá-lo mais estáticos como o da Figura 2, é o que diferencia muito os dois carros de boi de Volpi. Na Figura 3, o pintor usa as pinceladas, em boa medida como Cézanne, para constituir os elementos e volumes do quadro e promover o “equilíbrio”. ou a oscilação do quadro, nessa relação entre desenho e pintura que os “*macchiaioli*” de São Paulo procuravam estabelecer nas primeiras décadas do século XX.

Volpi era, nesse momento, um “amador”, que podia ensaiar estratégias muito distintas para a construção dos seus quadros, algo

que talvez não fossem possíveis em um campo artístico mais estruturado, em que fosse necessário estabelecer sua marca pessoal para disputar espaço. Amador, no entanto, que participou de inúmeras tentativas de construção de um estatuto profissional para si e para outros artistas. Entre essas tentativas, que ainda são relativamente pouco estudadas quando se considera sua trajetória, ele teve uma forte ação em um contexto colaborativo constituído por esses imigrantes italianos na cidade de São Paulo. Volpi participou ativamente da Sociedade Juventus Paulista, em meados dos anos 1920, e do Sindicato dos Artistas Plásticos, na segunda metade dos anos 1930. Teve, ainda, atuação decisiva junto ao Grupo Santa Helena, e foi um membro da, como nomeou Mário de Andrade, “Família Paulista”.

O líder modernista escreveu uma matéria que deu visibilidade a esses “pintores proletários” italianos para *O Estado de São Paulo* em 2 julho de 1939 (“Esta Paulista Família”), o que lhe custou um ataque orquestrado dos “modernistas” ligados ao núcleo de 1922 (PONTES, 1988). Esses modernistas, nem todos já ativos nos anos 1920, escreveram, nas semanas seguintes, algumas matérias, pontuando que Mário de Andrade não era um entendido de artes plásticas, e deixando claro o lugar delicado que esses “pintores imigrantes” ocupavam naquele contexto social, ou deixando claro que eles ainda não eram aceitos por essa parte da elite paulista. O debate ganhou contornos explícitos em relação aos pintores “carcamanos”, revelando uma atitude pública ao mesmo tempo preconceituosa e aristocrática, até por parte de críticos como Geraldo Ferraz⁴, que não pertencia por “nascimento” ao círculo social “aristocrático” de parte dos modernistas de 1920: “Eram os tradicionalistas, defensores do carcamanismo artístico da Paulicéia, a morrer de amores pelos processos de Giotto e Cimabue” (PONTES, 1998, p.226).

O historiador da arte Walter Zannini comenta a dupla dificuldade, se comparada à situação da capital, que esses pintores imigrantes enfrentavam:

4. “Ferraz foi um forasteiro social [...] pertencia a uma classe social distinta da maioria dos modernistas da primeira geração, com os quais viria a conviver na década de 1920 [...] Geraldo Ferraz teve uma infância amarga e difícil. Aos dez anos, perdeu o pai e a mãe (ambos morreram de tuberculose). A partir de então, foi criado por uma tia solteira e pela avó materna. Destituído de capital social e econômico, só frequentou a escola durante um único ano. Com a morte da tia passou a trabalhar na Tipografia Condor. Ali descobriu a sua “vocação” para a atividade intelectual e jornalística.” (PONTES, 1998, p.228)

No Rio, o tradicional espírito acadêmico opunha óbvias resistências à subversão de suas regras, enquanto em São Paulo a hostilidade fazia-se notar em duas frentes: a dos próprios acadêmicos e da geração de 1922, aristocrática e preconceituosa em relação à origem social e à formação dos recém-chegados. (ZANNINI, 1991, p.21)

O próprio Mário de Andrade, alguns anos antes, ao estabelecer seu projeto para a cidade de São Paulo quando chefiou o Departamento de Cultura de 1936 a 1938, partilhava, em alguma medida, ou de maneira ambivalente, dessa perspectiva “aristocrática e preconceituosa”⁵ da elite de São Paulo:

[o local] será utilizado para ensino às crianças de rodas, danças e cantigas tradicionais do Brasil, que o progresso deste Município e o seu excessivo contágio com as massas populares de imigrantes expulsaram daqui (ANDRADE apud RAFFAINI, 2001, p.92)

O líder modernista, no entanto, mudou essa perspectiva em relação aos imigrantes alguns anos depois, o que irritou, como estamos vendo, muitos de seus antigos colegas, entre esses Tarsila do Amaral. É possível perceber essa mudança de posição de Mário de Andrade também por meio das aquisições que ele fez desses pintores “carcamanos” no final dos anos 1930 e começo da década seguinte – dentre essas aquisições, em 1944 ele adquiriu uma marinha de Volpi.

Durante a década de 1930, Mário de Andrade acompanhou a inflexão modernista em direção a uma arte com características sociais e passou a comprar, principalmente, trabalhos de Portinari e artesanato popular, e

[...] não colecionou a nova fase dos modernistas. Mas zeloso, preencheu ainda, conforme as oportunidades que apareciam, algumas lacunas do tempo modernista: [...] estava adquirindo em 1930/31, uma Tarsila de 1925 e em 1935 compraria *A estudante russa* de Anita Malfatti. (BATISTA, 1998, p.28)

5. Na conhecida conferência *O Movimento Modernista*, proferida em 1942, Mário de Andrade comenta algumas ilusões do modernismo de 1920.

Volpi participou ativamente do contexto das artes em São Paulo desde a década de 1910, visitando exposições, participando de salões e mostras (muitas organizadas pela embaixada italiana), e, ainda, por meio de um sistema de apoio mútuo e comercialização de suas obras que aconteciam nas redes de contato estabelecidas por esses pintores imigrantes.

É possível identificar em torno de Volpi alguns agentes centrais, ainda relativamente pouco estudados, decisivos nessas redes de imigrantes italianos de São Paulo. E, ainda, indícios da formação de colecionadores que atuaram nesse contexto. Ottone Zorlini, um colecionador central nesse meio, que foi próximo a Volpi, estudou na Academia de Veneza e veio a São Paulo no final dos anos 1920, para realizar um conjunto escultórico no estilo fascista da época e, mais tarde, retornou ao Brasil para ficar definitivamente na cidade. Ele “foi o primeiro colecionador importante e uma espécie de *marchand* do grupo Santa Helena” (ZANNINI, 1991, p.25). Zorlini somava na sua coleção, no final dos anos 1950, 40 pinturas de Volpi (MASTROBUONO, 2013, p.118).

Essa, digamos assim, pré-história de Volpi, com, repetindo, duração aproximada de três décadas, foi extremamente intensa, como estou tentando demonstrar, ou não foi, de fato, uma pré-história. Um quadro dos anos 1920 dá a dimensão de como Volpi participou ativamente da vida cultural da cidade de São Paulo:



Figura 4.
VOLPI, A.
Mulata. 1927.
Óleo sobre tela colada em madeira, 59,6 x 50 cm.
Museu de Arte Moderna, São Paulo.



Figura 5.
MALFATTI, A.
A estudante russa.
1915. Óleo sobre
tela,
76 x 61 cm.
Coleção do
Instituto de
Estudos Brasileiros
(IEB) - USP.

O pintor foi à famigerada exposição de Anita Malfatti de 1917, seu nome está na lista dos presentes, e, ao que parece, ficou impressionado a ponto de elaborar este quadro, aproximadamente uma década depois, preservando uma estrutura compositiva semelhante à *Estudante russa* – e estabelecendo diferenças significativas, sendo talvez a principal o deslocamento dos estrangeiros, com roupas pobres muitas vezes, nos retratos de Malfatti, para a mulata do retrato, pelo que o título coloca.

De qualquer maneira, sua produção nessas três primeiras décadas tem como um dos eixos principais a produção de quadros a óleo ao ar livre e alguns retratos também realizados, ao que parece, junto ao “motivo” – quadros que possuem pouca homogeneidade de estilo, ainda mais se comparados à sua fase dita madura. Sua consagração artística a partir da década de 1940 acontece, como

dito, principalmente por meio dos seus quadros pintados à têmpera, “de memória”, em seu ateliê.

Em 1943, ano chave nesse processo, Volpi, com aproximadamente 47 anos, compra sua residência na rua Gama Cerqueira, no Cambuci, sai da casa de seus pais e oficializa o casamento com Judite, com quem viverá até a morte dela, em 1972. Em 1944, em exposição organizada por Mário Schenberg, todos os seus quadros são vendidos (Mário de Andrade adquire seu Volpi neste evento), e as possibilidades de profissionalização, que o pintor buscou criar nas décadas anteriores, se tornam de fato mais efetivas – e necessárias, considerando sua nova casa e seus poucos meios de subsistência. A partir desse momento, a têmpera se torna dominante na sua produção, e sua pintura começa a acontecer de maneira mais disciplinada no seu ateliê, em regime, digamos assim, de dedicação exclusiva.

O começo da década de 1940 marca, então, um ponto chave da trajetória de Volpi, em que ele de fato se profissionaliza. Marca o momento em que o pintor praticamente parou de fazer os trabalhos artesanais que sustentavam sua produção “amadora” de pintura e eram o seu ganha-pão – ele fará ainda algumas pinturas em parede, mas em termos muito diferentes das que fazia para sobreviver desde a década de 1910. Ou, as relações entre criação e ofício na obra de Volpi, para concluir, são completamente transformadas na primeira metade da década de 1940, quando o pintor adquire um espaço próprio para a produção de seu trabalho e para sua venda, e cria uma forma de pintar, a têmpera, que depende em boa medida de uma situação mais controlada de um ateliê.

Carlos Pires é Mestre e doutor pela Universidade de São Paulo, professor na faculdade de Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisador no IEB-USP. É autor de artigos em revistas nacionais e estrangeiras, bem como dos livros *Apuros modernos: o jovem João Cabral de Melo Neto* (2016) e *Frio tropical: tropicalismo e canção popular* (2017).

REFERÊNCIAS

- BATISTA, M. R. **Coleção Mário de Andrade**: artes plásticas. São Paulo: IEB-USP, 1998.
- BATISTA, M. R. (org.). **Coleção Mário de Andrade**: religião e magia, música e dança, cotidiano. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2004.
- BRILL, A. **Mario Zanini e seu tempo**: do Grupo Santa Helena as às bienais. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, 1984.
- CARVALHO, J. M. de (org.). **Sobre o pré-modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- MAGALHÃES, A. G. Arte moderna italiana, fascismo e o colecionismo privado dos anos 1930-40. *In*: Colóquio do Comitê Brasileiro da História da Arte, 32., 2012, Brasília. **Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012**: direções e sentidos da História da Arte. Brasília: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012. p.1541-1560.
- MALFATTI, A. **A estudante russa**. 1915. Óleo sobre tela, 76 x 61 cm. Coleção do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) – USP.
- MAMMI, L. **Volpi**. São Paulo, Brazil: Cosac & Naify Edições, 1999.
- MASTROBUONO, M. A. **Alfredo**: pinturas e bordados. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2013.
- PIRES, C. Ainda sobre a exposição de 1917 de Anita Malfatti. **Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)**, Buenos Aires, v. 11, 2017.
- PIRES, C. Os anos de formação de Alfredo Volpi e o contexto dos imigrantes italianos em São Paulo no começo do século XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XII12, n. 2, jul. 2017.
- PIRES, C. Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 16, n. 34, p.117-141, 22 dez. 2018.
- PONTES, H. **Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-68**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RAFFAINI, P. T. **Esculpindo a cultura na forma Brasil**: o departamento de cultura de São Paulo (1935-1938). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

- VOLPI, A. **A. Volpi**: pinturas 1914-1972. Rio de Janeiro: MAM-Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1972.
- VOLPI, A. **Mulata**. 1927. Óleo sobre tela colada em madeira, 59,6 x 50 cm. Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- VOLPI, A. **[Sem título]**. Início da década de 1920. Óleo sobre tela colada sobre cartão, 50 x 60 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- VOLPI, A. **[Sem título]**. Início da década de 1920. Óleo sobre tela colada sobre cartão, 17,5 x 23,2 cm. Coleção particular.
- VOLPI, A. **[Sem título]**. Final da década de 1940. Têmpera sobre tela, 39 x 55 cm. Coleção Ladi Biezus.
- ZANNINI, W. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40**: o grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991.

UM PROJETO DE ESTADO NO FAZER DE CINCO ARTISTAS. A ARTE DO SÉCULO XIX

Cybele Vidal Neto Fernandes

Sobre o tema da comunicação

Propomos refletir sobre a pessoa do artista no século XIX, considerando sua formação como cidadão do seu tempo, sua inserção no mundo da arte, suas participações nos programas artísticos da época, sua produção, afinada ou não com os objetivos dos diversos grupos responsáveis pela promoção da arte, e sua contribuição para os avanços do bom gosto e da civilidade no período. Não será uma tarefa fácil e, para tanto, propomos nos apoiar num projeto muito particular, que deu oportunidade a um grupo de artistas que nele trabalharam, os quais, além de contribuir com o seu fazer, precisaram demonstrar a sua arte e perfeição a partir das necessidades impostas pelos encomendantes de uma obra muito complexa, quer em seu aspecto físico, quer em sua importância simbólica, uma vez que o edifício a ser construído reunia a dupla função, pública e privada.

Referimo-nos ao Palacete da Marquesa de Santos, uma casa nobre na região de São Cristóvão, Corte do Rio de Janeiro, cuja construção foi encomendada pelo Imperador D. Pedro I e a sua favorita, Domitila de Castro Canto e Mello¹. Foram escolhidos para participar do projeto cinco artistas de origem e formação muito

1. Domitila de Castro Canto e Mello nasceu em Santos, em dezembro de 1797, em família abastada. Casou-se em 1815, separou-se em 1819 (oficialmente em 1824). Veio para o Rio de Janeiro em 1823, tendo conhecido o Imperador D. Pedro I em 1822. Em 1825, tornou-se Primeira-Dama da Imperatriz Leopoldina e favorita do Imperador. Conferir: FERNANDES, C. V. N. O complexo caminho: da encomenda à obra realizada. Uma casa nobre no Rio de Janeiro. In: *A encomenda. O Artista. A Obra*. FERREIRA-ALVES, N. M. (coord.). Porto: Edições CEPESE, 2011. p.123-135.

diversas: o arquiteto francês Pierre-Joseph Pèzerat²; o construtor português Pedro Alexandre Cravoé³; os escultores franceses irmãos Marc e Zéphèrin Ferrez⁴, e o pintor brasileiro Francisco Pedro do Amaral⁵. Para analisar o resultado final desse projeto, consideremos a participação de cada um desses personagens no referido programa e no contexto social e artístico do Rio de Janeiro.

O projeto e o risco do arquiteto escolhido como responsável

Não é difícil entender que o Palacete da Marquesa de Santos era um empreendimento muito complexo, pois nascia do aproveitamento de algumas propriedades adquiridas com o objetivo de serem transformadas (1825/1826) para darem origem a uma casa nobre. Seria destinada à utilização incomum, na medida em que, circunstancialmente, além de uma morada, a residência seria também o local onde o Imperador reuniria autoridades de Estado e representantes da nobreza. É de conhecimento geral que um dos quatro edifícios

2. O engenheiro e arquiteto Pierre-Joseph Pèzerat nasceu em 1801 na França, na localidade de *Commune de Champvent*. Estudou na Escola Politécnica de Paris, entre 1821 e 1825, e dali passou para a Escola Especial de Arquitetura de Paris, uma Sessão da *École des Beaux-Arts*. Esteve no Brasil até 1831, onde assumiu o cargo de Arquiteto Particular do Imperador; esteve também na Argélia até 1840, mas viveu a maior parte da vida em Portugal, vindo a falecer no país em 1871. Foi professor da Escola Politécnica de Lisboa e Engenheiro Chefe da Câmara da cidade.

3. Pedro Alexandre Cravoé não foi bem aceito como construtor e arquiteto. Entre 1825 e 1830, trabalhou como Arquiteto da Câmara Municipal, Fiscal de Obras da Academia Imperial e Arquiteto da Casa Imperial. Terminou a obra da fachada da Capela Imperial; deu início ao plano de numeração das casas do Rio de Janeiro (aprovado pelo Ministério da Justiça); e voltou a Portugal na época em que D. Pedro I também o fez. Morreu no país. Conferir: TAUNAY, 1956, p.238.

4. Os irmãos Ferrez nasceram em *Saint Laurent*, na França (Marc em 04/09/1788 e Zéphèrin em 31/03/1850) e estudaram na *École des Beaux-Arts*. Tinham sólida formação e não compunham a chamada *Missão Francesa*, pois chegaram depois dela ao Brasil. Foram convidados e aproveitados como professores da então academia que se fundou, criada em 1816.

5. Francisco Pedro do Amaral era um artista brasileiro, com formação em Pintura/Pintura de Paisagem, Arquitetura, Cenografia e Decoração. Tinha uma sólida formação, embora não se tenha notícia de que tenha viajado à Europa. Estudou com José Leandro de Carvalho e com Manuel Dias de Oliveira (que se aperfeiçoou em Portugal e na Itália, onde estudou com Pompeu Girolamo Battoni, mestre da Academia de São Lucas de Roma). Estudou com o mestre cenógrafo português Manuel da Costa e com o Italiano, cujo primeiro nome era Argêncio. Segundo Jean-Baptiste Debret informa em seu livro *Viagem pitoresca ao Brasil*, estudou pintura com o mestre e foi um dos fundadores da Escola Brasileira de Pintura.

adquiridos (não se sabe exatamente qual deles) sofreu grande transformação e deu origem ao prédio traçado por Pèzerat, dentro do gosto neoclássico⁶. Segundo teóricos da época, o artista é considerado uma espécie de trabalhador mecânico qualificado: “o termo usado, *techné*, significa técnica ou habilidade para realizar algo de acordo com um plano e regras definidas, sendo aplicável a qualquer atividade produtiva”. Para se executar uma obra de arte, a ideia precisa vir primeiro (“arte, coisa mental”, Leonardo da Vinci). Um artista sem ideias pode aprender a linguagem mecânica do Desenho, mas a sua obra parecerá sem vida, estéril, e não é isso o que se quer.

O artista deve preparar-se muito para ser capaz de traduzir, no seu fazer, o sentimento da sua época, e ali testemunhar a existência da arte. Importa lembrar, no entanto, que qualquer obra de arte é algo que se coloca em questionamento. A arte está conosco em toda a parte; todas as coisas que são feitas têm qualquer elemento artístico, isso não se pode negar. No entanto, no momento em que os artistas participam da obra, preparam-se para se colocar à frente de desafios que traduzem o interesse da sociedade e do indivíduo encomendante, naquilo que está para nascer. É dessa maneira que a realidade se apresenta; o artista se vê obrigado a responder a tais exigências, da melhor forma possível, e o faz preparando-se solidamente para os desafios a enfrentar.

No caso de Pèzerat, parece que o artista foi fiel, desde cedo, à estética do Neoclassicismo. Desse modo, ao receber a encomenda do risco referente à construção do Palacete da Marquesa de Santos, voltou-se para a tendência do momento, o Neoclassicismo, o que se pode comprovar pela pureza de linhas do edifício, a escolha dos materiais, o seu entendimento sobre a disposição dos cômodos do Palacete, sempre na lógica da clareza e simplicidade, quer no plano inferior, quer no andar superior do mesmo. Nesse ponto, é preciso dizer que o segundo piso do edifício tem um pé direito mais elevado, uma destinação mais enfática, em relação ao resto da residência, pois ali se dariam os eventos sociais. Dentro da lógica funcional,

6. Considera-se Pèzerat e Grandjean de Montigny os dois arquitetos mais importantes do século XIX, no que se refere à introdução do Neoclassicismo no Brasil e na Corte do Rio de Janeiro. Segundo Olinio F. (2008), pode-se notar momentos diferentes na construção do edifício: a parte inferior é de pedra e a superior é de estuque; foi empregado arco pleno na rotunda e arco abatido no corredor; na parte inferior do edifício, o pé direito é menor que no andar superior. Pèzerat optou por técnicas mais modernas, como, por exemplo, a utilização de “cordas de ferro” na amarração dos telhados.

considerando-se as salas principais no andar superior, a planta se distribui simetricamente a partir do *Salão da Aurora*, situado no meio da construção, em frente à escadaria de acesso ao segundo piso.

À direita fica o *Salão da Música*, que se liga ao *Salão da Águia*; à esquerda o *Salão dos Deuses*, que leva ao *Salão da Flora*, toucador da Marquesa. Esse entendimento comprovava não só o perfeito domínio do estilo, como a aplicação de regras e conceitos modernos, condizentes com uma casa a ser habitada pelo Imperador e sua favorita. A decoração adequada, ou aquela que se ajustava melhor a tais espaços, era certamente a de linguagem clássica, seja no relevo ou na pintura, e isso foi entendido por todos que propunham ou trabalhavam no projeto, desde os encomendantes aos artistas contratados.

Assim, Pèzerat, que optara pelo emprego de soluções modernas, como engenheiro bem formado na França (onde cursou Engenharia Civil na Escola Politécnica de Paris e quatro anos na Escola de Arquitetura) era, na ocasião, engenheiro particular de D. Pedro I, e também responsável pelos trabalhos de reforma e modernização de alguns edifícios importantes do Estado, como o Palácio da Quinta da Boa Vista, que ganhou aspecto neoclássico após sua intervenção. Também em 1826, Pèzerat reformou as fundações de uma antiga catedral, no centro do Rio de Janeiro, com vistas às instalações da futura Escola Politécnica: ali criou uma fachada em dois níveis, com um templo central arrematado por um frontão triangular, com quatro pilastras colossais, distribuídas nas visadas de direita e esquerda. Ali comprovou que era um artista capaz, partindo de uma construção bem mais antiga, e dando à mesma uma feição moderna, como era preciso, segundo as exigências da época.

A construção do Palacete

O responsável pela interpretação dos riscos de Pèzerat foi Pedro Alexandre Cravoé, figura pouco conhecida⁷, mas que foi digna da

7. Conferir: A GAZETA DE LISBOA. Lisboa, 29 nov. 1814, e também a publicação *Elementos de Geometria Aplicáveis ao Ofício de Marcenaria*, compêndio colocado à venda por 120 réis. Ver ainda: *O espectador Brasileiro*, jornal político, literário e comercial, de 22 de dezembro de 1826, *Tipografia do Rio de Janeiro*, onde foi publicada uma elegia e um soneto de Cravoé, à morte de D. Maria Leopoldina Josefa Carolina, Imperatriz do Brasil. Isso se soma às manifestações de comprovação da capacidade de Cravoé nas áreas literatura e língua portuguesa, embora não esclareça nada sobre a sua formação específica. Em 1830 e 1831, Cravoé foi substituído no cargo de Arquiteto Nacional pelo portuense Domingos Monteiro.

confiança do Imperador para erguer o Palacete (era, na ocasião, Arquiteto das Obras Nacionais)⁸. Cravoé era filho de franceses, nascido em Lisboa, e tinha formação pouco esclarecida. Dentro da tradição portuguesa, como os demais construtores da terra, deve ter comprovado seus conhecimentos na prática, pois não vinha de uma escola tradicional na área de Arquitetura. Nesse caso, a situação de Cravoé seria comum à de outros arquitetos-construtores amadores, que muitas vezes seguiam modelos anteriores, em época em que o termo “arquiteto” não tinha o sentido que tem hoje.

A verdade é que Cravoé interpretou os riscos de Pèzerat e ergueu o Palacete, dentro das normas neoclássicas, e pareceu atender às expectativas dos encomendantes, D. Pedro I e Marquesa de Santos. No entanto, não é difícil considerar que Cravoé tenha tido muitos problemas com a construção (FERNANDES, 2018), uma vez que a mesma nasceu de vários edifícios preexistentes, que se adaptaram ao novo risco de Pèzerat. Construir simplesmente é bem diferente de adaptar construções anteriores a um projeto que se quer completamente diferente.

Consideremos ainda que os sistemas construtivos são inerentes aos diferentes estilos e às diferentes épocas. Na verdade, em toda construção, em certos momentos, o construtor precisa tomar decisões e adaptar o risco que lhe é dado para resolver um problema que surge inesperadamente. A construção mostra traços de períodos anteriores, certamente da fase colonial, juntamente com a segunda fase, na qual conceitos mais modernos norteavam o fazer. Só isso bastaria para comprovar muitos dos possíveis problemas que o construtor teria que enfrentar para seguir à risca os planos do arquiteto.

Sobre o programa decorativo e seus autores

Um edifício bem harmonioso precisa contar, para além das linhas arquitetônicas, com uma decoração coerente, que possa enfatizar seu estilo e enriquecer adequadamente as suas tendên-

8. Apesar de se saber muito pouco de Cravoé, Manoel de Araújo Porto-Alegre escreveu sobre ele em *Apontamentos sobre as Belas Artes no Brasil*, Rio de Janeiro, 1839 (publicação do periódico *As Belas Artes*): “[...] por fatalidade chegaram ao Brasil dois homens maus e um bom [...] e o célebre Pedro Alexandre Cravoé que, de mercador de móveis, se ergueu em arquiteto ao passar a linha equinocial...”

cias, com intervenções no exterior e interior do mesmo. Esse é o caso do Palacete da Marquesa de Santos, como veremos a seguir. A decoração em relevo ficou a cargo dos irmãos Marc e Zéphérin Ferrez, homens bem formados na França, onde foram alunos de mestres conceituados, como Felipe Lourenço Roland, mestre de David D'Angers e Nicholas Beauvallet. Os dois artistas não fizeram parte da chamada Missão Francesa, a ela se ligando mais tarde; foram ainda convidados e incluídos no quadro de professores da Academia Imperial das Belas Artes, criada em 1816 e inaugurada em 1826⁹.

A decoração externa do edifício é condizente com a fachada: jarrões no telhado fazem a marcação vertical da mesma, e convidam o observador a considerar o pé direito do edifício, além de marcarem as áreas onde há, nas janelas do segundo piso, os guarda-corpos de ferro trançado. Um templo com frontão triangular se ergue no centro do edifício, no mesmo nível da parede, e tem relevos com temática clássica no tímpano. A fachada posterior dá para o jardim e, ao centro, avança, afastando-se do corpo do edifício, que ali tem planta circular. O acesso do segundo piso da rotunda ao jardim é feito por dois lances de escada, em formato de ferradura, circundada por guarda-corpos em ferro trançado, na parte superior. É uma solução muito elegante, que surpreende o visitante, e faz uma ligação muito agradável do interior com o exterior da residência, num original arranjo que compõe adequadamente o jardim¹⁰.

No interior, os relevos se concentram nos forros das diferentes salas, e voltam-se para um tema clássico relacionado com o objetivo das mesmas, combinando essas representações com o tema das pinturas, também ali representadas. No Salão dos Deuses, por exemplo, o teto e a sanca são trabalhados em relevo e pintura. Um medalhão no centro do salão evoca a presença dos deuses do Olimpo: Júpiter com seus atributos (o cetro, os raios, os símbolos

da Justiça, da Ordem e da Autoridade) celebram simbolicamente a grandeza do Imperador D. Pedro I. Juno, Mercúrio, Marte, Vênus e Apolo aparecem à direita; Minerva, Netuno, Ceres e Vulcano ficam à esquerda.

Ainda estão presentes nesse Salão as Três Graças (Agliaia, Talia e Eufrosina) e as Três Horas (Eunomia, Dirce e Irene). Nos quatro cantos da sala, aparecem Castor, Polux, Ceres e Minerva. Esse relevo comemora a reunião dos Deuses, que parece saudar reverentemente o Imperador e a Marquesa (lembrada na representação de diversas deusas, como as Três Graças). A sanca em relevo é clássica, com óvulos, denticulos e folhas de acanto. Ao centro, estão as alegorias femininas referentes aos quatro principais elementos da natureza: Água (com plantas aquáticas), Terra (com grinalda de flores), Fogo (com as mãos sobre a pira) e Ar (com manto esvoaçante).

O próximo salão é dedicado à música e tem também o teto decorado em relevo e pintura parietal. O tema comemora a vida de Apolo, irmão Gêmeo de Artemis, que era também Deus da Música, muitas vezes representado com uma lira de ouro. Ali, ele aparece como Protetor das Artes (embora fosse também Protetor da Música, da Profecia e da Verdade). Ao centro do teto, num medalhão, Euterpe, Musa da Música, toca sua harpa (mas seu instrumento predileto é a flauta), observada por Apolo, que conduz o Carro do Sol e Faetone, também conduzindo o Carro do Sol (mas este, segundo a Mitologia, ao conduzir o Carro do Sol, o deixa desgovernado).

A sala a seguir ao Salão da Música é o Salão da Águia. Este tem uma águia no teto, o que justifica o seu nome: é o gabinete do Imperador. Da mesma maneira, do lado oposto, segue-se ao Salão dos Deuses o Salão da Flora, toucador da Marquesa. O que importa destacar é que, em todos os recintos, a decoração em relevo foi muito significativa, identificando a sala pelo tema tratado, o que comprova o cuidado em dar ao interior da residência um tratamento decorativo moderno, capaz de enobrecer e identificar o local.

A decoração pictórica no Palacete acompanhou a escultórica; foi obra de Francisco Pedro do Amaral, Pintor/Pintor Paisagista/Decorador e Cenógrafo¹¹. Amaral realizou seus estudos no Brasil,

9. Informa J. B. Debret (1978, p.136) que o decreto de 23/11/1820 traz o registro dos nomes de Marc e Zéphérin Ferrez como pensionários substitutos do governo. Marc foi contratado como professor de escultura e Zéphérin como professor de gravura de medalhas. Juntos realizaram muitas obras para o governo, como os relevos da fachada do *Palácio da Academia Imperial*.

10. Joaquim Jaime Ferreira-Alves, estudioso das casas palacianas no norte de Portugal, analisando o edifício, entende que a fachada da frente, o templo, os elementos clássicos e a indiscutível valorização do segundo piso formam uma solução portuguesa inegável, num modelo constantemente repetido em Portugal.

11. Francisco Pedro do Amaral era artista reconhecido, bem preparado, e, a princípio, tramitava entre o Barroco/Rococó e o Neoclássico. Era muito dedicado, e prova disso é ter copiado os desenhos decorativos da Iconologia de Cesari Ripa (1523), fato que lhe conferiu o perfeito domínio dos desenhos com motivos grotescos das *logias* de Rafael.

com bons mestres, como Manuel Dias de Oliveira (que estudou em Portugal e na Itália, onde foi aluno de Pompeo Girolamo Battoni). Foi auxiliar de Manoel da Costa, pintor português reconhecido em Portugal e no Brasil e estudou ainda com o mestre Jean B. Debret, na AIBA.

Como vimos, o segundo piso do Palacete foi dedicado à vida social dos moradores, e é justamente ali que encontramos o mais bem conservado conjunto de pinturas produzidas por Amaral. No Salão dos Deuses, destacam-se, nas duas paredes de comprimento, as alegorias dos Quatro Continentes (Europa e Ásia colocadas em frente a África e América). Esta última está representada no meio da floresta tropical como uma índia, com a pele quase branca, um toucado na cabeça, uma saia de penas, seios nus, um papagaio na mão direita, num gesto de movimento para a esquerda, tendo à frente várias frutas tropicais, como abacaxi, laranja, caju etc.

Os continentes foram tema muito comum e importante desde o século XVI, e apareciam com frequência em séries de gravuras, geralmente como alegorias femininas. De comum a essas representações, temos a América geralmente lembrando o canibalismo, e a Europa tendo como referência o conhecimento mais avançado.

Em 1570, no *Theatrum orbis terrarum*, Abrahan Ortelius¹² fez a primeira referência ao assunto das alegorias dos Quatro Continentes, e daí em diante o tema foi retomado por muitos pintores. Os mapas antigos exploraram o tema, com variantes. No século XIX, esse era um tema relevante; a questão nacional, presente em todo o período, consolidou a ideia de nação nos países civilizados e valorizou muito o conhecimento do mundo. Desse modo, completando os panos da parede entre as três portas de comprimento da sala, e as duas de largura, há painéis com jarrões de flores tropicais, borboletas e pássaros, delimitados por fina moldura, tecidos rendados e motivos do grotesco.

No Salão da Música, além da pintura do teto, há uma sanca onde foram pintadas cenas das *Metamorfoses*, de Ovídio, tema moralizador muito comum entre os encomendantes e artistas. Há também quatro grandes painéis com cenas de costumes, colocados frontalmente, dois a dois. As cenas são contornadas por molduras

^{12.} 68 A partir do século XVI, além da série de Abrahan Ortelius, vieram à luz várias outras séries de alegorias em formato de gravuras: em 1581, Dick Barendsz; em 1589, outra série de Marten de Vos, dentre outros.

que se entrelaçam com elementos da flora, da fauna e do grotesco, fazendo uma referência ao mundo tropical. Esse salão deixa clara a homenagem que presta à mulher, em sua beleza e alegria. Antes de ali chegar, o visitante passa pelo Salão da Aurora, igualmente dividido em cheios e vazios, pelas portas de acesso e as três portas -balcão. No recinto, destaca-se a Deusa Aurora, ladeada por medalhões com flores e pássaros. Completando a composição, delicadas cornucópias, com aparência de vidro azul, foram pintadas pelo artista e contornadas com flores tropicais, além de detalhes com partituras musicais e a paleta do pintor.

A parte de baixo da parede desse salão é trabalhada com um friso, iluminado por quinze paisagens de locais famosos no mundo. As cenas aparecem arrematadas por molduras de ferro à moda dos grotescos franceses. As cenas são as seguintes: 1 - *Vista dos Alpes suíços*; 2 - *Paisagem com porto de rio, no Oriente*; 3 - *Viajante na entrada de um oásis*; 4 - *Paisagem com pagode chinês*; 5 - *Paisagem tropical com lagoa*; 6 - *Paisagem com ruína de templo grego*; 7 - *Paisagem com choupana, nos Andes*; 8 - *Paisagem com viajante sobre dromedário*; 9 - *Paisagem com o Mosteiro da Batalha*; 10 - *Paisagem no Tirol*; 11 - *Paisagem tropical com palmeira*; 12 - *Paisagem marítima com farol*; 13 - *Paisagem com castelo medieval*; 14 - *Paisagem da Baía de Nápoles com o Vesúvio*; 15 - *Paisagem na neve*¹³.

A um estudioso da pintura de paisagem, tais cenas poderiam remeter ao interesse pelos fenômenos da natureza, ao pitoresco ou ao sublime. Por outro lado, creio que, pela percepção e formação do artista, elas também poderiam se referir a locais de grande interesse no mundo, haja vista que o artista lançou mão de elementos referenciais facilitadores da identificação dos mesmos. Esses locais seriam apontados por muitos eruditos como de visita obrigatória, seja por lembrarem algum acontecimento importante da história universal, seja porque ali seria possível observar um fenômeno da natureza. Vivia-se uma época em que o conhecimento era muito importante e se impunha como elemento obrigatório. Portanto, ao escolher as referidas paisagens para figurarem em um dos salões do Palacete,

^{13.} Por não terem sido encontrados documentos de época que elucidassem a origem ou dessem um título às cenas representadas, foram dados pela autora, no presente trabalho, títulos "provisórios", que devem ser considerados apenas como instrumentos necessários à indicação da origem geográfica das representações.

Amaral certamente desejou atribuir e confirmar que os moradores do mesmo tinham uma formação cultural bem desenvolvida.

As diferentes cenas pintadas no friso poderiam ainda comprovar que Amaral era um artista paisagista, pois o tema da paisagem era muito valorizado na época, tendo atraído ao Rio de Janeiro bons artistas interessados em registrar a beleza tropical, pouco conhecida na Europa. As composições são idealizadas e/ou reais, em traços soltos, com riqueza de detalhes, paleta colorida e luminosa. Como os artistas do século XVIII, Francisco Pedro do Amaral enfatizou os valores românticos das cenas pastoris, de natureza idílica, ora amena, ora assustadora (mares bravios, desertos insólitos, vulcões cuja manifestação é sempre uma incógnita em suas consequências).

A pintura decorativa que Francisco Pedro do Amaral realizou na residência da Marquesa e do Imperador revela a arte de um artista erudito, que conhece o emprego correto das normas clássicas, mas volta-se também para a valorização da natureza. Pode-se ver ali também um traço característico do nacionalismo, fato que comprovou ao não negligenciar a paisagem de natureza tropical e chamar a atenção para a nossa gente, nossa fauna, nossa flora.

Considerações finais

Para entendermos o caso do ornamento na obra arquitetônica, vamos nos apoiar em León Battista Alberti, que definiu o conceito moderno de arquitetura, entendendo que o mesmo nasce da íntima relação entre ciência e ofício, e sua ligação com a representação do objeto. No livro que escreveu tratando da arquitetura, *De re aedificatoria (Da arte de construir)*, na parte do ornamento, Alberti entende que uma arquitetura desejável nasce da harmonia entre as partes; nada pode ser adicionado ou retirado. Por outro lado, entende também que a beleza da arquitetura depende de alguns fatores, como as proporções dadas pelo intelecto do arquiteto, a destreza das mãos dos artesãos no uso dos materiais, e se completa na execução dos ornamentos. Nesse sentido, conclui que o uso da coluna é o mais importante dos ornamentos, e que o mesmo se revela um elemento de importância estrutural, e não apenas estético.

Desse modo, o trabalho que hoje apresento se apoia no conceito de *Concinnitas*, isto é, na harmonia entre os elementos do projeto, como geradora de beleza, da verdadeira beleza. Nesse sentido, o

ornamento deve ser pensado como parte integrante da obra. No entanto, as ideias de Alberti se opõem às da arquitetura do século XIX, na qual o ornamento, gradativamente, deve ser entendido como um elemento a mais, acrescentado à decoração, e não como a extensão ou, ao mesmo tempo, um elemento estrutural.

Para ele, a vinculação entre ornamento e construção confirma a integridade da arquitetura, o que demonstra que Alberti já estava preocupado com as relações entre as dimensões estéticas e a técnica do ornamento, e destes com o edifício. No século XIX, o arquiteto tinha a função de desenhista ou riscador, e o artífice, a de simples executor do referido desenho, com ênfase na tendência primeira da obra projetada.

Como foi dito, o objetivo desta comunicação foi considerar a pessoa do artista, por meio do seu ofício, em sincronia com uma equipe contratada para um trabalho em comum. A experiência considerada na construção e decoração de um determinado edifício, a partir da equipe de trabalho, pode dar certo ou errado. É preciso contar com o bom andamento da obra e considerar a equipe, em suas diversas funções, nos diversos momentos de atuação da mesma.

O construtor precisa entender as ideias do riscador, e interferir o menos possível na obra, a não ser que surja um problema que deva ser resolvido por ele naquele momento, embora saibamos que tal questão se impõe, muitas vezes de modo inusitado. Quero dizer que, em alguns momentos da obra, surgem problemas que o construtor deve contornar para seguir o mais perto possível o risco da mesma. Isso é tradicionalmente compreendido e aceito.

Todos os artistas deveriam entender a finalidade do seu fazer, saber até que ponto deveriam interferir; trabalhar harmoniosamente com seus pares, entender o seu tempo, principalmente o seu encomendante, no que se refere às suas expectativas e preferências. A obra resulta de um tripé que deveria trabalhar em harmonia, mas isso em geral não se dá com facilidade: a encomenda, o artista, a obra ou o/os encomendantes, o/os artistas, o produto final.

Sabe-se que há limites nos campos de ação de cada um, mas é preciso entender também que deve haver respeito e confiança entre as partes. Isso é o que a crítica, como um todo, parece considerar no caso da edificação e decoração do palacete da Marquesa de Santos, São Cristóvão, Corte do Rio de Janeiro. Quando isso se dá, é provável que tudo dê certo, e que a obra de arte se revele. A

equipe formada pelos cinco artistas escolhidos pelo Imperador deu razões para que os encomendantes se sentissem satisfeitos com os resultados finais, seja quanto à arquitetura, seja quanto à decoração aplicada. O reconhecimento da crítica daquele tempo comprovou a boa formação dos artistas e a sua adequada parceria.

Cybele Vidal N. Fernandes é Doutor em História Social da Cultura/IFCS; Pós-Doutorado: Artes Visuais (Universidade do Porto/CEPESE). Instituição: Escola de Belas Artes, Departamento BAH/PPGAV. Área de atuação: Academia e Ensino Artístico no século XIX; Arte Luso-Brasileira nos séculos XVI a XVIII. Pesquisa: Ensino Artístico-História da Paisagem; Pesquisadora da FAPERJ. Classificação na UFRJ: Professor Auxiliar IV.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, L. B. **Da arte de construir**: tratado de arquitetura e urbanismo. São Paulo: Hedra, 2012.
- DEBRET, J. B. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução Sérgio Milliet; apresentação Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.
- FERNANDES, C. V. N. A casa da Marquesa de Santos: uma casa nobre e a complexidade de seu projeto. *In: Revista Modenatura*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 1, 2018.
- FERNANDES, C. V. N. O complexo caminho: da encomenda à obra realizada. Uma casa nobre no Rio de Janeiro. *In: A encomenda. O Artista. A Obra*. FERREIRA-ALVES, N. M. (coord.). Porto: Edições CEPESE, 2011.
- PORTO-ALEGRE, A. Apontamentos sobre as Belas Artes no Brasil. **As Belas Artes**, Rio de Janeiro, 1839.
- ZALTA, E. N. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Nova York: Macmillan, 2008.

HENRIQUE CAVALLEIRO, O PINTOR DECORADOR DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

Marcele Linhares Viana

Considerado um artista plural em sua época, com atuação profissional em diversas áreas artísticas, Henrique Campos Cavalleiro (1892 - 1975) fez parte da história da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) na primeira metade do século XX. Em estudos sobre o ensino de arte aplicada e o curso de Arte Decorativa na ENBA, seu nome é um dos que mais aparece vinculado a essa seara, ao lado de Eliseu Visconti (1866 - 1944) e Quirino Campofiorito (1902 - 1993)¹. Cavalleiro ainda é citado como mestre de dezenas de discípulos que expõem tanto na seção de Pintura e Desenho quanto na de Arte Decorativa/Arte Aplicada dos Salões Nacionais da Escola (SNBA).

A trajetória artística de Henrique Cavalleiro, nascido no Rio de Janeiro, começa na função de ilustrador, em 1906, no periódico *O Malho*, no qual estreia, em 1919, também como caricaturista². Em seguida, Cavalleiro matricula-se na ENBA em 1907, onde se torna aluno de Pintura de Visconti. Também na ENBA, ele estuda na classe do professor Zeferino da Costa (1840 - 1915). Em 1910, Cavalleiro ingressa no curso especial de Pintura. Sobre essa fase, o próprio artista afirma que,

1. Este artigo foi escrito a partir de uma da tese de doutorado intitulada *A Arte Decorativa na Escola Nacional de Belas Artes - Inserção, Conquista de Espaço e Ocupação* (1930 – 1950), defendida por mim, em 2015, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV - EBA - UFRJ).

2. Cavalleiro é filho do comerciante português José Campos Cavalleiro e de Beatriz Augusta Barcellos Cavalleiro, e não possui nenhum artista na família. Residente de Santa Teresa, Cavalleiro forma-se no ensino secundário na Escola Paula Matos, antes de ingressar na ENBA.

[...] nesta época, já empregava a técnica impressionista. Tentava, mesmo, em alguns trabalhos extraescolares, seguir um modernismo “à maneira de Seurat. [...] sempre manteve esse espírito de pesquisa, embora não encontrasse repercussão ou interesse nos trabalhos que então empreendia. (CAVALLEIRO, 1975)

Nas premiações dos salões da Escola, o artista obtém medalha de ouro em Pintura e Modelo Vivo, e conquista o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, em 1918, quando vai para a França como pensionista da ENBA. Em Paris, Cavalleiro frequenta a *Académie Julian*, onde é aluno de André Devheneau. A instituição francesa é responsável por uma formação artística mais liberal e vanguardista de alguns artistas brasileiros³, se comparada à *École des Beaux-Arts*, mesmo assim, após seis meses na *Académie Julian*, Cavalleiro monta um ateliê independente, onde passa a trabalhar até o final de sua temporada na França. Sobre essa passagem, ele afirma:

Não tive mais paciência para suportar aquela severa disciplina, a que nove anos de Escola me acostumaram, passivamente. Revoltei-me com o ambiente, com os processos, com os artistas e tratei de fundar em Paris o meu ateliê, onde trabalhei durante os cinco anos que lá permaneci. Os meus envios obtiveram sempre reclamações da Congregação e os pareceres dados sobre eles observavam o meu afastamento dos moldes consagrados pela orientação da Escola. (LEITE, 1999)

Embora a rebeldia lhe custe reclamações na ENBA, na Europa seus trabalhos são frequentemente elogiados, como no *Salon des Artistes Françaises* (1923) e na *Société National des Beaux-Arts* (1923-1924). É quando o pintor afirma, em entrevista, que se empenha no estudo da composição pictórica: “visitando museus vanguardistas e pintores modernos [...] senti que devia mudar meu estilo, construir melhor os meus temas e, sobretudo, estudar a fundo composição, no tocante ao volume e valores tonais.”⁴

3. Dentre os alunos formados pela ENBA que frequentaram as aulas na escola, ainda estão Eliseu Visconti, Georgina de Albuquerque (1885 - 1982), Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Amoedo, Theodoro Braga e Quirino Campofiorito (1902 - 1993). Coincidentemente, ao longo dos anos 1930, 1940 e 1950, todos eles se envolvem, de certa maneira, com a produção de arte decorativa nacional ou com ensino de arte aplicada.

4. Entrevista de Henrique Cavalleiro, p.1 (Avulso). Pasta “Henrique Cavalleiro”. Acervo Roberto Pontual (FUNARTE).

O artista retorna ao Brasil em 1924, quando faz duas exposições individuais, uma no Rio de Janeiro, outra em São Paulo, no ano seguinte. Na capital carioca, o artista sofre mais resistência do que na paulista, onde encontra o que chama, em entrevista ao *Correio Paulistano*, de uma “elite artística mais avançada nas teorias modernas”. Na reportagem, é destacado o caráter da mostra como o tipo que “agrada a todos os paladares, pelo sábio senso de equilíbrio em que se inspira [...] É por isso que o sucesso alcançado [...] continuará num crescendo, quando todos os que amam as boas coisas de arte tiveram visto sua exposição” (MENOTTI DEL PICCHIA, 1925).

Também em 1924, Cavalleiro representa o Brasil com três trabalhos na exposição *L’Amérique Latine*, no Museu Galliera, também conhecido como “museu da moda”, em Paris. No ano seguinte, José Marianno Filho destaca, em crítica publicada no periódico *O Jornal*, o caráter decorativo da obra do artista:

A pintura de Henrique Cavalleiro continua a desafiar a crítica. É das que “*bravent l’opinion*”. Possuindo um forte poder de expressão pictural, sentindo os **seus motivos sempre dentro do “partido” decorativo**, senhor de uma paleta luminosa e vibrante, Cavalleiro **será um excelente decorador**, quando se propuser a desenhar as coisas até ao fim, como lhe foi ensinado por Eliseu Visconti. (Grifo nosso) (MARIANNO FILHO, 1925)

A atuação como decorador, no entanto, já faz parte da vida artística de Cavalleiro, mesmo antes dessa época, quando ainda é aluno da ENBA, e no seu ateliê em Paris. Como pintor decorador, ele se consagra, por meio de trabalhos como o painel de “sugestão decorativa” *Juventude*, que, no ano de 1926, faz parte da Exposição Geral de Belas Artes (EGBA), na qual conquista, inclusive, medalha de ouro (Figura 1 e Figura 2). Nessa época, o artista também intensifica seus trabalhos gráficos em periódicos como *Fon-Fon*, *A Manhã*, *O Teatro*, e, após 1929, também *n’O Cruzeiro*, *n’O Jornal* e na *Ilustração Brasileira*. Cavalleiro se destaca ainda em ilustração de textos literários e campanhas publicitárias. O pintor afirma, na época, que vive dos trabalhos de ilustração, pois sua arte é considerada “agressiva e ninguém queria saber da minha pintura” (THOMÉ, 1975). Sobre seu entendimento acerca da diversidade das manifestações artísticas, ele afirma que:

Preocupam-se muitos, nesse momento, com a formação de uma **arte brasileira**. Não é com a pintura, propriamente dita, que ela há de ser conseguida. Enquanto não cogitarmos seriamente da **arte decorativa, base de toda a arte**, não teremos arte brasileira. Fazer arte brasileira não é pintar ou esculpir motivos nacionais. É estilizar, é tirar da natureza pátria elementos de composição, que, lentamente embora, acabem por dar nascença a um tipo de arte própria e inconfundível. **A arquitetura, a pintura decorativa, a mobiliária, a cerâmica**, e não a pintura propriamente, cabe a formação da arte brasileira. (Grifo nosso) (COSTA, 1927)

O conceito que Cavalleiro defende nessa afirmativa, feita por volta dos anos 1926, corrobora com o pensamento dos teóricos europeus, que defendem que a origem da arte está na arte decorativa, e que sua importância compositiva é fundamental para contribuir para o desenvolvimento das artes visuais e da arquitetura. A busca por uma arte brasileira é elemento central dos movimentos artísticos, nos quais o tema torna-se um desafio para as composições decorativas. As declarações de Cavalleiro nessa época, porém, sinalizam uma nova questão, que mais tarde é retomada com Quirino Campofiorito, no âmbito do ensino na Escola: a diferença entre arte decorativa e arte aplicada:

E – repito – só quando olharmos com carinho para as **artes decorativas**, teremos progressos assinalados nesse sentido [de uma arte brasileira]. Por enquanto, o que tenho notado é que esse **ramo importante da pintura** se confunde com a **arte aplicada** e é considerado entre nós como desinteressante e quase inútil. Corrijamos esse julgamento como ponto de partida essencial à formação de uma arte nacional. (Grifo nosso) (COSTA, 1927)

Além de considerar que a arte decorativa é um ramo da pintura, Cavalleiro também expõe suas visões sobre o ensino artístico e as abordagens desses temas em sala de aula. Em relação à ENBA, Cavalleiro defende a saída dos cursos do prédio da Avenida Central, e que os alunos passem a ter mais contato com a natureza, por meio de visitas ao Jardim Botânico, à Quinta da Boa Vista, à Floresta da Tijuca etc. “Mas, ao invés disso, ensinam-se três anos de desenho de gesso, tempo absurdo, perdido, em que o aluno se embrutece [...]” (COSTA, 1927). Para ele, o valor criativo do artista está ligado a sua

independência, proporcionada pela “arte moderna”. Em entrevista a Angyone Costa, o pintor afirma que

[...] **pode-se ser um bom pintor e não ser um bom artista**, de onde se originam dúvidas e confusões para os espíritos que não sabem discernir. O artista tem de ver a natureza, a vida, nos seus variados detalhes, através do seu feitio pessoal, individualista. O artista que abdica do direito de criar ou produzir por conta própria, abre mão de uma conquista sagrada e anula-se perante os seus contemporâneos porque deixa de realizar obra sincera. (Grifo nosso) (COSTA, 1927)

Cavalleiro reconhece, porém, que a “sinceridade” de seu trabalho tem um preço e, embora tenha uma intensa atividade como pintor, percebe aversões à sua obra. “Tenho exposto sempre no salão oficial, e, mesmo, apesar das resistências, que o meio oferece a compreensão da minha arte, vou fazendo vida exclusiva de artista [...] acoberto de aborrecimentos e tristezas” (COSTA, 1927). O pintor acredita que sofre as consequências das escolhas que fez para produção de seu trabalho; no entanto, reconhece a felicidade de se fazer o que se acredita e o que considera “útil à arte” do país.

A intensificação dessas atividades contribui para que Cavalleiro retorne à Europa, em 1930, para dedicar-se ao estudo especializado de arte decorativa e ilustração. Antes de retornar à capital francesa, o artista concede uma entrevista ao periódico *Mundo Ilustrado*. Na reportagem “Henrique Cavalleiro *NEGA* a utilidade da Escola de Belas Artes” – que possui título exagerado para o texto que é apresentado –, ao ser perguntado sobre o que faria se fosse diretor da instituição, o pintor defende uma reforma da Escola, argumentando que seja entregue a

[...] comissões técnicas, e não à um diretor-artista ou um diretor-administrador: as reformas, até aqui, têm sido burocráticas, inúteis. [...] O [que] deve existir são reformas didáticas. Completas. Se tomasse conta da Escola, aposentaria vários professores. Há falhas lastimáveis na Escola. **Não possuímos um curso de arte decorativa**. Não temos uma aula de pintura ao ar livre. (Grifo nosso) (MUNDO ILLUSTRADO, 1930)

Ao retornar da França, Cavalleiro tem a oportunidade de implantar essas mudanças em suas próprias aulas, quando assume, entre 1934 e 1937, o cargo de professor interino de Pintura na

ENBA, e, a partir de 1938, a função de Catedrático Interino de Arte Decorativa. A relação de Cavalleiro com as artes decorativas efetivamente em atividade docente se dá até 1948, quando é criado o Curso de Graduação em Arte Decorativa, e ele passa a lecionar a especialização em Pintura Decorativa, alguns anos depois.

Vale lembrar também que sua vivência no campo das artes decorativas ultrapassa as esferas acadêmica e profissional, influenciando também em questões pessoais. Na época em que Cavalleiro assume a vaga de professor de Arte Decorativa, ele é casado com Yvonne Visconti (1901 - 1965)⁵, filha de seu mestre Eliseu Visconti. Mesmo antes da relação familiar, Cavalleiro e Visconti possuíam afinidades profissionais que são confirmadas pelo crítico de arte e professor da Escola, Flexa Ribeiro. Na ocasião da EGBA de 1923, na qual o historiador afirma que o artista é o “mais completo discípulo de Eliseu Visconti” e que “por meio da sensibilidade, [eles] se aproximam um do outro” (RIBEIRO, 1928), Cavalleiro aparece em fotos do Curso de Extensão de Arte Decorativa que Visconti coordena na Escola Politécnica da Universidade do Rio de Janeiro, a partir de 1934 (Figura 3). Nesse curso, tanto Cavalleiro quanto Yvonne são alunos, e o pintor permanece no corpo docente nas turmas subsequentes. O conteúdo programático desse curso é o que serve de base para Cavalleiro estruturar o programa da sua disciplina de Arte Decorativa na ENBA. Nesse intervalo, o pintor continua atuando na área de ilustração em periódicos e para campanhas do governo, como, por exemplo, na cartilha *A medicina e o café*, do Departamento Nacional do Café, publicada em 1944 (Figura 4).

No programa de Cavalleiro da década de 1930, as técnicas e materiais estão mesclados com os estudos da forma em 11 temas de aulas. O ensino se baseia na composição por meio do desenho e nos estudos de forma e cor, processo fundamental para estilização dos motivos decorativos. A valorização da Composição é destacada: “importância da cor na decoração. Valor. Tom. A teoria das complementares e dos contrastes” e as Fontes de Inspiração são divididas

5. Yvonne D'Angelo Visconti Cavalleiro (Paris, 1901 - Rio de Janeiro, 1965): pintora, desenhista e ceramista. Estuda arte decorativa com o pai, Eliseu Visconti, no curso da Escola Politécnica, gravura com Osvaldo Goeldi, na ENBA, e pintura com Andre Lhote, em curso ministrado no Instituto Belas Artes. Conquista medalha de prata em pintura e medalha de ouro em arte decorativa no SNBA, e participa dos SNAM. Cavalleiro e Yvonne casam-se em 1937. O casal tem dois filhos: Elyseu, cineasta, e Leonardo, formado em desenho industrial. Leonardo é diretor da EBA entre 1984 e 1986.

em “não figurativa (geometria)” e “figurativa (a natureza)”. Esta última “compreende o reino vegetal, o reino animal, a paisagem e as invenções do homem”. Em Ritmos da Composição, são apresentadas no item “Motivo”: as conjugações, a repetição, a simetria e a alternância. A seção Estilização é dividida em itens: estilo; imaginação ou invenção; materiais; natureza técnica do objeto; situação, proporção e singularidades das superfícies a decorar. Em Aplicações à Indústria⁶, são indicados “técnica, história e exercícios especializados” em onze temas: vidro; cerâmica; indumentária; metais; joalheria; tapeçaria; bordado, *filet* e renda; encadernação; desenho de ilustração (iluminura); composição tipográfica (o jornal e o mestre) e madeira (mobiliário, marchetaria e entalhe)⁷.

Esses temas que compõem as aulas de Cavalleiro são os principais segmentos artísticos associados ao conjunto do que se entende, na época, como Arte Decorativa. Atuante em praticamente todas as áreas, Cavalleiro pode se classificar como um típico artista decorador, o que fica evidente na exposição retrospectiva de sua carreira organizada no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), em 28 de agosto de 1975. O conjunto exposto é composto por 70 pinturas a óleo, 20 desenhos, projetos decorativos e reproduções de colaborações do artista na imprensa.

Dentre os trabalhos, encontra-se um projeto de cartaz do Carnaval Carioca para propaganda no exterior, de 1935, que obteve primeiro lugar no concurso do Departamento de Turismo da prefeitura do Rio de Janeiro. Nesta obra, o carnaval de rua e o Pão de Açúcar servem de pano de fundo para a figura do arlequim (Figura 5). Outras obras expostas são: a caricatura intitulada *Sociedade Brasileira de Belas Artes e seus componentes*, de 1926; a ilustração de *As renaixões de Narizinho de Monteiro Lobato* (em quatro páginas de *O Jornal*); a ilustração do conto *O jovem rei*, de Oscar Wilde; a ilustração (desenho à tinta nanquim) de um conto de Anatole France, *O milagre do sangue*; projetos de figurino (aquarela) para o bailado *Pedra Bonita*, de Heitor Villa-Lobos; novamente o painel decorativo *Juventude* (têmpera/tela), de 1926, exposto no museu

6. O termo “artes industriais” só aparece mais tarde no programa de Arte Decorativa, inserido por Quirino Campofiorito. O termo, que não é usado ainda por Cavalleiro, se torna ponto fundamental do estudo de Composição Decorativa a partir dos anos 1950.

7. Programa da cadeira de Arte Decorativa - 1ª parte (professor interino Henrique Cavalleiro). Pasta Henrique Cavalleiro. Arquivo Quirino Campofiorito (Solar do Jambeiro), p.1.

Roerick de Nova York, em 1930; cinco pinturas (óleo/tela) e uma lista de desenhos sem numeração, apresentados como “desenhos e ilustrações realizadas entre 1930 e 1975”. Essas obras compõem a seção *Período de retorno ao Rio de Janeiro – Trabalhos de ilustração e de decoração (até 1940): desenhos* da exposição. Analisando essa lista de trabalhos, percebemos que Cavalleiro atua em quase todos os segmentos relacionados, na época, às artes decorativas: ilustração, caricatura, pintura decorativa, publicidade e propaganda (cartaz) e teatro (indumentária/cenografia), o que contribui para a formação de seus alunos, destaque de nota de periódico, que afirma que Cavalleiro

[...] é um dos mais estimados mestres da sua geração, pelo conhecimento técnico, dedicação aos alunos e flexibilidade do ensino, no qual **procura desenvolver a personalidade do aluno**, sem a forçar ou reprimir. Procura aproveitar as tendências do educando ou o que este já sabe. E os estimula com seu trabalho permanente e seu amor ao ateliê da Escola. (Grifo nosso) (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1954)

E, mesmo lecionando em outras disciplinas, Cavalleiro destaca sempre a relevância da arte decorativa no estudo compositivo, como podemos ver em afirmação que consta na sua tese de concurso apresentada em 1952, para provimento da cadeira de Pintura. Em relação ao trabalho com as cores, ele especifica sua aplicabilidade diferenciada para a pintura e para a arte decorativa: “[o] efeito do contraste, em pintura, é obtido por meio da oposição de um tom quente a um tom frio, ou por meio do claro-escuro. Tais efeitos, em arte decorativa, se tornam mais amplos, estendendo-se ao jogo dos complementares” (CAVALLEIRO, 1952). Dessa forma, ele deixa evidente sua formação em pintura e seu aprendizado no campo da arte decorativa como estruturas fundamentais de sua concepção sobre a arte, e demonstra sua versatilidade profissional de pintor-decorador.

A base de estudos de Cavalleiro, porém, segue diretrizes francesas, tanto aprendidas em Paris quanto as estruturadas por Visconti no curso da Escola Politécnica. Esse caminho não foi mantido quando a disciplina de Arte Decorativa passou a ser um curso de Graduação na ENBA, a partir de 1948. Com Quirino Campofiorito à frente do novo curso, novas bases foram implantadas e, gradativamente, os programas usados por Cavalleiro foram sendo substi-

tuídos. Nessa época, ganham holofotes afirmações de que “a cadeira [de Arte Decorativa] era mal vista dentro da Escola, o [Henrique] Cavalleiro a regeu por três ou quatro anos⁸, pois era discípulo do [Eliseu] Visconti, mas ele não fez nenhum esforço para reverter esta imagem [negativa da disciplina]”⁹, como afirma o próprio Campofiorito (MACÊDO, 1992). Informações de que o professor Cavalleiro não era um panfletário das artes decorativas na Escola são confirmadas pelo depoimento de Fernando Pamplona, aluno de Cavalleiro e de Campofiorito, em entrevista a Fábio Macêdo, em 1989: “[a]ntes de Campofiorito a cadeira era dirigida pelo professor Henrique Cavalleiro, que nada mais fazia, a não ser ensinar regras e fórmulas convencionais de decoração; era dirigida com dedicação, porém não passava de uma concepção acadêmica” (MACÊDO, 1992). Para Pamplona, Cavalleiro, na época em que regia a disciplina, vive em uma “redoma”, um pouco “parado e tímido”, enquanto, já nesse período, Campofiorito defende que a Arte Decorativa não pode ser apenas uma cadeira: “precisava ser um curso e, se possível, uma escola” (CAMPOFIORITO).

De fato, a personalidade de Cavalleiro enquanto professor é frequentemente associada ao temperamento retraído, muito diferente do perfil de aluno rebelde do período de pensionato na França e expositor nos anos 1920. Embora fosse considerado um mestre de personalidade mais liberal e adepto de uma estética vanguardista, o reservado pintor, nas palavras de Augusto Frederico Schmidt, “não era homem para conversa longa de café” (SCHMIDT, 1951)¹⁰. Mesmo sob essas críticas, Cavalleiro, a partir de 1952, assume o curso de Especialização em Pintura Decorativa da ENBA, parte da graduação de Arte Decorativa, coordenada por Campofiorito, o que demonstra seu reconhecimento na área da pintura decorativa¹¹. Cavalleiro representa uma importante geração de pintores de formação acadêmica

8. Segundo levantamentos de nossa pesquisa e as cronologias relativas a Henrique Cavalleiro, o professor esteve à frente da cadeira de Arte Decorativa entre os anos de 1938 e 1949, ou seja, por 11 anos.

9. Entrevista de Fábio Macêdo com Quirino Campofiorito, em junho de 1992, p.4.

10. Confirmando seu comportamento discreto e retraído, Cavalleiro falece, às vésperas de sua exposição retrospectiva no Museu Nacional de Belas Artes, aos 85 anos.

11. Em 1954, é nomeado catedrático efetivo da 1ª cadeira de Pintura da ENBA, e, em 1956, recebe título de professor emérito da ENBA, cargo que mantém até sua aposentadoria, em 1962. Entre 1952 e 1955, é membro do Conselho Nacional de Belas Artes. Nesse período também participa da I Bienal de São Paulo (1951) e da Mostra Um Século de Pintura Brasileira, no Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 1.
Henrique
Cavalleiro em seu
ateliê (à direita
painel decorativo
Juventude).
Fonte: Costa
(1927).



Figura 2.
CAVALLEIRO, H.
Sugestão
Decorativa
Juventude. 1926.
Guache. Exibição
Geral de Belas
Artes, 1926.
Fonte: Arquivo
Tobias Visconti.

que atuam profissionalmente em diferentes áreas artísticas, e que iniciam uma abertura dessa formação para a extensão no campo da pintura decorativa e todas as variações das artes aplicadas. A denominação, portanto, de pintor decorador, lhe cabe muito bem, visto que Cavalleiro jamais abandonou seu ofício de pintor, e destaca em suas falas e em seus programas de aula o entendimento das artes decorativas sempre vinculadas à pintura. As gerações seguintes apresentam outras características, voltadas para o design e influências

alemãs e italianas no ensino de arte decorativa, mas provavelmente essa transição feita no período em que Cavalleiro ministra a cadeira de Arte Decorativa é de fundamental importância para o amadurecimento e desenvolvimento desses novos conceitos sobre as “artes (menores) decorativas” no contexto das “belas (maiores) artes” na ENBA na primeira metade do século XX.



Figura 3.
Professores e
alunos do curso
de Extensão de
Arte Decorativa.
Da esquerda
para a direita:
em pé, Henrique
Cavalleiro;
sentados, Flexa
Ribeiro, Eliseu
Visconti, Rodolfo
Amoedo, Correia
Lima e Iris Pereira.
c. 1934-1936. 1
fotografia. Fonte:
Visconti (2012,
p.52).



Figura 4.
CAVALLEIRO, H.
Página da cartilha
*A Medicina e
o Café*. 1944.
Aquarela.
Fonte: Arquivo
Hilda e Quirino
Campofiorito/
Prefeitura de
Niterói.



Figura 5.
CAVALLEIRO, H.
Cartaz do
Carnaval Carioca
no Exterior.
1935. Catálogo
da Exposição
retrospectiva
de Henrique
Cavalleiro -
MNBA (1975).
Fonte: Arquivo
Hilda e Quirino
Campofiorito/
Prefeitura de
Niterói.

Marcele Linhares Viana é Doutora em Artes Visuais – História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV – EBA – UFRJ). Atualmente é professora de História da Arte e de Patrimônio Cultural no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – CEFET/RJ. É pesquisadora integrante do grupo de pesquisa Entresséculos (UFRJ).

REFERÊNCIAS

- CAVALLEIRO, H. **Cartaz do Carnaval Carioca no Exterior**. 1935. Catálogo da Exposição retrospectiva de Henrique Cavalleiro – MNBA (1975). Fonte: Arquivo Hilda e Quirino Campofiorito/ Prefeitura de Niterói.
- CAVALLEIRO, H. C. **Da didática e da técnica da pintura: considerações sobre alguns problemas**. 1952. Tese (Concurso para o provimento da cadeira de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil) – ENBA/UB, Rio de Janeiro, 1952. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>. Acesso em: em 20 out. 2013. (A presente transcrição foi feita a partir de exemplar pertencente à Biblioteca da Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro.)
- CAVALLEIRO, H. **Página da cartilha A Medicina e o Café**. 1944. Aquarela.
- CAVALLEIRO, H. C. **Sobre a evolução de minha pintura: catálogo da exposição**. s.n.: Rio de Janeiro, 1975.
- CAVALLEIRO, H. **Sugestão Decorativa Juventude**. 1926. Guache. Exposição Geral de Belas Artes, 1926.
- CORREIO DA MANHÃ. Mestre Cavalleiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22 dez. 1951. (Arquivo Roberto Pontual – FUNARTE.)
- COSTA, A. **A inquietação das abelhas**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927. p.120.
- DEL PICCHIA, M. Exposição de Henrique Cavalleiro. **Correio Paulistano**, 1925. Arquivos da ENBA. Rio de Janeiro: 12 ago. 1962, nº 8, p.130. (Arquivo Roberto Pontual – FUNARTE.)
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Nota “Henrique Cavalleiro”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 26 set. 1954. (Arquivo Roberto Pontual – FUNARTE.)
- LEITE, J. R. T. **500 anos da pintura brasileira**. [S.l.]: Log On Informática, 1999. 1 CD-ROM Sonoro.
- LIMA, H. **História da caricatura no Brasil**. 4 vol. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963.

MARIANNO FILHO, J. Impressões do Salão. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p.2, 23 ago. 1925. 19&20 (transcrição Arthur Gomes Valle). Disponível em: http://www.dezenoveinte.net/egba/index.php?title=MARIANNO_FILHO%2C_Jos%C3%A9_Impress%C3%B5es_do_Sal%C3%A3o._O_Jornal%2C_Rio_de_Janeiro%2C_23_ago._1925%2C_p._2. Acesso em: 23 abr. 2012.

RIBEIRO, F. Salão Brasileiro. **O Paiz**, Rio de Janeiro, p.1, 20-21 ago. 1928. (Digitalização de Mirian Nogueira Seraphim. Transcrição de Andrea Garcia Dias da Cruz). Disponível em: http://www.dezenoveinte.net/egba/index.php?title=RIBEIRO%2C_Fl%C3%A9xia_SAL%C3%83O_BRASILEIRO._O_Paiz%2C_Rio_de_Janeiro%2C_20-21_ago._1928%2C_p._1. Acesso em: 20 dez. 2013.

THOMÉ, E. M. Depoimento de Henrique Cavalleiro na reportagem Tintas e Pincéis desde 1910. **O Diário de Notícias**, 20 ago. 1975. Pasta Henrique Cavalleiro. Arquivo do MNBA.

VISCONTI, T. S. (org.). **Eliseu Visconti**: arte em movimento. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012. p.52.

OS AZULEJOS DE ROBERTO BURLE MARX PARA O INSTITUTO MOREIRA SALLES NO RIO DE JANEIRO

Mariana Rodrigues

Introdução

Este artigo é parte da pesquisa preliminar para meu projeto de doutorado, que se debruçará sobre a trajetória visual da azulejaria moderna brasileira e sua transformação plástica ao longo deste período tão marcante para a arquitetura, assim como para as artes plásticas. O modernismo também foi um período marcado por muitas questões sociais e políticas, com a implantação do Estado Novo, que foi um gatilho para a construção de um “homem novo”. Através do olhar da arquitetura e das artes plásticas, a pesquisa pretende abordar a trajetória de alguns pintores que fizeram do azulejo um suporte para suas criações enquanto elemento visual, modificando sua estética e unindo definitivamente essas duas artes.

A trajetória de utilização do azulejo no Brasil remonta ao período colonial, sempre de estética portuguesa. Com a probabilidade de inspiração da pintura de brutesco, “os mais antigos azulejos vindos para o Brasil, antes da invasão holandesa (1630) possuíam essa linguagem e revestiam o arco cruzeiro da Capela de Nossa Senhora do Amparo de Olinda, em Pernambuco” (ALCÂNTARA, 2016, p.16). Uma alteração do seu uso foi percebida na ocasião do movimento eclético, em fins do século XIX na virada para o XX, quando a *Belle Époque* modificou o gosto decorativo, fazendo o azulejo cair em desuso e se restringindo apenas às varandas, sendo o estuque mais valorizado esteticamente.

Com a chegada do movimento neocolonial nas décadas de 1910 e 1920, que buscou uma retomada da identidade nacional na

arquitetura, a azulejaria retomou lentamente o seu papel, mas ainda vinculada à tradição iconográfica portuguesa. Alguns exemplos no Rio de Janeiro são a coleção de painéis do Museu do Açude, o conjunto de azulejos das casas do Largo do Boticário, e os painéis do Solar de Monjope, já demolido. Mas o movimento perdeu força com a ascensão do modernismo.

Em 1936, em sua segunda vinda ao Rio de Janeiro, o arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887-1965) despertou um novo olhar para a azulejaria, retomando seu conceito de revestimento arquitetônico, mas numa vertente mais artística, enquanto elemento visual, unindo a arquitetura às artes plásticas. Le Corbusier veio ao Brasil para uma consultoria ao projeto de Lucio Costa (1902-1998) do novo edifício do MES – Ministério da Educação e Saúde, um marco da construção moderna para o país¹. Fato importante a se destacar sobre a vinda de Le Corbusier ao Brasil é que ela “é oficialmente justificada como convite para um ciclo de palestras. Extra-oficialmente, ele vem atuar como consultor nos projetos da sede do Ministério e nos planos para a cidade universitária [...]” (CAVALCANTI, 2006, p.46). Para além da consultoria, Le Corbusier também traria consigo um grande entusiasmo com a possibilidade de implantar a arquitetura moderna no Brasil, se tornando um grande aliado do esforço dos modernistas brasileiros nessa grande transformação. Ele considerava uma honra “encontrar nessa paisagem magnífica a oportunidade de situar uma obra de maturidade, capaz de demonstrar as possibilidades da arquitetura moderna [...]” (LE CORBUSIER, 1936 apud CAVALCANTI, 2016, p.46).

Apesar de esboçar alguns desenhos para os azulejos, a missão ficou para o pintor Candido Portinari (1903-1962). A estética, que muito se diferenciava dos azulejos portugueses barrocos e rococós, ainda destacava os tons de azul e branco, além da semelhança com os azulejos de tapete e figura avulsa². Destaca Bruand (2016,

1. O projeto do MES foi um marco e um divisor de águas na arquitetura e na construção modernas no Brasil, tendo Lucio Costa como autor do projeto e Le Corbusier como seu consultor, além de um importante grupo de arquitetos formado por Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Affonso Eduardo Reidy. O edifício foi construído durante o governo de Getúlio Vargas sob os cuidados do ministro Gustavo Capanema. O edifício foi entregue em 1943 com terraço-jardim de Roberto Burle Marx, azulejos e afresco de Candido Portinari, além de mobiliário desenhado pelo grupo modernista.

2. Tapete é um padrão de desenho que imita os antigos tapetes persas, e figura avulsa são placas de azulejos com pequenos desenhos ao centro, variando entre flores, animais e náutica, em tons de azul e branco.

p.93) que “o resultado obtido foi um grande conjunto de riqueza plástica, realçando e completando magnificamente a arquitetura [...]”. Mindlin (2000, p.218) também destaca que “[...] os murais em azulejos desenhados por Portinari e executados por Paulo Rossi Osir (1890-1959) realçam a função plástica de cada unidade.”

Motivados a produzir azulejos integrados ao projeto, arquitetos brasileiros fizeram do seu uso um novo capítulo na história da arquitetura moderna brasileira, mas, a partir daí, com estética nacional. Os painéis foram aplicados em grande escala arquitetônica, e, em sua maioria, nas fachadas de edifícios públicos e também adaptados aos interiores, jardins e igrejas, integrando, numa simbiose, a arquitetura às artes plásticas.

Importante destacar que esse crescimento proporcionou o surgimento de fábricas de azulejos para essa produção nacional, com destaque para a Osirarte, fundada em 1940 pelo artista ítalo-brasileiro Paulo Rossi Osir, que enxergou nos azulejos desenhados por Candido Portinari uma possibilidade de negócio.

Para além de Cândido Portinari, Roberto Burle Marx (1909-1994), Athos Bulcão (1918-2008) e outros tantos artistas plásticos fizeram do azulejo, a partir daí, um elemento visual de estética brasileira, movimento que perdura até hoje, tendo sua utilização nas mais variadas formas e aplicações, como suporte arquitetônico ou como fonte de inspiração para a arte.

O Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro

A casa modernista da Rua Marquês de São Vicente, número 476, no bairro da Gávea, situado no Rio de Janeiro, foi palco de reuniões emblemáticas para decisões importantes da vida política brasileira durante a década de 1950, além de um local de grandes celebrações, que recebeu hóspedes ilustres como Henry Ford II, David e Nelson Rockefeller e Aristóteles Onassis. Projeto do arquiteto Olavo Redig de Campos (1906-1984) para o banqueiro e embaixador Walther Moreira Salles (1912-2001), sua construção teve início em 1948 e foi inaugurada em 1951.

Situada em um terreno de dez mil metros quadrados em meio à mata atlântica, a casa foi definida pelo arquiteto e professor da FAU-USP Guilherme Wisnik como um palacete moderno, uma herança típica das antigas casas de chácara (WISNIK, 2011, p.1). Com pé

direito alto, muita transparência através dos janelões de vidro, elementos vazados e um grande jardim com piscina, a casa (Figura 1) foi a residência da família Moreira Salles até 1980. Mesmo após a mudança da família, a casa foi preservada, sendo reformada no ano de 1999 e aberta como centro cultural do Instituto Moreira Salles (IMS), conforme gosto de Walther Moreira Salles, e que já contava com outras duas unidades em São Paulo e em Poços de Caldas, Minas Gerais.



Figura 1.
Área externa da residência de Walther Moreira Salles, projeto de Olavo Redig de Campos. Gávea, Rio de Janeiro, c. 1954.
Foto de Marcel Gautherot.
Fonte: Acervo IMS.

O Instituto do Rio de Janeiro reúne hoje um grande acervo entre o pessoal de seu patrono, com mais de trinta mil itens, uma grande coleção de fotografia, de música, literatura, iconografia, além de salas de exposição e uma sala de cinema, sendo um importante meio de divulgação da cultura nacional e internacional. O IMS publica ainda duas revistas, a *ZUM*, sobre fotografia contemporânea, e a *serrote*, com ensaios e ideias.

Em seu endereço eletrônico³, em constante aperfeiçoamento, o IMS disponibiliza seu acervo e divulga sua programação cultural. Com um trabalho importante na preservação da memória, atende

3. Consultar o site: www.ims.com.br para informações detalhadas.

a pesquisadores em seus três centros culturais, tendo como meta a pesquisa, com o intuito de entender o passado para viver o presente e projetar um futuro, criando um legado cultural.

Como parte do acervo da casa, está o grande painel de azulejos desenhado por Roberto Burle Marx (1909-1994), que também assinou o projeto paisagístico (Figura 2).



Figura 2.
BURLE MARX, R.
[Sem título].
Painel de azulejos.
Fonte: Rodrigues (2018).

Roberto Burle Marx

Nascido em São Paulo, em 1909, Burle Marx veio para o Rio de Janeiro com quatro anos de idade, em 1913, e, após um problema na visão, mudou-se com a família para a Alemanha, onde permaneceram por um ano, entre 1928 e 1929. Na ocasião, formou-se em pintura no ateliê de Degner Klemn. No regresso ao Brasil, ingressou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Conhecido como um exímio paisagista e botânico autodidata, realizou, em 1932, seu primeiro projeto de jardim, para a residência da família Schwartz, no Rio de Janeiro, a convite do arquiteto Lucio Costa, autor do projeto de arquitetura com Gregori Warchavchik (1896-1972).

Entre 1934 e 1937, Burle Marx ocupou o cargo de diretor de parques e jardins em Recife, Pernambuco, onde passou a residir. Importante destacar que, nesse período, ele viajava com frequência para o Rio de Janeiro, onde teve aulas com o pintor Candido Portinari. Na ocasião, Portinari lhe conferiu um cargo de assistente para trabalhar no projeto do novo edifício do Ministério da Educação e Saúde,

hoje o Palácio Gustavo Capanema, um ícone da arquitetura modernista no Brasil. Burle Marx também é o autor do jardim projetado para o terraço do edifício, mas o estágio que fez com Portinari foi muito importante para sua carreira na pintura também.

Por ser seu primeiro ofício e formação, Burle Marx passou por várias fases na pintura, meio de partida que ele usava para todas as suas criações. A pintura era seu grande veículo inspirador; ele desenhava e pintava suas ideias e as concretizava em seus projetos, inclusive os de paisagismo, utilizando vários suportes, como tela e papel, por exemplo (Figura 3).



Figura 3.
MEYER, C.; TYBA.
*Roberto Burle Marx
pintando em sua
casa no Rio de
Janeiro. 1980.*

A década de 1940 foi um marco na transição de seus pensamentos artísticos, e talvez uma ruptura em seu gosto, quando começou a se interessar pela pintura pré-cubista de alguns artistas, especialmente as de Georges Braque (1882-1993), pintor e escultor francês que fundou o cubismo com Pablo Picasso (1881-1973). A partir desse período, seus projetos passaram a ter um viés orgânico, abstrato. Destaque para dois importantes trabalhos executados no Rio de Janeiro, que foram o Museu de Arte Moderna, em 1955, e o Aterro do Flamengo, em 1965.

Deixando um grande legado para o paisagismo e para a botânica brasileira, assim como para as artes plásticas, Burle Marx faleceu em 04 de junho de 1994, na cidade do Rio de Janeiro, onde

desenvolveu a maior parte de suas obras, com destaque para cerca de dois mil jardins projetados, atuando também na cerâmica, ourivesaria, tapeçaria e azulejaria.

O painel de azulejos de Burle Marx

Através da pintura, Burle Marx desenvolveu o desenho para o painel de azulejos da residência de Walter Moreira Salles, em 1949, quando projetou um grande espelho d'água com carpas e vegetação variada entre a antiga sala de jantar e a piscina. O espelho d'água teria uma função dupla de regulador climático e objeto de contemplação, trazendo uma atmosfera lúdica e unindo os ambientes.

Formando uma composição com o espelho d'água, figura o belo e imponente painel de azulejos, com cerca de vinte e cinco metros de extensão e três metros de altura, o maior já desenhado por ele.

Com forma sinuosa, composto por desenhos de lavadeiras carregando seus fardos de roupa na cabeça, em tons de azul e branco, o painel possui desenhos figurativos e geométricos. Foi intitulado *As lavadeiras* e executado pela Osirarte com material e cozimento das Indústrias Matarazzo (Figura 4).



Figura 4.
BURLE MARX, R.
As lavadeiras.
1949. Painel de
azulejos.
Fonte: Rodrigues
(2019).

É um painel que agrega valor estético e artístico ao conjunto residencial, principalmente ao ambiente externo da casa, local antigo de lazer da família. Atualmente, o espaço abriga um café/restaurante, onde os visitantes podem desfrutar da atmosfera lúdica e sensorial, que une o conjunto arquitetônico às artes plásticas assim como ao jardim, tornando a paisagem única.

Com o passar do tempo, o painel de azulejos sofreu as consequências do tempo e das intempéries. Algumas peças foram perdendo a vivacidade da cor, e outras chegaram até a perder o vidrado, deixando parte dos desenhos incompletos.

Em 2012, um projeto de restauro do painel foi executado pela empresa Velatura, do Rio de Janeiro, no qual um trabalho de limpeza e higienização seca, úmida e química foi realizado para avaliar o estado dos azulejos. Após a conclusão dessa etapa, foram feitos um trabalho de consolidação e uma reintegração cromática, buscando sempre a proximidade máxima da cor utilizada na ocasião do seu assentamento. Para a conclusão do projeto de restauro, foram substituídas algumas peças dadas como não recuperáveis, e o painel foi entregue em perfeito estado.

O conjunto de azulejos do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, e está em constante preservação.

Burle Marx foi marcante entre os artistas plásticos que usaram o azulejo como meio de suporte para suas criações. Como assistente de Portinari, que ainda desenhava azulejos figurativos muito inspirados no barroco português (por isso, inclusive, os tons de azul predominavam), Burle Marx foi quem fez a transição entre a pintura figurativa e geométrica dentro da plástica da arte de azulejar do movimento



Figura 5.
BURLE MARX, R.
As lavadeiras
(pormenor do
painel de azulejos
de Burle Marx).
1949. Painel de
azulejos.
Fonte: Rodrigues
(2019).

modernista no Brasil. Ele utilizava em seus desenhos figuras humanas geometrizadas, mas já inserindo alguns elementos como triângulos, quadrados e retângulos soltos (Figura 5). A mudança para uma azulejaria policromática e abstrata foi feita por Athos Bulcão (1918-2008).

Conclusão

O azulejo possui, enquanto elemento visual, importante papel na arquitetura moderna, principalmente entre as décadas de 1930 e 1940. Sua estética contribuiu para a formação desse novo período, em que se buscava uma transformação nos conceitos plásticos, e no qual a arte e a arquitetura se uniram para criar uma nova identidade em seus projetos. Essa mudança plástica na azulejaria possibilitou uma interação com os ambientes internos e externos, com a arquitetura em si, mesmo sendo este um elemento provindo de uma era colonial e que tinha como proposta pelos modernistas ser eliminado. Deve-se a Lucio Costa o incentivo à reinterpretção do azulejo no período modernista, em escala arquitetônica e visualmente transformado.

O azulejo possui ainda hoje um papel fundamental como elemento plástico na arquitetura e nas artes plásticas, numa constante metamorfose de gostos e utilização.

A casa da família Moreira Salles fez parte de uma gama de residências que contratavam os arquitetos como forma de fazer parte dessa transformação ocorrida no modernismo. Uma proposta estética diferenciada da era colonial, preservando sua cultura, mas com identidade nacional. Um período marcante na história da arte e da arquitetura brasileira.

Mariana Rodrigues é Pesquisadora da azulejaria luso-brasileira nas artes decorativas e na arquitetura. Mestre em Memória e Acervos pela Fundação Casa de Rui Barbosa, com dissertação premiada em 2019 pelo Projecto SOS AZULEJO em Lisboa. Atua como professora da Pós-Graduação em Design de Interiores na Universidade Veiga de Almeida, além de ser pesquisadora colaboradora do projeto *Casas Senhoriais e seus interiores: estudos luso-brasileiros em arte, memória e patrimônio*, da Fundação Casa de Rui Barbosa. E-mail: contatoarbore@gmail.com.

REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, D (org.). **Azulejos na cultura luso-brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.
- ALCÂNTARA, D (org.). Azulejo, documento de nossa cultura. *In*: DIAS, M. C. V. L. (org.). **Patrimônio azulejar brasileiro: aspectos históricos e de conservação**. Brasília: Ministério da Cultura, 2001. p.27-73.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- ARGAN, G. C. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BURLE MARX, R. **As lavadeiras**. 1949. Painel de azulejos.
- BURLE MARX, R. **Jardim e Ecologia**. *In*: TABACOW, J. (org.). **Arte e paisagem: conferências escolhidas**. São Paulo: Livraria Nobel, 2004.
- BURLE MARX, R. [**Sem título**]. Painel de azulejos.
- BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. Tradução de Ana M. Goldberger. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- CAVALCANTI, L. **Dezoito graus: a biografia do palácio Capanema**. 2. ed. São Paulo: olhares, 2018.
- CAVALCANTI, L. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.
- LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KAMITA, J. M. A casa moderna brasileira. *In*: FORTY, A.; ANDREOLI, E. (org.). **Arquitetura Moderna Brasileira**. Londres: PHAIDON, 2004. p.140-169.
- LEENHARDT, J. **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- MEYER, C.; TYBA. **Roberto Burle Marx pintando em sua casa no Rio de Janeiro**. 1980. 1 fotografia.
- MINDLIN, H. E. **Arquitetura moderna no Brasil**. Tradução Paulo Pereira; prefácio de S. Giedion; apresentação Lauro Cavalcanti. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; IPHAN, 2000.
- WISNIK, G. A casa de Walther Moreira Salles. **Blog do IMS**, [online], 06 jun. 2011. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/casa-walther-moreira-salles-por-guilherme-wisnik/>. Acesso em: 01 de julho de 2019.

ENTRE O ACERVO E O ESTÚDIO: UM ESPAÇO DE PENSAMENTO

Marilice V. Corona

Autorreferencialidade e representação *en abyme*

Para compreender melhor as relações que tenho procurado estabelecer, atualmente, entre o espaço expositivo dos museus, os acervos e minhas pinturas de “cenário de produção”¹, faz-se necessário retornar no tempo e esclarecer como se origina esta investigação.

Há alguns anos, me interessei pelo estudo da autorreferencialidade em pintura e os procedimentos metapicturais como estratégia. Em 2009, finalizei minha tese de doutorado em Poéticas Visuais pelo PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS, intitulada *Autorreferencialidade em território partilhado*. Naqueles anos de pesquisa, desenvolvi uma série de pinturas que, na verdade, são fruto e desdobramento de uma investigação de quase 30 anos de trabalho, na qual são discutidas questões relativas à representação, à convencionalidade de seus sistemas, às implicações dos discursos construídos sobre a pintura, e, mais recentemente, às relações e confluências entre pintura e fotografia. De 2005 a 2010, durante a tese, passo a realizar, efetivamente, projetos específicos para os espaços expositivos nos quais as obras seriam exibidas, tomando como motivo representacional a arquitetura do próprio espaço de exposição. Entre muitas questões que os trabalhos procuravam levantar, estava o vínculo inelutável entre a parede, a instituição e o quadro como constructo cultural.

Da experiência de inserir a fotografia, tanto na captura das imagens arquitetônicas quanto durante o processo de realização das pinturas, surge a representação *en abyme*, tanto do espaço de

1. Termo utilizado por Victor Stoichita em *L'instauration du tableau*. Genève: DROZ, 1999.

exposição quanto do espaço de produção, do processo da pintura. Sendo assim, o processo da pintura também é registrado e torna-se motivo representacional para o trabalho.

O termo *en abyme* é oriundo da crítica literária e foi cunhado por André Gide, em 1893, em seu *Diário* (1889-1939)². A frase *en abyme* descreve o fragmento de um texto que reproduz em miniatu- ra o texto em sua inteireza – o texto dentro do texto, em uma duplicação especular. A expressão *mise en abyme* não é gideana. Foi forjada por C. E. Magny (1950) a partir da interpretação do termo utilizado por Gide em seu *Journal*. Outros autores também utilizaram termos semelhantes, como *construction* ou *composition en abyme*. Os termos têm em comum a designação *en abyme*. Apesar de o leitor identificar o significado do termo com aspectos de vertigem, abismo, perda de referência, na verdade, *abyme* é um termo técnico retirado da heráldica. Segundo Dällembach, “em um tratado de heráldica, encontramos a explicação de abîme ou abyme: é o centro de um escudo. Diz-se que uma figura está em abîme ou abyme quando ela está, com outras figuras, no meio do escudo, mas sem tocar nenhuma delas” (1977, p.15).

Com o decorrer do tempo e a partir da interpretação da crítica literária, o termo carregará os significados citados acima, e assumirá um sentido mais amplo. No entanto, para Gide, há um sentido preciso: o sentido de *retroação*.

Eu quis indicar, nessa Tentative Amoureuse, a influência do livro sobre aquele que o escreve e durante a própria escrita. Pois, saindo de nós, ela nos muda, ela modifica o andamento de nossa vida; como se vê em física, esses vasos móveis suspensos, cheios de líquido, receberem um impulso, quando se esvaziam, no sentido oposto ao do escoamento do líquido que eles contêm. “Nossas ações agem sobre nós tanto quanto nós agimos sobre elas”, diz George Eliot [...]. É uma reciprocidade que eu quis indicar, não mais nas relações com os outros, mas consigo mesmo. O sujeito que age é si; a coisa que retroage é um sujeito

2. A representação *en abyme* não é um recurso novo, na medida em que podemos encontrá-lo, segundo Foucault, Borges e Dällembach, na *Odisséia* de Homero, nas *Mil e uma noites*, em *Hamlet* e outros. No entanto, a representação *en abyme* torna-se um recurso muito mais recorrente a partir do modernismo e das teorias da linguagem. No século XX, tanto a literatura quanto as artes visuais, o teatro e o cinema (veja-se *8 e ½* de Fellini, 1963) utilizarão este recurso como forma de evidenciar as especificidades e estrutura da linguagem, enfocando-a como tema. No entanto, essa denominação aparecerá apenas no final do século XIX, por criação de André Gide.

que se imagina. É, portanto, um método de ação sobre si mesmo, indireto, que eu dei aí; e é também, muito simplesmente, um conto. Esta retroação do assunto sobre ele mesmo tem sempre me tentado. É o romance psicológico típico. Um homem em cólera conta uma história: eis o assunto de um livro. Um homem conta uma história não é suficiente. Ele precisa que seja um homem em cólera. E que haja um constante reportar entre a cólera deste homem e a história a contar. (GIDE, 1951, p.40)

De forma geral, a relação dialógica entre o pintor e a pintura já guarda com isso algumas semelhanças, e intensifica-se quando a pintura se dobra sobre si mesma. Mas um dos pontos que mais me interessa quando utilizo o recurso *en abyme* em meus trabalhos está nas consequências do processo de retroação empreendido por Gide. O autor, ao dar voz ao seu personagem escritor, em *Les faux monnayeurs*, que, por sua vez, está escrevendo um romance que leva o mesmo nome, consegue juntar à intriga do romance a história, a crítica e a estética da obra.

Em meu processo, a presença do dispositivo fotográfico, no atelier, permite evocar as três instâncias que constituem a pintura: o espaço de produção, o espaço de representação e o espaço de apresentação. A representação *en abyme*, como recurso metalin- guístico e operacional, tem como principal função colocar essas três instâncias em circularidade infinita. Nesse processo, instaura-se, em território partilhado, um espaço de pensamento no qual a pin- tura se interroga sobre seu próprio espaço na contemporaneidade. A pintura dobra-se sobre si mesma e questiona-se sobre todas as instâncias que a constituem.

Os projetos expositivos que venho realizando desde o ano de 2006 têm levado em consideração o espaço arquitetônico em que as pinturas serão apresentadas. São pinturas-instalações que se organizam em conjunto de peças, e são interdependes umas das outras, ativando inúmeras possibilidades de leitura.

Os rebatimentos entre as imagens, do espaço expositivo, dos quadros dentro dos quadros e, nos trabalhos mais recentes, da autorrepresentação do pintor no atelier (cujo olhar não se dirige para fora, mas volta-se para dentro) têm por objetivo construir um espaço de jogo reflexivo, do qual o espectador é convidado a participar, pois a autorreflexividade de seu olhar torna-se requisito para que a obra se conclua.



Figura 1.
CORONA, M.
Espaço de Jogo.
2010-2019. Acrílica
e óleo sobre
tela, fotografia
digital e telas em
branco, 196 x 600
cm. Coleção da
artista. Fotografia:
Marilice Corona.

As Pinturas de Atelier ou os Cenários de Produção, como denomina Victor Stoichita, assim como os Gabinetes de amadores, são gêneros que evidenciam o trabalho metapictural. Cada um deles com suas especificidades e multiplicidades de leituras. Stoichita utiliza o termo cenário de produção, aproximando-o do conceito de *poiética* utilizado por René Passeron, em *L'oeuvre picturale* (1980, p.343). O modo como trabalha o termo faz com que assuma uma significação mais ampla e expressiva, referindo-se à técnica, a um fazer amalgamado ao pensamento. Um todo formante. Stoichita, quando analisa as pinturas de atelier do século XVII dos Países Baixos, nos diz “que se pode falar de um ‘cenário poético’ ou de um ‘cenário de produção’ que se constitui, doravante, como manifestação paralela à tematização autoral habitual (o autorretrato)” (1999, p.303). O autor, inclusive, busca fazer a distinção entre autorretrato, autobiografia e cenário de produção. Conforme o autor,

O cenário poético distingue-se do autorretrato pelo fato de que ele não focaliza a figura do produtor de imagens, mas a produção. Se o produtor desempenha um papel importante (por vezes muito importante) esse é sempre uma consequência de sua relação com o fazer. Lembremos, a esse respeito, que mesmo o autorretrato independente tende, nessa época, a tematizar sua própria gênese. [...] Em poucas palavras, autorretrato é descrição de si mesmo; a autobiografia é a vida convertida em narrativa. O cenário de produção não é nem autorretrato, nem autobiografia, mesmo se ele participa dos dois. Ele tematiza uma parte da existência de

um artista que o define como tal. Ele guarda, portanto, algo de biográfico, mas não é autobiográfico: a vida de um pintor não é feita apenas de seu trabalho. (STOICHITA, 1999, p.303)

Habitualmente, as cenas de ateliês apresentam-se como espaços povoados de representações. Pincéis, tintas, mapas, desenhos, fotografias, telas enroladas ou apoiadas à parede, cortinas, biombo, um eventual modelo, seja vivo ou não, enfim, instrumentos e ferramentas de trabalho que usualmente estão à mostra, com a finalidade de caracterizar o espaço do fazer e da técnica. Mas será só isso? Com o decorrer da história, a autorrepresentação do artista na pintura assume novos significados e, ainda hoje, parece trazer instigantes possibilidades para a criação de novas relações.

O artista sul-africano William Kendridge comenta sobre o importante papel do atelier na criação do *7 fragmentos para Georges Méliès*. Toda sua relação com o espaço, a preparação, a postergação e deambulações acabaram virando tema de seus filmes. Conforme relata:

[...] é como se fosse preciso, antes que o trabalho pudesse começar (o trabalho visível do desenho, do filme ou da escultura), realizar um outro trabalho, invisível. Uma sorte de trabalho teatral, minimalista, que supõe um espaço vazio, um protagonista (o artista que se desloca ou permanece imóvel e um antagonista (o papel na parede). Este trabalho, essas deambulações no atelier são o tema dos diferentes filmes que compõe *7 fragmentos para Georges Méliès*. (KENDRIDGE, 2010)

Kendridge homenageia Méliès ao mesmo tempo que tematiza a própria gênese do desenho. Interessa-me aqui não apenas o processo material e formal, mas a dimensão conceitual e reflexiva do processo. Nesse sentido, nos aproximamos do próprio conceito de *poiética* desenvolvido por Passeron, no qual o atelier se apresentaria como local de instauração da obra. Como acrescenta Kendridge:

O atelier é um lugar tradicional onde se criam as imagens. Minhas obras sobre o tema do atelier tratam, portanto, tanto sobre a criação de imagens como atividade artística como sobre sua dimensão histórica. [...] O atelier é um espaço fechado, tanto psiquicamente como fisicamente, como um

cérebro muito grande; a deambulação no atelier é o equivalente às ideias que giram dentro da cabeça, como se o cérebro fosse um músculo que a gente pudesse exercitar e colocar em condições e melhorar sua performance. Meus “Fragmentos” são, portanto, o fruto de cogitações interiores, cada fragmento terminado sendo a manifestação dos impulsos que vêm ao espírito e que a gente abandona antes que o trabalho comece. (KENDRIDGE, 2010, p.13)

Em meu processo de trabalho, tudo é encenado para ser fotografado. Eu mesma faço os registros com auxílio do temporizador da câmera. Cada elemento presente na imagem tem uma função no jogo de significações ou relações formais. Interessa-me que instrumentos, livros e referências fiquem à mostra como rastros de um percurso. A parede de fundo funciona como anteparo para muitas imagens e citações. Normalmente me coloco de costas. Interessa-me a cena e não um autorretrato frontal. A posição de costas para o espectador também o coloca *en abyme*. Estamos os dois olhando para dentro e quando encontramos as imagens ao fundo, nosso olhar volta-se para fora. São as imagens “coladas” à parede que reverberam nos quadros ao lado. Essas imagens são as responsáveis pela ativação do jogo que articulo dentro do espaço expositivo. Quando trabalho em diálogo com os acervos dos museus, tenho um farto panorama de possibilidades de assuntos. Dessa forma, muitas camadas de leituras podem ser construídas.

A partir do ano de 2010, começo a realizar o que chamo de pinturas-instalações. São trabalhos compostos por muitas telas que gravitam, ou se desdobram a partir de uma cena maior, como em *Espaço de jogo* (2010-2019) (Figura 1). Essa instalação é uma espécie de *work in progress*, pois, a cada montagem, recebe mais uma pintura, que se refere a sua própria montagem ou condição de apresentação. Essa nova forma de configuração me permitirá ampliar as possibilidades de jogar com as imagens e ampliar as relações de significação. Esse trabalho reúne muitas imagens dos espaços expositivos no qual foi exibido, mas refere-se a estes através da representação dos documentos de trabalho. Aqui temos a representação das imagens (dos registros fotográficos, muitas vezes reenquadrados por visores de papel) dos espaços de exposição. Trata-se de um trabalho que representa, entre outras coisas, sua própria genealogia e seus modos de apresentação.

Entre o acervo e o eStúdio – MARGS/Porto Alegre

Em junho de 2017, realizei a exposição *Entre o acervo e o eStúdio* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre. Tratava-se de uma vontade antiga de poder estabelecer uma relação com o acervo e as imagens que haviam constituído meu olhar, e que, de alguma forma, poderiam ser inseridas em minhas instalações, produzindo novos sentidos.

Essa exposição teve como assunto os rebatimentos entre o espaço de produção e o espaço de apresentação; as interconexões entre o espaço de criação e o espaço dedicado à conservação da memória e da cultura. Imagens geram imagens e, nesse caso, o acervo de um museu tem papel fundamental. *A dama de branco* de Artur Timotheo da Costa, *O vestido verde* e o *Nu com luva* de João Fahrion, entre outras, fazem parte da alfabetização do meu olhar e, ainda hoje, a cada visita ao MARGS, esse olhar se renova ao descobrir novos aspectos.

Para essa exposição, escolhi dois gêneros que se interligavam: o retrato e o atelier do artista. Escolhi alguns retratos femininos que conformam a instalação que intitulei *Em jogo – O retrato de Tatiana* (2015), e que fora acrescentada de mais peças. São obras que se tornaram ícones do acervo e que, em um novo arranjo, homenageiam os guardas do museu (Figura 2).



Figura 2.
CORONA, M.
Em jogo. 2017.
Instalação.
Exposição *Entre o acervo e o eStúdio* – MARGS, Porto Alegre.
1. João Fahrion, *Nu com luva*, 1955.
2. Marilice Corona, *Os retratos*, 2017.
3. Alberto da Veiga Guignard.
4. *O retrato da senhora Maria de Lourdes Pires da Rocha*, 1936.
5. João Fahrion, *O vestido verde*, 1949. João Batista Mottini, *Retrato*, 1964.
6. Marilice Corona, *O retrato de Tatiana*.
7. Artur Timótheo da Costa, *A dama de branco*, 1906. Coleção do MARGS, Porto Alegre. Fotografia: Filipe Conde.

Para o tema do atelier do artista, selecionei quatro pinturas: *Interior de atelier*, de João Fahrion, *Ateliê*, de Carlos Petrucci, *Interior*, de Edson Motta, e *Atelier Julian*, de Pedro Weingartner. Essa seleção está vinculada ao tema e à qualidade pictórica, sendo que algumas obras tinham uma história especialmente significativa para estarem presentes nessa mostra. Seja por algo relativo ao seu autor, ou pela imagem representada. Edson Motta, por exemplo, entre os anos de 1945 e 1980, foi professor de teoria, técnica e conservação da pintura na UFRJ. Foi um dos pioneiros em restauração no Brasil e autor de livros essenciais para minha formação, como o conhecido *Iniciação à pintura* (1976). Na exposição, ele integrou a instalação *A história e a arte*. Esse trabalho fala de minha história pessoal e da própria história da arte. A síntese de planos e formas, tão cara ao modernismo, reverbera entre as pinturas e a escultura *Inca*, de Fernando Corona, meu avô (Figura 3). O *Atelier Julian* (da Academia Julian de Paris), por sua vez, representado por Weingartner, apresentava um aspecto curioso, pois fora uma das primeiras academias de Belas Artes a aceitar mulheres em suas aulas. De meu ponto de vista, são obras que se referem ao campo ao qual pertencem.



Figura 3.
CORONA, M. A
História e a arte.
2017. Instalação.
1. Marilice
Corona, *A História
e a arte*, 2017.
2. Edson Motta,
Interior, s.d. (Col.
MARGS).
3. Fernando
Corona, *Inca*, s.
d. (Col. MARGS).
Fotografia: Filipe
Conde.

A representação do atelier, com a presença do pintor ou não, trata-se de uma alegoria do próprio processo de criação, da gênese do trabalho do artista. Espaço privado do trabalho manual e da elaboração mental. O espectador, como um voyeur, aproxima-se e espia, adentra a imagem e a intimidade do pintor, tomando contato com toda sorte de objetos, imagens e instrumentos que povoam o estúdio. O cenário de produção oferece pistas sobre o contexto no qual o pintor está inserido. Tudo está nos detalhes. Atelier como estúdio, studiolo. O espaço do estudo, do conhecimento e também da produção e revelação das imagens. Mas estúdio também se refere ao Studio P – Projeto de Pesquisa e Extensão em Pintura que coordeno junto à UFRGS. O grupo formado em 2016, contando com cerca de 24 jovens artistas, de níveis variados de formação, instaurou um espaço extraclasse que busca estimular a pesquisa, a reflexão e as trocas. Nessa exposição, o grupo também foi convidado a participar de uma proposta de trabalho colaborativo. Uma foto de meu atelier foi dada ao grupo, para que cada um fizesse sua versão e, em contrapartida, eu faria, ao longo da exposição, uma pintura a partir de cada espaço de trabalho de cada componente do grupo. Ao modo dos gabinetes de colecionadores, uma parede fora montada ao longo do período de exposição, tendo como tema nossos espaços de trabalho. Esse trabalho coletivo, composto de muitos quadros, funcionou como mais uma estratégia metapictural que colocava *en abyme* a produção dessa mesma exposição, ao mesmo tempo em que estabelecia um diálogo com a mostra coletiva *No eStúdio* que o grupo inaugurava, em paralelo, na sala ao lado. Essa montagem fora realizada em uma pequena sala de passagem, que interligava as duas exposições, e onde também instalei as pinturas de ateliers de Petrucci, Weingartner e Fahrion. *Entre o acervo e o eStúdio* (com S maiúsculo), entre muitas coisas, procurava demonstrar que todo artista se encontra num ponto específico da história; que atrás dele estão muitos artistas, muitas imagens, e salienta-se, assim, a importância dos acervos para a formação da identidade cultural de um povo ou mesmo de um indivíduo. Sendo professor, outra relação temporal se estabelece: com os mais jovens transmitimos e nos atualizamos. *Entre o acervo e o eStúdio* experimenta-se o presente deslizante.

Entre o acervo e o eStúdio no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

Com o intuito de desdobrar o projeto de exposição realizado no MARGS, em Porto Alegre, trago a exposição para o Museu Nacional de Belas Artes, conformada agora por 6 pinturas-instalações, que procuram criar novas relações. Visitar o acervo e descobrir pinturas pouco conhecidas foi um grato disparador de ideias.

Ao utilizar o gênero do atelier do artista como eixo para a presente mostra, procurei reunir pinturas de minha autoria, do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli e do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Nesse processo, o comentário sobre os demais gêneros, como o retrato e a paisagem, também se estabelece e indica como esses se misturam nos quadros dentro de quadros. Um quadro pode conter muito mais assuntos do que parece à primeira vista.

A seleção das obras dos acervos foi determinada pelo estudo dos gêneros, o caráter autorreferencial da maior parte das imagens, a qualidade pictórica que apresentam, a potência da imagem para gerar novas relações e também por aspectos afetivos, pessoais. São imagens que falam de imagens, entendendo imagem não como coisa, mas como relação.



Em *Iniciação* (Figura 4), uma das instalações elaboradas a partir de obras do acervo do MNBA-RJ, encontraremos uma montagem que reúne a cena de atelier *Iniciação* (2019), de Marilice

Corona, *Interior de ateliê* (1909) de Carlos Chambelland, *Interior com figuras* (1939), de João Fahrion, *A lição* (1895), de Rafael Frederico, *O escultor Eduardo Rubino* (1913), de Antônio Alice, e *Luz e restauração* (2019), de Marilice Corona. *Iniciação* traz uma série de comentários sobre a formação do artista, suas referências, seus documentos de trabalho, desejos, impasses e heranças. Interligados pelos vermelhos de cádmio, *A lição*, *Interior com figuras* e *Iniciação* ativam o jogo entre as múltiplas imagens que habitam o interior dos quadros e aquelas que gravitam em torno deles. Muitos sentidos começam a ser construídos. *A lição*, de Rafael Frederico, *Interior de atelier* e *Iniciação* falam da educação do olhar; da infância à maturidade. Dentro de *Iniciação*, encontramos uma citação ao pequeno quadro *O futuro artista*, de Almeida Junior, que apresenta a cena de um menino deitado no chão, de bruços, a desenhar e copiar no assoalho um pequeno quadrinho de paisagem, que ele segura com a mão esquerda. Seria possível dizer que esse pequenino quadro tem por função nos lembrar que a pintura se aprende, desde cedo, olhando, decifrando e, por que não dizer, amando as pinturas.



Figura 5.
CORONA, M.
Detalhe de
Iniciação. 2019.
Instalação. MNBA.

As diversas instalações incluem, também, representações dos funcionários de diversos setores do Museu (Figura 5), representações da própria montagem da exposição e, posteriormente, serão incorporados alguns de seus visitantes. Essa é uma forma de homenagear todos aqueles que participam nesse processo de conservação e memória. Somado a isso, o espaço expositivo também virou atelier; todo o processo está sendo fotografado e mais pinturas passam a ser agregadas à exposição. Esse processo *en abyme* durará até o final

do período de exposição. A representação do atelier me permite realizar a sobreposição de múltiplas temporalidades. Não apenas através do agenciamento entre imagens produzidas em períodos de tempo distantes, mas também pelas interpolações de tempo entre fatura e apresentação.

É importante salientar a importância da montagem como ato criativo. O processo de montagem faz parte do processo de criação porque, ao aproximar certas imagens, novos sentidos são instaurados. Procuro configurar as paredes ao modo dos *gabinets de amadores* tão em voga no século XV. Em minhas montagens, crio uma tela maior, uma tela composta de muitos “quadros” e “documentos de trabalho” em seu interior, já planejando as imagens que gravitarão ao seu redor. Mas, durante a montagem, novas associações surgem e abrem para novas possibilidades, e novas pinturas podem ser produzidas e incorporadas. O quadro dentro do quadro é um dos procedimentos metapicturais mais comuns da representação *en abyme*. Os espelhos, as janelas, as portas e o quadro dentro do quadro podem ser considerados metáforas da pintura e elementos que reafirmam o trabalho metapictural. Todos eles reafirmam, se o espelho é quadrangular, a estrutura do quadro-objeto. Esse, por seu lado, mais aproximado do quadro dentro do quadro, trata-se de uma superfície de projeção como o próprio suporte da pintura. A imagem refletida no espelho é regida pelas mesmas regras da perspectiva linear. Por isso, muitas vezes pode ser considerado um quadro dentro do quadro. Uma referência histórica importante para meu trabalho são os antigos *Gabinets de amadores*. Esses quadros-catálogos que exibem pinturas dos mais variados gêneros me fazem pensar na estrutura de minhas montagens. A instigante análise que Victor Stoichita tem empreendido sobre o tema tem me ajudado a pensar sobre meu próprio trabalho e os modos de apresentá-lo. Com relação à representação do quadro dentro do quadro, Stoichita afirma que o auge desse procedimento dar-se-á no século XVII, mas será em Flandres que os pintores, através desse mecanismo, darão origem a um novo gênero pictural, chamado *gabinets de amadores* ou *pintura de coleções*. Conforme o autor, como documentos, esses quadros revelam preciosas informações sobre o contexto artístico e social daquele período: a relação entre os artistas e a organização das corporações, os colecionadores, os cientistas e os diletantes. Mas

chama a atenção que, se por um lado, os gabinetes de amadores nos chegam como um testemunho de época, fazendo menção a todo o contexto extraquadro, ou seja, ao contexto histórico em que esse tipo de representação está inserido, a realidade de dentro do quadro e as relações estabelecidas entre as imagens nos revelam associações de outra ordem. As leituras podem ser múltiplas. “A relação que se estabelece na representação do interior de uma galeria tem como característica que cada imagem, cada quadro, que é uma entidade em si, tem por ‘fundo’ o conjunto das outras obras. Nesse caso, torna-se ‘figura’ para desaparecer pouco depois como ‘fundo’ em relação a outras” (STOICHITA, 1999. p.150). Conforme Stoichita, “a contextualidade operante em uma coleção ocasiona – provoca mesmo – a situação autorreflexiva: perceber um quadro como ‘figura’ que se destaca de um ‘fundo’ é perceber uma obra de arte que se destaca (ou se projeta) de um (sobre um) ‘fundo’ que não é outro senão ‘a arte’” (*Ibid.*).

São essas ativações que podemos provocar, por exemplo, ao colocar pinturas contemporâneas ao lado de pinturas do século XIX. Que novos contextos e intertextos podem ser construídos? Que aproximações são possíveis? Quantos detalhes podemos descobrir e ativar quando estabelecemos novos jogos entre as imagens? *Entre o acervo e o estúdio* celebra o amor pelas imagens. Refere-se a essa “coleção particular” que construímos durante uma vida, bem como à importância das instituições e seus acervos que não cessam de nos alimentar. Em forma de cópias xerox, fotografias, impressões digitais e reproduções, as imagens se multiplicam, povoam as paredes dos ateliês e conformam nosso “museu imaginário”.

No jogo entre as imagens, evidencia-se a consciência de que fazer pintura hoje é encontrar-se em um ponto específico de uma linha histórica muito antiga. Uma história perpassada por inúmeras querelas e embates, que, ainda hoje, reverberam na discussão sobre sua pertinência.

Mas preste atenção! Tudo está nos detalhes. Atelier como estúdio, *studiolo*. O espaço do estudo, do conhecimento e também da produção e revelação das imagens. Nesse espaço, as imagens se desdobram, duplicam e replicam, dando vida, em idealidade, a uma specularidade sem fim.

MARILICE CORONA é Formada em Pintura (1988) e Desenho (1990) – Instituto de Artes – UFRGS – Porto Alegre/RS. Mestrado em Poéticas Visuais/Pintura (2002) e Doutorado em Poéticas Visuais/Pintura (2009) pelo PPG-AVi do Instituto de Artes da UFRGS, realizando estágio doutoral em l'Université Paris I – Panthéon Sorbonne – Paris-França (2009).

É artista Plástica e Professora de Pintura do DAV e do PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS. Desde 2016 coordena o Projeto Studio P Atelier Aberto de Pintura: Pesquisa e Extensão. Faz parte do comitê editorial da Revista Porto Arte – PPGAV/UFRGS, da Revista Estúdio – FABAU, Lisboa/Portugal; em 2018 passa a integrar o Conselho Editorial da Revista Philia: Filosofia, Literatura e Arte. Atualmente, integra o comitê de curadoria do acervo do MACRS. Como artista, desenvolve trabalho na área da pintura, realizando mostras nacionais e internacionais.

REFERÊNCIAS

- CORONA, M. **A História e a arte**. 2017. Instalação. 1. Marilice Corona, **A História e a arte**, 2017. 2. Edson Motta, **Interior**, s.d. (Col. MARGS). 3. Fernando Corona, **Inca**, s. d. (Col. MARGS).
- CORONA, M. **Detalhe de Iniciação**. 2019. Instalação. MNBA.
- CORONA, M. **Em jogo**. 2017. Instalação. Exposição *Entre o acervo e o estúdio* – MARGS, Porto Alegre. 1. João Fahrion, **Nu com luva**, 1955. 2. Marilice Corona, **Os retratos**, 2017. 3. **Alberto da Veiga Guignard**. 4. **O retrato da senhora Maria de Lourdes Pires da Rocha**, 1936. 5. João Fahrion, **O vestido verde**, 1949. João Batista Mottini, **Retrato**, 1964. 6. Marilice Corona, **O retrato de Tatiana**. 7. Artur Timótheo da Costa, **A dama de branco**, 1906. Coleção do MARGS, Porto Alegre.
- CORONA, M. **Espaço de Jogo**. 2010-2019. Acrílica e óleo sobre tela, fotografia digital e telas em branco, 196 x 600 cm. Coleção da artista.
- CORONA, M. **Iniciação**. 2019. Instalação. Exposição *Entre o acervo e o eStúdio*, 2019 – MNBA - RJ - 1. Rafael Frederico, **A lição**, 1895 (MNBA). 2. João Fahrion, **Interior com figuras**, 1939 (MNBA). 3. Marilice Corona, **Iniciação**, 2019. 4. Marilice Corona, **Luz e restauração**, 2019. 5. Marilice Corona, **O modelo**, 2019. 6. Carlos Chambelland, **Interior de ateliê**, 1909 (MNBA). 7. Antônio Alice, **O escultor Eduardo Rubino**, 1913 (MNBA).
- DÄLLEMBACH, L. **Le récit spéculaire**: essay sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- GIDE, A. **Journal 1889-1939**. Paris: Gallimard, 1951.
- STOICHITA, V. **L'instauration du tableau**. Genève: DROZ, 1999.

VER E SER VISTO: REPRESENTAÇÕES DO ARTISTA NA OBRA DE ALMEIDA JÚNIOR

Marina Pereira de Menezes de Andrade

A observação da própria imagem e sua representação são processos que se unem na construção de autorretratos, um dos mais antigos temas da história da arte. O ato de representar, contudo, pode expandir o registro da observação direta de uma artista e sua fisionomia, incluindo um sentido mais amplo e coletivo, em que se observa o artista em seu campo e em sua época.

Pode-se dizer que Almeida Júnior foi um pintor que representou o artista de diferentes maneiras: em autorretrato, em retratos de outros artistas e em cenas de ateliê. *O Descanso da modelo* (Figura 1) é a mais conhecida dessas obras. Nela, apresentam-se o pintor e a modelo em um momento de pausa de seus ofícios – o pintor ainda em frente ao seu cavalete, e a modelo com o corpo despido, como se tivesse há pouco deixado sua pose. A pausa na pose é uma abertura para uma descontraída interação.



Figura 1.
ALMEIDA
JÚNIOR, J. F. de.
*Descanso da
modelo*. 1882.
Óleo sobre tela,
98 x 131 cm.
Coleção Museu
Nacional de Belas
Artes – MNBA,
Rio de Janeiro,
Brasil. Fonte:
Andrade (2019).

O *Descanso da modelo* foi realizado em 1882, e faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, onde também se encontram outras obras de Almeida Júnior. Muitos foram os pesquisadores que versaram sobre sua produção e, especificamente, sobre essa pintura. A ampla fortuna crítica inclui estudos de diferentes épocas, inclusive textos críticos contemporâneos ao artista, que mostram aspectos do ambiente em que foi produzida. Entre os diferentes escritos encontrados, as principais fontes de consulta foram a tese de Fernanda Pitta, a dissertação de Alice Bandeira e artigos de Ana Cavalcanti. O presente artigo reforça algumas considerações dessas autoras, e pretende somar reflexões embasadas em teorias da socióloga Nathalie Heinich e do historiador Thierry de Duve.

Os escritos desses dois teóricos fundamentaram reflexões relacionadas ao estatuto social e à relação do artista com o público (incluindo críticos e especialistas), trazendo uma definição de “artista” definida e pela interação com indivíduos e instituições (intermediários). E, com essa premissa, observa-se, a partir da obra de Almeida Júnior, modos de interação entre o artista, o público e a modelo

O artigo está dividido em três partes: a primeira focada na obra *Descanso da modelo* e sua legitimação, que expõe um olhar sobre o sistema dos salões. A segunda tem como tema o artista e a modelo, e propõe uma reflexão sobre os modos de representação do artista, em sua própria imagem ou por meio do ateliê. A terceira sucintamente apresenta algumas considerações sobre a tradição e a modernidade na obra do artista.

A exposição geral, os salões e a legitimação do *Descanso da Modelo*

“Um primorzinho que obriga-nos a juntar nossas palmas às do pintor para aplaudir o Sr. Almeida Júnior” – o comentário de Angelo Agostini registrou a positividade com que a obra *Descanso da Modelo* foi recebida na Exposição Geral da Academia de 1884.

Agostini era um artista, ilustrador, caricaturista e crítico. Participou de diversas publicações da época e foi fundador da *Revista Ilustrada*, que esteve sob sua responsabilidade entre 1876 e 1888. Essa era uma publicação marcada pelo olhar crítico sobre a época, incluindo as manifestações artísticas e a Academia Imperial.

Sob a dura crítica de Agostini, a parceria da Academia com o governo imperial “a vincularia imediatamente ao atraso e a injustiça”, como cita Rosangela Silva (2015, p.114).

É característico desse olhar os comentários expressos na *Revista*¹ de 1879 (n. 187, p.2), em que Agostini atribuiu à academia palavras como “decrépita”, “retrógrada” ou “corroída pela podridão hereditária”. No ano de 1884, contudo, a nota sobre a exposição apontou para uma visão diferente: “[a]o contrário de todas as exposições que a Academia nos tem dado, esta que hoje se abre vae estar interessantíssima” (REVISTA ILLUSTRADA, 1884, p.7). E no número em que consta a ilustração do *Descanso da modelo* (n. 392, p.3), os quadros de Almeida foram valorizados por sua execução, contribuindo e usufruindo do olhar mais elogioso à AIBA – que ainda era alvo de críticas.

A Exposição era a 26ª que a Academia realizava e sucedia a de 1879, que foi um marco pelo grande número de visitantes e pela polêmica em torno das batalhas de Victor Meirelles e Pedro Américo. Era um momento significativo para os membros da academia e também momento de interação com o já existente (e crescente) “público amador”. Ana Cavalcanti comenta: “[o]s artistas preocupavam-se com esse público, queriam sua presença nas exposições e, sobretudo, desejavam sua admiração” (CAVALCANTI, 2003, p.1).

A exposição tinha grande importância para os membros da academia e para o ambiente artístico da época. Era um evento que recebia grande público e que, em consonância com a definição de Nathalie Heinich (1996, p.37) acerca do Salão francês, era o único local em que os artistas poderiam mostrar suas obras a um grande número de amadores e críticos, criando possibilidades de encomendas e vendas. O sucesso das exposições já era observado algumas décadas antes, quando, por exemplo, Porto-Alegre cita em 1849: “[o] público fluminense já consagrou no seu calendário festivo a exposição artística anual; e acostumado a esse concurso das artes, irá pouco a pouco ganhando em conhecimentos e preparando-se para poder avaliar qualquer trabalho d’arte e distinguir o aparente do real, o falso do verdadeiro” (PORTO-ALEGRE apud FERNANDES, 2001, p.180).

1. Todas as consultas às edições da Revista Ilustrada foram feitas pelo site da Biblioteca nacional: <http://memoria.bn.br>

É significativo o modo como Porto-Alegre destaca o aspecto avaliativo, a formação de um público e o julgamento. De fato, com as exposições, difundiam-se a estética, os temas e os valores que guiavam a produção acadêmica, tornando o público mais familiarizado com seus critérios avaliativos. Mas havia uma consequência inevitável na crescente afluência do público: o confronto com visões distintas. Nas exposições gerais, colocavam-se em avaliação não apenas as obras e artistas, mas os seus próprios métodos. E quanto mais variado fosse o público, mais amplas seriam as interpretações e os julgamentos. Nos salões de arte se iniciou a arte moderna.

Essa reflexão é colocada por Thierry de Duve acerca do Salão Francês e sua abertura ao público. Diz Duve, que a abertura dos salões foi uma “bomba relógio”. A crescente participação do público, iniciada no século XVIII, formou, usando termos do autor, uma arena pública para julgamento estético, que violava as medidas protetivas da academia para manutenção de seus padrões e tradições (DUVE, 2001, p.222). Com a abertura definitiva no século XIX, Duve aponta que “[n]ão havia um único pintor na França que, certo de que sua carreira dependia do sucesso no Salão, não era tomado pela alarmante questão: para quem eu estou pintando?” (*Ibid.*)².

O ano de 1880 é emblemático na história dos Salões Franceses, tendo sido o último salão oficial organizado pela Academia. A história que se segue inclui fatos como a criação da Sociedade dos Artistas Franceses e a organização do Salão dos Independentes, em 1884, cujo lema era: *Ni jury, ni recompense* (nem júri, nem recompensa) – semelhante ao do Salão dos Independentes de Nova York, em 1917, onde a *Fonte* de Marcel Duchamp foi recusada.

Na Paris de final do século XIX, Almeida presenciou parte do agitado cenário que envolvia a realização dos salões. Como pensionista, viveu por 6 anos em Paris e participou dos salões de 1979, com o *Retrato de José Magalhães*, de 1880, com *O derrubador brasileiro* e *Remorso de Judas*, de 1881, com a *Fuga do Egito* e de 1882, com a obra *Descanso da modelo*. Ao chegar ao Brasil, essas conquistas não eram desconhecidas do público – ao menos do mais especializado da época (incluindo Agostini). No mesmo ano de seu retorno, 1882, uma pequena exposição na Academia Imperial de

2. No original: “There wasn’t a single painter in France who, aware that his career depended on his success at the Salon, wasn’t seized by this alarming question: for whom was he painting?” (DUVE, 2001, p.222).

Belas Artes mostrou a produção parisiense do pintor e lhe rendeu críticas elogiosas.

Agraciado com o apoio do Imperador (e não como pensionista da AIBA, onde foi aluno), pode-se imaginar o interesse com que a obra do artista era esperada pelos seus pares e pelo ambiente artístico nacional. De aluno da academia e pintor conhecido em certo círculo paulista, retornava como alguém que vivenciou o que havia de mais atualizado na produção artística/crítica da época, e também como alguém que consolidou sua formação na instituição de ensino que fornecia os moldes para a AIBA. Inovação e tradição coincidiam nas expectativas sobre a obra do artista, e eram colocadas na filiação à escola realista e no elogio à sua participação em um dos mais disputados ateliês da Academia, o de Cabanel. Esse quadro faz pensar como a obra de Almeida Júnior retorna legitimada ao sistema artístico brasileiro.

O *Descanso* foi um quadro que parece ter atendido às convenções definidas pelo “pacto” acadêmico, mas que também respondia à vontade de mudança esperada por parte da crítica. Trazendo tanto a convenção quanto a inovação, a produção de Almeida Júnior mostra-o como um consciente participante do debate artístico e cultural de sua época, ciente do público que consumiria sua obra. Alice Bandeira destaca que:

Almeida Júnior sabia com que público lidava e tinha consciência das expectativas que eram criadas em torno dos quadros expostos nos Salões. *Descanso da modelo* foi dado à apreciação de um público muito específico, tanto em Paris quanto no Rio de Janeiro ou em Chicago, público este habituado a um tipo de pintura de conteúdo predominantemente narrativo e que ainda se adaptava aos recentes processos pictóricos do impressionismo. (BANDEIRA, 2013, p.13)

O tema escolhido tem uma importância significativa nessa afirmação. No Brasil, a representação do ateliê não era comum na década anterior a de 1880, diferentemente do que ocorria no ambiente francês – o ateliê de Courbet, por exemplo, é de 1855. É muito provável que Almeida Júnior tenha visto pinturas com títulos relacionados ao tema nos salões franceses de 1880 e 1882. Como aponta Fernanda Pitta, no período em questão, o tema “ateliê” era uma iconografia bem estabelecida. E sob esse tema, as pinturas em

que a modelo se coloca em pose ou interagindo com o artista são tão numerosas que se tornam quase um “subgênero da pintura de ateliê” (PITTA, 2017, p.141).

Na Exposição Geral de 1884, o tema do ateliê do artista está presente no *Descanso da modelo* e em *Um canto do meu ateliê*, de Abigail de Andrade. Em ambas as pinturas, o artista se posiciona junto ao seu cavalete, mas a tela em execução só é revelada no quadro de Abigail. Flores são motivo da artista, diferentemente do quadro ignorado na pintura de Almeida Júnior, onde possivelmente encontraríamos o nu da modelo – em estudo ou composição. É relevante destacar ainda que o *Descanso* não se apresenta como um autorretrato. Como analisa Alexandre Jorge, o artista, que na época tinha 32 anos, não coincide com o artista de aparência mais madura ali representado, parecendo uma figura mais próxima ao imaginário de um artista – caracterizado pelos mestres acadêmicos franceses, como Bouguereau e Cabanel (JORGE, 2017, p.164). A cena de ateliê, assim, não define uma relação específica entre personagens conhecidas, mas traz uma alegoria sobre o ateliê e, podemos refletir, sobre a prática da pintura.

O quadro de Courbet, descrito pelo artista como uma alegoria, coloca o artista no ato de pintar, cercado por dois grupos distintos, por duas crianças e pela modelo. Cada pessoa representada participa da construção simbólica do ambiente. No quadro de Almeida, o ateliê não é o cenário das relações sociais e artísticas, como descreve Courbet. Afirmando a modernidade sem, contudo, reivindicar uma posição de ruptura, o ateliê de Almeida Júnior é o espaço do fazer, das longas sessões de modelo-vivo que necessitam de pausas e momentos de descontração. A pintura continua tendo seus vínculos com a tradição.

O artista e a modelo: exercícios de observação

A vista do espaço da criação esteve presente em outras obras do artista. No levantamento para este artigo, encontraram-se outras seis: *Ateliê em Paris* (1880), *O modelo (cantinho do ateliê)* (1882), *O ateliê* (s. d.), *O ateliê do artista* (1886), *O importuno* (1989) e *No ateliê* (1898). Um conjunto significativo, mas reduzido em relação

às mais de duzentas obras³ que produziu em seus 49 anos de vida, voltadas para temas variados como retratos (o gênero mais produzido), cenas regionais (incluindo os “caipiras”), cotidiano, paisagens e temas religiosos.

Três desses quadros mostram a figura da modelo e do pintor, assim como no *Descanso da modelo*. Cada uma, contudo, com ambientações distintas. No *Ateliê de Paris*, coloca-se o espaço coletivo no qual vê-se a modelo em pose e três homens, cada qual envolvido em uma atividade relacionada à prática e ao estudo da pintura. Considerando data de execução da pintura com seu período como pensionista, a cena pode representar a vivência de Almeida em ateliês que frequentou ou conheceu em sua estada em Paris. Talvez um ateliê coletivo onde realizavam-se estudos preparatórios ou paralelos aos da Academia. A sugestão de um espaço de formação é reforçada pela presença de gessos nas paredes – muito usados na formação inicial dos artistas.

Em *O modelo (cantinho do ateliê)*, o artista nos concede mais um olhar sobre o cotidiano da prática da pintura. Mais uma vez, a data do quadro sugere que Paris era a localização desse espaço que parecia servir de ateliê e moradia para o artista. De costas ao espectador, o artista olha uma jovem que se interpreta como uma modelo que posará para o artista, e uma senhora, que a acompanha, ou “guarda sua honra”, como sugerem algumas leituras críticas (VIANA; SQUEFF, 2017). Aqui não há tela em frente ao artista, mas uma paleta que confirma a profissão do homem e determina sua intenção perante a jovem. Os quadros pendurados na parede endossam a informação de que se trata de um pintor e registram ser esse seu espaço de criação e mostra de suas obras. Não parece se tratar de um local para o ensino coletivo, mas de um ateliê particular. A presença do modelo, talvez, não atenderia apenas ao desenho de academias, mas para a criação de uma pintura. O nu não nos é apresentado e a relação do artista com a modelo não segue a descontração e, poderíamos dizer, intimidade da cena do *Descanso da modelo*.

No levantamento realizado para este artigo, não foram encontradas notas que apontassem dados sobre as modelos que frequentavam o ateliê de Almeida Júnior. O fato de não expor seus rostos

3. Fernanda Pitta (2013) cita levantamento de Maria Cecília Lourenço feito em 1980, que catalogou duzentas e trinta obras de Almeida Júnior.

frontalmente diminui a possibilidade de acessar mais informações sobre essas mulheres. É diferente da relação firmada por Manet, por exemplo, em *Olympia* (1863), e outros quadros em que a identidade da modelo Victorine Meurent se coloca mais afirmativamente e transmite uma relação de troca, igualdade ou amizade entre o pintor e a modelo. Thierry de Duve analisa a presença de Victorine nos quadros de Manet e considera que: “[t]udo sugeria que ela era tratada como ser humano em seu direito, uma mulher de carne e osso, e como um par, algo que não era comum nos estúdios do século XIX” (DUVE, 2001, p.129).

É possível perceber maior cumplicidade entre o pintor e a modelo no *Descanso da modelo* e em *Importuno* (Figura 2). Neste último, a leveza com que o tema é retratado, a modelo que se esconde de uma visita indesejada, nos traz algumas referências aos códigos que regiam o ateliê e aos pactos entre artistas e modelos. A nudez, evidenciada no quadro sobre o cavalete, não poderia ser vista por um indivíduo que não o artista. Essa era uma época em que a nudez era acessível a poucos, como comenta Paul Valéry: “[h]á pouco ainda, o médico, o pintor e o frequentador de bordéis eram os únicos mortais que conheciam o nu, cada um segundo sua atividade” (VALÉRY, 2012, p.83).



Figura 2.
ALMEIDA
JÚNIOR, J. F. de.
O importuno.
1898. Óleo sobre
tela, 145 x 97
cm. Coleção
Pinacoteca do
Estado de São
Paulo, São Paulo,
Brasil.
Fonte: Andrade
(2019).

Nesses pactos, as modelos – no feminino, pois no período tornaram-se mais requisitadas que os modelos masculinos – eram também interlocutoras, pois estavam presentes no momento da criação. Traziam o olhar externo e, talvez, tinham papel importante na troca e difusão de informações específicas sobre o ambiente artístico da época. Thierry de Duve comenta a relação entre o artista e os modelos como parte da pintura figurativa que a distingue da abstrata. Diz o historiador: “[p]ara o pintor figurativo, que pinta da natureza, o ato da pintura constitui um triângulo: o pintor, a modelo e a tela. Os observadores vão se posicionar na ponta ocupada pelo pintor. [...] O observador olha para a pintura da maneira que o artista olha para a modelo” (DUVE, 2001, p.155).

A tríade se confunde em quadros em que o artista se apresenta na tela junto à modelo. No caso das pinturas de Almeida, os espectadores parecem também causar um “importuno”. A cena abre a possibilidade de ver não apenas como o artista olha para a modelo, mas como ele olha para si próprio, e como essa interação descreve uma parte do ofício da pintura.

Como dito anteriormente, cenas como essas foram numerosas na pintura do século XIX, enriquecendo o imaginário acerca das relações que se desenvolviam entre artistas e modelos. Por um lado, pode-se ver na representação do ateliê e da modelo a adequação aos temas que geravam interesse crítico, mas essa escolha também registra e discute a própria mudança no estatuto do artista, que se consolidou na modernidade.

Singularidades na trajetória de Almeida Júnior

A socióloga Nathalie Heinich (1996, p.39) define o século XIX como um período de justaposição conflituosa entre o regime profissional, característico da academia, e o regime vocacional. O primeiro é característico do sistema oficial, em uma configuração mais rígida do movimento acadêmico. O sistema vocacional é mais informal, traz novas concepções de excelência artística, o que levou a um novo estatuto de artista, mais definido pela concepção romântica de inspiração, individualidade e originalidade. Nas palavras da autora, “[p]assando da profissão à vocação, passa-se da padronização à singularização, da tradição à inovação” (HEINCH, 1996, p.41).

A autora data o aparecimento do regime vocacional dos anos 1830, momento em que a valorização do artista se colocou no surgimento de ficções literárias que têm o artista como herói. Coloca-se um novo quadro de representações, em que a atividade artística depende da vocação e não do aprendizado, e a excelência não implica o domínio das regras, mas a singularidade (HEINCH, 2008, p.124).

Esses apontamentos ajudam a refletir sobre o ambiente vivido por Almeida Júnior, tanto na França como no Brasil. Textos críticos da época, como os de Gonzaga Duque, Angelo Agostini e Felix Ferreira, demonstram um olhar meticuloso às obras (tanto em seu tema quanto na execução), e um debate crescente sobre os caminhos da arte brasileira e o papel do ensino artístico. Convenção e singularidade estão presentes nos comentários dos críticos, que transparecem diferentes posicionamentos sobre a arte. O quadro *Descanso da modelo* é descrito pelos três críticos. Agostini aponta-o como “primorzinho” e Felix Ferreira escreve: “[t]udo ali é belo e tratado com um cuidado que revela um artista consciencioso, e não desses que, sob o pretexto de impressionismo, escondem no apressado do esboço a insciência de bem acabar” (FERREIRA, 1885). Nas palavras de Gonzaga Duque:

O Pendant le repos, exposto no Salon de 1881 [sic], é um quadro de *boudoir*, uma encantadora tela de preço, acabada com todo o carinho, com todo o desvelo da preocupação artística. O Sr. Almeida Júnior foi obrigado, pela delicadeza da tela, esbater as tintas, alisá-las, aumentar os tons com a ponta do pincel, devagar, atentamente, procurar todas as gradações das cores penetrantes, vivas, envernizar em uma delicadíssima camada de óleo todo o quadro, todo o conjunto harmonioso desse confortável ninho. [...] Magnífico trabalho. Depois segue-se grande número de pequenos estudos, onde estão dois do nu, que, batidos pela ampla brutalidade da luz, feitos em traços firmes, deixam-nos perceber no Sr. Almeida Júnior um dissidente do convencionalismo acadêmico. (GONZAGA DUQUE apud BANDEIRA, 2013, p.62)

O olhar da crítica sobre o convencionalismo acadêmico e as tendências modernas não se restringiam à obra de Almeida Júnior, mas recaíam sobre diversos artistas e, em especial, aqueles que retornavam da Europa. Almeida Júnior não estava sozinho nesse debate, e tampouco suas escolhas o isolavam de seus contemporâneos.

Ainda assim, não parece válido concluir que Almeida representa toda a categoria de artistas de sua época. Foi um artista de sucesso e, como tal, exceção. Algumas escolhas do artista atestam a posição singular que ocupava. Uma delas foi a recusa em tornar-se professor da AIBA, optando por estabelecer um ateliê em São Paulo. Essa ação foi enaltecida nos jornais locais, que valorizaram, como destaca Fernanda Pitta, “o apego do artista às raízes” e como “indivíduo apegado à terra, saudoso, amoroso para com os pais, respeitoso para com as autoridades” (PITTA, 2013, p.199). Em São Paulo, Almeida mantinha-se próximo das figuras que o apoiaram desde o início de sua formação, personagens de destaque no contexto político e cultural de São Paulo.

No ateliê que abriu ao retornar de Paris, “[I]jecionava desenho e pintura e organizava esporadicamente pequenas mostras em que expunha sua produção recente e trabalhos de alunos. Fazia pinturas sob encomenda com bastante frequência. A maioria, retratos” (BANDEIRA, 2013, p.16). Muitas foram as encomendas que garantiram ao artista uma vida confortável, e até mesmo a realização de outra viagem para Paris, onde pôde entrar em contato com o estimulante ambiente que vivenciou como pensionista. A produção mais autônoma não impediu um novo convite para tornar-se professor honorário da AIBA, o que ocorreu em 1887.

Essas escolhas, por São Paulo, pelo vínculo com a Academia e por uma nova viagem à Paris, são indícios da circulação do artista pelos centros de arte da época e entre variados públicos. A frase que inicia o título, “ver e ser visto”, é fruto de uma inquietação sobre a troca de olhares entre modelo e artista, mas poderia ser também uma maneira de pensar sobre a consciência com que Almeida Júnior parecia transitar no sistema da época.

Marina Pereira de Menezes de Andrade é Graduada em Educação Artística pela UERJ, mestrado em Artes pelo PPGARTES/ UERJ e doutorado em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. É professora adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde ministra disciplinas de Desenho. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Desenho, e desenvolve pesquisas nos temas: escolas de arte, ensino artístico, arte contemporânea e artista.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA JÚNIOR, J. F. de. **Descanso da modelo**. 1882. Óleo sobre tela, 98 x 131 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes - MNBA, Rio de Janeiro, Brasil.
- ALMEIDA JÚNIOR, J. F. de. **O importuno**. 1898. Óleo sobre tela, 145 x 97 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- BANDEIRA, A. G. **Descanso da Modelo**: trajetória e repercussão da pintura de gênero brasileira no final do século XIX. 2013. Dissertação (Mestrado) – EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.
- CAVALCANTI, A. M. T. *A noite* de Pedro Américo e o *Descanso da modelo* de Almeida Júnior no Salão de 1884. **Ecosistemas artísticos**: Anais do 23º Encontro da ANPAP. Belo Horizonte: ANPAP, 2014.
- _____. A Relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. **Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro, 2003.
- DUVE, T. **Look, 100 years of Contemporary Art**. Ghent-Amsterdam: Ludion, 2001.
- FERNANDES, C. V. N. A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas exposições gerais da Academia Imperial das Belas Artes. *In*: PEREIRA, S. G. (org.). **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. p.179-194.
- FERREIRA, F. **Belas Artes**: estudos e apreciações. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885. Texto com ortografia atualizada. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>. Acesso em: 21 jun. 2020.
- HEINICH, N. **A sociologia da arte**. Bauru: Edusc, 2008.
- HEINICH, N. **Être Artiste**. Paris: Klincksieck, 1996.
- JORGE, M. G. Entre poses: a relação entre artista e modelo em ateliês do século XIX. *In*: VALLE, A. *et al.* (org.). **Oitocentos** - Tomo IV: o ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017.

- PITTA, F. **O jabuti e a paleta**: o ateliê e o artista em Almeida Junior. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, n.30, v. 1, dez. 2017.
- PITTA, F. **Um povo pacato e bucólico**: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior. 2013. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.
- REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, n. 187, p.2, 1879.
- REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, n. 388, p.7, 1884.
- SILVA, R. de J. Angelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, n. 24, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%206%20-%20artigo%209.pdf>. Acesso em: 7 maio 2019.
- VALERY, P. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VIANA, V. P.; SQUEFF, L. O importuno de Almeida Júnior: Estudo iconográfico. *In*: VALLE, A. *et al.* (org.). **Oitocentos** - Tomo IV: o ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017.

A PEDRA E O MENINO: ARTE LITOGRAFICA E IMPRENSA POLÍTICO-CARICATA NO BRASIL DOS OITOCENTOS

Rogéria de Ipanema



Figura 1.
AGOSTINI, A.
Detalhe de *Dois
dedos de prosa aos
nossos assinantes.*
1877. Litografia, 27
x 36 cm.
Revista Illustrada,
Rio de Janeiro, ano
13, n. 498, p.8, 19
maio 1888.
Fonte: Hemeroteca
Marcello, Cybelle
e Rogéria de
Ipanema.

No momento, traremos um específico recorte da grande produção imagética realizada na imprensa no século XIX, a partir de em uma abordagem muito especial, proposta no simpósio temático do X Seminário do Museu D. João VI, que instou à reflexão o ofício do artista e seu lugar de trabalho. Nesse sentido, pensamos algumas imagens que revelam o ofício do artista-litógrafo, o litógrafo de imprensa, mas mais especificamente ainda, da *Pedra e o Menino* e suas inquietações no periódico litografado, a *Revista Illustrada* (1876-1898).

Imprimir é muito! Muitos a ver? E tantos a circular!

Das antigas e tradicionais imprimarias quinhentistas ocidentais europeias, de metal e de madeira, o ofício dos artistas-gravadores e da impressão estabeleceu um processo de subjetivação das artes liberais, as quais obtiveram, no pensamento humanista, tanto a distinção intelectual e criadora, inerente às expressões artísticas, como a promoção a uma relativa circularidade social dos artistas nos espaços prestígio e de poder. Com as artes da impressão, as oficinas da palavra e da imagem somaram-se à reproduzibilidade das ideias e das representações.

Diferentemente dos processos históricos de reprodução gráfica, a litografia é uma mídia mais nova, firmando sua prática nas duas primeiras décadas do século XIX. De fato, o universo da imagem impressa conheceu uma nova matriz – a pedra calcária. Com ela, definiu-se uma maior autonomia, constituição, produção da imagem reproduzível, aumento e velocidade de tiragem, e definiu-se um meio novo de desenho. Além disso, um dos maiores e mais significativos contributos da técnica litográfica foi a consolidação de um periodismo social e político, feito com língua e estética próprias, que é a imprensa satírica de humor.

Imprensa no Brasil, demorou...

No Brasil, após a liberação do ofício gráfico/tipográfico pela coroa em 1808¹, os enredos, roteiros e destinos das artes da imagem impressa praticaram os modelos naturalizados há muito. Naquele momento, as tecnologias de impressão aplicadas iam se acomodando às suas funcionalidades (pois circular é a sua reprodução!), quando a litografia chegou às impressoras, avançando, além da especificidade técnica do desenho sobre a pedra, uma nova referência para a imprensa e jornalismo, a imprensa político-caricata.

1. Com a fundação da Imprensa Régia, criada para imprimir os papéis oficiais, também deu o título do primeiro periódico impresso no Brasil, a *Gazeta do Rio de Janeiro* (1808-1821). A oficina tipográfica estabelecida na recente e reinventada corte portuguesa nos trópicos, por responsabilidade do ministro Antônio de Araújo e Azevedo, no ano próprio de chegada do governo e estado português, quando de sua transmigração para a colônia pelos conflitos de guerra na Europa e invasão das tropas napoleônicas em Portugal.

Dessa forma, a produção de imprensa satírica oitocentista brasileira, em meio às dezenas de títulos ligeiros que chegavam e desapareciam, foi visualizada pelos desenhos litografados de periódicos mais consistentes e duradouros que interpretaram dos movimentos do poder político e da sede de governo no Rio de Janeiro, ao cotidiano da vida carioca-fluminense, passando pela cena artística, visual, teatral e literária. Tratavam-se de impressões artísticas de uma crítica especializada e incômoda da história presente; hoje, obras e imagens da iconologia política e da historiografia visual do passado brasileiro.

Nas histórias das impressões

Vale manter um diálogo em arco aberto, com as outras forças correlatas, dos círculos, circuitos, formas e conteúdos da arte impressa e suas imagens, antes de pensar nas expressões que se reuniram, em um encontro muito bem-sucedido da sátira, da imprensa e da técnica litográfica.

É importante ressaltar as maneiras pelas quais as impressões estampadas da imagem e da palavra contaram a história, interpretaram a história, assim como a história da impressão também conta a própria história da arte da gravura. Lá, nas expressões da Idade Moderna, no grande confronto da cultura manuscrita com a cultura tipográfica, estampagem e reprodução foram tidas como práticas macabras, como na xilogravura com vários personagens-esqueletos a assumirem os ofícios da produção de um livro, em suas várias competências, no interior de uma oficina tipográfica lionesa em 1494².

No mundo das impressões, as imagens transgressoras são expressas ao longo da longa história, como um conteúdo de patente e propriedade. Assim o é nas imagens da estética satírica política e social, reconhecendo, aqui, a compreensão da sátira, da ironia, do incômodo, de significados paralelos, avessos, da paródia à denúncia.

Esse exercício crítico e impresso foi manifesto nas águas fortes e buris em cópias volantes, por exemplo, dos artistas e gravadores

2. Nesta obra, encontram-se exemplos da produção xilográfica do início da Idade Moderna: LEWIS, J. *Anatomy of printing: the influences of art and history on its design*. London: Faber and Faber, 1970.

ingleses dos Setecentos³, como James Gillray, na *Refeição de John Bull*, personificação da Inglaterra, a devorar os navios franceses na batalha do Nilo em 1798. E, na representação do duro cotidiano de uma Londres popular e oprimida na dramaturgia iconográfica de William Hogarth, a entrega do imóvel e retirada de uma família pobre de seu domicílio, na gravura *A partida do coche*.

Nos séculos seguintes, ultrapassadas as acomodações e a constituição de uma nova linguagem, a linguagem cultural gráfica, o ofício e a oficina foram complexificados em diferentes competências: desenhistas, gravadores, tipógrafos, impressores, editores. As estampas chegavam aos círculos reais e eclesiásticos, nas pastas dos gabinetes de estampas, nos circuitos urbanos, autorizados ou não, em imagens comercializadas, avulsas ou não, em séries ou encadernadas por amantes colecionadores, nas versões eruditas e vulgatas, e pelas mãos dos mercadores de estampas e livros nos pregões dos recorrentes leilões⁴.

É isto; a estampa é feita para circular; e, com ela, traduções e retraduações de mundo, do conhecimento e do reconhecimento, imagens puras e impuras⁵, cópias tortas e clandestinas, bens simbólicos dos fluxos imediatos e profundos, da loucura e da fortuna, do museu volante de papel, da efemeridade ao grande teatro do universo, ou com tudo mais que já foi gravado.

Então, advindo de um ofício que se articula tanto, no qual há arte e mais que isso, a imagem impressa interpretou a história presente, na veiculação da imprensa, esta, entendida no seu sentido europeu, é claro. Sabemos da primazia e práticas da impressão no Extremo Oriente em tempos muitíssimos anteriores ao financiamento de Füst e Schaefer para a invenção de Guttenberg e seus incunábulo com a letra móvel, o tipo fundido.

3. A obra de Filon, mesmo sendo histórica na historiografia do assunto, permanece consistente e exemplar. FILON, A. *La caricature em Angleterre*. Paris: Librairie Hachette, 1902.

4. Os vários pontos, setores e campos da arte da impressão e seu colecionamento no século XVIII, ver em: IPANEMA, R. de. *Le grand théâtre de l'univers: o quase tudo que já foi gravado*. Coleção Araujense - Biblioteca Nacional. CAVALCANTI, A. et al. (org.). *Anais do II Encontro do Grupo MODOS/II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil: Histórias da arte em coleções - comunicações*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016.

5. Inferimos aqui os sentidos de impureza, tanto das matrizes realizadas sobre referências de cópias, muitas vezes de cópias de cópias, muito longe do original inventado, assim como da reflexão de impureza que Georges Didi-Hubermann reflete sobre a percepção de Aby Warburg. DIDI-HUBERMANN. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto/Mar, 2013.

Imprensa política e social no Brasil dos Oitocentos

Aqui, nos trópicos atlânticos, passada à imprensa legal pela *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 1808, na corte imperial do Rio de Janeiro, prensa e imprensa, papel e imagem, sátira política e social se encontraram nas impressões de um Brasil, evidentemente, em um cenário de outros oitocentos.

Das caricaturas volantes da década de 1830 à dupla editorial brasileira de Araújo Porto-Alegre e Rafael Mendes, passando pela dupla protagonista de *A lanterna mágica*, na conversa de Bertrand e Belchior em 1844, no Largo do Paço, com o chafariz do Mestre Valentim ao fundo. Por sua vez, apropriação de língua e da linguagem, numa importação local, da cópia-dupla de Robert Macaire e Bertrand, da dupla-cópia editorial francesa, de Charles Philipon e Daumier⁶. Ambas as produções de reconhecida localização na historiografia de imagem, de artes visuais, de história da arte, da imprensa, e na história de ambas as nações.

Daí vieram: as Mutucas Picantes, os Maribondos, Mosquitos, Cacetes, Burros Magros⁷; os Simplícios e suas famílias; as edições das Marmotas, do jornalista negro Francisco de Paula Britto e a importante Tipografia Dois de Dezembro e da *Semana Ilustrada*, do Imperial Instituto Artístico da Fleiuss, Irmãos & Linde. Assim, das mãos dos Diabos Coxos, Diabretes, Arlequins, Mephistofeles, Mequetrefes, Lobisomens, o ofício do crayon litográfico passou para as mãos infantis dos repórteres mariolas, malcriados e ladinos da *Revista Ilustrada*.

***Revista Ilustrada*: diz que era “mais uma”, mas a história diz que não foi**

Personagem-símbolo da *Revista Ilustrada*, vimos os meninos em bandos a provocar um enorme charivari no seu lançamento, em

6. Para melhor compreensão da série de Robert Macaire, ver a obra com reproduções de: SALGUEIRO, H. A. (coord.). *A comédia urbana: de Daumier a Porto Alegre*. (Catálogo). São Paulo: MAB FAAP, 2003.

7. Estamos apresentando os títulos das folhas no plural, como uma referência geral e abrangente. É nesse sentido que a grafia também não destacou em itálico. Todos os nomes expostos são no singular como: *Mutuca Picante*, *Burro Magro*, *O Mosquito*, bem como *O Diabrete*, *Diabo Coxo*, *Arlequim* e outros.

1º de janeiro de 1876. Nas palavras da legenda na grande imagem da capa do número 1, Agostini⁸ identifica, de forma singela ou pariodialmente prepotente – esse é o jogo da sátira –, que se tratava de “mais uma” folha caricata, ao tempo que completava a dizer que não se importava, pois os “assuntos eram muitos”, e assim os teriam para todas as folhas de gênero. Na verdade, o que se comprova é que a história e a historiografia do período confirmam que o autor estava muito errado, pois a *Revista Illustrada* de Angelo Agostini não foi mais uma. De fato, ela assumiu definitivamente o papel e o lugar da imprensa político-caricata, da estética satírica do jornalismo e da litografia artística de humor no Brasil dos Oitocentos. A folha deu o nome próprio, mesmo a ser o sinônimo deste jornalismo, às revistas ilustradas.

Dessa forma, após a apresentação da *Revista*, é o novo editor da praça da corte a fazê-lo:

Permiti que me apresente perante vós, respeitável e ilustradíssimo público (estilo de quem precisa de assinantes.), estou encarregado pela “REVISTA” de ilustrar as suas páginas. Chamam-me dom Beltrano, minha família é bastante conhecida: sou filho de dom Fulano e irmão gêmeo de dom Cicrano. Estes mariolas são meus repórteres, meninos um tanto malcriados, mas muito ladinos.

Feita esta apresentação, tenho a pedir ao bom público, antes de começar a minha tarefa, que releve qualquer graça que achar sem graça e que não fique mal comigo quando eu for por demais engraçado. No mais tenho a honra de [...] os cumprimentar. (REVISTA ILLUSTRADA, 1876, p.4)

Dom Beltrano não tarda a tocar o seu expediente com os repórteres: “[v]ão, corram, observem bem o que se passa por aí e voltem a dar-me notícias de tudo quanto viram. O público fluminense é muito curioso e quer novidades mesmo quando não as há” (REVISTA ILLUSTRADA, 1876, p.4).

As assinaturas podiam ser feitas na livraria do sr. Garnier, na rua do Ouvidor, 65, mas também, e com destaque, na moderníssima

8. Ver mais sobre o universo da imprensa satírica de humor do período e do artista-litógrafo Angelo Agostini em: IPANEMA, R. de. Angelo Agostini e a imprensa caricata no Brasil dos Oitocentos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, ano 173, n. 457, p.343-352, 2012. Mais sobre a biografia do autor em: BALABAN, M. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

litografia a vapor da sociedade ítalo-francesa de Agostini & Robin, localizada na rua da Assembleia, 44, freguesia de São José⁹. Era sim, a condição tecnológica a vapor, índice contemporâneo de produtividade, contando custos, tempo e tiragem, que qualificavam o mundo da impressão da Litografia da *Revista Illustrada*. Fora a única a vapor até o ano de 1883, quando surgiu a concorrente, Litografia Hamburguesa a vapor de Sebastião Pinheiro, na rua do Hospício, 149 e 151, na freguesia do SS. Sacramento. Registra-se que, quando a revista saiu na praça carioca, a cidade dispunha de um comércio impressor considerável de 32 estabelecimentos, só de litografia.

É importante enfatizar o destaque da nova folha para o seu próprio expediente. Não por menos, esses periódicos em geral, e em específico a *Revista Illustrada*, eram mantidos por assinatura e vendas avulsas, e não por anúncios, fator de grande relevância, compromisso e independência de trabalho relatado com determinação pelo próprio Agostini.

A pedra e o menino: no ofício do artista, no ofício da *Revista*

Então, a *Revista* se determinava pela fala e desenho de um menino fanfarrão, com a roupa bufa, de listras, colada ao corpo, gola e guizos, na cabeça o gorro pontiagudo. Uma marca que o público o conhecia bem, quase sempre trabalhando, mas às vezes também não, e isto também fazia parte da conversa com o público, mantida muito fortemente pelo ofício do artista no ofício da *Revista*. O que se impõe na relação direta da arte da pedra e o menino (Figura 1). E a representação do menino infantil é o tom do avesso da matéria jornalista-caricata em tempos deste periodismo específico, que também se intitulava joco-sério.

Nos primeiros anos do periódico, muito pequenos, precisavam de auxílio para alcançar a mesa de trabalho, onde os vemos desenhando, apagando, criando e, como eram jornalistas, procuravam se informar nas várias folhas ditas sérias da grande imprensa,

9. No expediente: “Revista Illustrada/ Publicada por/ Angelo Agostini/ Sairá todos os sábados a partir de 1º de janeiro de 1876/ Assina-se/ Na rua do Ouvidor, n. 65 na livraria do Sr. Garnier/ E na rua da Assembleia 44, Oficina litográfica a vapor/ Da Revista Illustrada/ As correspondências e reclamações deverão ser dirigidas/ À Rua da Assembleia, n. 44/ Corte: Ano..... 16\$000/ Semestre... 9\$000/ trimestre.... 5\$000/ Províncias: Ano... 20\$000/ Semestre.... 11\$000/ Avulso... 500 réis.” (REVISTA ILLUSTRADA, 1876, p.1).

apresentadas muitas vezes com o grande formato¹⁰. E não eram fáceis as escolhas das notícias e sua tradução satírica, muito menos o convívio com o público, exemplo quando o pequenino desenhista tomou a imaginar a reação de leitores desgostosos com as imagens publicadas na *Revista*. Interrompido em seu fazer, a legenda esclarece: “[j]á está me parecendo ver entrar vários pais de família possuídos de paternal furor, a protestar contra o nosso humilde periódico por pintar aquilo que os outros escrevem” (REVISTA ILLUSTRADA, 1876, p.4).

A folha é satírica, provoca a moral e os costumes, e constituiu-se fundamentalmente em um veículo social independente de crítica política, desenhando os desdeshos de conjuntura, movimentos dos poderes e da vida pública brasileira. Vejamos a representação dos partidos políticos do Império na avaliação do periódico, em 1877 (Figura 2).



Figura 2.
AGOSTINI, A.
[Sem título]. 1877.
Litografia,
27 x 36 cm.
Revista Illustrada,
Rio de Janeiro,
ano 2, n. 68, p.1,
26 maio 1877.
Fonte: Hemeroteca
Marcello, Cybelle
e Rogéria de
Ipanema.

¹⁰. Trato dos títulos da imprensa em geral, e aquelas também de grande formato, como o *Jornal do Commercio* (1827 - dias atuais). E são muitas as apresentações do menino em leitura atenta dos seus pares. Registra-se que a *Revista Illustrada* tem o formato tablóide, de 26cm x 37cm.

Menino: Oh sr. Burro, por que não enxotas com a cauda essas moscas que estão a chupar-te o sangue?

Burro (Partido Conservador): Nessa não caio eu, estas já estão cheias e se as enxoto vem outras esfomeadas e é pior [...] (REVISTA ILLUSTRADA, 1877, p.1)

Escolhemos destacar fora do texto, para melhor caracterização, o diálogo do menino com o Partido Conservador, na personificação do animal. O burro, de orelhas arriadas, chora cabisbaixo pela quantidade das moscas do Partido Liberal que lhe devoram, quanto as mais que se aproximam no enxame a sobrevoo. A cena se passa em lugar ermo e, imóvel e isolado, o burro exercendo a sua sabedoria, unifica a representação da atualidade dos dois partidos políticos do Império. Neste ano de 1877, o 26º Gabinete do Conselho de ministros estava representado pelo partido Conservador, na então presidência de Duque de Caxias. Reparem que a figura do menino-marca da *Revista* não só se vale da sua figura, mas o que ele é e o que está fazendo ali, ou vai fazer com essa conversa, que será publicada. Esse índice está compreendido na ponteira dupla dos creions litográficos no qual se apoia para a prosa, e seu grande formato confere a irresponsabilidade e a irreverência do repórter infantil.

Menino crescido, trabalho dobrado, humor aplicado

A vida do periódico seguiu ininterruptamente e com sucesso do experiente jornalismo agostiniano¹¹. Aos poucos, uma nova idade também chega ao representante da folha, e agora o jovem-jovem, outrora infantil, permanecerá na marca do título de maior duração do gênero, completos em 22 anos de *Revista Illustrada* (1876-1898).

Da política aos costumes, a folha foi muito dedicada às expressões artísticas e, impertinente ou simpatizante das causas, dramáticas, líricas, literárias e visuais, divulgava e realizava críticas dos espetáculos, igualmente os seus colegas dos folhetins¹², assim como escrevia sobre os artistas e as agendas na cidade. Levantamos um exemplo que trata da subscrição aberta de um monumento para

¹¹. Iniciado na cidade de São Paulo, em 1864, com o *Diabo Coxo*.

¹². Como, por exemplo, nos folhetins de Alfredo Camarate na *Gazeta de Notícias* (1875-1879) e Francisco Otaviano no *Jornal do Commercio*.

o ator João Caetano, 20 anos depois de sua morte. Na legenda, a sátira ao autor das assinaturas e o quanto de sentido tinha a sua proposta. Aqui, o jovem-menino não só procura a matéria, mas constrói junto (Figura 3).

Vasques: Mas não acha que esta minha ideia é melhor do que a do Coaraci com a sua estátua ao João Caetano?

Menino: Não há dúvida! Acho-a de muito espírito. Penso exatamente como tu; a arte dramática está morta entre nós; e na verdade, não podias ter melhor ideia de que levantar-lhe um mausoléu. Tu hás de ser sempre um grande pandego! [...] (REVISTA ILLUSTRADA, 1884, p.8)



Figura 3.
AGOSTINI, A.
*Que este jazigo
perpétuo lhe
seja sempre leve.
Amém!* 1884.
Litografia,
27 x 36 cm.
Revista Illustrada,
Rio de Janeiro,
ano 9, n. 368, p.8,
12 jan. 1884.
Fonte: Hemeroteca
Marcello, Cybelle
e Rogéria de
Ipanema.

Os creions litográficos estiveram sempre a procurar cobrir cotidianos, espreitar arranjos, expor interesses. Nas discussões de uma reforma do judiciário em 1883 (Figura 4), o repórter bem vê a deusa Themis, descida de seu pedestal, a ser militarizada pelo uni-

forme e espada que lhe veste o ministro da Justiça, Francisco Prisco de Souza Paraiso. Nesse momento, era o 31º Gabinete que estava sob a presidência do controverso conselheiro Lafayette (Lafaiete Rodrigues Pereira), do Partido Liberal, e Prisco Paraiso, o ministro da Justiça de 1883 a 1884.

Lê-se a formulação do menino; na avalização da *Revista*:

[...] consta que depois de sr. tenente-coronelizado, o paiz o exmo. sr. Prisco Paraiso reformará a Justiça em tenente-coronel. Sim sr.! (REVISTA ILLUSTRADA, 1883, p.1)



Figura 4.
AGOSTINI, A.
Reforma judiciária.
1883. Litografia,
27 x 36 cm,
Revista Illustrada,
Rio de Janeiro, ano
8, n. 362, p.1, 30
nov. 1883.
Fonte: Hemeroteca
Marcello, Cybelle
e Rogéria de
Ipanema.

A pauta da militarização da Justiça foi, no Império, e é recorrente em períodos da República, quando vemos e sentimos essa pauta retornar, nos dias de hoje, ao fim da segunda década do século 21.

O que desenhar: pedra, processo e criação

Agostini transforma seu ofício e personagem em uma abordagem mais estreita com o público, a qual apresenta o projeto jornalístico da *Revista*, representado o seu processo. Confere ao leitor os caminhos e descaminhos das escolhas da pauta da semana, suas dúvidas e reflexões. São inúmeras as imagens em que o menino, diante da pedra, tenta definir as notícias e matérias numa arte contínua e disciplinada, para garantir a próxima edição da revista semanal, que saía aos sábados.

Não era fácil escolher o que desenhar e como interpretar, e isso fica evidente na capa do número 201. Em 1880, o *Tempo* implacável, ao fundo, indica o sábado 27 na folhinha; sobre a pedra, uma pauta complexa se anima e se impõe à imaginação do caricato litógrafo (Figura 5). Pois então, é na abertura que o autor indica as muitas matérias possíveis para tratar e, numa metalinguagem, deixa-as sobre a pedra. O menino-desenhista não escolhe nenhuma análise principal para a primeira página, mas explicita de que tinha muitas; no entanto, não conseguiu fechar com nenhuma, agonizando dois tormentos, de ter e não fazer. Observar que as folhas de imprensa estão sempre no seu lugar de trabalho.



Figura 5.
AGOSTINI, A.
Não faltam assuntos, o que falta é tempo [...] Estes dias santos...!
1880. Litografia,
27 x 36 cm.
Revista Ilustrada,
Rio de Janeiro,
ano 5, n. 201, p.1,
27 mar. 1880.
Fonte: Hemeroteca
Marcello, Cybelle
e Rogéria de
Ipanema.

Sobre a pedra litográfica as pautas estão dadas. Vamos destacar o exemplo das injeções hipodérmicas e a grande seringa na mão do médico Araújo Góis. Tratava-se de matéria muito cara à época, pois havia uma grande discussão e desconfiança sobre a eficácia e os efeitos da aplicação de medicamentos pelo método da injeção¹³. Vale ouvir a polêmica que se caracterizou, pelos termos postos, como ter ou não patriotismo, ser ou não patriota, e, ainda, é importante verificar o complexo de inferioridade e colonialismo exposto por seu defensor nas colunas internas da folha.

Até onde nos pode levar o patriotismo é coisa bem difícil de prever..

Eis uma tirada também soberanamente patriótica, com que o sr. dr. Araújo Gois nos atira à face: “Se o tratamento da febre amarela pelo salicilato de soda nos fosse importado com o rótulo europeu não seria objeto de escárnio e de difamação; mas como foi empregado o medicamento pela vez em injeções hipodérmicas por um brasileiro, a calúnia e o ridículo se deram as mãos pra depreciá-lo.

Sem discutir nem os insultos ao Jornal, nem as pedradas à gramática [...] Os efeitos das injeções hipodérmicas já foram vistos e julgados prejudiciais à saúde, e ainda assim o sr. Araújo Góis acha que devemos tudo suportar por patriotismo. (REVISTA ILLUSTRADA, 1880, p.2)

O momento era de extrema preocupação com a população, uma vez que ainda não eram conhecidas as causas da febre amarela, mas sim a sua força dizimadora de milhares de vidas, constituindo-se uma calamidade a ser tratada pela saúde pública¹⁴. O histórico da febre amarela retornava em ondas epidêmicas gravíssimas, desde a primeira de 1849-1850, passa por décadas, passa pelo exemplo do número de 1880, e, na verdade, seguiu até duas primeiras décadas do século 20. A rejeição à injeção em 1880 remete ao que ficou denominado de Revolta da Vacina, de 1904.

13. A injeção hipodérmica chegou aos usos medicinais em meados do século 19.

14. A febre amarela estava sendo estudada na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, no Museu Nacional e na Sociedade de Medicina e Cirurgia de São Paulo. Mais em: TEIXEIRA, L. A. Da transmissão hídrica a calucidiana: a febre amarela na Sociedade de Medicina e Cirurgia de São Paulo. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 41, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882001000200012>. Acesso em: 23 jun. 2020.

A Revista *Illustrada* e as revistas ilustradas

Para darmos um breve fechamento pelas impressões do presente texto, amplo e pontual ao mesmo tempo, pensamos em questões dos periódicos oitocentistas, em que pese diferenças ao termo genérico de revistas ilustradas. Existiu um jornalismo político e burlesco somente textual, sem imagens; existiu uma imprensa de variedades, recreação, moda e científica, com estampas; e existiu a imprensa político-caricata litografada. E a litografia foi capaz de dar ao desenhista o frescor da criação da matriz composta pelo lápis sobre a pedra, dispensando a tradução do gravador xilógrafo ou calcógrafo. O que quer dizer que periódicos com imagens caricatas não compreendem as folhas ilustradas como a historiografia os quer tratar, entendendo ilustração por imagem e não somente como conhecimento. Ao estudar a obra dos significativos 12 anos em que Angelo Agostini respondeu como único desenhista na *Revista Illustrada*, sua repercussão e importância como mediador social na formação da história visual brasileira, vimos legítima a correspondência de um denominador comum, em que o seu título virou denominação. Nesse sentido, longe de “ser mais uma”, como se identificou ao lançar seu primeiro número, a *Revista Illustrada* definiu o extrato da linguagem jornalística da imprensa político-caricata no Brasil dos Oitocentos, emprestando para as publicações do gênero o seu nome, e reverberando a todas o seu significado.

Rogéria de Ipanema é Professora do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – UFRJ. Pesquisadora da arte da imagem impressa, em interesses como: artistas, gravação e impressão, imprensa político-caricata, impressos, estabelecimentos de impressão, editoras, charges, cartoons.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINI, A. Detalhe de **Dois dedos de prosa aos nossos assinantes**. 1877. Litografia, 27 x 36 cm. **Revista Illustrada**, Rio de Janeiro, ano 13, n. 498, p.8, 19 maio 1888.
- AGOSTINI, A. **Não faltam assuntos, o que falta é tempo... Estes dias santos...!** 1880. Litografia, 27 x 36 cm. **Revista Illustrada**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 201, p.1, 27 mar. 1880.
- AGOSTINI, A. **Que este jazio perpétuo lhe seja sempre leve. Amém!** 1884. Litografia, 27 x 36 cm. **Revista Illustrada**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 368, p.8, 12 jan. 1884.
- AGOSTINI, A. **Reforma judiciária**. 1883. Litografia, 27 x 36 cm, **Revista Illustrada**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 362, p.1, 30 nov. 1883.
- AGOSTINI, A. [**Sem título**]. 1877. Litografia, 27 x 36 cm. **Revista Illustrada**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 68, p.1, 26 maio 1877.
- BALABAN, M. **Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- DIDI-HUBERMANN. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto/Mar, 2013.
- FILON, A. **La caricature en Angleterre**. Paris: Librairie Hachette, 1902.
- IPANEMA, R. de. Angelo Agostini e a imprensa caricata no Brasil dos Oitocentos. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, ano 173, n. 457, p.343-352, 2012.
- IPANEMA, R. de. *Le grand théâtre de l'univers: o quase tudo que já foi gravado*. Coleção Araujense - Biblioteca Nacional. In: CAVALCANTI, Ana *et al.* (org.). **Anais do II Encontro do Grupo MODOS/ II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil: Histórias da arte em coleções**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016.
- LEWIS, J. **Anatomy of printing: the influences of art and history on its design**. London: Faber and Faber, 1970.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, 01 jan. 1876.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano 1, n. 45, 01 dez. 1876.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano 2, n. 68, 26 maio 1877.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, n. 45, 1876.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, n. 201, 1880.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, n. 362, 09 nov. 1883.

SALGUEIRO, H. A. (coord.). **A comédia urbana**: de Daumier a Porto-Alegre. (Catálogo). São Paulo: MAB FAAP, 2003.

PÔSTERES

A REPRESENTAÇÃO DO ARTISTA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA DE ATELIÊ SUBJETIVADA NA DOCÊNCIA EM ARTE

Antônia Mary Pereira da Silva

Resumo

A experimentação dos processos de criação no contexto da docência em Arte viabiliza a representação do artista no fazer do discente, que, na condição de fruidor/fluidor, deleita-se no universo imaginário, atribuindo sentidos a obra e à sua existência. Na pesquisa de diferentes suportes usados como canais de mediação para a expressividade plástica e na coleção do artista, o discente, ao conhecer o contexto da obra, exercita suas experiências intuitivas e simbólicas. Trata-se de envolver o aparelho cognitivo às instâncias do sentir/pensar a sensibilidade artística para além da estética ao compromisso social: eis a relevância. A linguagem escolhida para análise é a representação pictórica. Nesse sentido, indagamos: como é construída a representação do artista no processo de criação do discente em Arte? Quais são as recorrências da obra do artista na vivência do outro, que, no lugar de cocriador, recria o espaço temporal da obra? Como aportes teóricos, utilizamos a teoria dos processos de criação em Salles (2004), Ostrower (2008) e Barbosa (2013).

Justificativa(s)

O presente estudo justifica-se pela necessidade de observar e identificar os elementos recorrentes no processo de criação artística executado pelo discente em Arte.

Objetivo(s)

- Analisar a construção da representação do artista e suas recorrências no processo de criação do discente em Arte, tendo na experiência de ateliê o canal de subjetivação;
- Identificar os elementos caracterizadores do percurso de criação do discente em Arte;
- Relacionar as recorrências da memória individual e coletiva pela via dos processos de criação artística.

Métodos(s)

A pesquisa é bibliográfica e de campo, qualitativa, do tipo descritiva. A observação foi realizada na experiência de ateliê, nos cruzamentos da teoria dos processos de criação em Cecília Salles, e na metodologia triangular de Ana Mae Barbosa. Para Salles, as descobertas dos processos de criação são encontradas nos registros do artista, nas artes plásticas no caderno do artista. É um documento que revela o movimento da obra em processo. A representação do artista na obra é uma rede, uma trama interinfluenciada de acontecimentos, caracterizada pela não linearidade, inacabamento, por associações que se transformam, constituindo, assim, o arquivo de processos individualizado e uma coleção de sequências, uma nova forma de compreender a arte. A metodologia triangular enfatiza a vivência artística na articulação e contextualização da história da obra – fazer e apreciação artística. Essa aplicabilidade do método propõe ao docente e discente colecionar obras em diferentes tempos estilísticos. Para a coleta dos dados, utilizamos a entrevista, a observação e o arquivamento do caderno de artista, acompanhando todo o percurso de criação da vivência expressiva em que se constitui o fazer laboral do educando, que, na condição de artista, rabisca, pesquisa e experimenta possibilidades de representar e configurar o espaço pictórico como gesto inacabado. Para Moroz (2002), a observação pode ser usada na análise e interpretação dos dados da pesquisa realizada

Resultado(s)

O discente em Arte, ao articular o contexto da obra, o fazer e apreciação dos artistas de estilo expressionista, ampliou seu repertório de informação visual, compondo a obra, de modo a estabelecer as relações entre figura/fundo em suas configurações formais.



Figura 1

Figura 2
Fonte: prática de ateliê realizada na UFPI, com alunos do ensino básico técnico profissionalizante. Novembro de 2018, arquivo pessoal.

O percurso da criação artística como gesto inacabado de que fala Salles denota a busca e a necessidade cognitiva de transitar por um percurso poético de referências intuitivas e transformadoras, propondo configurar os espaços criativos e entendendo a criação como rede de processos dinâmicos, flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. Assim, a memória criadora é ativa, faz conexões e modifica-se com o tempo, como é possível perceber nas configurações elaboradas antes de conhecer os elementos da linguagem visual e análise da obra de artistas consagrados na história da Arte, como Pablo Picasso. Nas fotos (Figura 1) e (Figura 2) não há relação entre figura/fundo, apenas um elemento ocupa o espaço central na superfície do papel. A figura corporal configurada pelo discente é um desenho de moda, que revela suas habilidades artísticas na linguagem do desenho. Em

sua maioria, seus exercícios apresentavam repetição serial; após o aluno conhecer diferentes estilos de desenhos e pinturas, houve uma significativa experiência de caráter subjetivo e criativo, e um aprimoramento das técnicas de pintura, como é possível observar nas imagens (Figura 3) e (Figura 4), no que concerne ao uso dos elementos compositivos, ampliação da imagem, uso do ponto imaginário, relação entre figura/fundo e apropriação dos elementos da linguagem visual. A representação do artista na criação em processo é notória, pois os elementos recorrentes apresentados pelo discente endossam a relevância do processo de criação, que acontece sempre em movimento, em interação do artista com diferentes referências visuais e conceituais. O discente, ao criar suas configurações no espaço pictórico, apropriou-se de conteúdos subjetivos na relação eu/outro/discente/artista, ampliando as informações perceptivas e visuais.



Figura 3

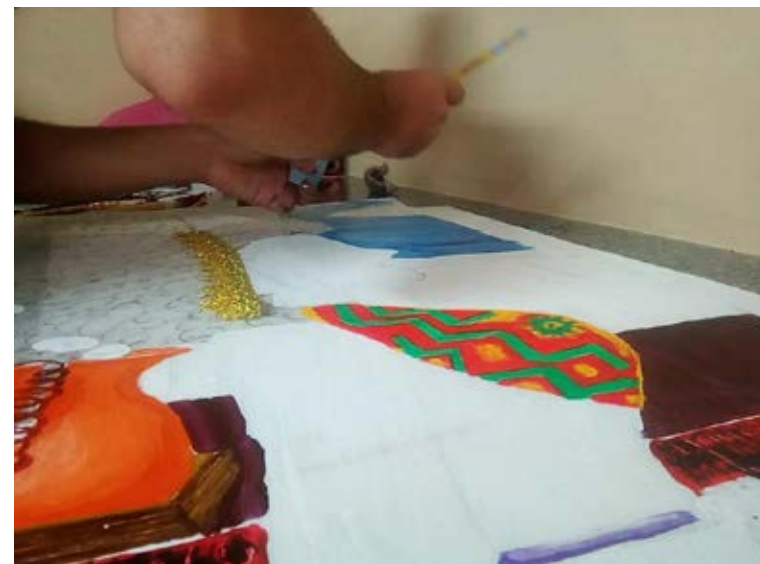


Figura 4
Fonte: prática de ateliê realizada na UFPI, com alunos do ensino básico técnico profissionalizante. Novembro de 2018, arquivo pessoal.

Antonia Mary Pereira da Silva é Professora EBTT/UFPI. Graduada em Artes-UFPI. Especialista em Cultura Visual e Metodologia do Ensino de Arte-UFPI.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, A M. **Arte-Educação no Brasil**: das origens ao Modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MOROZ, M. **O processo de pesquisa**: Iniciação. Brasília: Plano Editora, 2002.
- OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. São Paulo: Unicamp, 2013.
- SALLES, C. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

UM “HABIL ENTALHADOR” EM OURO PRETO NO FINAL DO SÉCULO XIX: ANÁLISE SOBRE A OBRA DE MIGUEL ANTÔNIO TREGUELLAS

Clara Assunção Ferreira

Resumo

No final do século XIX, muitos artistas ainda trabalhavam na ornamentação das inúmeras igrejas de Ouro Preto, erigidas no auge do período colonial. Porém, esses silenciosos artífices ainda não receberam estudos sobre importantes obras confeccionadas por eles. Com esse trabalho, contudo, apresentamos o percurso feito pelo artista Miguel Antônio Treguellas, desde o ano de 1873, quando despontou na arte mineira. Para tanto, realizou-se uma investigação nos acervos de jornais do século XIX, digitalizados pela Biblioteca Nacional, bem como pesquisas nos arquivos eclesiais da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto. De posse desse material, foi possível reunir informações inéditas sobre a vida e obra de Miguel Antônio Treguellas e sua contribuição para a arquitetura religiosa do século XIX.

O artista e suas obras

Até o momento, se desconhece a nacionalidade do artista Miguel Antônio Treguellas – se italiano ou brasileiro –, a data do seu nascimento e o seu paradeiro antes de 1878, ano em que surge o primeiro anúncio de sua oficina nos jornais. E também o primeiro documento, que é uma autuação contra o conhecido marceneiro, datado de 27 de julho de 1878, por não ter pago a dívida no comér-

cio de Dona Maria Luiza de Oliveira, cuja compra foi realizada em 7 de abril de 1876¹.

O entalhador foi diretor do Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto e da Sociedade Artística Ouro-pretana, nomeado pelo presidente da província, Conselheiro Manoel do Nascimento Machado Portella. Portella ofertou a Treguellas uma medalha de honra, que usou durante o tempo em que dirigiu a Sociedade dos Artistas de Pernambuco.

Em 1887, Miguel Treguellas se tornou comendador. Foi agraciado com o grau de cavaleiro da Ordem da Rosa. Essa distinção honorífica só era atribuída em reconhecimento aos serviços relevantes prestados à nação.

O artista fazia uma diversidade de objetos, de instrumentos musicais a camas, guarda-roupas, mesas e até castiçais. Seu ofício, porém, não se limitou a pequenos serviços para particulares. Ele trabalhou em grandes obras das mais importantes igrejas de Ouro Preto, tais como retábulos, púlpitos e tapa-ventos.

A oficina de Miguel Treguellas realizou obras durante as duas últimas décadas do século XIX. Nesse período, o estilo vigente era o neoclássico, o qual consiste em obras entalhadas de formas mais rígidas, e com pouca ornamentação. Porém, o artista apresenta, em suas obras, características muito semelhantes ao estilo rococó, inserindo rocalhas, festão, colunas estriadas e dossel, de tal forma que denominamos suas obras de “rococó tardio”.

Provavelmente seu primeiro feito retabular foi em 1881, quando foi contratada a oficina de Treguellas para confeccionar os retábulos da Igreja de São Francisco de Paula (Figura 1). Logo em seguida, realizou dois retábulos centrais na nave da Igreja de São Francisco de Assis (Figura 2), em 1882; o retábulo do consistório da Basílica de Nossa Senhora do Pilar (Figura 3), em 1889; e, por fim, o retábulo da Capela de Santana (Figura 4), no Paço da Misericórdia, em 1890, ambas igrejas e capela situadas em Ouro Preto.

Da análise comparativa entre esses retábulos, é importante observar que essas obras foram feitas no espaço exíguo de tempo. No entanto, não é possível perceber muitas semelhanças entre eles, exceto entre os dois últimos. Esse fator causa bastante perplexidade por serem obras da oficina de Treguellas, e nos faz considerar que

o artista tinha em mãos riscos antigos para a elaboração de suas primeiras obras, e até mesmo riscos de pessoas que viveram na mesma época que ele.



Figura 1. Retábulos da Igreja de São Francisco de Paula e São Francisco de Assis. Fonte: Ferreira (2018).

Tal posição é ainda reforçada pela análise dos púlpitos da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, de Ouro Preto. Confeccionado de uma forma peculiar, o desenho dos púlpitos da dita igreja foi contratado com o Engenheiro Doutor João Victor Magalhães Gomes. E, em 1884, a obra foi executada pelo entalhador Miguel Antônio Treguellas.

Na mesma igreja, Treguellas executou o tapa-vento. Como se lê nos registros da Ordem de Nossa Senhora de Mercês e Perdões da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias: “Setembro 4 – 1886 – Importância paga ao Sr. Miguel Antônio Treguellas pelo adiantamento de um tapa-vento que está fazendo p^a a Capela.”²

Por fim, no ano de 1884, Treguellas foi contratado pela Irmandade do Santíssimo Sacramento para executar o tapa-vento da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Ouro Preto. É importante salientar que, na segunda cláusula do contrato, consta que Treguellas seguia um desenho retirado na Corte por Honório Esteves para elaboração da obra.

1. Arquivo da Casa do Pilar; c110/1443; Tribunal da Relação de Ouro Preto, 1878.

2. ORDEM DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS [...] *Livro de Receita e Despesa 1883-1920*, Ouro Preto, n. 46, p.16.



Figura 2.
Retábulos da
Igreja de São
Francisco de Paula
e São Francisco
de Assis. Fonte:
Ferreira (2018).



Figura 3.
Retábulos da
Basílica de Nossa
Senhora do Pilar
e da Capela de
Santana. Fonte:
Ferreira (2018).



Figura 4.
Retábulos da
Basílica de Nossa
Senhora do Pilar
e da Capela de
Santana. Fonte:
Ferreira (2018).

Conclusão

As reflexões relacionadas neste texto possibilitaram adentrar na pouco conhecida e examinada oficina do artista Miguel Antônio Treguellas, na fabricação de diversos objetos móveis, dentre eles retábulos, tapa-ventos e púlpitos para as importantes igrejas de Ordens Terceiras e Irmandades, situadas em Ouro Preto. Encerrando o século XIX, é possível ver obras do artista, cuja ascendência ainda nos causa dúvidas se italiana ou brasileira. Ele viveu em Ouro Preto num período em que já não havia tanta mão de obra qualificada para o ofício de marceneiro. O que surpreende é que, além de ser possuidor de oficina de marcenaria, Treguellas, apesar de influen-

ciado pelo estilo vigente, o neoclássico, realiza suas primeiras obras praticamente em estilo rococó. É importante destacar que, por intermédio de suas obras, é possível assimilar as transformações artísticas entre os estilos de transição. Por fim, visto a necessidade de se fazer despontar estudos sobre um artista que ainda pouco se conhece na arte mineira, aqui se teve a oportunidade de trazer a lume inéditas informações sobre a vida e obra de Miguel Antônio Treguellas e sua contribuição para a arquitetura no século XIX. Como destaca Bohrer (2015, p.14) “queremos ‘entender’ o homem por trás destas criações artísticas”.

Clara Assunção Ferreira é Técnica em Conservação e Restauração pela FAOP, graduada em Conservação e Restauração pelo IFMG - OP e pós-graduanda em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural pela mesma instituição. Trabalha com Patrimônio Cultural desde 2012.

REFERÊNCIAS

- GIANNETTI, R. **Ensaio para uma história de Minas Gerais no século XIX**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- JORNAL LIBERAL MINEIRO. Belo Horizonte, 1884.
- OLIVEIRA, M. A. R. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ORDEM DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS [...] **Livro de Receita e Despesa 1883 -1920**, Ouro Preto, n. 46, p.16.
- PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO. **Arquivo 4.1.2 - 1875 a 1894; 6. 19. 2 - 1756 à 1876; 7.12.33 - 1883 à 1920**. Ouro Preto.
- TRINDADE, C. R. **São Francisco de Assis de Ouro Preto. Crônica narrada pelos documentos da Ordem**. Ouro Preto, 1958.

O ATELIÊ COMO RETRATO DO ARTISTA

Natália dos Santos Nicolich

Este estudo tem como objeto a representação do ateliê sem a figura do artista, os chamados “ateliês sem mestre”, na obra de três pintores brasileiros do final do século XIX: Rodolpho Amoedo, Pedro Weingärtner e Almeida Júnior. Apesar de encontrarmos, até o momento, poucos exemplares desse gênero no Brasil, eles foram feitos por artistas com grande reconhecimento na época, e indicam momentos específicos das suas carreiras: o período de estudos na Europa. A diversidade de representações de ateliês inabitados – cantos, um amontoado de objetos, ou composições que valorizam a amplitude do espaço – são características tanto na Europa quanto no Brasil, e abrem o campo de interpretação. Para esta apresentação, entretanto, enfocamos a visão da crítica e o pensamento teórico sobre o ateliê e de que modo eles podem estar associados a esse gênero de pintura.

Justificativa

O tema da pintura de ateliê tem sido abordado em pesquisas recentes por diversos autores, no Brasil e no exterior, normalmente revelando a necessidade de divulgação do trabalho e o interesse pelo cotidiano dos artistas. No entanto, o ateliê “vazio” foge a essa interpretação e instiga questionamento sobre a origem, destinação e significação dessas obras. Assim, nossa contribuição para o campo dos *studio studies* se revela principalmente pela abordagem desse gênero específico de pintura de ateliê, levando em consideração a crítica de arte da época, a produção pictórica e a relação com os próprios artistas.

Objetivos

- I. Identificar a produção de pinturas de ateliês “vazios” no final do século XIX;
- II. Reconhecer a visão dos críticos da época acerca do ateliê do artista;
- III. Entender a relação entre a imagem do ateliê e do artista.

Métodos

Iniciamos com a pesquisa iconográfica, seguida de uma busca por críticas em periódicos da época e referências bibliográficas, que auxiliaram na compreensão dessa relação entre o artista e seu ateliê. A leitura e organização das informações e dados reunidos servirão à redação de um dos capítulos da dissertação, que tem como objeto a pintura de ateliê sem mestre.



Figura 1.
AMOEDO, R.
O ateliê do artista em Paris. 1883.
Aquarela sobre cartão, 56,8 x 77 cm. MNBA, RJ.
Fonte: Donato.

Resultados

A produção de pinturas de ateliês vazios se intensifica a partir da década de 1880, em especial com as obras de Rodolpho Amoedo (Figura 1), Pedro Weingärtner (Figura 2) e Almeida Junior (Figura 3), retratando seus respectivos ateliês europeus. No mesmo período, o *Diário do Brasil* publicou um texto assinado por Visconde de

Benalcanfor sobre a morte de Gustave Doré, em 1883. Ao fazê-lo, chama atenção para o modo como os ateliês de Doré *falavam* sobre sua personalidade e aspirações artísticas, chegando à máxima “o *atelier* é o artista”. Com essa premissa, entendemos que a imagem do ateliê é um retrato do seu ocupante, porque traz a presença do artista, ainda que ele não esteja lá, na forma e na disposição dos objetos, da mobília, e nos vazios que deixa. Essa relação entre o sujeito e o ambiente que o cerca foi defendida por teóricos como Hippolyte Taine (1828-1893) em sua *Filosofia da Arte*, e é frequentemente lembrada nos estudos acerca do ateliê. Segundo esse autor, pode-se explicar um indivíduo a partir do seu meio, colocando a relação entre o caráter e o *milieu* em destaque na análise da História da Arte (TAINÉ, 1944). Por



Figura 2.
WEINGÄRTNER, P.
Recanto do ateliê em Munique. 1884.
Óleo sobre tela, 38 x 29 cm, col. Carlos Eduardo Custódio, Porto Alegre. Fonte: DezenoveVinte.



Figura 3.
ALMEIDA JÚNIOR.
O ateliê do artista. 1886. Óleo sobre tela, 46 x 55cm. MASP. Fonte: MASP.

outro lado, a compreensão do artista como parte fundamental para entender a obra de arte contribuiu para a construção de uma fantasia sobre o ateliê. Como lembra Phillipe Junod, a valorização da figura do artista é vista desde a invenção das biografias e do autorretrato no Renascimento, mas coincide também com as primeiras representações detalhadas da oficina do artista (JUNOD, 1994, p.88). Desse modo, encontram-se, na crítica, no pensamento e no contexto histórico, as bases que fundamentam a hipótese do ateliê entendido como um retrato do artista, lançando luz sobre a motivação e significação possível dessas obras.

Natália dos Santos Nicolich é Mestranda em Artes Visuais, linha de pesquisa História e Crítica de Arte, no PPGAV/EBA/UFRJ, com pesquisa orientada pela Profa. Dra. Ana M. T. Cavalcanti.

REFERÊNCIAS

- AMOEDO, R. **O ateliê do artista em Paris**. 1883. Aquarela sobre cartão, 56,8 x 77 cm. MNBA, RJ.
- ALMEIDA JÚNIOR. **O ateliê do artista**. 1886. Óleo sobre tela, 46 x 55cm. MASP.
- BENALCANFOR, V. de. Chronica quinzenal. **Diario do Brazil**, Rio de Janeiro, n. 20, ano 3, fev. 1883.
- JUNOD, P. L'atelier comme autoportrait. *In*: GRIENER, P.; SCHNEEMANN, P. **Künstlerbilder: Images de l'artiste. Colloque du Comité International d'histoire de l'art (Berne, 1994)**. Lausanne: P. Lang Editor, 1998. p.83-97.
- TAINE, H. **Filosofia da Arte**. São Paulo: Edições Cultura, 1944, v. 1.
- VALLE, A. *et al.* (org.). **Oitocentos** - Tomo IV: o ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017.
- WEINGÄRTNER, P. **Recanto do ateliê em Munique**. 1884. Óleo sobre tela, 38 x 29 cm, col. Carlos Eduardo Custódio, Porto Alegre.

CENAS DE ATELIÊ: O AMBIENTE DE OFÍCIO REPRESENTADO PELOS PINCÉIS DE OSCAR PEREIRA DA SILVA

Paula Nathaiane de Jesus da Silva

Resumo

Por meio da análise das pinturas executadas por Oscar Pereira da Silva, *Durante a pose*, de 1914, e *Descanso da modelo – cena de ateliê*, em conjunto com autores que versam sobre a persona do artista, procura-se estabelecer uma conexão entre o pintor e seu recinto de trabalho.

Ao contemplar as duas cenas de ateliê executadas pelo artista paulista Oscar Pereira da Silva, percebemos que ambas apresentam a figura feminina em destaque. Trata-se de uma modelo em um momento de pausa de seu trabalho. Ao fundo, constatamos a presença de alguns elementos que nos confirmam ser, de fato, um ambiente de ofício: telas penduradas na parede, cobertas ou à mostra; a própria figura do artista, que executa uma pintura naquele exato momento; e o cavalete.



Figura 1.
SILVA, O. P. da.
Durante a pose.
1914. Óleo sobre tela, 97 x 130 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: Araújo (2019).

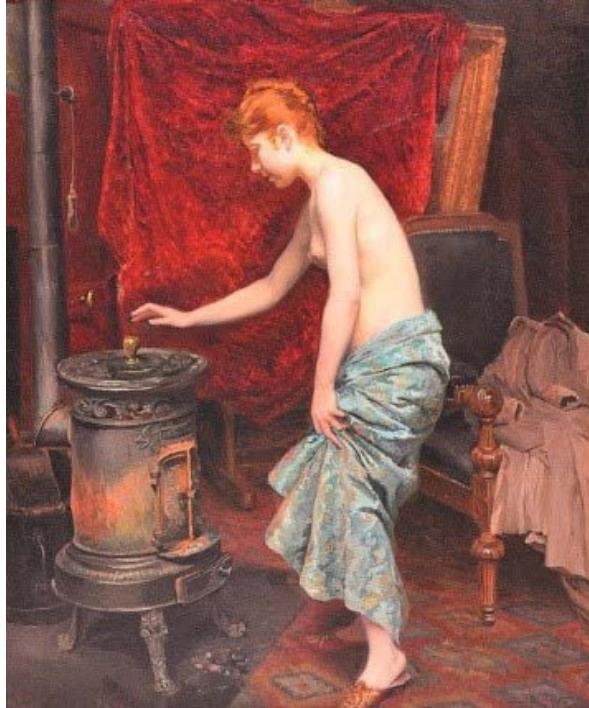


Figura 2.
SILVA, O. P. da.
*Descanso da
modelo – cena de
ateliê*. 1882. Óleo
sobre tela,
104 x 86 cm.
Fonte: Blog *Obras
de cada dia*.

O descanso da modelo é perceptível pela ação da figura feminina cobrir seu corpo com um panejamento, o que ocorre também em *Descanso de modelo*, de Almeida Júnior. Gonczarowska Jorge (2017, p.164) menciona que, por se tratar de uma pausa do trabalho, a modelo vela seu corpo – a nudez somente pode ser apreciada na labuta.

Apesar da tela de Oscar, *Descanso da modelo* (Figura 1), nos apresentar um artista ao fundo, o mesmo não se autorrepresenta. A tela é datada de 1914, e o artista presente na pintura possui traços físicos que denotam certa idade, como os fios de cabelos embranquecidos, além de possuir uma barba e bigodes relativamente grandes.

Oscar Pereira da Silva, nesse período, tinha 49 anos, e não possuía cabelos brancos, muito menos barba. Remetemo-nos novamente à tela de Almeida Júnior, que também nos apresenta um artista mais velho do que era. Gonczarowska Jorge (2017, p.163), ao abordar este fato em seu texto, menciona que, provavelmente, Almeida Júnior fez a representação de uma imagem de artista que figurava no “imaginário” nesta época, se tratando dos mestres acadêmicos notáveis da França, tais como Meissonier, Yvon e Cabanel.

Assim, depreendemos que Oscar pode ter feito uma referência a um mestre que lhe dera aulas enquanto estava na condição de aluno, ou a algum artista pelo qual nutrisse alguma admiração.

Com relação à presença de telas expostas em ateliês, Esner (2013, p.21) menciona que grande parte dessas pinturas, ao analisar ilustrações francesas que representam o ateliê, não são possíveis de se especificar, pois são apresentadas de forma que ficam longe do olho do observador, e que, certamente, podem ser obras que o próprio artista executou, sendo estudos ou obras de seus colegas também artistas.

Um fato interessante que a autora menciona é que essas telas quase nunca são apresentadas completas, propriamente “prontas”; parecem inacabadas, sem moldura. Ao olhar para a tela *Descanso de modelo* (Figura 1), vemos que há alguns quadros na parede. Acima da janela, temos uma paisagem sem moldura, do lado, um quadro que aparenta estar de costas para o observador e metade de uma tela arredondada na parede acima do artista, única no ambiente, com moldura.

Não há referências de decoração da época, nem da cultura. O artista está completamente imerso no trabalho, fora do mundo exterior. A autora expõe que o espaço dos ateliês era outro mundo, de mistério e de surpresas, desligado muitas vezes do mundo exterior e ligado à *persona* do artista.

É justamente esse espaço que Oscar representa, ao adentrar o ateliê: a única preocupação do artista é em executar o seu trabalho, desligando-se do que está lá fora. Apesar de Tarasantchi (2006, p.32) mencionar que Oscar estudava muito para compor suas pinturas, e que levava livros do Instituto Histórico Geográfico para casa, não vemos na cena nenhuma referência desse tipo, nem visual, nem documental; há apenas o artista e sua inspiração: a modelo.

A ambientação do local de trabalho na tela *Descanso de modelo – cena de ateliê* (Figura 2) é bem distinta da tela *Durante a pose* (Figura 1). Enquanto a primeira nos apresenta um local decorado, com um longo tapete no chão, o aquecedor e o contraste do panejamento que recobre a tela em grandes dimensões, a segunda nos apresenta um ambiente mais escuro, fechado, pelo emprego de cores fortes.

Os ambientes retratados nas duas telas condizem com a realidade do ateliê em que Oscar trabalhava. Tarasantchi (2006, p.34) nos relata que o ateliê contava com alguns quadros que executara, pequenos ou de grandes proporções, pouca mobília, e um tapete em péssimo estado.

A autora menciona que o artista não era boêmio, não realizava festas, não era de receber visitas. Dessa forma, podemos depreender que seu ateliê não era um ambiente para expandir relações sociais, mas sim restrito ao trabalho, onde provavelmente recebia seus alunos particulares, modelos e futuros compradores para fazer negócios.

A autora menciona que Oscar produziu muito em vida, e era capaz de pintar vários gêneros da pintura. Era muito estudioso e, não à toa, o espaço de ateliê deveria ser um local importante em sua vida. No ano de 1939, Oscar vem a falecer: nada mais, nada menos, que em seu próprio ateliê, como relata F. Acquarone (s.d., p.200): “[...] na manhã de 17 de janeiro de 1939, ao descerrar a janela do seu atelier, foi surpreendido por um ataque de angina-pectoris que o vitimou, quando se preparava para um longo dia de trabalho”.

Paula Nathaiane de Jesus da Silva é Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, e membra do Laboratório de História da arte na mesma instituição, orientada pelo Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Júnior. E-mail: paula_nathaiane@yahoo.com.br.

REFERÊNCIAS

- ACQUARONE, F. **Mestres da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Paulo Azevedo Ltda.; Livraria Francisco Alves: s.d. p.187-200.
- ESNER, R. In the Artist's Studio with *L'Illustration*. **Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art**, Amsterdam, 18 ma. 2013. Disponível em: https://pure.uva.nl/ws/files/1731446/133962_rihajournal_0069_esner.pdf. Acesso em: 17 jan. 2019.
- GONCZAROWSKA JORGE, M. Entre poses: a relação entre artista e modelo em ateliês do século XIX. In: VALLE, A. *et al.* (org.). **Oitocentos** - Tomo IV: o ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017.
- SILVA, O. P. da. **Descanso da modelo - cena de ateliê**. 1882. Óleo sobre tela, 104 x 86 cm.
- SILVA, O. P. da. **Durante a pose**. 1914. Óleo sobre tela, 97 x 130 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- TARASANTCHI, R. S. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.

O UTOPIENSE – A CRIAÇÃO COMO HORIZONTE

Vitor de Souza Pereira Martins

Resumo

Este artigo parte da confecção da obra plástica *Frestas* para discutir a relação entre *imagem* e *utopia* (não como fracasso, mas como algo a se alcançar), a partir dos modos de ver de impossibilidades e invisibilidades.

“Que as coisas continuem assim – eis a catástrofe” (BENJAMIN, 2006, p.515). Para Edson Luiz (2008), o ato criador é utópico, por conseguir romper com campos anestesiados pelo senso comum. A *Utopia* à qual Edson se refere não é necessariamente o significado pejorativo que a palavra atinge ao denominar apenas o inalcançável e fadado simplesmente ao fracasso, mas sim na capacidade que ela carrega de perceber as paredes ao redor e, nos limites do invisível, ao inundar a imaginação. O ato de criar abre a descontinuidade na imagem do amanhã, sonhando para frente e abrindo ao não visto (SOUZA, 2008, p.51).

É a arte e o conceito de intervenção do artista como ponto futuro. Tudo o que acontece e tudo que vai acontecer pertence a um mundo já previsível. A ruptura nesse curso é um papel que a arte deve tomar para si, o rompimento com a linearidade opressora. O futuro é um salto ao novo, ao não descoberto, a arte tentando partir o mundo em sua prática. A *Utopia* é a superação do momento presente que pertence ao passado (BAVCAR, 2008, p.9).

“Somente os utopienses conhecem bem as passagens” (MORE, 2004, p.48). Thomas More, autor da palavra *Utopia*, descreve uma ilha em que há uma forma de governo diferente de outros lugares do mundo. É uma fabulação política, de um uma sociedade ideal; mas ele logo alerta: é preciso sonhar para alcançar. Somente quem abre as brechas do porvir, os sonhadores fabulares, conhecem os caminhos.

Toda utopia guarda uma imagem, e toda imagem guarda uma utopia. Não uma utopia do impossível, do nunca conseguir alcançar, do fracasso. Mas uma utopia do continuar, do caminhar; as duas são terrenos da imaginação.

A câmera aponta ao horizonte em segundo plano, e a vegetação em primeiro. Edito as imagens ressaltando o primeiro plano, trabalhando seus componentes de luz, e retiro o horizonte das imagens, imprimo, e tento recolocar esse horizonte a partir de um outro ponto de vista, o da palavra. Escrevo repetidamente a palavra “horizonte” em, hoje, dez fotografias de paisagem. Preencho o fundo, propositalmente branco, com o arranhão da escrita. É um exercício de retirar e de colocar, de mostrar e de esconder. A palavra escrita repetidamente cria um campo visual horizontal e espaçado. As palavras organizadas formam colunas inexatas e recortadas. Hoje, esse é o início de um trabalho.



Figura 1.
MARTINS, V.
Frestas. 2019.
Fotografia. Fonte:
Martins (2019).

Tudo se começa pela prática. A *Utopia* é uma denominação para um instinto selvagem que busca o amanhã. Ainda que autores difiram sobre a apropriação da palavra, todos buscam esse momento de transformação, de direção das velas. A pesquisa começa pelo diálogo com o trabalho plástico. O que ele oferece? Quais são seus pontos de afeto? É encarando a prática e o fazer que se posiciona a necessidade criadora de velas, de apontamentos (mesmo que líquidos), mas de direções moventes, que busquem frestas, que acreditem, que ativem os invisíveis e dobrem os impossíveis em seu ambiente de partilha, buscando outros modos de ver e de ser. E ainda que eventualmente falhando, indo, na vontade de abrir, de se jogar.

São imagens sufocadas, mas que ainda não morreram. Há sempre um furo no horizonte. Como em talvez toda fotografia, há muito sobre o não contido. Não se agarra o horizonte, nem com a câmera, nem com a captura, nem com palavra. Pelo menos não por

completo. Mas não é necessariamente um atestado de inutilidade o impossível ditando a forma, mas sim uma maneira de perseguir, de propor, nem que seja olhar, o adiante. É um ato pensado, que alinha dois princípios, muitas vezes irracionais e concomitantes: a *maleabilidade da imagem*, e uma vontade vulcânica de encontrar infinitos nas bordas das fotografias, de adiar a morte, de sobreviver. O sentir, o se entregar, o pensar nas frestas, no espaço entre as palavras, é a vontade de encontrar caminhos sem fim; já o ato de escrever é função da *maleabilidade*, de evidenciar a mudança, de adentrar a câmera. Mas os dois vêm juntos, se alimentam um do outro. Mexer na fotografia depois de impressa não é a única forma de malar para tentar encontrar um além, mas evidencia o tato, a mão, o fazer.

Acreditar que o passado (a fotografia como aprisionamento) possa abrir caminhos para o futuro é o que faz do artista um utopiense, quando este aponta para um lado, enquanto os outros apontam para outro. Convivendo com o revolto. Habitando os mares das pupilas que cansaram de ser cansadas. O utopiense deve acreditar nas imagens, e acreditar que elas falam também para frente, mas o fato de serem manchas num papel, ou imagens fabulares, também faz com que elas transitem, se desloquem do lugar esperado de espelho do pretérito. Há um lugar, uma “centelha” que, não importando o fotógrafo, se coloca, enquadra, puxa, arruma, ajeita; o espectador se encontra, formando futuros ninhos que se olham para trás para se redescobrir (BENJAMIN, 1985, p.510). Trabalhar com essa utopia, pensar com essa utopia, não é uma demanda de significação, mas uma demanda de existência. Mais do que querer acreditar, é pensar que somente acreditando que se faz existir, enquanto arte, enquanto ser, enquanto artista. Ativando o escuro, ativando a imagem como forma de alimento, como subsistência para não findar, não morrer.

Vítor de Souza Pereira Martins: artista visual, fotógrafo e *videomaker*. Doutorando em Poéticas Interdisciplinares pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, orientado pelo professor Celso Pereira Guimarães. Tem particular interesse pela interface imagem-tempo-utopia e suas explorações fotoimagéticas, sensoriais e táteis.

REFERÊNCIAS

BAVCAR, E. A estética como Utopia. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 14, n. 24, p.7-12, 20 maio 2008.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

MARTINS, V. **Frestas**. 2019. 1 fotografia.

SOUZA, E. L. A. de. A burocratização do amanhã: Utopia e ato criativo. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 14, n. 24, p.7-12, 20 maio 2008.

O ARTISTA E SEUS MODELOS

COMUNICAÇÕES

VICTOR MEIRELLES RETRATISTA: NOVOS OLHARES SOBRE O PINTOR HISTÓRICO

Bárbara Ferreira Fernandes

O objeto de estudo da minha dissertação de mestrado, defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação em História da UFJF, foi o quadro *Juramento da Princesa Isabel*, de Victor Meirelles (FERNANDES, 2018). A obra, apesar de não ter sido bem recebida pela crítica, foi bastante elogiada pela qualidade dos retratos. Como, por exemplo, na análise publicada pelo *Jornal do Brasil*, em 1891: “[...] Do Sr. Victor Meirelles há ainda um outro quadro, *Juramento da Regência da Princesa Imperial*. O conjunto dele é bom, como bons são alguns retratos de senadores, estadistas e personagens da corte [...]” (JORNAL DO BRASIL apud FERNANDES, 2018, p.111).

Um dos objetivos da nossa pesquisa da dissertação foi identificar os personagens representados por Victor Meirelles na tela. Por essa razão, tivemos contato com diversos retratos individuais feitos pelo pintor. Alguns desses, inclusive, nos ajudaram na identificação dos personagens representados no *Juramento*, como foi o caso do Visconde de Sinimbu¹ e de Zacarias de Góes². Durante nossa pesquisa, portanto, pudemos perceber que Meirelles, além de se destacar como pintor de Pintura Histórica, também recebia encomendas de retratos de variados personagens do Império brasileiro. S. Paio, em seu livro *O quadro da Batalha do Guararapes, seu autor e seus críticos* (S. PAIO, 1880, p.236), aponta que, se tratando da pintura de retratos, ninguém superava Meirelles, e poucos se igualavam a ele. Além disso, complementa o autor, tais encomendas teriam salvado o pintor da miséria.

1. MEIRELLES, V. *Visconde de Sinimbu*. 1879. Óleo sobre tela, 206 x 297 cm. Câmara Municipal de Paranaguá.

2. MEIRELLES, V. *O provedor Zacarias de Góes Vasconcellos*. 187?. Óleo sobre tela, 175 x 100cm. Acervo Santa Casa de Misericórdia, RJ.

Os retratos feitos por Victor Meirelles são pouco lembrados, estudados e, de maneira geral, não estão presentes em acervos de museus. Dos 22 retratos localizados por nós, apenas 5 estão em museus, 5 em coleções privadas, 8 em instituições religiosas, 2 em órgãos públicos, 1 fora do país, em Portugal, e 1 com localização desconhecida. Em relação a estudos sobre os retratos de Meirelles, temos a dissertação de Mônica Cadorin, defendida em 1998, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. A autora trabalhou com a produção de retratos no Rio de Janeiro do século XIX, focando, de forma mais específica, na obra de Victor Meirelles (CADORIN, 1998).

Mônica Cadorin (1998, p.21) aponta que os artistas do século XIX no Brasil, em geral, preferiam dedicar-se à pintura histórica, mais valorizada, tanto financeiramente quanto em termos de reconhecimento. No entanto, para executar uma pintura histórica, o artista poderia levar mais de um ano, enquanto os retratos eram feitos em poucos dias. Por esse motivo, os artistas se dedicavam a diversos gêneros da pintura, sendo o retrato um dos mais lucrativos, devido ao número de encomendas (CADORIN, 1998, p.21). Tal atividade era, inclusive, incentivada pela Academia, conforme podemos verificar na carta de Araújo Porto-Alegre ao seu aluno, Meirelles, que recomenda:

Como homem prático, e como particular, recomendo-lhe muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está para a grande pintura. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para a glória, e retratar, para o homem que precisa de meios. (CADORIN, 1998, p.21)

José Carlos Durand (1989, p.37) ressalta que, ao observarmos o catálogo de obras do pintor, nota-se que o conselho do professor fora seguido, sendo o retrato o gênero dominante na lista. Meirelles não realizou um número tão expressivo de pinturas históricas em sua carreira, a ponto de conseguir sobreviver apenas com o dinheiro dessas encomendas e com o salário de professor da Academia. Cadorin aponta que, por esse motivo, precisaria de meios para complementar sua renda (CADORIN, 1998, p.76). Como professor da Academia Imperial de Belas Artes, recebia cerca de cem mil réis, enquanto, por um retrato, como o de Antônio Alves da Silva Pinto, poderia receber

setecentos mil réis (*Ibid.*). A autora ressalta que a fama adquirida pelas cenas históricas e o preciosismo de suas pinturas tornaram Victor Meirelles um dos pintores mais requisitados do período (*Ibid.*).

Artur Azevedo, em uma crônica escrita na ocasião da morte do pintor, em 1903, aponta:

Victor Meirelles pintou retratos, muitos retratos, cuja exposição retrospectiva seria hoje de grande interesse e poderia fornecer – quem sabe? – os fundos necessários a criação de um monumento que perpetuasse a memória de tão notável brasileiro. Entre os retratos, nota-se muitos homens ilustres. (AZEVEDO, 1903)

Ângelo de Proença Rosa e Elza Ramos Peixoto também ressaltam que Meirelles foi um retratista excepcional, e a maior qualidade da obra do pintor nesse gênero seria “o fato de sua paleta luminosa desvendar os mistérios de seu modelo” (ROSA, 1982, p.45). Para Carlos Rubens, os retratos de Victor Meirelles “são sanguíneos e vivos. Adquirem imortalidade através do seu pincel miraculoso” (RUBENS apud ROSA, 1982, p.46). Já para S. Paio, Meirelles seria “pintor de mãos por excelência”, bastaria vermos os retratos dos benfeitores das ordens tirados por ele (S. PAIO, 1880, p.246).

Segundo Alberto Cipiniuk, os retratos tinham o papel de destacar, distinguir e legitimar indivíduos, e os encomendantes estariam narrando sua própria história ao realizar tal investimento (CIPINIUK, 2003, p.9). É importante ressaltar que os primeiros retratos feitos no Brasil, ainda no período colonial, pertenciam aos espaços públicos e religiosos (CIPINUK, 2009, p.33), situação que não se modificou integralmente ao longo do século XIX. Basta perceber a grande quantidade de obras feitas por Meirelles para ordens religiosas ou órgãos públicos. No entanto, o gênero também era encomendado por particulares, para figurar em espaços privados.

S. Paio, em seu mencionado livro, redigiu uma lista das obras realizadas por Victor Meirelles, estando, entre elas, os retratos. Tal lista foi complementada pelo trabalho de Mônica Cadorin, e, posteriormente, pelo levantamento feito por nós. Diante dessas pesquisas, conseguimos chegar a um número de 78 retratos individuais produzidos por Victor Meirelles e, até o presente momento, localizamos 22 deles, excetuando aqueles que representam a Família Imperial, que não farão parte deste trabalho. A maioria dos retratos é datada

do período no qual Victor Meirelles realizou a maior parte de sua produção e obteve grande sucesso: as décadas de 1860 e 1870.

Organizamos uma lista, em ordem cronológica, dos retratos feitos por Meirelles. Como mencionado, temos a localização de 22 deles. Segue a lista³:

1856: Estanislau Ferreira de Camargo Andrade; **1857:** Clara Margarida Mayrink Rebelo, José Maria Jacinto Rebelo; **1862:** Francisco Manoel Chaves Pinheiro, professor de estatuaría da Academia de Bellas Artes, Henrique Alves de Mesquita, Manoel Simões da Fonseca, pai do Sr. Braz Martins da Costa Passos, Valeriano Moreira da Costa Lima, Victorino Pinto de Sampaio; D. Rita Telles, João Caetano dos Santos, grande actor; **1864:** Manoel Pinto da Fonseca, para a Ordem Terceira de S. Francisco de Paula; **1865:** Antonio Alves da Silva Pinto, para a Ordem Terceira de S. Francisco de Paula, Marquez de Abrantes, para a Santa Casa da Misericórdia, Maximiano de Mafra, um menino filho do Dr. Lucas Antonio de Oliveira Catta Preta, Visconde de Merity, para a Ordem Terceira de S. Francisco de Paula; **1866:** Coronel Oliveira, Oficial superior da Guarda Nacional, Marquez de Abrantes, finado, Dr. Busch Vareila, Advogado; **1867:** Cândida de Castro, Conselheiro Cornélio Filho, Dr. Bulhões, Dr. Monteiro, Dr. Russell, esposa do Sr. Carvalhaes, Mãe de Cândida de Castro, para o Sr. Ewbank Camara, Visconde de Guaratiba, para a Irmandade do SS. Sacramento; **1868:** Antônio Hernandez, para a Ordem Terceira de S. Francisco de Paula, Dr. Epaminondas de Mello, para a Encouraçã do Pará, Souza Dantas, então Ministro da Agricultura, para a província do Pará; **1869:** Mendes Salgado, do Comandante do Encouraçado Brasil, tirado no Paraguai a bordo de seu navio; **1870:** Barão de Petrópolis, Manuel de Valadão Pimentel, distinto médico brasileiro, D. Anna Nery, para a Câmara Municipal da Bahia, esposa do Sr. Br. Ribeiro Almeida, José Thomaz Nabuco de Araujo; **1871:** Fr. Antonio do Coração de Maria e Almeida, distinto orador sagrado, João Alfredo de Oliveira, então Ministro do Império, João Baptista da Silva, Paulino João Soares de Souza, Mariz Sarmento, para a Santa Casa da Misericórdia; **1872:** Coronel Antonio Tiburcio Ferreira de Souza, com um fundo simulando um combate, M. de Sampaio, para a Igreja da Conceição da rua do General Camara,

3. Não incluímos na lista os retratos feitos da Família Imperial.

Visconde de Inhaúma, para a Igreja da Conceição da rua do General Camara; **1873:** General Miranda Reis, João Alfredo, José Maria Chaves, Retrato de uma moça filha do Commendador João Maximiano Mafra, José Vicente Jorge; **1874:** Antonio Francisco Guimarães, Barão de Goyana, um menino filho do Conselheiro João Alfredo; **1875:** Francisco Xavier Pereira; **1876:** Cavalcante de Albuquerque e Sá, para Pernambuco, Francisco de Mesquita; **1877:** esposa do Sr. João Pinto; **1878:** Moreau, Zacarias de Góes e Vasconcelos; **1879:** Conselheiro Cansanção de Sinimbu, para a Província do Paraná, José Antônio Moreira (Visconde de Ipanema); **1880:** Dr. João José da Silva; **1881:** Visconde de Brugues, 2º Conde da praia da Boa Vitória, “Jovem médico”; **1884:** Barão de Rio Bonito; **1885:** José de Souza Breves; **Sem Data:** Dr. Rego Filho, franciscano Fr. João de Santo Antonio; Retrato de homem para a Laguna, Província de Santa Catharina; 4 retratos de benfeitores da Santa Casa da Misericórdia,

Realizamos, também, uma divisão por décadas dessa produção, utilizando as imagens que localizamos, para a visualização da produção do artista nos diferentes períodos de sua carreira (Figuras 1, 2, 3 e 4)⁴:

4. Figura 1. Obras representadas em ordem: MEIRELLES, V. *José Maria Jacinto Rebelo*. 1857. Óleo sobre tela. Fonte: CADORIN, 1998; *Clara Margarida Mayrink Rebelo*. 1857. Óleo sobre tela, 56 x 0,45m, Museu Imperial de Petrópolis. *Estanislau Ferreira de Camargo Andrade*. 1856. Óleo sobre tela. Coleção Privada. Fonte: VIEIRA.

Figura 2. Obras representadas em ordem: MEIRELLES, V. *Visconde de Merity*. 1865. Óleo sobre tela. Fonte: CADORIN, 1998; *O irmão Corrector Jubilado e Bemfeitor da Ordem Antonio Alves da Silva Pinto*. 1864. Óleo sobre tela, 245x172 cm. Acervo Igreja Venerável dos Mínimos de São Francisco de Paula - RJ. VM 013 Doc 0003. Fonte: TURAZZI, 2009; *Miguel Camon du Pin e Almeida. Marquez de Abrantes, Conselheiro D'Estado Ordinário*. 1866. Óleo sobre tela, 175 x 100 cm. Acervo da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro. VM 008 Doc 0004. Fonte: TURAZZI, 2009; *O irmão Corrector e Bemfeitor da Ordem, o Commendador Manoel Pinto da Fonseca*. 1867. Óleo sobre tela, 241 x 167 cm. Acervo Igreja Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula - RJ. VM 013 Doc 0001. Fonte: TURAZZI, 2009; *Retrato do maestro Henrique Alves de Mesquita*. 1862. Óleo sobre tela, 193 x 130 cm. Coleção Fadel.

Figura 3. Obras representadas em ordem: MEIRELLES, V. *Francisco Xavier Pereira*. 1877. Óleo sobre tela, 191 x 104cm. Acervo Santa Casa de Misericórdia - RJ. VM 008 Doc 0007. Fonte: TURAZZI, 2009; *Visconde de Sinimbu*. 1879. Óleo sobre tela, 206 x 297 cm. Câmara Municipal de Paranaguá; *O N. Pr. Rm. Fr. Antonio do Coração de Maria e Almeida*. s/d. Óleo sobre tela. Fonte: TURAZZI, 2009; *Visconde de Ipanema (José Antônio Moreira)*. 1879. Óleo sobre tela, 126 x 225 cm, Coleção privada. Fonte: D'ARGENT LEILÕES; *Ana Justina Ferreira Nery*. c. 1873. Óleo sobre tela, 275 x 177 cm. Salvador, Memorial da Câmara Municipal de Salvador. *Retrato de senhora com traje (Retrato da Baronesa Ribeiro de Almeida)*. 1870. Óleo sobre tela, 73,5 x 58,8 cm. *Dr. José Maria Chaves*. 1873. Óleo sobre tela, 221 x 136 x 3 cm. MASP. *Antonio Francisco*



Figura 1.
Retratos feitos por
Victor Meirelles na
década de 1850.



Figura 2.
Retratos feitos por
Victor Meirelles na
década de 1860

Guimarães. 1873. Óleo sobre tela, 190 x 105 cm. Acervo Santa Casa de Misericórdia do RJ. VM 008 Doc 0006. Fonte: TURAZZI, 2009; *O Provedor Zacarias de Góes Vasconcellos*. 187?. Óleo sobre tela, 175 x 100cm. Acervo Santa Casa de Misericórdia RJ. VM 008 Doc 0005. Fonte: TURAZZI, 2009.

Figura 4. Obras representadas em ordem: MEIRELLES, V. *Retrato do Dr. João José da Silva*. 1880. Óleo sobre tela, 73 x 61 cm. MNBA; *Retrato da Sra. Joana Rosa*. 188?. Óleo sobre tela, 73 x 61 cm. MNBA. *Um Jovem Médico*. 1881. Óleo sobre tela. Coleção Particular. Fonte: VIEIRA; *Comendador de Souza Breves*. 1886. Óleo sobre tela, 126 x 225 cm. Fonte: D'ARGENT LEILÕES; *Visconde de Bruges, 2º Conde da Praia da Boa Vista*. 1881, Óleo sobre tela, 117,7 x 89,5cm. Acervo Palácio dos Capitães Gerais (Arquipélago dos Açores). VM 030 Doc. Fonte: TURAZZI, 2009.



Figura 3.
Retratos feitos por
Victor Meirelles na
década de 1870



Figura 4.
Retratos feitos por
Victor Meirelles na
década de 1880

Por meio da organização cronológica dos retratos, percebe-se que o pintor produziu obras do gênero desde o início de sua carreira até a década de 1880, período no qual sua produção começa a diminuir e ele deixa de ser professor da AIBA. A maior parte de sua produção está centralizada, como mencionado, nas décadas de 1860 e 1870, demonstrando que, mesmo recebendo encomendas de importantes pinturas históricas, como *Combate Naval do Riachuelo* e *Batalha dos Guararapes*, o pintor continuou ativamente com sua produção de retratos.

Ao analisarmos as imagens dos retratos produzidos por Meirelles ao longo de sua carreira, é possível perceber grande variedade de modelos e finalidades, mas certo padrão na composição. Apesar

disso, o pintor procurava inserir em suas obras “os atributos sociais e hierárquicos de seus modelos” (CADORIN, 1998, p.77), sempre preocupado com os detalhes das vestimentas e dos objetos ao fundo. S. Paio aponta que, pelo preciosismo dos objetos nas obras de Meirelles, suas telas eram “quadros de interior”, destacando, sobretudo, a profissão de seus personagens (S. PAIO, 1880, p.262).

Victor Meirelles foi um artista bastante ativo nas Exposições Gerais de Belas Artes⁵, expondo aproximadamente 110 obras nas 15 exposições das quais participou (LEVY, 2003)⁶. Dessas, 21 eram retratos. Alguns destes mereceram comentários nas críticas publicadas nos periódicos. A crítica de arte no Brasil passa a se tornar mais especializada, e possuir um veículo próprio de comunicação, somente ao final do século XIX (SILVA, 2005, p.37). Por esse motivo, não temos grandes comentários ou análises das obras expostas nas EGBA. No entanto, percebemos que os retratos realizados por Meirelles se destacavam em meio às outras obras expostas, recebendo, ao menos, pequenos comentários.

Na exposição de 1865, Meirelles expôs os retratos da Princesa Isabel e sua irmã, do Barão de Meriti e de Antônio Alves Pinto. Tais obras, segundo crítico do *Correio Mercantil*, “brilharam na exposição de pintura” (CORREIO MERCANTIL, 1865). Em 1868, um retrato, sem identificação, recebe o seguinte comentário: “Um retrato de tamanho natural e trabalho do Sr. Victor Meirelles de Lima, professor de pintura histórica da Academia, attrahe a atenção pela perfeição e delicadeza da pintura” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1868, p.1).

5. As Exposições Gerais de Belas Artes foram as mais importantes mostras de arte ocorridas no século XIX brasileiro. Elas aconteceram na Corte, entre os anos de 1840 a 1884, durante o período Imperial.

6. Retratos do Victor Meirelles expostos nas EGBA. 1862: *Retrato de V. P. de S, Retrato de V. M. C. L., Retrato de Francisco Manoel Chaves Pinheiro*; 1864: *Retrato do comendador Manoel Pinto da Fonseca*; 1865: *Retrato do falecido barão de Meriti, Retrato do comendador Antônio Alves da Silva Pinto Propriedade*; 1866: *Retrato do marquês de Abrantes*; 1867: *Retrato do senhor doutor Busch Varela, oferecido por seus amigos por ocasião da brilhante defesa no processo de Ilyon, Retrato do falecido senhor Visconde de Guaratiba, benfeitor da irmandade do Sagrado Sacramento de Santa Rita Propriedade, Retrato*; 1868: *Retrato*; 1870: *Retrato de Joaquim Nabuco*; 1872: *Retrato do conselheiro doutor Paulino José Soares de Souza oferecido pelos empregados da Secretaria do Império, Retrato do senhor João Batista da Silva, ex-provedor da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Sé, Retrato do senhor Alexandre Maria de Mariz Sacramento*; 1875: *Retrato do coronel Tibúrcio na ocupação do Chaco no Paraguai, Retrato do general Miranda Reis, Retrato*; 1884: *Retrato*.

Em 1870, Meirelles expõe um retrato de Joaquim Nabuco, cuja imagem não temos, mas, segundo crítica publicada pela *Ba-ta-clan*, é um primoroso e brilhante retrato. Na mostra de 1872, Meirelles leva 3 retratos: de João Batista da Silva, de Alexandre Maria e de Conselheiro Paulino. Este último mereceu especial atenção dos críticos, tendo sido desenhado n’*O Mosquito*, com a seguinte legenda: “Retrato do Exm. Sr. Conselheiro Dr. ***, por Victor Meirelles. Quando se tem tantas cousas bonitas sobre uma meza não se deve dormir. Na exposição entra tanta gente...” (O MOSQUITO, 1872, p.8). Um desenho desse retrato aparece novamente na *Vida Fluminense*, com a legenda: “O Sr. Paranhos = ‘Peor, peor, peor!’ O Sr. Paulino = ‘Mau, mau, mau!’” (A VIDA FLUMINENSE, 1872, p.1046).

No *Jornal do Commercio*, novamente o retrato de Paulino recebe críticas negativas. O autor aponta que os objetos da cena estão bem desenhados, no entanto, aniquilam completamente a figura principal, que em nada estaria parecido com o Conselheiro (JORNAL DO COMMERCIO, 1872, p.2). Na edição seguinte do mesmo jornal, o crítico, apesar de elogiar o desenho, a pintura, a harmonia, repreende Meirelles por realizar retratos que muito se parecem com fotografias. O autor se questiona se os retratados não estariam dispostos a conceder algumas horas ao artista e, por isso, este precisaria se contentar de utilizar a fotografia, dispensando o modelo vivo.

O autor termina seu texto da seguinte forma:

É lastima que a arte se encare assim, e mais lastima ainda é que o artista não possa ser bastante independente para não subjugar o seu talento a estes e iguaes exigencias que só attestão o atrazo das bellas-artes no nosso paiz; e já que Victor Meirelles terá, como seus collegas, de curvar o seu genio ás imperiosas necessidades da vida, forceje por escravizar-se menos á fidelidade da cópia e os seus retratos valerão muito mais ainda. [...] O retrato do conselheiro Mariz Sarmiento é o unico dos que se achão expostos que se não resente deste defeito que em um artista do quilate de Victor Meirelles é pouco perdoável. (JORNAL DO COMMERCIO, 1872, p.3)

Interessante as críticas relacionarem os quadros de Meirelles à fotografia, pois, conforme aponta Durand, a técnica ameaçaria os pintores da primeira geração da AIBA, que tinham o retrato a óleo como meio de subsistência (DURAND, 1989, p.38). O próprio

Victor Meirelles tece críticas sobre a relação entre pintura a óleo e a fotografia:

Este primeiro trabalho obtido é entregue ao pintor que, considerando-o já como um esboço, encarrega-se de colorir. Esta arte de retratos, que está hoje tão em moda, tem desgraçadamente de contribuir para o regresso da verdadeira arte, a qual só deveria ser exercida os seus indeclináveis preceitos. Este novo meio conhecido pelo nome de Fotopintura [...] se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor e não ao fotógrafo. (MEIRELLES apud DURAND, 1989, p.40)

De acordo com Cadorin, Meirelles realizou cerca de vinte retratos de dirigentes e benfeitores de Irmandades e Ordens, estas, majoritariamente, localizadas no Rio de Janeiro (CADORIN, 1998, p.82). Das imagens que pudemos localizar, 8 fazem parte desse conjunto, sendo 6 pertencentes à Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro. A composição dessas obras segue, em geral, o mesmo padrão, estejam os retratados em um ambiente interno ou externo. Os benfeitores utilizam roupas civis ou militares, ordenadas com as honrarias que possuem, de acordo com sua posição social. Os fundadores têm a planta do edifício principal da Irmandade sobre a mesa, ou algum edifício da ordem ao fundo, e os dirigentes, geralmente, são representados no interior de um prédio pertencente à Irmandade (CADORIN, 1998, p.82).

Gostaríamos de destacar as representações do Marquês de Abrantes. Na listagem inicial de S. Paio, seu nome aparece duas vezes: a primeira em 1865 e a segunda em 1866, juntamente à palavra “finado”. Apontamos que a obra de 1866 é a localizada à esquerda, na imagem abaixo (Figura 5), já bastante conhecida, e a de 1865 acreditamos ser a da direita, também pertencente ao acervo da Santa Casa, mas sem indicação de autor e data. No entanto, Letícia Bauer, em seu artigo sobre o projeto Victor Meirelles (2010) apresenta um desenho do pintor, localizado no MNBA, que possui composição semelhante a obra não assinada. Apesar de não podermos afirmar com certeza a autoria, apresentamos a hipótese de a tela ser a que aparece na listagem feita por Paio.

S. Paio afirma que Meirelles tornou-se “pintor da moda” durante o século XIX (S. PAIO, 1880, p.273). Podemos supor que se deve ao fato de suas obras, tanto de pintura histórica, quanto outros retratos, estarem recebendo boas críticas na imprensa e, sendo Meirelles



Figura 5. MEIRELLES, V. (atribuído). *Marquês de Abrantes*. 1866. Óleo sobre tela, 175 x 100 cm. Santa Casa de Misericórdia.

professor de pintura histórica da AIBA, alcançava certa visibilidade dos mecenas. Os retratos realizados na Santa Casa de Misericórdia, geralmente, eram encomendados pela própria instituição, sendo, nesse sentido, uma via de mão de dupla. Os beneméritos realizavam as doações e as Santas Casas os imortalizavam através de retratos em suas galerias. As Misericórdias eram assim, grandes fomentadoras do mercado de retratos (BILAC apud FERNANDES, 2018, p.193).

Além dos retratos para Irmandades e Ordens, Meirelles recebeu diversas encomendas de particulares e órgãos públicos. É o exemplo dos três retratos mais antigos localizados: Estanislau Ferreira de Camargo Andrade⁷, José Maria Jacinto Rebelo⁸ e sua esposa, Clara Margarida Mayrink Rebelo⁹. De órgãos públicos, dentre as obras localizadas por nós, o pintor recebeu a encomenda do quadro de Ana Nery¹⁰ e Visconde de Sinimbu¹¹. O retrato de Ana Nery foi encomendado pela Câmara de Salvador¹², com o objetivo de homenagear o

7. MEIRELLES, V. *Estanislau Ferreira de Camargo Andrade*. 1856. Óleo sobre tela. Coleção privada.

8. MEIRELLES, V. *José Maria Jacinto Rebelo*. 1857. Óleo sobre tela.

9. MEIRELLES, V. *Clara Margarida Mayrink Rebelo*. 1857. Óleo sobre tela. MIP.

10. MEIRELLES, V. *Ana Justina Ferreira Nery*. c. 1873. Óleo sobre tela, 275 x 177 cm. Salvador, Memorial da Câmara Municipal de Salvador

11. MEIRELLES, V. *Visconde de Sinimbu*. 1879. Óleo sobre tela, 206 x 297 cm. Câmara Municipal de Paranaguá.

12. Segundo notícia do *Jornal do Commercio*, de 6 de maio de 1870, comprovacionos de Ana Nery apresentaram a ideia, que foi bem abraçada. O quadro, desde o princípio, fora pensado para ser fixado na Câmara de Salvador, para homenagear os serviços humanitários de Ana Nery, que ficou conhecida como “mãe” dos Brasileiros.

trabalho da enfermeira voluntária nos campos de batalha da Guerra do Paraguai. E a obra retratando Sinimbu foi encomendada pela Câmara de Paranaguá, em comemoração ao decreto 7.420, que autoriza a construção da ferrovia Paranaguá-Curitiba, que teve Sinimbu como um dos principais responsáveis. Localizamos ainda as imagens de mais duas figuras femininas representadas por Meirelles, além de Ana Nery: Baronesa Ribeiro de Almeida e a Sra. Joana Rosa da Silva. O retrato de Baronesa pertence hoje ao acervo do Museu Victor Meirelles, tendo sido transferida do MNBA em 1984. A retratada era esposa do almirante João Ribeiro de Almeida, conselheiro médico da Família Imperial e, na obra, é representada até a altura do busto, com trajés escuros, cabelo preso e cordão de pérolas. Segundo a lista de S. Paio, seu marido também fora retratado por Meirelles.

Para o escopo desse artigo, optamos por não analisar de forma mais detida nenhuma obra de Meirelles, e sim realizar um panorama mais geral dos retratos realizados pelo pintor durante sua carreira, citando alguns de forma pontual. Ao longo da nossa pesquisa, foi possível perceber que, devido ao grande número de retratos feitos sob encomenda por Victor Meirelles, conforme já comentado, boa parte de sua renda advinha desse tipo de obra. Dessa maneira, apontamos a diversidade da produção do pintor ao longo do século XIX, ressaltando a presença de diversos gêneros da pintura, para além da Pintura Histórica. Apontamos que Victor Meirelles seguiu, de fato, o conselho de seu mestre Araújo Porto-Alegre, e possui uma vasta produção de retratos que permanece, até hoje, pouco estudada, e que está pulverizada pelos mais diversos acervos do país.

Bárbara Ferreira Fernandes é Doutoranda em história pela Universidade Federal de Juiz de Fora, sob orientação da professora Maraliz Christo. Atualmente realiza pesquisas sobre a obra *Questão Christie*, de Victor Meirelles, englobando tema sobre a pintura histórica brasileira no século XIX. É mestre em história (2018) pela mesma Universidade, com pesquisa sobre a pintura de Victor Meirelles *Juramento da Princesa Isabel*. Membro e pesquisadora do Laboratório de História da Arte da UFJF.

Ainda segundo o jornal, foi incumbido do trabalho o “distinto pintor nacional” Victor Meirelles. JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 6 mai.1870, ed. 123, p.5.

REFERÊNCIAS

- A VIDA FLUMINENSE. Rio de Janeiro, 6 jul. 1872.
- AZEVEDO, A. Victor Meirelles. *In: Melhores crônicas de Artur Azevedo*. São Paulo: Global, 2015.
- BAUER, L. Projeto Victor Meirelles – Memória e documentação. *In: VALLE, Arthur et al. (org.). Oitocentos - tomo II: Arte Brasileira do Império à República*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2010.
- CADORIN, M. de A. **A pintura de retratos de Victor Meirelles**. 1998. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.
- CIPINUK, A. **A face pintada em pano de linha: moldura simbólica da identidade brasileira**. São Paulo: Loyola, 2003.
- CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, 4 de fev. de 1865.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, 23 mar. 1868.
- DURAND, J. C. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.
- FERNANDES, B. F. **Do Juramento da Princesa ao Senado Imperial: a análise de uma obra e sua inserção no projeto político do Estado**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.
- JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 05 mai. 1872.
- JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 06 jul. 1872.
- LEVY, C. R. M. **Exposições gerais da Academia Imperial e Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico – catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**. Rio de Janeiro: ArteData, 2003
- MEIRELLES, V. **Ana Justina Ferreira Nery**. c. 1873. Óleo sobre tela, 275 x 177 cm. Salvador, Memorial da Câmara Municipal de Salvador.
- _____. **Antonio Francisco Guimarães**. 1873. Óleo sobre tela, 190 x 105 cm. Acervo Santa Casa de Misericórdia do RJ. VM 008 Doc 0006.

- _____. **Clara Margarida Mayrink Rebelo**. 1857. Óleo sobre tela, 56 x 0,45m, Museu Imperial de Petrópolis.
- _____. **Comendador de Souza Breves**. 1886. Óleo sobre tela, 126 x 225 cm.
- _____. **Dr. José Maria Chaves**. 1873. Óleo sobre tela, 221 x 136 x 3 cm. MASP.
- _____. **Estanislau Ferreira de Camargo Andrade**. 1856. Óleo sobre tela. Coleção Privada.
- _____. **Francisco Xavier Pereira**. 1877. Óleo sobre tela, 191 x 104cm. Acervo Santa Casa de Misericórdia - RJ. VM 008 Doc 0007.
- _____. **José Maria Jacinto Rebelo**. 1857. Óleo sobre tela.
- _____. **Miguel Camon du Pin e Almeida. Marquez de Abrantes, Conselheiro D'Estado Ordinário**. 1866. Óleo sobre tela, 175 x 100 cm. Acervo da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro. VM 008 Doc 0004.
- _____. **O irmão Corrector e Bemfeitor da Ordem, o Commendador Manoel Pinto da Fonseca**. 1867. Óleo sobre tela, 241 x 167 cm. Acervo Igreja Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula - RJ. VM 013 Doc 0001.
- _____. **O irmão Corrector Jubilado e Bemfeitor da Ordem Antonio Alves da Silva Pinto**. 1864. Óleo sobre tela, 245x172 cm. Acervo Igreja Venerável dos Mínimos de São Francisco de Paula - RJ. VM 013 Doc 0003.
- _____. **O N. Pr. Rm. Fr. Antonio do Coração de Maria e Almeida**. s/d. Óleo sobre tela. **O Provedor Zacarias de Góes Vasconcellos**. 187?. Óleo sobre tela, 175 x 100cm. Acervo Santa Casa de Misericórdia RJ. VM 008 Doc 0005.
- _____. **Retrato da Sra. Joana Rosa**. 188?. Óleo sobre tela, 73 x 61 cm. MNBA.
- _____. **Retrato de senhora com traje (Retrato da Baronesa Ribeiro de Almeida)**. 1870. Óleo sobre tela, 73,5 x 58,8 cm.
- _____. **Retrato do Dr. João José da Silva**. 1880. Óleo sobre tela, 73 x 61 cm. MNBA.

- _____. **Retrato do maestro Henrique Alves de Mesquita**. 1862. Óleo sobre tela, 193 x 130 cm. Coleção Fadel.
- _____. **Um Jovem Médico**. 1881. Óleo sobre tela. Coleção Particular.
- _____. **Visconde de Bruges, 2º Conde da Praia da Boa Vista**. 1881. Óleo sobre tela, 117,7 x 89,5cm. Acervo Palácio dos Capitães Gerais (Arquipélago dos Açores). VM 030 Doc.
- _____. **Visconde de Ipanema (José Antônio Moreira)**. 1879. Óleo sobre tela, 126 x 225 cm, Coleção privada.
- _____. **Visconde de Merity**. 1865. Óleo sobre tela.
- _____. **Visconde de Sinimbu**. 1879. Óleo sobre tela, 206 x 297 cm. Câmara Municipal de Paranaguá.
- O MOSQUITO. Rio de Janeiro. 29 abr. 1872.
- ROSA, A. de P.; MELLO JR., D.; PEIXOTO, E. R. **Victor Meireles de Lima 1832-1906**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.
- SAMPAIO, R. de. **O quadro da Batalha dos Guararapes, seu autor e seus críticos**. Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880.
- SILVA, R. de J. 2005. **A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado**. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas, 2005.
- TURAZZI, M. I. (org.). **Victor Meirelles, novas leituras**. Florianópolis; São Paulo: Museu Victor Meirelles/IBRAM/Minc; Studio Nobel, 2009.

TOMIE OHTAKE: UMA COLEÇÃO DE MODELOS E TRADIÇÕES JAPONESAS

Maria Fernanda Lochschmidt

Tomie Ohtake nasceu em Quioto, antiga capital do Japão, em 1913. Nesta cidade, ao cursar a escola primária e secundária, teve aulas de caligrafia e desenho.

Em 1936, veio de navio ao Brasil, a passeio, para visitar seu irmão, e decidiu ficar por causa da delicada situação no Japão devido ao advento da Segunda Guerra Mundial. Em 1937, contraiu matrimônio.

Somente em 1952, após criar seus dois filhos, é que ela decide se dedicar à pintura, recebendo aulas em São Paulo com o pintor japonês Keiya Sugano. Apesar de começar relativamente tarde, atinge maturidade artística na década de 60, tendo sua obra reconhecida e acolhida pelos críticos de arte. Sua trajetória como artista perdurou até sua morte, em 2015.

Tomie Ohtake não se filiou a nenhum movimento ou grupo artístico, embora alguns a relacionem com o Neoconcretismo e o Abstracionismo Informal.

Ela era conhecida por ser econômica no falar. Não se sabe ao certo se isto fora em decorrência de seu português pouco fluente, mesmo depois de mais de sessenta anos no Brasil. Fato é que ela expressava-se exclusivamente por meio de frases curtas ou substantivas.

Num dos raros depoimentos sobre sua obra, publicado no catálogo do XV Salão de Campinas de 1975, ela afirmara:

A minha obra é ocidental, porém, sofre grande influência japonesa, reflexo de minha formação. Essa influência se verifica na procura de síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa.

Na poesia haikai, por exemplo, fala-se do mundo em 17 sílabas. Sendo poucos os elementos, eles devem ser muito precisos, tanto nas formas quanto nas cores e nas relações. (OHTAKE, 1975)¹

Na minha percepção, a influência japonesa na obra de Tomie Ohtake vai além da procura pela síntese, que a aproxima da arte oriental em geral, mas tem como base modelos e tradições da arte japonesa que lhe serviram de referência durante o processo criativo. Essas referências formais, técnicas e conceituais da arte japonesa, ela pode ter guardado na memória a partir de aprendizados realizados na juventude enquanto morava no Japão, ou pode ter estudado mais tarde no Brasil, ou ter visto e se interessado durante as viagens que fez à sua terra natal posteriormente. Existe, a meu ver, similaridade entre as formas, métodos e conceitos que Tomie Ohtake utiliza e os existentes na História da Arte japonesa.

Essa é a razão que me levou a escrever e ilustrar este trabalho, no qual analiso algumas de suas obras, colocando-as em relação com importantes obras de arte japonesas. Muitos dos exemplos estão em Quioto, sua cidade natal.

A transmissão, ou mesmo a síntese desses modelos e tradições da arte japonesa para as suas telas, instalações, painéis e esculturas, utilizando seu singular idioma artístico, sua qualidade técnica e beleza lírica, fizeram de Tomie Ohtake uma das grandes figuras da História da Arte brasileira.

Em uma de suas primeiras pinturas, datada de 1952, vê-se um conjunto de casas conjugadas representadas, cortando a tela em diagonal. As cores foram aplicadas em várias camadas sobre o motivo sem efeitos de sombreado, mantendo a composição na bidimensionalidade. Observando cuidadosamente essa pintura, nota-se que as formas foram delineadas com outra cor que não destoa do resto. Muito provavelmente, a artista fez um esboço do motivo com lápis ou pincel antes de começar a pintar, cobriu os motivos com camadas de cor, e mais tarde, os delineou por cima (Figura 1).



Figura 1.
OHTAKE, T.
1952, 38 x 55 cm.
Reprodução com
permissão do
Instituto Tomie
Ohtake, São Paulo.

Já nessa obra, percebem-se características que são próprias da pintura japonesa, como a aplicação de cores chapadas, a utilização de linhas diagonais nas composições e a delimitação das formas como toque final.

No Japão, existe a técnica chamada *tsukuri-e*, que consiste em primeiramente desenhar o motivo, depois aplicar a cor densamente para escondê-lo, e, após secar, delinear os motivos para acentuá-los, criando os traços finais (TREAT PAINE, 1981).

Yamato-e é o nome do estilo de pintura propriamente japonês, que surge no período Heian (794-1185). Trata-se de ilustrações seculares e de caráter decorativo, pintadas com cores vivas ricamente aplicadas, com contornos bem marcados e sem valorizar os volumes. As pinturas *yamato-e* são basicamente narrativas. Um dos mais antigos exemplos que subsistem é o icônico rolo *Genji monogatari*, ou *O conto de Genji*. Esse *emakimono*, datado do século XII, narra a vida do príncipe Genji. As cenas ocorrem em aposentos onde o teto não é representado. Em vez disso, linhas diagonais são utilizadas para dividir as cenas, dispositivo que confere uma visão aérea das cenas, e mantém a composição na bidimensionalidade. A pintura é de um estilo estático e colorido (TREAT PAINE, 1981, p.133).

1. 10º Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Arte no Brasil. Documento/ Debate, 1975.

As características estilísticas da *yamato-e* foram preservadas, ganhando nova vitalidade, em grandes escolas posteriores de pintura japonesa, como as Tosa, Kano e Rinpa.

Salvo a escola Rinpa, a Tosa e Kano eram de famílias de pintores que mantiveram as tradições artísticas durante várias gerações. Todas as três foram subvencionadas pelos chefes militares – o *shogunato* – durante séculos. Seus artistas produziram obras de teor altamente decorativo, para ornar portas deslizantes e biombos, partes de palácios e vivendas.

No Japão, existe até hoje uma longa tradição de artistas profissionais que trabalham com mestres em uma escola determinada, levando adiante as tradições da escola. A busca pelo alto padrão decorativo fez com que o aspecto formal e técnico da pintura fosse a meta principal, resultando em treinamentos, estudo de esquemas e laboriosos métodos de pintura nos quais a aplicação da cor era uma arte em si (TREAT PAINE, 1981, p.20). Essas escolas se caracterizam por suas obras de caráter artesanal e decorativo de alta qualidade.

Como exemplos, pode-se citar o biombo de oito partes *Ciprestes*, de Kano Eitoku (1543-1590), no Museu Nacional de Tóquio. Nessa pintura, o cipreste que corta a tela em diagonal à direita, não é um exercício no uso da tinta nanquim em si, mas uma forma massiva modelada pelos tons de marrom e vermelho, ricamente aplicados e texturizados com tinta nanquim. Água, rochedos e nuvem são vivamente coloridos e ilhados em espaços bem delineados, contra um fundo dourado chapado e brilhante feito com folhas de ouro.

“A pintura de Tomie Ohtake é Forma e formas” (MORAIS, 2001, p.135). “Seus trabalhos são sofrida e demoradamente elaborados, camada sobre camada” (*Ibid.*), comentou, certa vez, Frederico Moraes. Em outra ocasião, Paulo Herkenhoff exaltou sua disciplina ao pintar (HERKENHOFF, 2013, p.65).

A artista uma vez declarou: “Eu nunca pinte com o emocional. Sempre pinte mais friamente. É sempre colocando camada, camada, camada. Colocando muitas cores, camada, camada, até chegar onde eu quero. O gesto era bem mais calmo, caía sempre sobre a tela e seguia uma direção que era mais mental” (HERKENHOFF, 2013, p.2).

Se, no aspecto técnico, há uma relação com a pintura japonesa, no aspecto formal a relação com sua terra natal é ainda mais evidente. Muitas formas recorrentes em seus trabalhos evocam ícones e objetos que fazem parte da história cultural do Japão, como o círculo

vermelho da bandeira; o triângulo, semelhante à forma da montanha sagrada Fuji, ou das montanhas de areia em frente ao ofertório do santuário xintoísta mais antigo de Quioto, o Kamigamo Jinja.

Em duas telas de 1974 aparece o triângulo em amarelo. Em umas delas, pintado como se estivesse refletindo sobre a água, e, em outra, a figura do triângulo apenas se distingue do fundo também em amarelo vívido, não fosse uma laboriosa aplicação de uma cor idêntica para distinguir a forma. Na frente, aparece uma sequência de arcos amarelos e um degrau negro à direita (Figura 2).



Figura 2.
OHTAKE, T. 1974.
100 x 100 cm.
Reprodução com
permissão do
Instituto Tomie
Ohtake, São Paulo.

Para quem já esteve em Hakone, a composição é uma síntese da bela paisagem. Sobre o lago Ashi, surgindo da água em vermelho, a silhueta de um *torii* se reflete na água, e, ao fundo, vê-se o majestoso monte Fuji (Figura 3).



Figura 3.
KOCH, A. *Hakone*.
2017.

A forma do arco aparece com frequência durante os anos 1970 na obra da artista, usualmente combinados com tons de vermelho vívido. Provavelmente, o arco é sua versão dos *torii*. *Torii* são os portais que indicam a entrada a um lugar sagrado xintoísta no Japão, cuja forma, em definitivo, é um arco. Os *torii* podem ser de madeira, ou cimento e pedra. Os de madeira costumam ser pintados de vermelho.

Em um grupo de pinturas dos anos 1970, uma série de arcos aparece sobre um degrau, o que parece sintetizar o famoso santuário Fushimi Inari-taisha, em Quioto, com mais de 10.000 *torii*, sinalizando o caminho ao santuário sobre as ladeiras da montanha Inari.

Em 1994, a forma cônica aparece nas pinturas de Tomie Ohtake, em uma representação muito semelhante aos montes de areia “penteada” situados à frente do ofertório do Kamigamo Jinja, um dos santuários xintoístas mais antigos de Quioto.

As formas geométricas curvas, arredondadas nas esquinas, que aparecem em obras datadas entre 1976 e 1979, lembram algumas estruturas arquitetônicas próprias do Japão, como a porta Koukamon, que conduz ao túmulo de Iemitsu (1604-1651), o terceiro Shogun da linhagem Tokugawa, situado no complexo do templo Rinno-ji, em Nikko. Também se parecem a janelas de templos e castelos no Japão, que têm tipicamente a forma retangular com a parte superior curva. Pórticos de templos, santuários e mausoléus na Terra do Sol Nascente têm também a forma curva, diferenciando-os arquitetonicamente de pórticos em prédios equivalentes da China e Coreia.

Um belo exemplo de janelas com parte superior arredondada é o Ginkaku-ji, ou Templo Sereno do Pavilhão Prateado, de 1480, em Quioto.

Entre 1978 e 1982, surge, em suas pinturas, a forma cilíndrica. Essas formas cilíndricas podem ser relacionadas às estruturas das figuras funerárias *haniwa* do período Kofun (c. 300-538), encontradas ao redor de túmulos. *Haniwa* significa cilindro de argila. A parte figurativa desses tubos de argila representam soldados, cantores, moças, pássaros, cavalos etc. De tamanho relativamente grande, o interesse das *haniwa* reside na simplicidade e nitidez de suas formas geométricas (LEE, 1994, p.77).

Em telas de 1979, a artista produz pinturas com um tipo de composição no qual a tela é atravessada transversalmente por espaços ondulantes. O fundo é coberto por uma cor uniforme, o espaço

transversal com uma cor texturizada, mais um espaço adjacente triangular pintado em preto ou outra cor (Figura 4).



Figura 4.
OHTAKE, T. 1979,
100 x 100 cm.
Reprodução com
permissão do
Instituto Tomie
Ohtake, São Paulo.

Outro tipo de composição similar à anterior, mais simples e dinâmica, surge em 1987, utilizando somente duas cores. A tela é dividida por um espaço ondulante transversal em forma de “S”, que difere das composições de fins dos anos 1970, que tinham certo acento na vertical. Aqui, a horizontalidade é acentuada. A cor do espaço central é levemente texturizada.

Filho de Kano Masanobu (1434-1530) e fundador da escola Kano de pintura, Kano Motonobu (1476-1559) foi o primeiro a usar o dispositivo composicional em forma de “S” em sua famosa obra *Verão, flores e pássaros das quatro estações* (1510), que fazem parte de oito painéis deslizantes, hoje no Daisen-in, Daitoku-ji, em Quioto. Na pintura, a marcada e irreal curva em “S” do tronco do pinho atravessa a “congelada” e estática cascata, em uma notável invenção composicional que, mais tarde, seria desenvolvida para decorar os grandes castelos do período Momoyama (1573-1600) (LEE, 1994, p.440).

Composições com um espaço transversal ondulante foram bastante usadas pelas escolas tradicionais de pintura japonesa Tosa, Kano e Rinpa, para ilustrar distintos motivos. Esse dispositivo mantém a composição na bidimensionalidade, e divide o espaço em distintas áreas que os artistas utilizaram para reproduzir diferentes texturas impecavelmente trabalhadas, como madeiras, água, folhas etc., ou simplesmente pintando os espaços em ouro. Um exemplo bastante conhecido no Ocidente é a obra sobre biombos de Ogata Korin (1658-1716), *Ameixeiras vermelhas e brancas*, no Museu de Arte de Atami (Figura 5).

Figura 5.
OGATA, K.
*Ameixeiras
vermelhas e
brancas.*
Dois painéis,
156,5 cm X 172,5
cm cada. MOA
Museum of Art,
Atami, Japão. Foto
reproduzida sob
licença Creative
Commons.
Fonte: Wikimedia
Commons.



De maneira geral, a pintura japonesa que continuou a tradição da *yamato-e* permaneceu predominantemente linear e estática. Se comparada à pintura chinesa, a pintura japonesa se preocupa menos com a profundidade e mais com a força da linha de contorno dos motivos. Caracteristicamente, ela tende à bidimensionalidade e à utilização de cores vivas, o que acentua seu aspecto decorativo (TREAT PAINE, 1981).

Segundo Frederico Morais, a poética de Tomie Ohtake tem como base o binômio linha/mancha, e é essencialmente bidimensional (MORAIS, 2001).

Outra prática que aproxima a arte de Tomie Ohtake da japonesa foi um de seus procedimentos criativos. Ela costumava rasgar com a ponta dos dedos ou cortar com a tesoura papéis comuns, criando formas que colaria sobre as telas, para então começar a trabalhar suas pinturas. Esse procedimento deu origem a muitos de seus trabalhos, e perdurou do começo dos 1960 até meados da década de 1980 (MIYADA, 2017).

Durante o período Heian (794-1185), na capital Quioto, floresce a prática do *tsugi-gami*, que consiste em colar papéis recortados de formas e cores diferentes sobre o papel de base para pinturas ou para caligrafias. Como exemplo de peças caligráficas com esta técnica decorativa, está a *Antologia aos Trinta e Seis Poetas*, em especial a dedicada a Kiyoharu no Mosuke, datada de 1112, no Templo Nishi Hongan-ji, em Quioto, de alto teor decorativo.

Em 1984, Tomie Ohtake realiza duas esculturas em lâminas de ferro, pintadas de branco, hoje nas coleções Franco Correia e Larragoiti. As lâminas de ferro aparentam estar dobradas, o que as aproximam formalmente à arte do *origami*, a arte japonesa de dobrar papel. *Ori* significa dobrar, e *gami*, ou *kami*, significa papel em japonês.

Monumentos idealizados por Tomie Ohtake para lugares públicos no Brasil também parecem ter inspiração japonesa. As quatro ondas do *Monumento aos 80 anos da Imigração Japonesa* (1988), na Avenida 23 de Maio, em São Paulo, é um deles. As linhas das ondas não diferem da representação do mar em pinturas e montagens feitas no Japão. Um dos exemplos no qual se vê a semelhança com as ondas da artista é na obra de Ogata Korin (1658-1716), *Ondas em Matsushima*, do século 18, na Coleção Fenollosa-Weld, no qual o mar é retratado em turbulência, com ondas bem delineadas.

Entre 1999 e 2001, a artista projetou esculturas em forma de fitas ondulantes feitas em ferro. Uma delas, bem larga e grande, destinada ao Parque Industrial da Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, em Araxá, Minas Gerais. Essa imensa escultura projeta-se na horizontal, apoiando-se no solo em toda sua largura, em uma das extremidades virada para dentro, e, no outro extremo, apenas por uma das pontas.

Outra das esculturas em ferro ondulante se estende sobre a piscina do parque do Memorial da América Latina, em São Paulo. Essa faixa pintada de branco se apoia no solo somente sobre uma de suas extremidades, tendo a outra lançada no espaço após uma curva. Uma terceira foi destinada aos jardins de um hotel cercano ao Palácio da Alvorada, em Brasília. Nessa escultura, a lâmina de ferro é mais fina, projetada ao alto, onde faz uma curva, cruza, e apoia-se no chão novamente.

Destaca-se nessas grandes esculturas a impressão de leveza que a linha transmite, como se fossem peças têxteis se movimentando ao sabor do vento.

Elas se assemelham às faixas que envolvem figuras budistas japonesas esculpidas ou pintadas.

Um exemplo famoso na História da Arte do Japão é um desenho de um *bodisatva*, de autor desconhecido, feito em tinta sobre papel, do século VIII, pertencente à coleção do Shoso-in, na cidade de Nara. Executado com pinceladas livres, o *bodisatva* aparece sentado sobre uma nuvem, envolvido por seu etéreo lenço celestial ondulante (RYOICHI, 1976).

Outro exemplo, também em Nara, são as duas esculturas em madeira de 1203, que representam os dois guardiões Nio, ou Kongo Rikishi, que protegem os templos. Ambas as obras se encontram no portal sul do templo Todai-ji e foram executadas por Unkei e Kaikei, famosos escultores do período Kamakura (1185-1333), e seus pupilos (TSUJI, 2018, p.194). Elas constituem exemplos típicos da época, pelo realismo e impressão de bravura, distinguindo-as das esculturas de aspecto sereno do período Heian (794-1185). Pela primeira vez, usava-se vidro para fazer os olhos, e esculpam-se as faixas ondulantes que os envolvem de maneira profunda e arrojada, a fim de acentuar o realismo das figuras (NORITAKE, 2009, p.142).

Outro exemplo não menos famoso é a representação pictórica dos deuses do vento e do trovão de Tawaraya Sotatsu (1570-1640), da primeira metade do século XVII, no Templo Kennin-ji, em Quioto. O artista Sotatsu revolucionou o design decorativo, e a ele é atribuída a criação de uma nova tradição no estilo *yamato-e*, que outorga autonomia à forma. A obra de Sotatsu é conhecida por sua qualidade técnica e emblemática, e pelo uso da técnica *tarashikomi*, que consiste em aplicar tinta ou pigmento em áreas pintadas, ainda úmidas, resultando em um aspecto esfumado e manchado (TSUJI, 2018, p.316).

Manchas também fizeram parte das composições abstratas de Tomie Ohtake. Entre 1959 e 1962, manchas difusas, combinando o preto e o branco, povoavam suas telas. Mais tarde, nos anos 1990, as manchas regressaram, porém, configuradas como grandes nebulosas (MORAIS, 2001, p.224).

Um grupo de esculturas vermelhas em aço, projetadas por Tomie Ohtake, que evocam chamas e fogo, também têm, a meu ver, forte inspiração japonesa. Uma delas, de 2004, é um painel situado no hall de entrada do Auditório Ibirapuera. Outras duas realizadas em 2008 estão em espaços abertos. Uma tem a forma de círculo flamejante e está situada no acesso ao aeroporto de Guarulhos, e a outra em forma de labareda ondulante adorna a orla da cidade de Santos. Essas esculturas em vermelho vívido lembram as chamas de Fudo Myo-o, em sânscrito Acala, uma das divindades mais importantes do budismo no Japão. Fudo Myo-o é um deus protetor da seita Shingon, que floresceu no período Heian (794-1185), momento em que surgem suas primeiras representações. Iconograficamente, sua figura é entornada por um nimbo flamejante vermelho. Entre as representações mais conhecidas de Fudo Myo-o, estão a pintura do *Aka Fudo*, ou Fudo vermelho, conservada no templo Myo-o-in, no Monte Koya, prefeitura de Wakayama, de começos do período Heian; a pintura do *Ao Fudo*, ou Fudo Azul, conservada no templo Shoren-in, em Quioto, da segunda metade do século XI; e a escultura em madeira de Fudo Myo-o, de 1373, no Sangatsu-do no templo Todai-ji, em Nara.

A obra de Tomie Ohtake compartilha ainda características com a caligrafia japonesa. Instalações projetadas pela artista por volta de 2000, feitas a partir de fios de metal branco deformado, possuem uma relação com o espaço semelhante à da caligrafia cursiva *masu-shikishi*. Segundo constatara o professor Agnaldo Farias, a obra composta por 12 círculos deformados de metal branco toca o chão em dois pontos, alçando-se e movimentando-se ao toque do espectador, sem achar equilíbrio. O chão, a base, torna-se móvel e em constante mutação (FARIAS, 2001, p.329).

No século XI, a caligrafia japonesa adquire seu próprio estilo artístico. No tipo cursivo *masu-shikishi*, no qual já não há vestígios da caligrafia arquitetônica chinesa, escrevia-se com um pincel de ponta muito fina, posicionado verticalmente sobre o papel, quase sem levantá-lo. As oscilações em diagonal não distraem a atenção do eixo firme vertical, que, na realidade, jamais desaparece. Apesar das oscilações da escrita, o eixo vertical não se perde. O equilíbrio e a energia dinâmica se mantêm nesse eixo, mesmo os caracteres sendo de tamanho distinto (STANLEY-BAKER, 1984, p.99).

Concluindo, Tomie Ohtake transportou para suas obras o espírito de sua terra natal, o Japão.

Sua disciplina e busca incansável do grau máximo técnico, sua maneira de favorecer o concreto e o particular, em vez do universal, e sua visão direta e simplificadora mostram que ela nunca se separou de suas raízes.

Desde o lado oposto do planeta e sem muito explicar sobre suas obras, ela simplesmente optou por trabalhar com excelência. Tomie Ohtake nos deixou em sua obra uma coleção de modelos e tradições japoneses que, para ela, certamente eram tão caros que somente os poderia transformar em arte.

Maria Fernanda Lochschmidt é Mestre em História da Arte pela Universidade de Viena. Residiu em São Paulo de 2008 a 2016, lecionou História da Arte chinesa e do leste asiático na USP, no Instituto Confúcio na UNESP, MASP, MUBE, na Pinacoteca Miguel Dutra de Piracicaba, no Instituto Alemã de Estudos do Leste Asiático de Tóquio, entre outros. Datou e classificou a coleção asiática do Museu D. João VI no Rio de Janeiro. Realizou a correção técnica da tradução do livro *China, uma história em objetos*, British Museum, 2018. Reside em Tóquio desde 2016.

REFERÊNCIAS

- SALÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS, ARTE NO BRASIL, 10., 1985, Campinas. **Documento/Debate**. Campinas: 1975.
- FARIAS, A. **Seixo Rolado e Nuvem**. Instituto Tomie Ohtake: São Paulo, 2001.
- HERKENHOFF, P. **Tomie Ohtake**: construtiva. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2013.
- KOCH, A. **Hakone**. 2017.
- LEE, S. E. **A History of Far Eastern Art**. Nova York: Prentice Hall, 1994.
- MIYADA, P., 2017, São Paulo. **Tomie Ohtake**: na ponta dos dedos. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2017.
- MORAIS, F. **O Edifício de Formas**: Tomie Ohtake. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001.
- NORITAKE, T. **A History of Japanese Art**: from Prehistory to the Taisho Period. Tóquio: Tuttle Publishing, 2009.
- OGATA, K. **Ameixeiras vermelhas e brancas**. Dois painéis, 156,5 cm x 172,5 cm cada. MOA Museum of Art, Atami, Japão. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ogata_Korin_Red_And_White_Plum_Trees_\(National_Treasure\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ogata_Korin_Red_And_White_Plum_Trees_(National_Treasure).jpg). Acesso em: 21 jun. 2020.
- OHTAKE, T. 1952, 38 x 55 cm.
- OHTAKE, T. 1974, 100 x 100 cm.
- OHTAKE, T. 1979, 100 x 100 cm.
- RYOICHI, H. **The Silk Road and the Shoso-in**. Tóquio: Tuttle Publishing, 1976.
- STANLEY-BAKER, J. **Arte Japonesa**. Londres: Thames and Hudson, 1984.
- TREAT PAINE, R. **The Art and Architecture of Japan**. Londres: Yale University Press, 1981.
- TSUJI, N. **History of Art in Japan**. Tóquio: University of Tokyo Press, 2018.

EM BUSCA DO MODELO ESTÉTICO À ÉPOCA DE D. JOÃO, PRÍNCIPE E REI

*Mónica Fernandes Gonçalves
Anaído Bernardo Baraçal*

Introdução

A partir de três eixos em torno do artista, premissa deste seminário, resolvemos seguir aquele que se intitula *O artista e os seus modelos*, permitindo-nos estabelecer um paralelo entre Portugal e o Brasil durante um curto espaço temporal, situado entre 1807 e 1821 – correspondendo, respectivamente à primeira invasão francesa e à data do regresso de D. João VI, sendo que 1807 marca igualmente a deslocação da família real e corte para o Brasil. Neste contexto, escolhemos como modelo dos artistas D. João, príncipe e rei, e a respectiva evolução das representações alegóricas de caráter nacional.

Os programas decorativos iniciais O legado de D. Maria I – a iconografia cristã do Sagrado Coração de Jesus

No ano de 1795, o Príncipe Regente resolveu mandar construir uma nova habitação real¹, já que havia ardido a Barraca da Ajuda, seguindo a tradição dos seus avoengos que deixaram para a

1. Projeto inicial de Caetano de Sousa (1747-1802), arquiteto supranumerário das Obras Públicas. Cf. PINHEIRO, S. M. D. *Manuel Caetano de Sousa*. 1989. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1989. TEIXEIRA, J. de M. *José da Costa Silva (1747-1819) e a receção do neoclassicismo em Portugal: a clivagem de discurso e a prática arquitetónica*. 2012. Tese (Doutorado em História) - Universidade Autónoma de Lisboa, 2012. Orientação: Professor Doutor Miguel Figueira de Faria.

posteridade um edifício que evocasse o respectivo reinado. O seu, malogrado pelas invasões francesas, devastado pela guerra política e crise econômica interna que a estas se sucederam, acabou por relembrar até aos nossos dias o fim da monarquia absoluta.

Mas, por volta de 1802, momento em que resolveu dar um novo impulso à construção do novo Paço, o Príncipe contava para a sua decoração com uma equipe de pintores, escultores e arquitetos, todos de formação romana.

O investimento fizera-se no reinado de sua mãe, D. Maria I, que, depois de reatar relações com Roma, e decretar a construção da Basílica da Estrela, dedicada ao culto do Sagrado Coração de Jesus (RAGGI; DEGORTES, 2018) (modelo sobre o qual assentou a propaganda régia Mariana), instalou novamente uma Academia de Portugal em Roma (DEGORTES, 2016; DEGORTES, 2018), para onde foram enviados os melhores alunos das Aulas Públicas e da Casa Pia, instituições também criadas pela rainha, com apoio do Intendente Pina Manique, para formar uma elite de artistas.

Os programas decorativos deveriam seguir a nova tendência de gosto, o neoclássico, e, com ele, cobrir tetos e paredes, exaltando os feitos dos intrépidos portugueses durante as épocas áureas da história nacional.

D. João VI e os pintores de Câmara e Corte

A equipe inicial de pintores consistia num núcleo de cinco artistas; os Primeiros Pintores de Câmara e Corte: Domingos Sequeira (1768-1837) e Vieira, o Portuense (1765-1805), e os três Segundos Pintores de Câmara e Corte, todos eles com os respectivos ajudantes. Infelizmente, do pincel dos Primeiros Pintores, os de maior talento e reconhecimento no meio artístico nacional, praticamente nada subsistiu nas paredes do palácio. Dos Segundos Pintores, apenas dois permaneceram ativos por trinta anos no Palácio: Arcangelo Fuschini (1771-1834) e José da Cunha Taborda (1766-1836). Bartolomeu Calisto (1768-1821) faleceu no ano do regresso de D. João VI, e pouco se conhece do seu trabalho a não ser três maus retratos e uma boa tela com o tema *Judite e Holofernes*, hoje no Rio de Janeiro (Museu Nacional de Belas Artes, nº reg. 685). A estes juntou-se um outro pintor de nomeada, Cirilo Volkmar Machado (1748-1823)

por volta de 1814, também ele de formação italiana, e tendência neoclassicista.

As coleções museológicas hoje existentes no Brasil tiveram algumas obras desses artistas na sua origem.

Das Invasões Francesas ao regresso do rei – adaptação a uma nova realidade iconográfica

Durante o período que decorreu entre 1807 e 1821, a imagem de D. João foi porta-voz do povo português, que apelava ao seu regresso a Lisboa.

A propaganda fazia-se através da imagem e da palavra. Para a difusão das campanhas políticas, a edição e difusão da imagem gravada² (GONÇALVES, 2013) por meio de panfletos mostrou ser fundamental. Mas, como a pintura de corte não descia às ruas, e era preciso popularizar a causa da coroa, recorreu-se ao teatro, que promovia uma interação com a assistência, na sua maioria analfabeta.

A representação teatral era vista como atividade de utilidade pública, a “*escola dos povos*”. Em cena, circulavam as alegorias tradicionais, os deuses do panteão olímpico, os heróis nacionais, como Camões ou Afonso Henriques, e as alegorias de identidade nacional: *Lísia, Lisboa, Génio Lusitano, Monarquia Lusitana, Génio de Lísia, Génio Insular, Génio da Nação, Génio Portuense, o Patriotismo Lusitano, Génio de Portugal, Lealdade Lusitana, Valor Português* ou *Valor dos Portugueses*, as quais, não sendo novidade no reportório nacional, começaram, nesta altura, a ganhar uma conotação diversa da usual: o povo passou a integrar essas alegorias – elas não se referiam apenas aos nobres lusitanos e aos nobres habitantes de Portugal e Lisboa. A consciência de nação começava a alargar-se a toda a população – era politicamente necessário que passasse a mensagem de que um país inteiro almejava o regresso do seu Príncipe.

Intitulavam-se *Dramas alegóricos* ou *Elogios dramáticos* essas representações, cujos textos de natureza circunstancial terminavam

2. Cf. GONÇALVES, M. M. G. *Série das invasões francesas: análise da imagética. Uma visão Ibérica sobre um inimigo exterior*. 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013. p.9: “[a] gravura elevada a suporte noticioso, informa sobre os principais eventos e movimentações no campo de batalha, comemora vitórias, entroniza os vencedores, distanciando-se do mero carácter decorativo, devocional ou do aprendizado das primas artes.”

em festa e glorificação. Os soberanos sempre se fizeram representar com os símbolos do poder; coroa e ceptro, dentro de determinado ambiente ou cena de grande aparato, neste período específico era glorificado D. João, por meio da sua imagem pintada com os mesmos atributos, ou exibindo o seu busto sobre um plinto.

Não sendo imenso o meio artístico lisboeta na época, e como, de uma forma ou outra, todos se conheciam, e muitas vezes colaboravam entre si, formando verdadeiras parcerias, sobretudo pintores, arquitetos e cenógrafos, não é de estranhar que, nas ocasiões festivas mais importantes, os pintores de corte participassem na elaboração de luminárias e cenários. Temos exemplo num documento de 1808 da presença de Jeronymo Lourenço Botelho³ e Henrique José da Silva (Lisboa, 1772 - Rio de Janeiro, 1834)⁴, nas preparações decorativas por ocasião dos festejos da libertação de Lisboa das tropas francesas (1808). E, pelas próprias palavras do pintor Cirilo, não lhe eram alheios os truques das artes do palco (MACHADO, 2002)⁵, e, nesse ano, pela mesma ocasião, em conjunto com o pintor arquiteto Joaquim da Costa, elaborou uma fachada para o Teatro da Rua dos Condes (FERREIRA).

Outro pintor de corte que não estaria de todo afastado destas parcerias seria o italiano, já nascido em Portugal, Arcangelo Fuschini, por duas razões: a primeira pelo fato do negócio dos teatros, a dada altura, estar nas mãos dos italianos, e porque, em 1825, a sua filha Carlota Joana casou-se com o artista Domingos Schiopetta (FERREIRA), ligado à cenografia e ao teatro, onde já o seu pai Pedro Schiopetta era maquinista, e, com alguma certeza, amigo de Foschini. A segunda razão é a evidente influência e seme-

3. Jeronymo Lourenço Botelho – artista ainda não identificado, mas que poderá ser irmão do pintor Felisberto António Botelho, aluno de Pedro Alexandrino e pintor no paço Real da Ajuda.

4. Foi aluno da Aula Régia de Lisboa. Discípulo de Joaquim Manuel da Rocha, Eleutério de Barros e Pedro Alexandrino. Pintava frescos e ornatos. Pintava muito dos teatros, mas também era retratista, sendo o seu quadro mais notável deste gênero um Retrato de Bocage. Em 1819, seguiu para o Brasil, onde se tornou rival de Debret, de quem triunfou ao ser nomeado pintor da Imperial câmara e diretor da Escola de Belas Artes.

5. Cf. MACHADO, C. W. *Tratado de Arquitectura e Pintura*. Transcrição de Francisco Gentil Berger. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. p.129/130: “[n]a cena Tragica devem haver Porticos Palacios Piramides Estatuas e coizas magnificas, como eu faço todas as scenas em grades com pano preciso...”.

lhança entre as representações teatrais em algumas das suas obras em homenagem ao Príncipe Regente, como veremos.

Similitudes compositivas: Teatro e Pintura – a imagem de D. João e as Alegorias de Identidade Nacional

O que nos transmitem as alegorias de identidade nacional?

Em primeiro lugar, a noção de *autorreferência*, ou identificação com a comunidade, pátria ou nação; depois, a percepção de *diferenciação* em oposição ao outro, que não pertence à nação; e, por fim, a consciência do *reconhecimento*, que normalmente se manifesta na luta pela unidade interna face a um inimigo estrangeiro.

Ora, por altura das invasões napoleônicas, estes elementos definiam Portugal e os portugueses face ao inimigo. Por essa razão, o seu recurso se tornou tão constante, e tão grande destaque foi dado às figuras de *Lísia*, *Lisboa*, *Valor dos Portugueses etc.* nas composições teatrais e pictóricas (pintura sobre tela/pintura mural).

Não podemos, num texto com limites de páginas, expor todo o conteúdo que abrange esta extensa temática. Por esta razão, daremos apenas alguns exemplos que ilustram a cumplicidade iconográfica da época em questão. Retomando o documento de 1808, segue uma breve descrição do drama alegórico a ser representado:

Lísia amargurada, e envolta e tristeza e luto, encontra o Génio da Nação que a anima, e consola; ella exige então que o Destino lhe devolva e patenteie o futuro: O Destino [...]. No centro de sustos, e temores, huma consoladora Esperança a conforta, e alenta, até que chega o instante ditoso [...]. Entre os inumeráveis **Bustos** que ahi se observão vê se no **centro a Efigie do nosso Augusto, e Amado Principe** [...] (FERREIRA, 1808, p.6)

É evidente a correspondência da composição escrita com a pintura de Fuschini. D. João é coroado de louro por dois querubins, e na base do plinto, está *Lisboa*, que o acolhe de braços abertos.

E acrescenta, no fim, que a composição:

[...] he de hum Portuquez, cujas Obras Dramáticas tem sempre merecido a aprovação do Público iluminado. (FERREIRA, 1808, p.6)

Figura 1.
FUSCHINI,
A. Pormenor
de *Alegoria da
libertação de
Portugal ao jugo
francês*. 1813.
Óleo sobre
tela. Tribunal
Constitucional,
Lisboa.



Não identifica o autor, mas, entre vários, podemos referir que estiveram em voga em Portugal, por esta altura da revolução liberal, Manuel Barbosa do Bocage (1765-1805), Francisco Joaquim Bingre (1763-1856) (ANASTÁCIO, 2002) e Almeida Garrett (1799-1854) (NOVAIS, 2006). Por sua vez, no Brasil, também não faltavam as aclamações e festejos ao rei e à família real.

Por essa razão, e entre numerosos exemplos, escolhemos dois autores que compuseram elogios para o mesmo tema: a aclamação de D. João VI que ocorreu no ano de 1818. Bingre, em Portugal, lançou *A glória do reino unido ou o cativo da discórdia* e Jean-Baptiste Debret (1768-1848), no Brasil, compôs *Cenário para o bailado histórico: a aclamação de D. João VI* (TUTUI; BERTONHA, 2011).

A obra de Debret mostra-se mais completa, com o diálogo, composição e aquarela (que felizmente sobreviveu) para o cenário, pois ele orquestrou todo o evento.



Figura 2.
DEBRET, J.
Bailado histórico.
1839. Litografia.
Fonte: Debret
(1839).

No pano de boca vemos a imagem de D. João VI, no centro da tela, suspenso sobre uma espécie de pedestal, escoltado por três figuras masculinas distintas, cada uma delas representando uma das nações do seu Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. O Rei está com a Coroa na cabeça, de pé, em respeitável posição. D. João VI está rodeado com inúmeras alegorias mitológicas, enquanto era escoltado por soldados envoltos na fumaça das nuvens. Toda a cena acontece sobre o Mar, como se D. João VI estivesse “nascendo” das águas, conferindo ao Rei uma atmosfera divina.

Joaquim Bingre iniciou a trama em Lisboa, onde Febo veio para levar Portugal a assistir à aclamação de D. João. Já no Brasil, Portugal e América, prendem a Discórdia com grilhões à base do trono, onde D. João VI é coroado por Febo, que lhe coloca a coroa sobre a cabeça e discurso sobre a nobre capacidade de reinar, quase divina. América e Portugal, juntas, juram defender o Rei, a Lei e a Pátria, e termina a peça com vivas a D. João VI.

O tema de D. João não poderia ser retratado de melhor forma do que esta, dado o paralelismo com a realidade. A cena ocorreu primeiro no Brasil, quando chegou ainda príncipe, e depois em Portugal, no seu regresso, já rei, e de uma forma ou outra os elogios e os dramas seguiram esse tipo de encenação, que finalizava com ovações e aplausos, e ora surgia um busto, ora surgia uma pintura com o retrato da pessoa a ser celebrada; neste caso, D. João VI.



Figura 3.
FUSCHINI, A. *O feliz regresso de D. João VI*. 1825. Mural (óleo sobre estuque). Sala D. João VI, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.

Fuschini, na sala D. João VI, no Paço da Ajuda, tal como Debret, compôs um D. João VI que chega por mar, mas aqui, o rei vem sentado sobre uma concha, retomando assim, o tema pintado por Cirilo para o teto da Sala Grande de Espera, em 1814, intitulado *Entrada triunfal da Família Real no Tejo*, como que a comprovar que o desejo do regresso do rei finalmente se concretizara. A composição conta com a novidade do *Tejo* estar representado de pé, e com a forte presença de *Lísia*, que recebe o soberano com folhas de palma nas mãos em sinal de boas vindas. De um modo interessante, dentro de uma composição manifestamente ao gosto neoclássico, destaca, no canto inferior direito, a figura da *Caridade Cristã*, tema que recupera da pintura de Pompeo Batoni na Estrela, tendo esta escolha uma conotação política evidente, manifestando o apoio do pintor à causa absolutista face à liberal.

E relativamente às escolhas políticas, do lado liberal, o pintor Domingos Sequeira também nos deixou, não nas paredes da Ajuda, mas em telas, obras de homenagem a D. João VI dentro desse espírito da alegoria encenada, tais como *Alegoria às virtudes do príncipe regente*, de 1810, encomenda do Barão de Sobral, dentre outras. Mas é de destacar duas obras de 1812, encomendadas pelo Barão de Quintela, nas quais *o Génio da Nação*, que surge em tantos textos e pinturas, é aqui representado sozinho. O mesmo acontece com *Lisboa*, em *Lisboa protegendo os seus*

habitantes, no qual a destemida e brava *Lisboa* é retratada como figura principal, que protege sob o seu manto uma mulher e uma criança, símbolos das cerca de 50 mil pessoas que se refugiaram na capital durante as invasões. Não podemos deixar de referir que essa *Lisboa* se apresenta na sua maior expressão de liberdade desde sempre, diferenciando-se definitivamente da iconografia primitiva na qual era apresentada de forma estática, com uma caravela e dois corvos.

De lá para cá, quem determina o quê?

Uma estratégia política de transferência da sede do poder diante da ofensiva imperialista francesa e um imenso oceano tornavam a presença do governante distante do povo, que se habituara a saber que o tinha nas imediações. O sentido de “presente”, relativo ao monarca, tem dupla articulação, como contemporâneo – no mesmo tempo –, e presencial – fisicamente à frente. No caso de D. João, do governante, presente no tempo, mantendo-se como referência máxima do poder sobre Portugal, estava agora em terras americanas, na colônia do Brasil. Se, então, tratava-se de, paradoxalmente, diante da ausência, presentifica-lo, essa presentificação apenas se podia dar de modo representacional, através de meios substitutivos imagéticos. Enquanto que no Brasil, os fatos políticos continuavam a se desenrolar, à frente o príncipe, e, depois, rei D. João, permitindo a produção de obras de registro histórico, ao lado de outras de caráter mais simbólico, pretendendo-se alegóricas, na porção europeia o império lusitano recorria, como visto, às alegorias, aos elogios, em que a presença das diversas manifestações artísticas, incluindo o apelo popular do teatro, “encenavam” essa representação do presente-ausente, jogo dramático, certamente. Observando-se o conjunto conhecido de pinturas relativas a D. João durante sua estada no Brasil, veem-se pinturas de Fuschini, de 1813, figurando o busto do príncipe regente, e na de 1816/1818, ele em um retrato. Em “alegoria à escultura”, de 1816, reaparece a representação do busto joanino esculpido. Mas não somente Fuschini recorre à representação por um busto esculpido, conforme os casos de *Dom João Príncipe Regente de Portugal*, de Marques, (18-?) e *Alegoria ao regresso de D. João* (1816), de Máximo Paulino dos Reis.

Figura 4.
REIS, M. P. dos.
Alegoria ao regresso de D. João. 1816.
Óleo sobre tela.
Palácio Nacional da Ajuda, em depósito no Palácio Nacional de Mafra.



Há certa semelhança entre os bustos representados nesses três quadros, chamando a atenção a existência de um busto de autoria de Leandro Biglioschi, modelado em gesso, feito em Roma e datado de 1814, constante do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e sua fundição em bronze, do mesmo ano, na Biblioteca Nacional, na capital carioca. A anterioridade da primeira representação de Fuschini, de 1813, poderia sugerir que, a partir de uma base ao menos comum, o artista português figurasse o retratado, enquanto que ela, em Roma, daria condições à abertura da escultura. Mas poderíamos pensar que uma forma preliminar tivesse chegado a Lisboa para aprovação, dada ao conhecimento dos estetas disponíveis, e regressado para finalização. Ainda se destaque a composição “alegoria à escultura” em que precisamente a escultura escolhida é uma de D. João, já agora pintada em data posterior à da aposta ao gesso. E o que se pensar da solução e referência na *Alegoria* de Máximo Paulino dos Reis? Deixando o campo dessas perguntas e inaugurando outro, sigamos procurando pelo escultor⁶.

6. A título de registro, cite-se a copresença entre modelo e representação no *D. João VI* de João José de Aguiar (Belas, Portugal – 1769-1841), em mármore, de 1823, conservado no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



Figura 5.
BIGLIOSCHI,
L. D.
João. 1814.
Mármore.
Biblioteca Nacional -
Rio de Janeiro.



Figura 6.
BIGLIOSCHI,
L. D.
João. 1814.
Gesso modelado,
80 x 54 x 33 cm.
Assinada. Roma,
1814. Museu
Nacional de Belas
Artes/Ibram,
Rio de Janeiro.
Nº reg.: 3019.

Mas quem é esse modelador Biglioschi?

A dificuldade começa pelo nome do escultor. Suas múltiplas grafias obrigam a longas buscas: Leão, Léon, Leandro, Leonardo e as variantes idiomáticas, como Leandre. Para o sobrenome, Bilioski, Biliosky, Billiowski, Baglioschi e Guglioschi (AZCUE BREA, 2017; PANZETTA, 2003; MIKOCKA, RUCHUBOWA, 2001; REDLER, 2007). A nacionalidade de Leandro também é motivo de discussão. Enquanto que, para o editor de publicação sobre os Virtuoso do

Panteão, ele nasceu em Roma⁷, são diversas as referências textuais a Leandro como “polaco”, aguardando-se por verificar a bibliografia polonesa e a consideração de se não se trataria de um recurso do idioma e cultura italianos para referimento a uma particularidade física de alguém⁸.

Uma das questões com relação a esse modelo escultórico é o melhor conhecimento da identidade do escultor, o que passa por se saber sua formação e quais as obras realizadas por ele. Esse tem sido o movimento europeu, de cidades italianas desejosas de precisarem seus acervos, notadamente em instituições eclesiásticas, e de casas leiloeiras e mercado em geral, por valorizarem, inclusive economicamente, os lotes de escultura, neste caso, que apregoam e negociam. O ponto de partida na reduzida e imprecisa biografia do escultor é sua associação ao ateliê de Antonio Canova⁹ (Possagno, 1757 - Veneza, 1822), somando-se a dois outros destacados assistentes, Amedeo Stocchi e Pedro Kauffmann, e a consequente linguagem neoclássica que praticou. Registrado como escultor em cera, trabalhando no estúdio de Canova, em cerca de 1808¹⁰.

Essa tarefa de busca para a precisão se tem intensificado no velho continente nas últimas décadas, e a Biglioschi os resultados foram positivos para as figuras da Fé e da Esperança, na cripta da Igreja de Santo André, em Mântua, executadas em Roma e datáveis de 1818, e do baixo relevo a Domenico Matteucci, na igreja de São Tiago Apóstolo, em Forlì. O mestre também está presente na cidade, para a qual executa a estela funerária de Domenico Manzoni. Sua atividade vem registrada desde 1806 a 1807, ao ser encarregado por Canova da maquete do monumento funerário ao almirante Horácio Nelson, em

cera (CANOVA apud MARIUZ, 2014). E em 1813, do mestre recebe a encomenda para o Panteão romano dos bustos do beato Angélico, de Francesco de Marchi, de Carlo Goldoni e de André Paládio, tendo um exemplar dessa representação entrado para o Museu Paládio, em Vicenza, por volta de 2016, e relacionado à autoria de Leandro Biglioschi¹¹. Para Canova, em seus escritos, Biglioschi, ao contrário dos demais colaboradores e artífices, é designado como Leandro, talvez sinal de proximidade entre eles (CANOVA apud MARIUZ, 2014). Enquanto o ateliê de Canova se situava na via del Babuino, Biglioschi veio a instalar o seu na via Vittoria, nº 21 (IMPERATORE, 2003). Ainda auxiliar, na oficina de Canova, lhe coube receber o espanhol Joaquín Villalba, entre 1819 e 1820. Ao descrever sua visita ao estúdio de Canova, relata ter sido acompanhado por Billowski, tendo visto o baixo relevo que encomendara a Marquesa de Santa Cruz para o túmulo de sua filha, a Condessa de Haro [...], trabalho de Biglioschi, diz (AZCUE BREA, 2017). Seu é o monumento fúnebre, uma estela para o arqueólogo e desenhista inglês Edward Dodwell (1832), na igreja de Santa Maria, na via Lata (TADOLINI apud TIBERIA, 2015). Dele é uma cópia do grupo do Laocoonte, datada de 1831, vendida pela Sothebys, em 2007¹².

Leandro é referenciado ainda como restaurador, em uma Roma plena de achados arqueológicos da antiguidade romana (IMPERATORI, 2003)¹³. Em 1813, é lembrado por Adamo Tadolini

7. Para Vitaliano Tiberia, editor, e Anna Lisa Genovese, curadora do *Diário* (1800-1834) de *A Congregação dos Virtuoses do Panteão*, na biografia, Leandro veio ao mundo em Roma, no ano de 1771. Cf. TIBERIA, V.; GENOVESE, A. L. (ed.). *La Congregazione dei Virtuosi al Pantheon*. Roma: Mario Congedo Editore, 2015. p.207, nota 77.

8. Na busca por dados, aguardamos resultado de consulta à Sociedade Histórica e Literária Polonesa/Biblioteca Polonesa de Paris, por intermédio de Jean Rozwadowski, da Diretoria, e Anna Czarnocka, responsável pelas coleções artísticas, a quem agradecemos.

9. As Galerias de Moldagens dos prédios da Escola Nacional de Belas Artes/Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, do início do século XX, são tributárias da concepção de Rafael Stern como arquiteto do Braço Novo do Museu Chiaramonti, dos Museus Vaticanos, inaugurado em 1822, durante a gestão de Canova.

10. PRESSO CARLO MORDACCHINI. *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichita ec. t. 3. Catalogo dos artistas estáveis, ou atualmente residentes em Roma*. [s.n., s. l., s. d.] p.152. Disponível em: <https://tinyurl.com/ya9es9ce>. Acesso em: 22 jun. 2020.

11. No texto jornalístico, é indicado como “artista de origem polonesa”. IL BORGIO. [online], 3 dez. 2016 - 4 jun. 2017. Disponível em: <http://www.ilborgonotizie.it/palladio.html>. Acesso em: 20 jun. 2019. É associado à realização da *Fonte da ninfa*, 1815-1817, pertencente às coleções reais britânicas, se encontrando no saguão de entrada do Palácio de Buckingham, Londres. Encomendada em 1815, foi entregue ao rei Jorge V em 1819. Um desenho conservado no Museu Cívico de Bassano fora enviado a Londres em junho de 1816, e, em agosto, registra-se a aprovação pelo então príncipe regente inglês. O cupido musical da composição escultórica ganhou vida autônoma através de cópias de Biglioschi e de Bertel Thorwaldsen. Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/2039/fountain-nymph>. Acesso em: 20 jun. 2019.

12. Catálogo de Leilão, lote 83. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/european-sculpture-and-works-of-art-l07233/lot.83.html>. Acesso em: 20 jun. 2019.

13. No Catálogo das notícias arqueológicas, ref. 57, registra-se: “Si condona ai Signori della Missione multa incorsa 1... per aver fatto restaurare il putto trovato nella vigna (F. A. Visconti l’aveva giudicato opera insigne e degna dei musei pontifici. Fratei Pistinni inventore l’aveva fatto massacrare con malintesi restauri). Gli scavi erano stati fecondi. Infatti la Commissione di Belle Arti visitando lo studio di Leandro Biliosky (n. 21 in via Vittoria) trova: un piede di mensa in alabastro e il famoso putto.” (Lanciani, S. VI, 2000, p.308. Grifo nosso. In: IMPERATORI, P. Contributi per la carta archeologica del comprensorio

por sua intervenção equivocada no cavalo de Carlos III, de Canova¹⁴ (TADOLINI apud TIBERIA; GENOVESE, 2015).

O ambiente familiar estético de Leandro incluía sua mulher, Angela ou Angiola Cataldi Biglioschi (Roma, 1787 - ?), desenhista e bordadeira artística, pois “pintava com a agulha”, premiada em 1825, vindo a ingressar, a partir de então, na Congregação dos Virtuoses do Panteão (GENOVESE, 2014). Conforme arquivo paroquial para os anos de 1828-1832, residia com sua família na via dei Crociferi, nº 12 (TADOLINI apud TIBERIA; GENOVESE, 2015)¹⁵.

Especulação sobre a aproximação entre portugueses e Biglioschi

A reconquista europeia aos mouros, templários, jesuítas, catolicismo em geral, e certamente grande religiosidade, mantinham portugueses próximos à Santa Sé. E Roma também era referência de arte desde o Renascimento, incrementada pelas descobertas arqueológicas da arte da Roma antiga! E além de embaixada, Roma tinha a Academia Portuguesa de Belas Artes, de modo que o trânsito era livre até a eclosão do imperialismo napoleônico, a também determinar uma debandada da sede romana... Era o início do século XIX, o que não impedira de se acompanhar o prosseguimento, excelência e reconhecimento internacional para a produção local, especialmente a escultura classicizante de Antonio Canova.

De seu ateliê, saíram os dois exemplares da estela para lembrança do falecido Alexandre de Souza Holstein, de cerca de 1806, uma destinada à igreja de Santo Antonio dos Portugueses, na cidade eterna, e outra para Lisboa, hoje no cemitério dos Prazeres¹⁶.

portuense-magliana. 2003. Tese – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade de Roma, Roma, 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/4879761/Contributi_per_la_Carta_Archeologica_del_compensorio_Portuense-Magliana_TESTO. Acesso em: 20 de junho de 2019.

14. TADOLINI, G. apud TIBERIA, V.; GENOVESE, A. L. (ed.). Ricordi autobiografici di Adamo Tadolini scultore. In: TIBERIA, V.; GENOVESE, A. L. (ed.). *La Congregazione dei Virtuosi al Pantheon*. Roma: Mario Congedo Editore, 2015. p.207, nota 77. Serviu como atestador de qualidade de mármore: <https://tinyurl.com/yajddq96>.

15. Há dois escultores que viveram em Londres, ditos nascidos em Roma, Joseph e Vincent, com o sobrenome Biglioschi, na segunda metade do século XIX, que podem ser filhos do casal de artistas (a investigar).

16. Estela funerária do conde Alexandre de Souza Holstein, Canova, p.142. https://opere.edizionenazionalecanova.it/pdf_free/00_CANOVA_SCRITTI_II_free.pdf

Notoriedade por assinar em 1813 os quatro bustos do Panteão. Por outro lado, Canova estava cada vez mais cheio de encomendas e afazeres internacionais, como tratar da restituição das obras levadas para a França por Napoleão Bonaparte.

A Via do Campo de Marte, cujo palácio Magnani sediou a Academia Portuguesa de Belas-Artes, fundada em 1712, desde 1720, não estava distante dos endereços da Academia de São Lucas e dos ateliês de Canova e Biglioschi. E de lá saíram ornatos para carruagens em Roma mesmo, ou para Lisboa. E era extensa a presença dos portugueses em Roma, como se configura a partir do percurso lusitano citado em nota (INSTITUTO PORTOGHESE DE SANT ANTONIO IN ROMA, s. d.).

Máximo (Massimo) Paulino dos Reis (Penafiel, 1761 - 1866)¹⁷ a propósito do seu retrato do Comendador José Manuel Pinto de Souza, Ministro de Portugal junto à Santa Sé, merece entusiásticos elogios, em Roma¹⁸ e, neste estudo, interessam suas estadas naquela capital. O já referido diplomata português Alexandre de Souza Holstein o protegia e o levava a Roma, por volta de 1802, tendo sido seu mestre o Cavaleiro Gaspar e, de 1804 até a invasão francesa lá, recebeu pensão do Príncipe Regente D. João. Em 1812, pede passaporte, e o obtém via Tunes, regressando a Roma, de onde saiu em 1813¹⁹. Recordemos ser essa a datação do busto de D. João elaborado por Biglioschi, que pelas relações artísticas, bem poderia o pintor português, em cuja Alegoria se vê um busto do regente, ter sido o meio da encomenda... (INSTITUTO [...], s.d., n.p.)

(padova) per conto del comitato per l'edizione nazionale delle opere di antonio canova nel mese di dicembre 2014 ANTONIO CANOVA SCRITTI A cura di Paolo Mariuz.V. 2. COMITATO PER L'EDIZIONE NAZIONALE BASSANO DEL GRAPPA. – Sousa Holstein Alexandre de (dois exemplares, uma destinada alla chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi a Roma, l'altra a Lisbona, (ora al Cimitero dos Prazeres) Stele funeraria del conte) [Bassorilievo di Portogallo]: 84 n., 471 n. Nessa fonte há duas referências a D. João VI - Giovanni VI di Braganza, principe reggente, poi re di Portogallo: 242, 243 e nota.

17. Sobre o artista, ver: ARAUJO, A. Sobre alguns enquadramentos da carreira do pintor Máximo Paulino dos Reis. *Anais: série História*, Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, v. 11-12, p.15-46, 2008.

18. PRESSO CARLO MORDACCHINI. *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichita ec. t. 3. Catalogo dos artistas estáveis, ou atualmente residentes em Roma*. [s.n., s. l., s. d.] p.23. Disponível em: <https://tinyurl.com/ya9es9ce>. Acesso em: 22 jun. 2020.

19. MACHADO, C. W. *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e es-cultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922. p.123. Disponível em: https://archive.org/stream/collecodemem00machuoft/collecode-mem00machuoft_djvu.txt. Acesso em: 20 de junho de 2019.

O foco: pintar o quê? Para onde? A convivência de modelos

De um lado ou de outro do Atlântico, a presença da Corte fazia do Brasil Portugal, e o que se passasse na sede europeia importava em terras cariocas. Assim foi com a expulsão dos franceses do solo continental português, como a representara Fuschini. No Rio de Janeiro, Brasiliense dá sua memória ao fato ocorrido em 1813.



Figura 7.
BRASILIENSE,
M. D. de O.
*Nossa Senhora da
Conceição protege o
Reino de Portugal.*
1813. Óleo sobre
tela, 127 x 92,5 cm.
Nº reg.: 321.

O gosto de D. João por construir, reformar e decorar com pinturas os palácios portugueses pode ter se arrefecido com as mudanças, mas não cessou. Na medida das possibilidades, do Rio de Janeiro, promovia a continuidade das obras no Palácio da Ajuda, por exemplo. E tratamos da produção de ao menos dez quadros remetidos de Portugal para o Rio, que receberam tratamento especial, como de uma coleção privativa do Regente²⁰. Essas obras bem poderiam ser projetos encaminhados para a aprovação de D. João, ou propostas para execução por outros no Rio de Janeiro. Pela temática relacionada à história de Portugal, incluindo-a através da sensibilidade poética em *Os Lusíadas*, entrecortada de mitologia, pela figuração religiosa, são teores que correspondem aos investimentos pictóricos nos espaços de representação em torno da capital portuguesa. Mas na nova sede do império, pelo passado colonial singelo e pela vontade de europeização, não se poderia cogitar que os salões dos prédios de residência, como as alterações no palácio de São Cristóvão, com obras importantes, de 1816 a 1821, para acolher a mulher de D. Pedro [I] e de despacho viessem a merecer decoração mural? Ao menos duas grandes telas contemporâneas, da segunda década do século XIX, talvez destinadas a algum edifício da presença da Corte na capital tropical²¹. Todavia, as paredes despidas podem ser constatadas ainda em 1828, quando da assinatura do Tratado do Rio de Janeiro, entre Brasil, Argentina e Inglaterra, criando o Uruguai, em que quadros tiveram que ser remanejados da coleção real no Museu Real para o Paço da cidade, hoje Paço Imperial²².

As encenações teatrais e as decorações de rua por ocasião de cortejos, de nascimentos e casamentos de membros da casa real foram outros suportes de expressão artística para reforço do modelo do príncipe regente e rei D. João no Rio de Janeiro.

20. Sobre essa coleção, dos quais se identificam quatro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram, Rio de Janeiro, ver: BARAÇAL, A. B. Pertense (sic) a S. A. Real: nº 2, 4, 8, 10. In: *Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*, 4., 2017, Rio de Janeiro.

21. O empenho de decoração palaciana resultou nas pinturas murais posteriormente vistas no Rio de Janeiro, a exemplo das realizadas por Mario Bragaldi agora na segunda metade do século XIX, para o Paço de São Cristóvão. Cf. BRAGALDI, M. *Estudo para decoração da Sala do Trono do Paço de São Cristóvão, atual Museu Nacional, Rio de Janeiro, RJ*. c. 1860. Óleo sobre tela. MNBA. Nº reg.: 10214 e 10215. Desaparecidos na década de 1970.

22. Ver: Relação dos quadros do Museu Nacional para o Paço da Cidade [atual Paço Imperial], 1828. Museu Nacional - UFRJ - SEMEAR. Pasta 78. Documento 2.

Em Jean-Baptiste Debret, vimos no seu livro a litografia do pano de boca, cuja aquarela de estudo encontra-se nos Museus Castro Maya/Ibram, ao lado de outras que dão conta do tema que vimos tratando. Outro fundo de estudos de Debret é o do Banco Itaú, em São Paulo²³.

E, certamente, em termos de representação formal, no Rio de Janeiro, Debret plasma a figura do agora rei D. João, em seus trajes majestáticos²⁴! A jornada do interregno americano de João, que chegou príncipe regente e deixou o continente como rei, finda em 4 de abril de 1821, quando o governante se dirigiu ao navio que, na madrugada de 26 de abril, levantou âncora, para a chegada a Lisboa, no dia 3 de julho de 1821.

E a busca pela compreensão do modelo estético à época de D. João, regente e rei, adiante do deslocamento da família real, em 1807, e da sua morte, em 1826, de ausências, de presenças e de representações no Atlântico norte, estendido ao sul apenas começa: a “arqueologia” artística deve continuar...²⁵

Lisboa/Rio de Janeiro, maio/junho de 2019

23. Registrem-se as seguintes obras: *Alegoria para a Aclamação de D. João VI*, aquarela, 1818, em que um indígena representa o Brasil e um cavaleiro medieval a Portugal; *Estudo para o quadro Aclamação de D. João VI*, lápis, 1818; *Estudo de alegoria* não identificada, em que a figura coroada traz no escudo o “P” de Portugal, a ela se apresentado Mercúrio, havendo atrás simulação de texto encimado pelas armas coroadas com “P”, ao centro. Desenho, c. 1817 – 1818. Acervo Banco Itaú, São Paulo. Compare-se com a litografia de Debret, t.3, pr. 49. Em que o “P” se relaciona a Pedro I e não a Portugal. Mas no topo do arco alegórico *À feliz união, o comércio* – projeto decorativo de Debret, Museus Castro May / IBRAM, lápis, 38,9 x 26,7, c. 1816? Também ocorre a coroa com “P” ao centro, para isso ver Richard Bate (1775 – Londres, 1856, chegou ao Rio em 1807). *Arco do Comércio* - aquarela de Richard Bate), c. 1817, alusivo à chegada da Leopoldina ao Rio, em novembro de 1817. Universidade Cornell, Ithaca, EUA; *América adiantada, em que uma figura representando o continente, em referência indígena, está sentada em carro puxado por dois jacarés, e atrás figura de Minerva, talvez, com escudo identificando D. João VI*. Desenho a nanquim, c. 1818. 21 x 17,6 cm. Acervo Banco Itaú, São Paulo.

24. *Retrato de D. João VI em trajes majestáticos*. Óleo sobre tela, c. 1818. 60 x 42 cm. Museu Nacional de Belas Artes / Ibram, Rio de Janeiro.

25. Agradecimentos: Johanna Torres Kaltenecker e Luíza Estruc dos Santos de Oliveira, estudantes de Museologia – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, estagiárias no Museu Nacional de Belas Artes -Bolsista CIEE / MinC Ministério da Cidadania / IBRAM; Felipe Naus, técnico administrativo da divisão técnica do Museu Nacional de Belas Artes – MNBA; à Comissão Organizadora e Comissão Científica do Seminário; ao Instituto – ARTIS e à FCT; aos Professores, Professora Doutora Maria João Neto e Professor Doutor Vítor Serrão, orientador de tese e Mónica Gonçalves. Jean Rozwadowski.

Mónica Fernandes Gonçalves: é doutoranda (bolsista da FCT) em História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com a proposta de estudo *Entre Roma e Lisboa sob o signo do Neoclassicismo: os Segundos Pintores de câmara da Corte, 1780-1836*. Concluiu o Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro com a tese *Arcangelo Fuschini (1771-1834) e a pintura do Neoclassicismo em Portugal*. Licenciou-se na mesma instituição, em História (variante Arte) em 2003. Formou-se no curso de Conservação e Restauro de Pintura no Instituto de Artes e Ofícios da Universidade Autônoma de Lisboa. É investigadora integrada no ARTIS - Instituto de História de Arte. E-mail: monica.m.goncalves7@gmail.com.

Anaildo Bernardo Baraçal é Doutor em Museologia e Patrimônio - UNIRIO / MAST. Professor da Escola de Museologia da UNIRIO, Museólogo do Instituto Brasileiro de Museus, Museu Nacional de Belas Artes, respondendo pela Coleção de Pintura Estrangeira. E-mail: anaildo.baracal@museus.gov.br.

REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, V. A glória do reino unido: reflexões em torno de um texto dramático de Francisco Joaquim Bingre. **Revista Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, n. 19, 2002.

ANASTÁCIO, V. O Primeiro Aniversário da Vitória da Praia num Poema de Francisco Joaquim Bingre (1763-1856). **Revista Nova Atlântida**, Angra do Heroísmo, v. 45, p.293-314 2000. Disponível em: http://www.vanda-anastacio.at/articles/1_Acores_locked.pdf. Acesso em: 22 jun. 2020.

Descrição das Festas e Luminárias, com que a muito Nobre, e sempre Leal Cidade de Lisboa, celebrou, no dia 15 de Setembro de 1808, e seguintes o arvoreamento da Bandeira Portuguesa no Castelo de S. Jorge desta Cidade, feliz anuncio da restauração da Patria, peça Evacuação das Tropas Francesas de Portugal, convencionada entre Sir Darlymple, General em Chefe do Exercito Britanico, e Junot, General em Chefe do Exercito Francez, em 30 de Agosto do mesmo anno. Lisboa: Impressão Régia, 1808.

AZCUE BREA, Leticia. Un monumento sepolcrale di Canova per la Spagna: il compianto della Contessa di Haro commissionato dalla marchessa di Santa Cruz, Mariana Waldstein, in 1805. **Quaderni del Centro Studi Canoviani**, Canova, n. 10, p.151-181, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/34065679/Azcue_Brea_Leticia_Un_monumento_sepolcrale_di_Canova_per_la_Spagna_il_compianto_della_Contessa_di_Haro_commissionato_dalla_marchessa_di_Santa_Cruz_Mariana_Waldstein_in_1805_Quaderni_del_Centro_Studi_Canoviani_no_10_2017_pp._151-181. Acesso em: 20 jun. 2019.

BIGLIOSCHI, L. **D. João**. 1814. Mármore. Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro.

BRASILIANSE, M. D. de O. **Nossa Senhora da Conceição protege o Reino de Portugal**. 1813. Óleo sobre tela, 127 x 92,5 cm. N.º reg.: 321.

DEBRET, J. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot et Frères, 1839.

DEGORTES, M. Ensino artístico no estrangeiro e relações internacionais: o caso da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma. In: JOÃO NETO, M.; MALTA, M. (ed.). **Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016.

DEGORTES, M. Mecenas e autocelebração de Diogo Inácio Pina Manique nos anos noventa de setecentos: o monumento a D. Maria I. **ArtIsOn: Arte & Poder**, Lisboa, n. 7, p.6-19, dez. 2018.

FERREIRA, S. T. **Breve Descrição dos Espectáculos, que a Companhia Nacional do Theatro Da Rua Dos Condes oferece gratuitamente ao publico pelo motivo da feliz Restauração de Portugal**. Lisboa. M.D.CCCVIII. NaOf.

FUSCHINI, A. **O feliz regresso de D. João VI**. 1825. Mural (óleo sobre estuque). Sala D. João VI, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.

FUSCHINI, A. Pormenor de **Alegoria da libertação de Portugal ao jugo francês**. 1813. Óleo sobre tela. Tribunal Constitucional, Lisboa.

GENOVESE, A. L. La premiazione nei concorsi gregoriani (1838 -1874) delle pittrici Amalia de Angelis, Erminia Pompili e Luisa Biglioli. Nota 2. In: **Annali della P. I. Accademia di BB. AA. e Lettere dei Virtuosi al Pantheon**, 2014. Acesso em: 20 jun. 2019.

GONÇALVES, M. M. G. **Série das invasões francesas**: análise da imagética. Uma visão Ibérica sobre um inimigo exterior. 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013. p.9.

IL BORGHO. [online], 3 dez. 2016 - 4 jun. 2017. Disponível em: <http://www.ilborgonotizie.it/palladio.html>. Acesso em: 20 jun. 2019.

IMPERATORI, P. **Contributi per la carta archeologica del comprensorio portuense-magliana**. 2003. Tese - Faculdade de Ciências Humanas, Universidade de Roma, 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/4879761/Contributi_per_la_Carta_Archeologica_del_comprensorio_Portuense-Magliana_TESTO. Acesso em: 20 jun. 2019.

- INSTITUTO PORTOGHESE DE SANT ANTONIO IN ROMA.
Percorsi lusitani: 10 itinerari attraverso la Roma lusitana. [online], s. d. Disponível em: http://www.ipsar.org/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=123. Acesso em: 20 de junho de 2019.
- MACHADO, C. W. **Collecção de memorias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922. p.123. Disponível em: https://archive.org/stream/collecodemem00machuoft/collecodemem00machuoft_djvu.txt. Acesso em: 20 jun. 2019.
- MARIUZ, P. (ed.). **Antonio Canova: scritti.** [online]: Comitato per l Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova, 2014. Disponível em: <https://docplayer.it/109306864-Antonio-canova-scritti-a-cura-di-paolo-mariuz-comitato-per-l-edizione-nazionale-bassano-del-grappa.html>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- MARQUES, I. A. **Dom João, Príncipe Regente de Portugal.** [18-?]. 1 desenho: nanquim e aguada, 49 x 60 cm.
- MIKOCCA, K.; RACHUBOWA, J. C. R. **Polish Dictionary and foreign artists working in Poland.** Warsaw: [s. n.], 2007.
- NOVAIS, I. C. Os primeiros arroubos de exaltação patriótica e liberal do académico Garrett. **Discursos** - Série: Estudos Portugueses e Comparados, Lisboa, 2006.
- PANZETTA, A. **Nuovo dizionario degli scultoriitaliani dell'Ottocento e del primo Novecento.** Turim: Adarte, 2003.
- PINHEIRO, S. M. D. **Manuel Caetano de Sousa.** 1989. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1989.
- PRESSO CARLO MORDACCHINI. **Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichita ec. t. 3. Catalogo dos artistas estáveis, ou atualmente residentes em Roma.** [s.n., s. l., s. d.] p.152. Disponível em: <https://tinyurl.com/ya9es9ce>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- RAGGI, G.; DEGORTES, M. **A Pintura de Giuseppe Trono na Capela do Paço da Bemposta - Academia Militar.** Lisboa:

Edições Colibri, 2018.

- REIS, M. P. dos. **Alegoria ao regresso de D. João.** 1816. Óleo sobre tela. Palácio Nacional da Ajuda, em depósito no Palácio Nacional de Mafra.
- TEIXEIRA, J. de M. **José da Costa Silva (1747-1819) e a receção do neoclassicismo em Portugal:** a clivagem de discurso e a prática arquitetônica. 2012. Tese (Doutorado em História) - Universidade Autónoma de Lisboa, 2012. Orientação: Professor Doutor Miguel Figueira de Faria.
- TIBERIA, V.; GENOVESE, A. L. (ed.). **La Congregazione dei Virtuosi al Pantheo.** Roma: Mario Congedo Editore, 2015. p.207, nota 77.
- TIBERIA, V.; GENOVESE, A. L. (ed.). **Ricordi autobiografici di Adamo Tadolini scultore.** In: TIBERIA, V.; GENOVESE, A. L. (ed.). **La Congregazione dei Virtuosi al Pantheo.** Roma: Mario Congedo Editore, 2015. p.207.
- TUTUI, M. P.; BERTONHA I. As alegorias da antiguidade clássica, presentes na arte de Jean-Baptiste Debret: a aclamação de d. João, como rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. In: **Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais.** Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2011. Disponível em: <http://www.ppe.uem.br/jeam/anais/2011/pdf/comun/03062.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2020.

O ARTISTA COMO CRÍTICO: A ATUAÇÃO DE PEDRO LUIZ CORREIA DE ARAÚJO (1881-1955) NO JORNAL *CORREIO DA MANHÃ* E NO MAM-RJ¹

Rafael Bteshe

A produção teórica de Pedro Correia de Araújo é parte do crescente número de publicações de artistas que, a partir das últimas décadas do século XIX, se tornam cada vez mais frequentes no formato de livros, revistas, manifestos ou artigos em periódicos. O pensamento plástico presente no processo de criação desses artistas parecia elucidar as teorias sobre a percepção visual e o formalismo, promovendo a interdisciplinaridade, por meio das trocas com pesquisadores de outras áreas. Para Araújo, a arte tem si uma função educativa, o que aparece objetivamente em sua produção enquanto professor e crítico de arte.

Pedro Correia de Araújo nasceu em Paris, em 1881. Naturalizado brasileiro, bacharelou-se na Faculdade de Direito do Recife, no Brasil. Em 1910, abandonou a carreira jurídica e viajou para a França, para estudar Pintura, onde viveu durante 19 anos. Em 1929, retornou ao Brasil, tornando-se um dos representantes da Arte Moderna no Rio de Janeiro, onde atuou até 1955, ano de sua morte². Antes de analisarmos sua produção crítica no jornal *Correio da Manhã* e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), apresentaremos brevemente sua atuação na França, já que tem relação direta com sua abordagem sobre a arte.

1. O presente artigo é um recorte da pesquisa de tese de doutorado que o autor está realizando sobre a obra e a vida do artista Pedro Luiz Correia de Araújo, com a orientação da professora Angela Ancora da Luz, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e coorientação do professor Alain Bonnet, da Université de Bourgogne, na França.

2. De 1929 a 1931, Araújo residiu no Recife. Em seguida, transferiu-se definitivamente para o Rio de Janeiro.

Na cidade das luzes, Araújo foi um dos primeiros pintores brasileiros a integrar a *École de Paris*. Participou das reuniões de pauta da *Revista La Douce France* (GOUDAL-NICOLLIER, 1997; D'ALMEIDA, 2017), expôs trabalhos no *Salon D'Automne* (BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA, 1911)³ e na *Galerie Druet*⁴, além de estudar e trabalhar como professor na *Académie Ranson* (Figura 1), ateliê livre criado por pintores do grupo *Les Nabis*, dentre os quais atuavam Maurice Denis (1870-1943) e Paul Sérusier (1864-1927), seus professores (GOUDAL-NICOLLIER, 1997).



Figura 1.
Foto da *Académie Ranson*. c. 1917. 1 fotografia. Pedro Correia de Araújo está sentado no chão, na primeira fila à esquerda, ao lado de Maurice Denis. Coleção Claire Denis, França.

3. Em 1911, apenas um ano após chegar à França, e em 1912, Araújo expôs seus primeiros desenhos no *Salon d'Automne*, local que abrigou as principais manifestações artísticas da vanguarda parisiense nas primeiras décadas do século XX. Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin... exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er octobre au 8 novembre 1911*. Paris: Impr. Kugelmann, 1911.; *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin... exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er octobre au 8 novembre 1912*. Paris: Impr. Kugelmann, 1912.

4. Em um dos manuscritos pessoais de Pedro Correia de Araújo sobre sua atuação na França, encontramos a informação: “exposições independentes, *Salon d'Automne*, *Druet* (Paris)”. A palavra “*Druet*” é claramente uma referência a *Galérie E. Druet*, criada em 1903, pelo fotógrafo Alphonse Eugène Druet (1867-1916), em Paris. Além de abrigar exposições individuais de vários grupos e artistas da vanguarda moderna, como *Les Nabis* (1903), Maurice Denis (1904), Henri Matisse (1906), André Lhote (1910); de 1912 a 1916, a *Galérie E. Druet* expôs anualmente trabalhos dos alunos da *Académie Ranson*. Possivelmente, Pedro Araújo participou de alguma dessas exposições coletivas, no período entre 1911 e 1918.

Em 1915, Maurice Denis foi convocado para o Serviço Militar, e convidou Araújo para assumir seu lugar no curso regular da manhã. Além dessa disciplina, Araújo ministrou o *Cours de Pochade*, e lecionou uma nova disciplina na academia – o *Cours de Croquis Expliqué*, que viera substituir as sessões livres de croquis. O novo curso do brasileiro logo obteve êxito e as turmas ficaram lotadas. O sucesso de sua disciplina superou até mesmo as aulas regulares diurnas, consideradas como o eixo principal da academia. Após sua saída, os números de inscritos no *Cours de Croquis Expliqué* nunca mais atingiram a sua marca (GOUDAL-NICOLLIER, 1997)⁵.



Figura 2.
CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Cartazes realizados para a *Académie Ranson*. 1917. Têmpera com retoques de ouro sobre papel. Cada cartaz mede 23 x 24,5 cm. Coleção particular, França.

A reestruturação da prática de croquis e a crescente procura de seu curso na *Académie Ranson* (Figura 2), a partir de 1915, faz supor que a metodologia de Araújo atualizava e trazia contribuições para o estudo dessa disciplina, provavelmente, por meio do viés da geometrização da forma e da ênfase aos meios plásticos da imagem.

Em 1918, Araújo desligou-se da *Académie Ranson* e fundou seu próprio curso, na mesma região, em Montparnasse. No local, estudaram alunos da Austrália, Escandinávia, Noruega, Inglaterra, França e Estados Unidos. Entre os franceses estão: Pierre Mourgue (1890-1969), Jean Souverbie (1891-1981), Marcelle Cahn (1895-1981), Roger Chastel (1897-1981) e Jean Dubuffet (1901-1985).

5. “Et c’est l’année suivante en pleine guerre que le cours de croquis expliqué apparaît et connaît un grand succès contrairement aux cours de journée qui ne correspondent pas aux problèmes spécifiques à la période. [...] Pour l’année scolaire 1916, Araújo effectue une recette de 535,00 Francs, soit 1070 réglements à 0,50 centimes la séance, score inégalé par les cours de croquis classiques, em pleine période de fonctionnement de l’académie. [...] Le cours de ‘croquis expliqué’ se poursuivra après la guerre sous la direction d’Yves Alix, qui maintiendra un quota honorable de participants, sans pour autant atteindre les records de popularité qu’Araujo avait précédemment obtenus.» GOUDAL-NICOLLIER, Sandrine. *L’Académie Ranson de 1908 à 1918*. Paris: École du Louvre, 1997. p.58.

No período em que residiu na França, Araújo manteve contato especialmente com Henri Matisse (1869-1954), Maurice Denis, Amedeo Modigliani (1884-1920) e Diego Rivera (1886-1957)⁶.

Em 1929, Araújo retornou definitivamente para o Brasil, onde iniciou uma nova etapa em sua carreira artística. Nas suas duas primeiras aparições públicas em solo nacional, em 1931, torna-se evidente as maiores preocupações de sua produção artística e teórica: a “Ciência da Forma”, apresentada na conferência “*Ars sine scientia nihil*”, na Escola Nacional de Belas Artes (CORREIA DE ARAÚJO, 1931); e a necessidade de se construir uma arte nacional, problematizada em seu primeiro artigo publicado no Brasil (*Ibid.*). Nas palavras do artista:

Duas matérias devem conhecer o artista plástico: a plástica e a própria natureza. A plástica! Quão poucos artistas se preocupam hoje da própria linguagem da forma! A forma é, porém, a substância da espécie arte como o homem é a substância da espécie humana: varia a arte com cada raça, nação (como varia, até a forma do seu pensamento): mas a forma sempre ali está. [...] A grande tradição universal da plástica está, porém, escrita em cada painel de Giotto à David – e, de novo, em Cézanne –, em cada estátua, em cada monumento. Não a lê quem não quer: não há pior cego [...] Cézanne escrevia: “*Pater, Omnipotens, Deus*”, que Elie Faure resumiu: “a forma que gira no espaço”. Esta matéria é absoluta, teórica, universal. (CORREIA DE ARAÚJO, 1932, p.2)

A primeira matéria a qual o artista se refere é a “Ciência da Forma”, base de seu pensamento, fundamentada em filósofos e matemáticos da Grécia Antiga – como Pitágoras, Platão e Euclides. Araújo utiliza a “geometria plástica” para estruturar a composição de suas obras, e enquanto fundamento simbólico primordial de seu discurso⁷. Para ele, a geometria não representa apenas um

6. Pedro Correia de Araújo manteve contato com Matisse mesmo após seu retorno definitivo ao Brasil, o que aparece nas cartas enviadas pelo pintor francês ao brasileiro, em 1947. Uma das cartas foi publicada no catálogo: OLIVA, F.; PEDROSA, A. [orgs.]. *Pedro Correia de Araújo: erótica*. São Paulo: MASP, 2017, p.37-41. Os outros documentos encontram-se no acervo particular da família Correia de Araújo.

7. Para maiores informações sobre os traçados reguladores na obra de Pedro Correia de Araújo, conferir: BTESHE, R. Por trás das tintas: os traçados reguladores na coleção de desenhos e pinturas de Pedro Luiz Correia de Araújo. In: *Arte e seus lugares: coleções em espaços reais*. Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI / IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: UFRJ; EBA/PPGAV; Museu D. João VI, 2017. p.422-431. Disponível em: <https://>

instrumento de divisão do espaço pictórico, constitui as “Leis da Harmonia”, presentes no movimento da natureza e do cosmos. Do ponto de vista formal, tal abordagem sobre a arte o aproxima de problemas pesquisados pelos artistas ligados à Arte Moderna, e talvez, não por acaso, muitos de seus alunos, na França e no Brasil, enveredaram pelo caminho da abstração.

A segunda matéria – a “natureza” – se reflete em sua obra numa pesquisa incessante pelo que é característico das terras brasileiras: na flora, na fauna, no povo e seus mitos. Trata-se, portanto, da procura de uma arte nacional. Em seus artigos, tal busca se torna coletiva, e é manifesta como uma convocação a todos os brasileiros a se unirem na identificação dos “caracteres nacionais”, para que um dia possa ser criada uma identidade plástica brasileira. Nas palavras de Araújo,

A segunda matéria é prática, nacional: é a própria natureza. Esta é o “corpo mesmo e a alma de nossa gente, a nossa paisagem, e a nossa atividade”. Nesta ciência caberiam os pequenos detalhes de Aleijadinho e Arari, mas que opulência diversa! Que amplitude! De D. Pedro ao Rio, do Amazonas à mulata, do maxixe às lendas da descoberta! (Ainda veremos isto na Escola Nova de Bellas Artes!) (*Ibid.*)

Seguindo seus conceitos, os “caracteres nacionais” são reflexo do sítio histórico, e, nesse sentido, a arte tem uma importância fundamental, já que constrói o que há de característico nas sociedades. Tal identidade cultural não se refere apenas ao tema, mas também à composição, à estrutura abstrata. Da mesma forma que civilizações antigas, como os egípcios e os gregos, criaram cânones durante a construção de suas cidades, o Brasil deveria criar sua própria lógica plástica, o que se refletiria na sociedade como um todo (Figura 3)⁸.

Nas palavras do artista:

Quem será capaz de dizer que o tema nacional vai fazer da obra uma obra nacional? O cajueiro é brasileiro, mas não é arte. A obra de arte feita através do cajueiro só será brasileira se obedecer à “certa ordem” que é a “expressão interna”. Esta é

joaoxoseminario.files.wordpress.com/2017/12/anais-2017_seminc3a1rio-mdjvi_1.pdf. Acesso em: 23 jun. 2020.

8. Para maiores informações sobre a decoração do Edifício Itahy, no Rio de Janeiro, conferir: ROITER, M. A. A influência marajoara no *Art Deco* brasileiro. Revista UFG, ano 12, n. 8, jul. 2010.

o ponto central. A arte é uma criação por interpretação, é obra do temperamento: do acordo entre os temperamentos sobre a interpretação nasce esta ordem que será o estilo nacional. [...] Eu quisera ser auxiliado na definição dos característicos da brasilidade, em geral, a fim de dar-lhes uma organização tal que sirvam de base, claramente, à uma estética ou cânone nacional. (*Ibid.*)

Nesse contexto, as Artes Decorativas tiveram um papel fundamental enquanto disseminador de ideais no âmbito popular, reverberando na pintura, arquitetura, teatro, cenografia e objetos, no interior e no exterior da Escola Nacional de Belas Artes⁹.

Figura 3. CORREIA DE ARAÚJO, P. L.; GLADOSCH, A. Entrada do Edifício Itahy. 1932. Rua Nossa Senhora de Copacabana, nº 252, Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil. Relevo em cerâmica esmaltada. Fonte: Almeida e Silva; Roiter; Jonglez (2016).



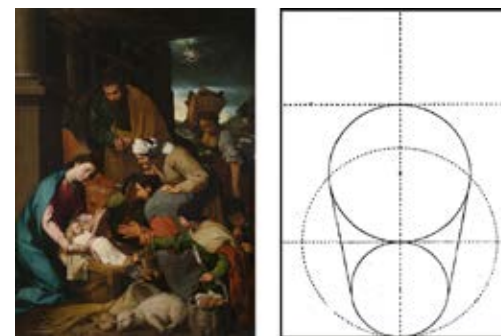
Em 1931, Araújo passou a integrar o corpo crítico do jornal *Correio da Manhã*, periódico da cidade do Rio de Janeiro, um dos mais importantes jornais do Brasil na época, que circulou durante os anos de 1901 a 1974. No *Correio da Manhã*, trabalhou ao lado dos críticos Mário Pedrosa (1900-1981) e Jayme Mauricio (1926-1997), do historiador José Flexa Ribeiro (1884-1971), do poeta Manuel Bandeira (1886-1968), dentre outros artistas, literatos e intelectuais.

9. O ímpeto pelo nacionalismo nas artes aparece na fala e na obra de artistas brasileiros ligados às Artes Decorativas desde o início do século XX. É o caso de Theodoro Braga (1872-1953) e Eliseu Visconti (1866-1944), ambos ligados à Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). No campo da história e crítica da arte, José Flexa Ribeiro (1884-1971) era um dos representantes desse movimento. Idealizou o Curso de Arte Decorativa da ENBA da Universidade do Rio de Janeiro, inaugurado em 1932, com o objetivo de “criação de motivos ornamentais de elementos brasileiros, procurando unir as artes às indústrias”. Um Curso de Arte Decorativa. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1934.

Além dos textos publicados, Araújo ilustrou contos para o jornal, ao lado de outros artistas, como Farnese de Andrade (1926-1996)¹⁰.

No Rio de Janeiro, teve contato com o ministro da Educação e Saúde – Gustavo Capanema –, e com o Diretor do SPHAN – Rodrigo Melo Franco –, sendo então convidado para assumir o cargo de assistente técnico do SPHAN¹¹.

As publicações de Araújo estiveram presentes no *Correio da Manhã* em todo o período em que residiu no Rio de Janeiro, durante 24 anos, em um total de 82 artigos. Homem de conhecimento erudito, escreveu sobre cinema, arquitetura, teatro, ensino de arte, monumentos públicos, urbanismo, visitas de artistas estrangeiros, pintura, história e teoria da arte. Além da ênfase na “geometria plástica” (Figuras 4 e 5)¹² e a arte nacional brasileira, eram constantes suas críticas à metodologia de ensino da Escola Nacional de Belas Artes, que, para ele, era voltada para a cópia do resultado final de obras europeias, e não para a análise da lógica em que essas obras foram criadas.



10. Pedro Correia de Araújo ilustrou três de suas próprias crônicas e os contos de Naylor Bastos Villas-Boas e de Raul T. Bandeira de Mello, publicados no jornal *Correio da Manhã* (RJ), entre 1931 e 1955.

11. O contato de Pedro Correia de Araújo com Gustavo Capanema aparece na carta enviada pelo artista ao ministro, no dia 25 de janeiro de 1937, disponível para consulta no livro: LISSOVSKY, M.; MORAES DE SÁ, P. S. *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996. p.134. Rodrigo Melo Franco teve proximidade com Araújo e sua família. Em 1963, escreveu um texto em homenagem ao artista, por ocasião da exposição retrospectiva da obra de Araújo no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte.

12. A pintura *A adoração dos pastores* (c. 1630) foi, no passado, atribuída a Diego Velázquez (1599-1660), e assim aparece identificada no artigo de Pedro Correia de Araújo. Atualmente, a obra é atribuída, pela *National Gallery*, de Londres, a um pintor napolitano, não identificado, provavelmente realizada em 1630. Fonte: National Gallery. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/italian-neapolitan-the-adoration-of-the-shepherds>. Acesso em: 23 jun. 2020.

Figura 4. Análise de Pedro Correia de Araújo sobre uma pintura do século XVII, revelando a “geometria plástica”, possível lógica de estruturação da composição pictórica. **Imagem da esquerda:** pintura atribuída a pintor italiano, napolitano, não identificado. *A adoração dos pastores*. c. 1630. Óleo sobre tela, 228 x 164,5 cm, coleção National Gallery, Londres. **Imagem da direita:** detalhe do artigo de Correia de Araújo: Theodoro e a adoração dos pastores de Velázquez. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.3, 8 jan. 1933. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Uma parte de suas publicações foi voltada para uma série de crônicas, uma espécie de diálogo socrático, cujo personagem principal chama-se Theodoro, acompanhado, na maioria dos casos, por dois pintores fictícios – Anargono e Fotofil. As histórias são narradas pelo próprio Pedro Correia de Araújo, às vezes em primeira pessoa, sendo um dos personagens das situações aparentemente hipotéticas, ligadas ao cotidiano da cidade.

Theodoro é uma espécie de Sócrates. Nas palavras de Araújo, “é o filho da luz: que se esforça em ver tudo e tudo conhecer a fim de melhorar, elevar os seus. Theodoro costuma dizer ‘sou louco, pois não penso como todo mundo...’ (CORREIA DE ARAÚJO, 1931, p.2).

Os dois amigos de Theodoro são a metáfora de duas abordagens sobre a arte, características desse período: o “acadêmico” “passadista”, representado por Fotofil, e o “moderno” “futurista”, encarnado por Anargono.

Fotofil é um acadêmico “copista”, que só consegue ver o acabamento técnico e superficial de uma obra. Busca a cópia fiel da natureza como a finalidade última da arte. Na política, é ligado à direita¹³.

Anargono é um modernista, defensor da liberdade a qualquer custo, da internacionalização e do mercado de arte. Idólatra das máquinas, adotou o cubangulismo por moda. É politicamente ligado à esquerda¹⁴.

A estrutura dos diálogos, representando dois extremos (direita e esquerda, acadêmico e moderno), um sábio que está acima da dualidade, e o narrador com uma postura neutra, revela o lugar em que se coloca Araújo no seu tempo. O artista se considera uma figura solitária, que não faz parte de grupos, sejam eles de ordem política ou artística.

Em 1952, na última série de crônicas, é introduzido um novo personagem: Calamis, um intelectual que, diferente de Anargono e Fotofil, partilha das ideias de Theodoro. Nesses textos, fica evidente a abordagem mística de Araújo sobre a arte – um “positivista metafísico”, “legítimo paradoxo moderno” – que concilia a ciência, a arte e a espiritualidade¹⁵.

13. A informação sobre o posicionamento político de “Fotofil” e “Anargono” aparece na crônica: CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Contribuição de Theodoro às Belas Artes: ainda um pouco de arquitetura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.8, 14 fev. 1937.

14. *Ibid.*

15. Os termos “positivista metafísico” e “legítimo paradoxo moderno” são utilizados pelo personagem “Theodoro” para se referir a “um conhecido professor estrangeiro”, que lhe visita em sua casa. Ainda que o estrangeiro não seja Pedro Correia de Araújo, os

Para Araújo, além de uma função espiritual, a arte tem uma função educativa. Nas palavras de Calamis, a arte “é um genuíno trampolim sensível. [...] O artista é como um anjo, um sopro que, por sua obra ainda move a nossa barca a Deus...” (CORREIA DE ARAÚJO, 1952, p.3). Theodoro complementa:

[...] só compreendemos que a Arte possa ser matéria de Educação quando ela patenteia, e plasticamente, o que seja a sociedade das coisas que, sem ela, não existiria. [...] Da matéria com a prática essencial própria que a transforma, nascem os ramos da Arte, que são as artes. Notemos nesta rica ramagem a possibilidade do homem em dilatar os seus meios de comunicação, encontrando em certa matéria (arte) o meio de qualificar aquilo que somente com ela pode realizar. (*Ibid.*)



Figura 5. Detalhes do artigo: CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Phaidra: Euripedes, Cocteau, Lifar. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.3, 12 jan. 1952. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Além da produção crítica no jornal *Correio da Manhã*, Araújo atuou como professor no Rio de Janeiro, em sua Academia dos Arcos e na Universidade do Distrito Federal, ao lado de Guignard (1896-1962), Portinari (1903-1962), Mário de Andrade (1893-1945), Villa Lobos (1887-1959), e outros intelectuais ligados à Arte Moderna.

A partir de 1948, Araújo passou a trabalhar com Niomar Muniz Sodré Bittencourt (1916-2003), esposa de Paulo Bittencourt (1895-1963) – proprietário do jornal *Correio da Manhã* –, na formulação do MAM-RJ, junto a outros artistas, críticos de arte, intelectuais, colecionadores e do primeiro presidente do museu – Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968). O contato com Niomar Sodré aparece em um dos artigos de Pedro Correia de Araújo no jornal *Correio da Manhã*, quando ela assume a direção do museu, em 1952. No texto, Araújo informa que

termos são perfeitamente aplicáveis ao artista brasileiro. *In*: CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Phaidra: Euripedes, Cocteau, Lifar. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.3, 12 jan. 1952.

[...] esteve em casa do morador do Alto da Boa Vista [Theodoro] a senhora Niomar Muniz Sodré – que veio informar-se sobre as ideias que ali se manifestam referentes a Arte Moderna. O esplêndido dinamismo daquela Dama deu lugar às seguintes observações do Grande Amigo. (CORREIA DE ARAÚJO, 1952, p.1)

As observações de “Theodoro” são então apresentadas no texto “Situação e essência da Arte Moderna”, no qual aborda as principais mudanças na arte e alguns dos movimentos e autores dessas transformações. Esse artigo talvez seja o texto mais claro e “neutro” do autor sobre o assunto, motivo que é explicado no fim do texto: “[a]ssim, mais ou menos expressou-se Theodoro – notadamente objetivo, histórico, neutro, sem prisma algum...”. O “Prisma Contrário” dessa vez não foi utilizado por Theodoro, e a abordagem que lhe é peculiar, assim como ao narrador das crônicas (Araújo), nesse caso torna-se “neutra”.

Em 1953, Araújo realizou sua última viagem para a Europa, dessa vez acompanhado de Niomar Sodré, onde permaneceram durante alguns meses, visitando os museus da região, talvez no intuito de promover e pensar o MAM-RJ em relação a outros museus.

Analisando os artigos e as atividades realizadas pelo MAM-RJ, fica evidente que o caráter educativo sobre os problemas trazidos pela Arte Moderna era um dos eixos principais da nova instituição. Em um artigo publicado em 1948, no ano da fundação do museu carioca, Araújo escreveu:

Que aos artistas sejam feitas conferências gratuitas necessárias [...] onde se trate de “descritivas” (primitiva, antiga, moderna); de cromologia, de óticas de formatos (chamados exoticamente de traçados reguladores), etc. muito bem! E outras sobre simbolismo; e outras sobre ‘antiacademismo’ etc. etc... Que se discuta a geometria regedora da manifestação material no espaço sobre a qual assenta a vida. Sobre esta “apsique”, sobre esta sociedade e assim na obra de arte. Mas ainda não veio Mestre que dissesse ‘na ordem está a grandeza dos antigos, portanto, partam da ordem e as obras serão grandes’. Nem Leonardo nem Cézanne. Sem geometria não há base (matéria): *ars sine sciencia nihil.*” (CORREIA DE ARAÚJO, 1948, p.1)

O manifesto de Araújo traz muitos dos pontos que estavam presentes em seu Programa de Aula, mas, sobretudo, revela o ímpeto de uma geração que buscou reaproximar a arte da vida, as obras do

grande público. Parecia necessário debater as “novas” pesquisas em torno da abstração, sobre a arte enquanto linguagem sensível, cada vez mais difundida entre artistas, mas ainda fonte de estranhamento entre o público leigo. Nesse sentido, Araújo reflete:

A mudança na Arte foi rápida: o público desorientado não entende. Explicações são necessárias para instruí-los sobre as fantásticas, estranhas ‘produções’, muitas vezes revestidas de acentuada força, senão ‘beleza’. (CORREIA DE ARAÚJO, 1952, p.3)

Na década de 1950, Araújo esteve diretamente ligado à família do MAM, sendo presença constante nos eventos realizados pelo museu. Participou de exposições, ministrou conferências e atuou como educador e crítico de arte, realizando visitas guiadas nas exposições do local. Em 1954, escreveu o texto “O Cubismo...”, por ocasião de uma exposição do movimento realizada no museu. No texto, relembra suas vivências na França ao lado de alguns dos criadores do cubismo, como Picasso, Gris, Braque, e ainda o mexicano Diego Rivera, que Araújo faz questão de enfatizar como um dos membros do grupo inicial.

Nos últimos anos de sua vida, Araújo ia, voluntariamente, às terças e sextas-feiras, entre 16h e 17h, ao MAM-RJ, para conversar sobre a Arte Moderna com os visitantes, o que revela a dedicação ao magistério, à teoria e à crítica da arte durante toda sua vida, paralelo ao trabalho com a prática da pintura. A presença do pintor no museu era anunciada com frequência no jornal *Correio da Manhã*. Em 1952, em uma das publicações, Jayme Mauricio relata:

Num canto o professor Pedro Correia de Araújo, artista de renome, cumpria a sua promessa de comparecer todas as tardes a fim de auxiliar a compreensão, o entendimento da arte contemporânea. Esse gesto foi a consequência do que sentiu de curiosidade e boa vontade no público e diz bem claro do seu idealismo de artista. (MAURÍCIO, 1952, p.11)

Em 1955, Araújo é internado na Casa de Saúde Santa Catarina, com um quadro clínico de câncer. Em nome dos colunistas do *Correio da Manhã*, Jayme Maurício publica o artigo “Reclama-se

Pedrô”, reclamando de maneira doce e com humor a falta de Araújo no jornal e nas atividades do MAM, e brinca que, caso não voltasse logo, iriam buscá-lo no hospital. Dois dias depois da publicação, no dia 10 de novembro de 1955, Araújo faleceu no Rio de Janeiro, ao lado de sua esposa Lili Correia de Araújo e de seus filhos.

Sua produção teórica e prática parece escorregar a associações a grupos específicos da época, por mais que tentasse vincular-se a outros artistas. Não recuava quando queria defender seu posicionamento, como apontam os documentos da Galeria Acervo, suas críticas contundentes e muitas vezes ácidas, “não foram aceitas de modo passivo pelos artistas oficiais, como costumava frisar”. Criticou “modernos” e “acadêmicos”, e “apesar de indispor-se com quase toda a comunidade artística brasileira, levou suas colocações adiante sem jamais abandoná-las” (*Ibid.*). Analisar os escritos de Araújo é ouvir a voz de um dos grupos “modernos” da época, engolido pelo “modernismo oficial”.

Nas palavras de Araújo: “todo aquele que tem, acima do interesse pessoal ou sectário, o amor da verdade, recebe, sempre, o adjetivo de louco. Com este título estou honrado, inesperadamente, pelos conselheiros atuais das artes” (CORREIA DE ARAÚJO). “Amigos! Vocês não veem que é uma loucura perigosa o nosso interesse pela arte? Não pensar como todo mundo é ser louco: quais são os que pensam como nós?” (CORREIA DE ARAÚJO, 1932, p.2).

Rafael Bteshe é Doutorando da linha de História e Crítica da Arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador acolhido na *Université de Bourgogne* (PDSE/CAPES), França, 2018-2019. Mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com dissertação indicada para publicação (2015). É formado em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008). Atuou como Professor Substituto de Análise da Composição, Teoria da Pintura e Metodologia da Pesquisa da Escola de Belas Artes da UFRJ de 2014 a 2016, e como Professor Substituto de Pintura I e Pintura II na Escola de Belas Artes da UFRJ, de 2009 a 2011.

REFERÊNCIAS

- Foto da Académie Ranson.** c. 1917. 1 fotografia. Pedro Correia de Araújo está sentado no chão, na primeira fila à esquerda, ao lado de Maurice Denis. Coleção Claire Denis, França.
- BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA. **Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin... exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er octobre au 8 novembre 1911.** Paris: Impr. Kugelmann, 1911.
- BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA. **Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin... exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er octobre au 8 novembre 1912.** Paris: Impr. Kugelmann, 1912.
- CORREIA DE ARAÚJO, P. L. **Cartazes realizados para a Académie Ranson.** 1917. Têmpera com retoques de ouro sobre papel. Cada cartaz mede 23 x 24,5 cm.
- CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Contribuição de Theodoro às Belas Artes: ainda um pouco de arquitetura. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.8, 14 fev. 1937.
- CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Crítica - Modernismo - Pintura. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.1, 23 out. 1948.
- CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Dentro da Filosofia da Arte. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.2, 23 jan. 1931.
- CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Diálogos parciais entre artistas sobre arte nacional - Lamentação. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.1, 01 mar. 1931.
- CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Diálogos parciais entre artistas sobre arte nacional II - vozes... e fatos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.2, 08 mar. 1931.
- CORREIA DE ARAÚJO, P. L. O Cubismo... Reparos por Pedro Correia de Araújo ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro por ocasião da Exposição do Cubismo em 03 de março de 1954. In: OLIVA, F.; PEDROSA, A. (org.). **Pedro Correia de Araújo: erótica.** São Paulo: MASP, 2017. p.69-79.
- CORREIA DE ARAÚJO, P. L. O movimento das Belas Artes - nos

arredores do nacionalismo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.2, 06 mar. 1932.

CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Phaidra: Euripedes, Cocteau, Lifar - III. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.3, 02 fev. 1952.

CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Phaidra: Euripedes, Cocteau, Lifar. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.3, 12 jan. 1952.

CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Situação e essência da Arte Moderna. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.1, 09 mar. 1952.

CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Theodoro e a adoração dos pastores de Velázquez. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.3, 08 jan. 1933.

CORREIA DE ARAÚJO, P. L. Theodoro e jorro da arte. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.2, 24 abr. 1932.

CORREIA DE ARAÚJO, P. L.; GLADOSCH, A. **Entrada do Edifício Itahy**. 1932. Rua Nossa Senhora de Copacabana, nº 252, Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil. Relevô em cerâmica esmaltada.

Documento inédito da Galeria Acervo. Coleção particular.

GOUDAL-NICOLLIER, S. **L'Académie Ranson de 1908 à 1918**. Paris: École du Louvre, 1997. p.114.; D'ALMEIDA, F. *In*: OLIVA, F.; PEDROSA, A. (org.). **Pedro Correia de Araújo**: erótica. São Paulo: MASP, 2017. p.184.

MAURÍCIO, J. Curiosidade e febre no Museu de Arte Moderna. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.11, 20 jan. 1952.

MAURÍCIO, J. Reclama-se Pedrô. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.14, 08 de novembro de 1955.

PÔSTERES

OBRAS MODELOS E MUSEUS COMO ATELIÊS: A UTILIZAÇÃO DO ESPAÇO EXPOGRÁFICO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES PARA A PRÁTICA DE CÓPIA DE OBRAS DE ARTE

Érika Thies Barbosa

A prática de copiar uma obra de arte para fins acadêmicos está presente na história de diversos museus de arte. Um exemplo é a pintura *Ateliê do artista em Paris* (1883), de Rodolfo Amoedo, onde há retratado um esboço que possui grande semelhança com a *A última ceia* (c. 1745-1747), pintada por Giovanni Battista Tiepolo, que, na época, já se encontrava como parte do acervo do Museu do Louvre, quando Amoedo residia em Paris como aluno pensionista.



Figura 1.
AMOEDO, R.
Ateliê do artista em Paris. 1883.
Aquarela sobre cartão,
56,9 x 77 cm.
Museu Nacional de
Belas Artes.



Figura 2.
TIEPOLO, G. B.
A última ceia. c.
1745-1747. Óleo
sobre tela,
81 x 90 cm.
Museu do Louvre.

No caso do Museu Nacional de Belas Artes não é diferente. Esses encontros entre artistas e obras acontecem desde a sua criação, em 1937, quando passou a incorporar parte do acervo da Escola Nacional de Belas Artes.

Entre a sua vasta coleção, as moldagens são frequentemente utilizadas para fins de cópia de estudos. Encontradas no segundo andar do museu, podem ser incorporadas como modelos imagéticos, além dos seus valores como obras de artes destinadas à contemplação, já que se encontram dispostas na galeria por meio de uma expografia ainda com origem tradicional, e que não visa o diálogo do público com o objeto.

Essa prática também incorpora ao artista conhecimentos sobre técnica, forma, estilo e expressão no geral, podendo desencadear ideias e ajudá-lo a encontrar uma linguagem artística própria.

[...] no exercício de copiar, os artistas adquiriam um vocabulário visual do qual se apropriavam. As soluções compositivas, os contrastes de claro e escuro, as atitudes das figuras pintadas, todos esses elementos que eles observavam nas obras originais que copiavam vinham enriquecer seu próprio repertório, ao qual podiam recorrer com liberdade em diversas ocasiões. (CAVALCANTI, 2017, p.150)

O museu torna-se um local de estudo e experimentação artística, ficando adjunto do ateliê, espaço que, desde o início século XIX, sofre alterações da sua definição, partindo da possibilidade dos artistas pintarem ao ar livre, e deixando para trás o sentido fechado dos ateliês convencionais,

Entretanto, seja onde for, o ateliê continua a ser sinônimo de lugar de pensamento, de reflexão. É o espaço em que o processo criativo se dá. Apesar de alguns artistas negarem o ateliê como um lugar essencial, ele continua a existir. Ele é atemporal. (ABREU, 2019, p.65)

Por meio dessas colocações, percebemos que a relação entre os visitantes-artistas, os museus de arte e as obras expostas possuem uma potência de diálogo maior do que a já proposta, podendo ser bastante benéfica para o artista no seu desenvolvimento no campo artístico, para a valorização do patrimônio público, para o museu e os outros saberes além das artes, como a museologia, por exemplo, e também para o contexto cultural brasileiro. Ficam os questionamentos sobre a viabilidade e a forma da instituição museu aderir e incentivar essa prática, criando um espaço propenso a diálogos com o seu público de artistas e interessados em praticar o exercício da cópia de obras de arte de forma não hierárquica.

Érika Thies Barbosa é Estudante do bacharelado de Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e estagiária do CIEE/Ministério da Cidadania/IBRAM no Museu Nacional de Belas Artes, no setor de Gravura.

REFERÊNCIAS

- ABREU, L. O ateliê do artista como lugar dos processos de criação. *In: PINACOTECA DE SÃO PAULO. Trabalho de artista: imagem e autoimagem.* São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p.59-67.
- AMOEDO, R. **Ateliê do artista em Paris.** 1883. Aquarela sobre cartão, 56,9 x 77 cm. Museu Nacional de Belas Artes.
- ANDRADE, M. M. de; PINTO, D. dos S. C. O desenho e a formação do artista contemporâneo: entre modelos e tradições. *In: CAVALCANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. G. (org.). Modelos na Arte: ensino, práticas e crítica.* Rio de Janeiro: NAU, 2017. p.201-212.
- CAVALCANTI, A. M. T. Da prática das cópias às imagens de referência na pintura de Eliseu Visconti. *In: CAVALCANTI A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. G. (org.). Modelos na Arte: ensino, práticas e crítica.* Rio de Janeiro: NAU, 2017. p.147-164.
- ROQUE, M. I. R. Comunicação no museu. *In: BENCHETRIT, S.; ZAMORANO, R. B.; MAGALHÃES, A. M. Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo.* Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. p.47-68.
- TIEPOLO, G. B. **A última ceia.** c 1745-1747. Óleo sobre tela, 81 x 90 cm. Museu do Louvre.

AS PRINCESAS INFANTAS E O SALVADOR DO MUNDO

Johanna Torres Kaltenecker

Filhas do rei D. José I e de D. Mariana Vitória de Bourbon, D. Maria Francisca Isabel (1734-1816), D. Maria Ana Josefa (1736-1813), D. Maria Francisca Doroteia (1739-1771), e a caçula, D. Maria Francisca Benedita (1746-1829), ocupavam a posição de princesas infantas do Brasil. As quatro irmãs cresceram em um ambiente rico culturalmente, dedicando-se às artes, em especial à música. De igual modo, empenharam-se no aprendizado de desenho e pintura, em que se destacava a temática religiosa, e tendo como mestres Domingos Rosa e José da Rosa.

Localizada na lateral esquerda, superior, do altar mor do Palácio Nacional de Queluz (Figura 1), a pintura *Salvador do Mundo* (Figura 2) é, por vezes, atribuída a “D. Maria Francisca”, de forma a ser incerta uma afirmação exata de qual princesa teria pintado o quadro. Essa possibilidade, porém, é aceitável, visto a formação artística de todas.



Figura 1.
Altar mor do
Palácio Nacional
de Queluz.
Fonte: Google Arts
& Culture.

Assim, se fez presente a dúvida sobre qual obra teria servido de modelo para a obra em questão. Dentre as obras que retratam Cristo Salvador do Mundo, estão a de El Greco e a de Antonello da Messina.



Figura 2.
D. MARIA
FRANCISCA
(atribuído).
*O Salvador do
Mundo*. Segunda
metade do século
XVIII.
Fonte: Google Arts
& Culture.

Porém, são as obras Leonardo Da Vinci (Figura 3), cuja provável data de produção é por volta de 1500, e a de um autor flamengo desconhecido (Figura 4), presente tanto no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sob número de registro 2269, como no Museu de Belas Artes em Houston, e cuja data de produção ocorre entre 1550 e 1575, que se destacam.



Figura 3.
DA VINCI, L.
(atribuído).
Salvator Mundi. c.
1500.
Óleo sobre tela.
Fonte: Wikimedia
Commons.



Figura 4.
ANÔNIMO.
Cristo com esfera.
c. 1550 - 1575.
Óleo sobre tela.
Fonte: Wikimedia
Commons.

Seja pela utilização de um fundo escuro, destacando a figura central da obra, ou pela escolha de cores neutras na vestimenta de Cristo e do formato de rosto, a obra muito se assemelha à pintura de Leonardo. Porém, características como o tamanho da esfera na mão esquerda de Cristo, e o cabelo escuro, diferente do castanho claro na obra de Da Vinci, fazem com que a pintura do autor flamengo possa ter sido o modelo para a princesa autora.

Johanna Torres Kaltenecker é Estudante de Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e bolsista de estágio CIEE/Ministério da Cidadania/IBRAM no Museu Nacional de Belas Artes, setor de Pintura Estrangeira.

REFERÊNCIAS

- ABENASSIFF, A, L. de S. D. Maria: a formação da princesa do Brasil. *In: Anais do VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est*. Rio de Janeiro, 2017. p.62-84. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/UFESUPEM/article/view/18037/12207>. Acesso em: 8 jan. 2019.
- ANÔNIMO. Cristo com esfera. c. 1550 - 1575. Óleo sobre tela. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/An%C3%B4nimo_-_Cristo_com_esfera.jpg. Acesso em: 08 jan. 2019.
- BORRECHO, M. do C. D. Maria Francisca: de Princesa da Beira a Princesa do Brasil. **Faces de Eva**: estudos sobre a mulher, Lisboa, n. 35, p.114-133, jun. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/eva/n35/n35a09.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2019.
- DA VINCI, L. (atribuído). **Salvator Mundi**. c. 1500. Óleo sobre tela. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Salvator_Mundi_\(Leonardo_da_Vinci\)#/media/Ficheiro:Leonardo_da_Vinci,_Salvator_Mundi,_c.1500,_oil_on_walnut,_45.4_%C3%97_65.6_cm.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Salvator_Mundi_(Leonardo_da_Vinci)#/media/Ficheiro:Leonardo_da_Vinci,_Salvator_Mundi,_c.1500,_oil_on_walnut,_45.4_%C3%97_65.6_cm.jpg). Acesso em: 07 jan. 2019.
- D. MARIA FRANCISCA (atribuído). **O Salvador do Mundo**. Segunda metade do século XVIII.
- FRANÇA, J. **A Arte em Portugal no Século XIX - Volume 1**. Lisboa: Bertrand Editora, 1990. p.32-33.
- PALÁCIO Nacional de Queluz. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/capela-real-do-pal%C3%A1cio-de-queluz/aQGZhRfpIHZcg?hl=pt-PT>. Acesso em: 07 jan. 2019.
- THE MUSEUM OF FINE ARTS, Houston. **Salvator Mundi**. Disponível em: <https://www.mfah.org/art/detail/35261>. Acesso em: 8 jan. 2019.

DJANIRA: O TRABALHADOR
SÍMBOLO DO ERUDITISMO

Luíza Estruc dos Santos de Oliveira

A vida de Djanira da Motta e Silva (São Paulo, 1914 - Rio de Janeiro, 1979) está profundamente manifesta em sua produção artística, que figura o trabalhador brasileiro como modelo, em especial no projeto do painel *Santa Bárbara e os operários* (1958 -1963). Filha de mãe guarani e pai austríaco, Djanira cresceu em fazendas de café no interior do estado de São Paulo, sem desejar se afastar da simplicidade que a modelizara.

A partir de sua arte, taxada como primitiva e ingênua, a artista estaria inserida no Modernismo brasileiro, enfrentando rótulos e comprovando seu apuro estético em cada uma de suas produções, escrevendo sua história e se apresentando à maneira que desejaria ser reconhecida: “a realidade que me cerca não me intimida: ela é mais rica em ensinamentos plásticos que a esterilidade de formalismos não vividos nem sentidos” (MORAIS, 2014, p.4).

O painel de azulejos é “uma das criações que comprova o eruditismo da artista” (XEXÉO; BARATA; ABREU, 2005, pg. 25), na esteira de Cândido Portinari e de Roberto Burle Max. E, na composição *Santa Bárbara e os operários* – concebida para homenagear os mortos durante um acidente na construção do Túnel Catumbi-Laranjeiras, atual túnel Santa Bárbara –, hoje, no pátio do Museu Nacional de Belas Artes, Djanira articula o tema do trabalhador com sua temática religiosa.

O homem brasileiro, que para a artista é “aquele capaz de façanhas nobres e salutares” (MATERA, 2016, p.8), é figura destacada em seu trabalho, ganhando impulso a partir da criação desse painel, e a escolha de ser lembrado por Djanira em suas “façanhas nobres” foi importante para a apresentação da artista em seu meio social e futuro reconhecimento.

Ainda é incerto de quem teria partido a iniciativa da homenagem, mas a escolha de Djanira para sua realização seria crucial, levando em consideração a forte tendência da artista em representar temas bíblicos, e o interesse pelo trabalhador brasileiro em sua obra, em que também se reforça sua arte tipicamente brasileira, com cores próprias e religiosidade.



Figura 1.
Blog *Vida Numa*
Goa, 2015.

Luíza Estruc dos Santos de Oliveira é Estudante de Museologia pela UNIRIO, e atualmente bolsista de estágio CIEE/MinC/IBRAM no Museu Nacional de Belas Artes, Coleção de Pintura Estrangeira, sob supervisão do Dr. Anaildo Bernardo Baraçal.

REFERÊNCIAS

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Djanira e a azulejaria contemporânea**. Rio de Janeiro, 1996.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Djanira: cronista de ritos, pintora de costumes**. Rio de Janeiro, 2016.

XEXÉO, P. M. C.; BARATA, M.; ABREU, L. N. de. **A arte sob o olhar de Djanira - coleção Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul Design e Editora Ltda, 2005.

THE OLD PLACE: A ABORDAGEM CITACIONAL DA(S) HISTÓRIA(S) NOS ENSAIOS VIDEOGRÁFICOS TARDIOS DE JEAN-LUC GODARD

Patricia Felício

O presente estudo procura investigar o conceito de passado citacional num determinado conjunto de obras tardias do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, mais especificamente o conjunto de curtas e média-metragens ensaísticos de material de arquivo, formalizado aos moldes da obra *Histoire(s) du Cinéma*. Dentro desse corpus, constituído por filmes que objetivam a elaboração de uma trama associativa entre a História e as histórias do cinema e da arte, daremos destaque ao média-metragem *The Old Place* (1999). Nele, fazendo uso da maior variedade de imagens até então vista em seus vídeo-ensaios, com predominância de reproduções fotográficas de pinturas, esculturas e instalações de arte, desde a Antiguidade até os dias atuais, Godard e sua companheira Anne-Marie Miéville se interrogam sobre o estatuto da imagem no mundo contemporâneo, abordando diretamente a noção de imagem enquanto dialética em suspensão, por meio da construção de uma constelação do pensamento histórico, inspirados claramente no conceito benjaminiano de imagem dialética, ideia próxima do conceito de montagem godardiano.



Justificativas

Pioneiro da *Nouvelle Vague* francesa, Jean-Luc Godard tem exercido uma influência incalculável e incessante no cinema moderno e contemporâneo. Sendo autor de um conjunto de obra tão longo, profícuo e importante, não surpreende que os trabalhos de Godard sejam frequentemente objetos de estudo, estudos estes que não se restringem à esfera dos estudos cinematográficos. Porém, os filmes pertencentes ao grupo que este projeto propõe estudar são, indubitavelmente, os menos analisados e criticados. Assim sendo, creio que este projeto preconiza um objeto de estudo e abordagem pouco explorados, da obra de um diretor de grande importância, esperando oferecer uma pequena contribuição aos estudos da obra godardiana.

Objetivos

A pesquisa objetiva, de maneira geral, assinalar e discutir a poética citacional do passado nos ensaios videográficos de material de arquivo das décadas de 1990 e 2000 da filmografia de Jean-Luc Godard. Para tanto, entende-se ser necessário analisar como se dá a constituição da forma ensaística no suporte videográfico, a partir do uso exclusivo de material de arquivo dentro deste conjunto de filmes, em sua correlação com o passado histórico, com destaque para *The Old Place*. Escolhemos começar a trajetória da pesquisa por um mapeamento das obras que compõem o corpus do projeto e assinalá-las inicialmente somente por meio da investigação imanente das próprias obras, para então refletir sobre a técnica da montagem em suas propostas estéticas, no exercício citacional da manipulação exclusiva de material de arquivo.

Métodos

Um dos principais objetivos deste trabalho será tentar destrinchar e explicar um pouco do método da dupla Godard-Miéville: quais etapas o constituem, como cada um dos autores influencia o outro, como eles trabalham com os filmes, fotografias, músicas e textos de autorias que não as suas, e quais objetivos eles procuram alcançar com a elaboração de uma forma que tem no seu cerne a

problematização da história do séc. XX por meio de uma reflexão bastante própria da história das imagens. São obras ainda muito pouco pesquisadas, e por isso optamos apenas por uma breve contextualização das condições de produção dos filmes principais, pois julgamos ser de maior importância para os objetivos aqui pretendidos a análise imanente dessas obras.

Resultados

Por meio de uma pesquisa em variadas fontes bibliográficas, conseguimos estabelecer todas as etapas de pré-produção, produção, distribuição e recepção da obra. Em seguida, já partindo para a análise temático-formal da obra destacada, conseguimos mapear quase que a totalidade de origem do material de arquivo utilizado em sua composição. Com a discussão prévia dos objetivos formais dos realizadores, e suas influências e referências na escolha do material a ser citado em *The Old Place*, operamos uma análise imanente da função dialógica do discurso sonoro, da importância do vídeo enquanto suporte ensaístico e das relações entre o ideal godardiano de construção de um projeto de cinema como instrumento de redenção histórica e a concepção da filosofia benjaminiana de História.

Patricia Felício é Graduada em Comunicação Social, com Habilitação em Cinema, pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), é atualmente mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMPA-ECA/USP), na linha de História, Teoria e Crítica.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. **Teses sobre o conceito de história em *O anjo da história***. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Passé Cités par JLG**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.
- DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- GODARD, J.; ISHAGHPOUR, Y. **Archéologie du cinéma et mémoire du siècle**. Tours: Farrago, 2000.
- GERVAISEAU, H. A. **Limiares: histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. Significação - Revista de Cultura Audiovisual**, v. 33, n. 26. São Paulo: ECA - USP, 2006.
- WITT, M. **Jean-Luc Godard, Cinema Historian**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

PERSONA DO ARTISTA

Comunicações

RETRATOS DE MIRA SCHENDEL EM TEXTOS E IMAGENS: TEXTOS- RETRATOS E AS *DROGUINHAS* NAS IMAGENS DE CLAY PERRY

Ana Mannarino

Mira Schendel é uma artista cujo conjunto da obra, desde o momento após a sua morte, ao final dos anos 1980, vem ganhando novas releituras. Seu trabalho vem acompanhado, nessas releituras, da tentativa de compreensão de sua personalidade, seu pensamento e sua biografia.

Partimos do pressuposto de que diferentes textos críticos sobre a obra de Mira Schendel são camadas de leituras que contribuem, como diversos fragmentos que vão aos poucos se somando, na construção de retratos da *persona* da artista. Textos, entrevistas e depoimentos da própria Mira Schendel reconstituem a sua personalidade em diálogo com a sua obra, contribuindo para a compreensão de ambas.

Fotografias da artista, posando para as lentes de um profissional, retratos no sentido tradicional, não são frequentes. No entanto, há uma série de imagens de Mira Schendel, em que ela aparece interagindo com uma de suas obras da série *Droguinhas*, que merece nossa atenção (Figura 1). Foram realizadas pelo fotógrafo Clay Perry quando a artista esteve em Londres para sua exposição individual na galeria *Signals*, em 1966. Essas fotografias permitem, de modo análogo ao dos textos, uma reflexão sobre a artista e sobre sua obra, assim como a relação entre elas. Embora confirmem e demonstrem muitas ideias abordadas nos depoimentos e cartas da artista e nas reflexões de críticos sobre seu trabalho, elas deixam emergir, como é próprio da imagem, aspectos que nos textos são secundários, menos explorados. A imagem visível da artista acrescenta sutilezas de que o texto não dá conta. Ela se oferece ao olhar, concedendo uma abertura que a reflexão conclusiva, para a qual

tende a produção textual, não permite. Por outro lado, informados pelos textos, temos também outro olhar para essas mesmas imagens. A ele acrescentamos o olhar de críticos e artistas que tiveram proximidade com a artista e seu processo de trabalho, confrontando a imagem que construímos pela leitura e pela vivência da obra com o que a visão das fotos nos revela.



Figura 1.
PERRY, C.
Mira Schendel
e obra da série
Droguinhas. 1966.
1 fotografia.
Fonte: Barson;
Palhares (2013).

Em 1996, oito anos após o falecimento da artista em 1988, por ocasião da retrospectiva da artista *No vazio do mundo*, na Galeria de Arte do Sesi, foi publicado um catálogo de mesmo nome (SALZSTEIN, 1996) que trazia, além do texto crítico da exposição, assinado por Sonia Salzstein, e de uma coletânea de textos críticos, uma série de textos-retratos, depoimentos e entrevistas, feitos por críticos e artistas que foram próximos de Mira Schendel. Dentre eles, destacamos a entrevista concedida por Haroldo de Campos a Sonia Salzstein sobre a artista, assim como textos de Mario Schenberg, José Rezende, Nuno Ramos e Vilém Flusser. Essas representações textuais de Mira Schendel sugerem, em geral, uma artista grave, obstinada e por vezes angustiada em sua investigação incessante acerca da forma e da linguagem verbal. Ao lermos todos esses textos, vamos aos poucos construindo a nossa imagem mental da artista. Uma imagem por vezes ambígua, em que predomina a inquietação e a gravidade de suas preocupações, mas que traz em alguns momentos um respiro de humor e do prazer da experimentação.

Na descrição do poeta Haroldo de Campos, sobressai a imagem de uma artista de temperamento sofrido e solitário, e, ao mesmo tempo intensamente produtiva:

Mira era uma pessoa muito frágil; demonstrava ter inclinação filosófica e grande inquietação metafísica. Digo frágil no sentido em que parecia se sentir pouco compreendida, por fazer um trabalho muito refinado. [...] Enfim, aos poucos, o trabalho foi se tornando mais conhecido, embora seja um trabalho difícil, muito sutil, próximo do verbal. [...] Parecia, por temperamento, uma pessoa isolada; não era grupal, não era gregária, vivia meio retirada. [...] Ela se sentia muito rejeitada, mesmo na fase em que já estava sendo reconhecida, já tinha feito as exposições internacionais, já era considerada uma artista importante, uma grande artista. Demonstrava muitas dúvidas quanto à comunicabilidade do trabalho que fazia, achava que este não tinha comunicabilidade imediata. [...] dessa grande dificuldade de ser que ela sentia, como existência e também em torno do que via como uma dificuldade de seu trabalho em ser acolhido numa escala mais ampla, mesmo que lhe testemunhasse o sucesso e um prestígio grupal, de um grupo mais seletivo. [...] A obra dela tinha realmente uma dimensão de futuro que ela mesma não via, da qual não suspeitava, preocupada que estava com a condição de comunicação imediata, vivendo muito isoladamente, não participando do mundo artístico, não sendo uma pessoa mundana. Era profundamente preocupada com questões existenciais. Fazia muitas leituras fenomenológicas, e sentia aquilo que o Júlio Cortázar chamava de “dificuldade de estar no todo”; ela se sentia meio exilada. [...] Mas é uma busca. É mais uma busca do que o encontro. A essência é uma tensão, um disparo, envolve aquela ideia filosófica de colocar as coisas entre parênteses, de fazer a redução fenomenológica, o que ela praticava muitas vezes, quase procurando reduzir a intervenção intelectual ao mínimo. (CAMPOS, 1996, p.227)

Faz, no entanto, uma ressalva para um aspecto de seu temperamento que se contrapõe a todo esse peso relatado: “Mas acho que havia algum traço de pessimismo, sim, nela – convivendo, por outro lado, com momentos de júbilo, com aquilo que seria o prazer de fazer” (*Ibid.*).

Mário Schenberg, um de seus amigos e admiradores de sua obra mais próximos, também a vê como pessoa solitária e absorta em questões existenciais: “Mira transubstanciaria a solidão e a

melancolia individual no drama cósmico de suas paisagens ontológicas” (SCHENBERG, 1996, p.258). O artista José Rezende, no mesmo catálogo, diz que:

Para ela, antes de tudo, seu trabalho era a melhor formalização de suas indagações filosóficas, estas sim, centrais em suas preocupações e interesses. [...] Ansiosa por qualquer forma de diálogo, tinha uma curiosidade e um respeito absoluto pela opinião de quem quer que fosse, sobre os assuntos mais variados [...], sempre transformados por ela com grande habilidade em algo substancial e denso, como questões igualmente meritórias de toda a atenção, as quais, aliás, ela sempre perseguia com obstinado interesse. (REZENDE, 1996, p.250)

Também Mira Schendel, em seus depoimentos, relata as inquietações que a motivavam. Segundo a artista:

O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável e, portanto, sem sentido e sem finalidade. [...] Reformulando, é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. (SCHENDEL, 1996, p.256)

O filósofo Vilém Flusser é um dos interlocutores de Mira e crítico de seu trabalho que recentemente vem ganhando destaque nas mostras e publicações sobre a artista, como no catálogo e ciclo de conferências sobre Schendel que teve lugar na Tate Modern em Londres, em 2013, e remontada em 2014 na Pinacoteca do Estado de São Paulo (BARSON; PALHARES, 2013). Flusser tem uma trajetória de vida semelhante à de Mira Schendel. Judeu de origem tcheca, em meados do século XX, ao escapar da perseguição nazista, radicou-se em São Paulo. No catálogo organizado por Salzstein (SALZSTEIN, 1996), Flusser contribuiu na construção da *persona* da artista no texto *Indagações sobre a fenomenologia da língua*, em que diz convidar “o leitor a atravessar, com Mira, as geleiras do Ser, e inclinar-se profundamente, com ela, sobre os abismos que as dilacera para ver se descobre a fonte da língua” (FLUSSER, 1967, p.264). Nesse texto, para discutir a obra de

Mira, desenvolve uma imagem, retrato da artista que transforma nossa visão da obra:

Lá está sentada ela, acorçada, à espreita, vigiando, com respiração cortada, o pulsar do seu Eu. Horas e horas, dias e dias, esperando pacientemente e vorazmente. E eis que a tensão no Eu se acumula. Cresce, e tende, e quer expandir-se, quer sair do seu isolamento e mergulhar na conversação ordenada. E Mira, na separação do seu Eu, característica da situação irônica do “artista”, espera pelo momento. Não deve agir cedo demais, pois o já articulado não merece ser capturado. Deve agir no momento preciso. Mas quando este vem, quando o Eu se abre para articular-se, Mira se lança sobre ele qual fera. Agarra-se ao seu Eu, para que não fuja em direção da conversação, nem se retire dentro de si mesmo e recaia no inarticulado. Agarra-se ao seu Eu, procura ser ela mesma, e neste estágio do ensimesmamento procura fixar-se com papel, lápis e tinta. É assim, creio, que Mira escreve aquilo que escreve. (FLUSSER, 1996, p.264)

Dentre outros textos que o autor escreveu sobre ela e sua obra, destacamos aqui o que integra a autobiografia filosófica de Flusser, *Bodenlos*, que significa sem chão, ou sem fundamento (FLUSSER, 2007). Nessa obra, o autor, para falar de si (um autorretrato em texto), escolhe incluir capítulos sobre amigos com quem convivia e tinha trocas intelectuais. No olhar sobre si, ele inclui, portanto, o olhar sobre o outro. Há um capítulo dedicado a Mira Schendel, em que afirma ser “o autêntico crítico de Mira” (FLUSSER, 2007), e Mira ser “tema de minhas pesquisas” (*Ibid.*). O retrato que faz de Schendel é, portanto, também um retrato de si próprio, que se dá na troca, no diálogo. Afirma que “ela é pessoa extremamente aberta para o outro” (*Ibid.*). Ele a descreve como uma interlocutora implacável, capaz de aniquilar e reificar o outro, caso este o permita, ou de produzir embates desgastantes. “Exige doses de paciência”, diz (*Ibid.*). Seu texto segue falando de dois aspectos presentes na obra de Mira: significado e transparência, conceitos que usa para opor coisas concretas e seus símbolos. Na sua leitura da obra de Mira, e da própria artista, e também dele próprio, ele os vê como agentes de um esforço em se recuperar o significado das coisas, as suas obras exigindo de quem as vê, ou melhor, as enfrenta, “que as tornem opacas, devendo adensá-las” (*Ibid.*), em um processo inverso àquele da ciência, que as torna legíveis, transparentes. Sua obra é

um chamado à experiência, à vivência, a um resgate das relações primordiais. Assim como Haroldo de Campos, porém, menciona certo aspecto do trabalho de Mira relacionado ao prazer, à brincadeira, por “permitirem ao observador fabricar seus próprios textos, e gozar do prazer da criatividade” (*Ibid.*).

Voltemo-nos agora para as imagens de Clay Perry em que Mira aparece interagindo com um trabalho da sua série *Droguinhas*. Essa série de trabalhos consiste em objetos feitos de papel de arroz, de finíssima gramatura, retorcidos e unidos pela artista, formando uma trama que não tem uma forma estável ou posição definida. Embora as imagens de Perry não contradigam as ideias de Haroldo de Campos, Vilém Flusser, José Rezende e Mario Schenberg descritas até aqui, elas lhes conferem leveza e suavidade, colocando a ênfase no jogo, na descoberta, na brincadeira. O aspecto lúdico que também motiva a sua poética e certo caráter participativo de alguns de seus trabalhos vêm, nessas imagens, para primeiro plano (Figura 2). Nesse sentido, dentre a coleção de textos-retratos da artista, estariam mais próximas da visão de Nuno Ramos:

Lembro de um gesto súbito seu, com a mão direita, como se apanhasse uma mosca no ar. [...] [esse gesto] diz muito sobre o seu trabalho. Ele é a captação de algo fugaz, sutil, mais próximo do gás do que da matéria sólida. (RAMOS, 1996, p.245)

Sobre as *Droguinhas*, retratadas com a artista nas imagens de Perry, ressalta um aspecto que as imagens confirmam: “Não é à toa que as *Droguinhas* tinham uma infinidade virtual, ininterrupta, que dissolvia a unidade do gesto assim como o campo dissolvia a unidade da linha” (*Ibid.*, p.246). E, referindo-se a alguns trabalhos gráficos de Mira, diz:

Daí a sua surpresa, e não é exagerado dizer, o seu humor. [...] Chama a atenção, no entanto, uma questão central em Mira, oposta e complementar à questão que venho tratando até aqui: a questão do *divertimento*. De fato, o divertimento está o tempo todo no horizonte do trabalho. É ele, creio, que alivia certo pesadume metafísico que procurei descrever logo atrás. (*Ibid.*, p.247).

Na experimentação e na variação de suas séries, haveria um prazer em experimentar, uma brincadeira, bem expressos na sequência de Clay Perry.



Figura 2.
PERRY, C. Mira Schendel e obra da série *Droguinhas*. 1966. 1 fotografia. Fonte: Barson; Palhares (2013).

Elas enfatizam uma relação leve, descompromissada, com os trabalhos, deixando transparecer outro lado de sua obra e sua *persona*, explorando a transitoriedade, a fluidez e a inconstância das *Droguinhas*. Nesse sentido, produzem um contraste com o modo como os trabalhos dessa série vêm sendo expostos (Figura 3): distantes, intocáveis, por vezes enclausurados em caixas de acrílico, assumindo a forma fixa que as imagens contestam, ao contrário do que pensou a artista para elas (Figura 4). Nas palavras de Guy Brett:

Quando Mira Schendel, em 1966, exibiu suas *Droguinhas* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ela simplesmente deixou-as amontoadas sobre o chão para que fossem descobertas e utilizadas como quisesse o espectador. (BRETT, 1996, p.268)



Figura 3.
SCHENDEL, M.
Droguinha. 1966. 1
fotografia. Coleção
do Museum of
Modern Art, New
York.
Fonte: MoMA-NY
(2017).

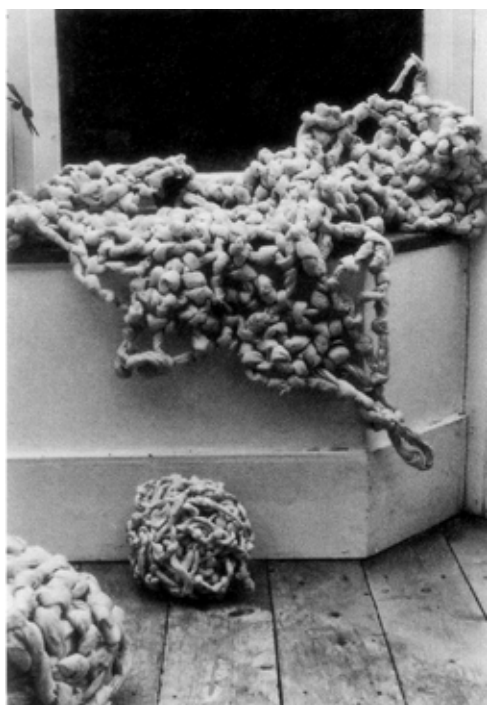


Figura 4.
SCHENDEL, M.
Droguinha. 1966.
Fotografia. Galeria
Signals, Londres.
Fonte: Barson;
Palhares (2013).

Para Mira Schendel, as droguinhas não são esculturas ou objetos a serem contemplados, mas um objeto transitório, que trata da “problemática temporal da transitoriedade”, surgidos do “acaso e da curiosidade”. Nesse sentido, essas imagens recuperam um aspecto fundamental do trabalho: fugidio, instável, variável segundo o manipular curioso do sujeito que o descobre, descobrindo-se. Schendel diz, em carta a Guy Brett, que “[m]eu novo trabalho [as *Droguinhas*] está em franca oposição ao permanente e ao possível” (BRETT, 1996), e que colocar as droguinhas em uma caixa de proteção seria “como guardar a espuma de David Medalla” (*Ibid.*). “Quem quer que as possua, não as deixará ser. [...] Esta obra me divertiu bastante, você também vai rir (*Ibid.*).”

Embora a artista não tenha usado seu corpo diretamente em seus trabalhos, a obra de Mira Schendel, como costuma ser no caso de muitos artistas, diz também sobre ela própria, seu temperamento, suas inquietações, e o corpo é, para ela, uma preocupação constante – a matéria, a visão, a leitura, o gesto, a temporalidade que a abordagem fenomenológica do trabalho implica. As imagens de Perry, no entanto, nos trazem uma situação diferente: mostram a artista e a obra juntas (Figura 5). Não exatamente no momento do fazer, da criação do trabalho, mas vivendo a experiência do trabalho. E nós, que nos aproximamos em geral da obra de arte desempenhando o papel que, nas fotos, é assumido pela artista, somos assim deslocados por essas imagens para outra posição, exterior à experiência da obra, mas que nos deixa observar a artista, em uma situação peculiar em que ela se sabe observada.

Nesses retratos, artista e obra se confundem, ela chega a vesti-la, e a sequência sugere uma espécie de performance, prática que Schendel não chega a desenvolver em seus trabalhos, embora a corporeidade seja uma questão central. Assim, as fotos nos conduzem a certa leitura das obras, e da relação entre elas e a artista, assim como seu processo criativo. Elas nos sugerem ainda uma reflexão sobre a imagem de si que Mira Schendel projetava para o mundo. Confundindo-se com a própria obra, por vezes ocultando-se totalmente nela, mostram uma artista tímida, reservada, no ar desconfortável com que posa para as lentes, parecendo indecisa entre querer esconder-se e mostrar-se. De cabelos curtos e grossas armações de óculos, em roupas

largas, apresenta uma feminilidade discreta e livre de estereótipos, que trai uma pretensão de universalidade, meio esquecida como mulher, e que, no jogo de mostrar e esconder, convida a ser decifrada.

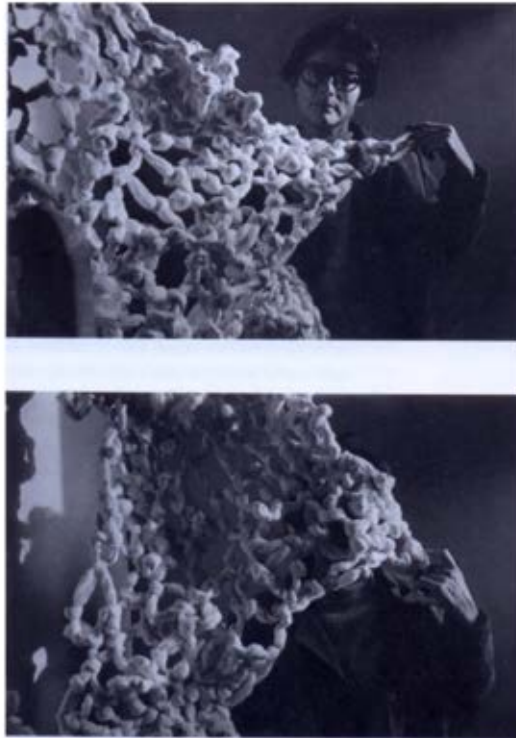


Figura 5. PERRY, C. Mira Schendel e obra da série *Droguinhas*. 1966. 1 fotografia. Fonte: Barson; Palhares (2013).

Ana Mannarino é Professora adjunta e coordenadora do Curso de História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Doutora em História e Crítica da Arte/Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ), com um ano de estágio sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Sua tese de doutorado, *Palavra escrita na arte brasileira: Mira Schendel e Waltercio Caldas*, trata da relação entre escrita e visualidade na arte brasileira contemporânea, no trabalho desses dois artistas. Sua pesquisa abrange também as conexões entre arte e poesia no Brasil, arte Concreta e Neoconcreta, e a produção de livros de artistas.

REFERÊNCIAS

- BARSON, T.; PALHARES, T. (org.). **Mira Schendel** (catálogo). Londres: Tate Publishing, 2013.
- BRETT, G. Ativamente vazio. *In*: SALZSTEIN, S. **No vazio do mundo**. São Paulo: Marca d'Água, 1996.
- _____. Schendel. *In*: SALZSTEIN, S. **No vazio do mundo**. São Paulo: Marca d'Água, 1996.
- CAMPOS, H. Entrevista concedida a Sonia Salzstein. *In*: SALZSTEIN, S. **No vazio do mundo**. São Paulo: Marca d'Água, 1996.
- FLUSSER, V. **Bodenlos**. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. Indagações sobre as origens da língua. *In*: SALZSTEIN, S. **No vazio do mundo**. São Paulo: Marca d'Água, 1996.
- PERRY, C. **Mira Schendel e obra da série Droguinhas**. 1966. 1 fotografia.
- PERRY, C. **Mira Schendel e obra da série Droguinhas**. 1966. 1 fotografia.
- PERRY, C. **Mira Schendel e obra da série Droguinhas**. 1966. 1 fotografia.
- RAMOS, N. A construção do vento. *In*: SALZSTEIN, S. **No vazio do mundo**. São Paulo: Marca d'Água, 1996.
- RESENDE, J. Texto sem título. *In*: SALZSTEIN, S. **No vazio do mundo**. São Paulo: Marca d'Água, 1996.
- SALZSTEIN, S. (org.). **No vazio do mundo**. São Paulo: Marca D'Água, 1996.
- SCHENBERG, M. Texto sem título. *In*: SALZSTEIN, S. **No vazio do mundo**. São Paulo: Marca d'Água, 1996.
- SCHENDEL, M. **Droguinha**. 1966. 1 fotografia. Coleção do Museum of Modern Art, New York.
- SCHENDEL, M. **Droguinha**. 1966. 1 fotografia. Galeria Signals, Londres.
- SCHENDEL, M. Fragmento de texto datilografado pela artista. *In*: SALZSTEIN, S. **No vazio do mundo**. São Paulo: Marca d'Água, 1996.

ANGELINA AGOSTINI E A TELA *VAIDADE*: UMA INTERVENÇÃO FEMINISTA

Cláudia de Oliveira

Em 1913, o júri do Salão de Belas-Artes concedeu o prêmio de viagem à Europa à jovem pintora Angelina Agostini, então com 24 anos, que, naquele ano, apresentara a composição *Vaidade* e fora a vencedora do Salão (Figura 1).



Figura 1.
AGOSTINI, A.
Vaidade. 1911.
Óleo sobre tela.
MNBA, RJ.

Tanto a composição quanto a pintora, embora tenham sido elogiadas pela crítica da época, especialmente a jornalística¹, foram praticamente esquecidas pelo cânone artístico nacional, marcadamente masculino. Quando autora e obra são analisadas nas “histórias da arte” produzidas no Brasil ao longo do século XX, dois aspectos são apontados de imediato. O primeiro relaciona o talento artístico de Angelina, como suas características de qualidade, originalidade e estilo, a seu pai, o famoso desenhista e caricaturista Angelo Agostini. Sua mãe, a premiada pintora Abigail de Andrade, jamais é mencionada.

Tal procedimento da historiografia e da crítica de arte insere a prática artística de Angelina em uma tradição do meio artístico ocidental que, desde o século XVIII, criara a tipologia artista-filha-de-pai-artista como um padrão persistente na identificação da arte produzida por mulheres (VICENTE, 2012, p.103). O segundo aspecto é a adjetivação da obra *Vaidade* como *feminina*, numa prática de buscar características “femininas” na produção artística de pintoras, também seguindo uma tradição ocidental que, através de séculos e zonas geográficas distintas, foi socialmente imposta às mulheres (VICENTE, 2012, p.103).

Uma coisa é entender que, em determinados momentos históricos, e por diferentes razões diretamente relacionadas às limitações socialmente impostas às mulheres, elas se dedicassem mais a certos motivos, formatos ou gêneros pictóricos; outra coisa é afirmar que as mulheres desejavam se aprisionar em motivos, formatos ou gêneros pictóricos estritos.

Este artigo tem como objetivo principal uma intervenção feminista, aqui entendida como o estudo das mulheres como produtoras de arte, bem como a análise de mulheres cujas vidas revelaram a agência feminina no início do século XX. Para isso, partimos das análises da historiadora da arte feminista Grizelda Pollock que, em *Vision and difference* (1998), propõe ver a obra de arte não como um objeto, mas como uma prática sociocultural, que envolve muitas relações e determinações, pressões e limites. Dessa forma,

1. “No desenlace da figura, destaca-se fortemente Angelina Agostini, com dois excelentes modelos, com técnicas seguras e um colorido exato e sábio: sem falar no interesse novo da *pose* escolhida para os modelos estudados. Está ali uma bela e digna concorrente ao prêmio de viagem à Europa.” Crítica de Raul Perdeneiras. *Fon-fon!*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 13, 13 set. 1913.

podemos entender a obra como um conjunto de representações, que produzem sentidos e, sobretudo, posições sociais, a partir do lugar onde esses sentidos são produzidos e consumidos (POLLOCK, 1988, p.85).

De modo que, abordando as condições gerais de produção e consumo social prevalentes numa determinada sociedade – as quais, em última análise, determinam as condições de uma forma específica de atividade e produção social –, podemos entender que as práticas culturais são determinadas dentro da matriz social e, assim, perceber que, em se tratando das mulheres, elas não foram omitidas do cânone artístico por esquecimento ou por mero preconceito. O sexismo estrutural das sociedades da época e dos sistemas de arte contribuíram ativamente para a produção e perpetuação de uma hierarquia de gênero na produção artística (POLLOCK, 1988, p.86). O talento (a habilidade inata para uma atividade) não é uma qualidade livre e autônoma masculina, pois não pode ser dissociado do investimento determinado de cima para baixo nas práticas culturais. Desse ponto de vista, podemos afirmar que os estudos sobre as mulheres não são apenas sobre elas, mas sobre os sistemas sociais e esquemas ideológicos que sustentam a dominação dos homens sobre as mulheres, em conjunto com outros regimes de poder, como os de classe e os de raça. Assim, entendemos que as práticas culturais são fundamentais para a articulação de sentidos, na negociação de conflitos sociais, bem como na produção de sujeitos, o que nos permite desvendar a articulação social do binômio poder/saber.

De modo que, em vez de fazer a pergunta habitual – qual é a problemática para a prática artística feminina? – propomos redirecionar a questão: será que a autora de *Vaidade*, por ser mulher, transpôs para a tela uma visualidade que poderia subverter o esquema do espectador masculino, próprio às regras da arte vigentes à época?

Uma vasta bibliografia – desde as primeiras análises da história da arte pela ótica do feminismo, na década de 1980 – tem mostrado como a mulher no campo artístico, do Renascimento ao Modernismo, se constitui em um signo de poder a partir de uma série de categorias: objeto, modelo, imagem, musa, observada; enquanto o homem era o sujeito ativo, que a via e que a criava enquanto representação (VICENTE, 2012, p.110). Paralelamente à objetificação da mulher, inclusive no Modernismo, os homens

constituíam-se não apenas na grande maioria dos artistas, mas, muitas vezes, também nos espectadores implícitos nos espaços onde o feminino – vestido ou despido – era apenas objeto do olhar e do desejo masculinos (BERGER, 1985, p.62). Contudo, nossa tese é que a criação por uma artista mulher já é em si uma forma de resistência frente aos padrões heteronormativos dos sistemas de arte integrantes das sociedades patriarcais.

Visões alternativas

Para uma produtora de arte na sociedade burguesa carioca dos anos de 1910, estudar na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e ser vencedora do maior prêmio do sistema de arte do período era, em certo sentido, uma transgressão na definição do termo *feminino*, visto que a ampla maioria das mulheres à época aceitava o papel de mães e anjos do lar, o que não foi o caso de Angelina, que nunca se casou.

O mesmo sistema social que produziu essa ideologia da domesticidade, abraçada e tornada viva por milhões de mulheres, gerou, por outro lado, uma inquietação em um conjunto de jovens mulheres que desejavam novas possibilidades de inserção social. Contudo, essas possibilidades e ambições foram vividas dentro dos limites estabelecidos pelas ideologias dominantes de feminilidade, e, em se tratando de Angelina Agostini, o jogo com tais regras fica bem claro na tela *Vaidade*. Pois, nos espaços onde a diferença sexual é mais insistentemente produzida, como ocorria na sociedade carioca da época, é possível delinear com mais visibilidade os diferenciais da prática artística das mulheres, o que transforma radicalmente os relatos existentes do fenômeno, como veremos a seguir.

Expor os valores subjacentes, os pressupostos, os silêncios e os preconceitos em uma obra executada por uma mulher artista é também entender a forma como ela foi registrada dentro do cânone artístico. A História da Arte não é apenas indiferente às mulheres; é um discurso masculinista, partidário da construção social da diferença sexual. Como discurso ideológico, é composto de procedimentos e técnicas pelos quais uma representação específica da arte é fabricada. Essa representação é garantida em torno da figura principal do artista homem como gênio ou criador individual. Representando a criatividade como masculina e a mulher como

a imagem para a contemplação do olhar masculino desejante, a chamada Alta Cultura nega sistematicamente o conhecimento das mulheres como produtoras de cultura e de significados, visto que a mulher é tomada como um signo dentro dos discursos sobre a masculinidade.

Se esta pesquisa tem como objetivo uma intervenção feminista, comecemos por colocar algumas questões tanto quanto à obra, como quanto à artista. A primeira refere-se à complexidade da obra que, como apontou o historiador da arte Arthur Valle (2007, p.91), é carregada de conotações simbólicas. Assim, quais seriam os sentidos ocultos na narrativa de *Vaidade*, apresentada em 1913 por uma jovem pintora de 24 anos? Será que podemos ver na tela a representação de uma sexualidade feminina como uma forma de alterar a passividade com que o corpo das mulheres tendia a ser representado no espaço pictórico, deixando de ser objeto passivo para tornar-se sujeito ativo? Será que Angelina Agostini reproduziu os modelos masculinos de erotização do corpo feminino, ou subverteu esse padrão tradicional, mesmo que utilizando um corpo feminino, que poderia ser o seu, expressando, assim, a sua sexualidade? Será que podemos afirmar que a obra foi vista de forma diferente por seu produtor ter sido uma mulher? Por fim, poderíamos questionar, também, se os “retratos de mulheres” em diferentes graus de nudez, mostradas por inteiro ou fragmentadas, identificadas ou não, podem revelar mais sobre aqueles que produzem as imagens do que sobre aquelas que são representadas.

Os compêndios de História da Arte produzidos no século XX em geral descrevem a obra *Vaidade* da seguinte forma: a composição é uma alegoria que apresenta uma jovem mulher sentada de costas e mirando-se num espelho. A jovem veste uma peça de roupa íntima, de renda e cetim de cor creme, cuja alça esquerda está caída sobre o braço, deixando ver partes de sua pele. O cabelo está penteado e enfeitado com um laço vermelho. À esquerda, no primeiro plano, vê-se um espartilho de cetim, também de cor creme, que compõe o ponto mais luminoso da tela.

Se a arte e a História da Arte no Ocidente foram dominadas pelos binômios homem/sujeito, mulher/objeto, na composição *Vaidade*, a mulher pintada, observada, surge na tela não como a musa do artista homem, mas como a musa da artista mulher.

Num primeiro olhar sobre o quadro, Angelina parece apresentar sua modelo não como uma mulher ativa, mas como uma beleza desejável, enquadrando-se então a artista nas noções que sustentavam que a mulher deveria ser uma fonte de beleza feminina, ou seja, uma inspiração para o espectador masculino. A sensualidade da mulher na tela parece enquadrar-se nas ideologias dominantes acerca da mulher como objeto de desfrute do homem, reforçando assim os papéis convencionais que então lhe eram atribuídos. Porém, a partir do início do século XX, segundo Filipa Vicente (2012, p.183), a autor-representação ou a representação de mulheres por mulheres artistas converteu-se num espaço de negociação e confronto de questões relacionadas com o gênero e a sexualidade. Muitas artistas mulheres passaram a usar o corpo feminino como forma de reivindicar sua própria sexualidade, construída por elas e não pela cultura visual e artística dominante (VICENTE, 2012, p.184). Ao resgatarem os corpos femininos da tradição hegemônica, pela qual estes se constituíam em metáforas universais do desejo masculino, as mulheres individualizaram-se nas suas diferenças, reclamando para si as possibilidades de olhar e criar significados (VICENTE, 2012, p.184).

Como, então, Angelina recria os significados da representação do feminino em sua composição? A artista parece representar o desejo feminino, através da composição de três elementos: o espelho, o espartilho e a mulher – esta, em um processo de conhecimento de si mesma, de sua sensualidade e sexualidade, através da apresentação de um corpo semidesnudo que mira o espelho, tendo ao lado o espartilho. A combinação da representação dos três elementos estabiliza o conceito de vaidade feminina, demonstrando o domínio da tradição artística por Angelina como artista.

Vemos em *Vaidade* dois movimentos: o desvelamento e a ocultação, através da utilização dos três elementos pictóricos, os quais são bastante potentes e amplificam os significados: o espelho, a mulher e o espartilho. Os três elementos conformam uma cena de intimidade.

Ao recorrer ao espelho, a composição remete a um momento de reflexão da artista e destila uma sexualidade inquietante. A tela apresenta uma grande experimentação, visto que a representação do *Eu* da artista se constituiu em parte fundamental da obra, em um entrelaçamento de signos, pois os três elementos juntos levam à inextricabilidade da visão, do desejo e do conhecimento. Implica um confronto do sujeito consigo mesmo, pois sujeito e objeto não

podem ser unidos. A tradição do espelho traduz algo que representa engano, ilusão e vaidade, mas também é autoconhecimento. Narciso, ao olhar o espelho, é tanto enganado quanto se conhece. A figura de Narciso demonstra o prazer erótico de olhar para o reflexo de alguém como um movimento de autotransformação. Assim, os conceitos de reflexividade e acesso ao conhecimento do *Eu* remetem à arte *Vanitas*, que contrasta a natureza da juventude, a beleza e os prazeres terrenos com o mundo interior da atividade espiritual. Pois *Vanitas* – ou vaidade, em latim – corresponde à falta de sentido da vida terrena e à natureza transitória de todos os bens terrestres. Assim, uma primeira interpretação de *Vaidade* nos leva a entendê-la como um tributo alegórico, unido ao poder ilusionista da artista de criar um mundo duplicado e, também, de oposições fundamentais da existência humana, como realidade/ilusão, presença/ausência, sujeito/objeto, unidade/separação, envolvimento/distanciamento. Pois o espelho, sendo objeto paradoxal, tem simbolismo antinômico, como superficialidade frívola e profundidade metafísica, superfície e alma, ilusão e verificação, sendo, ao mesmo tempo, um componente necessário nas representações da aparência física e da beleza (*Vanitas*), à qual é também creditado o acesso à Verdade (*Veritas*).

A experiência do espelho tem um caráter primordial tanto na arte quanto na teoria psicanalítica, uma vez que a problemática do *Eu* e do corpo está presente na reflexividade do espelho. Entretanto, se *Vaidade* é uma alegoria que une *Vanitas* a *Veritas*, nos parece que, para a artista, o corpo de mulher que ela representa não é o corpo biológico, mas o corpo virtual (corpo-imagem), habitado pela libido (corpo-gozo), que demanda um olhar distinto daquele das concepções sociais da época, que associavam a mulher à natureza. Partindo da conexão entre o corpo e o simbólico, Lacan (1998, p.95) atribuiu à imagem papel fundador na constituição do *Eu* e na matriz simbólica do sujeito, definindo a identificação como a transformação produzida no sujeito quando assume uma imagem (*Ibid.*). Em suma, o espelho proporciona as condições necessárias para inspecionar não apenas os aspectos cosméticos, mas também a consciência, e penetrar no *Eu* interior por meio da imagem externa.

Ao utilizar a linguagem alegórica na construção de *Vaidade*, a artista representa uma coisa para dar a ideia de outra por meio de uma ilação moral, visto que, etimologicamente, o grego *allegoría* significa “dizer o outro [...] dizer alguma coisa diferente do sentido

literal” (CEIA, 1988). A alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais. A decifração de uma alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permite identificar em um sentido abstrato um sentido mais profundo (CEIA, 1988). Daí o jogo entre o espelho, a mulher e o espartilho tornar-se símbolo de ideias mais profundas, como o desejo sexual de uma jovem mulher.

Percebemos, então, que em *Vaidade*, Angelina demonstra como o prazer erótico de olhar para o próprio reflexo se transforma em uma autorreflexão, a qual leva à autotransformação. A mulher simboliza sedutoramente o ilícito: as mechas de cabelos presas por um laço vermelho; a tez macia; os olhos transparentes e melancólicos, mas também indolentes e sensuais; a boca perfeitamente delineada e marcada; e um expressivo uso das mãos no corpo e nos cabelos são elementos que se conjugam à alça sedutoramente caída, tendo ao lado o espartilho, elemento ícone do fetichismo.

Nesse aspecto, é importante perceber em *Vaidade* a centralidade do toque das mãos no corpo como elemento constitutivo da relação entre o *Eu* da artista e o prazer mundano. Porque o tato é o sentido primário nos jogos de amor, é uma atividade que muitas vezes acontece no escuro e, embora o sentido da visão possa inflamar o desejo, o sentido do tato em *Vaidade* é transformado em equivalente visual das pinceladas reais do pigmento do material depositado pelo toque sutil do pincel da artista sobre a tela, tão crucial para o empreendimento formal e expressivo da composição.

A paleta de Angelina, em tons terrosos, também dá a conhecer o corpo humano. O corpo da modelo forma linhas balanceadas no ritmo entre tronco, braços e cabeça, e num olhar que expressa pensamentos e devaneios, em um jogo de luz e sombra responsável pela sugestão dos relevos. As variações dos tons terrosos na construção da figura dão a ver que o limite linear anguloso é claramente configurado, separando a área de sombra da de luz. O cenário de *Vaidade* parece mais sensual do que convencionalmente erótico: a figura parece dar prazer a si mesma, contudo a excitação erótica parece ser transferida para os tecidos branco e creme que cobrem o corpo da mulher, parecendo escorrer, liquescente, sugerindo o efeito de um encontro consigo mesma. A figura feminina surge num tom sedutor, sugestivo de uma textura cremosa.

Ao mesmo tempo, a pintura de Angelina Agostini revela profunda consciência da tradição ocidental na representação da sexualidade. Mas, negociando com essa tradição, ela cria estratégias de representação da sexualidade feminina por meio de traços pigmentados na superfície da tela, parecendo evocar um estágio da alma feminina silenciado em cores vívidas, intensas e brilhantes, em suas implicações sombrias.

Se a alegoria revela uma verdade oculta e não representa as coisas tal como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como poderia ser, o que significaria a representação de um corpo semidespido ao lado de um espartilho de cetim creme? Ambos conformam os elementos mais sexualizantes da composição. A historiadora da moda Valery Steele (1996, p.43) afirma que o espartilho foi, desde o século XIX, um dos principais itens do vestuário feminino a ser tratado como fetiche. Afirma também que o pintor Édouard Manet, logo após pintar *Nana* (Figura 2), vestindo um espartilho de cetim azul, referia-se ao espartilho de cetim como “o nu de nossa era” (STEELE, 1996, p.113). Por que essa peça de vestuário é tão erótica e, por que, na visão de Manet, encarnava o nu moderno?



Figura 2.
MANET, É. *Nana*.
1877. Óleo sobre
tela. Kunsthalle,
Hamburgo.

O historiador Kenneth Clark, em *O nu: um estudo sobre o ideal na arte* (1956), faz uma distinção sutil, mas significativa, entre o “nu” (*nude*) e o “despido” (*naked*). Segundo Clark, o “nu” é um conceito produzido pela cultura através da arte, enquanto o “despido” é apenas um corpo despido de roupas. Enquanto o despido é visto como vulgar, o nu artístico sempre foi associado à noção do belo. O nu gera comentários de apreciação estética, enquanto o despido provoca vergonha e constrangimento. No século XIX, os salões de arte, sobretudo na Europa, eram repletos de pinturas de nus femininos.

Já o corpo, como apontamos, é invariavelmente concebido representando certos conceitos e ideias. O corpo feminino é, na maioria das vezes, associado à natureza, com a sexualidade ou com o abjeto. Entre o corpo nu e o despido, a roupa é vista tanto como a extensão do corpo, como algo à parte do corpo, como coisa que pode ser removida. A roupa existe como um estágio intermediário que liga e separa os conceitos de corpo e cultura (STEELE, 1996, p.115). Certas peças de roupas têm importante papel na poderosa economia simbólica do corpo. O espartilho, por exemplo, está claramente relacionado ao fato de ser uma peça que, por ser íntima, embaralha o paradigma tradicional do corpo nu ou vestido, visto que a pessoa em roupas íntimas está simultaneamente vestida e despida.

A roupa íntima alude também ao ato de se despir, uma transição muitas vezes percebida como um prelúdio à intimidade sexual. No século XIX, as roupas íntimas, especialmente o espartilho, encarnavam não só o charme sexual do corpo despido, mas também um charme advindo da fricção da roupa íntima sobre a pele. As cortesãs e as atrizes foram as primeiras a usar *lingerie* visivelmente erótica; e a seda e o cetim tornaram-se as marcas da cortesã de alto luxo (STEELE, 1996, p.125). Até então, o espartilho, usado pelas mulheres desde o século XV, mostrava, sobretudo, a decência da mulher. Segundo Steele (1996, p.128), em meados do século XIX, o espartilho de cetim branco ou creme era usado pelas “mulheres honestas”, e eram elegantes e sedutores, macios e claros, mas não abertamente sexuais, como os das cortesãs, que, em geral, usavam espartilhos coloridos, como a *Nana* de Manet.

Ainda segundo Steele (1996, p.116), a definição dada por Manet ao espartilho de cetim como um nu moderno aludia à crítica de arte de contemporâneos do pintor, como Charles Baudelaire e Théophile

Gautier. Em seu ensaio *O pintor da vida moderna*, publicado em 1863, Baudelaire privilegiava a artificialidade da moda e colocava o nu sob o signo do natural. Também para Gautier, o nu parecia fora de moda, e o crítico conclamava os artistas modernos a representarem as figuras contemporâneas. A moda não era somente uma chave de leitura da modernidade, mas era central na concepção da beleza erótica feminina.

O *fin-de-siècle* foi a grande época do uso e da representação da *lingerie* feminina e, para os homens, mulheres em roupas íntimas eram mais sedutoras que em corpo nu e não adornado (STEELE, 1996, p.120). Vemos, então, que Angelina Agostini em *Vaidade* dedicou sua composição a uma mulher, que não parece ser uma prostituta, no momento de despir sua *toilette*. De fato, a mulher parece recatada em sua impecável *lingerie* de seda branca e renda, ao lado de seu espartilho de cetim creme. Mas não há dúvida que uma cena íntima como esta carrega conotações eróticas. Angelina apresentou ao público do Salão de 1913 uma mulher no ato de despir sua *toilette*, o que significa um convite feminino para o voyeurismo no espaço privado feminino. Muito embora exista, na composição, um sentido de autocentrismo, há evidentemente a revelação de voyeurismo por parte do observador, uma revelação acompanhada pelo espelho, o qual tradicionalmente simboliza a vaidade da mulher, e era muito comum à época, tanto na arte quanto nas ilustrações populares.

Mas que tipo de imagem a artista queria mostrar com essa mulher? Em seu livro *Berthe Morisot's Images of Women* (1992, p.68), a historiadora da arte Anne Higonnet sugere que, no início do século XX, as artistas mulheres muitas vezes pareciam convidar o público ou o olhar masculino a adentrarem os espaços femininos privados – criando, assim, um erotismo contemporâneo, no qual estava implícito que o olhar do público não era exclusivamente masculino, e o erotismo não era simplesmente uma construção artificial, mas o erotismo da própria artista se fazendo perceber. Claramente, a ideia de olhar uma mulher ao lado de seu espartilho é considerada erótica, seja sob o olhar masculino, feminino, autoerótico ou voyeurístico.

Por outro lado, Valerie Steele afirma em *Fetichismo: moda, sexo e poder* (1996) que, no fetichismo erótico, o próprio fetiche (em vez da pessoa associada a ele) se torna o objeto do desejo sexual. O

fetichismo envolve símbolos e, assim, peças de roupas íntimas são frequentemente escolhidas como fetiche, cristalizando o momento do despir – um substituto para o feminino ausente.

O senso comum tem afirmado que fetichizar é atitude masculina, pois os homens se mostram muito mais inclinados a fetichizar roupas e partes do corpo que as mulheres. Nesta perspectiva, muitas feministas enfatizaram os aspectos agressivos do olhar masculino e como este olhar objetificou as mulheres. Já as acadêmicas feministas pós-estruturalistas têm observado que essa análise pode retirar das mulheres o desejo do prazer. Realmente as mulheres são frequentemente objetificadas, mas é inadequado, e também irreal, tomá-las somente como objetos vitimizadas, visto que elas também são sujeitos sexualmente desejantes.

Assim, se a seda alude ao corpo macio (sedoso) e ao êxtase do orgasmo sexual, se a desordem no vestido desperta lascívia e se as roupas em desordem implicam um estado de causalidade erótica, Angelina mostrou na composição o seu erotismo, na representação da sensualidade tátil e seu papel nas preliminares amorosas, e em seu estatuto ambíguo com respeito ao corpo, que a artista simultaneamente encobre e mostra.

Essas práticas da sexualidade aplicadas na composição fizeram de *Vaidade* uma produção teatral e um espetáculo visual, apresentado por uma artista mulher em 1913. Nessa obra, o espelho, o corpo da mulher e o espartilho se mostram como fetiche e fantasia sexual de uma jovem artista de 24 anos.

Conclusão

Este artigo, tendo como intenção uma intervenção feminista, teve como principal objetivo uma releitura da obra de arte, na qual o lugar de fala cabe a uma historiadora da cultura, que assume a tarefa de tentar desvendar e trazer à luz os dados biográficos da artista em foco, para consolidar a sua posição no campo da arte e mostrar a verdadeira natureza da contribuição que essa artista deu à História da Arte. Por outro lado, uma intervenção feminista como revisão do cânone é empreendimento politicamente difícil, pois altera o estatuto institucional de obras que pertencem a museus, e que, em algum momento, foram legitimadas por profissionais, como curadores, historiadores e críticos.

Buscamos mostrar, através da análise da composição *Vaidade*, formas de dissidência artística, que introduzem novas configurações históricas geradoras de uma série de intervenções críticas, as quais se desdobraram e consolidaram em novas práticas do fazer artístico, no caso em questão, privilegiando o valor da artista mulher. Nominamos esse processo intervenção feminista, pois entendemos que a história da arte tradicional nos distrai das forças que constantemente minam as práticas críticas do pensamento e da própria arte, desfigurando assim os valores específicos das muitas e diferentes direções que o pensamento crítico sobre arte, cultura, visualidade e diferença tomou. Trata-se de forjar novas alianças para melhor focar problemáticas específicas no campo maior da História da Arte.

Uma intervenção feminista propõe efetuar mudanças na distribuição de poder no interior das narrativas tradicionais da História da Arte, ou, como sustenta Jacques Rancière, em *A partilha do sensível* (2005, p.54), mostrar aquilo que pode ser dito e representado por meio do reconhecimento do plano simbólico e imaginativo, daquilo que pode ser apreendido pelo sentido.

Cláudia de Oliveira é Professora do departamento de História e Teoria da Arte (EBA/UFRJ) e do PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA/UFRJ).

REFERÊNCIAS

- AGOSTINI, A. **Vaidade**. 1911. Óleo sobre tela. MNBA, RJ.
- CEIA, C. Sobre o conceito de alegoria. **Matraga**, Rio de Janeiro, n. 10, ago. 1988.
- CHADWWICK, W. **Women, art, and society**. London: Thames and Hudson LTD, 2007.
- HIGONNET, A. **Berthe Morisot**. San Francisco: University of California Press, 1995.
- LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- MANET, É. **Nana**. 1877. Óleo sobre tela. Kunsthalle, Hamburgo.
- POLLOCK, G. **Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art**. London & New York: Routledge Classics, 2003.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- STEELE, V. **The corset: a cultural history**. New Haven & London: Yale University Press, 2001.
- _____. **Fetichismo: moda, sexo e poder**. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- VALLE, A. G. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos**. 2007. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- VICENTE, F. L. **A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XXI)**. Lisboa: Edição Babel, 2012.

RETRATOS E AUTORRETRATOS
DE ESCULTORES PORTUGUESES
(UM PERCURSO)

Eduardo Duarte

São pouco frequentes os retratos, e ainda mais raros os autorretratos de escultores portugueses, como, aliás, de pintores e dos artistas nacionais em geral. Na verdade, poucos foram os escultores que retrataram outros colegas de profissão, e ainda menos aqueles que se autorrepresentaram na escultura ou no desenho. Este fato é semelhante à própria teoria da escultura portuguesa, que, recorde-se, foi pouco explorada e desenvolvida pelos escultores nacionais (PEREIRA, 2007, p.288). Em vez disso, são mais frequentes, nos séculos XIX e XX, os retratos e os autorretratos de vários pintores portugueses, entre os quais se destacam Tomás da Anunciação, Cristino da Silva, Silva Porto, Columbano Bordalo Pinheiro, António Carneiro e Aurélia de Sousa, dentre outros. A este propósito, registre-se que alguns pintores fizeram retratos de escultores e dos seus ateliers¹, todavia, neste artigo, optamos por restringir retratos e autorretratos que foram esculpidos em vários materiais, na medalhística e no desenho.

É claro que, durante os séculos XVIII a XX, alguns escultores retrataram colegas seus, contudo, autorretrataram-se muito poucas vezes. Certamente, os retratos e autorretratos eram vistos com alguma dose de cumplicidade, amizade, recordação, e entendidos, talvez, como simples trabalhos de atelier. Se a escultura portuguesa revela, nos séculos XIX e XX, um evidente sentido intimista, é precisamente na representação e autorrepresentação dos artistas que essa característica mais se evidencia.

1. Por exemplo, a pintura de José Malhoa: *O Atelier do Estatuário Simões de Almeida*. 1883. Óleo sobre madeira, 65 x 45 cm. Museu de Arte de São Paulo, Brasil; e a de António Ramalho: *Atelier de Escultura (Retrato do Escultor Alberto Nunes)*. 1887. Óleo sobre tela, 91 x 74 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa.

De acordo com este percurso, necessariamente breve e com inevitáveis lacunas, julgamos possível detectar três tipologias de retratos e autorretratos realizados por escultores: a) retratos e autorretratos, propriamente ditos; b) autorretratos ligados à profissão de escultor, que revelam os instrumentos oficinais ou peças da sua produção; c) retratos e autorretratos metafóricos e simbólicos.

Se a primeira tipologia muda de acordo com o autor, as suas características estéticas, plásticas, e a época na qual é produzida; a segunda e a terceira tipologias são mais complexas: algumas vezes os escultores “autorretratam-se” por meio dos seus instrumentos de trabalho; por fim, os retratos e autorretratos metafóricos e simbólicos encerram em si questões mais complexas e de sentido polissêmico, dir-se-ia, tomando a clássica expressão de Rosalind Krauss, segundo a qual esses retratos são do domínio do campo expandido, sobretudo em termos simbólicos, metafóricos e emocionais.

No século XVIII, são desconhecidos autorretratos de escultores, e raros são os retratos. Todavia, é possível detectar a sua presença por meio dos instrumentos da prática artística da escultura.

Um dos mais importantes retratos de D. João V foi realizado pelo italiano Alessandro Giusti (1715-1799), em 1748. Considerado como um “busto espetacular”, apesar de revelar uma “expressão de poder algo grosseira no rosto empapado” (FRANÇA, 1981, p.39), a obra foi esculpida, primeiramente, para a Biblioteca Palácio das Necessidades, em Lisboa, mas encontra-se hoje na Sala das Bênçãos, no Palácio de Mafra. O trabalho começou por ser realizado em madeira dourada, depois em bronze e, finalmente, em mármore, material mais de acordo com o gosto romano do monarca. Nele, D. João V surge numa estética de gênese berniniana, com couraça, envolto num manto de arminhos, segurando o bastão de comando e coroado de louros, como um moderno César. Na base do busto, encontra-se cristalizada a mensagem áulica da peça e o seu verdadeiro discurso: o rei representado como protetor das artes e letras (PEREIRA, 2005, p.328). Além dos inevitáveis livros e papéis, observam-se flautas musicais, um esquadro e, mais importante, por ser o elemento mais visível desta natureza-morta, um pequeno busto clássico e, ao lado deste, um

martelo. Dir-se-ia, pois, que Giusti, depois de assinar e datar a obra, como que se “autorretrata” através de uma obra esculpida e de um instrumento essencial na sua prática artística. Se, evidentemente, a escultura de Mafra não possui a genialidade compositiva e a plástica do célebre *Lúis XIV*, de Bernini, em Versalhes (1665), é na natureza-morta aos pés do busto que reside o maior interesse plástico da obra.

Discípulo no Convento e Palácio de Mafra, de Giusti, Joaquim Machado de Castro (1831-1822) foi, sem dúvida, o maior escultor e teórico da arte do século XVIII. Dele, é conhecido um interessante retrato desenhado pelo pintor Máximo Paulino dos Reis, em 1798, e que se encontra no Museu da Cidade, em Lisboa. Mesmo se realizado por um pintor, a iconografia de Machado de Castro e a sua importância como escultor são suficientes para fazer parte do percurso que delineamos. O retrato, dentro de uma moldura circular, é de feição claramente barroca, no enquadramento do fundo com parte inferior de um pedestal de coluna clássica, um baixo-relevo, no qual se adivinham várias figuras, jardim, ao fundo, com um obelisco, vaso com relevos e um busto, ao lado do escultor. Machado de Castro surge em atitude serena, ostentando a prestigiosa insígnia de cavaleiro da Ordem Militar de Cristo, recebida após a realização da célebre *Estátua equestre do rei D. José I*, na Praça do Comércio, em Lisboa (1775). O fato de o escultor pertencer a uma ordem militar significava o reconhecimento do artista como um profissional liberal (ligado às artes liberais, ao pensamento e à teoria), e que se afastava do mero contexto oficial mecânico do fazer.

Desse retrato de Machado de Castro, derivaram duas conhecidas litografias de João Maria Caggiani, nas quais o fundo foi totalmente apagado, revelando apenas o busto do escultor, com uma pequena alteração no braço esquerdo, mais para baixo, e sem a representação da mão, e a assinatura fac-similada do retratado. Uma das litografias apresenta a figura do artista e a assinatura, enquanto, na outra, se acrescentou, por baixo, um apontamento biográfico do estatuário (Figura 1). Recorde-se que o mesmo Caggiani realizou duas litografias do tenente general Bartolomeu da Costa (com retrato e assinatura somente, e com estes dois elementos mais informação biográfica), responsável pela fundição da *Estátua equestre de D. José I*.

Discípulo mental de Machado de Castro, dir-se-ia mesmo uma espécie de neto na escultura e na teoria da arte, porque filho do seu mais importante auxiliar, Faustino José Rodrigues (1760-1829), Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) (DUARTE, 2005) fez uma interessante litografia do seu pai². Assis Rodrigues, escultor clássico como o progenitor, representou Faustino José Rodrigues com fisionomia e indumentária oitocentista, o mesmo é dizer, de características neoclássicas, já sem a típica peruca do período barroco, como se observa no referido retrato de Machado de Castro. Dentro de uma moldura circular, na zona inferior, Faustino José Rodrigues ostenta, também ele, orgulhosamente, a sua cruz da Ordem de Cristo. A legenda do desenho de Assis Rodrigues é de pendor encomiástico, mas igualmente filial:

Faustino J. Rõiz. Lente das Aulas de Desenho e Esculptura, por S. Mag. de Franco d'Assis Rõiz teve a satisfação de retratar seu amabilíssimo Pai, na idade de 66 anos, e o lithografou em 1828. (RODRIGUES, 1828, p.1)

Esse retrato de um escultor, feito por outro artista do mesmo ofício, que era seu filho, prende-se ainda com o fato de Francisco de Assis Rodrigues ter escrito e publicado duas importantes e curiosas notícias biográficas de Machado de Castro e do seu progenitor, na *Revista Universal Lisbonense*, em 1842-1843.

Muito mais complexo será evocarmos a, com toda a certeza, mais emblemática peça portuguesa do século XIX (ORTIGÃO,

2. RODRIGUES, F. de A. *Retrato de Faustino José Rodrigues*. 1828. Litografia, 14,2 x 12,3 cm, Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/22565>. Acesso em: 18 jun. 2020.



Figura 1.
CAGGIANI, J. M.
Retrato de
Machado de
Castro. c. 1842-
1852. Litografia.

2005, 202), para não dizermos de toda a escultura do nosso país, a propósito do retrato e do autorretrato: *O desterrado*, obra de António Soares dos Reis (1847-1889), feita em Roma e datada de 1872 (Figura 2). A conhecida estátua de um jovem totalmente despidido, sentado sobre as rochas à beira-mar e olhando para baixo foi realizada a partir dos versos do poema *Tristezas do Desterro* (1850), de Alexandre Herkulano:

[...] aos olhos turvos
Não sentida uma lágrima fugiu-me,
E devorou-a o mar. A vaga incerta,
Que róla livre, peregrina eterna,
Mais que os homens piedosa, irá depol-a,
Minha terra natal, nas praias tuas.
Essa lagrima aceita: é quanto póde
Do desterro enviar-te um pobre filho. (MENDES, 1889, p.10)

Mas, a estes versos, também podemos acrescentar os seguintes:
D'entre as dores do exílio. Pelas ondas
Do irrequieto mar mandei-te o choro
Da saudade longinqua. (*Ibid.*)

Mas a estátua de Soares dos Reis – nascido em Vila Nova de Gaia, aluno e depois professor de Escultura nas Belas-Artes do Porto e pensionista em Paris e Itália –, deve ainda ser considerada como um autorretrato do artista. Se os vários sentidos estéticos de *O desterrado* são uma evidência, a peça parece constituir-se mesmo como um retrato dos portugueses, de Portugal e, por isso, também como um autorretrato metafórico do seu criador. A este propósito, Alves Mendes (1889), no importante e muito esquecido texto intitulado *Perfil do grande artista*, considerava que:

[...] o atheniense, creador da estátua clássica, não rebuscou modelos, remodelou-se a si [...] “Aquella figura gentil melancolicamente assentada sobre um rochedo marítimo; aquella desolada figura que assim se dobra aos repellões da tristeza; aquella tragica figura que crystallisa toda a sua alma n’uma lagrima e deixa cair essa lagrima sobre as ondas; é... elle próprio – o mesmissimo artista transmutado no mármore vivo de uma estátua. Não é um symbolo aquilo, é um retrato. Phidias não o teria feito melhor. (ALVES MENDES, 1889, p.13)

Estátua simultaneamente clássica, pelas formas assumidas e pela nudez; romântica, no sentimento; ela é ainda realista, porquanto sabemos que o escultor fez o molde natural das suas mãos, que lhe serviriam para acabamento das de *O desterrado* (MACEDO, 1945, p.32). Por fim, deve ser recordado que a fama da estátua e do seu criador também se explicam por Soares dos Reis, figura muito dada a crises psíquicas recorrentes, se ter suicidado.

Diogo de Macedo (1943, p.37) também considerou a obra maior de Soares dos Reis como o autorretrato “da nostalgia e desassossegos” do próprio escultor. Devido à sua morte dramática, mas também pela genialidade da peça, imediatamente o artista elevou-se a um plano superior e mítico da escultura portuguesa.

O desterrado assume-se ainda, de maneira inequívoca, como um retrato de grupo dos portugueses. Todos, alguma vez, nos sentimos como o desterrado, olhando para baixo ou, melhor, observando absortos o nosso interior. Tudo na célebre estátua recorda Portugal, e o sentimento que mais transparece na obra é, sem dúvida, a melancolia, significativamente “a musa” fundamental de Almeida Garrett, segundo a análise do maior historiador do romantismo nacional, Teófilo Braga (1880, p.165). De fato, aquilo que mais parece perturbar no *Desterrado* é o desterro interior, bem mais assustador que o abandono numa qualquer ilha, logicamente deserta e longínqua da Pátria, envolta quase sempre em névoa, nevoeiro, e na espera de alguém...



Figura 2.
REIS, S. do.
O desterrado. 1872.
Mármore, 1700 x
680 cm. MNSR.

De Soares dos Reis é ainda, com toda a certeza, um autorretrato a aquarela, no qual o estatuário surge junto a um banco de escultor, tendo por cima o esboço de *A caridade* (FIGUEIREDO, 1942, p.32). O artista é representado de frente, em corpo inteiro, apoiando a sua mão esquerda sobre o referido banco, e a direita sobre outro banco, mais baixo, que parece ter por cima um rolo de barro ou uma almofada. Soares dos Reis encontra-se dentro do seu atelier, observando-se uma ampla cortina atrás e, do lado direito, parte de uma janela; o estatuário olha-nos de frente, numa breve pausa do seu trabalho³.

Grande amigo de José Simões de Almeida Júnior, mais conhecido por Simões de Almeida (Tio) (1844-1926), formado em Escultura na Academia de Belas-Artes de Lisboa e depois professor de Desenho e de Escultura nesse estabelecimento de ensino, Soares dos Reis fez-lhe um retrato a lápis⁴ e um medalhão⁵, enquanto o escultor de Vila Nova de Gaia retribuiu com uma obra do seu amigo Simões de Almeida, também num medalhão (MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, 1940). Em todas essas obras, os retratados surgem de perfil e em baixo-relevo, numa composição clássica que alude às medalhas e moedas da Antiguidade, e que a escultura desde sempre explorou. Este caso em concreto poderá ter sido um dos primeiros entre nós, que se conheça, de uma troca de obras de dois escultores amigos. Aliás, o hábito de trocar obras, sejam elas desenhos, pinturas, esculturas ou outras, ocorre com alguma frequência entre os artistas e os estudantes de arte e, por vezes, podem ser mesmo a gênese de coleções de artistas.

Devemos ainda recordar que o estatuário francês Anatole Calmels (1822-1906), que desenvolveu a sua carreira artística no

3. O trabalho, certamente um autorretrato, pertenceu à coleção de Luís Vasconcelos Porto e parecia estar inacabado. A reprodução do mesmo surge a preto e branco em FIGUEIREDO, 1942, estampa entre a p.32-33.

4. No Museu Nacional de Arte Contemporânea, feito em Paris, 1867-1870, 34 x 22 cm (MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, 1940, p.53). Este desenho poderá ser o mesmo referido em RODRIGUES, 1889, p.52, e que, na época, pertencia a José Queiroz.

5. O gesso original, de 1884, Ø 30 cm, pertenceu, em 1940, ao escultor José Simões de Almeida (Sobrinho), existindo várias reproduções em gesso e em bronze do mesmo (MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, 1940, p.27). Este medalhão (ou uma reprodução?) foi reproduzido em fotografia em 1889. *Álbum phototypico e descriptivo das obras de Soares dos Reis*. Porto: Edição do Centro Artístico Portuense, Typographia Occidental, 1889. p.105. (Ed. fac-similada de Vila Nova de Gaia, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, 1989).

nosso país, a partir de 1858, assinou simbolicamente, como Giusti o havia feito, por cima da sua assinatura e data, um martelo de escultor, no frontão esculpido da Câmara Municipal de Lisboa (1876-1882), mais precisamente do lado direito deste grande conjunto escultórico, onde se lê: “An. C. Calmels Inv. et Sculp. 1882” (DUARTE; MEGA, 2008, p.169).

Uma figura muito interessante da escultura portuguesa da segunda metade do século XIX e de inícios do XX foi Maria Luísa de Sousa Holstein, 3ª duquesa de Palmela (1841-1909), que fez um retrato de Calmels em mármore⁶, seu professor e mestre na arte de esculpir. O retrato, tipicamente romântico na pose e fisionomia algo idealizadas, bem como no tratamento da superfície escultórica demasiado nivelada e lisa, mostra Calmels com um curioso chapéu exótico, semelhante àquele que Rafael Bordalo Pinheiro colocou sobre a cabeça do duque de Ávila e de Bolama, na litografia para o *Álbum das glórias* (n. 8, junho de 1880).

Como seria expetável, devido à sua imensa fama e fortuna crítica, o referido autorretrato simbólico e metafórico de *O desterrado* não foi indiferente à concepção de António Teixeira Lopes (1866-1942), quando idealizou, primeiramente em gesso, um monumento à memória do seu mestre Soares dos Reis, em 1894. António Arroyo (1899, p.132) escreveu mesmo que Teixeira Lopes “numa visão tremenda” havia fundido num só *O desterrado* e o seu “desditoso auctor”. Na verdade, a pose de Soares dos Reis inspirou-se no jovem sentado sobre as rochas, mas, no caso concreto, o célebre estatuário senta-se sobre um banco de escultor, e segura um martelo do seu ofício. Da mesma forma que *O desterrado*, também Soares dos Reis olha para baixo, numa expressão melancólica. Mais tarde, a estátua seria passada a bronze, com pedestal desenhado por Ventura Terra, encontrando-se atualmente em Vila Nova de Gaia (MACEDO, 1945, p.148).

No século XX, o retrato torna-se cada vez mais raro, contudo, observamos alguns retratos e autorretratos de escultores que cultivaram e desenvolveram essa tipologia plástica e escultórica. Francisco Franco (1885-1955), o mais importante escultor modernista por-

6. O retrato data de 1883. Suas dimensões são 78 x 49 cm, e encontra-se no Palácio do Calhariz, em Sesimbra. A peça está reproduzida no catálogo: *As belas-artes do romantismo em Portugal*. Lisboa: Ministério da Cultura-Instituto Português dos Museus, 1999. p.69.

tuguês, e responsável por alguns dos melhores retratos da época, como, por exemplo, *Busto de polaca* ou do *Pintor Manuel Jardim* (ambos de 1921), realizou um desenho do seu amigo, escultor e teórico de arte Diogo de Macedo (1889-1959), em Paris, em 1923, numa linguagem com traços algo cubistas (PORTELA, 1997, p.29).

Martins Correia (1910-1999), escultor, pintor, desenhador e poeta, além de notável retratista fez, igualmente, vários autorretratos em escultura, medalhística e desenho. A par de um excelente autorretrato em bronze, realizou ainda uma interessante medalha evocativa dos seus 50 anos como escultor, entre 1932 e 1982 (Figura 3).



Figura 3.
CORREIA, M.
Martins Correia
- 1932-1982
- Escultor há
cincoenta anos.
1982. Cunhagem:
bronze, Ø 40 mm.

Também importantes retratistas foram os escultores António Duarte (1912-1998), João Fragoso (1913-2000) e Joaquim Correia (1920-2013). Significativamente, todos eles realizaram retratos de outros colegas de profissão, e ainda autorretratos. Alunos e depois professores na Escola de Belas-Artes de Lisboa, como Martins Correia, os quatro artistas referidos marcam, sem dúvida, um dos momentos mais altos da escultura portuguesa do século XX, no que concerne ao retrato.

Como anteriormente Soares dos Reis e Simões de Almeida, também António Duarte e João Fragoso trocaram retratos, revelando, em cada uma das suas obras, expressões plásticas muito

interessantes, sobretudo ao nível do modelado de superfície⁷. Ambos naturais das Caldas da Rainha, e nesta cidade com museus dedicados à sua produção artística, retrataram-se e, para a posteridade, estabeleceram um vínculo plástico (DUARTE, 1985). João Fragoso explorou bastante o desenho e, da sua vasta obra, deve ser realçado um autorretrato feito a caneta Rotring, de traços rápidos e nervosos⁸. O *Retrato de António Duarte*, realizado por João Fragoso⁹, revela a mesma rica expressão plástica irregular no modelado de superfície.

Um dos fatos mais interessantes acerca dos autorretratos de escultores é a opção pela medalha para os artistas se representarem¹⁰. A medalhística, com a sua expressão plástica de grande intimidade, mas com inúmeras possibilidades plásticas, era provavelmente a escolha dos escultores por questões económicas, e por permitir a reproduzibilidade, propiciando, desta forma, a oferta de exemplares aos seus familiares, colegas e amigos.

João Fragoso autorretratou-se em medalha em 1979, tendo, no reverso, a peça *Spirit of Portugal*, da sua Fase Mar¹¹.

António Duarte realizou duas medalhas, nas quais se autorretratou, na comemoração dos seus cinquenta anos de escultor e por ocasião das suas bodas de ouro¹². Na primeira, o escultor surge, no anverso, de corpo inteiro, entre dois blocos de pedra (o seu material escultórico de eleição) e, no reverso, retrata-se, visto de trás, também entre duas massas pétreas. A composição, na qual o escultor surge de frente e de trás, no anverso e no reverso da medalha, lembra as suas obras em pedra *Figura entalada* e *Porta estreita*. Na medalha

7. O Retrato de João Fragoso, realizado por António Duarte, 1983, em bronze, está reproduzido em: FRAGOSO, J. *Escultura e Tempo*. Lisboa: Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1985. p.4.

8. FRAGOSO, J. *Autorretrato*. 1977. Desenho realizado a caneta Rotring. É a capa do livro *Atelier - Museu João Fragoso*. Caldas da Rainha: [s.n.], [1984?].

9. FRAGOSO, J. *Retrato de António Duarte*. 1985. Bronze, 35 x 30 x 35 cm. Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, n.º inventário: esc. 179. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=42294>. Acesso em: 18 jun. 2020.

10. Agradecemos as informações e as imagens à escultora, medalhista e Mestre em Escultura Andreia Pereira.

11. FRAGOSO, J. *João Fragoso*. 1972. Cunhagem em bronze, Ø 80 mm. Reproduzida em: *Atelier - Museu João Fragoso*. Caldas da Rainha: [s.n.], [1984?], p.23. A edição da medalha, denominada *Escultores da Europa* é de Franklin Mint, Filadélfia.

12. DUARTE, A. *António Duarte, 1929-1979, Cinquenta anos de Escultura*. 1979. Cunhagem em bronze, Ø 80 mm; e DUARTE, A. *Regina António Duarte – Bodas d'Ouro, 1938-1988*. 1988. Cunhagem em bronze, Ø 80 mm.

evocativa das bodas de ouro de Regina e António Duarte, os dois surgem de perfil, um de cada lado, em frente a um cálice e, no reverso, observa-se uma velha árvore, ao meio, com forte tronco, raízes e ramos.

Também Joaquim Correia, talvez um dos mais consistentes retratistas da escultura portuguesa do século XX, além de importante medalhista, autorretratou-se, precisamente, no anverso de uma medalha, tendo no reverso a sua peça *Orfeu* (de 1948), com um texto alusivo à história desta personagem mitológica e da sua amada Eurídice¹³. Dentro da sua habitual técnica, Joaquim Correia autorretrata-se através de uma forte expressão realista, na acentuação das rugas e numa forte modelação.

Através destas medalhas, podemos concluir que os escultores se autorretrataram muitas vezes acompanhados por representações de peças emblemáticas da sua autoria, como nos casos referidos de João Fragoso e de Joaquim Correia, ou com analogias compositivas, que se observa numa das medalhas de António Duarte, e já não com os instrumentos do seu ofício artístico como outrora.

Nesse percurso, deverá ser ainda referido o extraordinário retrato esculpido por Vasco Pereira da Conceição (1914-1992) de sua mulher, a também escultora Maria Barreira (1914-2010). Curiosamente, os dois artistas, pertencentes ao neorrealismo, foram, como os seus colegas José Farinha (1912-1979) e José Dias Coelho (1923-1961), exímios retratistas. Dentro de uma tradição e expressão fortemente figurativa, os escultores neorrealistas desenvolveram eficazmente o retrato em novas e interessantes expressões plásticas. O *retrato de Maria Barreira*, realizado por Vasco Pereira da Conceição¹⁴ é uma excelente peça, que evoca as sínteses da escultura da Mesopotâmia e do Egito em traços contemporâneos (DUARTE, 2015, p.90).

Finalmente, Jorge Vieira (1922-1998) é talvez um dos casos mais curiosos no que se refere ao autorretrato. No conjunto das suas esculturas, numa linguagem figurativa e abstrata de cariz neorrealista e surrealista, destaca-se o seu autorretrato e o retrato de sua mulher, numa composição datada de 1953¹⁵, com duas

13. CORREIA, J. *Prof. Escultor Joaquim Correia*. 1983. Cunhagem em bronze, Ø 80 mm.

14. Conceição, V. P. da. *Retrato de Maria Barreira*. 1954. Gesso, 48 x 40 x 32 cm. Museu Municipal de Bombarral - Vasco Pereira da Conceição/Maria Barreira.

15. Escultura em terracota com engobe, 45 x 18 x 26,5 cm, no Museu do Chiado, nº

cabeças invertidas: embaixo a do escultor e, por cima, a feminina. Os temas mais recorrentes em Jorge Vieira, de hibridização, são o par amoroso e a figura masculina, meio touro, meio homem, que remete ao Minotauro, escrevendo, a este propósito, Luísa Soares de Oliveira (2007, p.21) que existia “um Minotauro dentro de si”.

Jorge Vieira parece ter-se, muitas vezes, inspirado no seu rosto largo para representar inúmeros desenhos e esculturas com idênticas características faciais. E aqui parece residir, uma vez mais, o fascínio do retrato e do autorretrato na produção artística dos escultores. Afinal, retrato e autorretrato são, quase sempre, muito mais do que aquilo que parecem ser: podem ser pessoas, profissões, atividades, estados de espírito, símbolos e metáforas; talvez possam ser tudo isso e muito mais ainda, ou somente simples retratos e autorretratos esculpidos que nos fazem ver, pensar e imaginar.

Eduardo Duarte é Licenciado em Design de Equipamento pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1990); Mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1997); Doutor em Ciências da Arte pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2007). Algumas publicações: *Carlos Amarante (1748-1815) e o final do Classicismo* (2000); *A Arquitetura do Convento dos Cardaes* (2003); *A escultura na Primeira República. Coleção A República das Artes*, vol. 4. (2010); artigos nas revistas e nos dicionários: *Claro/ Escuro; Monumentos; Arte Teoria; The Dictionary of Art; Dicionário de Escultura Portuguesa* etc.

inventário 2095. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=200892>. Acesso em: 18 jun. 2020.

REFERÊNCIAS

- ARROYO, A. **Soares dos Reis e Teixeira Lopes. Estudo crítico da obra dos dous escultores portugueses, precedido de pontos de vista estheticos.** Porto: Typ. A vapor de José da Silva Mendonça, 1899.
- ATELIER-MUSEU JOÃO FRAGOSO. Caldas da Rainha: [s.n.], [1984?].
- BRAGA, T. **História do Romantismo em Portugal (fac-símile da edição de 1880).** Lisboa: Ulmeiro, 1984.
- CAGGIANI, J. M. Retrato de Machado de Castro. c. 1842-1852. Litografia.
- DUARTE, A. Homem-Escultor-Professor. *In: Escultura e Tempo. João Fragoso.* Lisboa: Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1985.
- DUARTE, E. Escultura neo-realista em Portugal: alguns apontamentos e a síntese possível. **Nova Síntese. Textos e contextos do neo-realismo,** Lisboa, n. 10, p.77-98, 2015.
- DUARTE, E. Francisco de Assis Rodrigues. *In: Dicionário de escultura portuguesa.* Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- DUARTE, E.; MEGA, R. Frontões e Tímpanos dos Séculos XIX e XX em Lisboa. **Arte Teoria,** Lisboa, n. 11, p.154-178, 2008.
- ESCULTURA E TEMPO. JOÃO FRAGOSO. Lisboa: Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1985.
- FIGUEIREDO, J.; VALENTE, V. (org.). **Correspondência inédita de Soares dos Reis.** Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 1942.
- FRANÇA, J. A. **O retrato na arte portuguesa.** Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- MACEDO, D. de. **Soares dos Reis, sua vida dolorosa.** Lisboa: Edição da Revista Ocidente, 1943.
- MACEDO, D. de. **Soares dos Reis. Estudo Documentado.** Porto: Edições Lopes da Silva, 1945.

- MENDES, A. Perfil do Grande Artista. *In*: MENDES, A. **Álbum Phototypico e Descritivo das Obras de Soares dos Reis**. Porto: Centro Artístico Portuense, 1889.
- MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS. **A Obra de Soares dos Reis. Catálogo de Exposição. Comemorações Nacionais de 1940**. Porto: Tipografia Pôrto Médico, 1940.
- OLIVEIRA, L. S. de. **Jorge Vieira. O escultor solar**. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- ORTIGÃO, M. J. O desterrado. *In*: **Dicionário de escultura portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- PEREIRA, J. F. Alessandro Giusti. *In*: **Dicionário de escultura portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- PEREIRA, J. F. Teoria da Escultura Portuguesa: de 1874 ao fim do século. **Arte Teoria**, Lisboa, n. 9, p.288-314, 2007.
- PORTELA, A. **Francisco Franco e o “Zarquismo”**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.
- RODRIGUES, F. de A. **Retrato de Faustino José Rodrigues**. 1828. Litografia, 14,2 x 12,3 cm, Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/22565>. Acesso em: 18 jun. 2020.

OUTRA IMAGEM PARA UM CONHECIDO ARTISTA: A PARTICIPAÇÃO DE PEDRO AMÉRICO NA EXPOSIÇÃO GERAL DE 1884¹

Fabriccio Miguel Novelli Duro

Ao dia 23 de agosto de 1884, inaugurava-se, na Academia Imperial de Belas Artes, aquela que seria a última Exposição Geral realizada sob o império. A 26ª edição do evento durou exatos 100 dias, encerrando-se em 30 de novembro de 1884. Essa foi a última exposição da qual Pedro Américo participou de forma significativa, com um conjunto de quinze obras inéditas em território brasileiro, embora apenas onze tenham sido incluídas no catálogo da exposição. Na publicação realizada pela Academia (1884, p.21), podemos verificar, entre os números 250 e 260, a presença de *David, nos últimos dias de sua decrepidez, é aquecido pela joven Abisag*; *D. Catharina de Athayde*; *Judith rende graças a Jehovah, por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holophernes*; *A carioca*. Reprodução, com variantes, do quadro deste nome; *A Noite, acompanhada dos gênios do Estudo e do Amor*; *Joanna d’Arc ouve pela primeira vez a voz que lhe prediz o seu alto destino*; *D. João IV, Infante*; *Rabequista árabe*; *Menina em costume de 1600, na Hespanha*; *Virgem dolorosa e Estudo de perfil*. Para além delas, foram incluídas posteriormente na Exposição outras quatro pinturas, identificadas como *Os filhos de Eduardo*, *Almoço árabe*, *Heloisa* e *Jocabed*.

¹ Esse texto é um desdobramento da pesquisa de Mestrado desenvolvida no PPGHA-UNIFESP, sob a orientação da Dra. Elaine Dias, intitulada *Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: Pintura Histórica, Religiosa e Orientalismo*. A pesquisa contou com o apoio da CAPES e FAPESP, processo FAPESP 16/01908-4; e com uma bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE-FAPESP) na Université Paris 8 - Saint Denis, sob a supervisão do Dr. Alain Quemín, processo FAPESP 17/08424-5.

A participação do artista nessa ocasião marcaria o seu retorno ao Rio de Janeiro, de onde ele havia se retirado desde 1878, quando exibiu a sua *Batalha do Avahy* em um barracão construído especialmente para sua exposição (GUARILHA, 2005; ZACCARA, 2011). Entre esses anos, apesar da sua distância da Academia Imperial e do Rio de Janeiro, sua carreira enquanto pintor não foi interrompida. O artista continuou a produzir e exibir as suas obras em outros espaços, e temos notícia de sua atuação ao menos nas cidades de Florença, Roma e Paris. Em 1882, Pedro Américo abriu o seu ateliê florentino para apresentar as obras que havia produzido em território italiano, fato noticiado pelo periódico *L'Opinione Nazionale*². No ano seguinte, em 1883, ele participou da *Esposizione di Belle Arti in Roma* com *O voto de Heloísa*. Em 1884, participou do Salão de Paris com a mesma obra.

Não será possível fornecer maiores detalhes sobre tais ocasiões no presente texto. Importa destacar, aqui, que diversas notícias informando a atuação internacional de Pedro Américo anteciparam a revelação de suas pinturas ao público. As notícias dão conta tanto de seu êxito individual, mencionando a mostra realizada em seu ateliê florentino, quanto dos avanços coletivos dos artistas brasileiros, destacando a participação nacional no Salão de Paris daquele ano (NOVELLI DURO, 2018a, 2018b). Além disso, em 1884, o artista passa a contribuir com o periódico *Gazeta de Notícias*, publicando a série *Cartas de um pintor*, cuja estreia acontece no dia de abertura da Exposição Geral. É em meio a tal repercussão de suas atividades que Pedro Américo retorna ao Rio de Janeiro e reassume a sua cadeira de professor na Academia. Esse evento não passou despercebido.

É sabido – e, frequentemente, explorado –, o fato de Pedro Américo ter sido um professor ausente, tendo se afastado inúmeras vezes da Academia. Confere-se que, entre a sua posse como professor de Desenho Figurado, em 1866, e a retomada de suas atividades em 1884, ou seja, em 18 anos e 7 meses no corpo docente da instituição, Pedro Américo lecionou por apenas 4 anos e 4 meses³. Logo que o

2. A notícia foi publicada pelo periódico italiano (C. I., 1882, n. 269, p.1-2), traduzida e publicada pela *Gazeta de Notícias* (1884, n. 59, p.1). Na edição italiana, a notícia é assinada por C. I., possivelmente Carolina Invernizio, enquanto, no periódico brasileiro, atribui-se a autoria ao “Editorial da *Opinione Nazionale* de 26 de setembro”.

3. Cf. AVULSOS.

artista chegou ao Rio de Janeiro, a sua primeira atividade docente foi noticiada. Sua aula de estética e arqueologia teria contado com a presença do Imperador, que também visitou a exposição e demorou-se “algum tempo em conversa com o Sr. Pedro Américo” (GAZETA LITTERARIA, 1884, p.1). Mais do que isso, poucos dias depois, o professor ganhou espaço novamente na imprensa com a seguinte notícia⁴:

[...] os alumnos da aula de esthetica da Academia das Bellas Artes fizeram hontem uma manifestação de apreço ao Sr. Dr. Pedro Americo, lente da mesma cadeira. [...] Ao transpor os umbraes da Academia foi ele recebido com ruidosos aplausos, e coberto de flores [...]. A esta manifestação associaram-se os alumnos das diversas aulas da Academia. [...] O Sr. Dr. Pedro Americo respondeu com palavras de reconhecimento áquella prova de consideração. (A FOLHA NOVA, 1884, p.1)

Além de retomar suas atividades enquanto professor, ele logo tomou parte do júri de avaliação das obras exibidas na Exposição Geral⁵ e incluiu os quatro outros quadros que trouxera consigo – *Heloísa*, *Jocabed*, *Os filhos de Eduardo* e *Almoço árabe* (Figura 1).



Figura 1.
AMÉRICO, P.
Colação árabe.
[Almoço árabe].
1879. Óleo s
obre tela.
Fonte: Sá (1995).

4. Versão semelhante dessa notícia foi reproduzida pelo periódico *O Paiz* (1884, n. 4, p.1).

5. Cf. Ata da sessão 13/09/1884. ATAS..., 1882-1890.

Informados pela sua produção anterior, especialmente da década de 1870, as pinturas exibidas em 1884 parecem estar em desacordo com o que esperaríamos do artista brasileiro, seja por considerarmos as características do conjunto de sua obra produzida até então, seja pela comparação com a produção artística exibida contemporaneamente no Brasil. Com exceção d'*A carioca*, nenhuma das outras catorze obras encenava questões nacionais, temática por meio da qual o artista se notabilizou (CHRISTO, 2005; GUARILHA, 2005; MACIEL, 2016). Analisando o restante do grupo quanto aos seus temas, com exceção das alegorias e da *Virgem dolorosa*, podemos associá-las ao historicismo de um passado europeu, à pintura bíblica e ao orientalismo, todas temáticas em voga no velho continente.

O conjunto de envios não se relaciona às discussões europeias apenas pela sua temática, mas reverbera, igualmente, as mudanças nas fórmulas e no formato da pintura histórica. Nos envios de Pedro Américo, percebemos que algumas obras são de difícil classificação entre categorias consolidadas, como aquelas da pintura histórica, da pintura de gênero e da retratística. Essa indistinção, ou hibridação, não era novidade, mas sintoma do esgarçamento da hierarquia dos gêneros e das mudanças na condição de produção dos artistas, que paulatinamente abandonavam as grandes pinturas. Desde o início do século, a grande pintura histórica cedia espaço, pouco a pouco, às pinturas de gênero histórico. Como esclarece Michaël Vottero (2012, p.79) a respeito desse gênero, “[e]ntre une peinture d’histoire sur le déclin et une peinture de genre en plein épanouissement, se trouve au Salon une catégorie



Figura 2.
AMÉRICO, P.
Retrato de Catarina de Ataíde. 1878.
Óleo sobre tela,
212,8 x 131,7 cm.
Museu Nacional
de Belas Artes, Rio
de Janeiro.

hybride, celle de la scène de genre historique. Le genre permet en effet à l’histoire de survivre sur des formats réduits”.

As pinturas que representam *Dom João IV, infante e Dona Catharina de Athayde* (Figura 2), por exemplo, nos ajudam a compreender esse impasse. Sabemos tratarem-se, por meio dos seus títulos, de indivíduos históricos. No entanto, tais representações são completamente esvaziadas de ação. Não por acaso, não há consenso entre os críticos sobre o modo de categorizá-las. Para Félix Ferreira, tais quadros situam-se junto às pinturas históricas (FERREIRA, 1884, p.1). Para o crítico da *Gazeta Litteraria* (1884, p.1), os mesmos dois quadros encontram-se na categoria dos retratos, assim como a sua *Menina em costume de 1600, na Hespanha*, uma figura anônima. Por outro lado, se considerarmos essas produções à luz de pesquisas recentes sobre a produção pictórica francesa do período, tais obras podem ser associadas às pinturas de gênero histórico, mencionadas anteriormente. De acordo com Michaël Vottero (2012), ainda,

[...] la plupart de ces toiles sont en effet prétextes à la représentation de costumes et de mobilier d’époque. C’est l’un des reproches de la critique qui ne voit que des mannequins placés dans des décors de théâtre. Le but est alors d’attirer l’attention par les détails et le pittoresque des costumes. (VOTTERO, 2012, p.81)

A crítica também observava, segundo o autor, que as fisionomias não eram adequadas às épocas evocadas, e que os modelos utilizados para representar os personagens poderiam ser encontrados nas ruas. Tal associação ganha força ao sermos informados que, para executar a pintura *Catarina de Ataíde*, Américo teria vestido a sua esposa “em elegantíssimo costume histórico” (BELLAS ARTES, 1884, p.1)⁶, realizando-a como um retrato de dona Carlota tomado do natural. Se a aproximação dessa pintura enquanto retrato ou pintura histórica pouco nos ajuda a compreender o motivo pelo

6. Na tradução da *Gazeta de Notícias*, podemos ler: “Pedro Americo possui o segredo de compor os accessorios, as roupagens, os estofos, sob diferentes efeitos de luz. N’este sentido é esplendido o retrato de sua senhora, D. Carlota de Figueiredo, que o artista vestiu em elegantissimo costume historico” (BELLAS ARTES. UMA VISITA..., 1884, n. 59, p.1).

qual Pedro Américo a realizou, ao pensá-la junto às demais pinturas de gênero histórico em que se tencionava recriar uma ideia de passado, ela parece fazer mais sentido.

Em 1884, a crítica se via confrontada com essa “renovação” na produção contemporânea brasileira, que não se encaixava com facilidade em gêneros preestabelecidos. O crítico da *Gazeta Litteraria* (1884, p.367), por exemplo, vai utilizar a categoria “Pintura Ilustrativa” para classificar *Iracema* de José Maria Medeiros, *Cecy no Banho* de Aurélio de Figueiredo e *Exequias de Atalá* de Augusto Rodrigues Duarte. Felix Ferreira, de maneira semelhante, situará as mesmas obras em um espaço entre os quadros de “retrato, usos e costumes” e aqueles “históricos e bíblicos”, servindo como momento de transição entre tais gêneros em seus escritos. Em outro folhetim, o mesmo autor afirmaria que *Cecy* e *Iracema*, apesar de terem sido designadas como pinturas históricas em outra ocasião, se tratam de paisagens animadas ou pinturas de gênero (FERREIRA, 1884, p.1).

Essa dificuldade em classificá-las demonstra que no Rio de Janeiro a produção artística também se dinamizava, mas o impasse se dava principalmente pela via da paisagem⁷. Nesse sentido, Felix Ferreira havia celebrado o fato de que, na Exposição de 1884, predominava a paisagem, e que os pintores passaram a admirá-la. A única ressalva que ele fazia se referia à produção de “Pedro Américo que ha annos retirado à Italia, deu preferênciã á pintura biblica, historica e de costumes” (FERREIRA, 1884, p.1). De fato, Pedro Américo não dá protagonismo à paisagem e se apresenta com outra proposta, um tipo de pintura que não se volta ao Brasil, tampouco à contemporaneidade. Sua pintura coloca em cena outra realidade, distante no tempo e/ou no espaço, por meio da representação da “cor local”, isto é, por meio da descrição detalhada dos trajes, dos acessórios e do mobiliário que a caracterizam.

Se a temática de suas pinturas é vasta e plural, sendo impossível reuni-las enquanto conjunto em um todo coerente, é por meio do interesse de Pedro Américo em representar os tecidos, objetos

7. Outros exemplos de obras cujas classificações foram questionadas podem ser citados, como *A Contemplativa*, de Aurélio de Figueiredo e *Um dia de maio: folia do Espírito-Santo na roça* de Firmino Monteiro. Cf. FERREIRA, 1884, n. 223, p.1; FERREIRA, 1884, n. 223, p.1. A respeito da última obra, trata-se, possivelmente, da pintura de Firmino Monteiro, hoje identificada como *Bandeira do Divino*, pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo. Sobre a participação do artista na exposição de 1884 e a recepção de sua pintura histórica, cf. CHRISTO, 2013.

ou decorações e reconstituir ambientes distintos que esse grupo apresenta alguma coerência. O olhar pormenorizado aos detalhes materiais e o realismo em sua representação se apresentam nas suas pinturas de gênero orientalistas, nas pinturas bíblicas, nas representações do passado europeu e até mesmo na renda utilizada em sua alegoria d’*A Noite*.

É fato, e cumpre observar, que diante da diversidade de quadros exibidos, as respostas por parte da crítica foram das mais variadas. Para a *Gazeta Litteraria* (1884, p.370), a pintura eleita como a melhor obra de Pedro Américo parece ter sido a alegoria d’*A Noite*, considerada “como concepção, um dos mais importantes [quadros] da Exposição”. Para o crítico d’*O Mequetrefe* (TIC, 1884, p.2), *Jocabed*, a “*Mãe de Moisés* é admirável sob todos os pontos de vista [...]”. Lulu Sênior, ao comentar os novos envios do artista, afirmou que “*Jocabed* é, em resumo, um dos melhores trabalhos de Pedro Américo, e será um dos sucessos da presente exposição” (LULU SÊNIOR, 1884, p.1). Nesse sentido, podemos dizer que, de modo geral, Pedro Américo foi bem sucedido e bem recebido em sua participação.

No entanto, o maior consenso sobre os seus quadros parece vir por meio das representações de fantasia da sua filha, em suas diferentes configurações. Assim como na pintura de Dona Catarina, sabemos que Américo teria “fantasiado” a sua filha para representá-la como jovem pintora em *Estudo de perfil* (Figura 3), como “arabezinha” em *Rabequista árabe* (Figura 4) e como uma *Menina em costume de 1600, na Hespanha* (Figura 5). É diante dessas obras, próximas da pintura de gênero, que o talento de Pedro Américo é reconhecido em 1884. Ainda associado à *Batalha do Avañy*, a produção de pinturas menos eloquentes não será vista como um motivo de demérito ou rebaixamento do notável pintor; pelo contrário, como nos revelam os comentários de alguns críticos.



Figura 3. AMÉRICO, P. *Menina pintora* [Estudo de perfil]. 1883. Óleo sobre tela, 52 x 42 cm. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo.



Figura 4.
AMÉRICO, P.
Rabequista árabe.
1884. Óleo
sobre tela,
87,6 x 60,5 cm.
Museu Nacional
de Belas Artes, Rio
de Janeiro.

Ao escrever sobre a participação do artista em 1884, o crítico Lulu Sênior já havia se manifestado sobre como, diante dessas três pinturas, ele acha-se

[...] inteiramente á vontade a apreciar o mestre. [...] *A Menina em costume de 1600*, na Hespanha, só pôde ser pintada por quem tem um grande conhecimento da arte, ou o fogo sagrado da inspiração. [...] Mas onde me parece que o applauso deve ser sem reservas, onde eu chego, como toda a gente, no entusiasmo pelo artista, é diante da sua *Rabequista árabe*, e do *Estudo de perfil*, sob o n. 260. [...] Na *Rabequista árabe* eu dispensaria talvez o tom das tapeçarias do fundo, aliás admiravelmente pintadas, para me ficar só diante dos olhos a figura suave, mas tão acentuada, da rapariga morena e bella, que está tão enlevada na musica que toca, que a gente fica ali á espera de a ouvir. [...] Quanto ao *Estudo de perfil*, esse é que é o que se pôde chamar o *bonito sem senão*. [...] Compreende-se que eu fallo

por mim, porque n'isto de arte, se as regras valem muito, o gosto vale tudo. [...] Diante do *Estudo de perfil*, a gente tira reverentemente o chapéu e acclama o artista. [...] Gósto muito dos quadros do nosso distincto colaborador; mas dava-os todos – todos, menos a *Rabequista árabe* – por aquella cabeça de creança. [...] Agora, se me quisessem dar de quebra a *Menina em costume de 1600*, tambem não diria que não. (LULU SÊNIOR, 1884, p.1)

Sobre os mesmos quadros, Felix Ferreira se manifestou da seguinte forma:

Do Sr. Pedro Americo são notaveis: um estudo de menina de perfil, que é encantador, primoroso em tudo e por tudo; a *Rabequista árabe*, que é cheia de graça e frescor, uma bella cabeça desenhada a capricho, uma physionomia expressiva e intelligente, roupagem bem trabalhada, um quadro, emfim, de quem chegou na arte a saber bem o que faz; por isso mesmo é que não pôde passar sem reparo o máo desenho das mãos da arabesinha do *almoço*, cuja expressão physionomica aliás é tão significativa e vivaz. A menina em *costume espanhol de 1600* é tambem um quadro de muito merecimento. Tudo ahi é bello de ver-se e digno de applaudir-se. É nestes quadros despreziosos que se manifesta a proficiencia do Sr. Pedro Americo. Reconhece-se então uma superioridade que não se pôde confundir com essas intelligencias vulgares, que, á força de paciência e labor, conseguem produzir com a mais fiel observancia das regras da arte mas nunca com esses lampejos fulgentes que só tem o talento e a verdadeira inspiração. Diante de quadros taes, como esses, é que se impõe á admiração o talento do Sr. Pedro Americo. (FERREIRA, 1884, p.1)



Figura 5.
AMÉRICO, P.
Menina espanhola de 1600 [Menina em costume de 1600, na Hespanha]. 1881. Óleo sobre tela, 179 x 111 cm. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo.

Na *Revista Illustrada*, cujas caricaturas costumam esbanjar acidez, os três quadros também foram notabilizados por elogios na versão caricatural d'O *Salão de 1884*⁸. Em uma das colunas dedicada ao Salão daquele ano, o crítico afirmou:

A Rabequista árabe, o Estudo de perfil e a Menina em costume de 1600, são os melhores quadros do Sr. Pedro Americo. No primeiro, o que não nos parece ser de muito bom gosto, são aquellas côres vivas e brilhantes que rodeiam parte da cabeça da rabequista. O segundo também está conscienciosamente pintado. É o retrato de uma gentil menina, de olhos grandes e bonitos, e que parece ter uma excellente qualidade para um pintor; é ser bom modelo. O terceiro, mais importante como trabalho, representa uma menina em pé e de tamanho natural, elegantemente vestida e de porte ainda mais elegante. O desenho d'este é correcto, a côr harmoniosa e todos os accessorios que completam o quadro, arranjados com gosto e pintados com muito esmero. Por ahí se ve que o Sr. Pedro Americo, quando se limita a assumptos simples e que os estuda conscienciosamente do natural, sahe-se galhardamente d'elles e consegue produzir excelente impressão. (X., 1884, p.3).

O olhar para Pedro Américo no contexto da Exposição Geral de 1884, por meio da repercussão de suas ações nos periódicos, nos revela outra imagem de um conhecido artista. Pedro Américo é apresentado como um pintor bem-sucedido e reconhecido internacionalmente, benquisto e renomado professor – afinal, o Imperador acompanhou a sua aula –, assim como um escritor notável para os assuntos de arte. Quanto aos seus envios, seja como uma tentativa de se inserir no mercado europeu, seja como uma proposta para a renovação da pintura no Brasil, Pedro Américo se apresenta com uma produção mais alinhada com o que ocorria internacionalmente. Longe de decepcionar pelo abandono das pinturas históricas nacionais, é por meio das suas pinturas de gênero, especialmente, que o artista se destaca. Dentre esses três quadros tão bem recebidos, o único mantido em instituição pública desde então é a *Rabequista árabe*. As outras duas pinturas permaneceram por muitos anos em coleções privadas, retornando ao mercado e aos nossos olhares muito recentemente. Podemos agora, finalmente, observar a totali-

8. Cf. O SALÃO DE 1884 – 2º, 1884, n. 390, p.4-5; O SALÃO DE 1884 – 3º [4º], 1884, n. 392, p.4-5.

dade das obras que o artista apresentou em 1884⁹. Nesse contexto, não é a eloquência de suas grandes obras que esperam ou celebram. Diante do seu destaque nessa ocasião com as três pinturas mencionadas, podemos nos questionar: por tantos anos consolidado como um pintor histórico e nacional, há espaço para também pensarmos em Pedro Américo como pintor de gênero – ou, de outros gêneros?

Fabriccio Miguel Novelli Duro é Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da UNICAMP, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP (2018) e bacharel em História da Arte pela mesma instituição (2016). Realizou, durante o mestrado, estágio de pesquisa no exterior junto ao *Institut d'Études Européennes de l'Université Paris 8*. Participou, entre 2014 e 2016, do projeto “Barroco Global: abordagens transculturais e trans-históricas para a América Latina”, vinculado ao programa “*Connecting Art Histories*” financiado pela Getty Foundation.

9. A reprodução do conjunto completo pode ser conferida em NOVELLI DURO, 2018b. Dentre as quinze obras, a única cujo paradeiro não foi encontrado durante a realização da pesquisa de mestrado foi *Almoço árabe* (também identificada como *Colaço árabe*). No entanto, uma reprodução colorida dessa pintura foi encontrada na dissertação de Ivan Coelho de Sá. Cf. SÁ, 1995. A pintura *Os filhos de Eduardo* pertence ao Museu de Arte Assis Chateaubriand (MAAC) de Campina Grande, Paraíba. As pinturas *Estudo de perfil* (também identificada como *Menina pintora*) e *Menina em costume de 1600, na Hespanha* (também identificada como *A vaidosa*) pertencem à coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. As outras onze pinturas pertencem à coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Ao final da Exposição Geral de 1884, Pedro Américo ofereceu esse conjunto ao Governo Imperial, que as adquiriu em 1886. Podemos ler sobre a aquisição nas Atas da reunião de 19/12/1885, cf. ATAS, 1882-1890.

REFERÊNCIAS

- A exposição de Bellas Artes. **Gazeta Litteraria**, Porto, n. 19, p.366-370, 11 out. 1884.
- A FOLHA NOVA. Rio de Janeiro: n. 680, 4 out. 1884.
- ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. **Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 23 de agosto de 1884**. Rio de Janeiro: Typographia a vapor de P. Braga & C., 1884.
- AMÉRICO, P. **Coação árabe [Almoço árabe]**. 1879. Óleo sobre tela.
- AMÉRICO, P. **Menina espanhola de 1600 [Menina em costume de 1600, na Hespanha]**. 1881. Óleo sobre tela, 179 x 111 cm. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo.
- AMÉRICO, P. **Menina pintora [Estudo de perfil]**. 1883. Óleo sobre tela, 52 x 42 cm. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo.
- AMÉRICO, P. **Rabequista árabe**. 1884. Óleo sobre tela, 87,6 x 60,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- AMÉRICO, P. **Retrato de Catarina de Ataíde**. 1878. Óleo sobre tela, 212,8 x 131,7 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- ATAS SESSÕES DA PRESIDÊNCIA DO DIRETOR 1882-1890. Notação 6153. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI, EBA-UFRJ.
- AVULSOS. Notação 5783. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI, EBA-UFRJ.
- Uma visita ao estudo do celebre pintor brasileiro Dr. Pedro Americo. **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, n. 59, 28 fev. 1884.
- CHRISTO, M. C. V. **Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e Tiradentes esquartejado**. 2005. Tese (Doutorado em História) - IFCH, UNICAMP, Campinas, 2005.
- _____. A História do Brasil apresentada por Antônio Firmino Monteiro na Exposição Geral da Academia de Belas Artes de 1884. **Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura (CIHAC)**. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012. p.337-347.
- C. I. Una visita allo studio del celebre pittore brasiliano Comm. Pedro Americo. **L'Opinione Nazionale**, Torino, n. 269, 26 set. 1882.
- Exposição de Bellas Artes. **Brazil**, n. 222, p.1, 20 set. 1884.
- FERREIRA, F. Bellas-Artes: a Exposição Geral de 1884, VIII. **Brazil**, n. 223, p.1, 21 set. 1884.
- _____. Bellas-Artes: A Exposição Geral de 1884, IX. **Brazil**, n. 229, p.1, 28 set. 1884.
- _____. Bellas-Artes: A Exposição Geral de 1884, X (Conclusão). **Brazil**, n. 235, p.1, 5 out. 1884.
- GUARILHA, H. X. **A Questão Artística de 1879: um episódio da crítica de arte no Segundo Reinado**. 2005. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - IFCH, UNICAMP, Campinas, 2005.
- LULU SÊNIOR. Bellas-Artes. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 252, p.1, 8 set. 1884.
- _____. Bellas-Artes. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 270, p.1, 26 set. 1884.
- MACIEL, F. d'A. L. **O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional**. 2016. Tese (Doutorado em Artes) - ECA, USP, São Paulo, 2016.
- NOVELLI DURO, F. M. Ateliês, exposições, aquisições: lugares e estratégias de atuação de Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo na década de 1880. *In*: PITTA, F. (org.). **Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p.201-218.
- NOVELLI DURO, F. M. **Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: Pintura Histórica, Religiosa e Orientalismo**. 2018. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - PPGHA, UNIFESP, Guarulhos, 2018.
- O PAIZ. Rio de Janeiro: n. 4, 4 out. 1884.
- O Salão de 1884 – 2º. **Revista Illustrada**, Rio de Janeiro, n. 390, p.4-5, 1884.
- O Salão de 1884 – 3º [4º]. **Revista Illustrada**, Rio de Janeiro, n.392, p.4-5, 1884.

SÁ, I. C. de. **A Academização da Pintura Romântica no Brasil e sua ligação com o pompierismo francês: o caso de Pedro Américo.** 1995. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

TIC. Exposição de Bellas-Artes. **O Mequetrefe**, Rio de Janeiro, n. 356, p.2-3, 20 out. 1884.

VOTTERO, M. **La Peinture de Genre en France, après 1850.** Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

X. Salão de 1884, II. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, n. 391, p.3;6. 1884.

ZACCARA, M. **Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX.** Recife: Ed. Universitaria da UFPE, 2011.

O “ARQUIVO VIRGÍLIO MAURÍCIO”: ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO E ARQUIVAMENTO DE SI

Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira

No ano de 1958, o intelectual Luiz Edmundo (1878 - 1961) lançou a coletânea *De um livro de memórias*. Em um dos volumes de sua narrativa, dedicou um capítulo ao “Caso Virgílio Maurício”, relembrando a ocasião em que pretendeu investigar a fama do artista – que, se dizia, não sabia pintar – quando ambos se encontravam em Paris em meados de 1913.

O artista em questão, Virgílio Maurício (1892 - 1937) nascido em Alagoas, produziu no primeiro quarto do século XX. Levantando polêmicas desde a sua primeira aparição, em meados de 1910, severas acusações foram imputadas sobre o seu nome. Entre elas, a de plagiar obras de outros artistas, e de encomendar algumas das telas que apresentava como suas. Artista de trajetória “marginal”, não tendo frequentado a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ou mesmo ateliês e escolas em Paris, para onde muitos artistas se dirigiam ainda no início do século XX, o caso de Maurício era visto com estranheza e desconfiança por alguns pares e contemporâneos. Sobretudo, após lograr êxito no *Salon des Artistes Français*, em 1913, sendo premiado com uma medalha pela tela *Après le rêve*.

Vinte anos após a morte de Maurício, este nome, praticamente esquecido, reaparecia nas letras de um de seus contemporâneos, coroado pelo signo da desconfiança. A narrativa de Luiz Edmundo, embora distante temporalmente da morte e dos eventos envolvendo o artista, recupera pontos importantes e largamente utilizados pelos seus pares para apontar a impossibilidade de Maurício ser um laureado artista brasileiro. Em uma leve e instigante narrativa, Edmundo inicia seu relato indicando o momento em que se encontra pela primeira vez com Maurício, em Paris, quando atuava como jornalista:

Antes da grande guerra de 14 muito se discutia, por aqui, a fama de certo pintor nosso que, pela França, andava engrandecendo (era o que se dizia) o pouco conhecido nome do Brasil. Chamava-se ele Virgílio Maurício (Virgílio Maurício da Rocha) e era natural de Alagoas.

Fui conhecê-lo, pessoalmente, pelos primeiros frios de dezembro de 1913, em Paris, no “Plaza Hotel”, onde, logo ao chegar, me fixara.

Era um formoso rapaz que mal passava dos vinte anos, de ares um tanto afeminados, de tez morena e olhos de Theda Bara. Apareceu-me dentro de uma rica peliça de Astracan, tendo no lábio róseo e sensual o mais fresco e o mais desafogado dos sorrisos.

Sua primeira frase, ao estender-me, maneiroso e gentil, a sua mão pequena, carregada de anéis:

- De nome, o meu amigo já deve conhecer-me, forçosamente...
- Como não! respondi-lhe. (EDMUNDO, 1958, p.769)

Ciente das questões que envolviam o nome de Maurício no Brasil, e motivado pela curiosidade sobre as falas que indicavam que o mesmo não era o autor das telas que apresentava, Edmundo busca tocar nos pontos que seus contemporâneos utilizavam para acusar o suposto artista. Enquanto visitava o ateliê de Maurício, vendo suas obras e seus estudos, questiona a sua formação:

- Quem foi, Virgílio, o seu primeiro mestre?
- O meu primeiro professor foi Rosalvo Ribeiro, grande nome entre nós, algoano como eu.
- E depois?
- Depois? A natureza, o “atelier”, os meus modelos. Sou um autodidata na Pintura. Sobra-me, felizmente, essa acuidade natural que tem o verdadeiro artista para bem entender e interpretar o Belo...
- E há quanto tempo pinta?
- Há uns sete anos, talvez...
- O seu caso é deveras singular, chega a ser espantoso [...] (EDMUNDO, 1958, p.771)

Ao insistir sobre a heterogeneidade do trabalho que analisava, Maurício teria afirmado ser esta “uma das faces mais interessantes” do seu “temperamento de pintor”, segundo Edmundo (1958, p.772).

A narrativa prossegue até o artista apresentar a tela que enviaria para a próxima edição do *Salon*¹, a tela *L'heure du goûter*. Passando os olhos pelas cinco mulheres desnudas representadas, uma delas captou a atenção de Edmundo: a figura mulata, nas palavras do autor, carregando frutos ao fundo da composição. Tendo certeza se tratar de Fifi de Calais, modelo profissional que trabalhava no *Café de La Rotonde*, Edmundo propõe a Maurício obter dela um testemunho de que se tratava, ele, do autor das telas. Tendo desconversado o artista, inclusive sobre a identidade da modelo, Edmundo tenta, sozinho, obter uma prova que coloque um fim à questão:

O conhecimento pormenorizado que ela possuía da vida no “atelier” da Rua Bonaparte (Fifi chegava ao ponto de citar, pelos nomes, os mais íntimos e mais assíduos freqüentadores, entre vários Commère, Lavallo [sic], Laparat (estes três últimos, diga-se de passagem, citados como comparsas de Maurício na sua obra de mistificação), esclarecia, de sobejo, o trato artístico que ela havia mantido, ou ainda mantinha com o pintor. (EDMUNDO, 1958, p.778)



Figura 1.
MAURÍCIO, V.
L'heure du goûter
[A hora da merenda]. 1914.
Óleo sobre tela,
236 x 334 cm.
Acervo da
Pinacoteca do
Estado de São
Paulo, Brasil.
Doação de Miguel
Maurício da Rocha
e filhos, 1975.
Crédito fotográfico:
Isabella Matheus.

1. Segundo Luiz Edmundo (1958, p.773-774), o artista teria mencionado que o quadro se destinava ao Salão de Outono. No entanto, a tela em questão é apresentada na edição seguinte do *Salon des Artistes Français*, em 1914.

Porém, a reserva da modelo é intransponível. Mesmo uma conversa franca entre ela e Edmundo não se mostra fortuita para os resultados que o escritor almejava:

– Fifi, sabe você, perfeitamente, que não são de Virgílio os quadros que ele apresenta como seus. Não é assim?

Pareceu-me vê-la um tanto surpreendida com a pergunta que no momento lhe era feita e olhar-me de modo um tanto impertinente. Sei que me respondeu:

– “*Je ne me mêle pas à ces affaires*” [...] (Eu não me envolvo em tais assuntos) [...] (EDMUNDO, 1958, p.779)

Edmundo, então, tenta obter a prova do próprio Maurício, convidando-o a fornecer evidências de sua capacidade artística realizando um retrato assistido. Nenhuma das soluções é obtida. Edmundo narra a chegada de Maurício ao Brasil, entre setembro e outubro de 1914, coroado de glórias:

[...] acontece, porém, que o coro de louvores que então se erguera ao nome e à obra do pintor, foi escandalosamente interrompido por uma local, que de improviso, apareceu em certo número do vespertino “Sete Horas”, que então aqui surgia sob a divulgação de Ivo Arruda e Eliseu César. Assinava-o Gutman Bicho [sic], conhecido pintor que punha a nu certos antecedentes comprometedores da honorabilidade artística do novel mestre da Pintura, lembrando tempos idos em que, dele, fora companheiro diletto e inseparável. (EDMUNDO, 1958, p.787)

Já no Brasil, Luiz Edmundo continua persuadindo Maurício a demonstrar sua habilidade, sem sucesso, algo que, segundo ele, colocaria um fim em todas as dúvidas que pairavam sobre a atuação do pintor. Após inúmeros desencontros e desvios, a relação entre ambos se desgasta. Ao fim de vinte anos destes acontecimentos, relembra o autor:

Vinte anos, ou mais, haviam já rolado sobre tão deploráveis e escandalosos acontecimentos, quando, um dia, inesperadamente, fui encontrá-lo no atelier de Visconti. Saudou-me como sempre, como se nada de desagradável houvesse acontecido entre

nós dois. Pouco depois, se despedida, melífluo, cerimonioso, sorridente e cortês.

Visconti, que sempre foi discreto e comedido em qualquer julgamento, ao vê-lo sair, olhou-me com um ar, assim, um tanto zombeteiro, para dizer-me apenas:

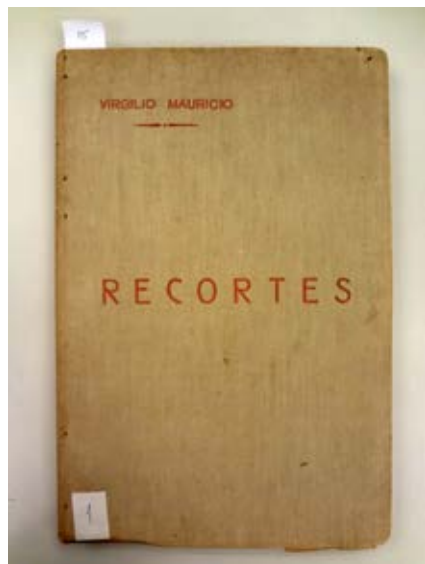
– Já não pinta, sabias? (EDMUNDO, 1958, p.793)

O caso narrado por Edmundo é uma pequena amostra dos vários discursos carregados de desconfiança que circundaram o nome de Maurício em vida e após a sua morte, e que permaneceram como dominantes. Os questionamentos apontavam para a sua formação marginal, a desigualdade técnica de sua produção, acusações de plágio, e até mesmo os modos supostamente “femininos” do autor. Mais grave, no entanto, era a indicação de que Maurício teria contratado artistas franceses para tornar o seu nome conhecido, empreendimento que teria resultado em uma premiação no *Salon des Artistes Français*, de 1913, com uma tela “comprada”, segundo alegavam alguns de seus pares². Tais elementos evidenciam que o descrédito a que foi submetido, em especial no que tange à sua condição de artista, foi pujante.

No intuito de rechaçar esse processo ainda em vida, Maurício elabora o seu próprio arquivo pessoal: o “Arquivo Virgílio Maurício”, hoje pertencente ao Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado. De modo a atribuir valor a seu nome, à sua obra, e às diversas atividades que empreendeu durante a sua trajetória, Maurício recolheu diversos recortes de jornais, demonstrando o quanto era referenciado na imprensa de seu tempo. A voracidade com que recolhia vestígios de seu nome é um indício de que o artista tinha consciência do apagamento que o cercava. Hoje, este conjunto documental permite que se realize a revisão dos discursos – ou dos silêncios – em relação à sua vida e sua obra, assim como permite identificar qual construção Maurício criou para si através de seu arquivo. Buscando uma posição em um determinado espaço social, podemos analisar quais aspectos o artista cuidadosamente selecionou na elaboração de sua *persona*, na tentativa de legar à posteridade uma construção vitoriosa de si.

2. Sobre esta questão, ver OLIVEIRA, 2016, p.109-111.

Figura 2.
MAURÍCIO, V.
Livro de Recortes
nº 15. In: *Arquivo
Virgílio Maurício*.
[S.l.; s.d.]. Acervo
Cedoc/Pinacoteca
do Estado de São
Paulo. Doação de
Regina Maurício
da Rocha. Crédito
fotográfico:
imagem captada
pela autora.
Fonte: Oliveira,
2019.



Os documentos que compõem o arquivo são variados, sendo ele composto por onze livros denominados “Recortes”, três álbuns de dedicatórias, seis livros de assuntos variados, sendo cinco de autoria própria³. Típico artista intelectual polígrafo, o arquivo espelha a multiplicidade de ocupações a que seu autor se dedicou em vida: a pintura, a crítica de arte, atividades relacionadas ao jornalismo e até a medicina, muito embora os temas relacionados às artes predominem. O conjunto fundamental do arquivo é aquele recolhido pelo próprio artista, entre 1910 até 1937, embora encontremos entre a documentação cartas e anotações de membros da família, e até mesmo uma nota de seu próprio falecimento⁴.

3. Para além dos documentos, o Arquivo conta com livros de temática variada, coincidindo, assim, com a atuação bastante diversa de Maurício. Escritos pelo autor temos livros de crítica de arte: *Algumas Figuras* (1918), *Outras Figuras* (1925), e *O Trapézio da Vida* (1929). Após a formação em Medicina no ano de 1926, se debruçou sobre o tema hospitalar no Rio de Janeiro e sobre a saúde da mulher através das publicações *Ouvindo a Ciência: o Problema Hospitalar* (1926), e a tese, e posteriormente livro, *Da Mulher - Proporções-beleza-deformação-higiene* (1926). Seu último livro é *Treze meses em Portugal* (1934). Maurício ainda desenvolveu atividades editoriais, fundando a revista *O mensário de arte* em 1923, e atuou em 23 edições na então recém-criada sessão *Bellas Artes: pintura e escultura*, no jornal *Gazeta de Notícias*, entre 17 de junho e 25 de novembro do mesmo ano, sobre a qual era responsável. Há, ainda, um exemplar do catálogo *Le nu au Salon*, de George Normandy, de 1914, em que a obra *L'heure du goûter* é reproduzida.

4. De um modo geral, o arquivo é composto por: carta de familiares, bilhetes, noticiários e artigos avulsos numerados de 1 a 10; os álbuns de autógrafos numerados

Pode-se dizer que o conjunto documental se caracteriza por ser um arquivo coletado pelo artista com um sentido autobiográfico, sem corresponder a uma lógica cronológica evidente. Figura pública por excelência, Maurício coleta e apresenta um número elevado de registros na imprensa, englobando textos, críticas, palestras, novas telas, exposições, novos livros, dentre outros. Ainda recolhe registros de caráter social, que tecem comentários à sua elevada educação, cultura e bom gosto, construindo a imagem de um homem refinado.

Para além dos recortes selecionados na imprensa, nos álbuns de dedicatórias, busca coletar depoimentos e apreciações sobre a sua pessoa e sobre o seu trabalho, apresentando testemunhos de pares, ou ainda, de figuras proeminentes, como William Laparra, Henri Gervex, Paul Chabas, León Bonnat, expoentes da pintura francesa de seu tempo, e figuras brasileiras de destaque, como Olavo Bilac. No entanto, a inexistência de cartas entre os documentos arquivados, excetuando-se aquelas que foram publicadas na imprensa, chama a atenção em seu conjunto, uma vez que sabemos, pela consulta ao próprio arquivo, que Maurício as possuía e armazenava⁵.

Temos, portanto, a cuidadosa construção de um arquivo com claro sentido biográfico. Podemos considerar a biografia como um

de 11 a 13; os livros de Recortes numerados de 14 a 23, e mais um numerado 4.161; os livros numerados de 24 a 30; e mais dois conjuntos documentais numerados 3.26 e 3.27, compreendendo mais alguns arquivos publicados em jornais, sendo alguns de autoria de Maurício.

5. Não é possível saber se a ausência de cartas na documentação constituiu uma decisão deliberada do artista, ou se as mesmas se perderam com o tempo.



Figura 3.
MAURÍCIO, V.
Livro de Recortes
nº 19. In: *Arquivo
Virgílio Maurício*.
[S.l.; s.d.]. Acervo
Cedoc/Pinacoteca
do Estado de São
Paulo. Doação de
Regina Maurício
da Rocha. Crédito
fotográfico:
imagem captada
pela autora.
Fonte: Oliveira
(2019).

elemento não necessariamente inocente, no sentido de narrar uma vida desinteressadamente, mas sim um gênero que procura posicionamentos em um determinado espaço social, entre situações em disputa. Segundo Philippe Artières (1998, p.10), arquivamos nossas vidas “para responder a uma injunção social”. Segundo o autor:

[...] mas não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal, fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens. (ARTIÈRES, 1998, p.10)

Como analisa Ana Paula Simioni, a autobiografia, por sua vez, complexifica esta questão, uma vez que o interesse do biografado e do biógrafo coincidem em uma mesma pessoa:

[...] diferindo da biografia, que constitui uma narrativa global e exterior, geralmente dedicada a “grandes personagens”, na qual o historiador encontra-se distante (temporal, espacial e subjetivamente) de seu modelo; a autobiografia implica uma grande transformação, pois, nesta, artista e modelo coincidem, isso é, o biógrafo toma-se a si próprio como objeto. Na prática autobiográfica, o autor impõe-se o desafio de narrar sua própria história, por meio de elementos selecionados e reagrupados, seguindo uma lógica compreensiva preexistente. Isso significa que ele está a uma razoável distância em relação aos momentos de sua trajetória, que serão olhados, compreendidos e reconstruídos em função de uma unidade e de uma consciência criadas pelo presente do autor. (SIMIONI, 2007, p.252)

A realização do *Arquivo Virgílio Maurício* contempla uma forte tônica da construção da sua trajetória, por meio da cuidadosa seleção de artigos e registros em que seu nome figurava, excluindo-se, portanto, boa parte da documentação em que o artista era visto taxativamente de forma negativa. Selecionar apenas aspectos positivos de sua personalidade e atuação era impossível. Mesmo que os artigos o elogiassem, invariavelmente, faziam alusões à interpretação dúbia de seu nome, e às dúvidas que cercavam as suas obras. Sendo assim, os rumores são uma constante no arquivo. Entretanto,

muitas das polêmicas em que se viu envolvido aparecem de forma tangencial na documentação, sobretudo, recuperadas em artigos posteriores às contendas.

O arquivo parece indicar a existência de uma seleção evidente por parte do artista e crítico, a qual seguiria a lógica de arquivar primordialmente as polêmicas em que saiu vitorioso, ou que foi acolhido. Sendo assim, Maurício não recolhe artigos sobre muitas das polêmicas em que se viu envolvido, como a acusação de plágio em 1911, durante a Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes, em São Paulo, assim como artigos que indiquem a denúncia deferida por Guttman Bicho, em 1914, ou a grande desmoralização pública que sofreu através da expulsão do Círculo de Belas Artes, em Pernambuco, no ano de 1916, ou mesmo a recusa de seus trabalhos na Exposição Geral de Belas Artes de 1926, no Rio de Janeiro. Em contrapartida, seleciona boa parte da documentação sobre a disputa ocorrida na Bahia, em 1919, em que saiu publicamente vitorioso de um debate com o artista Presciliano Silva (1883-1965).

Como um fator de construção da sua narrativa biográfica, seu conjunto parte da aspiração por uma objetividade e imparcialidade, centrada majoritariamente na seleção de falas de jornalistas e críticos, que, no caso de Maurício, mais do que avaliadores em uma situação vertical, constituíam pares intelectuais. Sendo assim, Maurício opta por falar de si, na maior parte das vezes, através de terceiros, selecionando artigos e notícias em que é tomado como objeto de análise, claramente favorável. Permite-se, no entanto, recolher publicações em que ele próprio detém a fala, seja fornecendo entrevistas, ministrando palestras ou indexando textos de autoria própria sobre diversos assuntos.



Figura 4. MAURÍCIO, V. Livro de Recortes nº 14. In: *Arquivo Virgílio Maurício*. [S.l.; s.d.]. Acervo Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de Regina Maurício da Rocha. Crédito fotográfico: imagem captada pela autora. Fonte: Oliveira (2019).

Como afirma Artières (1998, p.11): “Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social, a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência.” Os documentos coletados por Virgílio Maurício ao longo dos anos sugerem fortemente um sentido de “resistência” ao processo de apagamento de seu nome do circuito artístico. A imprensa brasileira fornece pistas do quanto em vida o artista havia logrado certo êxito, e de como a sua atuação controversa levantou uma série de debates importantes em seu tempo, tais como a noção de artista, sobre a pintura de nu e seus contornos morais, sobre a noção de autoria e, no limite, sobre a moral e a ética no interior do campo artístico brasileiro. Os seus esforços em vida, a seleção de uma variada gama de recortes sobre as suas diferentes ocupações e a preocupação em coletar testemunhos de sua virtude artística, demonstram uma tentativa de conservação e valorização de seu nome:

No conjunto, percebe-se um grande esforço que Virgílio Maurício tem para afastar seu nome dos boatos, ampliar a influência de sua posição e a importância de sua obra, equiparar-se aos seus pares, tanto brasileiros como europeus, e sempre, mais do que tudo, fugir do esquecimento – talvez prevendo o que aconteceria posteriormente com a sua produção artística e seus escritos. (NASCIMENTO, 2013, p.285)

Como tantos outros, Maurício protagonizou uma história que foi “silenciada, esquecida, minimizada” (SIMIONI, 2014, p.18), resultado da força dos discursos e das disputas que expulsam os “indesejados” para fora das margens dos campos instituídos.



Figura 5.
MAURÍCIO, V.
Livro de Recortes nº 18. In: *Arquivo Virgílio Maurício*. [S.l.; s.d.]. Acervo Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de Regina Maurício da Rocha. Crédito fotográfico: imagem captada pela autora. Fonte: Oliveira (2019).

Recolher fragmentos desse percurso, selecionar entre as múltiplas vozes aquelas que atacaram, defenderam ou simplesmente publicizaram as suas obras, organizar tal material, arquivá-lo, preservá-lo, são atos que indicam uma intencionalidade: a da recusa de ser excluído completamente do campo artístico, de ser silenciado pelo tempo. Por anos, esse arquivo, constituído para ser uma prova pública sobre as capacidades do autor, sobretudo, enquanto artista, produzido com o intuito de reverter o julgamento que sofreu, seja perante as instituições estabelecidas, ou à crítica de arte contemporânea, permaneceu em âmbito privado. O último passo desse processo é a institucionalização de tal acervo documental, que hoje permite um exame mais complexo da trajetória do artista e de sua atuação no cenário artístico brasileiro.

Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira é Historiadora formada pela Universidade de São Paulo (2010) e Mestre no Programa de Culturas e Identidades Brasileiras pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP (2016), com a dissertação *Entre pinturas e escritos: aspectos da trajetória de Virgílio Maurício (1892-1937) em uma narrativa particular*, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Paula Cavalcanti Simioni. Desde 2013 é pesquisadora do Núcleo de Acervo Museológico – área de Acervo Artístico – da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

REFERÊNCIAS

- ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998.
- BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. A Ilusão biográfica. *In*: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. (org.). **Usos e Abusos da História Oral**. São Paulo: FGV Editora, 1996.
- EDMUNDO, L. **De um livro de Memórias**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958. V. III.
- OLIVEIRA, G. R. P. de. **Entre pinturas e escritos**: aspectos da trajetória de Virgílio Maurício (1892-1937) em uma narrativa particular. 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, 2016.
- MAURÍCIO, V. **L'heure du goûter [A hora da merenda]**. 1914. Óleo sobre tela, 236 x 334 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Doação de Miguel Maurício da Rocha e filhos, 1975.
- MAURÍCIO, V. Livro de Recortes nº 15. *In*: MAURÍCIO, V. **Arquivo Virgílio Maurício**. [S.l.; s.d.]. Acervo Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de Regina Maurício da Rocha.
- MAURÍCIO, V. Livro de Recortes nº 14. *In*: **Arquivo Virgílio Maurício**. [S.l.; s.d.]. Acervo Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de Regina Maurício da Rocha.
- MAURÍCIO, V. Livro de Recortes nº 18. *In*: **Arquivo Virgílio Maurício**. [S.l.; s.d.]. Acervo Cedoc/Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de Regina Maurício da Rocha.
- NASCIMENTO, A. P. A contribuição editorial de Virgílio Maurício no Jornal Gazeta de Notícias em 1923. *In*: **Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2014 [2013]. p.271-286. Disponível em: http://www.cbha.art.br/colokuos/2013/anais/pdfs/s2_anapaulanascimento.pdf. Acesso em: 19 jun. 2020.
- SIMIONI, A. P. C. Souvenir de ma carrière artistique: uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. *In*: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 15, n. 1, p.249-278, jan/jun 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010147142007000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 19 jun. 2020.
- _____. Memórias insuspeitas de uma artista brasileira: Julieta de França e a escrita de si. *In*: **Julieta de França**: lembrança de minha carreira artística. Rio de Janeiro: Coletiva Projetos Culturais, 2014.

MODESTO BROCOS E A CRÍTICA ESPANHOLA: VERDADE HISTÓRICA E INTERPRETAÇÃO EM *LA DEFENSA DE LUGO* (1887)

Heloisa Selma Fernandes Capel

Modesto Brocos (1852-1936) foi um destacado pintor e professor espanhol da Escola Nacional de Belas Artes no alvorecer da República (1890). Como pintor, professor e escritor, legou à arte brasileira do século XIX uma singular produção, considerada representativa da arte dos oitocentos e relevante para o estudo do ensino das artes no Brasil. É considerado um dos pioneiros como gravador e pintor de negros no Brasil, e um dos mais expressivos defensores da arte decorativa como arte profissional ao findar o Império. Sua tela mais famosa no Brasil é a conhecida *Redenção de Cam* (1895), recepcionada por setores político-intelectuais como ícone do projeto de embranquecimento¹. Todavia, Brocos tem uma trajetória significativa no Brasil, e sua obra não se resume a essa interpretação.

Esta reflexão tem por objetivo avaliar o posicionamento artístico do artista e professor compostelano sob o ponto de vista espanhol, antes da vinda definitiva de Brocos para o Brasil em 1890 e a execução da tela *Redenção de Cam* (1895). Explora, especialmente, sua obra *La defensa de Lugo* (1887) e sua recepção na imprensa espanhola. Por meio dela, procura investigar o lugar de Modesto Brocos no âmbito da produção artística na Galícia e sua vinculação ao tema da pintura de história e a relação com o movimento

1. A tela, premiada pela ENBA na Exposição de Belas Artes de 1895 com a medalha de ouro, foi levada pelo Diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, o médico eugenista João Batista Lacerda, ao *I Congresso Internacional das Raças*, evento ocorrido em Paris no ano de 1911, no qual foi apresentada com a seguinte profecia: “em três gerações, o Brasil será branco”.

costumbrista². São apontamentos sobre o tema de uma pesquisa em curso, sem, portanto, a pretensão de esgotar o assunto.

Antes de completar vinte anos, Modesto Brocos deixou a Galícia e se trasladou para a Argentina, local em que trabalhou como ilustrador (1871). Posteriormente, em 1872, se transferiu para o Rio de Janeiro, ocasião em que teve a oportunidade de se inscrever como aluno de professores como Victor Meirelles (1832-1903) e Zeferino da Costa (1840-1915). Todavia, não é nesse momento que Brocos se estabelece em definitivo nas terras brasileiras. Depois dessa curta passagem no Brasil, viajou para Paris em dois períodos: em 1877 e, depois, em 1881, e lá teve aulas com Henri Lehmann (1814-1882) e Ernest Herbért (1817-1908), ambos discípulos de Ingres (1780-1867)³.

No intervalo entre os anos que viveu em Paris, permaneceu, também, um curto período em Madrid, e frequentou o atelier de Federico Madrazo (1815-1894), destacado pintor de temas históricos e retratísticos⁴, no ano de 1879. A experiência produziu a base artística dos primeiros anos de formação, para que o artista executasse a obra *Rebeca dando de beber a Eliézer* (1883), com a qual Brocos ganhou uma bolsa para estudar quatro anos em Roma.

2. O costumbrismo é a interpretação literária ou pictórica da vida cotidiana, maneirismos e costumes locais, principalmente no cenário hispânico do século XIX. Muitas vezes é satírico e moralista. Tem relações com o romantismo, no que é pitoresco e folclórico. Nasce de uma crise de nacionalidade na Espanha e, muitas vezes, faz crítica ao romantismo, por ser um gênero mais literal.

3. Jean-Auguste Dominique Ingres (1760-1867), mais conhecido simplesmente por Ingres, foi um celebrado pintor e desenhista francês, atuando na passagem do neo-classicismo para o romantismo.

4. "Federico Madrazo y Kuntz (Roma, 1815 - Madrid, 1894). Pintor español. Director del Museo del Prado de 1860 a 1868 y de 1881 a 1894. Nacido en Roma, estando su padre, José de Madrazo, al servicio de Carlos IV en el exilio, se trasladó a Madrid con toda la familia cuando su padre fue nombrado pintor de cámara de Fernando VII, a principios de 1819. Pocas semanas después se inauguraba el Museo Real de Pinturas, una institución cuya historia durante sus primeros tres cuartos de siglo puede seguirse a través de la biografía de Federico de Madrazo. Durante su infancia y juventud la pinacoteca estuvo muy presente en su vida de la mano de su padre, muy próximo a los directivos de la misma desde el principio, responsable del establecimiento litográfico con taller en el propio Museo desde 1826 y director del mismo entre 1838 y 1857. Pintor precoz que ingresó como académico de mérito en la Real de Bellas Artes de San Fernando a los dieciséis años de edad, desarrolló una brillante carrera como pintor de historia y, muy especialmente, como retratista, alcanzando un gran prestigio en los ambientes artísticos y cortesanos no solo de Madrid, sino también de París y Roma." (MUSEO DEL PRADO, 20?, n. p. Disponível em: <https://www.museodelprado.es>. Acesso em: 20 abr. 2018.)



Figura 1.
BROCOS, M.
La defensa de Lugo.
1887. Óleo sobre
Tela, 331 x 252 cm.
Centro Galego de
Havana.

A bolsa foi fornecida pela *Deputación Provincial de La Coruña*⁵, órgão que, mediante pensões e subvenções, auxiliava novos artistas. Com a exigência de se pintar um tema de caráter bíblico, Brocos escolheu a história de Rebeca e Eliézer⁶, tela que será importante para discutir as questões eugênicas relacionadas à produção do artista, já que a história bíblica envolve o tema da raça e da terra.

A concessão da bolsa obrigou Brocos a pintar uma série de quadros logo em seguida: no primeiro ano, deveria fazer uma cópia de um quadro antigo, de um renomado pintor, quando executou o quadro *La justicia*, uma cópia de Rafael. No segundo, teria que

5. Importante observar que Brocos foi um dos primeiros a se beneficiar da Bolsa. Os exames duravam vários meses e incluíam três exercícios: uma cópia de um artista renomado, antigo, um modelo vivo e um quadro do assunto de história que se saísse à sorte. Eram trabalhos que seriam qualificados pela Real Academia de San Fernando. Os artistas deveriam ter entre 20 e 30 anos, embora esse detalhe não fosse estabelecido de forma rígida no início. (PEDREIRA, 2011, p.74)

6. Interessante a lembrança de Tatiana P. Lotierzo, que explica que a história está ligada a disputas que envolvem a terra e a Raça. Abraão recusa que Isaac desposse qualquer mulher da Terra Prometida e pede a seu homem de confiança, Eliézer, para buscar Rebecca, uma mulher com seu mesmo sangue. (Gênesis 12:1-3, 7; 17:19; 22:17, 18; 24:1).

pintar uma só figura de tamanho natural; é quando ele realiza o quadro *Desnudo de hombre* e, por último, um quadro de história, sendo *Las três edades* o tema eleito pelo artista. É como resultado desse pensionato em Roma que Brocos executa a obra *La defensa de Lugo* (1887), tela que recebeu menção honrosa na Exposição Nacional de Bellas Artes na Espanha, em 1887⁷, quando Brocos tinha 35 anos.



Figura 2.
BROCOS, M.
Nu de hombre.
c. 1884. Óleo sobre tela, 143 x 143 cm.
Deputación da Coruña.

7. Segundo Massé, a obra foi recomendada pelos jurados como digna de distinção e recebeu certificado de honra.



Figura 3.
BROCOS, M.
Las tres edades.
1888. Óleo sobre tela, 68 x 48 cm.
Deputación da Coruña.

Maria Cabrera Massé (2000/1) enfatiza dois aspectos que considera importantes na estadia de Brocos em Roma: primeiro, a prevalência do gosto pela pintura histórica que predominava no ensino de arte no século XIX; segundo, as reclamações empreendidas por Brocos acerca da situação das Academias em Roma e dos artistas que dependiam da pensão em uma carta publicada no Jornal *A Voz de Galicia* em 21 de abril de 1884⁸. Nela, Brocos começa a comparar a Itália a Paris para considerar que Paris era bem “mais compreensiva” em aceitar e ajudar novos artistas estrangeiros⁹.

A prevalência pela pintura histórica foi uma regra nas academias espanholas e em seu cenário artístico no século XIX, mais notadamente até 1850, quando passa a ser gradualmente substituída pela arte de gênero (conhecida como costumbrista ou pintura de variedades), ou mesmo pela pintura social. No final do século,

8. Nela, Brocos reclamou que os artistas não vendiam e os *marchands* estavam com as obras paradas na vitrine, e nem aquarelas, que eram mais baratas, eram vendidas. Argumentou que a renda era necessária para pagar modelos e que o dinheiro da pensão não dava para nada além de custear os gastos básicos de um artista. Informa, ainda, do fechamento da Academia Gigi e de sua concorrente, a Academia de Canovas, e que, no Círculo Artístico Internacional, não houve aulas de aquarela por falta de alunos. Conclui dizendo: “escuso dizer-lhes que a situação dos artistas em Roma é extremamente penosa” (MASSÉ, 2000/1, p.297).

9. Ele continuará a fazer essa comparação em sua obra *A questão do ensino de Bellas Artes*.

predominará uma arte mais eclética, o que sem dúvida, vai afetar a obra de Brocos¹⁰.

O costumbrismo na Espanha tem seu esplendor entre 1850 e 1860, com obras que respiravam “verdade e vida”, uma arte voltada à representação do cotidiano rural ou citadino, e que não exigia as dimensões de uma pintura de história, arte oficial do século. Essa mudança é fruto das transformações de uma sociedade europeia que cada vez mais afinava a arte com os princípios que estimulavam temas religiosos e a pintura de história. Embora fosse uma arte mais identificada com a conjuntura burguesa, o costumbrismo também dará margem à busca pela valorização do *pueblo* como sujeito coletivo e criador de uma nacionalidade e de uma história particular (CASTIÑERAS, 2011, p.98). O costumbrismo está relacionado a uma crise de nacionalidade na Espanha, pois o problema essencial era responder à sua decadência em relação aos países europeus. Era preciso encontrar a chave para a modernização da Espanha em suas várias dimensões, especialmente na esfera cultural.

Entretanto, é importante apontar que, na perspectiva espanhola, a conjuntura de reforço à nacionalidade esteve ainda ligada a uma perspectiva regeneracionista, que incluía uma revalorização de seu passado histórico. Tal perspectiva, muitas vezes vinculada ao termo *hispanismo*, esteve associada à ação de vários intelectuais, denominados posteriormente “Geração de 98”, como Miguel de Unamuno (1864-1936), dentre outros, e Angel Ganivet (1865-1898), considerado um precursor¹¹. Natural, portanto, que as obras de história fossem revalorizadas na Espanha durante o período em que Brocos realiza *A defesa de Lugo*, o que explica a obra ter chamado

tanta atenção na Espanha, embora tenha sido executada como resultado do pensionato do artista em Roma.

Ligado às academias espanholas, Brocos vai concorrer às Exposições Nacionais de Bellas Artes com os quadros *A justiça*¹² e *As estações*, em 1884, com *La defensa de Lugo*, em 1887, e, quando já estava no Brasil, com *Albores*, em 1890, e *La mandioca*, em 1897. Portanto, é necessário assinalar que Brocos executou *A defesa de Lugo* sob as indicações da própria conjuntura e como resultado da bolsa de seu pensionato em Roma. Era uma pintura de história e foi recebida de maneira diversa pelos críticos que a avaliaram na Exposição Nacional de Bellas Artes de Madrid, em 1887. Antes de apresentarmos as críticas e a circulação do quadro, examinemos suas características gerais. É no Correio Militar de Madrid, na coluna que faz comentários sobre as obras da Exposição Nacional, que encontraremos explicações sobre a inspiração do quadro, em uma obra do século XVI:

[...] o assunto está inspirado nas seguintes linhas do *Nobiliário, armas e triunfos de Galicia*, de Gandara¹³: Abderrhman penetrou em Galícia, teve grande batalha no bispado de Mondonedo e nesta entrada, consta, por tradição certa, que os mouros cercaram a cidade de Lugo e que a defendia um cavaleiro da casa de Rivadeneira, que se chamou Sancho Diaz de Rivadeneira, senhor da antiga casa de Torres. Que estando sem mantimentos, jogou pelos muros no campo contrário, quantidade de pães e cordeiros, para dar-lhes a entender que sobravam víveres, e que os mouros, com isso, levantaram e se foram [...] (EL CORREO MILITAR, 1887)¹⁴.

Nas observações colocadas em maio de 1887, no mesmo documento, em *El Correo Militar*, encontraremos, ainda, a observação que o quadro não é uma obra de primeira ordem, nem muito menos, mas que o autor promete, e que a obra possui um detalhe importante: um tamanho equilibrado, dentro dos limites naturais, sendo modesto, sem a pretensão das exageradas proporções a que normalmente estavam submetidos os quadros de pintura de história.

12. Cópia que ele faz de uma obra de Rafael Sanzio.

13. Frei Felipe de Gandara ou Felipe de la Gándara y Ulloa, nascido em Allarizem 1596 e falecido em Madrid em 1676, foi um humanista galego do século XVII.

14. Tradução da autora.

10. No Brasil, ocorreu um movimento mais específico, a pintura histórica e a retratística oficial serão valorizadas pela Academia na década de 1850, na gestão de Manuel de Araújo Porto Alegre (1854-1857). A paisagem que, por sua vez, se manterá como um gênero menor na hierarquia estabelecida na Espanha, no Brasil, ao contrário, será bastante valorizada, por ser considerada elemento fundante na construção da identidade no Império. A esse respeito, ver o estudo de Elaine Dias: DIAS E. *Paisagem e Academia*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

11. Em obra publicada em 1897, Ganivet publicaria o que já era uma perspectiva na Espanha que buscava se recuperar das guerras perdidas no século XIX e se modernizar: seu passado grandioso. Em *Idearium espanhol*, o autor escreveria que uma nação não se mede apenas pelo tamanho de sua população, nem pela extensão de seu território, mas especialmente “pela grandeza de sua ação na história”. GANIVET, Á. *Idearium español*. 2 ed. Madrid: Libreria General de Victoriano Suárez, 1905 [1ª ed. 1897]. p.15.

Em julho do mesmo ano da exposição, um dos mais respeitados críticos do período, Rafael Balsa de La Vega¹⁵, também fará uma apreciação da obra na Revista Regional da Galícia, edição de 1887, calcado no desejo pelo naturalismo e realismo absoluto da obra:

[...] em *A Defesa de Lugo*, Don Modesto Brocos não cumpre a promessa que nos havia feito de uma obra de verdadeiro mérito. Sucede muitas vezes que o pintor concebe a ideia do quadro, mas não logra dar-lhe forma no óleo, e é isto que acontece ao Sr. Brocos. Ademais, na parte à que a história se refere, não é exato em sua produção pelo pensionado em Roma. As muralhas de Lugo foram sempre de granito, pelo menos alguns séculos antes que houvesse tido lugar o ato cometido pelo herói que levou adiante um cordeiro e um pão como timbre de glória em seus escudos; e, para que se convença do que lhe digo, rogo que ao distinguido artista que aqui estudou se tome ao trabalho de ler o *Cisne de Occidente* e a história da *Metropolitana Bracarense*, e ali encontrará descrição detalhada de Lugo. Por outro lado, e no que se contraria à verdade da lenda, tampouco é exato que os defensores da cidade de Sacramento jogassem cestos de pães ao inimigo, foi só um bolo e um cordeiro. Tanto como a perspectiva me agrada, tanto me desagrada o desenho dos dois principais personagens que figuram em primeiro plano. A figura que joga o cordeiro é muito defeituosa.

Sobretudo o escorço da perna que apoia na muralha, parecendo muito curta e deslocada: os braços são muito mesquinhos e também um mais curto que o outro. Desculpe-me, Sr. Brocos, se aponto esses lunares de seu último quadro, mas entendo que, tendo alentos para fazer muito mais, deve estudar com grande empenho tudo o quanto creia indispensável para a realização da ideia que conceba. Nesse quadro o Senhor Brocos se descuidou de um modo lamentável do desenho, da verdade histórica, e somente a cor merece a aprovação dos inteligentes (BALSA DE LA VEGA, R. 1887, p.27, tradução da autora).

15. Pintor, crítico e historiador da arte nascido em Padrón. Embora tenha sido pintor, logo se dedicou à atividade de crítica de arte e tradução.



Figura 2. Capa do Nobiliário, armas e triunfos de Galícia.

Como um artista ainda jovem e com uma obra promissora, os quadros de Brocos possuíam certa rigidez que a autora Maria Dolores Liaño Pedreira (2011) considera explicável por serem obras de estudo. De qualquer maneira, o colorido já é destaque desde a obra *Cena bíblica* (1883), e também será valorizado pelo próprio artista, que explica decidir aplicar a técnica com o que sabia do impressionismo para acertar o tom em que pintou o cordeiro em *A defesa de Lugo*. No livro *Retórica dos Pintores* (1933), publicado quando o autor era professor da Escola Nacional de Belas Artes, Brocos dedicará um capítulo à discussão da cor. Para o artista, o gosto pelas cores era algo que se apurava “com a civilização”, especialmente por meio dos tapeceiros, as modistas e os fabricantes de tecidos. Como afirma: “nos pintores, esse gosto do colorido chega a ser um verdadeiro culto, sobretudo nos coloristas, que são raros em todas as escolas, pois sucede que uns tem muito desenvolvido o sentimento da linha e falta-lhes o da cor” (BROCOS, 1933, p.58). É por meio da cor que o artista consegue afinar seu órgão visual e, ainda, o olho aprende a medir direções, intensidades, distâncias, ao percebê-las na natureza. Para Brocos, na representação da cor entra o sentimento. Após discorrer sobre contrastes e feitos possíveis na cor, Brocos se interessa pelos fenômenos executados pelos artistas impressionistas, como explica em *Retórica dos Pintores*, seu livro de 1933.

O realismo reclamado por Balsa de La Vega é compreensível pelo contexto influenciado pelo positivismo e pelo naturalismo, tanto para as obras históricas quanto para a pintura de gênero nascente. Era o interesse pelo mundo tangível, o desejo de conhecê-lo e analisá-lo cientificamente. Por mais que o quadro de história fosse gradativamente sendo substituído pelo quadro de gênero ou costumbrista, a época exigia uma transcrição fiel da realidade, e deveria ser julgado pelo público que buscava nas obras os mínimos detalhes de veracidade. Como se expressa Fernando Gimenez: “a representação artística dos acontecimentos históricos recentes corre continuamente ao risco de que o espectador, como testemunha ocular ou um pouco menos, busque nela tanta realidade e tais pormenores como se tratasse de examinar um documento autêntico” (GIMENEZ apud SOLVES, 2000, p.149).

Ao analisar a pintura de gênero na Espanha, Victoria Solves (2000, p.150) destaca, ainda, que a preocupação com a cor era fruto de um protagonismo já influenciado pelos novos tempos, em que havia riscos do desenho ficar em segundo plano. Esse foi um dos aspectos reclamados pelos críticos do período. Os jovens artistas, antes de se preocuparem com uma formação sólida, já começavam a desenvolver de forma ambiciosa um estilo pessoal, no qual a cor estava muitas vezes sobreposta ao desenho.

Brocos será um artista identificado com pinturas de gênero em obras que realizou na Espanha e no Brasil. Em sua paleta eclética, haverá a busca pela “verdade” em obras atreladas às encomendas oficiais e aos cânones a que esteve submetido. Todavia, o próprio artista não estará imune às transformações no mundo da arte ao findar o século XIX. Ele defenderá a cor e, principalmente, uma interpretação pessoal do tema, mesmo que fosse em uma cópia. Sem interpretação, escreve Brocos, não pode haver arte, pois a arte é manifestação do que o artista vê através do seu temperamento (BROCOS, 1933, p.26). E completa ainda reclamando que todas as grandes épocas artísticas foram épocas de liberdade, sem que nenhum dogma religioso se impusesse, nenhuma corporação oficial se considerasse investida da ditadura artística como responsável pelo gosto que pudesse tomar a nação (BROCOS, 1933, p.29).

Todavia, sua arte transcorreu no limite das demandas oficiais e da academia é preciso observar o toque pessoal que Brocos conferiu

à sua interpretação de diversos assuntos como o ensino de artes, a pintura de tipos nacionais e sua polêmica inclinação à eugenia. Mesmo como obras de juventude, os temas trabalhados pelo artista já denotam sua busca por uma interpretação pessoal. Nesse sentido, há os que viram em *La defensa de Lugo* uma obra bem executada, especialmente no que se refere à sua reconstrução enquanto arte, à escolha de um tema quase mítico para expressar a defesa de uma localidade. É o que ocorre com o escritor e jornalista Aurélio Ribalta¹⁶, na Revista Regional da Galícia, número 8, de agosto de 1987, que dará um veredito: “A cena está verdadeiramente sentida, e reconstruída com tal arte que não se vislumbra nela o trabalho que custou ao autor. Em resumo, o quadro é muito bom e já nos dá o direito de confiar em Brocos, que, em sua *Defesa de Lugo*, nos ensina que assim como se estuda, se trabalha: com fé, perseverança e meditando sobre os assuntos” (RIBALTA, 1877, p.86).

Em 1888, o quadro ficou exposto no Salão de Paris. Depois, passou a Coruña, nas mãos do irmão de Brocos, Isidoro Brocos, quando então Modesto se mudou para o Brasil. Posteriormente, será adquirida pelo Centro Galego de Havana, para decorar o palácio social¹⁷ (há registros da presença do quadro na localidade desde 1890), local em que permanece até hoje, considerado como um dos expoentes da pintura histórica na ilha¹⁸.

Heloisa Selma Fernandes Capel é Historiadora, professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Coordena o GEHIM, Grupo de Estudos de História e Imagem. E-mail: hcapel@gmail.com.

^{16.} Aurelio Ribalta Copete, nasceu em Ferrol a 1 de abril de 1864, e morreu em Soto del Real (Madrid), a 7 de setembro de 1940. Foi escritor e jornalista galego.

^{17.} O *Centro Gallego de La Habana* foi construído pela Comunidade Galega de Cuba no século XIX, e é considerada uma das mais importantes instituições do gênero no país. Foi muito importante na vida dos imigrantes galegos, proporcionando a eles uma assistência em diversos setores, dentre eles o da promoção da cultura. O Centro notabilizou-se por conceder assistência aos espanhóis da Galícia e de outros locais.

^{18.} A autora Martha Elizabeth Laguna Enrique vai explicar que, embora a obra tenha sido adquirida para adornar o Centro Gallego e ele só tenha sido inaugurado, oficialmente, em 1913, há registros da presença da obra desde 1890, evidenciando, segundo o poeta Julián del Casal (1863-1893), sob o pseudônimo Hernani, o poder da comunidade galega em Cuba e seu poder demográfico, econômico, político e cultural. (ENRIQUE, 2016, p.427)

REFERÊNCIAS

- BALSA DE LA VEGA, R. Los Artistas Gallegos en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. **Galicia**: Revista Regional, La Coruña, ano I, n. 7, jul. 1887. Biblioteca Nacional de España.
- BROCOS, M. **La defensa de Lugo**. 1887. Óleo sobre Tela, 331 x 252cm. Centro Galego de Havana.
- BROCOS, M. **Las tres edades**. 1888. Óleo sobre tela, 68 x 48 cm. Deputación da Coruña.
- BROCOS, M. **Nu de hombre**. c. 1884. Óleo sobre tela, 143 x 143 cm. Deputación da Coruña.
- BROCOS, M. **Retórica dos Pintores**. Rio de Janeiro: Typ d'a Industria do Livro, 1933.
- CAPEL, H. S. F. Memórias da Defesa de Lugo: costumbrismo e regionalismo em Modesto Brocos (1852-1936). **Revista Fênix**, Uberlândia, v.15, p.20-35, 2018.
- CASTIÑERAS, E. F. De las razones por las que se encargaba um cuadro. Generos e intención em la pintura decimónica de la diputación de la Coruña. *In*: GARRIDO, M. **Catálogo del patrimonio artístico de la diputación de La Coruña - Vol I, Artes Plásticas (1990-2010)**. Corunha: Conselho Provincial da Corunha, 2011.
- ENRIQUE, M. E. L. **El Museo Nacional de Bellas Artes y la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
- EL CORREO MILITAR. Madrid, ano 19, 23 mai. 1887. Biblioteca Nacional da Espanha.
- GANIVET, Á. **Idearium español**. 2 ed. Madrid: Libreria General de Victoriano Suárez, 1905 [1ª ed. 1897].
- GARRIDO, M. **Catálogo del patrimonio artístico de la diputación de La Coruña - Vol I, Artes Plásticas (1990-2010)**. Corunha: Conselho Provincial da Corunha, 2011.
- MASSÉ, M. C. Modesto Brocos. *In*: **Artistas Galegos**. Nova Galicia: Ed. Nova Galícia, 2000/1.

MUSEO DEL PRADO, 20?, n. p. Disponível em: <https://www.museodelprado.es>. Acesso em: 20 abr. 2018.

- PEDREIRA, M. D. L. La promoción de las artes em la provincia: pensiones e pensionados de la diputación de la Coruña. *In*: GARRIDO, M. **Catálogo del patrimonio artístico de la diputación de La Coruña - Vol I, Artes Plásticas (1990-2010)**. Corunha: Conselho Provincial da Corunha, 2011.
- RIBALTA, A. La Epopeya de Galicia. **Galicia**: Revista Regional, Galicia, ano 1, n. 8, p.86, ago. 1887.
- SOLVES, V. E. B. Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España. **Ars Longa**, Valencia, n. 9-10, p.145-156, 2000.

ERNESTO MEYER FILHO, MITO E MAGIA NA ARTE E NA PERSONA DO ARTISTA

Luana M. Wedekin

Introdução

O Edital do X Seminário do Museu D. João VI/Grupo Entresséculos levanta os seguintes questionamentos: “Quais são as representações da figura do artista e como se transformaram ao longo do tempo? Intelectuais ou artesãos, mártires ou demônios, ingênuos ou revolucionários, loucos ou filósofos?” Na história do modernismo na arte catarinense, Ernesto Meyer Filho (Itajaí, SC, 1919 - Florianópolis, SC, 1991) encarna aspectos muito peculiares da representação do artista nos termos levantados por este Seminário, especialmente aquele eixo acerca da persona do artista. Este trabalho originou-se de um artigo que escrevi sobre o artista desenvolvido para o livro *Passado e presente em quadros: uma antologia da História da Arte em Santa Catarina*, organizado por Sandra Makowiecky e Rosângela Miranda Cherem.

Em termos metodológicos, esta comunicação dispôs de fontes bibliográficas, sendo Meyer Filho um artista de significativa fortuna crítica na historiografia da arte catarinense. Algumas dessas fontes contêm abundantes símiles de documentos pertencentes ao Instituto Meyer Filho, que salvaguarda em seus arquivos uma representativa parte da produção do artista, assim como se dedica à divulgação de sua obra e publicação científica acerca dela. De forma semelhante a Margot e Rudolf Wittkower (2016), procurei deixar falar as fontes, e cotejá-las com os escritos acerca da lenda (KRIS; KURZ, 1988) e da figura do artista (WITTKOWER; WITTKOWER, 2016).

Lenda e mito nas fórmulas biográficas de artistas

Para Ernst Kris e Otto Kurz (1988), a biografia do artista associa-se indissolavelmente à lenda do artista, que toma a forma de certas noções estereotipadas, que aparecem em fórmulas biográficas, com a presença de temas biográficos fixos. A importância dada a tais narrativas remete à Antiguidade grega, e as primeiras biografias de artistas como gênero literário autônomo surgem no período helenístico. Kris e Kurz (1988) ressaltam o valor atribuído aos dados da infância do artista, sua descoberta quando criança por um mestre já estabelecido, o talento manifestado precocemente. A força dessa fórmula é indiscutível nos temas recorrentes acerca da infância dos artistas dos mais diversos tempos e espaços.

No caso de Meyer Filho, ele gostava de mencionar sua prolífica produção de desenhos, e, em mais de uma declaração pública, referiu-se aos desenhos que sua mãe guardava, e a persistência dos temas tratados nestes registros iniciais de sua criação:

Meu primeiro desenho, feito com a idade de quatro anos, representava uma pesca de tainhas, na praia dos Ingleses, uma das mais belas praias da Ilha de Santa Catarina. Guardado por minha mãe, ainda tinha este caderno até há bem poucos anos atrás. Em várias folhas de caderno, também guardados por minha mãe, vê-se que eu já desenhava, aos sete anos de idade, galos, pássaros, animais domésticos, aviões, navios, canoas, automóveis etc. (MEYER FILHO apud DAMIÃO, 1996, p.20)

Tais menções aos primeiros desenhos do artista são repetidas por seus biógrafos e estudiosos, seja em forma de citação direta (DAMIÃO, 1996; MEYER, NUNES, SIEWERDT, 2011), ou indireta (LINS, 2010; VOGEL, 2010). Alguns desses desenhos iniciais do artista estão conservados no acervo do Instituto Meyer Filho (Figura 1).

O autodidatismo de Meyer Filho é outro elemento que se adequa às fórmulas biográficas, como identificadas por Kris e Kurz (1988). Em *Minha primeira autobiografia: um artista de Florianópolis* (2017), escrita na década de 1960, o artista afirma que as opções de formação artística na cidade eram inexistentes, e ele pensava em



Figura 1.
MEYER FILHO, E.
Desenho infantil.
1927. Instituto Meyer Filho.
Fonte: Meyer; Nunes; Siewerdt (2011, p.66).

ser agrônomo. “Para não perder tempo”, fez um curso de contador e passou num concurso para o Banco do Brasil, em 1941. Relata que foi em 1943 que iniciou seus estudos de desenho “por conta própria”, começando com lápis comum, e depois “tinta de escrever” e nanquim. Contudo, a trajetória de Meyer Filho foge à fórmula, por não haver, em seu caso, uma “descoberta do talento”, seguida de prodigiosa ascensão social.

Meyer Filho: cidadão, bancário

Na discussão sobre a posição social do artista na antiguidade, Kris e Kurz (1988) não deixam de indicar que, apesar da ascensão social dos artistas, prevalecia ainda a suspeita, o desprezo pelo trabalho manual, e a resistência em atribuir ao pintor e ao escultor o “êxtase divino”. No Renascimento, a realização artística aparece ligada à ideia de “êxtase artístico”, atribuída ao artista divino, divulgada no “Vidas” de Giorgio Vasari (1550). É neste período igualmente que se afirma o valor da criação artística fundamentada na “visão interior, na inspiração”, “na necessidade irreprimível” do artista. A perseverança dessa noção é atestada mesmo em expoentes da arte moderna, que a incorporam em suas narrativas.

Meyer Filho teve que esperar “trinta anos e sessenta e um dias”, tempo que passou trabalhando no Banco do Brasil, para poder se

dedicar exclusivamente à arte. Os interesses e atividades como artista foram, por longo tempo, conjugados com esse emprego formal. Ele relatou: “Continuei desenhando sempre [após o ingresso no banco], às vezes nem sei por quê. Creio que foi sempre para satisfazer (embora instintivamente) uma desconhecida necessidade interior, irresistível, de realização” (MEYER FILHO, 2017, p.15).

Com frequência, Meyer Filho se referia aos penosos anos de trabalho como bancário: “Nem a ‘vida de cachorro’, nem a vida do burro com suas pesadas cargas, se comparam à vida do bancário. [...] (30 anos de trabalhos forçados)” (MEYER FILHO apud DAMIÃO, 1996, p.76). Ele conta que rejeitou oportunidades de promoção no banco, pois implicavam renunciar à sua arte. Registra também situações de dificuldade para conciliar o bancário com o artista, como quando um superior confiscou suas canetas para que não desenhasse durante o expediente – nesta ocasião, sua urgência criativa do artista era tamanha que usou um carimbo do banco para produzir a figura de um galo.

As referências a esse período parecem fundamentais na construção da sua *persona* como artista. Aqui, o trabalho no banco parece ter sido encarado por ele como um obstáculo temporário para sua realização artística, cuja superação é também um tema recorrente nas lendas de artistas identificadas por Kriz e Kurz (1988). Num comentário de 1979, feito sobre um desenho a nanquim de 1946, refere-se à data de sua aposentadoria (02/07/1971) como seu “Renascimento” (MEYER FILHO apud MEYER; NUNES; SIEWERDT, 2011, p.129).

No ainda incipiente meio artístico florianopolitano na década de 1940, o artista encarnou mais precisamente o elemento de “alteridade”, aspecto descrito por Wittkower e Wittkower (2016). Os autores investigaram a formação na consciência comum dessa imagem do “típico” artista em fontes histórico-artísticas, biografias, cartas e documentos. Para eles, no mais das vezes, psicólogos, sociólogos e, até certo ponto, críticos de arte, estão de acordo sobre o fato que certas características notáveis distinguem o artista das pessoas “normais”, assim como para o grande público.

Pode-se entender a *persona* do artista do ponto de vista social, mas também arquetípico. O psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961) sistematizou o conceito de *persona*, que, no contexto da Psicologia Analítica, é o arquétipo da conformidade social, é

a “função de relacionamento com o mundo coletivo exterior”, é a “máscara ou fachada ostentada publicamente com a intenção de provocar uma impressão favorável a fim de que a sociedade o aceite” (HALL; NORDBY, 1980, p.36).

A *persona* refere-se aos papéis sociais reconhecidos que estão presentes em qualquer cultura (pai, mãe, marido, esposa, médico, sacerdote, advogado), aos quais correspondem comportamentos esperados, que podem incluir até estilos de vestuário e de comportamento. No contexto ocidental, ao artista espera-se que assuma comportamentos excêntricos, que tenha certa tendência à boemia, e certa licenciosidade sexual. Meyer escreveu, em 1980: “[c]omo vocês sabem, também nós, artistas e intelectuais em geral, somos considerados uns ‘sonhadores’, uns grandessíssimos vagabundos e mandriões e outras coisas mais” (MEYER FILHO apud NUNES; FRANZ, 2017, p.5).

Meyer Filho sintetizava dois opostos: o funcionário público e o artista. A *persona* do funcionário público, por sua vez, aparece representada na literatura em personagens como Akáki Akakievitch, protagonista do conto *O capote*, de Nikolai Gógol (1809-1852), escrito originalmente em 1842. Ele encarna o servidor cujo sentido da vida repousa somente na sua atividade como escrivão, e cuja existência assume novo significado quando é obrigado a adquirir um novo casaco. Outra figura literária marcante, que personifica aquelas profissões devotadas ao trabalho burocrático e sem sentido, é *Bartleby, o escrevente*, de Herman Melville (1819-1891), publicada originalmente em 1853. Em *Bartleby*, contudo, como Giorgio Agamben analisa à luz da filosofia, a famosa frase “preferiria não” (“*I’d rather not to*”), é definida pelo filósofo italiano como a “fórmula da potência”, pois cria uma suspensão entre “o afirmar e o negar, a aceitação e a recusa, o colocar e o retirar” (AGAMBEN, 2015, p.30).

Meyer Filho criou uma suspensão semelhante quando manteve o emprego no banco, que garantia o sustento da família, mas também continuava sua “vocaçãõ” de artista, desenhando às vezes no horário de trabalho, para desespero de seus superiores. O artista afirmou: “fiz mais de 30 mil desenhos enquanto estava no banco” (MEYER FILHO apud DAMIÃO, 1996, p.78).

Bartleby, para Byung-Chul Han (2017), ainda é um “sujeito da obediência”. O filósofo coreano radicado na Alemanha discorda de Agamben e não vê em *Bartleby* este “ser de pura potência”, mas

alguém “ausente e apático” (HAN, 2017, p.64). Numa avaliação de Meyer Filho como funcionário do Banco do Brasil, datada de 1962, ele é descrito como “pontual, assíduo e inteligente [...] muito disciplinado, cortês e delicado e atencioso, acata com muita presteza e solicitude as ordens recebidas [...] Sua vida particular e funcional é isenta de quaisquer restrições” (MEYER; NUNES; SIEWERDT, 2011, p.74). Na “sociedade da disciplina” que Meyer Filho bancário viveu, a arte era sua “desobediência”.

“Um artista incomum”

Outro aspecto que aproxima Meyer Filho da persona típica do artista é seu comportamento irreverente e imaginativo, expresso em sua poética, que incorporou o fantástico como tema e como forma. Florianópolis era ainda relativamente provinciana para acolher as excentricidades do artista.

Aqui também se pode identificar uma longa tradição, a remontar ao Renascimento italiano. Arnold Hauser (1972) relata o desprendimento das guildas, o surgimento da biografia do artista, o início da consciência de sua força criadora (no sentido moderno da palavra), a qual se reflete também nas assinaturas dos trabalhos; na realização de autorretratos; na emancipação das encomendas diretas; no recebimento de honorarias; enfim, um processo que culmina na sua emancipação e na proclamação do gênio – encarnado no artista divino que é Michelangelo. Hauser assim sintetiza:

Completa-se a modificação final: já não é a arte do pintor, mas o próprio homem que é objeto de veneração e que se torna moda. O mundo, cuja glória lhe pertence proclamar, proclama agora a glória do artista; o culto, de que ele era o instrumento, aplica-se-lhe; o estado de divina mercê é agora transferido dos seus patronos e protetores para ele próprio. (HAUSER, 1972, p.430)

Juntamente com esse novo status social, já é possível identificar, no primeiro *Cinquecento*, a associação entre artistas e “condutas extravagantes” (WITTKOWER; WITTKOWER, 2016, p.80). Comportamentos bizarros acerca dos hábitos e da sociabilidade foram atribuídos a Niccollò dell’Arca (1435-94), Piero di Cosimo (1461-1521), Jacopo Pontormo (1495-1556), aos notórios

Leonardo da Vinci (1452-1519) e Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Wittkower e Wittkower (2016) destacam que, ainda que essas condutas fossem exceções em termos de categoria social, tornaram-se típicas para os artistas – sua persistência é atestada ao longo de toda a história da arte ocidental desde então.

Meyer Filho afirmou: “A partir de 1957, eu me tornei o primeiro pintor fantástico-surrealista do Sul do Brasil” (MEYER FILHO, 2011, p.113). Sua produção explora os hibridismos humano-animais, num mundo em fluxo, em lógicas combinatórias proliferantes (Figura 2).



Figura 2.
MEYER FILHO, E.
A sereia anfíbia.
1974. Nanquim
sobre papel, 37 X
32,3 cm. Instituto
Meyer Filho.
Fonte: Instituto
Meyer Filho.

Afirma-se aqui a ideia do artista como “mago”, tanto ao afirmar as temáticas relativas à construção de uma identidade da arte de Florianópolis, “ilha da magia”, relacionada ao universo “bruxólico” das origens açorianas, quanto nos seus sistemáticos “exercícios de imaginação”.

Um tema recorrente na obra do artista é a figura do galo. Meyer Filho produziu milhares de galos, nenhum igual ao outro, como gostava de enfatizar. No bestiário meyeriano, o galo reina absoluto: “Vocês podem me chamar de gozador e de tudo: na Terra, o símbolo oficial da França é o galo. E o galo é também o símbolo do Planeta Marte. E o meu símbolo também” (MEYER FILHO apud DAMIÃO, 1996, p.75) (Figura 3).



Figura 3.
MEYER FILHO, E.
Galo galáxico
VLSTEMF no.
5. 1990. Acrílica
sobre Eucatex,
50 x 50 cm.
Fonte: Instituto
Meyer Filho.

Não há muitos autorretratos produzidos por Meyer Filho. Há um trabalho inicial, datado de 1943, quando o artista era bastante jovem, um exercício de desenho, assinado como “Ernesto”, ou seja, ainda não encarnado “Meyer Filho”, cuja assinatura muitas vezes era acompanhada de sua digital e de um desenho de galo (visível no canto inferior direito da figura 3). Trinta anos mais tarde, porém, ele elabora um autorretrato híbrido, no qual seu rosto respeita o princípio da verossimilhança, mas o corpo aparece com asas decoradas com grafismos característicos de seus galos cósmicos (Figura 4).

A identificação com o galo foi repetida em muitas ocasiões, como numa entrevista a Carlos Alberto Feldman, em 1976, na qual declarou que os desenhos de galos eram seus “autorretratos psicológicos, artísticos e espirituais” (MEYER; NUNES, SIEWERDT, 2011, p.131).

O artista teve papel ativo na construção de sua *persona* artística. Ao ser criticado por pintar somente galos (uma afirmação falsa, pois o artista pintava também cenas idílicas de quintais e cenas das festas populares ilhoas), numa das primeiras exposições do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF), do qual foi um dos fundadores com Hiedy Assis, em 1957, o artista expôs, jun-



Figura 4.
MEYER FILHO, E.
Detalhe da capa
elaborada por
Meyer Filho para
o catálogo da
Galeria de Arte
Studio A/2. 1974.
Fonte: Instituto
Meyer Filho.

tamente com suas obras, uma gaiola com um galo e uma galinha. Não há como negar o pioneirismo de Meyer Filho. São celebradas na História da Arte os trabalhos como a instalação “Sem título” de Janis Kounellis na Galleria L’Attico em Roma, em 1969, na qual o artista manteve 12 cavalos vivos no recinto da galeria; ou a emblemática performance de Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, de 1974, na Rene Block Gallery de Nova Iorque, na qual o artista interagiu por 7 dias com um coioete. Na província catarinense, Meyer Filho provocava o público e a crítica local, precedendo as ampliações do campo da criação da arte nas novas formas de instalação e performance.

Outro aspecto de inovação na arte catarinense foi a produção de caráter erótico de Meyer Filho, suas “sacanagens fantásticas”. Peixoto (2018) afirma que ele foi o primeiro artista catarinense a abordar a temática de forma explícita. Os primeiros desenhos surgem no final na década de 1940, quando trabalhava no Banco do Brasil, e foi instado a destruir esses desenhos por pressão dos “falsos moralistas”. Retoma a temática em 1970, celebrada numa exposição na Galeria Studio em Florianópolis, em 1981 (Figura 5).

Um dos episódios mais singulares da construção da *persona* de Meyer Filho por ele mesmo, e amplamente reiterada pela crítica local, foi a sua visita a Marte. No início dos anos 1960, relatou que fora visitado por um “cara assim meio diferente”, um “cidadão de Marte”, que o levou visitar seu planeta e o identificou como “[espiritualmente] um cidadão marciano”. A primeira visita do artista a Marte, e outras que se sucederam, eram narradas aos amigos nas mesas de bar, em entrevistas para a imprensa local e, à moda de Orson Welles em Nova York, num programa ao vivo numa rádio florianopolitana. A notícia virou tema obrigatório nas entrevistas com o artista, que fazia questão de confirmar e conceder novos detalhes sobre suas incursões extraterrestres.

Todos esses fatores reafirmavam a figura de Meyer Filho como um “artista incomum”, como classificado pelo jornalista – e amigo do artista – Carlos Damião (1996).

Considerações finais

Voltando à pergunta inicial: “Quais são as representações da figura do artista e como se transformaram ao longo do tempo? Intelectuais ou artesãos, mártires ou demônios, ingênuos ou revolucionários, loucos ou filósofos?” O primeiro aspecto apontado diz respeito às fórmulas biográficas que ainda permanecem presentes nos relatos biográficos de artistas recentes. A compreensão de tal fato pode ser esclarecida por Kris e Kurz (1988):

A fórmula biográfica e a vida parecem ligadas de dois modos. As biografias registram acontecimentos típicos, por um lado, desse modo dando forma ao destino típico de uma específica classe profissional, por outro. O praticante da vocação submete-se, até certo ponto, a este destino ou sorte típicos. Este efeito de modo algum se relaciona exclusivamente, ou sequer primeiramente, com o pensamento consciente e o comportamento do indivíduo – que pode tomar a forma de um “código de ética profissional” –, mas antes com o seu inconsciente. (KRIS; KURZ, 1988, p.114)

Num movimento muito bem orquestrado, os biógrafos de Meyer Filho ecoaram a narrativa construída pelo artista, reforçando seus aspectos lendários, como a atividade de desenho na infância, a oposição artista-bancário, as excentricidades do artista



Figura 5.
MEYER FILHO, E.
Idílio Cósmico
IV. 1981. Acrílica
sobre Eucatex,
40 x 44,7 cm.
Fonte: Instituto
Meyer Filho.

– incluindo a viagem a Marte, sua tendência boêmia, a produção de arte erótica.

Kris e Kurz explicam: “[a] heroicização do artista tornou-se o principal objetivo dos seus biógrafos. A historiografia, uma vez que aceite o legado do mito, nunca consegue quebrar por completo o seu encantamento” (KRIS; KURZ, 1988, p.54).

Meyer Filho é, talvez, o mais notório dos artistas catarinenses a criar sistematicamente uma *persona* artística completa, plenamente afirmada pela imprensa e crítica local. A mitologia “meyeriana” é observável na oposição entre o cidadão (bancário, pai de família) e o artista (excêntrico, incompreendido como “louco manso”, inconformado com a obtusidade provinciana de Florianópolis, ao mesmo tempo que identificado com elementos da cultura tipicamente açoriana); no seu caráter de boêmio local, manifesto apreciador de “brahmas”; no pioneirismo ao abordar a temática erótica de forma explícita; na construção de uma marca identitária, seja como “pintor dos galos” (desde a infância), símbolo que o artista utilizava como assinatura até em cheques, seja na produção de uma arte fantástica, em consonância com o traço mito-mágico regional.

Luana M. Wedekin é Professora Doutora Assistente na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP – Campus de Bauru. Pós-Doutorado na linha de Teoria e História das Artes Visuais do PPGAV (UDESC); Doutorado em Psicologia (UFSC); M.A. History of Art no The Courtauld Institute of Art (University of London-UK); Mestrado em Antropologia Social (UFSC). Colíder do Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos da Imagem (labIMAGEM).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Bartleby, ou da contingência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DAMIÃO, C. (org.). **Meyer Filho: vida & arte**. Florianópolis: FCC Edições, 1996.
- _____. Meyer Filho: um galo cósmico. **Jornal de Santa Catarina**, Florianópolis, p.16, 15 set. 1980.
- GÓGOL, N. **O capote**. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- HALL, C. S.; NORDBY, V. J. **Introdução à Psicologia Junguiana**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- HAN, B. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. v. 1. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- KRIS, E.; KURZ, O. **Lenda, mito e magia na imagem do artista**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- LINS, J. W. O universo plástico de Meyer Filho. In: MAKOWIECKY, S.; CHEREM, R. M. **Academicismo e Modernismo em Santa Catarina**. 1 ed. Florianópolis: Editora da UDESC, 2010. p.294-312.
- MELVILLE, H. **Bartleby, o escrevente. Uma história de Wall Street**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MEYER FILHO, E. **A sereia anfíbia**. 1974. Nanquim sobre papel, 37 X 32,3 cm. Instituto Meyer Filho.
- MEYER FILHO, E. **Desenho infantil**. 1927. Instituto Meyer Filho.
- MEYER FILHO, E. **Detalhe da capa elaborada por Meyer Filho para o catálogo da Galeria de Arte Studio A/2**. 1974.
- MEYER FILHO, E. **Galo galáxico VLSTEMF no. 5**. 1990. Acrílica sobre Eucatex, 50 x 50 cm.
- MEYER FILHO, E. **Idílio Cósmico IV**. 1981. Acrílica sobre Eucatex, 40 x 44,7 cm.
- MEYER FILHO, E. Meyer Filho: um incrível (e cósmico) pintor.

- Entrevista concedida ao Jornal de Santa Catarina (07/06/1981). In: MEYER, S.; NUNES, K.; SIEWERDT, T. (org.). **Meyer Filho (Exercício de imaginação)**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2011. p.111-113.
- MEYER FILHO, E. Minha primeira autobiografia: um artista de Florianópolis. In: NUNES, K.; FRANZ, P. (orgs). **ABACV, SJEAG, SOCYO, SNEPA, MABUI E MACAC**: arquivos implacáveis de Meyer Filho. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2017. p.14-20.
- MEYER, S.; NUNES, K.; SIEWERDT, T. (org.). **Meyer Filho (Exercício de imaginação)**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2011.
- NUNES, K.; FRANZ, P. (org.) **ABACV, SJEAG, SISEZ, SNEPA, MABUI E MACAC**: arquivos implacáveis de Meyer Filho. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2017.
- PEIXOTO, F. Eppur si muove: visões sobre o erotismo na arte de Santa Catarina. In: PEIXOTO, F.; ALCIDES, E.; CHEREM, R.; NUNES, C. (org.). **Eppur si muove**. Florianópolis: FCB, 2018. p.33-36.
- VOGEL, D. **Meyer Filho**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2010.
- WITTKOWER, R.; WITTKOWER, M. **Nati sotto Saturno**: La figura della'artista dall'Antichità alla Rivoluzione Francese. Torino: Einaudi, 2016.

O FALSO AUTORRETRATO DE GERALDO DE BARROS

Maíra Vieira de Paula

No início da década de 1990, uma fotografia de Geraldo de Barros (Figura 1), realizada entre 1948 e 1950, foi catalogada pelo Musée de l'Élysée, em Lausanne, Suíça, como um autorretrato produzido por meio do procedimento de solarização do negativo¹. Essa descrição persistiu em publicações posteriores², sendo utilizada pela crítica para corroborar o fato de Barros ter sido um dos artistas brasileiros que, de forma pioneira, exploraram certos procedimentos fotográficos inaugurados pelas vanguardas artísticas internacionais de cunho modernista (entre eles, a solarização do negativo)³.

Em primeiro lugar, esta comunicação pretende evidenciar que a Figura 1 corresponde a um retrato de Agostinho Martins Pereira, elaborado por Geraldo de Barros durante o período em que os dois eram membros do Foto Cine Clube Bandeirante. Em segundo lugar, objetiva demonstrar que essa obra tampouco foi realizada por meio da estratégia de solarização, mas pela técnica do fotograma, que resultou em uma ampliação fotográfica com aparência de imagem negativa. Tais descobertas foram efetuadas a partir da inversão dos tons de luminosidade da fotografia, por intermédio da ferramenta curva de tons do Adobe Lightroom Classic, programa de organização, tratamento e manipulação de fotografias digitais (Figura 2).

1. Informação fornecida por Michel Favre em e-mail enviado à autora em 14 out. 2018. Michel Favre é casado com Fabiana de Barros, filha mais jovem de Geraldo de Barros.

2. Este estudo deriva da dissertação *O noir, o Rex e o reflexo: os autorretratos de Geraldo de Barros*, na qual analiso os autorretratos produzidos pelo artista ao longo de toda sua trajetória profissional. Ou seja, desde meados da década de 1940 até o final dos anos 1990, período em que realizou a série fotográfica denominada "Sobras" (PAULA, 2018).

3. Essa catalogação foi repetida nas seguintes publicações: GIRARDIN, 2013, p.55; MISSELBECK, 1999, p.16; ESPADA, 2014, p.67. Na exposição *A(s)simetrias*, com curadoria de Rubens Fernandes Junior, ocorrida na Luciana Brito Galeria, em 2005, tal imagem também foi apresentada como um autorretrato. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=zGY9d8cnOA4. Acesso em: 07 mai. 2018.



Figura 1.
BARROS, G. de.
Autorretrato. c.
1949. Fotografia
em papel de
gelatina/prata.
Acervo Geraldo de
Barros/Instituto
Moreira Salles.

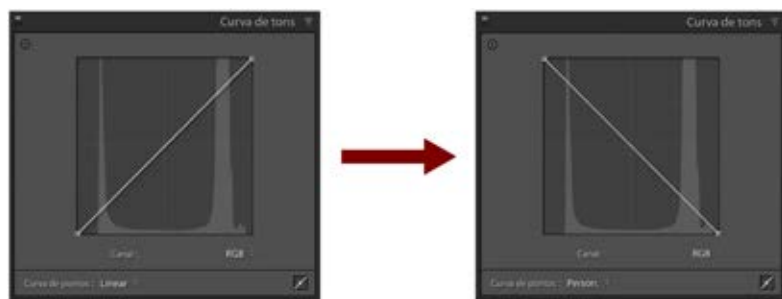


Figura 2.
Inversão da curva
de tons da Figura
1 por meio do
programa Adobe
Lightroom Classic.

O primeiro equívoco de catalogação

A princípio, eu queria apenas checar a possibilidade dessa imagem ter sido produzida por Geraldo de Barros na mesma ocasião de *Autorretrato*, de 1949c.⁴, aquele em que um feixe de luz banha seus

4. De acordo com a estudiosa Heloisa Espada, essa fotografia pode ser considerada uma das produções mais emblemáticas de Geraldo de Barros (ESPADÁ, 2014, p.21). A cópia *vintage* dessa obra pertence atualmente à coleção do The Museum of Modern

olhos⁵. E isto porque, exceto pelas estampas das gravatas e pelos esquemas de luz utilizados em cada uma delas, as duas fotografias compartilham diversas características, tais como a postura de torção do pescoço, o formato verticalizado da ampliação, o enquadramento limitado à face e à parte superior do tronco.

Entretanto, o alto contraste de tons da Figura 1 impedia a averiguação com segurança da identidade da pessoa figurada. Em função dessa limitação, decidi inverter a curva de tons da fotografia, na esperança de visualizar algo que me ajudasse a confirmar ou a refutar tal hipótese. Após essa ação, as áreas de sombras e pretos na obra original foram transformadas em realces e brancos na imagem manipulada, e vice-versa. O resultado desse procedimento está representado na Figura 3.

A partir desse instante, constatei que a pessoa retratada não era Geraldo de Barros. A seguir, notei certa semelhança entre essa imagem e um contato fotográfico listado nas fichas organizadas por Fabiana de Barros e Michel Favre. O contato mostrava um retrato produzido por Geraldo de Barros em 1948. No campo “Título” da ficha de inventário, havia sido inserida a pergunta “German Lorca?” (Figura 4)⁶.

Além de ter sido amigo de Geraldo de Barros e membro do Foto Cine Clube Bandeirante, German Lorca também produziu alguns autorretratos durante a juventude. Por comparação, todavia, identifiquei não ser ele na Figura 1⁷. De qualquer maneira, resolvi seguir a pista sinalizada por Favre, e entrei em contato com o filho do fotógrafo, Fred Lorca. Ele me esclareceu que o sujeito na imagem era “Agostinho Pereira”⁸.

Art (MoMA, Nova York). Disponível em: www.moma.org/collection/works/98197?artist_id=28410&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 11 mai. 2019.

5. No acervo de obras e de materiais de Geraldo de Barros, que pertence hoje ao Instituto Moreira Salles (IMS), há dois contatos produzidos na mesma ocasião desse autorretrato. Nesses testes, o artista experimentou diferentes enquadramentos, poses e esquemas de iluminação. A existência dessas imagens me fez cogitar se fotografia “solarizada” havia sido mais uma opção explorada por ele naquele momento. Esses contatos estão reproduzidos em PAULA, 2018, p.69.

6. Em algumas fichas, Fabiana de Barros e Michel Favre utilizaram o campo “título” para nomear as pessoas presentes nas fotografias.

7. Na página oficial de German Lorca, há exemplos de autorretratos e de retratos do fotógrafo. Disponível em: www.germanlorca.com.br/self_retratos.html. Acesso em: 26 jun. 2019.

8. Segundo Fred Lorca, seu pai não reconheceu a fotografia, mas o estudioso Rubens Fernandes Junior, amigo da família, foi capaz de identificar o retratado. Informação enviada por Fred Lorca via e-mail à autora em 14 fev. 2018.



Figura 3.
Imagem resultante
da inversão das
tonalidades de
luminosidade da
Figura 1.

N° inventaire	00009	Statut	AQUISIÇÃO	Expo	<input type="checkbox"/>
Neo N°	PN-102	Série	FOTOFORMAS		
Type	Contacto	Date	1948		
Titre	German Lorca ?				
Lieu		Année	1948		
Technique					
Caixa N°	2	Vitrine	<input type="checkbox"/>	Rais	<input type="checkbox"/>
Coluna	<input type="checkbox"/>				
Image	Dimensions	BL INACTIVE			
Remarque	Pas de négatif				

Figura 4. Ficha
de inventário
produzida por
Fabiana de Barros
e Michel Favre.
Acervo Geraldo de
Barros/Instituto
Moreira Salles.

Agostinho Martins Pereira nasceu em Portugal em 1924. Imigrou para o Brasil com a família, ainda criança, desembarcando em Santos em 1927. Foi diretor de cinema, desenvolvendo carreira ligada principalmente à Companhia Cinematográfica Vera Cruz (HEFFNER, 2004, p.422). Segundo o pesquisador Máximo Barro, a forte amizade com Geraldo de Barros e a criação do departamento cinematográfico, em 1946, foram os principais fatores que levaram o então futuro cineasta a ingressar no Foto Cine Clube Bandeirante. Ele também costumava fotografar Geraldo de Barros, como é possível constatar em fotografias presentes no acervo pessoal do cineasta (BARRO, 2008, p.47).

O segundo equívoco de catalogação

Solarização é um procedimento de laboratório que resulta na inversão dos valores tonais de certas partes da fotografia, no realce das linhas de contorno, e na acentuação dos volumes. Esses efeitos são obtidos durante o processo de revelação, através da exposição do negativo ou do papel fotográfico à luz, antes da etapa de fixação da imagem. Eles também podem ser gerados por meio da utilização de produtos químicos (BUSSELLE, 1977, p.218).

Apesar de Geraldo de Barros ter explorado esse recurso em *Mulher no espelho*, de 1948c., comecei a suspeitar que a Figura 1 não havia sido produzida da mesma maneira. E isto porque, em primeiro lugar, essa fotografia não apresentava nenhum dos traços visuais típicos do procedimento de solarização. E, em segundo lugar, por possuir a aparência de uma imagem negativa, ela se assemelhava mais a um filme fotográfico⁹.

Eu comecei, portanto, a pesquisar quais outros artistas já haviam criado imagens que parecessem negativos fotográficos. E constatei que o húngaro László Moholy-Nagy, professor da Bauhaus e idealizador do conceito de Nova Visão, produzira ampliações fotográficas com aspecto de imagens negativas. Um primeiro exemplo que encontrei foram as fotografias *Lucia* e [*Lucia Moholy; Negative Print*], realizadas pelo artista entre 1924 e 1928¹⁰. Nesse par de obras,

⁹ Durante a minha banca de qualificação de mestrado, em 03 ago. 2017, o Prof. Dr. João Musa confirmou minhas suspeitas de que o procedimento em questão não era a solarização.

¹⁰ A fotógrafa Lucia Moholy era responsável pela revelação e ampliação dos negativos

ele jogou com a condição dual do meio fotográfico, ao fabricar duas versões visualmente opostas do mesmo registro. *Lucia* possuía a aparência regular de uma cópia positiva, enquanto [*Lucia Moholy; Negative Print*] imitava o aspecto de um filme fotográfico, ao apresentar todos os tons de luminosidade da cena invertidos.

De forma similar a Moholy-Nagy, Geraldo de Barros explorou a vinculação negativo-positivo do procedimento fotográfico no par de gravuras *Irmã do meu vizinho*, de 1946¹¹, e *Sem título*, de 1950¹². Segundo Heloisa Espada, no caso do brasileiro, a inversão fez alusão ao espelhamento inerente à monotipia (ESPADA, 2014, p.21). Entretanto, para Barros, a fotografia era um processo de gravura. Dessa maneira, creio que ele também deva ter se referido às condições técnicas do meio fotográfico (BARROS, 2013, p.271).

Outro ponto de aproximação entre Moholy-Nagy e Barros está evidente no jogo elaborado pelos dois artistas nos títulos dados aos pares de imagens “ampliadas” a partir de um mesmo “negativo”. Refiro-me às fotografias *Dois nus, positivo*¹³ e *Dois nus, negativo*¹⁴, ambas realizadas em 1925 por Moholy-Nagy. E às pinturas *They are kissing (positivo)*¹⁵ e *They are kissing (negativo)*¹⁶, que Geraldo de Barros produziu a partir de clichês fotográficos apropriados de anúncios publicitários, em 1964. Os títulos dados às primeiras versões de cada par de obras, criado pelos dois artistas, foram fina-

registrados pelo marido. O mais certo é que tenha sido ela quem realizou a ampliação de *Lucia* e, com certeza, se envolveu no processo de criação da versão negativa dessa imagem [*Lucia Moholy; Negative Print*]. Hoje essas duas fotografias pertencem à coleção do The Metropolitan Museum of Art (MET, Nova York). Elas estão disponíveis em, respectivamente: www.metmuseum.org/art/collection/search/265279 e www.metmuseum.org/art/collection/search/263068. Acesso em: 06 dez. 2017.

11. BARROS, G. 1947. Monotipia sobre papel, 27,7 cm x 21,2 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

12. BARROS, G. 1950. Monotipia sobre papel, 27,1 cm x 20,6 cm. Coleção MAC-USP.

13. MOHOLY-NAGY, R. 1925. Fotografia em papel de gelatina/prata, 27,2 cm x 36,8 cm. Coleção George Eastman Museum. Disponível em: <http://collections.eastman.org/objects/249403/two-nudes-positive?ctx=aead036e-6d3f-4852-9fcc-7034e77171b0&idx=40>. Acesso em: 06 dez. 2017.

14. MOHOLY-NAGY, R. 1925. Fotografia em papel de gelatina/prata, 27,2 cm x 37,4 cm. Coleção George Eastman Museum. Disponível em: <http://collections.eastman.org/objects/249404/two-nudes-negative?ctx=aead036e-6d3f-4852-9fcc-7034e77171b0&idx=37>. Acesso em: 06 dez. 2017.

15. BARROS, G. de. 1964. Pintura a óleo e colagem sobre aglomerado, 110 cm x 77 cm. Coleção Luciana Brito.

16. BARROS, G. de. 1964. Pintura a óleo e colagem sobre aglomerado, 110 cm x 77 cm. Coleção Fulvia Leiner.

lizados com o termo “positivo”, por seguirem a visualidade padrão das ampliações fotográficas. Os nomes dados às segundas versões de cada autor, ampliadas com os valores tonais invertidos, por sua vez, receberam a terminação “negativo”¹⁷.

Segundo Moholy-Nagy, a visualidade instaurada pela câmera fotográfica deu origem a um novo tipo de imaginário, não mais calcado exclusivamente nos ditames da arte mimética e da representação, mas na exploração das potencialidades técnicas do meio fotográfico. No entanto, para o artista, os conhecimentos disponíveis em sua época acerca das possibilidades de expressão por meio da fotografia ainda eram ínfimos. Para suprir tal carência, ele começou a realizar experimentos de criação visual, explorando todas as etapas e características do procedimento fotográfico (MOHOLY-NAGY, 2013, p.185).

No livro *O desafio do olhar: Fotografia e Artes Visuais no período das vanguardas históricas (Volume II)*, a estudiosa Annateresa Fabris elencou diversas técnicas exploradas pelo artista húngaro em suas experimentações com o meio fotográfico, dentre as quais constava o que ela denominou “prova negativa”. Todavia, na publicação, não havia nenhuma imagem que ilustrasse tal procedimento. A autora tampouco descreveu em que consistia a técnica.

A partir de testes realizados no Laboratório Fotográfico da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, foi possível identificar que as ações necessárias para a realização de uma prova negativa se aproximam dos procedimentos envolvidos na criação de fotogramas¹⁸. A técnica do fotograma consiste na ação de produzir imagens fotográficas sem o auxílio da câmera,

17. Em sua pesquisa de mestrado, Heloisa Espada observou inúmeros pontos de aproximação entre os dois artistas. Em especial, no que tangia à crença que compartilhavam acerca da função social da arte, e de seu potencial revolucionário de empreender mudanças no mundo a partir da educação perceptiva do homem. Além disso, a incorporação do acaso e a busca pelo “novo” em seus experimentos, o uso não dogmático do conhecimento técnico, a exploração híbrida de ferramentas e estratégias oriundas de diferentes meios expressivos, estariam entre alguns dos procedimentos comuns empregados pelos dois artistas. Ainda segundo a estudiosa, Moholy-Nagy “via a fotografia sob o binômio reprodução e produção. Essa concepção enfatizava a dupla capacidade da fotografia de repetir o que já existia e de produzir fenômenos novos e relações desconhecidas” (ESPADA, 2006, p.67).

18. Realizei tais testes seguindo as orientações técnicas do Prof. Dr. João Musa. Durante a execução dos procedimentos, recebi o auxílio de Nivaldo da Silva Felix, técnico responsável pelo Laboratório Fotográfico da ECA-USP.

através da disposição de objetos de diferentes opacidades sobre o material fotossensível¹⁹.

No caso da prova negativa, no entanto, em vez de objetos aleatórios, deve-se colocar uma cópia positiva da imagem em contato direto com o papel fotográfico. Esse conjunto deve ser fixado com uma prensa especial, ou simplesmente colocado embaixo de uma placa de vidro, antes de ser submetido à luz. Foi a partir dessa estratégia que Geraldo de Barros criou o falso autorretrato. O artista provavelmente produziu uma ampliação fotográfica do retrato de Agostinho Martins Pereira, e posteriormente utilizou essa cópia para criar a prova negativa. A Figura 1 corresponde, portanto, a uma cópia por contato, realizada sem o auxílio do ampliador.

Esse procedimento já havia sido realizado por artistas ligados às vertentes internacionais da fotografia de cunho modernista, tais como László Moholy-Nagy, já mencionado, e o norte-americano Man Ray, duas referências para Geraldo de Barros durante o período de criação da série “Fotoformas”, como será visto a seguir.

O Setor de Artes da Biblioteca Municipal de São Paulo

De acordo com a estudiosa Heloisa Espada, Geraldo de Barros provavelmente conheceu a obra de László Moholy-Nagy, quando começou a frequentar o Setor de Artes da Biblioteca Municipal de São Paulo, por volta de 1948. Segundo dados levantados pela autora, um exemplar do livro *The new vision: fundamentals of design, painting, sculpture, architecture*, organizado por Moholy-Nagy, constava nessa época no acervo da biblioteca como uma obra de acesso público (ESPADA, 2006, p.66).

Ainda conforme a pesquisadora, desde 1944, a Biblioteca também possuía uma cópia do livro *Photographs by Man Ray*, com reproduções de imagens criadas pelo artista Man Ray que, segundo Espada, foi igualmente uma das principais referências de Geraldo de Barros durante o período de realização da série *Fotoformas*. Barros compartilhava com Man Ray o descompromisso com o viés documental da fotografia, e a opção por uma abordagem mais experimental do meio. A partir da década de 1920, Man Ray rea-

19. Os primeiros fotogramas foram produzidos pelo inglês Fox Talbot em 1834. Esse termo também serve para denominar cada negativo presente em um filme fotográfico.

lizou diversos fotogramas, os quais denominou como *Rayogramas*, por se considerar o inventor da técnica (ESPADA, 2006, p.66).

Essas duas publicações continuam disponíveis ao público no Setor de Artes da atual Biblioteca Mário de Andrade. Por meio de consulta, pude constatar que, no livro organizado por Moholy-Nagy, constam dois exemplos de provas negativas: a fotografia que mostra a fachada de um prédio em Schiedam, Holanda, criada

por Jan Kammam; e a imagem de um gato, realizada pelo próprio Moholy-Nagy (Figura 5)²⁰. No livro *Photographs by Man Ray*, por sua vez, há três exemplos de provas negativas nas quais o artista combinou essa técnica com o procedimento de solarização. Dentre elas, *Jacqueline* e *Sem título*, ambas de 1930, pertencem hoje à coleção do MoMA, Nova York²¹.

Considerações finais

Quais fatores levaram o Musée de l'Élysée a classificar Figura 1 como um autorretrato produzido por meio do procedimento de solarização?

Acredito que a resposta para essa questão esteja nas propriedades visuais da imagem realizada por Geraldo de Barros. Em primeiro lugar, o enquadramento, a pose do modelo, assim como o



Figura 5. MOHOLY-NAGY, L. [Sem título]. Presente no livro *The New Vision: fundamentals of design, painting, sculpture, architecture*. Cópia pertencente à Biblioteca Mário de Andrade.

20. O artista também ampliou uma versão positiva dessa fotografia, que atualmente integra a coleção do MET, Nova York. Disponível em: www.metmuseum.org/art/collection/search/264515. Acesso em 27 jun. 2019.

21. RAY, M. *Jacqueline*. 1930. Fotografia em papel de gelatina e prata, 29,2 cm x 22,7 cm. Disponível em: www.moma.org/collection/works/47349?artist_id=3716&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist; RAY, M. *Sem título*. 1930. Fotografia em papel de gelatina e prata, 29,2 cm x 22,1 cm. Disponível em: www.moma.org/collection/works/47075?artist_id=3716&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist. Acessos em 07 mai. 2019.

fundo neutro do retrato de Agostinho Martins Pereira se assemelham em demasia às do autorretrato mais emblemático de Geraldo de Barros, hoje pertencente à coleção do MoMA.

Em segundo lugar, o esquema de luz montado no falso autorretrato resultou em um negativo duro, com intensa concentração de nuances nas baixas e nas altas luzes, quase sem a presença de detalhes nos meios tons. No contato presente na ficha de inventário (Figura 4), é possível observar a diferença de intensidade entre a iluminação lateral, que banhava o lado esquerdo do rosto do cineasta, e a zona de sombra parcial no lado direito de seu rosto. Barros deve ter guiado a pose do amigo para que o rosto dele ficasse em uma posição mais lateral, de forma a exacerbar ainda mais tal diferença. É provável ainda que, durante a exposição do papel fotográfico à luz, o artista tenha decidido queimar certas áreas da imagem para deixar a cena ainda mais contrastada, escamoteando os verdadeiros traços do sujeito retratado²². Além disso, ele também deve ter deixado a cópia imersa no revelador por um período mais longo.

De acordo com a estudiosa Heloisa Espada, desde jovem, Barros percebeu a fotografia como discurso a ser construído e como matéria-prima a ser modelada, e não somente como instrumento de documentação isento e objetivo. Para Espada, “a questão central das *Fotoformas* é estimular o espectador a uma percepção dinâmica e ativa. O uso lúdico da máquina fotográfica criava imagens que oferecem múltiplas possibilidades de leitura” (ESPADA, 2006, p.139).

O falso autorretrato foi realizado na mesma época da elaboração das fotografias da série *Fotoformas*. Dessa maneira, considero que as escolhas de Geraldo de Barros consistiram em uma armadilha visual instaurada para incitar a capacidade perceptiva do público. Portanto, julgo que o duplo equívoco cometido pelo museu suíço possa ter sido uma das possibilidades de interpretação vislumbradas por Barros durante a criação desse falso autorretrato.

Em outras fotografias da série *Fotoformas*, Barros igualmente desafiou o espectador, ao elaborar imagens com mais de uma alternativa de leitura. Esse foi o caso do par de fotografias *O rei e o gato* e *O gato e o rei*, de 1949, ampliadas a partir de um mesmo negativo rotacionado em 180°. Um chiste visual também está presente no

²² Essa ação era realizada por intermédio do uso de máscaras durante a exposição do papel fotográfico à luz. Essas máscaras serviam para velar determinadas áreas da imagem, que ficavam mais claras na fotografia final.

título dado a *Mulher no espelho*. Na verdade, essa fotografia mostra duas irmãs gêmeas, e não uma garota diante de um espelho²³.

Para concluir, espero que esse estudo de caso possibilite, de um lado, a revisão dos procedimentos acionados por Geraldo de Barros na construção de suas fotografias. E, de outro, que os deslizes praticados pelo Musée l'Élysée nos ofereçam uma oportunidade de observar a complexidade dos fatores envolvidos nos processos de identificação de determinadas imagens como autorretratos ou retratos produzidos por artistas.

Maíra Vieira de Paula é Mestre em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Autora da dissertação *O noir, o Rex e o reflexo: os autorretratos de Geraldo de Barros*, realizada com apoio da CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli. Possui Especialização em Fotografia pela Fundação Armando Álvares Penteado, e Graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: oemildamaira@gmail.com.

²³ No título da imagem, o artista decidiu jogar com a condição de duplicidade obtida por meio do uso do espelho. Informação transmitida por Fabiana de Barros, em auxílio a Geraldo de Barros, durante entrevista concedida ao *Projeto Memória da Fotografia*, produzido pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP). Depoimento realizado em 17 ago. 1994.

REFERÊNCIAS

- BARRO, M. **Agostinho Martins Pereira: o idealista**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- BARROS, G. de. **Autorretrato**. c. 1949. Fotografia em papel de gelatina/prata. Acervo Geraldo de Barros/Instituto Moreira Salles.
- BARROS, G. de. Tratado da Fotografia. *In*: BARROS, F. de (org.). **Geraldo de Barros**: isso. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013. p.271.
- BUSSELLE, M. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- COSTA, H.; SILVA, R. R. da. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ESPADA, H. **Fotoformas**: a máquina lúdica de Geraldo de Barros. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- ____ (org.). **Geraldo de Barros e a fotografia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.
- FABRIS, A. **O desafio do olhar**: Fotografia e Artes Visuais no período das vanguardas históricas (Volume II). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- GIRARDIN, D. (org.). **Geraldo de Barros**: Fotoformas – Sobras. Lausanne: IDPURE Éditions, Musée de l'Élysée, 2013.
- MISSELBECK, R. (org.). **Geraldo de Barros: Fotoformas**. Munique: Prestel, 1999.
- MOHOLY-NAGY, L. [**Sem título**]. Fotografia.
- MOHOLY-NAGY, L. **The new vision**: fundamentals of design, painting, sculpture, architecture. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1938.
- PAULA, M. V. de. O noir, o Rex e o reflexo: os autorretratos de Geraldo de Barros. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- RAY, M. **Photographs by Man Ray**. Connecticut: Hartford, 1934.
- S. PAULO. São Paulo, ano I, exemplar 10 (bimestral), nov./dez. 1936.

POR QUE TÃO SÉRIOS E MACAMBÚZIOS? ARTISTAS REPRESENTADOS POR ARTHUR TIMÓTHEO DA COSTA EM *ALGUNS COLEGAS* (1921)¹

Maraliz de Castro Vieira Christo

Apesar do significativo associativismo envolvendo artistas plásticos no Brasil, poucas são as representações conhecidas de grupos de artistas em pintura.

O retrato em grupo difere de um retrato individual, embora o englobe. O retrato individual é a celebração de uma personalidade, se constrói na relação entre o pintor, seu modelo e, posteriormente, o espectador. O retrato em grupo expõe as relações interpessoais dos modelos, uma rede de ligações individuais que ultrapassa a relação com o pintor e com o público (BONNET, 2007). Essa questão impõe ao pesquisador a necessidade de conhecer cada representado e os vínculos que os une, no momento de elaboração da obra.

O quadro de Arthur Timótheo da Costa, *Alguns colegas*, de 1921² (Figura 2), é um retrato de grupo, que congrega catorze artistas. Em 1988, José Roberto Teixeira Leite, em livro pioneiro sobre pintores negros, reconheceu doze, “da esquerda para a direita: Francisco Manna, Pedro Brunno, Helios Seelinger, Lucílio de Albuquerque, Georgina de Albuquerque, Correia Lima, Magalhães Correia, Rodolfo Chambelland, João e Arthur da Costa, Aloysio do

1. Este assunto apresenta-se mais detalhado no artigo por mim publicado: Retratos de grupos de artistas no Brasil: as obras de Arthur Timótheo da Costa e Angelo Bigi. *MODOS - Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 2, maio, p.104-124, ago. 2019.

2. COSTA, A. T. da. *Alguns colegas*. 1921. Óleo sobre tela, 45,5 x 170,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Vale³ e Raul Pederneiras” (LEITE, 1988, p.23)⁴. Essa identificação acarreta incertezas, mas optamos por segui-la. Entretanto, uma contribuição é possível. A figura não reconhecida, ao fundo, entre Pedro Bruno e Hélios Seelinger parece ser o pintor Augusto Bracet. Há, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, um retrato de Bracet, realizado por Arthur Timótheo, muito semelhante (Figura 4).

A média de idade dos artistas identificados era de 40,9 anos, em 1921; sendo o caricaturista Raul Pederneiras o mais velho, com 47, e o escultor Armando Magalhães Correia, com 32 anos, o mais novo. Arthur, por sua vez, estava com 39 anos. É um grupo relativamente jovem, heterogêneo em suas linguagens.

São todos artistas formados pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), expondo com frequência nas Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA). Todos, com exceção de Georgina de Albuquerque e João Timótheo da Costa, receberam o Prêmio de Viagem ao exterior. Alguns, posteriormente, tornaram-se professores da ENBA, como José Octavio Corrêa Lima, Antônio Magalhães Correia, Rodolpho Chambelland, Augusto Bracet, Lucílio e Georgina de Albuquerque. Eram, portanto, artistas bem formados e situados no sistema das artes plásticas da capital federal.

O Centro Artístico Juventas e a Sociedade Brasileira de Belas Artes

Entretanto, algo a mais os unia: todos pertenciam à Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA)⁵. Essa entidade originou-se em 1919, da formalização de um grupo mais livre, o Centro Artístico Juventas, fundado em 1910, por jovens artistas. A revista *Ilustração Brasileira*, ao comentar a terceira exposição organi-

3. É improvável que o artista identificado como Aloysio do Vale seja o próprio. A pintura representa um artista mais velho que os demais, sendo que Vale nasceu em 1906, só entrando para a ENBA em 1920.

4. A mesma identificação foi seguida por Emanuel Araujo (ARAUJO, 2013, p.177). Tatiana Lotierzo menciona a presença no quadro pintado por Arthur de Carlos Chambelland, sem indicar onde se situa e qual a fonte da informação (LOTIERZO, 2017, p.273). Realmente, é difícil imaginar que Arthur não tenha representado o amigo que, em 1909, realizara-lhe significativo retrato, hoje na coleção do Museu Nacional de Belas Artes.

5. Em 1º de julho de 1919, uma assembleia geral da entidade, realizada no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, decidiu alterar o seu nome para Sociedade Brasileira de Artes Plásticas, que se mantém até os dias de hoje.

zada pelo grupo, em 1913, situa esses jovens e a natureza da organização:

Não é uma sociedade de descontentes o Centro Artístico Juventas. Alumnos da Escola de Bellas Artes todos os seus sócios, se a obra de muitos não lhes garantia, a esses, a entrada na Exposição Geral de Setembro – o *Salon* – cabia-lhes ao menos o direito de expor no certâmen anual do Palacio da Avenida [ENBA], exclusivamente organizado para eles, na letra dos Estatutos.

O Centro Artístico Juventas não é, do outro lado, um grupo de rebeldes ou ainda de “geniaes reformadores” da arte pura de todos os séculos. E a prova esmagadora do quanto vimos negando deram-nol-a as trez exposições realizadas depois da fundação do Centro [...] quem estas escreve, repita-se, se sente satisfeito em poder agora, novamente, saudar os artistas que reúne o Centro Juventas, devêras os de mais talento entre os alumnos da Escola Nacional de Bellas Artes [...] (E. F., 1913, p.⁶)

Assim, segundo a *Ilustração Brasileira*, na década de 1910, os membros do Centro Artístico Juventas não eram vistos como jovens rebeldes, descontentes com a ENBA, ou tendo por ela suas obras recusadas. Tampouco apresentavam grandes inovações estéticas. Ambicionavam um espaço próprio e reconhecimento profissional, mas nutriam bom relacionamento com a academia. A posterior Sociedade Brasileira de Belas Artes manteve o mesmo padrão.

Arthur Timótheo da Costa pinta, no primeiro semestre de 1921, quatorze colegas da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Nesse momento, a SBBA estava estruturada, aguardando seu reconhecimento como entidade de utilidade pública⁷, proporcionando aos sócios um lugar de encontro (embora ainda não próprio), organizando exposições, palestras, um salão anual, vigilante quanto ao papel social dos artistas e a defesa do patrimônio artístico público.

6. E.F. Centro Artístico Juventas 3ª Exposição. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, p.277-278, 16 AGO. 1913.

7. O que seria conseguido mediante o decreto n. 4.584, assinado em 20 de setembro de 1922, pelo Presidente Epitácio Pessoa.

O artista

Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) era negro, de origem humilde⁸. Trabalhou na Casa da Moeda, frequentando, simultaneamente, a ENBA. Em 1907, ganhou o Prêmio de Viagem ao exterior. De volta ao Brasil, desenvolveu intensa atividade artística, tornando-se apreciado pintor e decorador. Como a maioria dos pintores desse período, dedicou-se a vários gêneros, incluindo retratos. Segundo José Roberto Teixeira Leite, logo após receber a Grande Medalha de Ouro, na EGBA de 1920, “sua personalidade entrou em rápido processo de desintegração, que culminaria com sua morte, no Hospício dos Alienados do Rio de Janeiro, a 5 de outubro de 1922” (LEITE, 1988, p.220). Em 1988, o referido historiador procurou detalhes de sua internação, porém, encontrou apenas cópia da Declaração de Óbito, dando como causa da morte, demência parálitica (paralisia geral progressiva) (*Ibid.*).

O exposto até agora traz algumas questões. O retrato de grupo apresentado poderia significar a afirmação da Sociedade Brasileira de Belas Artes, surgida a partir da reorganização do Centro Artístico Juventas, em 1919, como também a afirmação do próprio artista, como membro atuante da Sociedade, pelo menos até o início de 1922.

A consciência da doença poderia predispor-lo, ainda mais, a deixar o registro de pertencimento a um grupo cuja afinidade foi tecida ao longo dos anos.

Dentre os catorze artistas representados na tela, estão alguns muito próximos, a exemplo de seu irmão João Timótheo da Costa, Rodolpho Chambelland, Lucílio Albuquerque e Hélios Seelinger; todos pertencentes a uma mesma geração de alunos da ENBA.

Ainda certo sentimento nostálgico, favorável a buscas de representações contra o esquecimento, poderia ter sido aguçado pela Exposição Retrospectiva da Arte Brasileira, promovida pela SBBA, por ocasião da vinda de Alberto I, Rei da Bélgica, em 1920; ou mesmo pela organização da Exposição do Centenário da Independência do Brasil, a se realizar em 1922⁹.

8. Sobre Arthur Timótheo da Costa, ver estudos mais recentes: ARAÚJO, 2013. BITTENCOURT, 2015. AMANCIO, 2015.

9. Ver organização em: O Paiz. Rio de Janeiro, p.4, 05 mar. 1921.

O quadro

Arthur Timótheo da Costa escolheu para o quadro um formato alongado, a lembrar a tela atribuída a Paollo Uccello, *Cinco mestres da renascença florentina*¹⁰, datada, aproximadamente, de 1500 (Figura 1). O mesmo formato será utilizado em 1952, por Angelo Bigi, para representar membros da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras, de Juiz de Fora¹¹ (Figura 3).

No quadro de Arthur, não há nada que os caracterize como artistas. Os homens portam paletós pretos, camisas brancas e gravatas pretas. A vestimenta da única mulher presente no grupo, Georgina de Albuquerque, não chama nenhuma atenção. A unidade do quadro é conseguida pelos tons ocres e escuros que dominam a cena.

Em relação a Georgina de Albuquerque, ressalta-se seu posicionamento praticamente ao centro do quadro, embora um pouco recuada em relação ao marido¹². Como interpretar isso? Busca de equilíbrio para a composição? Deferência especial ao casal de amigos? Cavalheirismo? Reconhecimento à ascensão da artista? Georgina ingressara na ENBA em 1904, onde conheceu Lucílio. Dois anos depois, casou e viajou com ele para Paris, onde estudou na Academia Julien e na École de Beaux Arts, retornando com o marido em 1912. A partir de então, mantinham atelier em Niterói, participavam regularmente das Exposições Gerais de Belas Artes e organizavam uma exposição anual de ambos fora do Rio (“ora em São Paulo, ora em Porto Alegre, Recife, Campos ou Salvador”¹³). Na 26ª EGBA, realizada em 1919, Georgina ganhou a Pequena Medalha

10. ANÔNIMO (PAOLLO UCCELLO?). *Cinq maitres de la renaissance florentine, 15e siècle*. c. 1500. Pintura a óleo sobre madeira, 65,5 x 2130 cm. Museu do Louvre. Essa atribuição é discutida por POPE-HENNESSY, 1950.

11. Bigi, A. [*Sem título*] (Artistas da SBAAP). 1952. Óleo sobre tela, 66 x 196 cm. Museu Mariano Procópio.

12. Embora não se possa falar de tradição, nos poucos quadros conhecidos em que uma mulher artista aparece em meio a outros artistas, ela ocupa uma posição discreta, como Juana Romani, representada em uma das extremidades do quadro de Ferdinand Roybet, *L'Astromme*, apresentado no Salon de 1898. Nele, um grupo de artistas contemporâneos posam, caracterizados como cientistas do século XVII, discutindo sobre um eclipse (COSTA, 2017). Agradecemos a Laura Malosetti por esta observação.

13. Autobiografia de Georgina de Albuquerque. Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes. ALBUQUERQUE, G. *Pasta com documentação diversa sobre a artista*. [s.l.], [s.n.], [s.d.] A 47. (ALVES, 2019, Anexo I).

de Ouro, chamando atenção para a sua pintura. Quando Arthur Timótheo da Costa pintou *Alguns amigos*, no primeiro semestre de 1921, Adalberto Mattos publicara, em maio, entrevista com o casal, na qual, em uma das fotos do atelier, era possível ver o retrato em grande formato que Lucílio pintara da esposa, em cujo fundo representara o quadro de Georgina, *Árvore de Natal*, pelo qual ela recebera a Grande Medalha de Prata na EGBA de 1916¹⁴. O retrato, já apresentado na EGBA de 1920¹⁵, integraria importante mostra de ambos em Buenos Aires (ALVES, 2019, p.48), realizada em junho de 1921, com o apoio da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Era, pois, um período em que o trabalho e a figura de Georgina estavam em evidência.

Alguns colegas participou da 28ª EGBA, de agosto de 1921. Sobre ele, o jornal *O Paiz* escreveu: “são magníficos os quatro trabalhos desse consciencioso artista que é Arthur Timotheo, principalmente o conglomerado de *alguns colegas*” (O PAIZ, 1921). Interessante o termo utilizado pelo crítico, “conglomerado”, traduzindo a impressão de ajuntamento forçado num espaço reduzido, proporcionado pelo quadro. Ao parecer um “conglomerado”, a tela pode revelar a ausência de um planejamento inicial, agregando-se novos colegas ao correr do tempo.

Arthur apresenta um “conglomerado” de retratos individuais, de personagens que não se comunicam entre si, a exemplo do quadro de Rodolpho Amoêdo, *Grupo de literatos*¹⁶, de 1889, pertencente à Academia Brasileira de Letras. Ou, próximo da tela de Eliseu Visconti, *Grupo de retratos*¹⁷, também exposta em 1921. Entretanto, a família de Visconti apresenta certa unidade, ao contrário dos retratos dispersos na tela de Amoêdo.

A seriedade dos personagens ultrapassa a apresentada no quadro paradigmático de Henri Fantin-Latour, *Ateliê em Batignolles*, de 1870,

14. ALBUQUERQUE, L. de. *Retrato de Georgina de Albuquerque*. 1920. Museu do Ingá.

15. Embora no catálogo da exposição apareçam, entre as quatro obras expostas por Lucílio, dois retratos, sem maiores informações, pelos jornais sabe-se ser um deles o referido retrato de Georgina de Albuquerque, pelo qual Lucílio recebera Menção Honrosa. O JORNAL. Rio de Janeiro, 26 ago. 1920.

16. AMOÊDO, R. *Retrato coletivo de escritores (?)*. 1889. Óleo sobre tela, 64 x 54 cm. Academia Brasileira de Letras. Reproduzido no livro de Laudelino Freire, *Um século de pintura* (FREIRE, 1916, p.341).

17. VISCONTI, E. *Grupo de Retratos*. c.1919. Óleo sobre tela, 79 x 54 cm. Coleção particular.

sempre citado pela historiografia como exemplo de um retrato de grupo de artistas. Em *Alguns colegas* não há alegria pelo encontro, não há celebração de amigos, em nada lembram fotos de grupos de artistas, comuns nesse período (VALLE, 2017, p.43). Igualmente se diferencia de quadros festivos, como o pintado pelo português Columbano Bordalo Pinheiro, ao apresentar o *Grupo do Leão*, em 1885¹⁸.

Como retrato de um grupo, outro quadro na história da arte brasileira chama a atenção: *Boemia*, de Helios Seelinger, de 1903 (Figura 5). Ele também é o oposto do quadro de Arthur Timótheo da Costa, por celebrar a vida com a máxima intensidade. Longe de ser apenas a apresentação de alguns artistas, a tela de Seelinger busca compartilhar com o observador o espírito boêmio. Segundo Rafael Cardoso, ao analisar o quadro: “[p]ara essa geração brasileira, a arte residia aí: na vida artística” (CARDOSO, 2008). Para os colegas, que encaram seriamente o observador no quadro de Arthur, a vida parece entediante.

Há coincidências entre alguns artistas presentes nos quadros de Helios Seelinger e de Arthur: o seu irmão, João, Lucílio de Albuquerque, Rodolpho Chambelland, Raul Pederneiras e Helios Seelinger. Essa “coincidência” demonstra a existência de uma amizade que resiste a mais de vinte anos. Também esse grupo é reconhecidamente inovador. Quando da Exposição de 1921, por exemplo, a crítica destacou a qualidade dos trabalhos apresentados por Helios Seelinger, Georgina de Albuquerque, e pelos irmãos Arthur e João Timótheo da Costa.

A questão que se coloca é a escolha de um grupo a se representar. Como o título da obra de Arthur deixa claro, se trata de *alguns* e não de todos os colegas da SBBA. Nem mesmo o nome da Sociedade aparece. Sintomaticamente, não é *Alguns colegas da SBBA*. A escolha parece ser do artista e não institucional. Também não se trata apenas daqueles mais próximos em termos estéticos, o que poderia dar ao quadro o teor de um manifesto.

Em novembro de 1921, o quadro ainda será visto no ateliê dos irmãos Timótheo da Costa, como atesta foto publicada na *Revista Ilustração Brasileira*¹⁹. No final do mesmo mês, o artista o vendeu à

18. PINHEIRO, C. B. *Grupo do Leão*. 1885. Óleo sobre tela, 200 x 380 cm. Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa.

19. MATTOS, A. Os nossos artistas e os seus ateliers. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, nov. 1921.

ENBA. Como disse Arthur em entrevista a Terra de Senna, publicada na revista *D. Quixote*: “Lamento não estar aqui o *Alguns colegas*, adquirido este ano pela Escola. Eu não o queria vender, mas o Baptista da Costa insistiu e você compreende, o Baptista sempre é diretor da Escola...”²⁰ Ao dizer que não queria vendê-lo, Arthur revela ligação afetiva com o quadro, fruto de desejo pessoal, não de encomenda ou interesse mercadológico.

Hoje, o quadro encontra-se exposto no Museu Nacional de Belas Artes. Ao passarmos diante dele, os artistas continuam a nos olhar macambúzios, e agora também ressentidos por não sermos capazes de reconhecê-los, por pouco conhecermos-lhes as obras.

Figura 1.
ANÔNIMO
(PAOLLO
UCCELLO?).
*Cinq maitres de
la renaissance
florentine, 15e
siècle. c. 1500.*
Pintura a óleo
sobre madeira,
65,5 x 2130 cm.
Museu do Louvre.
Fonte: Cartel – FR.



Figura 2.
COSTA, A. T. da.
Alguns colegas.
1921. Óleo sobre
tela, 45,5 x 170,5
cm. Museu
Nacional de Belas
Artes, Rio de
Janeiro. Fonte:
Christo (2019).



Figura 3.
BIGI, A. [Sem
título] (Artistas
da SBAAP). 1952.
Óleo sobre tela, 66
x 196 cm. Museu
Mariano Procópio.



20. SENNA, T. de. O atelier dos Irmãos Timotheos. *D. Quixote*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1921. Agradecemos a João Víctor Brancato a lembrança dessa passagem.



Figura 4.
COSTA, A. T. da.
*Retrato de A.
Bracet. s.d.*
Óleo sobre tela,
27,3 x 22,5 cm.
Pinacoteca do
Estado de São
Paulo, São Paulo.
Reprodução
Pinacoteca SP.



Figura 5.
SEELINGER, H.
Boemia. 1903. Óleo
sobre tela, 103 x
189,5 cm. Museu
Nacional de Belas
Artes, RJ. Fonte:
Christo (2019).

Maraliz de Castro Vieira Christo é Doutora em História pela UNICAMP. Foi bolsista da Foundation Getty junto ao Institut National d’Histoire de l’Art de Paris. Recebeu o Grande Prêmio Capes de Tese em 2006 (concedido à melhor tese defendida em 2005 no conjunto das grandes áreas de Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes). Fez estágio pós-doutoral na Universitat Jaume I de Castelló, Espanha, e na Escuela Nacional de Antropología e Historia-INAH, México. Atualmente é professora Associada de História da Arte do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, membro do CBHA, pesquisadora do CNPq e FAPEMIG.

REFERÊNCIAS

- ALVES, C. F. **Arte, gênero e sociabilidade**: Nair de Teffé, a brasileira retratada por Georgina de Albuquerque. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.
- AMANCIO, K. A. de O. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa**. 2015. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- ANÔNIMO (PAOLLO UCCELLO?). **Cinq maitres de la renaissance florentine, 15e siècle**. c. 1500. Pintura a óleo sobre madeira, 65,5 x 2130 cm. Museu do Louvre.
- ARAUJO, E. **João e Arthur Timótheo da Costa**: os dois irmãos pré-modernistas brasileiros. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.
- BIGI, A. [**Sem título**] (Artistas da SBAAP). 1952. Óleo sobre tela, 66 x 196 cm. Museu Mariano Procópio.
- BITTENCOURT, R. **Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. 2015. Tese (Doutorado em História da Arte) – UNICAMP, Campinas, 2015.
- BONNET, A. **Artistes en groupe**: la représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- CARDOSO, R. Helios Seelinger, Boemia. *In*: CARDOSO, R. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008. p.132-140.
- COSTA, A. T. da. **Alguns colegas**. 1921. Óleo sobre tela, 45,5 x 170,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- COSTA, A. T. da. **Retrato de A. Bracet**. s.d. Óleo sobre tela, 27,3 x 22,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo. Reprodução Pinacoteca SP.
- COSTA, L. M.; GLUZMAN, G. G. El imaginario erótico de Juana Romani. *In*: D'AQUILLE, T. (org.). **Juana Romani**: “la petite italienne”. Da modella a pittrice nella Parigi fin de siècle. Roma: Accademia di Belle Arti di Roma, 2017. p.55-70.
- E.F. Centro Artístico Juventas 3^a Exposição. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, p.277-278, 16 AGO. 1913.
- FREIRE, L. **Um século de pintura**: apontamentos para a História da pintura na Brasil. Rio de Janeiro: Tipographia Röhe, 1916.
- LEITE, J. R. T. **Pintores negros do oitocentos**. São Paulo: MWM-IFK, 1988.
- LOTIERZO, T. **Contornos do (in)visível**: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940). São Paulo: EDUSP, 2017.
- MATTOS, A. Nossos artistas e seus ateliers. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano II, n.9, maio de 1921, p.9.
- MATTOS, A. Os nossos artistas e os seus ateliers. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, Nov. 1921.
- O JORNAL. Rio de Janeiro, 26 ago. 1920.
- O JORNAL. Rio de Janeiro, 26 maio 1921.
- O PAIZ. Rio de Janeiro, 26 ago. 1921.
- POPE-HENNESSY, J. **Paolo Uccello Complete**. Paris: Edition Hardcover, 1950.
- SEELINGER, H. **Boemia**. 1903. Óleo sobre tela, 103 x 189,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.
- SENNA, T. de. O atelier dos Irmãos Timotheos. **D. Quixote**, Rio de Janeiro, 23 nov. 1921.
- VALLE, a. sociabilidade, boêmia e carnaval em ateliês de artistas brasileiros em fins do século xix e início do xx. *in*: valle, a. *et al.* (org.). **o ateliê do artista**. rio de janeiro: cefet/rj, 2017. p.43-56.

ARAÚJO PORTO-ALEGRE, RETRATO E AUTORRETRATO

Marcelo da Silva Bueno

A despeito da existência de bem conhecidos desenhos, pinturas e fotografias retratando as feições do artista Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), essas obras talvez não traduzam sua *persona* de forma tão eloquente quanto as linhas – e, em especial as entrelinhas – que Porto-Alegre dedicou à construção de sua própria biografia e ao registro das ações por ele empreendidas, em inúmeras frentes, ao longo de toda a sua existência.

Uma significativa parcela daquilo que se sabe sobre a vida e a obra de Porto-Alegre deve-se, direta ou indiretamente, aos registros feitos por ele mesmo em seus *Apontamentos biográficos*, concluídos, ao que tudo indica, por volta de 1858, e originalmente publicados em 1922, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro. Escritos na terceira pessoa do singular, de modo a conferir-lhes caráter impessoal, os *Apontamentos* sobre a vida de Porto-Alegre constituíram, juntamente às suas notas biográficas registradas por Ferdinand Wolf no livro *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne, suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens* (1863), duas das principais referências para os autores que se dedicaram a perscrutar a biografia daquele que foi um dos mais destacados personagens da cena cultural brasileira durante o período monárquico.

O fato das informações contidas em ambas as obras provirem da mesma fonte – o próprio Porto-Alegre¹ – viria a contribuir, de forma inequívoca, para que as versões apresentadas pelo artista acerca dos acontecimentos dos quais ele tomou parte se consolidassem, eventualmente, como factuais. Tendo clara consciência de

¹ Segundo Ferdinand Wolf, as informações sobre a vida de Porto-Alegre inseridas na obra *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne, suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*, lhe foram fornecidas pelo próprio Porto-Alegre, a quem o autor descreveu como “um homem tão amável quanto instruído” (WOLF, 1863, p.171), após ter sido apresentado ao artista brasileiro durante uma viagem deste a Viena, em 1861.

seu papel como sujeito histórico, Porto-Alegre buscou, de forma sistemática e meticulosa, construir a imagem pela qual gostaria de ser reconhecido pelas gerações futuras: um homem patriota, íntegro, temente a Deus, leal à Casa Imperial brasileira e engajado em todas as causas que, a seu ver, poderiam alçar o Brasil à condição de nação “civilizada”.

Para além de Wolf, desde as décadas finais do século XIX, outros autores, como Blake (1883), Magalhães (1917), Lobo (1938), Paranhos Antunes (1943), Galvão (1959), e, mais recentemente, Squeff (2004), viriam a abordar aspectos da biografia de Porto-Alegre em variados graus de extensão e aprofundamento, produzindo desde sucintas notas biográficas até trabalhos de maior envergadura. Ainda assim, e em que pese o volume de pesquisas documentais realizadas pelos referidos autores a partir de fontes primárias e referências de toda sorte, as narrativas acerca da multifacetada atuação de Porto-Alegre e dos eventos aos quais ele faz menção em seus textos, permanecem, em alguma medida, sendo desenvolvidas em torno dos registros legados pelo artista – o que, de certo modo, parece inevitável.

Isso não implica, contudo, na impossibilidade de construir contrapontos aos relatos de Porto-Alegre ou, mesmo, de complementá-los, preenchendo lacunas que o artista, propositalmente ou não, deixou em aberto. No livro *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*, Leticia Squeff (2004) debruçou-se sobre relatos, memórias, correspondências, obras literárias e uma série de documentos produzidos por Porto-Alegre, analisando o papel por ele desempenhado na cena artística, intelectual e cultural do Brasil imperial. Mesmo reconhecendo o imenso valor dos escritos de Porto-Alegre, a autora procurou guardar um distanciamento crítico em relação aos mesmos, pontuando que os registros do artista encerram a versão dele a respeito dos eventos relatados – não podendo, portanto, ser incondicionalmente admitidos como factuais. Observando essa diretriz, e com base em uma lista de fontes tão extensa quanto rica, Squeff revela a complexidade da *persona* de Porto-Alegre e constrói, para o “homem-tudo” do império², uma imagem distante de idealizações, desenvolvendo uma bela análise sobre a trajetória do artista gaúcho.

2. O termo foi cunhado pelo jornalista Max Fleiuss (1868-1943) e por ele empregado em uma alocução sobre Porto-Alegre apresentada no IHGB.

Seguindo a linha de trabalho adotada por Squeff, o presente artigo buscará, por meio da análise de fontes e referências depositadas em acervos de instituições no Brasil e no exterior, colocar em contraste o personagem que Porto-Alegre criou para si próprio nos *Apontamentos biográficos* e o indivíduo que, sujeito às paixões inerentes à condição humana, empenhou-se em prol das causas que julgou serem importantes e justas. Não se trata, absolutamente, de colocar em questão a veracidade ou o valor das narrativas construídas por Porto-Alegre, mas de cotejá-las com documentos capazes de estabelecer contrapontos às versões do artista sobre os eventos relatados ou, mesmo, corroborá-las.

Desse modo, e dadas as limitações próprias à natureza do trabalho ora apresentado, optou-se por organizar a análise a partir de alguns períodos e/ou eventos, selecionados em função de sua relevância para o tema abordado. Cabe também observar que os registros pictóricos da figura de Porto-Alegre – seus retratos e autorretratos propriamente ditos – não constituirão objeto de discussão no presente texto, sendo apenas mencionados, eventualmente, como referência para complementar informações de outras fontes consultadas. Finalmente, cumpre registrar que o presente artigo constitui um recorte de tese de doutorado do autor, e que parte das pesquisas que o subsidiam, as quais só foram possíveis graças à bolsa que lhe foi concedida pela CAPES, no âmbito do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior³.

Uma biografia que se confunde com a História da AIBA e a constituição de uma cultura artística no Brasil

Nascido a 26 de novembro de 1806, na cidade de Rio Pardo (RS), Porto-Alegre transferiu-se para a capital do Império do Brasil em fins de 1826, chegando à Corte em janeiro do ano seguinte. De acordo com as notas biográficas redigidas por Wolf, o artista teria como intenção inicial se inscrever na Escola Militar para cursar Engenharia, mas, em virtude do período de férias, não conseguiu fazê-lo, optando, então por matricular-se na Academia Imperial das Belas Artes (AIBA); os *Apontamentos biográficos*, por sua vez,

3. Processo nº: 99999.005997/2014-03.

não mencionam nada a esse respeito, limitando-se a registrar que Porto-Alegre se matriculou na AIBA em 27 de janeiro de 1827 e imediatamente passou a frequentar as aulas do pintor Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Essa não seria a primeira nem a única divergência entre as versões apresentadas no *Brésil littéraire [...]* e nos *Apontamentos [...]* – o que sugere, dada a pequeníssima diferença de data que separa os dois relatos, que Porto-Alegre talvez desejasse reformular o modo como esse e outros episódios deveriam passar à posteridade.

De fato, Porto-Alegre se tornou um dos discípulos prediletos de Debret, tendo contribuído com a elaboração do relato sobre a criação da AIBA, apresentado pelo pintor francês no terceiro volume de sua obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Embora se especule sobre a real dimensão da colaboração entre o mestre e o discípulo, quando a comissão encarregada pela *Académie des Beaux-arts* francesa de apreciar o livro de Debret apresentou seu parecer final, na sessão de 17 de agosto de 1839, registrou uma menção bastante elogiosa à contribuição dada por Porto-Alegre:

[...] o que nesse volume [o terceiro] cativou sobremaneira nossa atenção, é, de uma parte, o quadro sobre o estado das belas artes no Brasil e, de outra, a história particular da Academia que os franceses ali fundaram.

Sr. Debret confiou modestamente esse quadro à pena de um jovem brasileiro, seu aluno. Esse estrangeiro exprime os sentimentos do mais vivo reconhecimento para com aqueles nossos compatriotas que contribuíram para propagar as artes em sua pátria. Ao longo de algumas páginas eloquentes, tão honrosas para a França quanto para seu próprio país, ele descreve, com tanto ardor quanto entusiasmo, a marcha ascendente das artes no Brasil. (NAUD; LENIAUD, 2004, p.493)⁴

4. “[...] mais ce qui dans ce volume [o terceiro] a surtout captivé notre attention, c’est d’une part le tableau de l’état des beaux-arts au Brésil et, de l’autre, l’histoire particulière de l’Académie que les français y ont fondée.

M. Debret a emprunté modestement ce tableau à la plume d’un jeune Brésilien son élève. Cet étranger exprime les sentiments de la plus vive reconnaissance envers ceux de nos compatriotes qui ont contribué à propager les arts dans sa patrie. Dans quelques pages éloquentes aussi honorables pour la France que pour son propre pays, il développe avec autant de feu que d’enthousiasme la marche ascendante des arts au Brésil.” (NAUD; LENIAUD, 2004, p.493). Tradução do autor.

Embora esse episódio específico aparentemente não seja mencionado por Porto-Alegre em nenhum de seus textos, a maior parte daquilo que o artista relata em seus *Apontamentos [...]* é repetido, mais ou menos nos mesmos termos, em outros documentos produzidos pelo artista, dentre os quais vários esboços e fragmentos de memórias sobre a história da Academia Imperial das Belas Artes. Muitas vezes os relatos autobiográficos de Porto-Alegre se confundem com as narrativas de eventos ocorridos na Academia, o que confere a esses registros extraordinária importância enquanto fontes para o estudo da História da Arte no Brasil oitocentista – e, em particular, da AIBA. Em que pese o tom asséptico que marca a autobiografia do artista, há, por parte de Porto-Alegre, uma genuína preocupação em construir um registro fidedigno (embora não necessariamente imparcial) dos acontecimentos, registro esse frequentemente corroborado por diversas referências.

O relato de sua primeira incursão pela Europa (1831-1837), por exemplo, representa uma mescla dessas duas dimensões. Quase tudo o que se sabe a respeito do assunto se deve à pena de Porto-Alegre, mas existem fontes que referendam detalhes daquilo que ele conta em seus *Apontamentos [...]* – desde sua partida do Rio de Janeiro, em 1831, acompanhando Debret no retorno deste à França, até as viagens do artista brasileiro pelo continente europeu. No que concerne aos preparativos e às circunstâncias da partida de Porto-Alegre para a França, existem ao menos duas fontes que confirmam a versão apresentada pelo artista: uma carta de Antoine-Jean Gros (1771-1835) a Jean-Baptiste Debret, datada de 03 de setembro de 1830, informando-lhe sobre sua disposição em receber em seu atelier alunos da academia brasileira, e uma carta de Porto-Alegre ao Bispo Antônio Vieira da Soledade, datada de 12 de outubro do mesmo ano, na qual o artista comunica a seu amigo e protetor que “em maio [de 1831], sem a menor dúvida”, ele partiria para a França “levando, ou indo em companhia do Grande M. Debret, Membro [correspondente] do Instituto de França” (MHN, COLEÇÃO MANUEL JOSÉ DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE, s.d., n.p.).

Ainda segundo os *Apontamentos* de Porto-Alegre, sua chegada a Paris se deu em 04 de outubro de 1831, e, logo em seguida, ele teria passado a frequentar o atelier de Gros. Embora não seja possível saber com precisão a extensão do período em que Porto-Alegre permaneceu recebendo as lições do pintor de batalhas de Napoleão,

pode-se estimar, com base na data de matrícula do artista brasileiro na *École des Beaux-arts* de Paris⁵ – 31/03/1832 (Archives Nationales de France, Cote AJ/52/234, p.133, anexo I) –, que foram ao menos seis meses. Porto-Alegre frequentaria as sessões na *École* durante, no máximo, dois anos e meio, considerando-se a data em que, de acordo com seus registros, o artista viajou para a Itália – apesar de, aqui, novamente, o relato de Wolf contradizer o dos *Apontamentos [...]* de Porto-Alegre⁶.

Tendo retornado ao Brasil em 1837 e assumido, nesse mesmo ano, a titularidade da cadeira de Pintura Histórica, o ingresso de Porto-Alegre no quadro docente da AIBA não se daria sem controvérsias. Algumas das desavenças surgidas posteriormente se originaram, provavelmente, por conta do incômodo causado pela presença de um “estranho” em meio aos mestres franceses e pelo aparente favorecimento a Porto-Alegre em relação a encomendas e comissões oficiais, como o projeto e construção da Varanda da Sagração de D. Pedro II, realizada em 1841⁷. Ao longo dos cerca de 10 anos em que lecionou na Academia, Porto-Alegre alegou ter sido “perseguido” pelos professores franceses e por seus discípulos brasileiros – entre eles, alguns antigos colegas de Porto-Alegre nos primórdios da AIBA.

Em ao menos um de seus apontamentos sobre a AIBA, o artista menciona uma das supostas articulações para afastá-lo da instituição. Porto-Alegre relata que fora advertido a respeito de um plano de seus colegas na Academia para, ao longo uma reunião da congregação, provocá-lo a ponto dele acabar incorrendo em alguma grave ofensa – o que motivaria uma representação contra ele junto ao governo, tornando-o passível de demissão: “[...] diziam

5. No livro de assentamento de matrículas da *École des beaux-arts*, Porto-Alegre consta como discípulo de Gros. Ver: AN, Cote AJ/52/234 - Écoles Spéciales de Peinture et Sculpture de Paris. Enregistrement des MM. les élèves, p.133, anexo I.

6. Wolf afirma que Porto-Alegre “queria fazer uma viagem à Bélgica e à Inglaterra, quando ele recebeu, em 1837, a notícia de que a revolução havia eclodido (1836) em seu país natal, levando a uma guerra civil cuja duração foi de dez anos. Ele partiu o quanto antes para proteger sua velha mãe e chegou no mesmo ano ao Rio de Janeiro [...]” (WOLF, 1863, p.170, tradução minha). Porto-Alegre, por sua vez, relata, em seus *Apontamentos Biográficos*, ter viajado a Londres, em companhia do amigo Domingos Gonçalves de Magalhães (n-m), e de ter passado “todo o inverno em Bruxelas” (PORTO-ALEGRE, 2014, p.346).

7. Em um dos vários apontamentos que escreveu sobre a AIBA, Porto-Alegre afirma que Grandjean de Montigny o acusou de ter “roubado o direito de fazer aqueles artefatos das festas da sagração, porque lhe pertenciam.” (IHGB. ACP 43, Lata 654, Pasta 6. s/l., s/d.)

eles: havemos de o provocar; ele é orgulhoso, e nos dará motivo para uma queixa ao governo, e estamos certos de que se demitirá quando for repreendido pela Secretaria de Estado” (IHGB. ACP 43, Lata 654, Pasta 6). Por outro lado, na visão de Felix-Émile Taunay (1795-1881), diretor da Academia entre 1834 e 1851, Porto-Alegre teria tentado, permanentemente, desde que ingressara na AIBA, insuflar os alunos da Academia contra ele e o grupo de professores que o apoiavam. Em meio à feroz troca de correspondência entre os dois, de fins de 1849 ao início do ano seguinte, motivada pelo artigo de Porto-Alegre acerca da “questão Pallière”⁸, Taunay não se furtaria a devolver as acusações de seu desafeto, afirmando que

[...] de nada vale o trabalho a que se dá o Sr. Porto-Alegre para me fazer mal. É testemunha mais que suspeita; é acusador falso; é juiz corrupto pelo ódio. Quer ele continuar, como guerra exterior; a guerra interna que me fez enquanto esteve na Academia. Não consegui então excitar o espírito de sedição entre os alunos; não o conseguirá melhor atualmente. (CORREIO DA TARDE, 1850, p.2)

Anos mais tarde, ao ser nomeado diretor da AIBA pelo governo, à revelia do Corpo Acadêmico da instituição, Porto-Alegre assumiria a iniciativa contra seus alegados detratores, prometendo, em seu discurso de posse, romper com “o sistema de iludir a mocidade e os altos poderes do Estado”, que só teria favorecido “o bem temporário de alguns homens” (PORTO-ALEGRE, 1854 apud GALVÃO, 1959, p.37).

O período em que Porto-Alegre esteve à frente da AIBA foi, certamente, o que gerou alguns dos registros mais importantes produzidos pelo artista, cujo principal, sem dúvida, é o *Diário histórico e administrativo*⁹ sobre sua gestão como diretor da instituição. Foi, ao mesmo tempo, o momento que Porto-Alegre teve que

8. No artigo *Exposição pública do ano de 1849*, publicado em 1850, no tomo primeiro da revista *Guanabara*, Porto-Alegre denuncia supostas manobras da Direção da Academia das Belas Artes para favorecer Leon Pallière Grandjean Ferreira, neto do arquiteto francês (e professor da AIBA) Grandjean de Montigny, na disputa pelo prêmio de viagem à Europa - que Pallière, efetivamente, acabou conquistando (ver: GUANABARA, 1850, p.69).

9. Ver: MHN. Coleção Manual de Araújo Porto-Alegre. *PLca23*, 39562 [Série Cadernos]. Diário “histórico e administrativo” da gestão de Porto-Alegre frente à Academia de Belas Artes [...], 1854-?.

confrontar novamente desafetos que cultivara em suas passagens pela academia como aluno e, entre 1837 e 1848, como professor. Ele sabia o que o esperava e por isso teria resistido, inicialmente, à ideia de assumir a direção da casa. É também um período sobre o qual a versão de Porto-Alegre sobre os acontecimentos é praticamente hegemônica, pela escassez de registros produzidos por seus contendores – e aqui, mais uma vez, Porto-Alegre tem farto material para criar uma narrativa que lhe favoreça, cuidando, por exemplo, de transcrever magnânimo, a título de registro histórico, até as palavras ofensivas que lhe teriam sido dirigidas pelo professor de Aula de Paisagem, Augusto Muller.

Não há dúvidas de que Porto-Alegre foi o grande responsável pela concepção e implantação projeto de Reforma da AIBA, conduzido, entre 1854 e 1855, no âmbito da Reforma Pedreira, e os arquivos que registram as discussões sobre a tramitação da reforma na Câmara dos Deputados e no Senado estão repletos de referências ao trabalho conduzido por Porto-Alegre, corroborando, em grande medida, os relatos do artista sobre o assunto. Ao discursar em defesa da reforma, na sessão de 19 de agosto de 1854, da Câmara dos Deputados, o ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz (1818-1886) afirmou:

Tratei de escolher um homem habilíssimo nestas matérias, um brasileiro cujos talentos e cujos estudos honram o país. (Apoiados.) Convidei-o para auxiliar-me e coloquei-o à frente do estabelecimento [a AIBA]. Recomendei-lhe que estudasse bem de perto, e me apresentasse depois as suas ideias, tanto no intuito de aperfeiçoar o ensino das belas artes em sua acepção restrita, como no de promover até certo ponto a educação industrial. Este cidadão, depois de ter aturado [apurado?] estudo, indicou-me suas ideias, combinei-as, e por fim animei-me a solicitar a autorização que se discute. (BRASIL, 1876, p.224)

Com a saída de Pedreira do Ministério do Império, sucedido por Pedro de Araújo Lima (1793-1870), Marquês de Olinda, Porto-Alegre perderia sua sustentação política e, logo depois, por ocasião da nomeação de Joaquim Lopes de Barros Cabral (1816-1863), em 1857, para titular da cadeira de Pintura Histórica da AIBA, pediria exoneração do cargo de diretor da instituição. Se as circunstâncias dos desencontros com o Marquês de Olinda ocorreram exatamente

conforme os relatos de Porto-Alegre ou, ainda, se a reação deste à nomeação de Lopes de Barros deveu-se antes à frustração de seu projeto de confiar o cargo a Victor Meirelles do que ao apego pelos novos estatutos da Academia, aprovados em 1855, é impossível precisar. O fato é que a nomeação foi mesmo feita, ao arrepio dos estatutos, e não viria a ser revogada. Relembrando, anos depois, o episódio, Porto-Alegre, sarcástico, comentaria:

O falecido Marquês de Olinda, o astro da política de cataplasmas sofisticada, das tergiversações inexplicáveis, e da esterilidade! Nas mãos deste grande cético se esfacelaram coisas úteis, muitas coisas, porque ele não compreendia senão o que era de interesse pessoal e bem pessoal, como é sabido de todos.

Tudo o que tive a coragem de dizer por escrito àquele hipócrita, realizou-se! E o novo Diretor da Academia [Tomás Gomes dos Santos] o confirmou, quando disse ao Dr. Américo: o Porto-alegre está vingado. (IHGB, s.d., n.p.)

Na virada da década de 1850 para a de 1860, Porto-Alegre partiria novamente para a Europa, onde viria a exercer os cargos de cônsul do Brasil na Prússia e, posteriormente, em Portugal. Mesmo distante de seu país natal, o artista continuaria a exercer – a seu modo – uma defesa intransigente das causas pátrias, mesmo que isso implicasse em se engajar, novamente, em ferozes contendas epistolares.

A verdade e suas interpretações: a persona de Porto-Alegre nas entrelinhas das querelas em que se envolveu

Em seus *Apontamentos biográficos*, Porto-Alegre se descreve como “um homem de estatura regular, de temperamento melancólico, pouco amante da sociedade brilhante, muito laborioso e de sentimentos patrióticos os mais decididos” (PORTO-ALEGRE, 2014, p.351). A essas características se poderia acrescentar a impetuosidade, a agressividade e uma dose de intransigência, que marcaram suas participações em contendas epistolares e querelas de todos os tipos – notadamente aquelas relacionadas às Artes, à Academia Imperial das Belas Artes (AIBA) e às iniciativas necessárias para

elevar o Brasil ao “concerto das nações civilizadas”. Muitos foram os embates em que Porto-Alegre se envolveu, e alguns de seus adversários pintariam um retrato nada lisonjeiro do artista autoinvestido da condição de paladino da “verdade” – termo frequentemente evocado por Porto-Alegre para qualificar o lado das trincheiras ao qual julgava estar perfilado.

Desse modo, não seria de se estranhar que aquilo que Porto-Alegre viria frequentemente a classificar como “perseguição” sofrida da parte de “analfabetos”, “madrachos” e “inimigos do progresso” muitas vezes consistisse em nada mais do que atritos provocados por divergências de opinião. Nesse aspecto em particular, as atitudes irredutíveis de Porto-Alegre lhe proporcionaram não poucas inimizades, que ele cultivaria com notável desenvoltura. Cabe observar, no entanto, que os detalhes de algumas das contendas de que Porto-Alegre tomou parte só viriam a se tornar conhecidos graças aos registros por ele elaborados – embora, nesse caso, se coloque a questão da inexistência de contraponto à versão de Porto-Alegre sobre o ocorrido; é por seu intermédio que as falas dos demais envolvidos são reproduzidas.

Um exemplo nesse sentido são os ásperos diálogos que Porto-Alegre teria travado, em 1854, com o professor Augusto Müller, titular da cadeira de Paisagem, bem como a transcrição da contestação deste às considerações feitas por Porto-Alegre acerca de seu programa de aulas¹⁰ – dando origem a uma das mais célebres querelas da História da Arte brasileira no século XIX. Apesar de verossímeis, as palavras de Müller são mediadas – ou melhor, reconstituídas – por seu interlocutor, que, para além da preocupação em registrar (alegadamente apenas para si próprio) detalhes de suas discussões com seu colega na AIBA, buscava produzir um relato dos fatos que pusesse em relevo suas ações e sua nobreza de caráter.

O mesmo não ocorreria em outro embate marcante, já mencionado anteriormente: o de Porto-Alegre contra Felix-Émile Taunay por conta da questão Pallière. Diferentemente de Müller e outros desafetos de Porto-Alegre, a voz de Taunay pode se fazer ouvida sem a intermediação de Porto-Alegre. Ainda assim, embora as cartas publicadas pelo artista gaúcho no *Correio Mercantil* tenham

se tornado bastante conhecidas, o conteúdo das cartas de Taunay, respondendo às acusações de Porto-Alegre por meio do *Correio da Tarde*, permanece pouco discutido – talvez por não possuir um tom tão histriônico quanto o das palavras de Porto-Alegre, reproduzidas por Alfredo Galvão (1959) na Revista do IPHAN. Trata-se, nesse episódio, da palavra de um contra o outro; cada qual com sua *verdade*. A rigor, Porto-Alegre lançou graves acusações – que não podia comprovar – contra Taunay, promovendo contra este último um julgamento moral catalisado por suas desavenças pregressas com o então diretor da AIBA. A despeito de se poder questionar a conveniência, para o governo brasileiro, de conceder o cobiçado Prêmio de Viagem à Europa a um artista estrangeiro cujo único vínculo com a AIBA era de natureza familiar¹¹, do ponto de vista estritamente legal, não havia irregularidade alguma na decisão denunciada por Porto-Alegre, ainda que seus argumentos fossem, em grande medida, procedentes.

Joaquim Lopes de Barros Cabral, por sua vez, teria escolhido, anos mais tarde, um meio bastante eficaz de externar seu descontentamento em relação a Porto-Alegre e sua agenda reformista na AIBA: a ele são atribuídas as caricaturas – anônimas – que integram o *Álbum de pintamonos*. As ilustrações satíricas não se limitariam às críticas à reforma de 1854-55 na Academia, mas atacariam duramente o caráter de Porto-Alegre – acusado, entre outras coisas, de carreirista, venal e charlatão, adjetivos que se chocavam frontalmente com as virtudes que ele proclamava encarnar.

Porto-Alegre também possuía o hábito – comum, à época – de pronunciar-se anonimamente, utilizando pseudônimos para assinar textos veiculados na imprensa, como no caso das correspondências enviadas aos jornais da Corte em defesa do amigo Gonçalves de Magalhães e sua “Confederação dos Tamoios” ou, ainda, de produzir manifestações de apoio a si próprio, como faria, décadas mais tarde, por ocasião da contenda contra o jornalista português Urbano Loureiro (1845-1880). Em 1870, Loureiro, redator do periódico *Salamalek*, publicou um opúsculo intitulado *Um punhado de verdades. O cônsul geral do Brasil, os falsos moedeiros do Porto, a hospitalidade brasileira e os admiradores de Lopes*, no qual atacava duramente Porto-Alegre – então cônsul do Brasil em Portugal –,

10. Breves reflexões que submeto à consideração do Sr. Müller, professor da Aula de Paisagem, Flores e Animais, acerca de seu programa de ensino, apresentado ao Corpo Acadêmico na sessão de 29 de outubro de 1855.

11. Conforme observado anteriormente, Pallière era neto de Grandjean de Montigny.

acusando-o de ter tentado comprometer a circulação do *Salamalek* por meio da aquisição de uma expressiva parcela da tiragem da revista. Após reproduzir as cartas que teriam sido trocadas entre ele e Porto-Alegre, a título de subsidiar sua denúncia, Loureiro traçaria um retrato do artista brasileiro que em nada se assemelha àquele apresentado nos *Apontamentos biográficos*:

Um dia recebeu o Sr. Luiz José d'Oliveira, em cuja casa se tomam assinaturas para o *Salamalek*, uma carta do cônsul geral do Brasil, Manoel d'Araujo Porto-Alegre, pedindo-lhe a remessa de 200 exemplares do nº 11 daquela folha [que ironizava ações do exército brasileiro nos dias finais da Guerra do Paraguai].

Perguntar-nos-ão talvez, como a nós mesmos nos perguntamos na hora em que nos deram a notícia do estranho pedido:

Para que tantos exemplares d'um mesmo nº?

A única resposta plausível, que de súbito nos acudiu ao espírito, é uma infâmia e uma covardia de tal quilate, que não haverá aí homem, em cujo cérebro penetre um raio de luz, e em cujo coração vibre algum sentimento generoso, que a admita sem repugnância ou asco. (LOUREIRO, 1870, p.5)

Dado o tom sarcástico da matéria publicada no *Salamalek* sobre a atuação do exército brasileiro no ocaso da Guerra do Paraguai, bem como o caráter nada lisonjeiro das demais matérias relacionadas ao Brasil e aos brasileiros, não é difícil imaginar que, na lógica de Porto-Alegre, restringir a circulação da revista seria apenas um meio de obstar a veiculação de calúnias contra a honra de sua pátria e de seu povo – o que seria, portanto, seu dever como cônsul e, sobretudo, como patriota. O livro de Loureiro não ficaria sem resposta, e, em julho de 1870, viria à luz *Duas palavras de um brasileiro ao punhado de verdades, &&& do redactor do Salamalek*, opúsculo de dezesseis páginas assinado por “Um Brasileiro”. Mais que um pseudônimo, “Um Brasileiro” seria, antes, um *alter ego* de Porto-Alegre que, no afã rebater as afirmações do jornalista português e dar a última palavra na querela, chega ao cúmulo de relatar supostos diálogos entre o autor do livro e o “sr. Porto-Alegre”.

Na primeira das referidas conversas, “Um Brasileiro” relata ter lido uma carta de Porto-Alegre a Loureiro que este último teria omitido da correspondência publicada em seu livro, e, com base nela, dá outra interpretação aos fatos relatados pelo jornalista português: “[p]or esta leitura, e pelo que nos disse o sr. Porto-Alegre [sic], soubemos que este escrevera ao sr. Oliveira, vendedor do *Salamalek*, pedindo-lhe 200 exemplares do nº 11 do dito periódico, os quais eram para ele e dois brasileiros notáveis, que partiam para o Brasil” (PORTO-ALEGRE [?], 1870, p.5). Mais adiante, o autor das *Duas palavras [...] afirma que, por ocasião de uma visita de seu “antigo mestre” [Porto-Alegre], leu para ele o que havia escrito acerca da querela do cônsul brasileiro com o jornalista português, e que Porto-Alegre lhe teria dito que procedesse da maneira que julgasse mais apropriada em relação ao tema:*

[...] responda-lhe, diga-lhe isto mesmo, porque eu não lhe respondo; acho-o tão ordinário, tão vulgar, tão abaixo do que eu pensava, que prefiro o silêncio. [...] O meu amigo classificou bem aquele libelo inflamatório, quando o chamou de suicídio moral. [...] Não falemos mais dele. (PORTO-ALEGRE [?], 1870, p.13)

Mesmo não assumindo a autoria do livro *Duas palavras [...]*, o “Brasileiro” acabaria por revelar indiretamente sua identidade secreta ao evocar palavras de Porto-Alegre – sempre lhe creditando devidamente a autoria – em vários trechos da obra, como, por exemplo, ao qualificar, como de hábito, o pintor francês François Biard (1799-1882) como “ingrato e corrupto” (PORTO-ALEGRE, 1870, p.7), ou ao proferir contra Loureiro os mesmos versos dirigidos vinte anos antes a Félix-Émile Taunay: “que estático marres, que estílico mirres, que estolido morras; que marres, que mirres, que morras. A mim que se me dá” (PORTO-ALEGRE [?], 1870, p.11). Finalmente, a citação emprestada “ao sr. Porto-Alegre” no último parágrafo do livro praticamente dispensa a obra de uma assinatura para reconhecer-lhe o autor: “Tenho muita honra, e até muita glória em ter por inimigos os inimigos da minha pátria” (PORTO-ALEGRE, 1870, p.16).

Pouco conhecido, esse episódio serve de exemplo acerca da complexidade da *persona* de Porto-Alegre e de sua capacidade de preconizar e moldar o perfil pelo qual gostaria de ser lembrado pelas futuras gerações.

Considerações finais

A despeito dos recortes, omissões, exageros, observações tendenciosas e do componente de arrogância do qual Porto-Alegre eventualmente se investia enquanto paladino da *verdade* – isto é, da *verdade* por ele defendida –, é inegável que as fontes existentes antes corroboram do que contradizem os relatos do artista tanto a respeito de si próprio quanto acerca dos eventos dos quais tomou parte e/ou testemunhou. Para além de sua produção artística, poética e literária, Porto-Alegre legou à posteridade uma extensa coleção de documentos de valor histórico inquestionável, que possibilitam reconstituir, com riqueza de detalhes, um retrato não apenas dele mesmo, mas de um período em que a profissão de artista no Brasil começaria a adquirir contornos próprios – processo no qual Porto-Alegre foi, sem dúvida, um dos maiores protagonistas. Os textos produzidos pelo artista transcendem, em muitos casos, a dimensão estritamente pessoal, biográfica, e descortinam um panorama da cena artística e cultural do país na segunda metade do século XIX.

Esses aspectos reiteram a substancial relevância dos documentos produzidos por Porto-Alegre para o estudo não apenas da História da Arte no Brasil oitocentista, mas para a análise, ainda que eventualmente por referências indiretas, da própria dinâmica de funcionamento da sociedade brasileira no século XIX. Ainda há muito a explorar na biografia de Porto-Alegre, um personagem complexo, fascinante e, sem dúvida, um indivíduo visionário que se engajou, de corpo e alma, nos esforços para promover a Arte no Brasil.

Marcelo da Silva Bueno é Professor do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde atua no Ensino Básico e na formação de professores de Educação Artística (na habilitação Desenho). Possui doutorado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017), tendo realizado estágio doutoral na Université Paris-Sorbonne - Paris IV (2014-2015), no âmbito do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - PDSE/CAPES.

REFERÊNCIAS

- ARCHIVES NATIONALES DE FRANCE (AN). **Cote AJ/ 52/ 234** - Registres matricules des élèves des sections de peinture et de sculpture. Numéros 1 à 1943. Août 1807-avril 1841.
- BLAKE, A. V. A. S. **Diccionario Biographico Brasileiro**. v. 6. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.
- BRASIL. **Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Nona Legislatura, Sessão de 1854**. Tomo Quarto. Rio de Janeiro: Typographia de Hyppolito José Pinto & Cia, 1876. Disponível em: http://imagem.camara.gov.br/pesquisa_diario_basica.asp. Acesso em: 03 ago. 2016.
- CORREIO DA TARDE [JORNAL POLÍTICO, LITERÁRIO E COMERCIAL]. Rio de Janeiro, edição n. 582, 05 jan. 1850. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/616028/2242>. Acesso em: 18 mai. 2019.
- CORREIO MERCANTIL. **Nota sobre a nomeação de Tomás Gomes dos Santos para a direção da AIBA e manifestações de solidariedade a Porto-Alegre. Correio Mercantil**, Edição nº 283, p.1, 16 de jan. 1857. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&>. Acesso em: 15 mai. 2017.
- DEBRET, J. **Voyage Pittoresque et Historique au Brési**. 3 v. Paris: Firmin Didot Frères, 1834.
- GALVÃO, A. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no Meio Artístico do Rio de Janeiro. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 14, p.19-120, 1959.
- GUANABARA, REVISTA MENSAL ARTISTICA, SCIENTIFICA E LITTERARIA. Tomo I. Rio de Janeiro: Typographia Guanabarensis de L. A. F. de Menezes, 1850. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/700630/per700630_1850_00001.pdf. Acesso em: 23 mar. 2016.
- INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO (IHGB). **ACP 43, Lata 654, Pasta 6**. s/l., s/d.
- INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO (IHGB). **ACP 43, Lata 654, Pasta 8**. Apontamentos sobre a Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro. s/l., s/d.

- KOVENSKY, J; SQUEFF, L. (org.). **Araújo Porto-Alegre**: singular e plural. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014.
- LOBO, Hélio. **Manoel de Araújo Porto-Alegre**: Ensaio Bio-Bibliográfico. Rio de Janeiro: Editora ABC, 1938.
- LOUREIRO, U. **Um punhado de verdades. O consul geral do Brazil, os falsos moedeiros do Porto, a hospitalidade brasileira e os admiradores de Lopes - opúsculo pelo redactor do Salamalek, precedido da correspondencia trocada entre o consul e o auctor**. Porto: Typographia de Manoel José Pereira, 1870.
- MAGALHÃES, B. de. **Manuel de Araújo Porto-alegre (Barão de Santo-Angelo)**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (MHN). Coleção Manuel de Araújo Porto-Alegre. **Plca23, 39559** [Série Cadernos]. Diário “histórico e administrativo” da gestão de Porto-Alegre frente à Academia de Belas Artes [...], 1854- ?
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (MHN). Coleção Manuel de Araújo Porto-Alegre. **PLcra24, 39419** [Série Correspondência – correspondência ativa]. Carta a Antônio Vieira Soledade, mencionando uma viagem em companhia de Debret [...], 1830.
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (MHN). Coleção Manuel de Araújo Porto-Alegre. **Plpi130, 39694** [Série Produção Intelectual]. Apontamentos autobiográficos, s/d.
- PARANHOS ANTUNES, D. **O Pintor do Romantismo (vida e obra de Manoel de Araújo Porto-Alegre)**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1943.
- PORTO-ALEGRE, M. de A. Apontamentos Biográficos. *In*: KOVENSKY, J.; SQUEFF, L. (org.). **Araújo Porto-Alegre**: singular e plural. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014. p.341-351.
- PORTO-ALEGRE, M. de A. [?]. **Dois palavras de um brasileiro ao punhado de verdades, &&& do redactor do Salamalek**. Lisboa: Imprensa de J.G. de Souza Neves, 1870.
- SQUEFF, L. **O Brasil nas letras de um pintor**: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806 - 1879). Campinas: UNICAMP, 2004.
- WOLF, F. J. **Le Brésil littéraire**: histoire de la littérature brésilienne, suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens. Berlin: A. Asher & Co. (Albert Cohn & D. Collin), 1863. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57227980>. Acesso em: 28 out. 2015.

“SER ARTISTA É SER PROFETA”: REPRESENTAÇÕES DO ARTISTA COMO SACERDOTE

Martinho Alves da Costa Junior

Este artigo está centrado nas concepções espiritualistas do final do século XIX e início do século XX, suas íntimas relações com o universo das artes e, em específico, com as representações dos artistas, vistos como imagem da espiritualidade, com significações as mais diversas.

O mundo vislumbrado é sistematicamente invisível e desraizado das leis de um naturalismo ou de concepções marcadas pela força na crença das percepções retinianas¹. O interesse aqui é, portanto, discutir a conexão possível entre uma formulação do invisível em interesses amplamente visíveis. Partindo dos ideais da *Rose + Croix esthétique*, o artigo procura relacioná-los com certa visão espiritualista em voga no Brasil desse mesmo período, notadamente no caso da teosofia, como entendida por Manoel Santiago.

Para início de discussão, vale retomar a famosa passagem de Gustave Moreau, citada por Georges Rouault, na qual seu mundo particular é perceptível, ao mesmo tempo em que aponta para as posições que podem ser elevadas ao patamar aqui apresentado:

Não acredito nem naquilo que toco nem naquilo que vejo. Acredito apenas naquilo que não vejo e unicamente naquilo que sinto. Meu cérebro, minha razão, me parecem efêmeros e de uma realidade duvidosa. Só meu sentimento interior me parece eterno e incontestavelmente certo. (ROUAULT, 1926, p.42)

1. Esses aspectos refletem um mundo objetivando aspectos não racionais, não na produção das obras, evidentemente próximas a uma conduta da razão, mas como meta ou objetivo a materialização do invisível. Com interesses diversos, foram questionados em outros momentos. Cf. COSTA JUNIOR, M. A. da. La atmosfera de la ensoñación: un estudio sobre el comparatismo y sensibilidad en la pintura de paisaje simbolista y su relación con el cine de los años 70/80. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, Medellín, n. 8, jul./dez. 2018.

É importante perceber a postura de Gustave Moreau. Certamente grande parte de sua obra pode ser enquadrada a partir da citação indicada. Ora, o artista, muito próximo em sua juventude aos anseios românticos, nitidamente de Delacroix e, em especial, de Chassériau², altera nuclearmente o modo de conceber o objeto artístico. Refutar o mundo visível, aquele conhecido pelos sentidos, é, por definição, nesse sentido, alcançar certa verdade. Por outro lado, a percepção falsa é aquela oriunda do olhar, da cientificidade que observa e esmiuça a superficialidade e não a essência das coisas, do ser humano.

Nesse sentido, podemos compreender boa parte da produção de imagens do final do século XIX que objetivavam tal universo. Por certo, a abertura do romance de Joris K. Huysmans, *Là-bas* (com edição recente em português, *Das profundezas*), identifica um inimigo e o coloca no cerne da discussão. A verdade que tenta alcançar não diz respeito aos anseios das descrições, que exibem a superficialidade das coisas, que seriam, em última instância, inúteis para a apresentação do que se segue. E, dessa forma, esse inimigo é declarado, e suas energias estão centradas na busca da realidade pela superficialidade das coisas:

Não censuro o naturalismo nem seus termos chulos, seu vocabulário de latrinas e hospitais, pois isso seria injusto e absurdo; primeiro porque certos assuntos os requerem; depois porque, com o rebotalho de expressões e borra de palavras, é possível erigir obras imensas e poderosas; *A taberna*, de Zola, é prova disso; mas a questão é outra; o que eu critico no naturalismo não é a pesada têmpera de seu estilo tosco, é a imundice das suas ideias; o que critico é ter ele encarnado o materialismo na literatura, ter enaltecido a democracia da arte! (HUYSMANS, 2018)

O grande inimigo, Émile Zola, ergueu o monumento literário da família dos Rougon-Macquart, num compêndio de vinte romances, lançados entre os anos de 1871-1893, coroamento do naturalismo.

2. Comumente, na historiografia sobre o artista, é indicada a cisão, quando Moreau faz sua decisiva viagem para a Itália em 1860. Seria nesse momento que há uma alteração profunda em sua obra. Mesmo com essas indicações, podemos perceber como Gustave Moreau mantém-se também firme em seus ideais de início de carreira. A imagem em homenagem a Chassériau de 1865, *Le Jeune homme et la mort*, ou mesmo alguns pontos de encontro, indicam para este caminho. Cf. COSTA JUNIOR, M. A. da. A presença de Chassériau em Moreau. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, n. 14, 2010.; COSTA JUNIOR, M. A. da. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século*. 2013. Tese (Doutorado) - IFCH, Unicamp, 2013.

A conduta de Huysmans ao movimento é de repulsa. Negar seus aspectos centrais, a busca ou a crença de uma verdade absoluta, a partir do meio, agindo no comportamento dos personagens.

Essa postura no romance de Huysmans pode ser vista como verdadeira teoria plástica, moral e espiritual quando observamos os escritos de Joséphin Peladan e pela ordem criada por ele e suas exposições, os salões dos Rosas Cruzes. É evidente que a Rose + Croix *Ésthetique* baseava-se em questões místicas, ocultas, mas também católicas, e sua forma de expressão maior foram as artes. Os salões se sucederam a partir de 1892, em seis ocasiões, e artistas como Jean Delville, Carlos Schwabe e Alexandre Séon, fizeram parte das exposições.

O cartaz da quinta mostra, realizado por Léonard Sarluis, é um exemplo notável (Figura 1).



Figura 1.
SARLUIS, L.
Salon Rose Croix.
1896. Litografia,
76,7 x 105cm.
Coleção Musée
Carnavalet, Paris.

A figura está entre um David e Perseu. Um personagem apolíneo, com olhar impávido e sereno, a testa levemente franzida, mantém-se como perfil de medalha. Com placidez, apoia sobre um dos ombros a enorme espada, cujo brilho é acompanhado por aquele da armadura. A extrema polidez da pele é contrastada apenas pelos olhos marcados e, em especial, pela veia saltada na mão que segura a arma, denotando o esforço altivo do herói. Seu braço direito está esticado, empunhando pelos cabelos a cabeça degolada do inimigo, a qual denota traços avessos aos do indígete. Esse Golias ou Górgona vencido, de orelhas grandes e nariz protuberante, possui marcas do tempo aparente. A

boca entreaberta, com a língua para fora, deixa verter saliva, como o veneno que ainda escorre da fenda inerte do algoz derrotado. É a imagem de Zola morto, com serpentes que escapam do pescoço, no lugar do sangue. Ao fundo o sol nascente, indicativo de um novo mundo e uma nova ordem, sem a presença do inimigo sobrepujado.

Léonard Sarluis fez parte da ordem de Peladan. Seu autorretrato, *Portrait de trois-quart*, de 1922, exhibe os interesses pelo místico e invisível. Mesmo apresentado de terno e chapéu, a atmosfera ocre que recobre Sarluis e o fundo da tela apontam para um mundo diferente do nosso, o apelo é pelo não-visível, para a imaginação, ao gosto do escrito de Moreau, acima citado.

Certamente os escritos de Joséphin Peladan podem ser compreendidos também como uma via de ligação entre esse mundo material e o invisível, almejado pelos Rosa Cruzes. A teoria de Peladan é erguida com os escritos centrais: *Comment on devient artiste?*; *Comment on devient mage?*; *Comment on devient fée?*. A concepção é de um artista sacerdotal, ou de um mago-artista.

O mago ou o escritor de metafísica procura a verdade abstrata e não o por em obra, ele anestesia as noções ao invés de concretizá-las, enquanto que o padre e o artista encaram sobretudo a sua expansão anímica. (PELADAN, 1891, p.44)

O trecho de *Comment on devient artiste* mostra um pouco a imagem do artista enquanto um ser espiritual, elevado, aquele capaz de tocar e exhibir um mundo invisível e ideal. O ponto é reforçado em *Comment on devient mage*:

O mago é um artista da ciência ou um sábio da arte, sua alma toma então uma importância extrema, e se ela não é soberanamente bela, encarna de maneira disforme a verdade, e a verdade deformada se chama o erro. Por analogia, uma doutrina não é apenas uma operação espiritual: também uma manifestação sentimental. A beleza da alma faz chocar a sublimidade do espírito; e eu comecei meu ensinamento pela cultura anímica. [...]

A Religião é a forma coletiva da verdade; a magia será o contraponto do homem extraordinário sobre a verdade. Outrora os magos eram os reitores da religião, se tornaram indesculpavelmente os adversários. (PELADAN, 1892, p.143)

Percebe-se a inclinação a esse mundo indicado, e, também, as conexões persistentes entre suas concepções de mundo e o trabalho do artista. Aqui, a teoria é estética antes de moral. As representações de Joséphin Peladan mostram um ser sacerdotal, elevado, portador de uma verdade particular. Em seus retratos, Jean Delville (Figura 2) e Alexandre Séon (Figura 3) apresentam um ser elevado, o mestre Peladan como profeta de sua teoria mística.

Esses artistas e essa teoria, atrelados também ao simbolismo, possuem relações próximas com os artistas e concepções próprias da arte moderna. Em especial os Nabis, cujas intenções eram intimamente espirituais.

Ele nos deu tal nome, com respeito aos ateliês, nos fez iniciáticos, de maneira como uma sociedade secreta com tendências místicas, habitualmente em um estado de fervor profético. (DENIS, 1934).

A citação de Maurice Denis fala sobre Henri Cazalis, a respeito do grupo dos Nabis. Eles se representaram de modo sistemático, sempre exibindo as tendências apontadas por Denis. Como a obra de George Lacombe, *Le Nabi à la barbe rutilante (Paul Sérusier)*, 1894, ou Paul Sérausier, *Portrait de Paul Ranson*, 1890 (Figura 4). Este último confirma a visão do artista como portador da verdade.



Figura 2. DELVILLE, J. *Portrait du Grand Maître de la Rose Croix en habit de chœur, Joséphin Peladan*. 1895. Óleo sobre tela, 242 x 112 cm. Coleção Musée des beaux-arts de Nîmes.



Figura 3.
SÉON, A.
*Portrait de
Joséphin Peladan.*
c. 1892. Óleo sobre
tela, 132,5 x 80cm.
Musée des beaux-
arts de Lyon.

Com um manto azul claro e um cajado, o artista é apresentado com um círculo vermelho em volta da cabeça, espécie de auréola. Há um livro aberto à sua frente e o dedo indicando o caminho da leitura; o olhar, por sua vez, é frontal, fora do campo de visão do espectador. O artista é detentor de uma visão de mundo particular, e o seu acesso, evidentemente, se dá por meio das obras.

O caminho aqui poderia enveredar por outras vias. Essa ideia poderia continuar pelas representações dos artistas como Cristo ou outros grandes nomes espirituais e religiosos. James Ensor, Paul Gauguin, Samuel Palmer, Henri Martin, entre outros, retratam-se de forma semelhante nesses anos. No entanto, para os objetivos do artigo, é necessário retornar aos impulsos espirituais. Esse modo empregado pelos Nabis, ou, mais intensamente, com os salões dos Rosas Cruzes, pode ser posto em paralelo a um anseio da teosofia. Diversos artistas foram a ela atrelados. Mondrian é certamente o caso mais conhecido, mas igualmente Maurice Chabas, Kazimir Malevich ou Wassily Kandinsky. No Brasil, o caso específico de Manoel Santiago é salutar. Em uma entrevista para Tapajós Gomes, Santiago comenta sua vida e sua obra, que devem ser entendidas sob a visão teosófica:



Figura 4.
SÉRAUSIER, P.
*Portrait de Paul
Ranson en tenue
nabique.* 1890.
Óleo sobre tela,
61 x 46,5 cm.
Coleção Musée
D'Orsay.

Arte é a realização do Bello, em harmonia com o bem. Para mim, uma obra de arte deve, necessariamente, palpitar dentro dessas duas qualidades elevadas, que constituem o ideal do plano divino no universo. Assim, a Arte é o reflexo dessa manifestação sobrenatural de Belleza, que irradia no nosso plano de vida, dando um conforto ao nosso mundo e ao nosso Ego superior, que precisa dessa alimentação espiritual, que só a Arte lhe pôde proporcionar. (GOMES, 1928)

Um vocabulário específico do artista: “Ego superior”, “ideal do plano divino” “alimentação espiritual”, requer especial atenção acerca de que e como ele está falando. Algo, entretanto, parece imediato. A compreensão, seja codificada ou indicada para os iniciáticos, atesta a importância da arte para Manoel Santiago nesse processo, “que só a Arte lhe pode proporcionar”.

Ele próprio indica a fonte de onde retira seus interesses espirituais:

Se verificarmos e compararmos os primeiros desenhos futuristas, com algumas fórmulas do pensamento, estudadas por C. W. Leadbeater, nos seus dois livros 'Homem visível e Invisível' e 'Formas do pensamento', veremos que há entre eles uma perfeita semelhança. Isso indica que algo existe para além das aparências, e que o homem actual, desvendando novos horizontes, se aperfeiçoa. (GOMES, 1928)

Charles Webster Leadbeater foi influente na sociedade teosófica, autor de diversas obras sobre teosofia, ocultismo e misticismo. Em *Compêndio de Teosofia*, podemos perceber alguns pontos de encontro com o indicado por Santiago.

O ego é, pois, o homem considerado durante o estágio da evolução humana. A concepção ordinária e não científica que se faz geralmente da alma, não pode dar uma idéia do Ego. Nenhuma modificação sofre, exceto em seu desenvolvimento, e existe, desde o momento da "individualização" até aquele em que a humanidade é ultrapassada e transformada em divindade. (LEADBEATER, 1992)

Em *Homem visível e invisível*, citado por Santiago, um mundo inatingível é apresentado. Impossível de ser alcançado e compreendido pela mente humana. No entanto, é na abstração da arte pelas mãos demiúrgicas da figura do artista que esse mundo pode tornar-se visível e ter um ponto de contato.

Em 1925, uma fotografia no periódico *Para Todos* apresenta Manoel Santiago e a pintora Haydée Santiago, sua esposa (Figura 5).

Ao fundo, vemos a controversa tela *Sesta tropical*, e, em primeiro plano, o casal. Ele olhando para baixo, aparentemente para a grande paleta, e ela, atrás, com olhar perdido, que atravessa o campo do enquadramento da fotografia. A imagem construída mostra Manoel Santiago com um grande manto estampado, bem diverso daquele Manoel do famoso autorretrato de 1938, parte da coleção do MNBA. A imagem do artista ligado à teosofia, com aspirações indicadas neste texto, provavelmente pouco aparece. O autorretrato de 1938 pode ser entendido fora dessa concepção. No entanto, na referida imagem, Manoel se mostra possivelmente



Figura 5.
Um Casal de Artistas. 1925.
Fotografia.
In: *Para Todos*,
Rio de Janeiro,
n. 923, 15 ago.
1925.

como esse detentor de uma verdade teosófica, seu semblante para baixo acentua a afinidade com o invisível e, neste caso específico, relacionado pela teosofia com o próprio fazer artístico, ao olhar para sua paleta.

Os pressupostos da ordem criada por Joséphin Peladan tiveram adesões de diversos artistas, músicos etc. As imagens criadas pelo grupo são múltiplas, com facetas diversas, mas sempre intuindo um mundo invisível, intelectual e estético. Importante notar como esse ideal está para a teosofia. O interesse é análogo, o mundo inacessível teosófico também tem anseios intelectuais, que seriam base para todas as religiões. Esse aspecto intocável seria possível no mundo material e retiniano por meio da arte. São esses os ideais seguidos pela ordem e por artistas como Manoel Santiago.

Martinho Alves da Costa Junior é Doutor em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP com a tese *A figura feminina em Théodore Chassériau* (2013). Professor de História da Arte e da Cultura do departamento de História e da Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Pesquisador do CHAA - Centro de História da Arte e Arqueologia da UNICAMP e do LAHA - Laboratório de História da Arte da UFJF. Autor dos livros *Identidades Cruzadas: CCBB, Claraluz de Regina Silveira e seus espectadores* (Bluemcom, 2009) e *Benedito Calixto* (Folha de São Paulo, 2013). Tem experiência em História da Arte, atuando principalmente nos temas: arte, história da arte, século XIX, e cinema. Foi pesquisador convidado no INHA: Institut national d'histoire de l'art em 2012.

REFERÊNCIAS

- Um Casal de Artistas.** 1925. Fotografia. In: **Para Todos**, Rio de Janeiro, n. 923, 15 ago. 1925.
- ALIZART, M. **Traces du sacré.** Paris: Éditions de Centre Pompidou, 2008.
- COSTA JUNIOR, M. A. da. La atmosfera de la ensoñación: un estudio sobre o comparatismo y sensibilidad en la pintura de paisaje simbolista y su relación con el cine de los años 70/80. **Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte**, Medellín, n. 8, jul./dez. 2018.
- COSTA JUNIOR, M. A. da. A presença de Chassériau em Moreau. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, n. 14, 2010.
- COSTA JUNIOR, M. A. da. **A figura feminina na obra de Théodore Chassériau:** reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século. 2013. Tese (Doutorado) - IFCH, Unicamp, 2013.
- DELVILLE, J. **Portrait du Grand Maître de la Rose Croix en habit de cœur, Joséphin Péladan.** 1895. Óleo sobre tela, 242 x 112 cm. Coleção Musée des beaux-arts de Nîmes.
- DENIS, M. L'époque du symbolisme. **Gazette des beaux-arts**, Paris, v. 1, 1934.
- FAUCHEREAU, S.; PJAUDIER-CABOT, J. **L'Europe des esprits, ou la fascination de l'occulte, 1750-1950.** Strasbourg: Éditions des musées de Strasbourg, 2011.
- HUYSMANS, J. **Nas profundezas.** Tradução: Marco Pinheiro. São Paulo: Editora Carambaia, 2018.
- GOMES, T. Entre Artistas: Manoel e Haydêa Santiago. **Ilustração brasileira**, Rio de Janeiro, fev. 1928.
- LEADBEATER, C. W. **Compêndio de Teosofia.** São Paulo: Pensamento, 1992.
- LEADBEATER, C. W. *et al.* **Formas do pensamento:** criações mentais por meio da matéria fluídica. 1. ed. São Paulo: Madras, 2015.

- LEADBEATER, C. W. **Homem visível e invisível**: um estudo das variações da alma dos diferentes tipos de indivíduos. 1. ed. São Paulo: Pensamento, 1974.
- MATTOS, A. Um lar de artistas: Haydéa Lopes Santiago e Manoel Santiago. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ago. 1925.
- PELADAN, J. **Comment on devient artiste**: esthétique. Paris: Chamuel, 1891.
- PELADAN, J. **Comment on devient mage**: éthique. Paris: Chamuel, 1892.
- PELADAN, J. **Constitution de la Rose-Croix: Le Temple et le Graal**. Paris: Secretariat, 1893.
- ROUAULT, G. **Souvenirs intimes**: G. Moreau, Léon Bloy, Cézanne. 2. ed. Paris: E. Frapier, 1926.
- PARA TODOS. Um casal de artistas. **Para Todos**, Rio de Janeiro, n. 923, 15 ago. 1925.
- SARLUIS, L. **Salon Rose Croix**. 1896. Litografia, 76,7 x 105cm. Coleção Musée Carnavalet, Paris.
- SÉON, A. **Portrait de Joséphin Peladan**. c. 1892. Óleo sobre tela, 132,5 x 80cm. Musée des beaux-arts de Lyon.
- SÉRAUSIER, P. **Portrait de Paul Ranson en tenue nabique**. 1890. Óleo sobre tela, 61 x 46,5 cm. Coleção Musée D'Orsay.

AUTOFOCO: AS RESSIGNIFICAÇÕES DOS AUTORRETRATOS EM FOTOGRAFIAS DE ARTISTAS COM SEUS DISPOSITIVOS DE TRABALHOS

Niura Legramante Ribeiro

nous devons faire de nous-mêmes une oeuvre d'art.

Michel Foucault¹

Introdução à fotografia e seus instrumentos de trabalho

Ao falar sobre a fotografia no século XX, Michel Frizot (1994, p.94), lembra que “os fotógrafos sabiam que o status da fotografia dependia de sua aceitação nas Belas Artes”, e é assim que, desde seu surgimento, a fotografia passou a buscar frequentes associações com o universo da pintura, na tentativa de ser considerada uma obra de arte e desfrutar do status e dos espaços expositivos das Belas Artes. Pode-se ver a associação entre a fotografia e a pintura, a relação entre a máquina e a mão na conhecida expressão para se referir ao que fazia a câmera fotográfica: “é o sol que pinta”, reforçando a concepção de automatismo fotográfico.

O repertório imagístico das primeiras fotografias foi calcado nos gêneros já consagrados pela tradição pictórica: retratos, paisagens e naturezas-mortas. A imagem fotográfica foi marcada por paradigmas compositivos igualmente originários da tradição da pintura: o modelo de disposição espacial e enquadramento do corpo para o retrato, a disposição de objetos, entre outros. Tais

1. FOUCAULT, M. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1993. p.392.

estratégias “se adequavam aos longos tempos de exposição”, como lembra Annateresa Fabris (1991, p.174), e porque os fotógrafos tinham “aspiração de se fazerem conhecer como artistas”, conforme constata Mike Weaver (apud FRIZOT, 1994, p.185). Um fotógrafo como Adolphe Disdéri, em *A arte da fotografia* (1862), aconselhava os fotógrafos a utilizarem temas pictóricos.

A Sociedade Fotográfica de Londres equiparava a forma como um fotógrafo usava seu meio com a forma como um pintor manipulava seu meio, afirmando que seus membros se interessavam pelo aparelho fotográfico “do mesmo modo que um Rafael ou um Reynolds escolhiam e usavam o cavalete mais adequado, os melhores pincéis e as tintas apropriadas e duradouras” (SCHARF, 2001, p.166). Fica evidente neste comentário a comparação com os dispositivos de trabalho do fotógrafo e do pintor, respectivamente, o aparelho fotográfico e o cavalete, pincéis e tintas. A evidência de referências aos dispositivos de trabalho utilizados ainda pode ser percebida nos títulos de alguns livros, como em *The Camera and the Pencil* (1864), de Aurelius Root; ou *O lápis da natureza* (1844-1846), de Fox Talbot. Portanto, a questão do dispositivo já percorre os discursos, os escritos e os títulos de publicações. Cabe lembrar ainda que nomes de estúdios fotográficos eram associados às artes, como Duhem Brothers Photo Art Gallery, em 1875, e algumas imagens publicitárias dos estúdios apresentavam a imagem de uma câmera fotográfica junto a uma pintura de cavalete ou a uma imagem de palheta de um pintor.

O dispositivo como evidência de veracidade do real

Na tradição de autorrepresentação de pintores na arte clássica, os dispositivos de trabalho do pintor comumente podem ser representados junto ao corpo do artista: a palheta, o pincel e o cavalete; as autorrepresentações nos estúdios fotográficos no século XIX mostram equipamentos como câmeras, fundos pintados e a ambiência do estúdio. E, não raro, a fotografia se alimenta da pintura.

O aparelho fotográfico e os discursos podem ser considerados dispositivos? Qual o(s) sentido(s) do dispositivo? Um dos sentidos mais conhecidos para dispositivo se refere a instrumentos ou

máquinas por meio dos quais se destina uma ação. Pode-se, ainda, pensar a concepção de dispositivo de forma mais ampla, como propõe Giorgio Agamben em *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2005), ao afirmar que:

[...] dispositivo é tudo isto que tem, de uma maneira ou de outra, a capacidade de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar e de assegurar os gestos, as conduções, as opiniões e os discursos dos seres vivos. (AGAMBEN, 2005, p.31)

Para a presente análise sobre a relação da autorrepresentação dos artistas, considera-se tanto o sentido dos seus instrumentos de trabalho – câmeras, acessórios de estúdio, ou objetos, como o espelho, que é empregado como metáfora da fotografia – como recursos de procedimentos formais/estéticos que ajudam a viabilizar as composições.

No autofoco, qual o papel da associação de dispositivos de trabalho com o corpo dos artistas em produções fotográficas? Se, para John Tagg (2007, p.53), o conceito de retrato é apresentado como uma descrição de um indivíduo e como uma inscrição social, pode-se dizer que as autorrepresentações de fotógrafos no século XIX, nos seus estúdios, partilhavam, ao menos em parte, desse conceito no que diz respeito às poses, às vestimentas, aos cenários e aos dispositivos de trabalho que se adequavam à forma como os fotógrafos registravam a inscrição social de seu estúdio. Nesses autorretratos, pode-se encontrar determinadas tipologias em comum: o corpo é representado por inteiro, geralmente em pé, com trajes requintados, e junto aos seus equipamentos de trabalho. A autoprodução corporal, tanto de vestimentas como de poses, sempre foi uma prioridade ao conceber uma fotografia de si, seja para retratos em geral, seja para autorretratos.

O corpo, mesmo nos autorretratos, apresenta-se como um operador discursivo. O corpo social é construído por meio da experiência interativa com o outro, que qualifica a sua forma de representação, porque representar o melhor de si tem sido uma expectativa do sujeito que se dá a conhecer por meio de uma imagem. O cenário social da interação com o outro outorga um conjunto de ideias e símbolos que compõem autorrepresentação.

A sujeição dos corpos em relação às normas de autoapresentação do século XIX fica evidente na regulação social do corpo, que exige uma construção de poses e gestos fisionômicos de apresentação corporal. Neste sentido, os fotógrafos desse período, quando se apresentam, mantêm a postura sem manifestações expressivas. A neutralidade de apresentação anula a presença corporal ligada à expressividade de gestos. O sistema de gestos, expressões e manifestações corporais constitui um signo da posição social (PORZECANSKI, 2008, p.25). Mas o mais importante era o mercado simbólico a quem se destinavam os autorretratos com seus dispositivos de trabalho, que deveriam passar uma imagem de legitimidade valorativa de qualidade técnica.

Fica evidente uma relação de impessoalidade em relação à câmera, uma rigidez de pose e um olhar, por vezes, não dirigido a que fotografia, constituindo tipicamente uma encenação de pelo menos duas formas; o fotógrafo está ocupado com alguma situação de estúdio, ou simplesmente posando de forma impessoal, com os seus dispositivos de trabalho, normalmente situados ao lado de seu corpo.

Pode-se pensar no que significava a presença de dispositivos de trabalho junto aos corpos. O dispositivo da câmara fotográfica que aparece representada junto aos autorretratos de estúdio dessa época, sem dúvida, poderia representar uma assertiva em relação à concepção reinante dos propósitos para os quais a fotografia se propunha. Pode-se dizer que ela se constituía em uma assertiva para a compreensão do que se entendia no período como conceito de fotografia, qual seja, de ser uma ciência exata, capaz de assegurar o registro do real, com fidelidade e rapidez de reprodução antes nunca vistas. Era sinônimo de certificação de que alguma coisa havia sido colocada à frente da câmera. Portanto, funcionava como um instrumento de constatação fidedigna de um real. Essa lógica estava imbuída, então, na ideia de realismo fotográfico, uma combinação de evidência e fotografia.

O que se encontra nos autorretratos da fotografia, muito antes desta, já aparecia, como se sabe, na pintura de base clássica, que apresentava o artista com sua palheta, pincéis, e na ambientação de seu estúdio. Certa propaganda do seu fazer pode ser verificada em dois exemplos: um autorretrato de uma fotógrafa do século XIX, em que aparecem imagens de retratos pregados sobre seu vestido,

e o *Self-portrait with vanity symbols* (1651), de David Baily, que o apresenta com vários exemplos de retratos pintados, de objetos utilizados em seu ateliê, associando os retratos a uma verdadeira natureza-morta².

Por vezes, as autoimagens se apresentavam sobre um fundo neutro, o que dava destaque à *persona* e ao equipamento; por outras, o corpo do(a) fotógrafo(a) aparece à frente de fundos fotográficos pintados, o que dá a conhecer o ambiente do estúdio de fotografia. Esse dispositivo reforça a referência à pintura, normalmente reproduzindo uma paisagem ou uma escadaria clássica, não raro com elementos reais como plantas, para a ambientação ainda mais realista para retratos e autorretratos nos estúdios fotográficos.

Portanto, quando do aparecimento da fotografia, em muitos autorretratos, os artistas apareciam com suas câmeras para valorizar o novo invento, a especificidade do meio, a noção de objetividade científica, de veracidade em relação à captação do real, na qual a fotografia estava ancorada, ou mesmo para reforçar a ideia de imagem, já que era uma época de grandes avanços técnicos. Assim, o autofoco poderia referenciar essa concepção fotográfica da época, pautada na noção do realismo como uma virtude, que o novo invento trouxe para o conceito de imagem, da relação mediada com o real por meio dos códigos de uma máquina.

O autofoco como a fotografia que comenta a fotografia e pintura

Se pouco havia de transgressão nas poses, expressões fisionômicas e enquadramentos, com o modernismo e a contemporaneidade, isso tende a mudar, e começam a aparecer questões de outra natureza, mais voltadas para o processo criativo, por vezes de ficção, algumas das quais podem referenciar o próprio meio ou outros meios da arte.

No século XX, tendo a fotografia já conquistado seu lugar nos templos da arte, o autofoco na produção de determinados artistas mostra mudanças, a começar pelos enquadramentos. Não mais interessa mostrar o ambiente de trabalho, mas o fato da imagem ser centrada na *persona* do artista, em um recorte bem aproximado

2. Por questões de direito autoral, o texto não reproduz imagens de algumas obras de arte. Mas estas poderão ser facilmente acessadas na internet.

do corpo e do dispositivo. O corpo do artista aparece fotografado na sua metade superior e, em muitas das imagens, aparece a tipologia do espelho associada à câmera e ao seu corpo.

Se, nas imagens pictóricas de Narciso, o espelho d'água poderia estar ligado à ideia do culto à beleza, nessas fotografias, mais do que um culto às aparências do retratado, o espelho é comumente uma metáfora da fotografia, tanto pelo seu aspecto refletor, quanto pelo seu poder multiplicador. Assim, como a invenção do negativo permitiu o efeito multiplicador, este parece ser uma possibilidade explorada no *Autorretrato* (1975) de Vivian Meier (1926-2009). Sem olhar diretamente para a câmera, Meier aponta a lente da máquina para o espectador. Mas, ao contrário do gesto tradicional do fotógrafo de olhar para a câmera ou para o assunto a ser captado, ela olha para cima, onde segura o flash. É o espelho à sua esquerda que replica várias vezes a sua imagem, fazendo o que poderia ser visto como uma alusão ao real e à sua representação. As repetições de parte de seu corpo ocorrem por diferenças de enquadramento, ao mostrar progressivamente a mão que segura o flash, que estaria no fora de campo, em forma decrescente no espaço. Isso causa um efeito de disparo sequencial de fotografias. Ao criar uma narrativa sobre a presença do flash, pode-se dizer que é uma fotografia que comenta sobre seus próprios recursos, fotografia que fala de fotografia.

Os autorretratos com dispositivos de trabalho podem mostrar, além das relações com conceitos estéticos e/ou sociais da época do artista, também os modos performativos autobiográficos de suas experiências profissionais. Florence Henri e Ilse Bing utilizam estruturas compositivas que convocam o ideário modernista da simplificação formal, dos enquadramentos aproximados, com uma pequena alusão à natureza abstrata da imagem. A reflexão como metáfora fotográfica foi apresentada no conhecido *Autoportrait*, 1928, de Florence Henri (1883-1982). Além do espelho refletir o espaço à frente, as bolas³ de superfícies polidas e curvas refletem a pessoa da artista; em uma mesma imagem, pode haver dois comentários sobre a reprodutibilidade da imagem. Para Susan Krismaric (2014, p.178), a escolha por se autorrepresentar incluindo somente a parte de cima do corpo foi deliberada. Para essa autora,

3. Aqui, não serão consideradas as interpretações de Rosalind Krauss e de Diana du Pont sobre a presença das bolas como simbologias ligadas à presença do corpo masculino e feminino, e ao espelho como símbolo fálico.

os autorretratos da artista mostram um eu estável e imutável, com imagens calmas e comedidas. Krismaric atribui a aspectos da biografia de Florence, que foi marcada por perdas familiares⁴ e pelas inúmeras mudanças de países, a aparência de impessoalidade e de desligamento de qualquer sentimento pessoal nos autorretratos da artista. A vida nômade que a artista teria levado, portanto, desalojada do sentido de casa, provocou um sentido de “cidadã global”, apátrida. Porém, mesmo que isso possa ter contribuído para tal, pode-se lembrar que a artista esteve vinculada aos ideários modernistas em suas organizações composicionais, dadas as suas experiências e convivências com artistas modernistas⁵, pelo apreço pela economia formal e pelas geometrizações de composições. No *Autorretrato no espelho*, a artista joga com a perspectiva das linhas do primeiro plano, que são interrompidas pela parede branca, fora do campo focal do espelho. Na produção da artista, o espelho foi muito utilizado para vários retratos que realizou, resultando em múltiplos pontos de vista, com clara ênfase em formas geométricas, fruto de sua experiência de estudo na Bauhaus de Dessau, de seus contatos estreitos nas aulas sobre fotografia de Lucia Moholy e da proximidade com Laszlo Moholy-Nagy. Pode-se perceber que a artista incorpora aspectos da *Nova Visão* de Moholy-Nagy, qual seja, de provocar diálogos com a abstração, pois, embora sejam fotografias figurativas, podem causar uma sensação de abstração, como fazia Moholy-Nagy em suas composições fotográficas. Ou ainda, a geometria pode vir em consequência de seus estudos com os Cubistas, como Fernand Léger e André Lhote.

O *Autorretrato no espelho* (1931) de Ilse Bing (1889-1998) trabalha com uma repetição por diferença. O espelho tem aqui a função de mostrar o seu rosto e a câmera Leica de perfil e de frente ao mesmo tempo, como seria em uma lógica cubista. A câmera Leica, recém-lançada em 1925, e a identificação com *The man with camera*, de Dziga Vertov (1929), mostram a artista ligada ao

4. Florence perdeu a mãe com 2 anos, e o pai com 14 anos de idade. Ao perder a mãe, foi levada à Europa, para sua família materna na Silésia, na época parte da Alemanha, mas agora parte da Polônia. Estudou música em Paris, e, com 19 anos, viveu na Inglaterra. Ainda trabalhou em Roma e Berlim. Em 1924, com 31 anos, casou-se com um suíço, por conveniência, para entrar na França.

5. A artista conviveu com Hans Hofmann, Amadée Ozenfant, Hans Richter, John Heartfield, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Vladimir Mayakovsky, Lucia Moholy, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, dentre outros.

contexto cultural de sua época. A parte do rosto que esconde em uma imagem frontal é revelada pela tomada de perfil refletida no espelho. Bing estudou em 1929, em Paris, com Florence Henri, e desta artista absorveu as representações com espelhos e elementos compositivos marcados pela geometria.

Na contemporaneidade, alguns artistas também utilizam a fotografia, associando o corpo do artista ao dispositivo da câmera, para comentar a própria fotografia. Entre as problemáticas propostas pelos artistas, encontra-se a da imagem técnica e seu poder de deturpação do real – John Hilliard; a homenagem a outros fotógrafos – Andrea Eichenberger; a superfície refletora do olho do humano para dar acesso ao olho maquínico – Denise Gadelha (Figura 2); subversão da posição do fotógrafo para o não ver o assunto a ser registrado – Helena Martins Costa; ou, ainda, a produção fotográfica a partir de referencial pictórico – Bachelot Caron.

John Hilliard (1945) é um artista britânico com uma abordagem conceitual no uso da fotografia, questionando ativamente o meio como um dispositivo de representação. Alguns de seus trabalhos discutem a problemática da documentação da fotografia, já que esta tem o poder de falsificar o real, dada a sua vulnerabilidade à manipulação. O trabalho *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)* (1971) apresenta a própria imagem da câmera e da mão criando várias tonalidades da luz, desde a mais escura até a luz completamente estourada. Segundo o artista:

Eu acho que é uma mistura de falta de confiabilidade e especificidade. Uma das minhas citações favoritas é de Jean-Luc Godard, falando sobre cinema: o importante não é a representação da realidade, mas a realidade das representações. Eu estou sempre muito ciente disso. Parte do que eu faço também é uma espécie de crítica à fotografia, por ela representar as coisas no mundo. (HILLIARD)

É a essa realidade de representações que a imagem maquínica está sujeita, e que já foi apontada por autores como Vilém Flusser no seu conhecido livro *Filosofia da Caixa Preta*, e por Laura Flores, ao falar das sintaxes da câmera em seu livro *Fotografia e pintura, dois meios diferentes?*. Como se sabe, ambos os autores lembram dos códigos aos quais da máquina fotográfica está sujeita, e de como isso pode resultar em uma imagem alterada da realidade.

Não é raro encontrar na arte contemporânea artistas que criam seus trabalhos tendo como referências visuais ícones da tradição da fotografia. Este é o caso da artista brasileira que vive em Paris há doze anos, Andrea Eichenberger (1976) com o seu *Autorretrato em homenagem a Dorothea Lange* (2013) (Figura 1). A referência compositiva de Andrea para seu autorretrato foi a fotografia *Dorothea Lange atop automobile in California* (1936), de Rondal Partridge. Sabe-se que essa imagem de Lange (1895-1965) foi executada durante o trabalho como fotógrafa documentarista, a serviço da Farm Security Administration, quando, na década de 1930, percorreu 22 estados do Sul e Oeste dos Estados Unidos, produzindo imagens que documentam o impacto da Grande Depressão na vida dos camponeses. A fotógrafa americana se mostra sentada em cima de um carro, à beira de uma estrada, segurando uma câmera e olhando para o fotógrafo. Assim como Dorothea, a autoimagem de Eichenberger foi realizada em uma estrada, por ocasião do projeto que desenvolveu percorrendo o litoral do Brasil, do Rio Grande do Norte ao Rio Grande do Sul, chamado *Translitorânea* (2013)⁶. Nesse projeto, a artista fez muitos retratos de pessoas que viviam às margens da BR-101. Em uma de suas paradas à beira da estrada, a artista se deixou fotografar segurando sua câmera de médio formato, em cima de um automóvel, com um olhar baixo fixado na câmera, como em um ato de fotografar. A luz amena e o formato quadrado de enquadramento estão estritamente ligados à identidade estética de suas fotografias, especialmente àquelas produzidas para aquele projeto. Pode-se dizer que essa fotografia funciona quase que como um registro documental sobre a sua atuação no projeto *Translitorânea*. Essa ressonância entre obras de fotógrafas de diferentes gerações pode se caracterizar no que Dominique Baqué aponta como características da arte contemporânea, os jogos com a história das imagens, imagens de imagens e a prática da citação.

6. O projeto *Translitorânea* obteve o Prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais 2013 e, em 2019, passará a fazer parte da Coleção de Fotografia Brasileira da BNF - Bibliothèque Nationale de France, em Paris. Essas fotografias foram expostas, em 2014, no Museu da Escola Catarinense, Florianópolis (SC), na Gallery Fab - University of Missouri - USA, no Focus Festival - Mumbai - Índia, no 1st Sino-Latin American Symposium - University of Nottingham, Ningbo - China, no Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, em Porto Alegre (RS), e no MusA - Museu de Arte da UFPR, em Curitiba.

Figura 1.
EICHENBERGER,
A.
Autorretrato em homenagem a Dorothea Lange.
2013. 1 fotografia digital,
20 x 20 cm.
Créditos da fotografia: Alex Bresson.
Fonte: Eichenberger.



Imagem de imagem é a estratégia ativada com a fotografia *Autorretrato (V.II)* (2005), de Denise Gadelha (1980), ao acessar, com o olho maquínico, a superfície refletora de um olho biológico. Trata-se de um autorretrato sem mostrar a face, onde ficam os órgãos nobres de apresentação, como diria Pierre Bourdieu (1999, p.26). Ao fotografar a uma curta distância com a lente macro, a artista procura, com alto grau de precisão, uma equivalência entre dois olhares, sobrepondo o obturador da sua câmera na pupila receptora de outra pessoa. A proposição do trabalho não é retratar sua interlocutora, mas registrar o que esta está vendo, cujo olho se constitui, portanto, em um veículo para a captura da autoimagem da artista: “uso a fotografia para analisar o que está fora dela, mostrar para qual espaço a pessoa está olhando”, afirma a artista (GADELHA, 2019). Essa concepção, inevitavelmente, faz lembrar o título do livro *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman. Nesse trabalho, assim como em outros de série semelhante, Denise fotografa o espaço físico que penetra no olhar do outro; é como ver o mundo pelo olhar do outro. É um olho vigilante que nos observa, como é a sociedade contemporânea, que regula o cotidiano por meio de câmeras. Ao olhar para essa fotografia, pode-se ter a sensação de que tanto a lente de sua câmera

como o grande olho humano tentam captar a imagem do espectador. O seu autorretrato parece querer nos retratar. A volumetria das mãos da artista e da lente parecem emergir de planícies de parte da composição. A escolha da artista por utilizar a fotografia de base química ajudou na configuração da matéria da imagem: a granulação, que pode lembrar uma gravura ou desenho a grafite, é resultante da grande ampliação da imagem; o aspecto *floco* que contorna a estrutura do olho na composição deve-se à lente macro. A aliança entre a mão, a máquina e o olho biológico refletor acaba por afirmar uma unicidade inseparável. Seu trabalho fala sobre os dispositivos receptores de imagens e sobre a fotografia que comenta o ato de fotografar. Não se pode deixar de pensar na relação entre o olho humano e o diafragma da câmera. Com sua autoimagem, Denise Gadelha produz ressignificações no sentido tradicional do autorretrato de artista com seu dispositivo de trabalho.



Figura 2.
GADELHA, D.
Autorretrato (VII).
2005. 1 fotografia,
92 x 160 cm.
Fonte: Gadelha.

Assim como Denise Gadelha, Helena Martins Costa (1969) constrói o seu *Autorretrato cego* (2001) (Figura 3), utilizando uma superfície refletora. Para não se sujeitar somente ao domínio da máquina, Helena recorreu ao espelho para registrar a sua autoimagem. Trata-se de uma subversão do olhar em relação à postura do corpo que a câmera Rolleiflex exige para a captura da imagem. Ao invés de abaixar a máquina, a artista a levanta, para que fique na altura do olho, como se fizesse um retrato cego. Dessa forma, o dispositivo da câmera se sobrepõe ao rosto da artista. Contudo,

tal procedimento não quer dizer que tenha tido a intenção camuflar a sua identidade, mas captar sua autoimagem sem recorrer ao seu olhar. Estabelece-se, portanto, uma relação da efemeridade da imagem que o espelho registra com o sentido de fixação do real que as condições maquínicas trouxeram para um outro conhecimento do mundo, mas burlando uma de suas funções técnicas. Assim, os dispositivos do espelho e da câmera adquirem autonomia em relação ao olhar da artista.



Figura 3.
COSTA, H. M.
Autorretrato cego.
2001. Fotografia,
impressão de
prata, 30 x 30 cm.
Fonte: Costa.

Utilizar-se de imagens fotográficas com referenciais pictóricos tem sido uma prática comum na contemporaneidade, como atesta a conhecida obra de Jeff Wall *Picture for women* (1979) que, como se sabe, estabelece diálogo compositivo com a obra de Édouard Manet, *Um bar aux Folies-Bergère* (1882). Embora não seja nominada como autorretrato, Wall aparece, ainda bem jovem, com sua modelo e com sua câmera fotográfica, refletidos no espelho de seu ateliê. Ele queria “[...] trabalhar contra o conceito de arte fotográfica, pois desejava integrar as qualidades picturais na fotografia” (WALL, 2004, p.353). Esse exemplo de obra paradigmática de

autoimagem a partir de relações com a história da arte também se pode encontrar em outros artistas contemporâneos. Tal estratégia também pode ser encontrada na obra *Autoportrait* (s.d), da dupla de artistas franceses Bachelot (1960) e Caron (1963)⁷. Para essa composição, eles seguem o que detecta Michel Poivert como uma das características da fotografia contemporânea, qual seja a de não ser mais uma janela aberta para o mundo, mas um palco. Assim, para esse trabalho, os artistas se valem da mise-en-scène, buscando eco na obra *As meninas* (1656), de Diego Velásquez (1599-1660), que serviu como parâmetro compositivo da cena de um ateliê de pintura para um ateliê fotográfico, porém, com cena de violência, que é o assunto de outras obras da dupla francesa. Não há dúvida de que a ambiência de *Autoportrait* (s.d.) trata de um estúdio fotográfico, porque aparecem os dispositivos, como o spot de luz ao chão e a câmera fotográfica. Um dispositivo que reforça a ideia de autoreferência é a parede da galeria, que expõe as produções fotográficas realizadas anteriormente pelos artistas: *Les Joueurs* (2011-2012), *Weidmann 2 e 3* (2008-2010) e *Purple Night*, dentre outras. Assim, há um duplo sentido de autoimagem, enquanto identidade física dos fotógrafos que aparecem representados, e enquanto inscrição social como fotógrafos, visível na parede da galeria, na câmera fotográfica e no ambiente de estúdio.

Não se pode descartar que as obras aqui analisadas possam ter componentes relativos a questões de identidade. Entretanto, a abordagem pretendida no texto foi para as inquirições do autofoco, voltadas para inscrições sociais das profissões dos artistas, de como a fotografia reflexiona a si mesma, mais do que mostrar autorrevelações de seus eus identitários. A ambiência de realização de seus trabalhos, como nas representações em seus estúdios fotográficos no século XIX; o uso de superfícies refletoras como metáforas para a captação e/ou reprodutibilidade da imagem; os questionamentos sobre os limites de seu próprio meio; as questões ligadas a projetos de trajetórias dos artistas; os seus referenciais visuais, seja da fotografia, seja da pintura. Ao que se pode depreender pelos estudos de casos aqui analisados, os artistas atravessam séculos utilizando em suas composições, para abordar a autoimagem, um dispositivo

7. Marjolaine Caron e Louis Bachelot trabalharam por dez anos com cinema, teatro, ópera e publicidade. Após os anos 2000, eles ilustraram vários periódicos, como o *New Yorker*, *Liberation*, *Détective*, *Le Monde* e *Le Magazine Littéraire*.

tão antigo como o espelho, que, como se sabe, foi historicamente utilizado como auxiliar para autorrepresentação dos pintores, muito antes do surgimento da fotografia. No autorretrato, o artista, ao voltar-se para si, torna-se objeto de sua própria criação e se mostra no próprio ato de criar.

Niura Legramante Ribeiro é Professora e pesquisadora nos cursos de Graduação em História da Arte, Artes Visuais e Licenciatura e no PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRGS e Mestre em Artes pela ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Fez estágio doutoral em Paris com Dr. Michel Poivert. É membro do CBHA, ACBA e AICA. É vice-líder do Grupo de Pesquisa do CNPq *Deslocamentos da Fotografia na arte*. Tem pesquisas, publicações e curadorias sobre Fotografia e Arte.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Qu'est-ce qu'un dispositif?** Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007.
- BAQUÉ, D. **La photographie plasticienne**. Paris: Éditions du Régard, 1998.
- BRIGHT, S. **Autofocus: l'autoportrait dans la Photographie contemporaine**. Paris: Thames & Hudson, 2010.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CHEVRIER, J. *et al.* **Jeff Wall, essais et entretiens, 1984-2001**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.
- COSTA, H. M. **Depoimento da artista à autora**, mai. 2019.
- COSTA, H. M. **Autorretrato cego**. 2001. 1 fotografia, impressão de prata, 30 x 30 cm.
- EICHENBERGER, A. **Autorretrato em homenagem a Dorothea Lange**. 2013. 1 fotografia digital, 20 x 20 cm. Créditos da fotografia: Alex Bresson.
- FABRIS, A. (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- FLORES, L. G. **Fotografía y pintura: dos medios diferentes?** Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2002.
- FOUCAULT, M. **Dits et écrits IV**. Paris: Gallimard, 1993.
- FRIZOT, M. (org.). **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Bordas, 1994.
- GADELHA, D. **Autorretrato (VII)**. 2005. 1 fotografia, 92 x 160 cm.
- GADELHA, D. **Depoimento da artista à autora**, mai. 2019.
- KRISMARIC, S. Florence Henri: the photographer's persona. In: KRISMARIC, S. **Florence Henri**. Paris: Jeu de Paume, 2014.

POIVERT, M. **La photographie contemporaine**. Édition revue et augmentée. Paris: Flammarion; Centre National des Arts Plastiques, 2010.

PORZECANSKY, T. (org.). **El cuerpo y sus espejos, estúdios antropológicos-culturales**. Montevideo: Grupo Editorial Planeta, 2008.

TAGG, J. **El peso de la representación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

SEM SUJAR AS MÃOS: PALETAS, LÁPIS E PINCÉIS NOS AUTORRETRATOS LUSO- BRASILEIROS DO INÍCIO DO OITOCENTOS

Patrícia D. Telles

Este artigo partiu de uma constatação: a raridade de autorretratos luso-brasileiros no início do século XIX. De fato, entre os mais de 1.900 quadros de cavalete ou em miniatura que examinamos durante os últimos cinco anos, muito poucos retratam pintores – e aqueles que os mostram pintando contam-se nos dedos das mãos. Analisaremos, a seguir, como as necessidades inerentes à prática da pintura na época e as dificuldades na aceitação social dos pintores podem contribuir para explicar, não apenas uma série de opções visuais e iconográficas, mas essa própria escassez.

A situação social dos artistas em Portugal e no Brasil sofreu profundas alterações no decorrer do século XIX. Em contraste com uma maior aceitação social durante a *Belle Époque*, nos primeiros quarenta anos do Oitocentos, ela era particularmente precária. Aliás, mesmo no resto da Europa, com raríssimas exceções, artistas só viraram estrelas à medida que se desenvolveram exposições de arte públicas e periódicas, apoiadas por instituições governamentais e festejadas na imprensa, no modelo do *Salon* de Paris ou da *Royal Academy* de Londres.

As primeiras Academias de Belas Artes em Portugal e no Brasil só funcionaram plenamente a partir da década de 1840, quando esses tipos de eventos – chamados “Exposições Gerais”, no Rio de Janeiro – tornaram-se regulares, impulsionando a consagração da profissão de pintor. As próprias instituições mencionadas surgiram tardiamente: só em 1836, em Lisboa e no Porto, enquanto no Brasil – embora tenha sido criada oficialmente um pouco mais

cedo – a Academia Imperial só começa realmente a funcionar a partir de 1826.

Assim sendo, com apoios institucionais precários – senão nulos –, os homens e as mulheres que praticavam a arte da pintura no princípio do século XIX encontravam-se numa situação socialmente ambígua, a meio caminho entre os chamados “ofícios mecânicos” e a pequena fidalguia. Praticar um “ofício mecânico” – uma ocupação que sujava as mãos – era considerado “aviltante”, ou seja, rebaixava socialmente não só quem o praticava, mas toda a sua família.

Essa noção de vilania ligava-se, ao que parece, ao próprio ato de pintar, como praticado na época. De fato, até a década de 1840, quando a comercialização em larga escala da pintura em tubos de tinta, inventados pouco antes (WHITE, 1991, p.92), começou a facilitar o ofício da pintura, grande parte do trabalho prévio de um pintor era extremamente duro. Implicava na preparação das telas ou dos painéis, dos chassis e das próprias tintas, feitas a partir de pigmentos, moídos, às vezes cozidos, filtrados e secados, antes de serem mesclados no atelier com diferentes tipos de óleos (como o de linhaça) ou, no caso da têmpera, com ovos crus. Receitas para esses preparos revelam o uso de substâncias minerais e orgânicas, como terras, minerais e até insetos. O carmim, por exemplo, um tipo de vermelho, era uma:

[...] tinta artificial, composta de pao Brazil, moída em almofariz cõ paens de ouro, tudo lançado de molho em vinagre branco, & depois de ferver, se poem a escuma a secar, esta he o carmim. Tambem se faz por outro modo cõ cochonilha, e pedra hume de Roma, tirante a vermelho. Tem o Carmim a côr muito viva. Usao della os Pintores de Pontinhos, ou miniatura, & os que illuminam registros, ou cousa semelhante. (BLUTEAU, 1728)

Esse uso do ouro na composição revela outra característica da profissão, às vezes pouco lembrada pelos historiadores da arte, mais preocupados com a análise visual das obras: até muito recentemente, o preço proibitivo de certos materiais influenciava a escolha de cores e técnicas, embarçando a capacidade de expressão dos artistas, sem meios financeiros para dispor de todos os tons. Alguns dos mais abastados, como a retratista Rosalba Carreira (1675-1757), miniaturista e pastelista muito em voga no século XVIII, chegavam a enriquecer as tintas com ingredientes ainda mais exóticos, como

“pó de múmia”, importando do Egito. Um uso que reforçava, senão a qualidade, pelo menos a sensação de exclusividade e sofisticação da sua obra.

Deve-se igualmente levar em conta as dificuldades na conservação e no armazenamento das tintas prontas. Isso implicava que essa verdadeira “cozinha” da pintura¹, secreta e suja, tivesse de ser praticada quase diariamente. Para não perder tempo, os pintores empregavam nela os seus próprios filhos, seus assistentes mais jovens, e, quando os tivessem, seus criados. No caso de Portugal, pelo menos até a proibição da escravatura no continente em 1761, e no Brasil, até a Abolição em 1889, era comum o uso de escravos, alguns dos quais aprendiam o suficiente para exercer o ofício de seus amos, primeiro por conta deles, a seguir, às vezes por conta própria, quando conseguiam conquistar a sua liberdade.

Infelizmente, não bastava ser livre. A promiscuidade da pintura com o trabalho físico e as classes consideradas socialmente inferiores trazia consigo um pesado estigma em termos de prestígio. Mesmo se, em termos estritamente legais, os pintores não fizessem parte dos “oficiais mecânicos” desde o século XVII (CAETANO, 1994), eles continuavam a ser considerados como tais, no mesmo patamar que caiadores, pedreiros, e tantos outros. Protestando, os artistas alegavam que a pintura era uma atividade criativa, portanto mental, e, como tal, digna de reconhecimento. E, aos poucos, a sociedade começava a aceitar a “nobreza da arte do desenho”.

Em finais do século XVIII, graças à proteção do rei, alguns pintores conseguiram aceder à fidalguia (TELLES, 2015; MACHADO, 1922). Mas eram exceções: o exercício da pintura como um todo continuava a ser visto como um “ofício mecânico”, e isso implicava numa série de restrições. A mais importante era não poder aceder a certos empregos públicos, nem às ordens militares², cujas condecorações simbolizavam uma pertença à fidalguia.

De fato, ser cavaleiro da Ordem de Cristo, o nível mais baixo da ordem mais comum, implicava ser, pelo menos, fidalgo, ou seja,

1. Essa expressão sobreviveu como jargão de atelier pelo menos até finais do século XX. Eu pessoalmente pude ouvi-la ser usada pelos pintores Emeric Marcier, Sergio Telles e até pela gravadora Edith Behring quando, no fim da vida, fez uma série de pinturas de cavalete.

2. Como a Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo, que datava do século XIV, a Ordem de Santiago, a Ordem de Avis, mais tarde a da Torre e Espada, de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, etc.

um nobre não titulado – e vice-versa: a real “mercê” (obtida por vontade e favor do rei) que permitia a um homem “professar” numa Ordem de cavalaria, fazia com que ele imediatamente deixasse de ser plebeu. Nessa sociedade tão hierarquizada, não poder aceder à fidalguia colocava um obstáculo aparentemente intransponível em qualquer projeto de ascensão social, não só para o pintor, mas para toda a sua família.

No nível simbólico, não havia distanciamento que bastasse. Era preciso afastar a imagem do artista “criador” do seu trabalho físico, atenuar, e, se possível, esconder a “cozinha” da pintura. Essa preocupação encontra-se nos raros autorretratos pintados por portugueses e brasileiros: enquanto, no final do século XIX, estes artistas não hesitam em retratar-se com paleta e roupas de trabalho, geralmente no atelier, a geração anterior, ativa entre finais do Setecentos e o início do Oitocentos, preferia roupas burguesas, recortes em busto que realçavam a cabeça. Escondiam as mãos, e quando muito, erguiam-nas sobre a frente, em posições pensativas. Retratos que mostram instrumentos, sejam pincéis empunhados em riste, num canto da tela, como no autorretrato do pintor e professor Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), hoje na Academia de Belas Artes de Lisboa³, seja uma paleta no primeiro plano, como no suposto autorretrato de José Teixeira Barreto (1782-1810), são extremamente raros, mesmo se, neste segundo caso, o pintor tome cuidado de afastar as mãos da paleta, mostrando-as pousadas sobre um livro, símbolo de conhecimento intelectual⁴.

Por outro lado, na mesma época, sempre preocupados em elevar o estatuto da sua arte, os pintores não hesitavam em retratar alguns dos seus alunos mais nobres, mesmo que fossem senhoras, com paletas e pincéis nas mãos, ou até retratar outros colegas com esses instrumentos, sobretudo pintores estrangeiros, que não parecem ter-se importado tanto em mostrar esses instrumentos – embora numericamente, durante esse período, o recorte em busto sem atributos parece ter sido o modelo de retrato mais usado pelos artistas em toda a Europa.

3. O retrato encontra-se reproduzido no catálogo de exposição D. João VI, 1999, p.327, n. 267.

4. O retrato, pertencente ao Museu Nacional Soares dos Reis, encontra-se reproduzido no catálogo de exposição D. João VI, 1999, p.325, n. 259.

Entre nós, no mundo luso, o melhor era retratar-se como fidalgo. Todos os pintores que receberam ordens militares incluem as suas condecorações nos seus autorretratos. É o caso do famoso Francisco Vieira de Matos, dito Vieira Lusitano (1699-1783), que pintou-se a óleo por volta de 1774, em roupas de corte, ostentando sobre o peito a Ordem de Santiago⁵, num retrato em que a única referência à pintura é uma tela vazia, postada sobre um cavalete, ao fundo do quadro. Na mão, não segura um pincel, nem muito menos uma paleta, mas um porta-minas de grafite, um instrumento de metal usado para desenhar, ancestral das nossas lapiseiras.

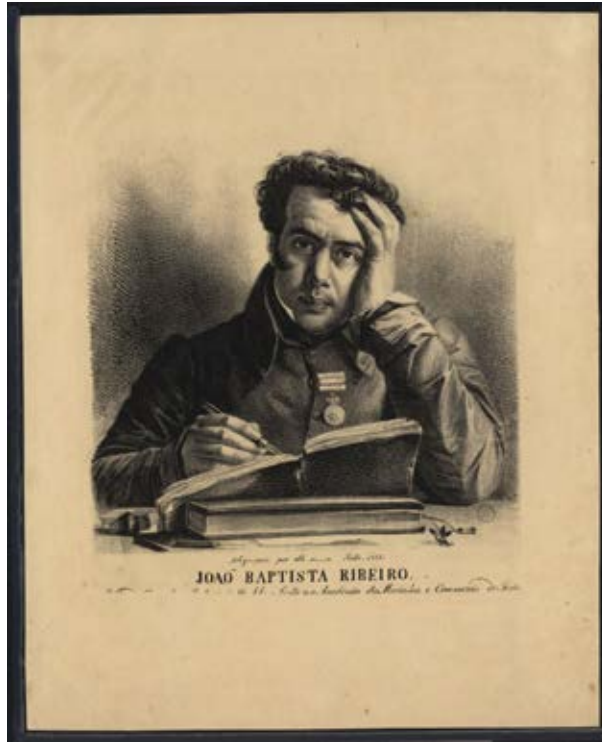
Quase seis décadas mais tarde, outro importante pintor português, João Baptista Ribeiro (1790-1868), retratista da corte e professor de pintura em miniatura das filhas de D. João VI, fez um elaborado desenho de si mesmo, que ele mesmo se encarregou de difundir pela litografia, que também praticava (Figura 1). No centro da composição, realça a ordem de Nossa Senhora de Vila Viçosa, que traz ao peito: leva uma mão à frente, em atitude pensativa, enquanto escreve ou desenha com a outra, não sobre uma folha de papel, mas sobre um livro aberto, outro símbolo do conhecimento intelectual, com o mesmo modelo de porta-minas escolhido pelo seu antecessor.

Ora, embora atenuem as suas feições, daguerreótipos tardios revelam que, além de pintor, João Baptista Ribeiro era negro – o que, em teoria, duplicava a sua impossibilidade de receber uma ordem militar tão exclusiva como a de Vila Viçosa. De fato, a barreira que vetava essas Ordens aos “oficiais mecânicos” enquadrava-se nos chamados “estatutos de limpeza de sangue”⁶, adotados progressivamente em Portugal (e por extensão no Brasil) a partir de finais do século XVI, justamente para impedir o acesso às ordens de cavalaria a toda pessoa que tivesse “sangue impuro”: de mouro, judeu ou “gentio” [índio]. Felizmente, não havia noção de genética, nem de biologia no sentido atual, de modo que ninguém sabia bem o que era isso. Segundo Fernanda Olival, historiadora dedicada

5. Embora o retrato original tenha-se perdido, conhece-se pelo menos uma cópia coeva.

6. Baseavam-se nos “estatutos de Toledo”, adotados na Espanha em meados do século XV, para discriminar os judeus, os mouros, e seus descendentes. Sem incorporá-los no *corpus* legislativo propriamente dito, Portugal também os adotou, e foi pouco a pouco estendendo a exclusão a quase todos os empregos públicos e eclesiásticos (OLIVAL, 2004, p.156).

Figura 1.
RIBEIRO, J. B.
 João Baptista
 Ribeiro: mestre de
 desenho e pintura
 de SS. AA. e lente
 na Academia
 de Marinha e
 Comercio do
 Porto/ litografado
 por elle mesmo.
 1833. Litografia,
 20,5 x 22 cm.
 Biblioteca
 Nacional, Portugal
 (cota E-327-V).
 Fonte: Biblioteca
 Nacional de
 Portugal.
 Disponível em:
[http://purl.
 pt/4675/3/](http://purl.pt/4675/3/). Acesso
 em: 23 jun. 2020.



aos estudos da Inquisição, a ideia de “raça” – quase sinônima à de “sangue” –, era um conceito mais cultural do que biológico. Sem definições claras, a exclusão não era linear. De modo que, embora a situação seja como um todo indefensável, a extrema severidade no papel poucas vezes correspondia ao quotidiano (OLIVAL, 2004, p.158). O mesmo se applicava à “mancha” ou “defeito” de ter officio ou parente “mecânico”: e do mesmo modo que a noção de “sangue”, naquela época fascinada pela mania de classificar, a definição de “ofícios mecânicos” englobava profissões tão díspares quanto cozinheiros, marceneiros, estivadores, livreiros e músicos, sendo que estes últimos, se não fossem remunerados, escapavam à dita “mancha”.

Para complicar ainda mais, havia como contornar os requerimentos oficiais, e um grande número de dispensas, pois “entendia-se que uma mercê que se destinava a premiar o candidato pelos seus serviços não devia acabar a deslustrá-lo”⁷. As dispensas tornaram-

⁷ Por exemplo, desde 1589, todo morador do Norte da África que se considerasse merecedor de uma ordem militar era dispensado de provar “limpeza de sangue”, e

se tão comuns⁸, que foi forçoso constar que os tais estatutos eram inúteis, e assim, após ter infernizado a vida de muita gente com processos, requerimentos e outras burocracias, terminaram por ser abolidos em 1773 (OLIVAL, 2004, p.178).

O estatuto social dos pintores permaneceu, no entanto, extremamente ambíguo. Para valorizar a sua profissão, e assim negociar um pouco mais de prestígio na sociedade lusa, os pintores empregaram os instrumentos de que dispunham para valorizar e enobrecer a sua arte. Para tal, não hesitam em incluir paletas e pincéis em retratos de senhoras da alta sociedade, como o da aristocrata D. Gabriella Maria Ignazia Asinari di San Marzano, que aceitou ou escolheu ser representada pintando um retrato do marido, D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812), o futuro Conde de Linhares (1801). O fato de apresentar-se pintando, e dirigir ao espectador um olhar de certa cumplicidade, faz com que, aos nossos olhos, o quadro pareça o autorretrato de uma pintora. Só que desenhos e uma gravura da época demonstram que não foi a condessa, a autora da tela, que parece pintar, e sim o seu professor, o pintor Domingos Antonio Sequeira (1768-1837) – o mesmo que provavelmente pintou este esplêndido retrato duplo, que, de certa maneira, consegue representar o casal, embora concentre-se em D. Gabriella. Numa época em que o estatuto de um retratado fidalgo era muito maior que o do retratista, nem mesmo o grande Sequeira, primeiro pintor do rei de Portugal, teria ousado representar a futura condessa como pintora sem a sua explícita autorização. Oriunda de um país onde a arte era mais respeitada, esta aristocrata tornou-se cúmplice na tentativa de Sequeira em nobilitar a arte da pintura em Portugal – uma cumplicidade que brilha no seu sorriso, apenas esboçado, e no olhar que dirige ao espectador, com orgulho de pintora, frente à tela que se digna a retocar, com pincel na mão (Figura 2).

Sem gozar da mesma tranquilidade quanto ao seu estatuto social, Sequeira prefere mostrar-se em roupas burguesas, mesmo quando, em meados da década de 1820, desenha a si mesmo em perfil (MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, s.d., n.p.) ou, ainda, de braços cruzados, com a mão apoiada na cabeça – chamando a atenção para a supremacia do seu processo criativo (*Ibid.*). Quando

ainda podia ser filho de oficial mecânico (OLIVAL, 2004, p.157).

⁸ De acordo com a documentação, na década de 1750, 55,9% dos novos cavaleiros da Ordem de Cristo beneficiaram-se de pelo menos uma dispensa (OLIVAL, 2004, p.178).

Figura 2.
SEQUEIRA, D. A.
(atrib.). *Retrato dos*
Conde de Linhares:
a Condessa de
Linhares pintando
o seu marido,
o 1º Conde de
Linhares. Óleo
sobre tela, 95 x 74
cm. Reproduzido
no Catálogo de
Antiguidades e
Obras de Arte,
leilão n. 128,
Cabral Moncada
Leilões, Lisboa, 31
de Maio de 2011,
lote 262. Fonte:
Cabral Moncada
Leilões (2011).



aparece segurando pincéis e paleta, não se trata de autorretrato, como já se pensou – mas sim de uma representação sua por seu amigo, o também pintor Domenico Pellegrini (1759-1840), outro italiano com o qual conviveu em Lisboa. Note-se que, quando, por volta de 1830, o seu amigo Gregório Francisco Queirós (1768-1845) decide passar à gravura o primeiro desenho, como homenagem ao “imortal” pintor, acrescenta-lhe ao peito a Ordem de Cristo (Figura 3).

A mesma preocupação em afastar-se das tintas parece ter existido no Brasil, na época da colônia, do Reino Unido e do Primeiro Reinado, pois são quase inexistentes os autorretratos “identificáveis” nos termos atuais, ou seja, pela presença de paleta e pincéis. A descrição de 1896 de um autorretrato do brasileiro Manuel Dias de Oliveira (1765-1837) relata que pintou-se com 71 anos, “em traje de pintor”, com paleta e pincéis na mão – mas já o fez no período da Regência, em 1835, quase dez anos após o pleno funcionamento da Academia, e a descrição do mesmo quadro feita em 1900 contradiz

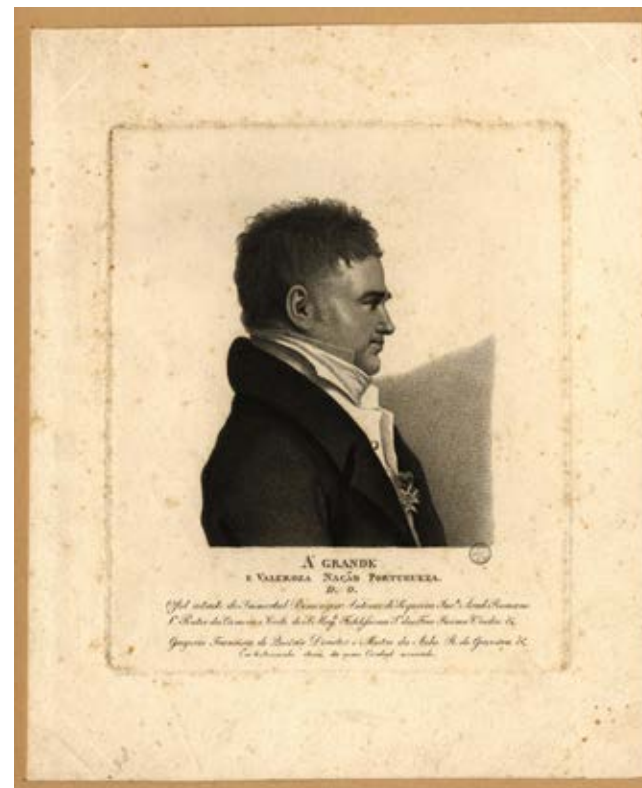


Figura 3.
QUEIROZ, G. F.
(gravador). *O fiel*
retrato do immortal
Domingos Antonio
de Sequeira.
1830. Gravura.
Biblioteca
Nacional, Portugal
(cota E-287-V).
Fonte: Biblioteca
Nacional de
Portugal.

a primeira, descrevendo-o “[...] sentado numa cadeira, de casaca, o collete desabotoado, sem gravata e em chinellos, coroados com a mão o busto da esposa, sobre o qual espargem flores um Cupido. [...] e uma longa inscrição relatando os seus trabalhos como pintor” (TELLES, 2015, p.219)⁹. Antes disso, o exemplo mais conhecido é o do jovem Araújo Porto-Alegre (1806-1879), que resolve pintar-se aos dezessete anos, em roupas burguesas, em busto, com um recorte próximo à cabeça – sem qualquer atributo da sua arte. Não surpreende então que não se tenham identificado até hoje autorretratos dos mais importantes pintores do período: nem do mineiro Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), nem do baiano José Theophilo de Jesus (1758?-1847), nem do carioca José Leandro de Carvalho (17?- 1832). Parece inacreditável que nenhum deles tenha se retratado, nem os pintores da corte imperial Henrique José da

⁹ Não se pode excluir que se trate de dois autorretratos, mas parece improvável, dadas as numerosas concordâncias: os dois seriam do mesmo ano, 1835, ambos teriam um busto de sua mulher, etc.

Silva (1772?-1834) ou Simplício Rodrigues de Sá (1785-1839) – nem que fosse apenas para que a sua própria família guardasse uma lembrança de seus rostos. Acredito que as telas possam existir, apenas não dispomos de elementos para identificá-las. Note-se que até os artistas franceses, como Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) e Jean-Baptiste Debret (1768-1838), preferem mostrar-se geralmente em busto, só aparecendo a exercer a sua arte como figurantes diminutos (e fisicamente irreconhecíveis) em cenas de maior porte, ou pequenas anotações a aquarela.

A eliminação das barreiras legais para a ascensão social dos artistas e a progressiva ascensão da burguesia não bastaram para alterar a mentalidade enraizada. O preconceito contra mãos trabalhadoras, e por isso sujas, até de tinta, manteve-se pelo menos até meados do século XIX, restringindo a aceitação social dos pintores e ecoando uma permanente confusão entre artistas e artífices. Isso ajuda a explicar a ausência de paletas e pincéis nos autorretratos de pintores portugueses e brasileiros, cuja preocupação maior, naquela época, concentrava-se em elevar a “nobre arte da pintura”. Notamos, assim, nos retratos de artistas desse período, uma permanente negação do lado sujo da arte, quase um “medo da paleta”, que dificulta a identificação de retratos e autorretratos. E o curioso é que talvez essa preocupação com o distanciamento da parte suja da pintura tenha acabado por resultar, contribuindo para a elevação progressiva do estatuto dos pintores no decorrer do século – veremos. A investigação progride a cada retrato encontrado, e tem permitido relativizar conclusões anteriores, que tendem a englobar o século XIX inteiro numa mesma perspectiva.

Patrícia D. Telles é Bolsista de pós-doutoramento [SFRH/BPD/115974/2016], doutora em História da Arte (UE, 2015), venceu os prémios Fernão Mendes Pinto (2016) e Dahesh Museum Prize (2011). Estuda pintura luso-brasileira entre 1777-1834, sobretudo retratos e miniaturas.

REFERÊNCIAS

- AAPP. **A arte em família, os Almeidas Furtados** (catálogo da exposição). Viseu: Museu Grão Vasco, 1998.
- BLUTEAU, R. **Vocabulario Portuguez & Latino, áulico, anatomico, architectonico...** Coimbra - Lisboa: 1712-1728. 10 vols.
- CAETANO, J. O. A maldição de Séneca - reivindicação e estatuto da arte da pintura no período barroco *In*: AAVV. **Joanni V Magnífico: a pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)** (catálogo de exposição). Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1994. p.119- 131.
- CRUZ, A. J. Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau. **Artis** - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, v. 7-8, p.385-405, 2009.
- ESTRELA, P. J. **Ordens e Condecorações Portuguesas 1793-1824**. Lisboa: Tribuna, 2010.
- FERREIRA, O. da C. **Imagem e Letra: introdução à bibliografia brasileira: a imagem gravada**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- MACHADO, Cyrilo Volkmar. **As Honras da Pintura Esculptura e Architectura discurso de João Pedro Bellori, traduzido do Italiano em Portuguez...** Lisboa: Imprensa Régia, 1815.
- MACHADO, C. V. **Collecção de Memórias, relativas ás vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos, e Gravadores Portuguezes, E dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal [1823]**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.
- MOURATO, A. **João Baptista Ribeiro (1790-1868)**. Porto: CEPSE; Edições Afrontamento, 2010.
- OLIVAL, F. Rigor e interesses: os estatutos de limpeza de sangue em Portugal. **Cadernos de Estudos Sefarditas**, n. 4, p.151-182, 2004.
- OLIVEIRA, L. da S. P. **Privilégios da Nobreza e Fidalguia de Portugal** [edição fac-similada da 1ª edição de 1806]. Lisboa: Associação da Nobreza Histórica de Portugal, 2002.

QUEIROZ, G. F. (gravador). **O fiel retrato do immortal Domingos Antonio de Sequeira**. 1830. Gravura. Biblioteca Nacional, Portugal (cota E-287-V).

RIBEIRO, J. B. **João Baptista Ribeiro: mestre de desenho e pintura de SS. AA. e lente na Academia de Marinha e Comercio do Porto / litografado por elle mesmo**. 1833. Litografia, 20,5 x 22 cm. Biblioteca Nacional, Portugal (cota E-327-V).

SEQUEIRA, D. A. (atrib.). **Retrato dos Conde de Linhares: a Condessa de Linhares pintando o seu marido, o 1º Conde de Linhares**. Óleo sobre tela, 95 x 74 cm. Reproduzido no Catálogo de Antiguidades e Obras de Arte, leilão n. 128, Cabral Moncada Leilões, Lisboa, 31 de Maio de 2011, lote 262.

TELLES, P. D. **Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834**. 2015. Tese (Doutorado em História da Arte) – Universidade de Évora, Évora, 2015.

WHITE, H.; CYNTHIA, C. **La carrière des peintres au XIXème siècle**. Paris: Flammarion, 1991.

RETRATO DO ARTISTA ENQUANTO VIAJANTE: DEBRET ENTRE A ITÁLIA E O BRASIL

*Thiago Costa
Ariadne Marinho*

Na longa história de vida de Debret (1768-1848), existem registros de apenas duas grandes viagens feitas pelo pintor francês. A primeira, entre outubro de 1784 e agosto de 1785, com 16 anos, foi a que realizou acompanhando o mestre Jacques-Louis David em direção a Roma, destino incontornável de todos aqueles interessados na cultura humanista à época, e onde pôde testemunhar a elaboração da obra que tornaria David ícone de toda uma geração neoclássica, vale dizer, o *Juramento dos Horácios*. Já a segunda viagem, mais conhecida entre nós, foi sua residência no Rio de Janeiro entre março de 1816 e julho de 1831. O caráter oficial ou não do traslado ao Brasil ainda gera debates, mas o reconhecimento do valor de sua obra, bem como da importância de sua atuação intelectual e artística na fase sul-americana, faz de Debret um dos mais destacados artistas estrangeiros que estiveram no país na primeira metade do século XIX.

No entanto, pouco se conhece a respeito da personalidade e do temperamento íntimo de Jean-Baptiste. Para Júlio Bandeira, “[a] vida pessoal do pintor é repleta de enigmas, sugerindo um temperamento imprevisível” (BANDEIRA, 2008, p.27). De fato, são raríssimos os retratos encontrados até agora – o que não é muito comum para um pintor tão longo –, apenas três ao longo de uma vida de 80 anos: a litografia embutida no *Viagem pitoresca*, datada de 1832, cujo desenhista é apresentado apenas com o desconhecido monograma, “C.F.”; e dois óleos, um de Manuel Araújo Porto-Alegre, de 1834, pertencente ao acervo do Museu Dom João VI, e o único – até onde se sabe – elaborado pelo artista, do ano de 1805. Nesses retratos, destacam-se certas características fisionômicas de Debret, aspectos que transmitem serenidade, seriedade e discrição.

Duas outras curiosas e interessantíssimas aquarelas elaboradas no Brasil em 1816, e enviadas ao irmão na França, também ilustram o autor. Na imagem *Debret no albergue*, o artista apresenta-se em uma composição bem singular. Sua figura está deslocada, não ocupa o centro da representação. Sentado, o cotovelo sobre a mesa, cabisbaixo, afastado, distante. A porta da pensão, aberta à direita, oculta-lhe a barra do casaco. No primeiro plano, no chão à esquerda, uma garrafa caída aumenta a sensação de desalento. Como indica o título, o personagem localiza-se em um ambiente interior, entre “paredes descascadas”, na varanda do albergue onde provavelmente foi instalado logo de sua chegada ao Brasil. Ainda mais singular, talvez, é o desenho aquarelado *Debret trabalhando*, em que o protagonista situa-se em um canto indistinto do Rio de Janeiro. Mais uma vez isolado, o sujeito da representação também não ocupa o centro da composição, e não há qualquer referência espacial ou contextual ao ambiente, mesmo que se possa abduzir um espaço exterior pelo olhar do personagem. Seu semblante é sério, olhos abertos e fixos para o fora do campo, com a atenção presa ao objeto e/ou situação que observa. Tem um chapéu pontiagudo, diferente da cartola da ilustração anterior. Nas duas ilustrações, Debret – enquanto personagem – está alheio. Para Júlio Bandeira,

[...] nesses trópicos cheios de vapores e fumos secretos, é o próprio Debret quem mostra a angústia de sua personalidade maniaco-depressiva ao exibir, nos seus dois autorretratos cariocas, suas duas facetas antagônicas e complementares: sentado na calçada, com um esquisito chapéu pontudo feito de papel, apresenta-se como um obcecado em tudo ver com suas grandes lunetas. Já no albergue, cabisbaixo, com uma garrafa de vinho ao lado, é a têmpera da alma desalentadora do artista que é revelada (BANDEIRA apud DEBRET, 2006, p.18).

Vale lembrar que são aquarelas produzidas nos primeiros meses de sua estadia no Brasil. E, nesse sentido, além de reforçarem a ideia de um “temperamento imprevisível”, as duas obras poderiam ser interpretadas como uma identificação romântica ao estado de espírito do artista. Distante de sua pátria, dos amigos e da família¹, Debret torna-se assim um estranho no espaço e no tempo.

1. Após a morte do filho único em 1814, o pintor francês ainda enfrentou o divórcio da esposa e o retiro perpétuo de Napoleão Bonaparte para ilha de Santa Helena. Com

Outra aquarela dos primeiros dias de sua residência no Brasil, em que o “personagem Debret” constitui o principal assunto, é a *Meu ateliê no Catumbi*. Aqui, o que desperta a atenção não é o enquadramento peculiar com o qual o autor foca suas figuras dramáticas, tampouco a sua representação em atitudes e/ou poses que possam conotar alheamento, distanciamento, isolamento. Nessa imagem, o sujeito está efetivamente ausente, ainda que se note traços de sua presença: a pintura inacabada, um retrato de corpo inteiro que jamais concluiu, o manequim com vestes militares, sua paleta e seus quadros na parede ao fundo.

Desse modo, mesmo que ausente na imagem, o artista se revela, tanto pela não-representação, como pelos materiais postos em cena e com os quais executa seu ofício. Qual seria, pois, a intenção de Debret com essa imagem? Qual o sentimento que o levou a elaborar tal obra? Discrição? Timidez? Fleuma? Pura indiferença? O estoicismo de um artista comprometido com os valores da Antiguidade, com seu trabalho?

Muito se falou sobre o esforço de Debret em transmitir ao irmão – já que a pintura foi dedicada a ele – o êxito de sua empresa ainda nos primeiros meses de residência no país americano (BANDEIRA, 2008; PRADO, 2017; DIAS, 1990). Em carta ao amigo La Fontaine em Paris, em finais de 1816, o artista descreveu seus primeiros trabalhos no Rio, dando a entender que se mantinha ocupado com algumas solicitações privadas. No entanto, para Júlio Bandeira, o tom da correspondência revela uma “indiferença em relação ao seu passado”. Pois Debret

[...] não lamenta a França e sequer menciona a mulher Sophie, de quem estava separado. A sensação que deixa é a de que tudo havia sido enterrado com o filho único, Honoré, que morreu em 1814, aos 19 anos. Seus olhos não se perdem no passado europeu e se focam aqui, desde o início, na descoberta do dia a dia (BANDEIRA, 2008, p.17).

Uma aquarela que dialoga com a do ateliê do Catumbi é a *Casa provisória no Catumbi no RJ*, também de 1816. Mas, aqui, a imagem é ainda mais desprendida, e a representação de si igualmente distanciada e disforme.

o retorno dos Bourbons ao poder, deixar a França naquele período amargo do *terreur blanche* poderia significar escolha consciente de exílio.

Quiçá o distanciamento e a frieza com os quais o pintor retrata seu espaço de criação sejam igualmente característica do temperamento de Debret. Ou, ainda no plano da especulação, a ausência do artista na pequena pintura demonstre o sentimento de autoexílio – como sugerido alhures – que o acompanhava no país americano. Pois, seja como for, o conteúdo figurativo da aquarela está em completo desacordo com o que certamente viveu nos ateliês do mestre David em Paris e em Roma.

Os vários espaços de trabalho do mestre Jacques Louis-David eram repletos agitação e atividade, nos quais havia certamente muita rivalidade e perfeccionismo. Em Roma, ainda que jovem, Debret viveu nove meses ao lado de David em seu estúdio e, assim, testemunhou a inquietação e o desassossego daquele que mais tarde seria o grande artista francês do período neoclássico.

De qualquer forma, não existem muitos vestígios sobre o seu passado, mesmo durante o aprendizado com David. Tampouco abundam referências sobre sua família e/ou casamento. O único retrato de familiares que sabemos – até aqui – é daquele que mais seria seu sogro, Jacques-François Desmaysons, elaborado por David, sobrinho de Desmaysons. Analogamente, o pintor parece ter mantido silêncio sobre sua viagem a Roma, pois, apesar do que afirma Almeida Prado², não se sabe de qualquer menção do pintor a assuntos ou experiências suas na Itália, com exceção das biografias sobre David em que serviu de fonte testemunhal – e elaboradas após deixar o Rio de Janeiro. Mesmo a autoria da coleção de desenhos de tipos italianos tem sido questionada por estudos recentes³.

Do período de sua formação, um dos mais instigantes documentos sobre Debret é a carta – da década de 1780 – endereçada a seu pai, Jacques Debret, escrita por David. Na missiva, o mestre informa que tivera de suspender o aprendiz das atividades em seu ateliê por conta da indisciplina do jovem e, ao mesmo tempo em que expressa preocupações com seu comportamento, elogia seu desempenho artístico.

2. Conforme Prado: “Jean-Baptiste, possuído de entusiasmo pelo que via, comunicava em cartas a parentes e amigos o espetáculo oferecido da sede do catolicismo, transformada em fonte educacional. Enlevava-se com as obras de mestres insígnies, assim como reparava nas ruas o povo romano, entre o qual havia tipos regionais de intenso pitoresco por ele anotados, como mais tarde praticaria com a população do Rio de Janeiro” (PRADO, 1989, p.11).

3. JORGE, M. G. *Estética da cópia*: por uma filologia histórica de algumas gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Brasília: UNB, 2016.

A justiça me fez colocá-los para fora [...] este golpe irá feri-lo, mas é preciso dar o exemplo [...] Ele [Debret] abusa, há algum tempo, de seu direito como grande no ateliê [...]. Por outro lado, estou bem contente com os seus progressos. (DAVID apud LIMA, 2007, p.70)

Além do bom desenvolvimento técnico, sobressaem aspectos pouco discutidos da personalidade juvenil de Debret, como, por exemplo, o exacerbado amor-próprio que conduziu aos “abusos” que fizeram seu tutor repreendê-lo. De fato, as rivalidades entre artistas e colegas de ateliê não são incomuns na história da arte. No entanto, ao analisar as decisões tomadas por Debret na conturbada Paris do último quarto do século XVIII, Valéria Lima observou uma falta de “entusiasmo” nas atitudes do artista, mesmo naquelas escolhas que tiveram fortes implicações na sua carreira (LIMA, 2007, p.71). Esse Debret “desinteressado”, sem muito “entusiasmo” pela realidade ao redor, não condiz com a atitude que se projeta de um artista neoclássico.

É certo que Debret chegou ao Brasil como um artista experiente, um homem maduro, próximo dos 50 anos. E se, mesmo nessa condição, as primeiras aquarelas produzidas no Brasil podem sugerir certo distanciamento emocional e alguma apatia por parte do pintor parisiense – que, em território sul-americano, parece experimentar uma espécie de exílio deliberado –, é porque, como vimos, tinha motivos razoáveis para tais sentimentos. Porém, no decurso de sua residência no Rio de Janeiro, bem como no conjunto de seu trabalho posterior, a impressão que fica é bem outra. Nota-se, com efeito, o esforço de construção de uma imagem distinta de si.

Em sua *Viagem pitoresca*, seja nos textos, seja nas imagens, o autor alinha-se ao perfil múltiplo e variado dos viajantes. Personagens que figuram em sua obra brasileira, não apenas nos empréstimos e nas citações, mas também como personagens importantes em representações nas quais o autor incluiu a si próprio enquanto figura dramática.

As caracterizações de Jean-Baptiste Debret enquanto viajante são bastante controversas⁴. Para Sandra Pesavento, a condição de pas-

4. Entre outros, consultar: LIMA, H. P. A polêmica identidade de viajante para Jean Baptiste Debret. In: VALLE, A. e DAZZI, C. (org.). *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República*. Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. p.278-289.; COSTA, T. Debret, viajante. *Revista Documento/Monumento*, Cuiabá, v. 14, n. 1, p.30-46.

sagem define o sujeito viajante, marcando sua percepção do mundo com um pronunciado distanciamento no olhar. É bem verdade que o autor francês trasladou-se para o Brasil com expectativas difíceis de serem avaliadas, mas cuja atividade de pintor de história associou-o à fundação da Academia de Belas Artes e ao ensino artístico. Para Pablo Diener, um “artista acadêmico dificilmente corresponde ao estereótipo do viajante [pois] os temas de seu interesse estão definidos em função de uma rigorosa escala valorativa” (DIENER, 1996, p.64), enquanto que os motivos notáveis para o artista-viajante estão além do “horizonte do que a seus olhos é digno das belas artes” (*Ibid.*). Contudo, no conjunto geral do trabalho brasileiro de Debret, percebe-se que seus interesses transcendiam a posição de artista do Império e/ou a de um professor de pintura histórica. Sua prolongada estadia no país não anulou sua situação de estrangeiro, mas, ao contrário, pareceu acentuá-la, transformando-o em observador privilegiado dos costumes e das gentes brasileiras.

Em realidade, o longo tempo que permaneceu no Rio de Janeiro garantiu ao pintor uma significativa autoridade – em função da maior familiaridade e penetração – com respeito aos motivos e assuntos do país americano. Viajante-residente ou passante-ficante, na feliz expressão de Sandra Pesavento, o artista manifestou em suas imagens um alheamento no olhar típico do visitante, que “sem raízes na terra, vindo de outras paragens, têm outros marcos de referência para apreciação, com o que se apresentam como portadores de um certo estranhamento no olhar” (PESAVENTO, 2008, p.79).

E se, entre a França e o Brasil, Debret percorreu territórios circunscritos⁵, enquanto esteve no Rio o pintor circulou por fronteiras culturais diversas, e, desse modo, pôde apreender a heterogeneidade da sociedade brasileira em representações múltiplas de uma sociedade predominantemente negra, índia, mestiça, de aspirações europeias. Para Pablo Diener, “[e]sta consciência de encontrar-se entre dois mundos é característica do artista-viajante” (DIENER, 1996, p.67). E Debret, o artista da Ilustração, revestiu-se com o olhar do peregrino romântico em muitos momentos de sua obra, recorrendo constantemente às representações desses personagens em trânsito para compor seu álbum pitoresco e histórico sobre o Brasil.

5. Não se sabe de nenhuma outra viagem sua além da que realizou à Itália junto com o mestre David em 1784, tampouco existem referências concretas de que o artista tenha alguma vez deixado os arredores do Rio de Janeiro.

Os viajantes figuram na obra de Debret não apenas nos empréstimos e nas citações, mas também como personagens importantes em representações nas quais o autor pareceu querer incluir a si próprio como figura dramática. Para Chiara Vangelista, “o viajante europeu [no original] em Debret é sobretudo o Autor mesmo, que comunica em terceira pessoa seus roteiros, seus encontros, suas sensações, suas emoções” (VANGELISTA, 2008, p.205).

Com efeito, nota-se o perfil do viajante em todo o *Viagem pitoresca*: desde o primeiro volume, já na página de agradecimento, quando o artista faz referência a Alexander von Humboldt; e, na última imagem, na gravura que fecha o terceiro volume, o *Panorama do interior da baía do Rio de Janeiro*, uma representação da paisagem da cidade do Rio vista de cima do morro do Corcovado, onde, de acordo com Debret, “o viajante atinge facilmente [e] pode admirar o imenso quadro do interior e do exterior da baía” (DEBRET, s/d, p.654).

As diferentes relações entre o viajante europeu e a realidade americana também são retratadas em algumas imagens do *Viagem pitoresca*, o que demonstra a consciência do autor para a situação de “fronteira” do artista-viajante.

Nas três primeiras pranchas do *Viagem*, nomeadamente *Índio Camacã-Mongoió*, *Índia Camacã* e *Família de um chefe camacã preparando-se para uma festa* (DEBRET, s. d., p.32), Debret expôs os costumes dessa sociedade indígena, aludindo ao medo “hereditário” dos índios em função das práticas da conquista efetuadas pelo homem europeu no continente americano. Dessa forma, “ao ver aproximar-se um viajante estrangeiro, seu primeiro cuidado é, ainda hoje, o de esconder as crianças, principalmente os machos, hereditariamente temerosos das crueldades do século XV” (DEBRET, s.d., p.31).

Nesse mesmo volume, o encontro do viajante estrangeiro com a população indígena é o motivo da prancha seis, *Aldeia de caboclos em Cantagalo*. “A cena representa a chegada de dois viajantes europeus, introduzidos numa aldeia de caboclos por um caçador da família visitada, ao qual deram uma garrafa de aguardente a fim de facilitar a recepção” (DEBRET, s.d., p.42). A estampa tem dois antecedentes: uma aquarela assinada e datada por Debret no ano de 1823, e um esboço a lápis e tinta, sem data definida (c. 1817-1829). No desenho a lápis, vemos apenas os traços preparatórios e os contornos gerais

da cena, sem a discriminação das cores; a aquarela, por outro lado, apresenta uma composição com bela paisagem preenchida em tons verde-azulados. Com independência da disposição invertida da cena na litografia e a riqueza de detalhes, notadamente na incorporação de elementos da vegetação que não encontramos na aquarela, supomos que o processo da gravação tenha se orientado pelo desenho à grafita. E a ausência de datação específica também pode indicar uma elaboração tardia, exclusiva para a transferência litográfica.

A prancha é composta no primeiro plano por três mulheres, que, aparentemente ocupadas com recolha de frutos, dirigem o olhar em direção aos estranhos que chegam ao acampamento e, segundo o artista, tentam esconder a nudez. Uma delas amamenta, e, bem próximo ao grupo, no regato contíguo à direita, nota-se “um pequeno caboclo de cócoras [que] bebe [a água] com a ajuda de um caniço” (DEBRET, s.d., p.42), rodeado por extensa vegetação. No outro ponto, à esquerda, vemos os semblantes dos visitantes que se descortinam por detrás de uma pequena depressão em meio à algumas plantas, precedidos por “um caçador da família visitada, ao qual deram uma garrafa de aguardente” (DEBRET, s.d., p.42). Com efeito, a personagem traz consigo aves e uma jaguatirica dependurada ao ombro direito, e, na mão esquerda, sustenta no ar a “garrafa de aguardente”, como para indicar à aldeia o regalo recebido, e assim obter a condescendência de todos. No texto explicativo, Debret afirma que “os viajantes que os visitam levam-lhes sempre alguns presentes, em troca dos quais recebem arcos e flechas” (DEBRET, s.d., p.42). Na parte central da estampa, o autor incluiu uma cena representativa da imagem renascentista do índio americano, vale dizer, a fogueira. Aqui, os homens que cercam a pira estão cobertos por profusa fumaça, que também oculta parcialmente um grupo de “jovens índios” postados ali perto, ao redor do “chefe da aldeia”, ao fundo do primeiro plano. O chefe está sentado à oriental, isto é, com as pernas cruzadas, tendo à sua volta diversos guerreiros indígenas. Estes seguram altas lanças e, em pé, viram-se para observar a chegada do companheiro e os seus convidados; quiçá, miram a “cachaça” – como faz crer Debret – que tem o fim “de facilitar a recepção [dos estrangeiros]” (DEBRET, s.d., p.42).

Na parte superior da estampa, sobre um pequeno monte no plano intermediário, distinguem-se algumas figuras. Divididos esquematicamente, percebemos outra fogueira, que, tal qual a primeira, produz muita fumaça; também vemos uma mulher que

segura um indiozinho com a mão direita; e guerreiros com arcos e flechas. São duas as personagens que manejam os instrumentos venatórios; uma delas está deitada sobre as costas, utilizando os pés para arcar a flecha. Segundo o autor, “no terreno elevado do segundo plano, percebe-se o rancho, cabana colocada perto de uma árvore, cujo enorme tronco divide a entrada em duas partes” (DEBRET, s.d., p.42). Embora aqui não ganhe maior destaque, a habilidade do índio armando um enorme arco com as pernas é abordada numa prancha particular, a de número cinco – imediatamente anterior a que nos ocupamos –, *Caboclos ou índios civilizados*.

A extraordinária atitude do índio flechador da prancha 5 bem demonstra de maneira completa e irrefutável a sua espantosa habilidade. Ficar assim de costas e lançar com todo o vigor uma flecha, de uma maneira quase incrível para nós, não passa para o caboclo de um simples exercício de destreza, oferecido à contemplação dos viajantes estrangeiros que o visitam. (DEBRET, s.d., p.39)

Além da posição idêntica dos caçadores, outros elementos permitem-nos relacionar as pranchas. Ambas as imagens retratam indígenas Caboclos, ou seja, mestiços: “[n]a província do Rio de Janeiro dá-se o nome genérico de caboclo a todo índio civilizado, isto é, batizado” (DEBRET, s.d., p.39); e, embora residentes em aldeias distintas, habitam a mesma região: Cantagalo. “Os caboclos que se veem na prancha 6 habitam os arredores da aldeia de São Pedro de Cantagalo” (DEBRET, s.d., p.39). Debret também afirma que, após o contato com o homem branco, a perícia indígena que antes se destinava à manutenção da vida transformou-se em ato para o entretenimento europeu. “Esses exercícios, sempre perfeitos, são bem conhecidos de quem percorre a província de Cantagalo” (DEBRET, s.d., p.41). Logo,

[...] esses hábeis caçadores são muito procurados pelos naturalistas estrangeiros, que os utilizam como companheiros indispensáveis de suas excursões através das florestas virgens, não somente a fim de obter os animais selvagens, cujos hábitos os índios conhecem perfeitamente, mas ainda para prover de alimentação toda a caravana. Basta, para isso, dividir com eles a pequena provisão de aguardente, tão útil aos caçadores. (DEBRET, s.d., p.41)

Em suas descrições, Debret assinala a conversão religiosa dos índios como fator seminal para a sua civilização. Por conseguinte, a evangelização dos indígenas – sempre por meio da violência, física ou cultural – auxiliou para reduzir seus costumes a objetos de estudo e divertimento e, tornados guias, essas personagens serviram de intermediários para os propósitos do pesquisador alienígena. Assim, pontua o autor,

[...] nesse labirinto obscuro, esse guia se torna tanto mais indispensável quanto mais o viajante se aproxima da habitação do selvagem, pois se transforma, então, em um intérprete providencial. Os primeiros ruídos de passos sobre a folhagem expandem o temor na aldeia; todos os homens se armam, mas, graças às palavras de paz que o guia pronuncia, adianta-se o chefe à frente dos outros, segurando numa só mão o arco e a flecha. (DEBRET, s.d., p.14)

Na cena registrada pela estampa, *Aldeia de Caboclos em Cantagalo*, conquanto não se trate de “índios selvagens”, percebe-se a reação de surpresa da aldeia, sobretudo na “pantomima das mulheres [que] exprime um movimento de pudor que lhes é natural em semelhantes casos” (DEBRET, s.d., p.42). Debret os apresenta da seguinte maneira:

Os caboclos que se vê na prancha 6 habitam os arredores da aldeia de São Pedro de Cantagalo (província do Rio de Janeiro) e vivem quase sem indústria, apesar de civilizados. Executam apenas algumas tarefas, na qualidade de operários agrícolas junto aos ricos proprietários da região, que os pagam com cachaça e gêneros alimentícios. Os viajantes que os visitam levam-lhes sempre alguns presentes, em troca dos quais recebem arcos e flechas. (DEBRET, s.d., p.42)

Na prancha cinco, *Caboclo (índio civilizado)*, o arqueiro está sob um céu cheio de pássaros, e, na imagem seguinte – a de número seis –, *Aldeia de Caboclos em Cantagalo*, percebemos àquele que conduz os viajantes ao interior da aldeia com um bom número desses animais; mesmo que as aves sejam de pequeno porte e não consigamos entrever seu arco, ou até um alforje com flechas, nota-se, por outro lado, que transporta uma “pequena provisão de aguardente” (DEBRET, s.d., p.41).

Há uma clara correspondência entre as duas litografias. Na prancha seis, o extremo esquerdo da imagem abre-se em profundidade, a conotar um espaço infinito – ou a região urbana – de onde surgem os visitantes. Limita-se, porém, pela parede do outeiro, que circunscreve os núcleos indígenas à altura do olhar e fixa a visão do espectador no centro da estampa. À direita, e mais próximo ao observador, um naco de floresta tropical encerra o quadro, ao mesmo tempo em que serve de moldura para as atividades das mulheres, e sugere, no contracampo, um extenso mundo natural, feito de matas, bichos e segredos. Debret quer uma estampa intimista, e nos leva a um acampamento indígena. Na prancha cinco, encontramos o guia, na prancha seis, a sua morada. Desde o centro citadino da corte até o “fundo das florestas sombrias onde [os índios] foram esconder suas vergonhas” (DEBRET, s.d., p.31), o pintor francês arrasta-nos e nos envolve em sua narrativa imagética. Desse modo, no trajeto dessa longa viagem pelo Brasil de Debret, o ator-viajante incorpora vários personagens: Debret, ele próprio, autor das representações embutidas ao álbum; o sábio naturalista, quem efetivamente percorreu as trilhas pelo interior e colheu as informações que orientaram a ficção do artista; e o leitor, americano e europeu, que se deixa *perder* nos caminhos traçados pela imaginação. Uma obra, diversas viagens, muitos protagonistas.

Assim, no longo percurso de vida de Debret, se entrelaçam – alternando-se – as figuras do exilado político, do viajante naturalista e do historiador-filósofo. Verificamos em sua obra um esforço continuado em se apresentar ao mesmo tempo enquanto testemunha, cronista, historiador, pintor e, também, artista-viajante.

Thiago Costa: é historiador. Doutorando em Estética e História da Arte pela USP. Docente do IFMT – Campus Fronteira Oeste/ Pontes e Lacerda, e autor de *O Brasil pitoresco de Jean-Baptiste Debret ou Debret, artista-viajante* (RJ, 2016).

Ariadne Marinho: é historiadora. Doutoranda em História pela UFMT. Docente da rede estadual de ensino de Mato Grosso.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, J.; CORRÊA DO LAGO, P. **Debret e o Brasil**: obra completa 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2008.
- COSTA, T. Debret, viajante. **Revista Documento/Monumento**, Cuiabá, v. 14, n. 1, p.30-46.
- COSTA, T. **O Brasil pitoresco de Jean-Baptiste Debret ou Debret, artista-viajante**. Rio de Janeiro: Luminária Acadêmica, 2015.
- CROW, T. **Emulación**: la formación de los artistas para la Francia revolucionária. Madrid: A. Machado Libros, S.A., 2002.
- DEBRET, J. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. 3 vols. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1839.
- DEBRET, J. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução. São Paulo: Círculo do livro, [s/d].
- DEBRET, J. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. [ed. e com introdução de Jacques Leenhardt]. Paris: Imprimerie Nationale, 2014.
- DIAS, E. *Mon Atelier de Catumbi e Debret em seu Ateliê*: interpretações e invenções acerca da vida do artista do Brasil. In: VALLE, A. et al. (org.). **Oitocentos** - Tomo IV: o ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017. p.79-86.
- DIENER, P. La pintura de paisajes entre los artistas-viajeros. In: FOMENTO CULTURAL BANAMEX (org.). **Viajeros europeos del siglo XIX en México**. Catálogo da exposição. Cidade do México: Fomento Cultural Banamex, 1996. p.137-154.
- PESAVENTO, S. J. Imagens francesas do Brasil no século XIX: paisagens e panoramas. In: LEENHARDT, J. (org.). **A construção francesa do Brasil**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p.25-77.
- PRADO, J. F. de A. **O artista Debret e o Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1990.
- VANGELISTA, C. Civilização, botânica e tapeçaria: a floresta brasileira em Jean-Baptiste Debret. In: LEENHARDT, J. (org.). **A construção francesa do Brasil**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p.159-220.

PÔSTERES

A CONSTRUÇÃO DE CÂNONES NA ARTE MODERNA: IMAGEM E AUTOIMAGEM DE ANDRÉ LHOTE

Bárbara Diniz Gonçalves

André Lhote (França, 1885 - 1962) foi escultor, pintor, crítico e educador. Preocupado não apenas com o ato de pintar, mas também com as teorias que o pintar envolvia, Lhote realizou ampla produção escrita, incluindo textos críticos, livros e artigos sobre aspectos da produção das vanguardas, e tratados sobre paisagem e figura. Ele está presente, com duas obras, no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) desde a segunda metade da década de 1940, período coincidente com os inícios da instituição e da elaboração de seu objetivo pedagógico.

O presente trabalho, apresentado em forma de painel, é parte da Iniciação Científica intitulada “André Lhote e a obra *Interior com figuras femininas* (1936) do acervo do MASP”, que propôs o estudo do quadro acerca de seus aspectos temático, pictórico, contextual e mercadológico¹. O princípio de que a obra pictórica possui suas próprias linguagens, diálogos e referências, a serem compreendidos e relacionados com a bibliografia e com outras fontes escritas e visuais do próprio pintor e de seus contemporâneos, guiou metodologicamente a pesquisa. Dessa forma, foi possível desvendar características e tendências da pintura de Lhote, tanto nas interlocuções que estabelece juntamente aos movimentos artísticos com os quais dialogou, quanto na originalidade de seus trabalhos.

1. LHOTE, A. *Interior com figuras femininas*. 1936. Óleo sobre tela, 117 x 89,5 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/interior-com-figuras-femininas>. Acesso em: 26 jun. 2019.

Objetivos

Um dos objetivos do trabalho residiu na compreensão das diferentes formas artísticas em disputa nas primeiras décadas do século XX, inclusive no interior de movimentos, como o Cubismo, e na análise das interpretações de críticos, literatos, pintores e historiadores que construíram as narrativas canônicas acerca da Arte Moderna.

Justificativa

A justificativa se assenta na importância da análise conjunta de obras pouco exploradas em trabalhos brasileiros em língua portuguesa. Lhote foi professor de pintores brasileiros importantes para a História da Arte nacional – Tarsila do Amaral, por exemplo –, seus livros fizeram parte da biblioteca de artistas e intelectuais como Alexandre Eulálio e Renina Katz, e uma filial de sua Academia de Arte funcionou, na década de 1950, no Rio de Janeiro. Ademais, ressalta-se a proposta de enriquecer os estudos sobre André Lhote e sobre o acervo do MASP, museu que tem sido foco de pesquisas de universidades paulistas nos últimos anos. Por fim, é essencial ao trabalho o entendimento das disputas e dos múltiplos aspectos envolvidos na construção e na consolidação de cânones da Arte Moderna.

Métodos

O recorte temporal da análise partiu de 1919, quando Lhote começou a publicar textos críticos e teóricos em periódicos e a participar ativamente de debates artísticos, e foi até 1947, ano no qual *Interior com figuras femininas* entrou para o acervo do MASP. A metodologia se iniciou com a seleção, a leitura e a interpretação da bibliografia, bem como com o estabelecimento de relações entre os textos escolhidos. Com o aporte dessas leituras críticas, partiu-se para a fonte iconográfica. Inicialmente, foi feita a análise formal de *Interior com figuras femininas* e, a partir dela, a interpretação de seus aspectos e da situação da obra no contexto em que foi produzida. É importante salientar que a escolha desse procedimento considerou essencial a etapa de observar o quadro enquanto um objeto que, através de sua própria linguagem, fala por si mesmo.

Na introdução do livro *Cubism: a history and an analysis, 1907-1914*, John Golding sintetizou os princípios metodológicos que balizaram o presente trabalho, ao escrever que

What these [pictorial] concepts were, an examination of the paintings themselves will best serve to define; but it is of value, too, to reconstruct as far as possible the attitude of the painters to their own works, to tell what they said, thought and did, to see, in other words, what were the aesthetic principles that guided them. Finally, from an historical point of view it is of interest to record what their contemporaries thought of them. (GOLDING, 1988, p.16)²

Além disso, buscou-se colocar em prática a dialética entre o objeto – nesse caso, a obra pictórica – e a construção do método de investigação. A elaboração do trabalho passou pelo questionamento da possibilidade de uma única metodologia, ou de uma teoria que se “aplica”, e pela concepção de que cada problema, na História da Arte, demanda um conjunto de estratégias distinto. Nesse sentido, Linda Nochlin mobiliza o conceito de “bricolagem” como define Claude Lévi-Strauss: “constructing your method as you go along to suit the needs of the material and the evolving argument and, in turn, examining the material in the light of the argument so constructed” (NOCHLIN, 1999, p.10)³.

Resultados

Uma das conclusões apresentadas é de que as diferentes atividades realizadas por Lhote dentro do campo artístico, que geraram diferenças interpretativas ao serem analisadas separadamente por críticos e historiadores, devem ser interpretadas em conjunto para que se entenda os posicionamentos do artista-escritor com relação à arte de seu período e à sua própria. A atuação de Lhote como

2. Em tradução própria: “O que são esses conceitos [pictóricos], uma análise das próprias pinturas servirá melhor para definir; mas é importante, também, reconstruir, o tanto quanto possível, a atitude dos pintores para com seus próprios trabalhos, falar o que eles disseram, pensaram e fizeram, para ver, em outras palavras, quais eram os princípios estéticos que os guiaram. Finalmente, de um ponto de vista histórico, é interessante registrar o que seus contemporâneos pensavam deles, como o Cubismo foi recebido pelo público e pelos críticos daqueles tempos [...]”.

3. Em tradução própria: “construir seu método conforme você vai seguindo, para atender às necessidades do material e do desenvolvimento da argumentação e, por sua vez, examinar o material à luz do argumento construído”.

professor, escritor e pintor estão entrelaçadas a dois aspectos de sua vida: o envolvimento com a pedagogia e a reputação de independente a movimentos artísticos definidos. Sua própria história, quando analisada de forma relacional com os debates, disputas e apropriações realizados por seus contemporâneos, é paradigmática da complexidade das disputas e da profunda seletividade daquilo que, anos depois, tornar-se-ia cânone.

Ainda que o estudo dos escritos de Lhote não tenha sido a finalidade do trabalho, realizar a leitura e identificar seus conceitos-chave foi essencial para compreender as explanações – formuladas de maneiras diferentes e discordantes por seus contemporâneos e pela própria historiografia – acerca do lugar ocupado pelo pintor na História da Arte Moderna, especificamente do Cubismo. Veio disso, então, a proposta de estudar em conjunto uma de suas obras pictóricas e parte de sua produção escrita. Sendo este um trabalho historiográfico, entendeu-se pintor e obra como objetos de análise dentro do complexo sistema social, econômico e acadêmico no qual transitavam quando do momento de produção. Esse procedimento permitiu, enfim, uma compreensão mais ampla das pinturas e de seus agentes em seu próprio tempo do que as narrativas canônicas são capazes de abarcar.

Bárbara Diniz Gonçalves é Graduada em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com ênfase em História da Arte e Patrimônio Histórico e Cultural. A pesquisa foi financiada pelo Fundo de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão (FAEPEX - Unicamp), sob orientação do Prof. Dr. Gabriel Ferreira Zacarias. E-mail: bdg.barbara@gmail.com.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. *et al.* **Tarsila cronista**. São Paulo: EdUSP, 2001.
- BOIS, Y. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOUILLER, J. Art Criticism and Avant-Garde: Andre Lhote's Written Works. **Avant Garde Critical Studies**, v. 21, p.15-31, 2007.
- GOLDING, J. **Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914**. Cambridge: Belknap, 1988.
- GREEN, C. **Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928**. New Heaven; London: Yale University Press, 1978.
- LHOTE, A. **Les invariants plastiques**. Paris: Hermann, 1967.
- NOCHLIN, L. **Representing Women**. London: Thames & Hudson, 1999.
- ROSENBLUM, R. **Cubism and Twentieth-Century Art**. New York: Abrams, 1982.

BAPTISTA DA COSTA E O NU FEMININO: O PERCURSO INVERSO DA IMAGEM DO ARTISTA

Brenda Martins de Oliveira

Este trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado, que tem como objetivo estudar um nu feminino, localizado no Museu Mariano Procópio, de Baptista da Costa. Quando pesquisamos sobre Baptista da Costa, as principais informações vinculadas ao seu nome são as de um exímio paisagista, muito lembrado e elogiado pelos críticos. Essas informações estão sempre em destaque, vinculando a figura do artista à representação de apenas um gênero de pintura. Nossa proposta é apresentar o artista a partir de outra perspectiva, lançando luz a uma nova possibilidade de leitura de seu trabalho e/ou até mesmo da imagem do artista. Para tanto, apresentaremos a representação de outro gênero de pintura, nesse caso o nu, sobretudo, o feminino. É possível perceber nas obras do artista a influência da metodologia acadêmica de ensino, a qual atribuía ao corpo importância fundamental, confluindo com uma elegante sensualidade e uma tensão psicológica aparente.

Ao tomar conhecimento da vida do artista, percebemos a presença dos estudos de figura em sua formação. Baptista da Costa nasceu em Itaguaí e ficou órfão aos 8 anos de idade, o que o levou ao Rio de Janeiro, sendo abrigado no Asilo de Meninos Desvalidos. Dentro da instituição, onde se destacou inicialmente como desenhista, é possível perceber sua aptidão para as artes.

Posteriormente, se matriculou na AIBA, onde foi aluno, professor e diretor até o ano de sua morte, em 1926. O artista também se destacou por realizar figuras muito bem executadas, chegando a conquistar medalha de honra e prêmio de viagem a partir desse gênero de pintura. Além disso, durante sua formação, teve a oportunidade de ter aulas com grandes mestres de representações de

figura, como: Rodolpho Amoêdo e Zeferino da Costa, no Brasil; e Jules Lefebvre e Robert Fleury, em Paris, onde esteve durante o Pensionato. É possível perceber que esse gênero esteve presente em sua trajetória, o que reflete em seus trabalhos, nos quais realiza figuras vestidas ou despidas com maestria e naturalidade, como as suas elogiadas paisagens.

Sabemos que o corpo pode ser apresentado a partir de diferentes formas: como *academias*, estudos para outra obra; ou como uma obra acabada em si (BATISTA, 2011). Quando reunimos os nus de Baptista da Costa, percebemos que o artista representou o corpo com variadas finalidades. Dividindo os nus do artista entre o grupo das *academias*, no qual o corpo masculino é mais utilizado; e outro grupo, no qual a figura feminina é apresentada a partir de uma representação carnal, sensual, envolvida em uma tensão psicológica. Nesse segundo grupo, percebemos, sobretudo, a introspecção relacionada a essas obras, característica que também pode ser percebida nas paisagens do artista.

Aproximando os nus das paisagens, percebemos algumas características em comum que vão além da qualidade técnica utilizada pelo artista. Ele representa suas obras com naturalidade, mas, sobretudo, existe uma iconografia que parece associar esses dois gêneros de pintura. No entanto, para compreendermos essas percepções de forma mais acentuada, é necessário um olhar mais preciso para esses corpos e essa iconografia, trabalho realizado na dissertação.

Notamos um traço iconográfico comum entre o nu e a paisagem: a tensão psicológica das figuras femininas que são apresentadas de forma introspectiva, sentimento que também pode ser observado nas paisagens do artista, caráter emotivo apontado pela crítica como parte da personalidade do próprio artista. Dessa maneira, ao conhecer a obra de Baptista da Costa para além de suas paisagens, percebemos que o artista realiza outros gêneros de pintura com a mesma qualidade técnica. Além disso, o artista também apresenta suas obras a partir de um mesmo estilo, que faz parte de sua personalidade. Representar elementos como introspecção e silêncio parece uma forma do artista expressar suas impressões.



Figura 1.
COSTA, B. da.
[Sem título]. s/d.
Óleo sobre tela, 79
x 57,5 cm. Museu
Mariano Procópio.



Figura 2.
COSTA, B. da.
Banhistas:
paisagem com
árvores, lago e
nus femininos. c.
1925. Óleo sobre
tela, 126 x 155 cm.
Coleção particular
- RJ. Fonte: Lins
(2012, p.139).



Figura 3.
COSTA, B. da.
Nu masculino de costas. 1889. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ.
Foto: Bira Soares.



Figura 4.
COSTA, B. da.
Paisagem com rio e barco em São Paulo. 1924. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: Lins (2012, p.129).

Brenda Martins de Oliveira é Graduada em História pela Universidade Federal de Viçosa, e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

REFERÊNCIAS

- BATISTA, S. D. **O corpo falante**: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do século XIX. 2011. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.
- CLARK, K. **O nu**: um estudo sobre o ideal em arte. Tradução Ernesto de Sousa. Lisboa: Editora Ulisseia.
- COLI, J. **Como estudar a arte brasileira no século XIX?** São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- COSTA, B. da. **Banhistas**: paisagem com árvores, lago e nus femininos. c. 1925. Óleo sobre tela, 126 x 155 cm. Coleção particular – RJ.
- COSTA, B. da. **Nu masculino de costas**. 1889. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ.
- COSTA, B. da. **Paisagem com rio e barco em São Paulo**. 1924. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- COSTA, B. da. **[Sem título]**. s/d. Óleo sobre tela, 79 x 57,5 cm. Museu Mariano Procópio.
- DAZZI, C. “Pôr em prática a reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. 2011. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte) - Programa de Pós-Graduação em ArtesVisuais (PPGAV), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- FRANCISCO, N. **João Baptista da Costa, 1865-1926**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.
- FOCILLON, H. **Vida das firmas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1983.
- LINS, R. H. da C. **Álbum João Batista da Costa, 120 pinturas selecionadas**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2012.
- PEREIRA, S. G. **Arte, ensino, academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2016.

AUTORRETRATOS FEMININOS NA PRIMEIRA REPÚBLICA: IDENTIDADE ARTÍSTICA, TRAJETÓRIAS E MODERNIDADE

Caroline Farias Alves

O final do século XIX é marcado por reivindicações femininas pela ampliação de direitos e participação nas profissões liberais. No Brasil, essas demandas resultaram em aprovações jurídicas: com a recém inaugurada república, as artistas conquistaram o direito de matrícula na Escola Nacional de Belas Artes. Paralelamente a esse processo, nota-se o aumento no número de retratos e autorretratos de artistas mulheres que, frequentando os novos espaços, buscavam se legitimar enquanto profissionais. Através da construção de sua própria imagem, artistas como Georgina de Albuquerque, Berthe Worms, Beatriz Pompeu, Angelina Agostini e Maria Pardos atestam sua trajetória enquanto artistas e como mulheres modernas na construção de um novo padrão de feminilidade, reivindicado na jovem República. Propomos analisar os autorretratos femininos produzidos durante esse período, refletindo sobre as escolhas representativas e sobre os aspectos da trajetória e sociabilidade dessas artistas.

Justificativa

No que se refere a mulher, dessa vez enquanto criadora da imagem, o retrato torna-se um gênero de fundamental importância por razões sociais e históricas. Às mulheres, era destinado o ambiente doméstico, onde podiam se dedicar à representação de familiares e amigos próximos, sem violar decoros sociais. O investimento na retratística correspondia ao que se esperava de uma mulher artista. Além da não necessidade de pagar por um modelo na representação de sua própria imagem ou de familiares, o retrato se acomodava enquanto um gênero mecânico e inferior

para mulheres artistas que foram, por muito tempo, consideradas criativamente limitadas.

Objetivos

Analisar as autorrepresentações de mulheres artistas durante a Primeira República. Através da análise, propomos uma reflexão a partir das diferenças e semelhanças composicionais dos retratos, que marcam trajetórias de pintoras e compartilham condições profissionais e sociais similares.

Métodos

Em nosso recorte, privilegiamos obras pertencentes a acervos públicos do sudeste brasileiro. Recolhemos e organizamos o acervo documental encontrado sobre a autorrepresentação feminina entre os anos de 1889 e 1930, sobretudo periódicos e catálogos, observando as construções narrativas relacionadas à representação e trajetória das artistas.

Resultados

A proposta faz parte de uma ampla pesquisa, desenvolvida durante o mestrado, que visa compreender a representação de mulheres artistas no período de entresséculos. Apesar da intensa mobilização feminina em direção aos direitos sociais, a imprensa continuava a compartilhar os padrões de feminilidade da mulher republicana, impostos por meio de sua estética ou comportamentos aceitáveis. Nos setores culturais, as mulheres artistas negociavam suas condições femininas à seriedade requerida para aceitação de seu profissionalismo. Tais aspectos se apresentam na produção de autorretratos femininos na Primeira República. Artistas como Bertha Worms, Angelina Agostini, Maria Pardos e a própria Georgina de Albuquerque, se retratam com expressões sérias frente a um fundo de simples textura, acastanhado. Despertam a atenção, além da semelhança na paleta de cores, a harmonia dos vestuários. Maria Pardos (Figura 5), com decote adornado por plumas, traça uma diagonal através do chapéu de aba reta, se utilizando de um recurso da moda para gerar certo dinamismo na composição. Essa

aplicação é também utilizada por Angelina Agostini (Figura 3), com um modelo semelhante de chapéu e cores mais uniformes e análogas. Segundo texto presente na exposição *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*, Georgina de Albuquerque (Figura 2) se retrata com “chapéu de sol, avental de pintura e óculos”. Não temos certeza sobre o uso da indumentária de trabalho pela artista. Destacamos que, nesse período, Georgina ainda não havia partido para a Europa ao lado de Lucílio. Apesar da jovialidade no momento do autorretrato, pintado por volta de seus 19 anos, Georgina, artista conhecida por suas vibrações cromáticas e obras iluminadas, se apresenta de forma austera e sóbria. Podemos compreender que, nesse contexto, os autorretratos revelam o processo de negociação estética e social, de mulheres que buscavam se consolidar profissionalmente e ser reconhecidas dignamente por seus pares.

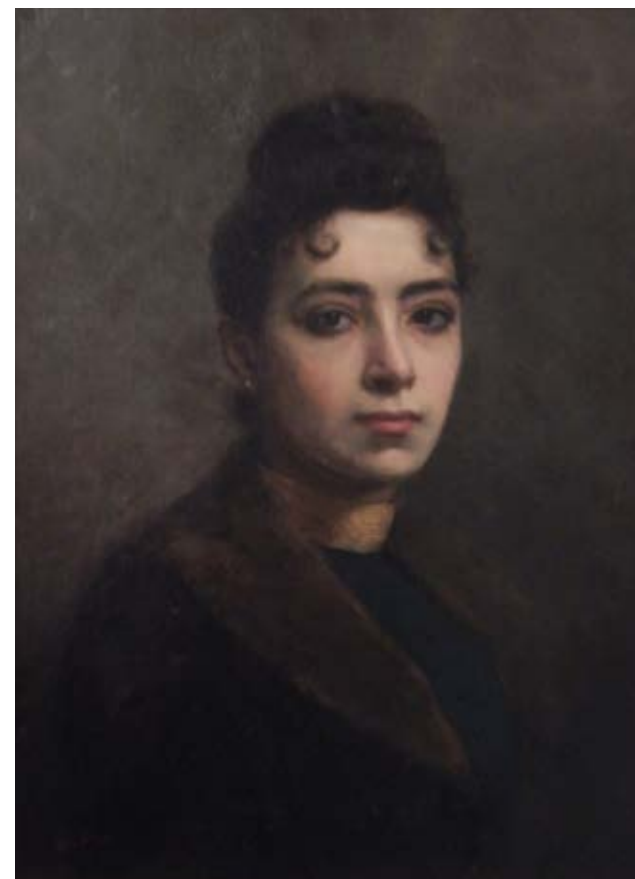


Figura 1.
WORMS, B.
Autorretrato. 1893.
Óleo sobre tela.
Coleção Particular.
Foto: Caroline
Alves.



Figura 2.
ALBUQUERQUE,
G. de. *Autorretrato.*
1904. Óleo sobre
tela. MNBA, RJ.
Foto: Caroline
Alves.



Figura 3.
AGOSTINI, A.
Autorretrato. 1915.
Óleo sobre tela.
MNBA, RJ.
Foto: Caroline
Alves.



Figura 4.
POMPEU, B.
Autorretrato. 1917.
Óleo sobre tela.
Pinacoteca do
Estado de São
Paulo.



Figura 5.
PARDOS, M.
Autorretrato. c.
1918. Óleo sobre
tela. Museu
Mariano Procópio.

Caroline Farias Alves é Mestranda e licenciada em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, com pesquisa sobre retratos de mulheres artistas e a representação de Nair de Teffé pela pintora Georgina de Albuquerque, com orientação da Profa. Dra. Maraliz Christo. Membro do Laboratório de História da Arte (LAHA/UFJF).

REFERÊNCIAS

- AGOSTINI, A. **Autorretrato**. 1915. Óleo sobre tela. MNBA, RJ.
- ALBUQUERQUE, G. de. **Autorretrato**. 1904. Óleo sobre tela. MNBA, RJ. Foto. Caroline Alves.
- CHIARELLI, T.; SIMIONI, A. P. C.; DIAS, E. **Mulheres artistas: as pioneiras (1880 - 1930)**. Catálogo de exposição, 13 junho - 25 out. 2015. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.
- PARDOS, M. **Autorretrato**. c. 1918. Óleo sobre tela. Museu Mariano Procópio.
- PITTA, F.; CAVALCANTI, A.; ABREU, L. **Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- POMPEU, B. **Autorretrato**. 1917. Óleo sobre tela. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- SIMIONI, A. P. C. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- WORMS, B. **Autorretrato**. 1893. Óleo sobre tela. Coleção Particular. Foto: Caroline Alves.

ROMAINE BROOKS? A ARTISTA PELO PRÓPRIO PUNHO

Eponina Castor de Mello Monteiro

Romaine Brooks pintou dois autorretratos conhecidos até então, e neles ela se vale de sua paleta preferida: cinza, preto e branco. Com maestria, ela utiliza essas cores para compor essa áurea ambígua, andrógina e incógnita, como quem suplica para ser desvelada. Esse mistério talvez tenha causado um grande rebuliço em torno da sua vida pessoal – ou talvez essa seja a sina das mulheres artistas. Sua vida, que não teve a leveza própria de estar viva, foi dissecada por dezenas de pessoas, principalmente nos anos 70, após uma exibição no Smithsonian, e sua morte, aos 96 anos, e ainda é objeto de muito interesse. Nessa nova empreitada, nos propomos a análise de Romaine Brooks e a criação de sua *persona* nesse processo dúbio de quem é transformada em objeto pelas próprias mãos criadoras.

O ato de se representar, muitas vezes, é um ato dúbio que nos leva a uma autorreflexão: o artista que se repara, se retrata como quer, que nos encara de volta como parte viva da obra, e reconhece como parte-autor a desvendá-la. Vemos ali criador e criatura em apenas uma imagem, aquela que a(o) própria(o) artista escolheu como colocar no mundo, escolhendo assim, como ser vista(o); quase como uma cidade que escolhe seu próprio cartão postal.

No caso de Brooks, os dois autorretratos conhecidos não possuem elementos de seu ofício; nada ali indica sua profissão. Diferentemente de Sofonisba Anguissola, Alice Bailly ou Lois Mailou Jones – que não raramente se representavam e se deixavam representar com pincel à mão –, Brooks se representava com traços e vestimentas consideradas masculinas para a época, seja levantando estoicamente na natureza ou na cidade, seja com seu olhar soturno que nos desafia a ir além.



Figura 1.
BROOKS, R.
Self-Portrait. 1923.
Óleo sobre tela,
117,5cm x 68,3 cm.
Smithsonian
American Art
Museum.



Figura 2.
BROOKS, R.
At the Seaside.
1914. Óleo
sobre tela,
105cm x 68 cm.
Centre Georges
Pompidou.



Figura 3.
JONES, L. M.
Self-Portrait. 1940.
Caseína em papel,
44,5 cm x 36,7 cm.
Smithsonian
American Art
Museum.



Figura 4.
BROOKS, R.
La France Croisée.
1914. Óleo sobre
tela, 116,2 cm x
85 cm.
Smithsonian
American Art
Museum.

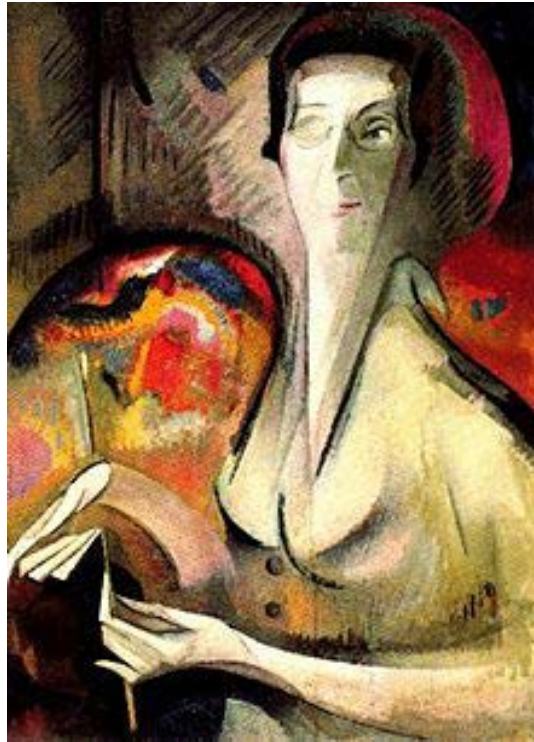


Figura 5.
BAILLY, A.
Self-Portrait. 1917.
Óleo sobre tela,
81,3 cm x 59,7 cm.
National Museum
of Women in the
Arts.

Não vemos Brooks em seu ateliê, ela não segura seus pincéis ou sua paleta; ao contrário, se coloca quase como uma incógnita, mais como uma cuspidela na imensidão. Mas Brooks também não se apresentava como a moça bela, recatada e do lar. Destoando de Mary Cassatt e Theresa Bernstein – que traziam à tona o lado sensível e delicado de uma mulher –, Brooks trazia o cru e a dureza do feminino; e, ao contrário de muitas mulheres que buscavam se afirmar como o agente social que eram (pintoras, mães, esposas), Brooks decide se abordar pelo lado fúnebre, dúbio e misterioso da vida. A mulher artista, que se vê pela fresta da porta, escancara a androginia pulsante.

Eponina Castor de Mello Monteiro é Mestranda em História pela UFJF. Possui graduação (licenciatura e bacharelado) em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Possui também Pós-Graduação em Gestão do Patrimônio Cultural pela Faculdade Metodista Granbery.

REFERÊNCIAS

- BAILLY, A. **Self-Portrait**. 1917. Óleo sobre tela, 81,3 cm x 59,7 cm. National Museum of Women in the Arts.
- BROOKS, R. **At the Seaside**. 1914. Óleo sobre tela, 105cm x 68 cm. Centre Georges Pompidou.
- BROOKS, R. **La France Croisée**. 1914. Óleo sobre tela, 116,2 cm x 85 cm. Smithsonian American Art Museum.
- BROOKS, R. **Self-Portrait**. 1923. Óleo sobre tela, 117,5cm x 68,3cm. Smithsonian American Art Museum.
- DEEPWELL, K. **Women Artists and Modernism**. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- ELLIOT, B.; WALLACE, J. Fleurs Du Mal or Second-Hand Roses?: Natalie Barney, Romaine Brooks, and the 'Originality of the Avant-Garde'. **Feminist Review**, v. 40, n. 1. p.6-30, 1992. Mar, 1992. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1057/fr.1992.2?journalCode=fera>. Acesso em: 03 maio 2019.
- HASTAIN, C. M. Romaine Brooks: A New Look at Her Drawings. **Woman's Art Journal**, New Brunswick, v. 17, n. 2, p.9-14, set. 1996. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1358461?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents. Acesso em: 03 maio 2019.
- JONES, L. M. **Self-Portrait**. 1940. Caseína em papel, 44,5 cm x 36,7 cm. Smithsonian American Art Museum.

OS DOUTORES E OS AUGUSTOS

Isabela Ribeiro Simões de Castro

Resumo

Por meio dos autorretratos, os artistas mostram sua alma. No caso de Augusto Herkenhoff, os inúmeros doutores em sua obra identificam suas diversas partes, que, juntas, refletem sua *anima*.

Justificativa

A imagem do artista pelo mesmo, assim como a de seu universo, está presente em toda a obra artística da raça humana, desde seus primórdios, sendo um tema recorrente para inúmeros artistas. Muito além de uma simples figura, representam muito de como o artista se vê e expõe nuances de seu inconsciente, brindando o público com a palpação de seu eu, sua persona, sua alma.

Objetivo

Identificar pontos de referência à persona do artista na obra de Augusto Herkenhoff, na série *Doutores*.

Método

Busca de imagens em arquivo particular do artista, busca de textos sobre o tema e sobre a obra do artista, entrevista com o mesmo. Descrição dos achados.

Resultados

De forma muito feliz, a exposição *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*, nos permite mergulhar no recorte rea-

lizado nesse passeio por essas *animas* do Brasil do século XIX e início do XX.

Praticamente todos os artistas têm algum autorretrato, mais ou menos parecido consigo, em situações que gostaria de se encontrar, ou em diferentes funções [...] como um escritor que escreve sua autobiografia (LERNER, 1965). O colecionador se representa nas obras que coleciona, e uma importante coleção brasileira, a de Chateaubriand, foi inicialmente encarada como autorretrato do colecionador, segundo Morais (1984).

Augusto Herkenhoff é um artista com mais de 30 anos de carreira. Tem uma obra vasta, muitas vezes com séries nas quais as obras se comunicam entre si. Desde o início de sua carreira, vem produzindo autorretratos, claramente declarados nos títulos, ou com nomes diferentes, como “morfinos”, ou “doutores”.

Essa última série foi alvo de texto do curador Cocchiarale no início dos anos 2000:

[...] as telas da série dos *Doutores* compõem um único trabalho. Pensados como instalação, esses quadros não funcionariam, separadamente, com a mesma força que possuem quando reunidos, pois seu conjunto foi concebido para potencializar as qualidades de cada pintura [...] com o excesso das camadas de tinta, a profusão de cores, a dramaticidade dos rostos. (COCCHIARALE, 2000)

Ao ser perguntado, o artista afirma que os doutores são partes de si. Os nomes dos títulos são os mais diversos possíveis: *Eurótica, Miau, Bazar, Pop, Hotel, Social, Global, Oficial, Oldnew, Soda, Drive, Mythos, Crisis, Idiot, Golf, Tic-Tac, Online, Café, Von, Stresse, Grátis, Zoo, Nostalgia, Semana, Zeugma, Phone, Miss, Merci, 1965, Yesterday, Vanitas, Atheos, Lamutre, Billion, Trauma, Diploma, Expo, ASDFG, Music, Gás* – já nos idos de 2001. De lá para cá, a coleção cresceu: *Visual, Carioca, Samba, Skate, Futebol, Vinil, Cassino, Pneu, Baralho, Oil* [...] e *Artist!*

Uma coleção, uma série, obras que representam sem dúvida as múltiplas faces do artista e que, ao serem apreciadas, nos remetem às nossas múltiplas faces e induzem à reflexão, tão humana, sobre nossa própria persona, mutante, construída por cada indivíduo na sua singularidade, como uma rede de doutores.



Figura 1.
HERKENHOFF, A.
Dr. Artist. 2007.
Óleo sobre tela.
Fonte: Simões
(2019).



Figura 2.
HERKENHOFF, A.
Dr. Copa. 2006.
Óleo sobre tela.
Fonte: Simões
(2019).

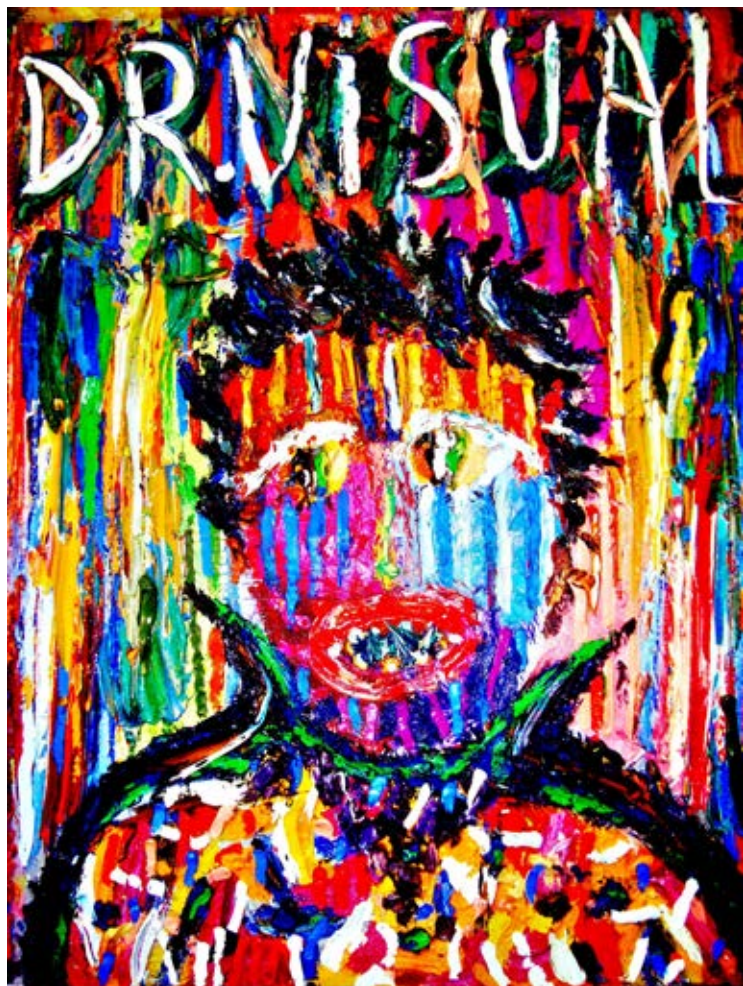


Figura 3.
HERKENHOFF, A.
Dr. Visual. 2008.
Óleo sobre tela.
Fonte: Simões
(2019).

REFERÊNCIAS

- COCCHIARALLE, F. **Doutores**. 2001.
- HERKENHOFF, A. **Dr. Artist**. 2007. Óleo sobre tela.
- HERKENHOFF, A. **Dr. Copa**. 2006. Óleo sobre tela.
- HERKENHOFF, A. **Dr. Visual**. 2008. Óleo sobre tela.
- LERNER, S. **The self-portrait in art**. 1965.
- MORAIS, F. Retrato e autorretrato da arte brasileira. *In: Coleção Gilberto Chateaubriand, retrato e autorretrato da arte brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1984.

Isabela Simões é Médica, historiadora de arte, tem pós-graduação em Arte, Educação e Saúde, e doutorado em Medicina Social pela UERJ. Se interessa pela interseção desses campos, na forma com que um influencia o outro, possibilitando a interdisciplinaridade. E-mail: isabelasimoes@globo.com.

UM PINTOR DE “SUPERIOR INTUIÇÃO ARTÍSTICA”: A FIGURA DE MANOEL SANTIAGO ATRAVÉS DA CRÍTICA DE ARTE CARIOCA

Laíza de Oliveira Rodrigues

Esta pesquisa aborda a construção da personalidade artística do pintor Manoel Santiago (Manaus, 1897-1987) sob a perspectiva da crítica de arte veiculada por periódicos do início do século XX, haja vista que diversas foram as considerações acerca da integração entre o temperamento e a preocupação estética deste “poeta-pincelador”. O trabalho parte de inquietações específicas, e se desenvolveu por meio de uma investigação aprofundada em torno do pintor, a qual daremos continuidade. Iniciado no circuito carioca na década de 20, Manoel Santiago atuou de forma significativa nas mobilizações artísticas da Capital Federal – como parte da liderança na inauguração do Salão de Primavera, e por sua frequência nas Exposições de Belas Artes, evento no qual conquistou o Prêmio de Viagem ao exterior, em 1927. Associado pela crítica de arte à figura de um artista culto e que muito contribuíra entre os novos desde sua estreia nos Salões, é possível notarmos interpretações mais variadas sobre sua personalidade ao longo do tempo, sensibilizadas pela doutrina filosófica a qual se dedicava, a Teosofia. Conferiu-se singularidade ao trabalho do pintor amazonense, cuja experimentação estética desenvolvia sob orientação dos “planos superiores”. Além disso, evidencia-se que a preocupação com a idealização de uma arte nacional e a representação das lendas amazônicas caracterizaram o criador de *O curupira* (1926) na narrativa dos jornais, qualificando-o enquanto um artista “brasileiro nos assuntos”.

Justificativa

Contemplamos, na pesquisa, o que consideramos ser um momento chave na carreira de Manoel Santiago, pintor integrado ao âmbito de arte do Rio de Janeiro na década de 20 – ainda pouco evocado nos debates sobre o início do século. Partindo do enfoque atribuído pela literatura artística sobre sua personalidade profissional, ampliamos os objetos de análise do período evidenciado, examinando tanto aspectos de valorização da figura do artista pela crítica de arte, quanto da inserção do pintor amazonense no mesmo contexto.

Objetivos

Examinar a representação do pintor Manoel Santiago no meio artístico carioca, avaliando as múltiplas interpretações acerca de sua ideologia artística. Interessa-nos compreender o posicionamento da crítica de arte em relação às apropriações do pintor, contemplando seu projeto de arte nacional e seu propósito espiritualista.

Métodos

Partindo do recorte temporal que se estende de 1920 a 1929, investigamos o conjunto documental determinado pelas publicações da imprensa do período, além de exemplares sobre o trabalho de Manoel Santiago, verificando a construção narrativa que envolveu o pintor.

Resultados

A pesquisa nos permitiu conjecturar a respeito das diferentes inclinações representativas do meio artístico no contexto avaliado, contribuindo para o desenvolvimento de nossa pesquisa em torno de Manoel Santiago. Dentre as diferentes perspectivas sobre o trabalho do artista, demarca-se a ênfase atribuída à sua concepção de arte, que estaria em harmonia com sua convicção teosófica, conferindo-lhe uma sensibilidade particular, que o distanciava de uma visão superficial do mundo à sua volta. Da combinação entre a construção pessoal do artista e o suporte da crítica de arte, uma

fotografia (Figura 1) publicada pelo jornal *Para Todos* nos parece intencional a integração entre o fazer artístico do pintor e seu perfil singularizado. Manoel Santiago é retratado ao lado de sua esposa, a pintora Haydéa Lopes, que o observa em seus últimos retoques na tela *Sesta tropical*. Ressalta na imagem a figura do pintor, que, enroupado em uma túnica estampada, diferencia-se da indumentária usualmente utilizada por artistas representados em ofício, a túnica branca. Centralizando-o, a fotografia destaca a dedicação de Santiago ao misturar cores em sua paleta ao lado do quadro, já emoldurado. Sob outro olhar, também destacamos a narrativa em torno de seu comprometimento com a reformulação de uma arte de caráter nacional. Provido do que Mário Linhares identificou por “fé patriótica”, Manoel Santiago fora selecionado pelo crítico por este lhe parecer “dotado do melhor sentimento nativista”, qualificação indicada em seu livro *A nova orientação da pintura brasileira* (1926), no qual discorreu sobre o trabalho do pintor amazonense, visando incentivar novos artistas brasileiros.



Figura 1.
Os pintores
Haydéa Lopes
Santiago e Manoel
Santiago, no seu
“atelier”. Fonte:
Para Todos (1925).

Laíza de Oliveira Rodrigues é Graduada em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Participou do Projeto de Iniciação Científica coordenado pelo Dr. Martinho A. C. Júnior em 2017, no qual desenvolveu a pesquisa sobre uma tela de Manoel Santiago, que integra o acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora. Atualmente faz parte do Projeto de Extensão *Do museu para a universidade, da universidade para o mundo*, coordenado pela Dra. Maraliz Christo.

REFERÊNCIAS

- LEITE, J. R. T. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. 555p.
- LINHARES, M. **Nova orientação da Pintura Brasileira**. Rio de Janeiro, 1926. 43p.
- PARA TODOS. Um casal de artistas. **Para Todos**, Rio de Janeiro, n. 923, 15 de agosto de 1925.
- SANTIAGO, M. **Lendas Amazônicas**. Manaus: Editora Sergio Cardoso, 1967.

UNE FEMME TRÈS FEMININE: MARIE LAURENCIN E OS AUTORRETRATOS DA FEMINILIDADE

Leticia Asfora Falabella Leme

Marie Laurencin (Paris, 1883-1956) foi uma artista francesa dedicada à representação feminina. Em diálogo com a vanguarda cubista, Laurencin desenvolveu uma estética sui generis a partir de seus interesses pessoais e pictóricos. Ao comparar seus primeiros trabalhos com os que a tornam reconhecida pelos colecionadores de arte, em principal seus autorretratos, fica claro que há uma transformação pictórica significativa, ao passo que o discurso da feminilidade moldou a forma com a qual a artista se relacionava com sua arte e sua identidade. A arte de Marie Laurencin se viu, durante sua construção, permeada de discursos que classificariam suas intenções pictóricas enquanto intrínsecas a um cânone tipicamente feminino. Dentro do cubismo, Laurencin seria narrada pela historiografia a partir de um vínculo social muito mais latente do que pictórico, rendendo à sua relação com o poeta Guillaume Apollinaire uma possibilidade de inserção dentro das exposições canônicas do movimento, entre elas a do Salão dos Independentes em 1911:

Marie Laurencin had been influenced by Picasso's Negroid work, and later adapted some of the devices of Cubism to her own decorative and feminine style, but her work was included in the Cubist exhibitions and manifestations mainly because she was a friend of Apollinaire, who was devoted to her and was anxious to encourage her as much as possible. (GOLDING, 1968)

Gabrielle Buffet-Picabia, crítica de arte e escritora, contribuiria ao jornal dadaísta *The Blind Man* com um artigo sobre Laurencin, dizendo que “[s]he does not recognize esthetic conventions. She

recreates the world to her image. She does not know but herself, does not represent but herself, and even when she copies she does not express but her own imagination” (BUFFET-PICABIA, 1917). A própria Laurencin, em seus diários, aponta uma sensação de distância em relação aos pintores da vanguarda: “[s]i je me sens si loin des peintres, c’est parce qu’ils sont des hommes – et que les hommes m’apparaissent comme des problèmes difficiles à résoudre [...] Mais si le génie de l’homme m’intimide, je me sens parfaitement à l’aise avec tout ce qui est féminin” (LAURENCIN, 1956).



Figura 1.
LAURENCIN, M.
Autorretrato. 1908.
Grafite sobre
papel.
Fonte: Art History
Project.!

No que tange à representação de um arquétipo feminino pictoricamente articulado frente à construção social de Laurencin na Paris moderna, a partir de seus autorretratos pode-se compreender como se deu a estruturação da visão da artista acerca de sua arte e de sua própria persona, frente a evidências pictóricas que demonstram de maneira clara uma mudança estética em sua pintura ao longo dos anos. Ao comparar seus autorretratos de 1908 (Figura 1) e 1924 (Figura 2), fica clara a transformação que abrange tanto a forma quanto o uso de cores. De início, na imagem 1, abaixo, à esquerda, os contornos pretos bem marcados se sobressaem aos tons terrosos e ao fundo abstrato. As linhas determinam o limite e dão forma ao rosto e suas partes, contraste abrupto à segunda pintura, reproduzida à direita, de 1924, na qual as formas são limitadas por blocos de cores, sem contornos marcados e com uma paleta de cores pastéis pautada no rosa, cinza, azul e verde. Alguns elementos se repetem, como os olhos alongados e pretos, as sobrancelhas finas e o nariz discreto, colocados, porém, no quadro de 1908 de maneira mais suave e pulverizada, dita “delicada”, no qual se associam a figura da artista e a estética do que seria entendido enquanto “feminino” na modernidade.



Figura 2.
LAURENCIN, M.
Autorretrato.
1924.
Fonte: <http://5b0988e595225.cdn.sohucs.com>.

O foco na representação feminina, assim como os discursos sobre a arte de Laurencin a partir daí, produziram estigmas sobre sua arte, que perpetuaram na categorização de uma associação quase indissociável entre a artista e o entendido enquanto arte “feminina” no período. Em decorrência, coloca-se em questão a teoria do feminino e da mulher enquanto artista, aspectos discutidos por Griselda Pollock em *Modernity and the Spaces of Femininity*. Quanto à feminilidade, Pollock esclarece seu caráter líquido e mutável ao longo do tempo, apontando que “[...] the social, sexual and psychic construction of femininity is constantly produced, regulated, renegotiated. This productivity is involved as much in the practice of making art” (POLLOCK, 1988). A autora também aponta que, no estudo das mulheres, pintoras não é possível ignorar o fato de que os terrenos da prática artística e da história da arte são estruturados dentro e fora de relações de poder baseadas no gênero. Assim, consideramos que uma abordagem alternativa deveria considerar a arte enquanto prática, levando em conta o contexto e todas as variáveis sócio-políticas que se relacionam ao estudo da arte, em busca de uma outra narrativa.

Laurencin, em Paris, se torna referência para artistas brasileiros, que estabelecem um diálogo entre os modernismos em âmbito transnacional. Tarsila do Amaral, que conheceu a artista naquele momento, publica uma crônica sobre ela no *Diário de São Paulo*, contando como fora o encontro entre as duas artistas no apartamento de Rolf de Maré, em Paris. Lá, a artista destaca que, apesar de ter feito parte do grupo dos cubistas “[s]ua personalidade, entretanto, se manteve intacta na rebeldia contra os cânones da nova corrente e nunca se amoldou por completo à estéticas convencionadas” (AMARAL, 2001). Tarsila também aponta para a mudança na pintura de Laurencin ao longo dos anos, dando enfoque para a diferença no uso das cores. Ainda, ela destaca a feminilidade em suas obras, “saídas de uma mão artística tipicamente feminina na acepção de delicadeza, sensibilidade, lirismo” (AMARAL, 2001). Para Tarsila, a pintura de Laurencin se tornou seu autorretrato, cujo prazer de pintar “sem preocupações técnicas” gerou censura por parte dos críticos, mas para a artista trouxe felicidade e uma satisfação narcisista.

Em conclusão, esse texto busca demonstrar de maneira sucinta como a trajetória de Laurencin contribuiu para a transformação de sua arte, manifesta pelos autorretratos. O que se torna evidente é que, apesar de uma criação tipicamente tomada enquanto feminina, que de fato contribuiu para uma posição diferenciada em relação aos outros artistas, sua arte devidamente se transforma a partir de sua experiência dentro da vanguarda. Laurencin se vê rodeada por discursos que legitimam seu lugar socialmente aceito e artisticamente segregado, retomados pela historiografia da arte posterior. Aqui propomos compreendê-la enquanto sujeito complexo, de maneira a denunciar silêncios e apropriações de discursos historicamente determinados.

Letícia Asfora Falabella Leme é Graduanda em História na Universidade Estadual de Campinas, com Ênfase em História da Arte. Atualmente bolsista do programa Pibic - Unicamp, com pesquisa *A expressão da 'feminilidade' na obra 'Guitarrista e duas figuras femininas' de Marie Laurencin*, sob a orientação do Prof. Dr. Gabriel Ferreira Zacarias.

REFERÊNCIAS

- A POLLINAIRE, G. **Les peintres cubistes: méditations esthétiques**. Collection Savoir. Paris: Hermann, 1965.
- AMARAL, T. do.; AMARAL, A. A. **Tarsila cronista**. São Paulo: Edusp, 2001.
- BUFFET-PICABIA, G. Marie Laurencin. **The Blind Man**, Nova York, n. 2, maio 1917.
- GOLDING, J. **Cubism: a history and an analysis, 1907-1914**. 3. ed. Cambridge: Belknap, c. 1988.
- GROULT, F. **Marie Laurencin**. Paris: Mercure de France, 1987.
- LAURENCIN, M. **Autorretrato**. 1908. Grafite sobre papel.
- LAURENCIN, M. **Autorretrato**. 1924.
- LAURENCIN, M. **Le carnet des nuits**. Genève: P. Cailler, 1956. 98p.
- POLLOCK, G. **Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art**. London: Rutledge, 1988.

OS AUTORRETRATOS DE ARTHUR TIMÓTHEO DA COSTA: QUESTÕES DE AUTOIMAGEM E DE AFIRMAÇÃO DO NEGRO NA ARTE

*Lucas Gomes de Carvalho*¹

Introdução

Proveniente de uma infância pobre, a vida de Arthur Timótheo da Costa muda quando ele e seu irmão, João Timótheo da Costa, ingressam como aprendizes na Casa da Moeda do Brasil, onde têm oportunidade de iniciar estudos artísticos. Eles ingressam em 1894 na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A estreia de Arthur como pintor acontece em 1905, na Exposição Geral de Belas Artes, com as obras *Diante do Modelo* (s.d.) e *Repreensão* (s.d.), mas ele não obtém muito êxito nesse ano. Diferentemente, em 1907, com a tela *Antes do Aleluia* (1907), ele ganha o prêmio de Viagem à Europa na Exposição Geral de Belas Artes. Em 1908, parte para sua temporada europeia. Em seu retorno, em 1911, faz uma exposição na Associação de Empregados do Comércio, com mais de 100 telas, e é convidado para decorar o Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim. Ele realiza esse trabalho tão importante na sua carreira juntamente com seu irmão João, e ainda com Carlos e Rodolfo Chambelland. Dessa forma, alcança grande sucesso como pintor, decorador e cenógrafo de seu tempo, mesmo sendo um artista negro de origem simples. A pergunta inicial nessa pesquisa foi: como sua trajetória pessoal e o contexto social poderiam relacionar-se aos seus autorretratos? O início do século XX é marcado por extenso e ostensivo projeto de eugenia, que é amplamente apoiado e incentivado pelas autoridades brasileiras. Como autorrepresentar-se negro nesse momento histórico?

1. Orientação: Profª Drª. Maria do Carmo Couto da Silva (Universidade de Brasília).

Objetivos

O presente trabalho tem como objetivo analisar três autorretratos de Arthur Timóteo da Costa, sendo um, de 1908, pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo, um, sem datação, pertencente ao Museu Afro Brasil, e um, de 1919, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Será abordada a ascensão e inserção social do artista, pensada por meio de seus autorretratos, e apresentadas algumas possibilidades de análise que esses trabalhos suscitam em relação aos vários estudos e efeitos de cor que o artista usou para representar a sua própria pele e as de outras pessoas negras que ele pintou.

O objetivo final desta pesquisa é contribuir para o estudo de história da arte, mais especificamente da história do retrato no Brasil, e discutir a representação e autorrepresentação do negro na arte brasileira.

Metodologia

Para realização deste trabalho, foram feitas pesquisas em fontes primárias, por meio da plataforma Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Foram consultados jornais publicados no período de 1900 a 1930, na cidade do Rio de Janeiro, a fim de perceber a forma como Arthur estava inserido na sociedade da época. Pretendeu-se também encontrar críticas da época sobre o trabalho de Arthur, principalmente sobre seus autorretratos.

Para análise das obras, foram visitadas as instituições: Pinacoteca do Estado de SP e Museu Afro Brasil, ambos na cidade de São Paulo. Lá, foram observados detalhes dos quadros quanto à técnica que o artista empregou nos trabalhos, especialmente aspectos de pigmentação da pele. Arthur era um exímio pintor, ligado às novas vertentes da pintura do final do século XIX, e excelente colorista, explorando com perfeição a luz em seus quadros, inclusive em seus autorretratos. Esses detalhes só puderam ser percebidos de forma efetiva vendo presencialmente as obras. Infelizmente, não foi possível ver obra pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes (RJ), antes desta apresentação.

Resultados parciais

Foi possível notar, por meio da pesquisa de campo, que Arthur Timóteo da Costa era um grande colorista. Esse fato é fato observado a partir da crítica da época. Ele fez várias obras e estudos em que é possível observar diversas gradações de tons de pele negra. Seus estudos perpassam de cópia de Rubens ao retrato de um funcionário da Academia. É possível perceber as várias particularidades da pele negra em obras diferentes, como *Retrato de Lúcio* (1906) ou *Retrato de Menino* (s.d.). Assim, sua representação nos autorretratos não é fortuita. Ele sabia como se representar. Logo, suas escolhas de tom para sua própria pele foram conscientes. Vale ressaltar que autorretratos de artistas negros não são comuns na história da arte brasileira (AMANCIO, 2016).

Nos autorretratos de Arthur Timóteo da Costa, é possível perceber que “a verossimilhança convive com a identidade projetada” (BITTERCOURT, 2015). As obras carregam uma série de questões internas do artista. Isso é visível em diversos autorretratos na história da arte. Com Arthur não era diferente: ele conseguia exprimir, nesses trabalhos, exímio conhecimento do sistema racial vigente em seu tempo (AMANCIO, 2016). Ao observamos sua produção, é possível perceber que ele estudou a pigmentação da pele negra através de cópia de grandes mestres e de retratos autorais, e possuía conhecimento técnico para se autorrepresentar. Em 1908, Arthur se constrói como um jovem pintor, buscando seu espaço na área. Ele estava em Paris para estudar seu ofício, por mérito próprio. Ser pintor naquele momento se mostrava uma possibilidade utópica para um descendente de africanos se sentir emancipado de um país marcado pela escravidão (BITTENCOURT, 2015). Portanto, não se representar como o negro que era não significa que ele se embranqueceu deliberadamente, mas que as obras de 1919 e as sem data carregam todo o espírito de um outro momento de sua vida, que Arthur conseguiu condensar nesses retratos. Em 1921, um ano antes de sua morte, ele pinta o quadro *Alguns colegas*. Esse trabalho não foi analisado nesta pesquisa, mas é importante citá-lo para demonstrar como Arthur trabalha com a liberdade que sempre lhe foi atribuída. No quadro com seus colegas de ofício, é possível perceber características que demonstram sua negritude, como o cabelo descoberto. A pigmentação de sua pele é visivelmente

diferente das outras figuras, e essa informação de cor é percebida mesmo Arthur estando em meio às sombras do irmão, o qual está mais iluminado. Ao notar essa diferença, se faz necessário lembrar que autorretratos carregam uma série de significados, que dizem respeito apenas ao artista. Neste ponto, as obras analisadas nesta pesquisa demonstram a liberdade artística de Arthur e atestam sua autopercepção em diferentes momentos de sua vida.

Lucas Gomes de Carvalho é Graduando do curso de Teoria, Crítica e História da Arte da Universidade de Brasília, realiza pesquisa de iniciação científica pelo PROIC/UnB sobre os autorretratos de Arthur Timotheo da Costa, orientado pela Profa. Dra. Maria do Carmo Couto da Silva (IdA/UnB).

REFERÊNCIAS

- AMANCIO, K. A. de O. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa**. 2016. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- ARAÚJO, E. (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988.
- ARAÚJO, E. **Negros pintores**. Catálogo de exposição. São Paulo: Imprensa oficial; Secretaria de Estado da Cultura & Museu Afro Brasil, 2008.
- BITTENCOURT, R. **Um dândi negro: o retrato de Arthur Timóteo da Costa de Carlos Chambelland**. 2015. Tese (Doutorado em História) - IFCH, UNICAMP, Campinas, 2015.
- COSTA, J. A. **A inquietação das abelhas**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia., 1927.
- DE SENNA, T. Salão de 1919. **Dom Quixote**, Rio de Janeiro, ed. 120, 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/095648/3131>. Acesso em: 24 jun. 2020.
- DOM QUIXOTE. Rio de Janeiro, eds. 85-237, 1919. Consultadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
- ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro, eds. 3-55, 1920. Consultadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
- MATTOS, A. Os nossos artistas e os seus ateliers. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 15, 1920. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/107468/4996>. Acesso em: 24 jun. 2020.
- REBEL, E. **Autorretratos**. Trad. Verónica Vilar. Köln: Taschen GmbH, 2009.
- SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RODOLFO AMOEDO E A IMAGEM FEITA DE SI PRÓPRIO

Naiany de Araújo Santos Costa

A proposta aborda o autorretrato de Rodolfo Amoedo, pertencente ao Museu Mariano Procópio (Figura 1). A pintura é em guache, tamanho pequeno (33,5 x 23,7 cm), sem moldura. Nela, o artista é apresentado com aspectos de homem envelhecido, tez com vincos, e, apesar dos cabelos pigmentados, assim como as sobrancelhas, a imagem dialoga com a idade de septuagenário sustentada por ele em fins dos anos de 1920.

A imagem em questão relaciona-se com outros autorretratos do artista, como um pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, datado de 1921, e outro, presente no Museu Histórico Nacional, sem data. Essas representações confluem sobre a posição do autorretratado, em três quartos e com leve seriedade.

Apesar da conformidade, pode-se verificar algumas mudanças entre essas imagens, como a apresentação de Amoedo com aspectos físicos característicos da jovialidade, mescladas ao surgimento da ancianidade. Portanto, tem a pele enérgica e vigorosa, apesar da sutil presença de vincos na tez, observados nas duas obras afixadas no Rio de Janeiro, opondo-se à pintura pertencente ao Museu Mariano Procópio, sendo mais envelhecido, sem presença das especificidades de epiderme jovem.

Não negligenciando as vestimentas, percebe-se a descontinuidade do estilo formal e empertigado entre os três autorretratos, pois se o artista é exposto com indumentária estruturada e cerrada ao corpo nas pinturas de 1921 e na do Museu Histórico Nacional, distingue-se sobremaneira da sua representação com pouco mais de 70 anos de idade na obra com data de 1929. Haja vista, o autorretrato mostra Rodolfo com a vestimenta intimista, com mais leveza e movimento, comum ao uso privado, possivelmente utilizado em seu trabalho de artista.



Figura 1.
AMOEDO, R.
Autorretrato.
c.1929. Guache,
47 x 37 cm. Museu
Mariano Procópio.
Fonte: Araújo
(2019).

Esses autorretratos indicam como Amoedo se representou durante uma parte de sua vida, tornando possível ao observador visualizar o envelhecimento gradual do artista a partir dessas telas. Além disso, apresentam escolhas específicas na representação e composição das obras, coadunando na representação de uma imagem específica do artista, ora sugerindo mais seriedade à apresentação do artista mais jovem, ora propondo maior leveza e simplicidade na velhice.

Dessa maneira, a pintura de 1929 mostra o artista mais maduro, com vestimentas informais, óculos (acessório normalmente incomum nos seus autorretratos), e, mesmo nas fotografias do pintor, indicando aproximação com o observador, ou pelo menos uma pequena exposição do que poderia pertencer à sua vida privada. Assim, este breve escrito intenta demonstrar como a imagem do artista pode conter algumas variações em suas autorrepresentações; entretanto, as imagens conferem a relação compromissada do artista com seu trabalho de artista e professor, além de possibilitar a percepção da especificidade presente em suas obras.

Naiany de Araújo Santos Costa é Graduada em História pela UFJF (2017); mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da UFJF, na linha de pesquisa: narrativas, imagens e sociabilidades, com orientação da Dr. Maraliz de Castro Vieira Christo.

REFERÊNCIAS

- AMOEDO, R. **Autorretrato.** c.1929. Guache, 47 x 37 cm. Museu Mariano Procópio.
- AMOEDO, R. **Autorretrato.** 1921. Pastel, 57,8 x 43,2 cm. MNBA - Rio de Janeiro.
- AMOEDO, R. **Autorretrato.** s.d. Óleo sobre cartão, 62,6 x 41,5 cm. Museu Histórico Nacional.
- BALDASARRE, M. I. El hábito hace al monje: indumentaria, pose y auto-representación em las fotos de artistas. *In: ALTRUDI, N. et al. El taller de Collivadino.* 1. ed. San Martín: UNSAM, 2019. p.70-87.
- CAVALCANTI, A. M. T. A imagem do artista: os casos de Antonio Parreiras e Eliseu Visconti. *In: BONNET, A. et al. Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929).* São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p.51-58.
- CLAIR, J. Autoportrait sans visage. *In: Autoportrait au visage absent: ecrits sur l'art, 1981-2007.* Paris: Gallimard, 2008. p.399-417.
- COSTA, A. Rodolpho Amoêdo. *In: A inquietação das abelhas.* Rio de Janeiro: Pimenta de Melo e Cia., 1927. p.57-63.

ATELIÊS, AUTOIMAGEM E REPRESENTAÇÕES DE ARTISTAS NA OBRA DE ARTHUR TIMÓTHEO DA COSTA

Natália Cristina de Aquino Gomes

Resumo

Este trabalho faz parte da pesquisa de mestrado intitulada *Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)*, finalizada recentemente no PPGHA-UNIFESP (bolsa FAPESP¹), sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias. Nessa dissertação, analisamos retratos de artistas nacionais no ateliê realizados por outros e, dentre os pintores estudados, Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) destaca-se como um dos artistas que frequentou o tema do ateliê várias vezes ao longo de sua carreira, seja a fim de se autorrepresentar, homenagear algum colega artista, ou produzir uma obra vinculada à temática de gênero em que o ateliê também aparece de maneira representativa e detentora de muitos significados. O interesse do pintor por esse tipo de representação chamou atenção e ganhou destaque em nossa análise, pois, além de aproximá-lo aos artistas estrangeiros, que há séculos frequentam o tema, também revelou um próprio interesse particular nutrido por Arthur Timótheo pelo ateliê, por sua autoimagem e pelas representações de outros artistas

1. Agradecemos o auxílio e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por meio da bolsa em nível de Mestrado (processo nº 2016/26221-1), com vigência de outubro de 2017 a maio de 2019, assim como a bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE-FAPESP, processo nº 2018/05802-1), em Portugal, entre 01 de setembro de 2018 a 31 de outubro de 2018, vinculada à Universidade Autónoma de Lisboa, junto ao departamento de História, Artes e Humanidades, tendo como supervisor o Professor Doutor Miguel Figueira de Faria, diretor desse departamento.

ao longo de toda sua produção artística, o que colocou o pintor em destaque como um mestre dessa modalidade na arte brasileira, e certamente um “artista em representação”.

Justificativa

Investigar a temática dos ateliês, da autoimagem e das representações de artistas na obra de Arthur Timótheo da Costa permitiu que identificássemos a persistência do tema em sua carreira, e ainda que destacássemos outra faceta de sua produção ligada à representação do espaço de trabalho de um artista (pintor ou escultor). Sabemos que o ateliê possui uma tradição representativa na História da Arte, à qual Arthur Timótheo possivelmente buscou vincular-se ao compor algumas de suas obras, dentre as quais vemos as representações anônimas de um artista trabalhando no ateliê, as obras que realizou em homenagem a colegas de profissão, ou aquelas que não tematizam o cenário do ateliê, mas investigam sua própria imagem e expressam como ele queria se mostrar e ser reconhecido na posterioridade, em benefício de sua profissão.

Objetivos

Esta parte da pesquisa busca também compreender a produção de representações de artistas no espaço do ateliê produzidas por Arthur Timótheo da Costa. Nesse percurso, também levamos em consideração seus autorretratos e interesse pela representação do espaço do ateliê como cenário ou tema de suas obras. Investigamos a trajetória do pintor, sua formação no Rio de Janeiro e aprimoramento no exterior, assim como a relação mantida com pintores contemporâneos, tanto no contexto nacional, quanto em seu período de estudo em Paris, época em que o pintor realizou uma série de obras do gênero, as quais demonstram sua familiaridade com o tema em um ambiente de tradição nesse tipo de representação.

Métodos

Para realizarmos essa investigação, partimos da relação entre fontes visuais e textuais como forma de análise. Para tanto, realizamos um levantamento de obras, análise e comparação destas com

produções contemporâneas. Também nos dedicamos à leitura de bibliografias, teses e consulta a catálogos de salões e de exposições atuais, e também buscamos, nos periódicos da época, informações sobre o pintor Arthur Timótheo da Costa, abarcando críticas e repercussões de suas obras, estudadas nesta pesquisa. Todos esses materiais foram analisados, e, a partir deles, elaboramos um texto que integra nossa dissertação, acerca das hipóteses formuladas, sendo estas analisadas a partir do material coletado e elaborado durante a investigação.

Resultados

Arthur Timótheo da Costa foi encarado por nós como um dos mestres brasileiros na representação do artista e do espaço do ateliê. O pintor negro, de origem humilde, apesar de sua morte precoce, realizou um número considerável de obras voltadas à temática do ateliê, as quais versam sobre sua autorrepresentação, a representação de pintores anônimos no ateliê e de demais composições que tematizam o ambiente de trabalho do artista, colocando-o no patamar de um mestre nesse segmento.

Ao longo de sua carreira, Arthur Timótheo se autorretratou aproximadamente quatro vezes, sendo três autorretratos individuais e uma autorrepresentação em meio ao retrato de grupo intitulado *Alguns colegas: sala de professores*², de 1921. Contudo, acreditamos ter encontrado recentemente, como lote de um leilão carioca, um *Atelier*³, de 1915, obra na qual existe a possibilidade que Arthur tenha se autorretratado em meio ao ofício e no ateliê, cercado de elementos da profissão. Tal hipótese não pode ser comprovada, pois o pintor negro representado tem sua face borrada, como que para não reconhecê-lo. Mas é interessante que Arthur Timótheo tenha realizado uma tela em que um pintor negro aparece trabalhando em seu ateliê, tendo à sua frente um cavalete, com uma tela em que vemos uma representação de uma modelo negra, e também outra tela, possivelmente representando figuras negras, reforçando, assim, suas identidades e a questão “racial” que as envolvem, além

2. Ver imagem disponível em: <http://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/128-alguns-colegas.html>. Acesso em: 24 jun. 2020.

3. Ver imagem disponível em: <http://www.capadocialeiloes.com.br/peca.asp?ID=2924216>. Acesso em: 24 jun. 2020.

de sua representatividade e força nesse espaço de trabalho, que pode ser ou não uma autorrepresentação de Arthur Timótheo da Costa.

O interesse do pintor esteve expresso em seus autorretratos, assim como em obras em que não encontramos menção ao artista representado no título, como é o caso de *Pintor no Atelier, Paris, França*⁴, de 1910, e *No ateliê*⁵, de 1918. Nessas obras, procuramos identificar o artista representado, e também revelar a proximidade mantida entre o mesmo e o próprio caráter de homenagem contido nessas pinturas. No primeiro caso, temos a hipótese de representação do pintor Lucílio de Albuquerque, amigo e conterrâneo, que, na época de realização dessa obra, também vivia em Paris, junto com sua esposa e também pintora Georgina de Albuquerque, ocupando um dos ateliês da Rue Falguière, 9, endereço que também abrigou uma série de artistas brasileiros do período. Em *No ateliê*, comprovamos que o pintor representado trata-se de Rodolpho Chambelland, e que este foi retratado pintando uma obra que realmente existiu, sendo ela o *Retrato do Conde de Vasconcellos*, exposto na XXV Exposição Geral de Belas Artes, de 1918, e de paradeiro desconhecido. Ressaltamos que essas obras não são, de nenhuma maneira, únicas na produção de Arthur Timótheo, pois em sua carreira o pintor realizou outras, talvez em sinal de amizade e de cortesia para com seus contemporâneos.

A homenagem também é nítida, e esteve expressa, no *Retrato do escultor Eduardo de Sá*⁶, de 1910. Através da análise dessa obra, descobrimos todo um contexto desconhecido pela grande maioria, que motivou a sua realização. Eduardo de Sá foi alvo de dúvidas e críticas, devido à sua escolha para a realização do *Monumento a Marechal Peixoto*. Na época, muito foi debatido a respeito e o escultor viajou para Paris, a fim de realizar sua obra, devido à cidade lhe oferecer melhores subsídios para trabalho. Nesse contexto, Arthur Timótheo da Costa representou Eduardo de Sá em meio ao ofício, tendo, em sua mão esquerda, um esboço do grupo escultórico alocado no topo de seu monumento. Nesse sentido, seu retrato feito

por Arthur Timótheo representa uma reafirmação de sua capacidade de artista, nesse caso homenageando o escultor e idealizador do monumento, e essa opção seria também uma reivindicação, que comprovaria a autoria do *Monumento* por Eduardo de Sá, dando a ele legitimidade e apoio.

Cabe apontarmos que ainda é preciso investigar a razão de Arthur Timótheo voltar-se tantas vezes à temática do ateliê. Acreditamos que o período de estudo no exterior tenha contribuído, já que várias obras dessa temática versam dessa época ou foram realizadas após seu retorno; contudo, a persistência do tema em sua produção artística ainda carece de demais aprofundamentos. Entretanto, não podemos deixar de destacar sua importância e predileção pelo cenário do ateliê, pela investigação de sua própria imagem e pela representação de artistas.

Natália Cristina de Aquino Gomes é Mestre em História da Arte (PPGHA-UNIFESP, 2019) e Bacharela em História da Arte (UNIFESP, 2016). No mestrado, estudou os retratos de artistas brasileiros no ateliê realizados por seus contemporâneos no século XIX (Bolsa FAPESP). Realizou estágio de pesquisa na Universidade Autónoma de Lisboa (BEPE-FAPESP, 2018). Integrou o projeto *Barroco Global: abordagens transculturais e trans-históricas para a América Latina*, vinculado ao programa *Connecting Art Histories*, da Getty Foundation (2016).

4. Ver imagem disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra21653/pintor-no-atelier-paris-franca>. Acesso em: 24 jun. 2020.

5. Ver imagem disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/no-ateli%C3%AA/QAEdFZmJakGF4w?hl=pt-BR>. Acesso em: 24 jun. 2020.

6. Ver imagem disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3313/retrato-do-escultor-eduardo-sa>. Acesso em: 24 jun. 2020.

REFERÊNCIAS

- AMANCIO, K. A. de O. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa**. 2016. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- ARAUJO, E. (org.). **João e Arthur Timótheo da Costa: os dois irmãos pré-modernistas Brasileiros**. Catálogo. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012.
- BITTENCOURT, R. **Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. 2015. Tese (Doutorado em História) - IFCH-UNICAMP, Campinas, 2015.

O COMBATE NAVAL DO RIACHUELO (1883) COMO LEILÃO: O SALÃO CARICATURAL DA REVISTA ILLUSTRADA (1876-1898) E A CRÍTICA À PINTURA HISTÓRICA

Sabrina Medeiros

Resumo

A pesquisa em torno da pintura histórica de Victor Meirelles *O Combate Naval do Riachuelo* (1872/1883) foi realizada a partir de sua relação com a sociedade, tendo sido estudado, em particular, sua recepção por um importante periódico fluminense da época: a *Revista Illustrada* (1876-1898). Na crítica feita a Victor Meirelles e sua pintura, o periódico se valeu de algumas problemáticas sociais e culturais específicas de seu tempo, transformando o sentido inicial a que se propunha à obra. Tendo como base uma bibliografia composta por diferentes objetos de estudo, desde a carreira de Angelo Agostini (SILVA, 2010), principal responsável pela *Revista Illustrada* e também autor da crítica, até outras que abordam a pintura e a crítica no século XIX brasileiro (COLI, 2005; GUARILHA, 2007), a pesquisa buscou compreender os critérios e objetivos que deram base à crítica ilustrada da pintura. Nesse sentido, para compreender a crítica ilustrada, produzida em tom satírico, a pesquisa focalizou três diferentes aspectos ligados entre si: a carreira de Angelo Agostini; a composição e estrutura da *Revista Illustrada*; e, por fim, o lugar da crítica de arte e da pintura histórica no século XIX brasileiro.



Figura 1.
FUNDAÇÃO...,
1883.

Objetivos

O objetivo geral da pesquisa foi compreender a produção de uma nova interpretação para o quadro de Meirelles através da caricatura da *Revista Illustrada*, uma vez que a crítica ilustrada retoma a obra de maneira satírica. Os eixos de análise definidos a partir do objetivo geral da pesquisa são os seguintes: parâmetros e objetivos da crítica ao quadro; importância da crítica de arte sobre pinturas históricas no século XIX; influência dos ideais da *Revista Illustrada* na produção de suas críticas; a relação entre a pintura histórica e sua crítica com a construção da identidade nacional brasileira.

Metodologia

A pesquisa foi realizada a partir do cotejo entre a análise visual das fontes e dos discursos e ideais mais recorrentes na *Revista Illustrada*, buscando compreender também a influência na crítica de discussões relacionadas a temáticas como a Guerra do Paraguai, o nacionalismo e o progresso nas páginas do periódico. Para Michael Baxandall (2006), tanto o processo de “ver” quanto o de “descrever” possuem relação com a subjetividade e interpretação daquele que observa e/ou escreve como pontos centrais. Assim, buscamos compreender como a *Revista Illustrada* produziu uma nova interpretação visual a partir desse caminho metodológico proposto por Baxandall, sobretudo a partir da compreensão da trajetória de Angelo Agostini.

Resultados: por que um leilão?

A pintura histórica recebeu um enorme destaque na sociedade ao longo do século XIX, sobretudo com a Guerra do Paraguai. A produção da caricatura do quadro assume a função de desmoralização tanto da obra quanto do artista, intensamente criticado por ter apresentado a segunda versão do quadro idêntica à primeira. Com a caricatura, a cena do quadro assume um novo significado: não mais uma cena de batalha e motivo de orgulho nacional, o quadro apresentaria um leilão vergonhoso levado adiante pelo Almirante Barroso. A crítica assume argumentos estéticos, que se relacionam diretamente a ideais como o de “verdade histórica”, “civilização” e “progresso”, entrando em um embate com a criatividade do artista em três pontos principais.

Em relação à proporcionalidade, Meirelles constrói a cena com destaque no herói nacional, o Almirante Barroso, que acena na embarcação brasileira. Sua desproporcionalidade se relaciona a essa necessidade de destaque. A crítica do quadro, no entanto, aponta esse aspecto como argumento da falta de “veracidade” e de apuro artístico. Em um segundo aspecto, a cena se distancia da violência do combate, e isso pode estar relacionado à tentativa de Meirelles em compor um momento idealizado. Para a *Revista Illustrada*, que defendia os combates compostos por Pedro Américo, a ausência de mais movimento também se relaciona à falta de “veracidade” e à falta de habilidade de Meirelles com pinturas do gênero. Em um terceiro aspecto, o combatente brasileiro em destaque é apresentado como um mártir nacional. A legenda da caricatura, no entanto, satiriza a figura, que aponta a ausência de motivos críveis para que ela estivesse naquele lugar específico – novamente questionando a veracidade do quadro.

Sabrina Medeiros é Estudante de licenciatura em História na Universidade Federal de São Paulo. Atualmente realiza pesquisa de Iniciação Científica sobre a relação entre periódicos, arte e crítica de arte na sociedade fluminense do século XIX, a partir do enfoque da História Cultural. A pesquisa, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, situa-se na área de Artes e Linguagens.

REFERÊNCIAS

- BAXANDALL, M. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- COLI, J. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano 8, n. 363, 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pesq=>. Acesso em: 24 jun. 2020.
- GUARILHA, H. Crítica e pintura histórica nos periódicos do Rio de Janeiro no século XIX. *In: Anais do Museu Histórico Nacional: história e patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 39, p.215-241, 2007.
- SILVA, R. de J. **O Brasil de Angelo Agostini**: política e sociedade nas imagens de um artista. 2010. Tese (Doutorado em História) - IFCH, UNICAMP, Campinas, 2010.

GEORGINA DE ALBUQUERQUE: UMA ARTISTA EM REPRESENTAÇÃO

Thais Canfid da Silva

Resumo

A presente pesquisa busca analisar a representação da artista Georgina de Albuquerque, tendo como ponto de partida a tela *Autorretrato*, trabalho de 1904, presente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes. O autorretrato, por sua vez, é recorrente na produção de muitos artistas, e pode ser entendido como uma importante ferramenta de construção de sua persona, a imagem que se deseja passar de si mesmo. Assim, propomos uma análise da construção da imagem de Georgina por ela mesma e também por outros artistas (como na obra *Alguns colegas: sala de professores*, de Artur Timótheo da Costa), e de que maneira essas narrativas de representação foram importantes para a consolidação de sua imagem como artista.

Justificativa

A motivação para o desenvolvimento do presente trabalho se justifica pela importância que os retratos e os autorretratos têm na produção dos artistas e na possibilidade que esse gênero traz de compreensão de seu processo criativo. Ao estudarmos o trabalho de Georgina de Albuquerque, entendemos que seja necessário e importante compreender a ideia que essa pintora tinha de si mesma e que buscou construir ao longo de sua carreira – constituem-se, portanto, de registros de uma autorreflexão sobre seu labor e também de sua imagem como mulher, esposa e mãe.

Objetivos

- Apresentar um número selecionado de obras que retratam a artista Georgina de Albuquerque;
- Analisar a imagem da artista a partir de seus autorretratos (pinturas e desenhos), comparando-os com a maneira como ela foi representada por outros artistas no mesmo período em retratos e fotografias;
- Cotejar as obras selecionadas e verificar se existe ligação entre o período em que foram realizadas com a forma como Georgina aparece nelas – sendo ela representada em seu labor ou com a família.

Métodos

- A metodologia do trabalho teve as seguintes etapas:
- Levantamento da fortuna crítica sobre Georgina de Albuquerque;
- Leitura de fontes primárias (incluindo sua autobiografia, datada de 1958);
- Pesquisa dos autorretratos produzidos por ela e retratos de Georgina realizados por outros artistas.

Resultado

Ao apresentar alguns aspectos da imagem de Georgina de Albuquerque como pintora e mulher artista do período compreendido entre a última década do século XIX e a primeira metade do século XX, percebemos, a partir da análise de seu autorretrato de 1904, no qual a artista se retratou sem nenhum objeto que a identificasse como pintora, que muitas vezes ela optou por se apresentar dessa maneira, e, por vezes, escolheu ser retratada ao lado da família

– do marido e também pintor Lucilio de Albuquerque (1877-1939) e também dos filhos. A construção dessa imagem de Georgina como esposa e mãe pode ser vista em algumas fotografias que datam da primeira década do século XX, assim como em alguns trabalhos realizados por Lucilio e que retratam Georgina com seus filhos. Ao mesmo tempo, constatamos que, a partir do momento em que se consolida como pintora e passa a ter o reconhecimento da crítica e do meio artístico, torna-se mais recorrente encontrar retratos, autorretratos e fotografias suas que a retratam como artista (nos quais se identificam paletas, pincéis e telas).



Figura 1.
ALBUQUERQUE,
G. de. *Autorretrato*.
1904. Óleo sobre
tela, 43 cm x
32,2 cm. Museu
Nacional de Belas
Artes, Rio de
Janeiro.



Figura 2.
ALBUQUERQUE,
L. de. *Retrato
de Georgina de
Albuquerque*. 1907.
Óleo sobre tela,
61 cm x 50 cm.
Pinacoteca do
Estado de São
Paulo, São Paulo.



Georgina de Albuquerque

Figura 3.
ANÔNIMO. Os
nossos artistas –
um casal unido
pelo amor e pela
arte. *A Noite*
(suplemento),
Rio de Janeiro,
ed. 13, p.2, 1930.
Fonte: Hemeroteca
da Biblioteca
Nacional.



Figura 4.
ANÔNIMO.
Artistas plásticos
na Unesco. *O
Jornal*, Rio de
Janeiro, p.13,
abr. 1959. Fonte:
Hemeroteca
da Biblioteca
Nacional.

Thais Canfid da Silva é Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa de História e Crítica de Arte. É graduada em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, G. de. **Autobiografia**. Documento datilografado pela artista. Pasta Georgina de Albuquerque, Biblioteca Manuel de Araújo Porto-Alegre, do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 18 jan. 1958.
- _____. **Autorretrato**. 1904. Óleo sobre tela, 43 cm x 32,2 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- _____. **Pasta arquivológica**. Rio de Janeiro: Biblioteca Edmundo Moniz (FUNARTE).
- _____. **Pasta arquivológica**. Rio de Janeiro: Biblioteca Manoel de Araújo Porto Alegre (Museu Nacional de Belas Artes).
- _____. **Pasta arquivológica**. Rio de Janeiro: Biblioteca Water Wey (Pinacoteca de São Paulo).
- _____. **Pasta arquivológica**. Rio de Janeiro: Museu D. João VI.
- ALBUQUERQUE, L. de. **Retrato de Georgina de Albuquerque**. 1907. Óleo sobre tela, 61 cm x 50 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.
- ANÔNIMO. Artistas plásticos na Unesco. **O Jornal**, Rio de Janeiro, P. 13, abr. 1959.
- ANÔNIMO. Os nossos artistas – um casal unido pelo amor e pela arte. **A Noite** (suplemento), Rio de Janeiro, ed. 13, p.2, 1930.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Mulheres contam sua vida: Georgina de Albuquerque vive intensamente dentro da arte que adora. **Diário de Notícias**, Seção Feminina, Rio de Janeiro, p.7, 05 mar. 1955.
- ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Os nossos artistas e seus ateliers. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, 1920.
- NOGUEIRA, M. H. Georgina de Albuquerque: imagens de uma artista enquanto mãe. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel; SILVA, Rosângela de Jesus (org.). **Oitocentos**. Tomo IV. O Ateliê do Artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; Dezenovevinte, 2017, p. 153-16
- SIMIONI, A. P. C. **Profissão Artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2008. 360p.

VI COLÓQUIO COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX: *COLEÇÕES DE ARTISTAS*

CONFERÊNCIAS

O DESEJADO ARTISTA PORTUGUÊS NA COLEÇÃO DE ASSIS CHATEAUBRIAND: COLUMBANO BORDALO PINHEIRO (1857-1929)

Maria de Aires Silveira



Figura 1.
Gravura:
Cervejaria-museu
Leão d'Ouro,
O Ocidente, 1885,
11 de maio, nº 230,
p.108.

O Café Leão d'Ouro, no centro da Baixa Pombalina, marcou o gosto moderno dos convívios da capital, decorrente de anteriores hábitos que transformavam os cafés nos grandes salões da capital. Silva Porto regressara de Paris com as novidades da pintura de paisagem ao ar livre, em 1879 e constituía um grupo que tomava o nome do café, tanto pelas tertúlias vivenciadas regularmente no local, como pelo entusiasmo da troca de ideias e novidades da pintura moderna. Monteiro Ramalho (1862-1949), escritor e crítico de arte, irmão do pintor António Ramalho (membro do

Grupo do Leão), descrevia seu ambiente e referia-se ao café como cervejaria-museu Leão d'Ouro (Figura 1), na rua 1º de Dezembro, num extenso artigo de opinião, desdobrado em dois números no periódico semanal *O Ocidente*, em 1885, o ano de remodelação desta cervejaria:

Bofé, amigos meus, que não sei se esta afortunada casa é uma cervejaria, ou “restaurant”, ou café, ou botequim, ou o quê; somente me quer antes parecer que é um benefício e hospitaleiro museu, onde uma pessoa que se preze de bom gosto pode digerir extasiadamente, numa capitosa contemplação de obras de arte. (RAMALHO, 1885, p.108)

Nesse ano, lembraram-se os pintores que constituíam esse Grupo de decorar “originalmente as paredes da escolhida cervejaria onde passam as noites em alegre convívio amigo” (RAMALHO, 1885, p.98). Acrescentava o autor que os artistas conseguiram transformar, em pouco tempo, “uma loja acachapada de tosca estrutura, numa espécie de interessante museu, faustosamente forrado de figuras opulentas, de carácter vário, nas quais cada um pôs sem dúvida o melhor do seu talento” (RAMALHO, 1885, p.98). Tratava-se de uma mostra permanente de pintura, pelo menos até 1905, ano de nova remodelação do espaço como um moderno café de peças escolhidas pelos intervenientes da nova geração. O dono do café encomendava-lhes quadros que decoravam as paredes e havia uma animada convivência entre as mesas de pintores, escritores, poetas, num espaço onde os intelectuais detinham o poder e, na realidade, numa época de afirmação cultural e política da *intelligentsia* portuguesa, que preconizava o progresso social, a procura da verdade, o conhecimento como plataforma exponencial de ascensão social.

As exposições de quadros modernos, assim se intitularam as exposições do Grupo regularmente mostradas de 1881 a 1889, eram acompanhadas de rigorosos e ilustrados catálogos publicados por Alberto de Oliveira (1861-1922), um moço “esgrouviado e louro, com a jubosa cabeleira esvoaçante”, como observava Monteiro Ramalho no painel de azulejos desse Grupo, realizado por Rafael Bordalo Pinheiro. Alberto de Oliveira assumia-se como o elemento de coesão do Grupo, um dinâmico editor, amável para Columbano, que considerava “um excelente artista e recto carácter” (OLIVEIRA, 1884).

Em 1885, surgiam os catálogos de exposições de Arte Moderna, do Grupo do Leão, que já abrangiam pintura, desenho e escultura, e contavam com a participação de corajosas Leoas, Maria Augusta Bordalo Pinheiro, irmã de Columbano, Helena Gomes e Berta Ramalho Ortigão, filha do escritor.



Figura 2.
Pintura:
Columbano
Bordalo Pinheiro
(1857-1929), *O
Grupo do Leão*,
1885, óleo sobre
tela, 200 x 380 cm,
Coleção Museu
Nacional de Arte
Contemporânea/
DGPC/MinC.
Fotografia: ADF.

Também neste ano de 1885, Columbano realizou a obra de arte mais importante desse período, e, exposto nesta cervejaria, respondeu à sugestão de encomenda do dono da cervejaria, numa pintura reveladora das intenções de renovação do Grupo e de uma ousada pintura (Figura 2). Apresentava-se assim o segundo retrato colectivo de artistas da História de Arte portuguesa, e uma das obras cruciais do século XIX, depois da obra *Os cinco artistas em Sintra*, 1850, de Cristino da Silva (MNAC, Lisboa). A pintura apresentava:

[...] os do grupo do Leão, assim os descrevia Monteiro Ramalho, reunidos familiarmente em torno de uma longa mesa [...] sendo extraordinária a pujança brusca, impetuosa, fluente, como agitada de uma febre de observação feliz, com que o pintor brochou todos estes corpos bem animados da real vida, colhidos, transplantados vitoriosamente da sua existência de cada dia. (RAMALHO, 1885, p.108)

Na sua estada de bolseiro em Paris, em 1881-1882, Columbano terá observado os retratos de grupo de Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix* (1864) e *Coin de table* (1872) assim como obras de Rembrandt e Frans Halls. A pintura do *Grupo do Leão*, de fundo

claro e pintura em mancha, como muitas das suas obras da década de 1880, encerrava um ciclo pois, a partir desta data, Columbano iniciava uma fase preenchida por séries de retratos em fundo escuro, em que se destacava apenas o rosto do retratado, num registro de inventário de espíritos intelectuais, de forte observação psicológica. Columbano teve a preocupação de individualizar as figuras e de salientar as características temperamentais de cada autor e do comportamento colectivo, numa tensão e impacto visual inéditos e verdadeiramente modernos, numa pintura de grandes dimensões, adequada às composições históricas, como se um cotidiano de tertúlias entre artistas representasse uma cena épica, única pela sua dimensão de afirmação autoral. Ao centro, destacavam-se Silva Porto (1850-1893) o divino mestre, Alberto de Oliveira, o grande impulsionador das actividades do Grupo e o empregado de mesa, Manuel Fidalgo, que fiava os almoços de muitos que ainda não os podiam pagar. Consta que a cerveja da casa era excelente, e a cozinha, de grande reputação, servia o macarrão à italiana, amêijoas de caldeirada, arroz à Valenciana, suculentos bifés e peixe, e especialmente, famosos pratos de linguado.

A pintura, construída com base em eixos simétricos, sublinhava um impactante efeito visual, valorizava um espaço de referência de convívio e troca de opiniões, o Café, o grande salão da capital, onde tudo se sabia e tudo se discutia. Não era apenas um espaço de boémia, mas de “saber”, numa época em que o poder se encontrava nos detentores do conhecimento intelectual, e não tanto na importância do prestígio social e económico da geração anterior. Os cafés eram espaços de opinião, e, se a imprensa periódica mantinha a necessidade de informação, os cafés eram a extensão de reflexão crítica.

Columbano estaria no centro do retrato e este colectivo seria o centro da novidade artística, a homenagem a uma nova geração que apostava na observação do natural e da expressão individual, apresentada exactamente no centro de um café, numa cervejaria-museu, no centro da capital. Columbano tornar-se-ia reconhecido retratista da “tortura íntima dos intelectuais”, como comentaria Raul Brandão, apesar de tentar explorar a pintura de paisagem, em 1886, confessaria o autor ao seu grande amigo Francisco Vilaça (1850-1915) pintor e arquitecto. Columbano estava nas Caldas da Rainha, em casa do irmão, Rafael Bordalo Pinheiro, e trabalhava na Fábrica de Cerâmica, ainda no seu início de laboração. Afinal, admitia gostar

[...] desta vida do campo. Estou perfeitamente o pintor de ar livre, já não quero outra coisa. As horas mais felizes que passo durante o dia são aquelas em que trabalho em que me tiso ao sol cheio de saúde e de força. Só o que precisava era a compensação do meu trabalho então era feliz [...]. (COLUMBANO, 1886)



Figura 3.
Pintura:
Columbano
Bordalo Pinheiro
(1857-1929),
*Paisagem das
Caldas da Rainha*,
1886, óleo sobre
tela, 40 x 50 cm,
Coleção Sociedade
Martins Sarmento,
Guimarães.

Poderá perceber-se uma disfarçada ironia, uma intimidatória manifestação de falso regresso a uma ordem estabelecida, escarhecendo talvez do entusiasmo dos modernos pintores de sucesso que suscitavam o interesse pela paisagem. Na verdade, realizou algumas excelentes pequenas pinturas de paisagem nas Caldas da Rainha (Figura 3), embora o retrato sempre o tivesse entusiasmado.

Aliás, também os romances se encontravam diferentes das descrições idílicas ou passionais de meados de século. Agora, a tinta dos escritores deveria ser “diluída em verdade”, referia-se a *As Farpas*, em 1871. E assim entendeu Eça de Queirós nas suas publicações de 1875 e 1878, *Crime do Padre Amaro* e *Primo Basílio*, numa abordagem de temas inesperados e chocantes, ao apresentar o verdadeiro e não o ideal. Ainda não se falava de naturalismo, mas, em 1883, referia-se Ramalho Ortigão a uma “fórmula naturalista da arte moderna”. Estabelecia uma relação possível entre o interesse pelo apontamento captado do “natural”, já introduzido pela geração romântica, e a verdade na arte. Equacionava uma norma “enun-

ciada depois de duzentos anos na obra dos pintores holandeses” e encontrava uma fundamentação histórica para a assimilação de um gosto marcado pela atração da natureza, tratamento sensível da luz e simplicidade dos quotidianos. E não seria apenas o apelo fraterno que movia estes Leões nas sucessivas tertúlias da cervejaria-Museu, mas o “entusiasmo inovador”, a ideia de um acerto com as referências francesas e uma regularização na utilização da cor e do natural, numa pintura de valores atmosféricos e de “ar livre”. Na cervejaria encontravam-se também críticos, poetas, escritores, amantes da arte, todos os que quisessem saber sobre alguns “dos modernos pintores portugueses que ainda não acharam nas galerias nacionais [...] um modesto lugar” (RAMALHO, 1885, p.98). Monteiro Ramalho admitiria mais tarde, em 1945, que Columbano pensara fazer outra pintura do grupo, o colectivo dos críticos de arte, mas abandonara a ideia pelo confronto opinativo a que ficaria sujeito.

Columbano trabalhava nas Caldas da Rainha, na Fábrica de Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro, seu irmão, em 1886, e observava o panorama artístico português numa outra carta, de 26 de setembro de 1886, ao amigo Francisco Vilaça. Amargurado e sem notícias da Bertinha (Berta Ramalho Ortigão, filha do escritor) confessava que

[...] trabalho todos os dias e assim me distraio. Já não mostro o que faço a ninguém. Guardo tudo no meu quarto bem fechado e só à noite quando vou para me deitar é que recolho o que fiz durante o dia [...] sozinho em silêncio faço então exposição para mim dos meus próprios trabalhos. Assim passo bons bocados a admirá-los. Hei-de acabar, creio, por ser o único admirador da minha própria obra. Em geral, é vulgar toda a gente desconsiderar-me. Isto revolta-me um pouco porque sei bem quanto valho e quanto mereço. (COLUMBANO, 1886)

Referia ainda Bastien-Lepage, no Retrato de Sarah Bernhardt, por comparação a alguns dos seus retratos e estava convencido que estes seus quadros fariam vista em Paris, pois em Portugal “triunfa a imbecilidade a vulgaridade e a asneira. Carga de burros!” (COLUMBANO, 1886). Sublinhava que não ficaria em Portugal por muito tempo porque “a podridão é contagiosa” (COLUMBANO, 1886). Enganara-se. Nos anos seguintes, dedicar-se-ia à pintura

decorativa e em 1890 colaborava em exposições internacionais, Paris, Berlim, Barcelona, Dresden, Rio de Janeiro e St. Louis. Surgiam muitas críticas favoráveis, sobretudo de Mariano Pina, na revista parisiense *Illustration*, que dirigia desde 1884. Mas seria a partir da exposição de 1894, ao Chiado, na livraria M. Gomes, livreiro da Casa Real, numa exposição frequentada pela rainha D. Maria Pia, pelo Duque de Loulé, D. Fernando II, a Condessa d’Edla, os Condes de Arnoso e de Sabugosa, os Valença, os Foz, os Pindela, e as demais famílias elegantes de Lisboa, que Columbano receberia o merecido reconhecimento que tanto ambicionara.

De facto, os anos 1880, em Portugal, mostraram-se produtivos em demonstrações artísticas e culturais nas comemorações dos centenários, na reforma do ensino académico, na importante Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola. Por outro lado, com o apoio de uma crítica interessada, os anos 1880 tornaram-se paradigmáticos na mudança de gosto e na formulação de novas ideias estéticas, como um palco aberto à arte moderna, na sequência do esforço organizativo, desde as exposições da Academia e Promotora às exposições do Grupo do Leão. O público aderiu, identificava paisagens e as festas das aldeias, as procissões, as tarefas sazonais, como se as observasse na natureza viva dos campos. O interesse pelo cruzamento do natural, do verismo e do realismo permanecia. Em 1886, num prefácio à publicação *Azulejos*, do Conde de Arnoso, Eça de Queirós ironizava acerca de conceitos e práticas artísticas, afirmando-se “um renegado do idealismo, um servente da rude verdade, um desses ilegíveis, de gostos suínos que foçam gulosamente no lixo social, que se chamam ‘naturalistas’ e que têm a alcunha de ‘realistas’” (ARNOSO 1886, prefácio).

O retrato ganhava importância como expressão da afirmação do indivíduo, do seu prestígio e da projeção intelectual. Este realismo de finais de século, enquadrava a importância do poder da imagem, da emergência de elites intelectuais e da importância do sujeito diante do objeto. A preocupação do retratista, desde as últimas décadas de oitocentos, focava-se na observação psicológica, tal como era intenção das novas propostas, ao valorizarem a “penetração do real”, expressão muito utilizada na época, e o retrato da natureza. Mariano Pina, crítico que defendera Columbano no polémico debate que se gerou em torno da notável pintura *O Concerto de Amadores*,

de 1882, assinava o artigo sobre a exposição de quadros modernos, em 1883, também no *Diário da Manhã* com o pseudónimo de Christo-Anil. Referia-se a atitudes artísticas, já que

[...] abandonando aos seus colegas os motivos tirados da natureza rústica, ele (Columbano) ataca principalmente os lados da natureza humana e sabe acusar n'um retrato, na linha d'um perfil, ou n'uma atitude característica, a história d'um temperamento, as luctas secretas d'uma organização doentia, os fundos desalentos ou a exteriorização canalha d'um vadio impudente. (PINA, 1884, janeiro)

Tal como José Malhoa era o herói de uma “odisseia rústica nacional” (ALMEIDA 1910, p.264), assim o referenciava Fialho de Almeida, também Columbano revelava na tela o pensamento e a pose dos pintores, jornalistas, actores da geração moderna, historiadores e escritores integrados no realismo e simbolismo. Por essa razão, António Arroio, em 1895, no *Jornal de Notícias*, considerava Columbano um “pintor psicológico”. Referia a “melancolia profunda” de Antero de Quental, a “sensibilidade mórbida, a aversão aos medíocres” de Oliveira Martins, “a avidez de saber” de Jaime Batalha Reis. Abel Botelho, em 1904, definia-o como “pintor de almas” porque “dentro do seu acentuado naturalismo, Columbano pinta mais como sente do que como vê; daí o inapreciável alcance psicológico e moral da sua obra” (BOTELHO. 1904). Na verdade, foi o seu amigo Emídio da Silva, em artigo de 1909, na *Ilustração Portuguesa*, quem revelava o seu método como pintor de almas, pois “mal entra no seu laboratório – de sombrio torna-se jovial e de reservado faz-se comunicativo”, e acrescentava que “toda a Lisboa inteligente do seu tempo” (SILVA, 1909, p.449) se retratava nas suas telas.

Os seus retratos, mais especialmente o colectivo do Grupo do Leão, inesquecível como pintura visual e exposto no ponto central de convívio de gerações pelo local que ocupava no café, tornara-se das obras mais importantes de oitocentos. Algumas décadas mais tarde, em 1945, a olisipógrafa Julieta Ferrão (1899-1974) considerava que os membros deste Grupo foram responsáveis pelo “revolucionário movimento artístico ocorrido nas artes plásticas portuguesas no último quartel do século XIX” (FERRÃO, 1945, julho) e defendia que a pintura *O Grupo do Leão*, realizada em 1885

por Columbano, deveria integrar a coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea, reaberto e reorganizado por Diogo de Macedo (1889-1959), escultor e director deste Museu desde 1944 até a data da sua morte. Muitos intelectuais eram desta opinião, sobretudo depois da classificação da pintura, em 1937-1938, segundo proposta apresentada por Adriano Sousa Lopes (1879-1944) pintor e director do MNAC de 1929 a 1944, na Junta de Educação Nacional. Perante a intenção de venda do proprietário do restaurante Leão d'Ouro, José da Costa, declarando que a sua avançada idade não lhe permitia continuar à frente do negócio, tanto Varela Aldemira, Relator que redigiu um parecer para o Ministério de Educação Nacional, como Sousa Lopes, que propunha o arrolamento do quadro, temiam a passagem da casa para outro género de negócio, a destruição de um restaurante típico e a perda dos referentes artísticos da pintura *O Grupo do Leão* e sobretudo apontavam para o risco de ser vendido para o estrangeiro ou ficar sujeito a uma mutilação inconsciente.

Ora, em 1946, ainda este quadro estava à venda, pois, segundo Parecer de Diogo de Macedo ao Ministério de Educação Nacional, se o Estado tinha arrolado o principal quadro da coleção desta “cervejaria-museu”, *Retratos dos artistas do Grupo do Leão*, assim se intitulava, deveria adquiri-lo por ser considerado peça “imprescindível na nossa galeria do Estado [...] porque é considerada obra-prima da Pintura Portuguesa dos finais do século XIX”. O valor da pintura inflacionara, de 150.000,00, em 1937, passara para 600.000,00 escudos, em 1946, e Diogo de Macedo justificava esta diferença de preços “pela cotação que alcançaram os quadros de Columbano, assim como todas as obras de arte de mérito extraordinário [...]”. O director do MNAC insistia na sua aquisição em vários ofícios deste ano, como vogal da Junta Nacional de Educação e como director do MNAC, e, colocara à entrada do Museu uma reprodução fotográfica da obra, desde 1945, para alertar e sensibilizar a opinião pública e os ministros para este assunto. Finalmente, em 1947, a Junta Nacional de Educação interessava-se pela questão e solicitava novo parecer, que deveria ser remetido ao Ministro das Finanças. Diogo de Macedo redigia um parecer rigoroso, com o historial do processo, desde 1937, e insistia na aquisição dessa obra para o MNAC, pois falava-se do interesse de um colecionador brasileiro.

As estreitas relações entre Portugal e Brasil, desenvolvidas sobretudo a partir de inícios do século XX, após inúmeras expo-

sições de artistas portugueses no Brasil, aproximaram os meios políticos e financeiros dos dois países. Nuno Simões (1894-1975) advogado que partilhava ideais republicanos, explanava suas opiniões, que defendiam a importância das ligações luso-brasileiras. Era amigo de Assis Chateaubriand (1892-1968), famoso empresário brasileiro ligado à comunicação, aos *Diários Associados* e à *Rádio Tupi*. Chateaubriand pretendia integrar nas coleções brasileiras, particularmente no núcleo de pintura portuguesa do MASP, que então criara, em 1947, uma das melhores pinturas de Columbano Bordalo Pinheiro, *O Grupo do Leão*, de 1885, retrato colectivo da geração naturalista. Contava com o apoio de amigos portugueses, como o dinâmico banqueiro português Cupertino de Miranda, que também tinha no Brasil uma instituição bancária, e com Alberto Serpa (1906-1992). Este poeta português integrava o grupo da revista *Presença*, em 1939-1940, e foi um elo importante entre o primeiro e o segundo modernismos, ao expressar-se com uma dimensão poética e uma liberdade métrica que o aproximavam de alguns poetas brasileiros, especialmente João Cabral Melo Neto (1920-1999), com quem manteve intensa correspondência entre 1949 e 1950, quando desenvolviam um projecto comum de organização da revista de poesia *O cavalo de todas as cores*, tema fulcral de uma intensa correspondência trocada entre ambos. As suas ligações aos meios intelectuais portugueses e a Diogo de Macedo, de quem se considerava “grato amigo e firme admirador”, elegiam-no como figura fundamental para estabelecer a ponte imprescindível neste negócio de aquisição de um quadro icónico da produção de Columbano e da cultura portuguesa de oitocentos.

Alberto Serpa apresentava o assunto de forma directa numa carta a Diogo de Macedo, em 5 de julho de 1952. Referia o amigo Artur Cupertino de Miranda e as suas intenções em “adquirir, para oferecer ao Museu de S. Paulo, o célebre quadro *Grupo do Leão*”. Ora, a sua saída do país era difícil, acrescentava, porque parecia impossível o consentimento para a definitiva saída do quadro de Portugal. Prosseguia na questão pois queria dar a este seu amigo “uma certeza, e eu prontifico-me a saber a verdade, com o desejo apenas, de ser-lhe agradável, e ao Assis Chateaubriand que, por minha sugestão, deu ao (Museu) Soares dos Reis o Portinari que lá está escondido”.



Figura 4.
Pintura: Cândido Portinari (1903-1962), *Chôrinho*, 1942, óleo sobre tela, 225 x 300 cm, Coleção Museu Nacional de Arte Contemporânea/DGPC/MinC. Fotografia: ADF.



Figura 5.
Pintura: Cândido Portinari (1903-1962), *Cavalo-marinho*, 1942, óleo sobre tela, 225 x 300 cm, Coleção Museu Nacional Soares dos Reis/DGPC/MinC. Fotografia: ADF.

Na verdade, Assis Chateaubriand oferecera ao Estado português, em 1952-1953, duas pinturas de Portinari, recentemente expostas no MNAC e no Museu do Neorrealismo, em Vila Franca de Xira, especificamente para o Museu Nacional de Arte Contemporânea, (*Chôrinho*) (Figura 4), e para o Museu Nacional Soares dos Reis (*Cavalo-marinho*) (Figura 5), ambas de 1942. Estaria subjacente a esta doação uma espécie de permuta, con-

siderando uma doação generosa de Chateaubriand? A verdade é que nunca foram esclarecidas as razões desta cedência, mas, curiosamente, coincide com o interesse na aquisição da obra de Columbano, ainda em 1947... Ora, poder-se-á imaginar a indignação de Diogo de Macedo ao ler estas linhas, e ainda perante a afirmação de Alberto Serpa “a gentil, vantajada oferta [...]”, acrescentando o efeito-surpresa da possibilidade de encontro, em Manhufe, entre Diogo de Macedo e a família de Amadeo de Souza-Cardoso, que “seria generosa para o seu museu”. Seria uma tentadora hipótese de incorporação de obras de Amadeo no MNAC, em troca de um eventual desinteresse de Diogo de Macedo pela pintura de Columbano.

A resposta de Diogo de Macedo, director do MNAC, a esta carta, dois dias depois da sua recepção, foi devastadora nas três páginas dactilografadas. Começava por referir a sua responsabilidade no arrolamento da tela de Columbano e defendia a sua integração no património artístico nacional, pois era esse o seu “dever de Artista e de português”. Diogo de Macedo acrescentava já ter referido a Chateaubriand que o lugar adequado para o quadro era o Museu Nacional de Arte Contemporânea, mas “o mariola fez-se mouco quando os próprios portugueses, criminosamente, pagam as obras que ele aceita e sugere, em propriedade sua. O problema é grave e de ordem artístico-nacional [...] uma compra de lesa-pátria”. Adiantava que seria mais oportuno que “pensassem em favorecer os museus nacionais [...]. Traficar [...] considero ofensa à nossa dignidade”. Diogo de Macedo esclarecia o poeta quanto à ilegalidade da saída da obra para o estrangeiro “sob pena de multa que irá muito além de mil contos, fora os da sua compra [...]”. Sugeria até que o senhor Cupertino de Miranda deveria ser “patriota e generoso”, participando na aquisição do quadro para o Museu de Lisboa. Referia ainda que o pobre artista Columbano era assim mal tratado, ele que sempre negara vender a estrangeiros a pequenina pintura sobre madeira, *Chávena de chá*, apesar de oferta elevada, “por mais de cem contos”. No entanto, doou-a ao “seu Museu e a Portugal”. E terminava desculpando-se com esta “ira calma que pode desagradar a quem me entende, mas não quer ouvir-me”.

No mesmo dia, 7 de julho de 1952, Diogo de Macedo enviava um parecer para a Junta Nacional de Educação insistindo na aquisição urgente desta obra de Columbano, e denunciava

[...] o perigo que esse quadro corre em sair de Portugal, com destino ao Museu Moderno de S. Paulo, no Brasil, por aquisição de portugueses interessados nos negócios deste Museu estrangeiro, dispostos a pagar o quadro por preço superior àquele pelo que o seu proprietário o oferece ao Estado português. (ANÓNIMO, 1952)

Acrescentava ainda que este valor se submeteria aos impostos de exportação e era notícia nos jornais que rondaria 1.800 contos (DIÁRIO DE LISBOA, 1953, fevereiro). Alertava para o perigo do seu desenvolvimento sob pretextos diplomáticos e até ilícitos, devendo o Estado ter essa obra em permanente vigilância. Diogo de Macedo ganhou a batalha que empreendeu para levar para o Museu de Arte Contemporânea o famoso quando *Grupo do Leão*, lia-se no título do *Diário de Lisboa* (PORTELA 1953, abril). A articulação entre dois Ministérios, o das Finanças e o da Educação Nacional, em conjunto com a persistência do director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Diogo de Macedo, resultou na aquisição da obra por 400 contos, que se expunha no Museu em grande destaque, garantindo assim a sua proteção e divulgação, como obra-prima do naturalismo português. Felicitações de numerosos intelectuais, como Armando Lucena e alguns artistas, e ainda notícias de opinião em todos os periódicos, contribuíram para o sucesso desta operação.



Figura 6.
Pintura:
Columbano
Bordalo Pinheiro
(1857-1929),
*Alegoria da Pintura
sobre a Cerâmica*,
1885, óleo sobre
tela, 500 x 300 cm,
Coleção Museu de
Arte de S. Paulo/
Ibram/MinC.

No entanto, Assis Chateaubriand não desistiu de um desejado Columbano, uma pintura que integrasse o seu núcleo de pintura portuguesa, onde se incluíam obras de Domingos Sequeira, José Malhoa e José Júlio de Souza Pinto. Talvez por este motivo, talvez por amizade, o advogado português Nuno Simões, perseguido politicamente pelas ideias contrárias ao regime ditatorial português, oferecia ao Museu de Arte de S. Paulo, por meio da Sociedade D. Pedro II (MASP, Arquivo), uma obra inédita de Columbano Bordalo Pinheiro, em 1972, após a morte do empresário, ocorrida em 1968, embora, eventualmente, o processo de doação se tenha iniciado alguns anos antes.

Tratava-se de *Alegoria da Pintura sobre a Cerâmica* (Figura 6), de 1885, exactamente o ano de realização da pintura *O Grupo do Leão*. Esta obra de grandes dimensões, cerca de 500 cm por 300 cm, efectuada para a decoração da Fábrica de Cerâmica das Caldas da Rainha, propriedade do irmão de Columbano, Rafael Bordalo Pinheiro, terá ficado no esquecimento e foi vendida numa fase crítica de sobrevivência da Fábrica. Permanece enrolada no MASP, provavelmente desde finais da década de 1970, embora tenha sido exposta no ano da sua doação ao MASP, comemorada num evento com a participação da Imprensa.



Figura 7.
Pavilhão de vendas da Fábrica de Cerâmica, c. 1885, Caldas da Rainha/CML/AHF/Fotografia: Francesco Rocchini.

Uma fotografia existente no Arquivo Histórico Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa (Figura 7), que apresentava a tela de Columbano no tecto da sala de vendas, repleta de objectos. Supõe-se que a pintura teria sido pensada para uma parede da Fábrica, mas, eventualmente por falta de espaço, ficou emoldurada, a decorar o tecto. A fotografia é de Francesco Rocchini, fotógrafo italiano que se estabeleceu em Portugal na década de 1840, talvez em 1844 ou 1847, especializou-se no processo do daguerreótipo e estabeleceu estúdio fotográfico em Lisboa, em 1865. Era fotógrafo da Casa Real e colaborou em inúmeros periódicos ilustrados.



Figura 8.
Fábrica de Cerâmica, c. 1885, Caldas da Rainha/CML/AHF/Fotografia: Francesco Rocchini.

A Fábrica de Cerâmica (Figura 8) estabelecia-se nas Caldas da Rainha, em 1884, e teria um forte impulso no ano seguinte quando o seu director artístico, Rafael Bordalo Pinheiro, e o irmão, Feliciano Bordalo Pinheiro, decidiram revitalizar e organizar a fábrica, segundo modernos conceitos industriais, apreciados na viagem a França, Itália e Bélgica. Segundo o Relatório de Contas da Fábrica, em 1886 (RELATÓRIO, 1886) o fabrico de loiça artística iniciou-se em junho de 1885, mas a produção de loiça comum, de carácter utilitário, tornava-se um vector de particular preocupação. Referia-se neste relatório de contas à compra de máquinas modernas, potente motor a vapor, caldeira e fornos, segundo o sistema *Minton*, os primeiros do género em Portugal, de grandes dimensões,

construídos com os tijolos produzidos na Fábrica e o apoio de um operário especializado, oriundo de uma fábrica inglesa. Os fornos, em construção ainda em 1887, começaram a funcionar apenas em 1888, embora seus desenhos tenham sido adquiridos em 1885-1886. Columbano inspirara-se num forno já existente de uma fábrica das Caldas da Rainha, mas com uma configuração diferente dos modernos fornos *Minton*.

Por outro lado, a concepção da pintura (Figura 9), apesar de ter sido colocada no tecto da Fábrica, terá sido idealizada para um espaço vertical e nunca para uma zona de tecto, pois não se verificam as habituais perspectivas distorcidas da sua conhecida pintura de tectos. Tratava-se de uma pintura decorativa com *putti*, semelhantes aos meninos dos painéis decorativos do Palácio de Belém de 1886, e lembro aqui o excelente ensaio de Foteini Vlachou sobre a pintura decorativa de Columbano, no catálogo do artista, que acompanhou a exposição no MNAC em 2010 (VLACHOU, 2010, p.245). Um dos meninos desta pintura está envolto num pano que suponho ser vermelho ou verde-cinza, pois ninguém conhece as cores desta pintura, mas Columbano pintaria um pano vermelho no tecto do Palacete Valença, de 1886. Numerosos objectos de cerâmica, um prato com lagarto ou enguia nas mãos da operária, vários potes, um deles também com enguia e odres, quase referenciam esta pintura como um catálogo de objectos da Fábrica de Cerâmica, edifício que se vislumbra na pintura, com o seu aspecto característico, ao longe, à direita. A pintura foi sujeita a um profundo restauro, ainda em Portugal, no Instituto José de Figueiredo e foi cortada a zona superior da tela. A fotografia final, antes de ser enrolada, é de João Musa, qualificado e reconhecido fotógrafo brasileiro da década de 1970-1980 e seguinte.



Figura 9.
Pintura:
Columbano
Bordalo Pinheiro
(1857-1929),
*Alegoria da Pintura
sobre a Cerâmica*,
1885, óleo sobre
tela, 500 x 300 cm,
Pavilhão de vendas
da Fábrica de
Cerâmica, Caldas
da Rainha/CML/
AHF/Fotografia:
Francesco
Rocchini (imagem
manipulada).

Assim, embora esta obra e a sua imagem, a preto e branco, tenha sido referida por Margarida Elias na sua tese sobre Columbano, e apesar de ter sido apresentada num blogue de João Serra, constitui ainda um ponto de interesse e torna-se essencial o seu estudo. Por outro lado, o cruzamento de eixos que envolvem este caso sublinha a importância da pintura portuguesa no Brasil. O interesse despertado por Assis Chateaubriand na sua aquisição para o recém-criado MASP deparou com o obstáculo da classificação da pintura *O Grupo do Leão* em 1938. Eventualmente, para desbloquear esta situação, Assis Chateaubriand doou ao Estado português duas excelentes obras de Cândido Portinari em 1952. Também neste ano, Diogo de Macedo, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, conseguiu adquirir esta pintura para este Museu com verbas do Estado. Por último, considerando que a projecção de Columbano não tinha sido esquecida, foi doada uma obra da sua autoria para o MASP, em 1972, curiosamente realizada no mesmo ano da peça *O Grupo do Leão*, em 1885. Depois do impacto inicial e da sua divulgação na Imprensa, a obra foi enrolada, permanecendo o mistério das razões da sua doação. No entanto, estas duas pinturas de Columbano Bordalo Pinheiro ilustravam um interesse específico por um dos melhores autores portugueses do século XIX, brindando o relacionamento e a admiração mútua entre os dois países, por meio da projecção das artes portuguesa e brasileira. Assim, estas ligações representavam uma base importante de referência social, política e financeira entre os dois países.

Maria de Aires Silveira é Curadora no Museu Nacional de Arte Contemporânea– Museu do Chiado, desde 1989. Curadora da exposição de Columbano Bordalo Pinheiro, em 2007 e 2010, de Sousa Lopes (1879-1944), *Efeitos de Luz*, em 2015 e da exposição da coleção do MNAC, *Arte portuguesa (1850-1980)*, *Razões e emoções*, 2018-2019.

Dedica-se muito especialmente ao estudo de temáticas e autores oitocentistas e de inícios do século XX no MNAC-Museu do Chiado. Coordenação na Gestão das Reservas e do Programa Matriz, programa de informatização de dados da coleção do Museu.

Licenciatura em História e Grau de Mestre em História de Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Fialho de. 1910, p.264.
- ARNOSO, Conde de. **Azulejos**, 1886. (Prefácio de Eça de Queirós.)
- ARQUIVO DO MASP**, São Paulo.
- BOTELHO, Abel. **A Crónica**, 1904.
- CARTA de Columbano a Francisco Vilaça**. Caldas da Rainha, 1886, 26 de setembro.
- CARTA de Columbano a Francisco Vilaça**. Caldas da Rainha, 1886, 30 de setembro.
- COLEÇÃO DO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA**.
- DIÁRIO DE LISBOA**. 1953, 27 de fevereiro.
- EXPOSIÇÃO DE QUADROS MODERNOS**, 1884, 23 de dezembro. Autógrafo de Alberto de Oliveira.
- FERRÃO, Julieta. O Grupo do Leão. In: **O Século Ilustrado**, 1945, 2 de julho.
- Informação prestada por Margarida Araújo. **Relatório e contas**. Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, em dezembro de 1885. Lisboa, 1886
- PINA, Mariano. Christo-Anil. **Diário da Manhã**, 1884, 22 de janeiro.
- PORTELA, Artur. Diogo de Macedo ganhou a batalha que empreendeu para levar para o Museu de Arte Contemporânea o famoso quando *Grupo do Leão*. In: **Diário de Lisboa**, 1953, 21 de abril.
- RAMALHO, Monteiro. Uma cervejaria-museu. In: **O Ocidente**, 1885, 1º de maio, n. 229, p.98.
- _____. In: **O Ocidente**, 1885, 11 de maio, n. 230, p.108.
- SILVA, Emídio da. **Ilustração Portuguesa**, 1909, n. 190, p.449.
- VLACHOU, Foteini. **Columbano e a pintura decorativa**. Columbano, 2010, p.245.

WILLIAM BECKFORD (1760-1844) ARTISTA, MECENAS E COLEZIONADOR: SUCESSIVOS PROJETOS PARA A GLORIFICAÇÃO DE SANTO ANTÓNIO

Maria João Neto

Na Inglaterra anglicana de finais de setecentos, a devoção nutrida por William Beckford a Santo António, Doutor da Igreja Católica, nascido em Lisboa em 1195 e falecido em Pádua em 1231, seria, por certo, encarada como uma das excentricidades desta controversa personalidade da cultura e das artes. A devoção por este santo português já vinha da sua adolescência (ALEXANDER, 1962, p.130), mas o isolamento social que sobre ele se abateu, depois do escândalo homossexual de Powderham, em 1784, e a posterior morte da mulher, em 1786, reforçaram, por certo, a fé e a admiração pelo santo taumaturgo.

Em 1782, na sua visita a Pádua, Beckford havia ficado extasiado perante a basílica dedicada ao santo e a qualidade artística do altar com o seu túmulo (BECKFORD, 1834, v. I, p. 149-152). Cinco anos depois, já em Lisboa, a nova igreja erguida depois do terramoto de 1755, no lugar onde Santo António havia nascido, não lhe despertou a mesma admiração do santuário de Pádua” (BECKFORD, 1834, v. II, p.59). Contudo, foi sensível à imagem do santo franciscano recuperada da primitiva igreja, entronizada no altar principal “*in the midst of a bright illumination*” (BECKFORD, 1834, v. II, p.60). Aliás, os ofícios católicos entusiasmaram-no particularmente e a sua presença em missas tornou-se regular. Apreciou a música sacra tocada e cantada nas cerimónias litúrgicas muito mais do que a arquitetura das nossas igrejas (SILVA, 2019, p.37), mas sentiu particularmente a cenarização dos altares. A Igreja Anglicana, com o seu seco e severo ritual litúrgico do momento,

não prestava nem o conforto espiritual, nem tão pouco o estímulo sensorial a uma mente sensível como a de Beckford. Enquanto em Inglaterra o “centro” das igrejas havia mudado do altar para o púlpito, o culto Católico Romano continuava a fazer dos altares o clímax da eloquência visual para os fiéis. O escritor sentiu o poder desses cenários, admirou como a manipulação do claro-escuro acentuava o dramatismo das composições; como a diversidade e as características dos materiais utilizados na sua construção e decoração tinham o mesmo fim e atuavam em conjunto para o estímulo dos sentidos do crente. Também as muitas velas acesas nos altares em louvor a Deus e aos santos contribuíam nas palavras do inglês para uma “*diffuse a mysterious light*” (WATKIN, 2002, p.37). Beckford, que em criança tivera como mestre de piano Mozart, chegou a comparar as nossas igrejas a salas de espetáculo, em que os altares eram cenários particularmente concebidos como palcos à moda das óperas, onde a música sacra era o elemento aglutinador de uma experiência sensorial única¹.

A sua relação privilegiada com o 5º marquês de Marialva, estribeiro-mor da Casa Real, permitiu a Beckford alargar contactos não apenas entre a elite nobre portuguesa, mas também entre artistas e músicos da corte. É por meio de Policarpo José da Silva (1745-1803), exímio tenor, compositor, instrumentista e professor de canto da Patriarcal, da Real Capela e da Real Câmara de Lisboa, que William Beckford viria a conhecer o jovem músico Gregorio Franchi (1770-1828) em 1887. Um ano depois, o *menino* que tanto havia impressionado Beckford, ao executar habilmente uma partitura de Joseph Haydn, entrava ao seu serviço, iniciando uma relação para o resto da vida com o “herdeiro mais rico de Inglaterra”, de íntimo companheirismo, convertendo-se, igualmente, no seu conselheiro artístico, tanto na aquisição de obras de arte como na concepção de novas peças (ALEXANDER, 1977, p.8).

Franchi pode ter sido uma das razões que determinaram o regresso de Beckford a Portugal em 1793. O jovem mantinha os seus progenitores em Lisboa e aí veio a contrair matrimónio, em 1795, com Barbara Delange, mas esta e os quatro filhos, que o casal viria a ter, nunca o acompanhariam na sua morada permanente na Inglaterra (CRAIGIE, 2011, p. 21-34).

1. Cf. Relato da visita à Igreja dos Mártires a 21 de novembro de 1787, citado por SILVA, 2019, p.37.

Por Santo António

A segunda estada de Beckford em Portugal coincide com o pulsar de sucessivos projetos artísticos da sua parte, inspirados na devoção por Santo António, ou pelo menos tendo o santo português como pretexto para a sua conceção. Primeiro, encomenda ao arquiteto James Wyatt (1743-1813) os planos para uma capela em Stop’s Beacon, na propriedade da família de Fonthill, no condado de Wiltshire. Em carta escrita ao arquiteto, em Lisboa, a 10 de abril de 1794, confessa que o seu

[...] appetite for humouring St. Anthony [...] is still so keen that I cannot live without a little tis-bit of a sanctuary to stay my stomach till the moment arrives when [...] I may carry your magnificent plan for the Chapel upon Stop’s Beacon into execution. (MELVILLE, 1910, p.214)

Uns meses antes, em dezembro de 1793, como Boyd Alexander tão bem notou, Beckford, que estudara arquitetura com Sir William Chambers, elabora um esquisso para aplicar na sua casa em Lisboa, que é já um embrião da organização espacial a desenvolver na grande construção de Fonthill Abbey. Neste projeto figurava, a coroar a disposição em galeria das várias salas, o santuário dedicado a Santo António. O projeto para Lisboa seria *more confined* e pede ao arquiteto apoio para conceber o “*new oratory, a sort of tabernacle with curtains and lamps and 6 altar candlesticks*” (*Ibid.*). Diz mesmo a Wyatt que os elementos decorativos poderiam ser feitos em Portugal e tinha já escolhido bonitos tecidos para a composição. Não fala como estava a pensar representar o santo, se iria optar por uma pintura ou se por uma escultura de vulto.

A inquieta e criativa mente de Beckford levava-o a abraçar vários projetos em simultâneo. Nesse mesmo ano de 1794, subaluga a quinta de Monserrate ao comerciante Gerald De Visme. Beckford já havia cobiçado o lugar quando da sua primeira estada em Portugal, mas só veio a usufruir da propriedade depois da retirada do seu compatriota para a Inglaterra. O autor de *Vathek* ocupa-se então da renovação do jardim e da casa mandada construir por De Visme cerca de um ano antes. O *Palladian gothic*² que domi-

2. Sobre o termo e o seu significado veja-se M. MCCARTHY, 1987, p.33-37.

nava a construção não seria inteiramente do seu agrado. Pretendia, certamente, ver um gótico mais genuíno, inspirado nos edifícios medievais e não apenas uma estrutura clássica com elementos decorativos à maneira gótica, sem particular gosto. Empenha-se na reforma da casa de planta longitudinal, marcada nos extremos por torres cilíndricas ameadas, unidas por uma galeria mais baixa em relação ao corpo central, formado por um quadro sobreposto por um octógono rematado por uma pirâmide (NETO, 2016, p. 12-29). Tratavam-se das formas utilizadas na capela funerária do rei D. João I no mosteiro de Santa Maria da Vitória, na vila da Batalha, que Beckford pôde admirar na visita que fez a este mosteiro medieval em julho de 1794. Monserrate possuía, pois, este artifício arquitetónico de inspiração batalhina de fazer viver uma forma octogonal por meio de uma base quadrangular, como Beckford já dera mostras de gostar, particularmente ao contemplá-lo no projeto para a sua casa de Lisboa.

Alguns meses depois, a histórica quinta de Sintra estaria mais ao gosto de Beckford e, atrevemo-nos a dizer, de Gregorio Franchi, vindo a acolher a festa de casamento deste último, em julho de 1795 (ALEXANDER, 1977, p.12).

Se as renovações que Beckford empreende em Monserrate contemplaram, igualmente, um oratório dedicado a Santo António, não o sabemos. Contudo, as festas que presencia em Lisboa em junho, por ocasião do VI centenário do nascimento do santo, deram, certamente, mais alimento à sua vontade de erguer altares ao franciscano milagreiro.

De regresso a Fonthill, em 1796, vai procurar estimular James Wyatt na conceção dos dois projetos que quer ver crescer na propriedade: em Stop's Beacon, onde, ao invés de apenas uma capela, pretende construir uma *tower*-observatório³; e em Hinkley Hill, uma casa, a qual viria a chamar de *Abbey*⁴, que serviria de apoio aos visitantes da torre⁵. Contudo, com o crescimento da construção da *Abbey*, a ideia de fazer uma capela digna para o seu Santo António aparece redirecionada para essa nova construção, como transparece na entusiástica carta que Beckford escreve em fevereiro do ano seguinte a Sir

3. *The Gentleman's Magazine*, v. 66 (1796) 2.

4. Carta de Beckford a sua mãe de novembro de 1796, citada por WILTON-ELY, 1976, p.40.

5. J. Rutter: *Delineations of Foothill and its Abbey*, Shaftesbury, London, 1823, p.109.

William Hamilton com a descrição do plano: “*It contains apartments in the most gorgeous Gothic style with windows of painted glass, a chapel for blessed St. Anthony (66 ft. diameter and 72 ft. high), a gallery 185 ft. in length, and a tower 145 ft. high*” (Apud ALEXANDER, 1962, p.159). Ao Santo dedica-lhe uma grande capela octogonal, da qual se desenvolvia a poente uma nave, onde pensou fazer uma grande sala de banquete e mais tarde acabou por fixar o majestoso *hall* principal. Para sul, projectou uma comprida galeria, chamada de St. Michael's, que dava acesso aos *apartments*.

Estes tinham ligação, através do corredor do “claustro”, à projetada sala de banquete, no *hall* ocidental.

Beckford sonha em construir a sua mansão neogótica à semelhança, em escala, de um mosteiro medieval, tendo como orago o seu adorado Santo António, e enriquecê-lo com belíssimas obras de arte. Este será o grande projeto cultural e artístico que irá consolidar a comunhão criativa de Beckford e Franchi. O autor de *Vathek* buscava a sua reabilitação social concebendo uma obra de majestosa dimensão, definida na categoria estética do sublime, sob a evocação do taumaturgo franciscano.

Para o nicho superior da grande porta oeste, encomenda ao escultor Joseph Theakston (1772-1842), em 1798, uma estátua em tamanho natural representando o santo⁶. Outra estátua de *Santo António com o Menino* seria mandada fazer a John Charles Rossi (1762-1839), mas para figurar no altar do santuário (Figura 1). Em termos de representação pictórica, encomenda ao pintor Benjamin



Figura 1. John Charles Rossi (1762-1839), Santo António, c. 1799, mármore, calcário e alabastro, A. 96 x L. 43 x P. 29 cm, Colégio São João de Brito, Centro Inaciano do Lumiar, Lisboa.

6. Esta estátua está hoje em Wardour Park, cf. DAKERS, 2018, p.347.

West (1738-1820) um quadro com o tema da *Visão de Santo António*, cujo desenho foi exibido na Royal Academy, em 1799 (HAMILTON-PHILLIPS, 1980, p.171).

Logo que as primeiras dependências de Fonthill Abbey ficaram concluídas, Beckford decide abrir as suas portas à sociedade, com uma magnífica recepção a Lord Nelson, o grande herói nacional do momento, depois da vitória contra os franceses na Batalha do Nilo. O acontecimento em dezembro de 1800 seria relatado com pormenor na imprensa, com destaque para o espetáculo sensorial em torno da imagem de Santo António, com o qual Beckford brindara os seus convidados. Referem as crónicas, que depois do jantar servido no *Brown Parlor*, os ilustres convivas subiram a escadaria da torre octogonal (que veio a tomar o nome de Nelson), passaram o *Yellow Room* e a *Oak Library*, que dava acesso a St. Michael's Gallery, ainda em fase de construção. Nos primeiros metros da sumptuosa galeria, concluídos para a ocasião, deparam com um extraordinário cenário em torno de um altar, onde se encontrava entronizada a estátua de Santo António, da autoria de Rossi. A figura em mármore estava rodeada de peças de ourivesaria contendo relíquias em ouro, prata e pedras preciosas de grande valor. Candelabros e castiçais com inúmeras velas acesas completavam o esplêndido e incrível arranjo, tendo em conta a segura imagética da Inglaterra anglicana do tempo. Nesta hábil combinação de efeitos especiais, o espectador era confrontado com o reflexo da cena nos vidros do grande janelão do topo da galeria⁷.

A entronização da estátua do santo permitia a Beckford experimentar os predicados arquitectónicos que tanto admirava dos jogos de luz e sombra, intensa e difusa, da cor e dos reflexos. A completar este efeito mágico e misterioso (*Ibid.*), fazia-se ouvir a harmonia dos acordes musicais, vindos por detrás da estátua de Santo António, mas sem se verem os executantes, ocultos por detrás de cortinas escarlates que envolviam o altar, criando uma espécie de dossel (*Ibid.*). Beckford, bem assessorado por Franchi, quis proporcionar aos seus convidados a experiência sensorial que ele próprio havia experimentado nas cerimónias religiosas católicas romanas às quais assistira, recriando em torno da estátua de Santo António toda uma encenação a fazer lembrar *“the grand chapel*

7. *The Gentleman's Magazine*, v. 71, pt. 1 (1801), p.298.

scenes and ceremonies of our ancient Catholic times” (*Ibid.*), como refere o cronista do *The Gentleman's Magazine*.

Apesar do lugar do santuário não estar ainda construído, Beckford não prescindiu da exibição da estátua do santo, improvisando um oratório na grande galeria sul, antes da sua conclusão. Entusiasmado pelo sucesso da visita, *the English's wealthiest son* não para de conceber sucessivos planos para o engrandecimento da construção. À semelhança de um grande senhor medieval, Beckford pretende concentrar na “abadia” todos os seus megalómanos projetos: palaciano, funerário e religioso, alimentados pela fortuna proveniente das plantações de açúcar da Jamaica. Aquele que se julgava descendente do rei Eduardo III da Inglaterra, pretendia fazer de Fonthill uma corte de requintado gosto artístico em torno da glorificação do seu adorado Santo António. A proteção que julgava alcançar fortalecia, por meio do engrandecimento contínuo da construção, a sua obsessão de expiar as acusações do passado e reaver a posição social e o reconhecimento cultural que lhe haviam sido negados.

Quando, em 1806, Beckford decide acrescentar mais uma nave a norte do octógono, fá-lo, mais uma vez, a pensar na legitimação do seu *pedigree*, homenageando o rei Eduardo III e o seu Santo António. Fonthill Abbey ficava agora com o efeito planimétrico de uma grande cruz, que culminava com o santuário e o oratório dedicado ao santo taumaturgo. Em 1812, o novo cenário centrado na estátua de Rossi estava concluído. Beckford tinha aprimorado todos os requisitos arquitectónicos e decorativos ensaiados quando da recepção a Lord Nelson. James Storer confessa, na obra que publica nesse ano, que *“The effect of this solemn recess must be seen to be conceived; nor can any description convey an idea of the awful sensations it inspires”* (STORER, 1812, p.24).

Duas mentes brilhantes

Enquanto decorriam os trabalhos de construção, Beckford e Franchi empenhavam-se no colecionismo de obras de arte para abrihantar os interiores da exuberante residência. Beckford encontra no português os predicados de gosto e sensibilidade que, devidamente treinados e em contacto com o mercado da arte, rapidamente revelaram um reputado *connoisseur*. Atento a boas aquisições, Franchi movimentava-se nos principais mercados europeus, e muitos comer-

ciantes de antiguidades, sabendo para quem ele operava, faziam-lhe boas ofertas. Contudo, é curioso notar que a sensibilidade estética de Beckford e Franchi tanto podia ficar rendida às mais belas criações do classicismo francês em matéria, particularmente, de mobiliário e ourivesaria, ou ante a pintura dos velhos mestres, como nutria um particular fascínio pela arte oriental. A par das refinadas obras de arte, eram atraídos, igualmente, por objetos de *bric-à-brac* que Franchi comprava, por vezes de forma compulsiva, a ponto de Beckford se questionar sobre o resultado estético: “*Oh my God, so many things! I trust to the Saint that they are not junk and unworthy of this sanctuary of Good Taste*” (Apud ALEXANDER, 1957, p. 136-13).

O colecionismo artístico movido por ambos não se limitava à encomenda e à aquisição de obras. A criatividade dos dois patenteia a concepção de peças e artefactos, muitos deles objetos de transformações e aglutinações de elementos de diferentes tempos, origens e proveniências. Sem ser fácil distinguir ou individualizar a criação de cada um, obrigando a uma atribuição conjunta, são muitas as obras, hoje em museus e coleções particulares, nascidas das mentes brilhantes destes dois homens (OSTERGARD, 2002, p. 377-389).

Múltiplos exemplos podem ser apontados da criatividade de elevada qualidade de Beckford e Franchi. Dos muitos desenhos de Franchi de peças de ouro e prata para a execução do ourives londrino James Aldridge⁸ sobressaem as peças remontadas com diferentes combinações, entre cristais, porcelanas, corais ou mesmo búzios e conchas (Figura 2).

Os castiçais, candelabros e lâmpada que iluminavam o oratório de Santo António teriam sido concebidos por Beckford, ou por ambos, e foram depois produzidos pelo célebre ourives parisiense, do período Império, Henri Auguste (1759-1816) (SNODIN, 2002, p. 204-205). Foi em Lisboa que Beckford primeiro admirou o trabalho do ourives francês (BECKFORD, 1834, I, p. 361-362), tornando-se depois seu cliente. Foi, igualmente, na capital portuguesa que o inglês tomou contacto com peças resultantes do encontro de culturas entre o ocidente e o oriente, como o mobiliário indo-português, os marfins, ou a denominada louça da Companhia das Índias. A Lisboa chegavam também as preciosas matérias-primas do Brasil, o ouro, os diamantes e outras

8. Existe no *Victoria and Albert Museum* um livro de desenhos de peças compilados do ourives James Aldridge, onde sobressaem composições da autoria de Gregório Franchi (E. 38-1972).

pedras, bem como as madeiras exóticas de tonalidades e texturas muito próprias. A produção de artes decorativas na Europa muito viria a beneficiar com a ambulância destes requintados materiais e Beckford pôde testemunhar quase em primeira mão as grandes potencialidades estéticas da sua utilização em diversas combinações.

O mobiliário foi outra das áreas de grande experimentação por parte de Beckford e Franchi, exímios em criar uma nova vida para muitas peças remontadas ou concebendo de raiz cofres, contadores, credências e outros móveis (Figura 3), criando inclusive uma nova tendência na combinação da madeira com o metal e os painéis de *pietra-dura* de tradição florentina (TURPIN, 2002, p. 190-193).

A amizade e o companheirismo destes dois amantes das artes foram várias vezes traduzidos em belíssimas peças concebidas quer por Beckford, quer por Franchi e com as quais se ofertavam mutuamente. A caixa de prata dourada, hoje no *Museum of Fine Arts* de Boston (MFA 1994.89), com finos relevos geométricos de inspiração árabe, é um exemplo de uma sentida criação do autor de *Vathek* para Franchi, executada pelo ourives inglês James Harris, por volta de 1820. A acompanhar a estilização dos motivos decorativos, surge a significativa inscrição que traduz bem a profunda ligação dos dois: “*Le temps peut nous détruire mais non pas nous détacher*” (Figura 4).



Figura 2. Taça coberta, remontada, James Aldridge (execução), concepção possivelmente da autoria de William Beckford e Gregorio Franchi, c. 1815, ágata, rubis, ouro e prata, Victoria and Albert Museum, Londres (428:1, 2-1882).



Figura 3. Contador “Holbein”, Alemanha, finais do século XVI, diversas madeiras, suporte inferior de concepção possivelmente da autoria de William Beckford, Victoria and Albert Museum, Londres (27.1869).

Figura 4. Caixa, John Harris (execução) c. 1820-21, concepção possivelmente da autoria de William Beckford, prata dourada, 15 x 32,2 x 25,3 cm, The Museum of Fine Arts, Boston (MFA 1994.89).



Quando Beckford se vê privado da sua fonte de riqueza ante os insucessos dos negócios da Jamaica e se vê obrigado a vender Fonthil Abbey a John Farquhar, é Franchi quem organiza a seleção de obras de arte e demais objetos entre os que são transacionados com a casa, ou os que Beckford pretendeu conservar consigo.

Privado do seu sonho, Beckford recorre novamente a Santo António em busca de uma necessitada esperança: “*The Saint who inspired me with the Abbey will also arm me with supernatural courage to do without it, and perhaps even to erect yet another monument to his glory*” (ALEXANDER, 1957, p.338). Das peças que leva consigo de Fonthill, a estátua de Santo António esculpida por Rossi foi uma das escolhidas, pois por ela nutria um sentimento particular de inseparabilidade.

O escritor fixa residência em Bath, em 1823, e acaba por adquirir duas casas em Lansdown Crescent, mas não tarda em escolher um terreno numa das colinas das imediações “*to erect a Tower dedicated to meditation*” (ALEXANDER, 1962, p.153). Em 1827, Beckford tinha a sua nova *villa nella campagna romana*, onde iria viver os últimos dezessete anos da sua vida, desenhada por um jovem arquiteto local, Henry Goodridge (1797-1864)⁹. Franchi, já muito

9. Sobre as influências estilísticas da casa, veja-se WILTON-ELY, 1976, p.59; e WOODWARD, 2002, p. 283-286.

doente, não acompanha o seu amigo, companheiro e senhor nesta última fase da sua vida, falecendo em Londres no ano seguinte.

Na sua nova residência, Beckford reserva um dos espaços do primeiro andar, encostado à torre, para criar um novo santuário para o seu santo de devoção, onde coloca a estátua trazida de Fonthill. De acordo com as referências estilísticas da *villa*, ao gosto italiano, concebe um cenário diferente para a estátua de Santo António, segundo se pode observar por meio da aguarela de Willis Maddox, convertida em litografia colorida e publicada em 1844. Não prescinde dos efeitos de luz e sombra, mas trabalha mais as formas arquitectónicas e a luz zenital à maneira de Sir John Soane (WATKIN, 2002, p.37). Dispensa o altar de estrutura retabular e os múltiplos castiças e candelabros que rodeavam a estátua na Abbey e faz descer a luz natural de uma claraboia colorida sobre a imagem. Esta surge colocada sobre um plinto em forma de ara romana e um bloco quadrado em mármore *inscribed DOMINUS ILLUMINATO MIO* (*O Senhor é a minha Luz* – Salmo 27 de David). Por detrás do Santo, uma estrutura em arco criava o efeito de um falso nicho, em *scagliola*, imitando pórfiro, com um anel verde de Siena e um rebordo em mosaico (WOODWARD, 2002, p.289). O Santo António continuou rodeado de boas obras de arte, com destaque para a pintura a *Virgem com o Menino e S. João Batista*, de Perugino¹⁰.

As litografias de Willis Maddox, referentes às outras divisões da casa, mostram várias peças trazidas de mansão neogótica. Entre elas sobressaem alguns dos móveis concebidos por Beckford e Franchi, entre aparadores, cofres e contadores. Uma seleção de peças combinadas de cerâmica, cristal ou rochas com trabalho de ourivesaria também acompanha Beckford na sua última morada, bem como belíssimas porcelanas orientais a par de vasos gregos.

Depois da morte de Beckford, em 1844, muitas destas obras, que a sua filha Susan, duquesa de Hamilton, não quis tomar para si, foram vendidas em leilão e entraram no mercado da arte. A estátua de Santo António foi uma das muitas obras anunciadas no grande leilão da coleção do escritor realizado um ano depois. Citada na imprensa que noticia o leilão, a estátua surge ilustrada

10. Beckford, em 1841, vendeu a pintura de Perugino à National Gallery.

no *The Illustrated London News*, a 29 de novembro, destacando-a como “one of Rossi’s best works, if no this chef-d’oeuvre”. Mas, ao que parece, não encontrou logo quem a adquirisse.

A tão adorada e estimada escultura do santo teve que aguardar por um comprador que entendesse o seu valor cultural. Mais do que a qualidade artística da estátua, importava compreender a importância simbólica desta para o autor de *Vathek* e os projetos arquitetónicos e artísticos que este havia empreendido sob a evocação do santo e em entorno desta sua representação escultórica.

Essa pessoa foi o comerciante londrino Francis Cook, que se veio a tornar num dos maiores colecionadores de arte da segunda metade do século XIX¹¹. Não sabemos em que momento Cook comprou a estátua de Santo António, mas certamente a adquiriu consciente da sua importância e fê-lo ainda com um propósito determinado.

Francis Cook acabou por recriar um santuário à semelhança de Lansdown Tower na quinta de Monserrate, em Sintra, onde William Beckford habitara e que o comerciante inglês veio a adquirirem 1856 e a remodelar entre 1863 e 1864. Pelo menos desde 1869, Monserrate contava com uma divisão apelidada de “Quarto de Santo António”, onde Cook colocou a estátua de Santo António, da autoria de John Rossi – a obra inseparável de William Beckford. A confirmação é dada por meio de uma curiosa descrição da casa de Sintra, em verso publicado em Londres, em 1870, mas escrita pelo menos no ano anterior¹². A peculiar obra tinha o propósito de celebrar o programa cultural e artístico patrocinado por Francis Cook em Monserrate, pelo qual recebeu o título de visconde, concedido pelo rei de Portugal, precisamente em 1870, em reconhecimento pela recuperação da histórica propriedade. As eloquentes estrofes sobre o *chamberrare*, onde se encontrava o Santo António – *this gem of sculptured art* –, são bem elucidativas de como aquele espaço funcionava como clímax da evocação da presença de Beckford em Monserrate, por meio da adorada estátua do santo:

For Vathek lived again [...]

And long this proud one kept,

In blazoned ‘Sanctuary’,

His gem, but years have swept

Its venturous history:

Long lost, now found by spell

Of Fay’s puissant word,

The saint returns to dwell,

Where Vathek once was lord!¹³

Cook quis recriar em Monserrate o último cenário ensaiado por Beckford em Lansdown Tower. Uma boa fotografia de David Knights-Whittome revela que Cook não se limitou a adquirir a estátua, mas comprou igualmente a base com a inscrição do Salmo 27 de David. E se não adquiriu também a estrutura em arco que servia de enquadramento à imagem do santo, pelo menos procurou recriar esse falso nicho (GRILO, 2017, p.279). Tal como Beckford havia feito, rodeou a estátua de Rossi de cortinas de damasco, obras de arte sacra, mobiliário, pintura e escultura de temática religiosa. Até na janela frontal ao altar mandou colocar coloridos vitrais de desenho geométrico, cuja exposição a poente tinha particular incidência da luz solar, projetando as múltiplas cores sobre a pedra branca da estátua.

Das muitas peças colecionadas na casa de Monserrate, concebida como um museu¹⁴, a estátua de Santo António era das mais valorizadas por Francis Cook, e exibia-a com orgulho aos seus ilustres convidados, sublinhando a sua proveniência (LORING, 1891, p.131). Mas também gostava de referir, em particular às jovens solteiras os “dotes milagrosos” da imagem para alcançar um bom casamento¹⁵. Ao contrário de Beckford, o comerciante não tinha uma devoção pelo santo. A sua admiração era para com quem tinha encomendado a escultura. O que motivava Francis Cook era a personalidade de Beckford, as suas paixões, a sua dimensão estética, o seu gosto; revia-se na figura de colecionador, de mecenas, de quem, não tendo nascido nobre, colocara a fortuna ao serviço das artes¹⁶.

11. Sobre a coleção Cook, veja-se DANZINGER, 2004.

12. *Fairylife and Fairyland A Epic Poem*, L. Booth, London, 1870. Os autores, que assinam sob os pseudónimos de “Titania” e her “Secretary, Thomas of Ercildoun”, foram Thomas Purnell (1834-89) crítico literário e de teatro, e John Cargill, poeta, médico e amigo da família Cook.

13. *Fairylife*, 1870, p. 229-230.

14. Sobre a conceção *the house as Museum*, veja-se WATKIN, 2002, p. 39-41.

15. *O Século*, 9 out. 1898, p.1.

16. Cook viria a adquirir o famoso Rubens Vase e a pintura de Turner, *Cinco pragas do*

Com a venda da Quinta de Monserrate em 1947 e o leilão da coleção das peças um ano antes, perde-se a referência historiográfica à escultura, e somente em 1975 Ida Kingsbury, mulher do último administrador da propriedade ao serviço dos Cook, a veio a localizar no colégio de S. João de Brito, em Lisboa. Encontra-a já com algumas fraturas (nomeadamente nos dedos das mãos do Santo e do Menino) e sem a base, mas localiza fotografias da estátua ainda com este elemento nos arquivos de um fotógrafo de Lisboa e publica-as (KINSBURY, 1976, p.4).

Quando, em 2017, fomos procurar a famosa escultura para figurar na exposição Monserrate Revisitado, por ocasião do segundo centenário do nascimento de Sir Francis Cook, esta foi objeto de uma profunda limpeza que teve o mérito de devolver unidade à obra¹⁷. O projeto expositivo privilegiou a exibição da estátua na mesma dependência do Palácio de Monserrate onde Cook havia concebido a recriação do santuário beckfordiano em torno da imagem do santo lisboeta.

Essa pequena estátua do taumaturgo – com o seu hábito franciscano e o Menino sentado sobre um livro na sua mão esquerda –, à qual Beckford e Franchi ergueram altares de belíssimas obras de arte e, em louvor da qual, se esmeraram em criações arrojadas de grande efeito estético, continua exposta em Monserrate, beneficiando do empréstimo por parte dos padres jesuítas. Importa, pois, fazer falar a obra, ouvir o que ela testemunhou e transcrever para o grande público a dimensão do discurso, tarefa que cabe por inteiro ao historiador da Arte.

Maria João Neto é Professora Associada com Agregação e diretora do ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Desenvolve estudos, projetos e orientação de alunos de pós-graduação sobre os séculos XIX e XX, nomeadamente nas áreas de História e Teoria do Restauro de Monumentos, Gestão do Património Artístico e de Colecionismo e Mercados da Arte.

Egipto, que haviam pertencido a Beckford: NETO, 2016, p.36.

¹⁷ O restauro da estátua esteve a cargo do atelier *Archeofactu*, em Lisboa, e foi suportado pela Parques de Sintra – Monte da Lua, entidade que tutela o Palácio de Monserrate e promoveu a exposição de 2017.

REFERÊNCIAS

- ALDRICH, M. William Beckford's Abbey at Fonthill: From the Picturesque to the Sublime. **William Beckford 1760-1844: An Eye for the Magnificent**. Edited by OSTERGARD, D. E. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- ALEXANDER, Boyd. **England's Wealthiest Son a Study of William Beckford**. London: Centaur Press Ltd., 1962.
- _____. From Lisbon to Backer Street: the story of the Chevalier Franchi, Beckford's friend. **The British Historical Society of Portugal**, 1977.
- _____. **Life at Fonthill, 1807-1822: With Interludes in Paris and London**, from the Correspondence of William Beckford. London: Rupert Hart-Davis, Soho Square, 1957.
- BECKFORD, William. **Italy with Sketches of Spain and Portugal**, 2 vols. Richard Bentley, 1834.
- BOOTH, L. **Fairyland and Fairyland A Epic Poem** 1870, London.
- CRAIGIE, Maria João. Gregório Filipe Francisco Franchi (1770-1828) and his Family Genealogical Notes. **The Beckford Journal**, v. 7, 2011, p. 21-34.
- DANZINGER, E. The Cook collection, its founder and its inheritors. **The Burlington Magazine**, CXLVI, 1216, July, 2004, p. 444-458.
- DAKERS, Caroline, editor. **Fonthill Recovered A Cultural History**. London: UCL Press, 2018.
- GRILO, F. Saint Anthony and the Child. **Monserrate Revisited**. The Cook Collection in Portugal. Edited by NETO, Maria João. Lisboa: Caleidoscópio, 2017. p.279.
- HAMILTON-PHILLIPS, Martha. Benjamin West and William Beckford: Some Projects for Fonthill. **Metropolitan Museum Journal**, v. 15, 1980, p. 157-174.
- KINSBURY, I. Sir Francis Cook and Monserrate. **The British Historical Society of Portugal Annual Report and Review for 1976**, 1976.
- LORING, G. B. **A year in Portugal 1889-1890**. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1891.

MCCARTHY, Michael. **The Origins of the Gothic Revival**. New Haven and London: Yale University Press, 1987.

MELVILLE, L. **The Life and letters of William Beckford of Fonthill**. London: William Heinemann, 1910.

NETO, Maria João. **Monserrate the romantic country house of an English family**. Lisboa: Caleidoscópio, 2016.

RUTTER, J. **Delineations of Foothill and its Abbey**. London: Shaftesbury, 1823.

O SÉCULO. 9 out. 1898, p.1.

SILVA, R.H. da. Lisboa nos anos de 1778 segundo o Diário de William Beckford. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 2, p.28-42, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4202>>. DOI: <<https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4202>>.

STORER, J. **Description of Foothill Abbey**. London: W. Clarke, 1812.

THE GENTLEMAN'S MAGAZINE. v. 66, 1796, p.2; v. 71, pt. 1, 1801, p.298.

TURPIN, Adriana. Filling the void: the development of Beckford's taste and the market in furniture. **William Beckford 1760-1844: An Eye for the Magnificent**. Edited by OSTERGARD, D. E. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p. 177-200.

WATKIN, David. Beckford, Soane, and Hope. **William Beckford 1760-1844: An Eye for the Magnificent**. Edited by OSTERGARD, D. E. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p. 33-48.

WILTON-ELY, J. **The Genesis of Fonthill Abbey**. William Beckford Exhibition 1976, Bath, 1976, p. 40-49.

WOODWARD, C. Beckford's Tower in Bath. **William Beckford 1760-1844: An Eye for the Magnificent**. Edited by OSTERGARD, D. E. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p. 279-295.

DE MULHER PARA MULHER: EUGÊNIA NEVES, UMA COLEÇÃO E TRÊS TELAS DE JOSEFA GRENO

Marize Malta

Eugênia Barbosa de Carvalho nasceu em Niterói em 3 de junho de 1860, filha do comerciante Antônio Gonçalves de Carvalho e Maria América Barbosa de Carvalho. Como muitas mulheres de seu tempo, não deixou documentos ou memórias que atestassem uma atuação protagonista na vida social de sua época, condição prevista por um forte patriarcalismo vigente, prerrogativa não apenas exclusiva do Brasil, mas situação impositiva a muitas mulheres pelo mundo afora e fortemente vivenciada no Brasil diante de uma história colonialista marcada pela injunção do poder masculino.

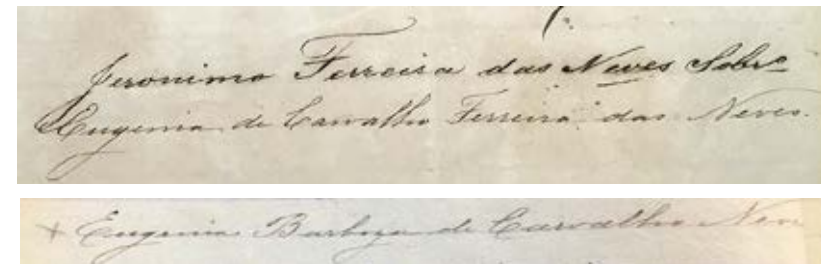


Figura 1. Assinaturas de Jerônimo e Eugênia Ferreira das Neves, colhidas nos processos referidos no texto. Fotografia da autora.

Prestes a completar 21 anos, casou-se em 25 de maio de 1881 na Matriz de Nossa da Glória, no Rio de Janeiro, com o carioca Jerônimo Ferreira das Neves, ex-guarda-marinha, agregando Neves ao seu nome de família, passando a ser conhecida como Eugênia Barbosa de Carvalho Neves ou Eugênia Carvalho Ferreira das Neves, como assinava algumas vezes (Figura 1). Com pouco mais de um ano de casada, sua mãe veio a falecer (19 de dezembro de 1882), quando residia em Lisboa. Era a única filha sobrevivente. Pai e filha procederam à partilha amigável da herança (BRASIL, 1885), sem que a mãe tivesse deixado testamento. Cada um her-

dou imóveis (Rio de Janeiro, Niterói e Petrópolis) e apólices, o equivalente a 144:557\$500. Eugênia alçou uma situação financeira confortável e bem pode ter sido a financista do bem-estar da vida do casal em Lisboa.

Sem uma data precisa da ida do jovem casal para Lisboa, é certo que Eugênia e Jerônimo lá estavam em 1885, tendo residido na rua da Emenda e na rua das Flores, e que retornaram ao Brasil em 1901, fixando morada em Niterói, na rua José Bonifácio. Eugênia ficou viúva em 1918, fato que deve ter provocado sua mudança para o Rio de Janeiro, na rua Anna Nery¹, em Benfica. Em 1934, Eugênia redigiu testamento, doando à Escola Nacional de Belas Artes um conjunto de objetos de arte que, segundo seu desígnio, denominar-se-ia Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, com a menção: “legado de sua viúva”. Apesar de Eugênia ter se omitido na identidade da coleção e apenas ter solicitado sua condição de legatária, a menção de viúva impingia uma situação amesquinhada na construção da coleção. Preferiu ficar à sombra do marido, aderindo à convicção da marginalidade histórica das mulheres, associadas ao âmbito doméstico e familiar, congraçando com a ideia, vigente na época, de que elas eram afeitas ao consumo e à decoração, enquanto os homens, à criação e ao colecionismo (VERLAINE, 2014, p.6).

Não tiveram filhos nem intensa vida social que justificassem notícias nos periódicos lisboetas nem brasileiros. Pouco sabemos sobre eles. Muito menos conhecemos, até o momento, os meios pelos quais adquiriram a coleção de arte – um conjunto eclético, mas detentor de obras renascentistas pouco prováveis em coleções particulares brasileiras. De certo é uma pequena notável, como já a denominamos. São cerca de 340 objetos de arte, embora guardem preciosidades que atestam um gosto erudito, associando a prática das coleções de arte a uma elite cultivada com privilégios hereditários (VERLAINE, 2014, p.16).

Se Jerônimo Ferreira das Neves era reconhecido bibliófilo americanista e camoniano em Lisboa, além de colecionador de moedas e medalhas, nada sabemos sobre a atuação de Eugênia, muito provavelmente por seu papel feminino, o qual, pela legislação da época, ficava subjugado ao marido, como pode ser observado no processo de partilha amigável de bens entre ela e seu pai, cuja

1. Ana Nery foi uma brasileira, nascida em Cachoeira, na Bahia, tendo atuado na guerra do Paraguai e considerada pioneira da enfermagem no Brasil – mais uma mulher nessa história.

cabeça de casal foi assumida por Jerônimo a despeito de ser ela a herdeira.

A atuação de mulher colecionadora, embora existindo ao longo dos séculos, ganhou novos contornos e significativa ampliação a partir das últimas décadas do século XIX, quando o colecionismo se democratizou e se feminizou, embora estudos só tenham surgido no século XXI. As pesquisas empreendidas sobre a coleção Ferreira das Neves estiveram durante o século XX voltadas para as pinturas de artistas homens e para o colecionador Jerônimo. Entretanto, há várias mulheres presentes nas histórias da coleção.

Por motivos que ainda desconhecemos, o casal deixou guardados em Lisboa e Paris, por cerca de vinte anos, caixotes com quase todos os seus pertences, entre eles as peças que fazem parte hoje da coleção Jerônimo Ferreira das Neves, do Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Em virtude de a mãe de Jerônimo, após sua morte, ter requerido indevidamente o inventário dos bens guardados em Lisboa pelo casal, foi autuado um processo que procedeu ao arrolamento de todos os itens guardados nos caixotes (Figura 2). Diante desse fato, pudemos ter noção das escolhas de Eugênia para configurar a coleção e, ao mesmo tempo, perceber o gosto do casal e as relações de Eugênia com algumas peças. Como muitas mulheres de colecionadores, ao enviuar, Eugênia aceitou a uma situação de independência, permitiu assumir o papel de colecionadora de arte atuando a coleção como instrumento de afirmação de si e reivindicação de autonomia intelectual.

Eugênia não pôde ficar com todos os seus bens, na medida em que, por lei, só tinha direito a um terço do legado, ficando a sogra com o maior quinhão da partilha. Duas mulheres, representadas por seus advogados, disputaram os bens cujo proprietário foi considerado



Figura 2. Capa do 1º volume do processo de nº 2004, de Inventário entre maiores. Inventariado: Jerônimo Ferreira das Neves. Inventariante: D. Maria Ferreira das Neves. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal. Fotografia da autora.

Jerônimo, mesmo que possa ter sido Eugênia a patrocinadora de todas as aquisições do casal ou ela mesma a colecionadora dos objetos de arte. Pelo que tudo indica, a sogra, Maria Ferreira das Neves, não media esforços para garantir a ampliação de seus recursos financeiros e suas atitudes costumavam ser reprovadas pelo próprio pai e seus filhos mais velhos, tanto que, no testamento, do que tinha direito à escolha, deixava de contemplar os filhos Alfredo e Jerônimo que, segundo alegava, tinham falta de amizade e pouco respeito para com ela. Se Maria seria realmente capaz das maiores malvadezas, como proferia o pai, o certo é que se colocava uma mulher nada passiva nem resignada que, tendo ficado viúva em 1871, quando residia em Niterói, no estado do Rio de Janeiro, foi nomeada pelo marido, o comendador Francisco Ferreira das Neves, tutora dos filhos menores, quando os levou para viver em Portugal. Como muitas viúvas de seu tempo, nem sempre a vida permitia a uma mulher da boa sociedade oitocentista poder se preocupar apenas com a organização da casa e a educação dos filhos, assumindo a condição de rainha do lar. Se sogra e nora não nutriam as melhores relações, foram duas mulheres que souberam lutar pelo seu estar no mundo. Eugênia não mediu esforços para provar sua condição de inventariante e cabeça de casal, assumida inapropriadamente pela sogra, e de impedir a venda de seus bens deixados em Lisboa e Paris. Por outro lado, teve que enfrentar a difícil circunstância de ver seus pertences serem tirados de si por não ter tido filhos.

A rainha D. Amélia (1865-1951), contemporânea de Eugênia, também assistiu à dispersão de seus bens, por motivos diferentes, de certo. Afora colecionadora e mecenas, desenhava e aquarelava, fazendo conviver no seu ateliê suas obras e as de artistas portugueses naturalistas, seguindo os passos do marido, o rei D. Luís, nas práticas artísticas e colecionistas. Além das telas de pintores portugueses, D. Amélia também colecionava rendas, prática também seguida por Eugênia, que separou cinco peças para fazer parte da coleção Ferreira das Neves, item que não interessou à sogra na partilha.

Eugênia não escolheu doar apenas peças excepcionais, com destaque para obras quinhentistas europeias, uma veste eclesiástica bordada a ouro e prata, porcelanas setecentistas da Companhia das Índias. Elencou objetos triviais (palitos de Lorrão, barrica de ovos moles de Aveiro, lava-olho de vidro, saleiro e pimenteiro, etc.), a biblioteca corrente do casal (livros de consumo trivial), moedas e

medalhas e, com destaque, coisas relacionadas ao universo feminino: a delicadeza da porcelana europeia e oriental, pequenos objetos votivos, leques, têxteis (colchas, rendas, forros de cadeira, entrecamas), joias, frascos de perfume, etc. Nesse sentido, Eugênia não se privou de se colocar e expor objetos relacionados ao feminino como um ato final e inescapável de fazer ver a atuação da mulher em seu tempo, pretensamente passiva. Entre essas obras de um feminismo latente, há três telas de Josefa Garcia Greno, único indício de uma coleção de artista e deliberada preferência por uma pintora de seu tempo, que se destacou pelos quadros de flores. A espanhola Josefa Greno residiu em Lisboa, pela segunda vez, entre fins de 1886 e 1902, quando veio a falecer, coincidindo com o período de estada de Eugênia e Jerônimo em Lisboa.

Mesmo que Eugênia não esteja denominada na coleção, há vários exemplos de seu protagonismo. Diante de todos os objetos deixados em Lisboa, há muitos vestígios de sua atuação por meio dos bens inventariados. Na listagem dos itens encaixotados, anexados ao processo por Eugênia, constavam “2 caixas de lápis de cor” (PORTUGAL, 1919, fl. 472), “1 caixa de tinta e pincéis etc.” (*Ibid.*, fl. 475), e no arrolamento dos bens, “um quadro a óleo pintado sobre tela, representando uns livros assignado ‘Neves’” (*Ibid.*, fl. 99). Podemos supor que Eugênia apreciava pintar e desenhar e até produziu um quadro para o marido, apreciador de livros, o tema da tela, com seu sobrenome assinado. Tal hipótese de ser uma pintora amadora pode ter possibilitado a aproximação com Josefa Greno.

Além do apreço pela pintura, a presença no inventário de Jerônimo de novelos de linha para crochê, caixa de agulhas (*Ibid.*, fl. 471 verso) e porta-alfinetes (*Ibid.*, fl. 472 verso), e de aviamentos, panos e roupas por costurar, indica a dedicação de Eugênia aos trabalhos de agulha, atividade corriqueira às mulheres oitocentistas. Algumas mulheres artistas, inclusive, dedicavam-se à criação de trabalhos com as agulhas, como foi o caso de Josefa Garcia Greno, que, antes de se tornar artista consagrada, fazia vestidos e bordados, ganhando para si e para mãe. Em Lisboa, quando conheceu seu futuro marido, Adolfo Greno, em 1870, dedicava-se ao bordado e à alta costura. A atividade da costura igualmente foi o que sustentou financeiramente ela, o marido e a mãe em sua estada em Paris, quando Adolfo Greno, em 1881, não acatou o chamado para regressar a Lisboa ao finalizar sua bolsa de estudos. Segundo Luís Varela Aldemira, Josefa teria exposto um lenço bordado

a branco na Exposição Universal de Paris de 1879 (ALDEMIRA, 1951, p.61), marcando sua entrada no mundo da arte pelas agulhas. Também merece destaque os artefatos em renda de bilro criados por Maria Augusta Bordalo Pinheiro (1841-1915), pintora a seguir os passos da família, atuando simultaneamente no desenvolvimento da indústria artística de rendas de Peniche. Sendo assim, podemos perceber o quanto agulhas e pincéis poderiam fazer uma fecunda parceria na arte do feminino.

Esses trabalhos manuais com agulha, roupas e almofadas eram responsáveis por celebrar as “mãos de fada” das mulheres oitocentistas, por vezes dados de presente ou herdados, figurando-se como repositórios de boas lembranças. Eugênia demarcou as peças que rememoravam suas amigas e a família:

- 3 panos de crochet recordação de uma amiga (PORTUGAL, 1919, fl. 463);
- 1 coeiro bordado a matiz, recordação do meu irmão;
- 1 penteador de lã encarnada, recordação de minha irmã;
- 1 saia de seda verde, recordação da minha mãe;
- 1 capa cinzenta forrada de encarnado, recordação de minha mãe (*Ibid.*, fl. 464);
- 1 chale de riscas, recordação de meu irmão;
- Roupas de menino, recordação do meu irmão;
- 1 corpo de seda verde, recordação de minha mãe (*Ibid.*, fl. 464 verso);
- 1 colcha antiga de seda, recordação de minha mãe (*Ibid.*, fl. 470 verso);
- 1 chale branco de Luchon, recordação de família;
- 1 lenço bordado a prata, recordação de minha avó;
- 1 chale de Pekim, recordação de família;
- 1 almofada, recordação de família;
- 2 panos de renda, recordação de família;
- 1 trabalho de senhora, recordação de família (*Ibid.*, fl. 471);
- 1 almofadinha, recordação de minha mãe (*Ibid.*, fl. 471 verso).

Os artefatos acima listados, entretanto, não foram julgados dignos de figurarem na coleção Jerônimo Ferreira das Neves, apesar de Eugênia não ter se privado de selecionar outros têxteis e aviamentos, como as quatro colchas de seda lavrada, entrecamas de Castelo Branco, forros de cadeira de damasco e seda lavrada doadas à Escola Nacional de Belas Artes.

Para além dos artigos de tecido, é digno de nota as peças que vieram de sua família, como ela mesma aponta:

- 2 urnas de mármore, recordação de família;
- 1 copo de porcelana do Japão casca de ovo, recordação de família (*Ibid.*, fl. 465),
- 1 commoda Imperio, tendo na 1ª gaveta 12 livros da China com pinturas sobre papel de arroz, recordação de família (*Ibid.*, fl. 1.466);
- 1 garrafa de vidro da Bohemia, recordação de família;
- 1 serviço de vidro da Bohemia, recordação de família (*Ibid.*, fl. 468);
- 1 bilheteira de porcelana da China, moderna recordação de família;
- 1 meza de comer na cama, recordação de família (*Ibid.*, fl. 468 verso);
- 1 comodassinha da Ilha da Madeira, recordação de família;
- 1 copo com a Torre Eiffel, recordação de família (*Ibid.*, fl. 469);
- 2 jarrinhas de porcelana da China, recordação de família;
- 1 jarrinha de porcelana da China casca de ovo com a tampa, recordação de família;
- 1 potiche pequeno de porcelana da China castanho, recordação de família;
- 1 potiche pequeno de porcelana da China, recordação de família;
- 2 jarrinhas de porcelana do Japão modernas, recordação de família (*Ibid.*, fl. 469 verso);

- 1 jarrinha de porcelana da China, família verde, recordação de família,
- 2 castiças de Wedgwood, recordação de família;
- 1 ara (sic) de xarão preta para chá, recordação de família;
- 1 galinha de marfim, recordação de família;
- 1 caixinha de porcelana, recordação de família;
- 1 canudo pequeno de porcelana da China parra, recordação de família;
- 1 bandeja de porcelana da China com duas xícaras, recordação de família (*Ibid.*, fl. 470);
- 1 pezo de papel de vidro, recordação de família;
- 1 copo de Luchon, recordação de família (*Ibid.*, fl. 470 verso);
- 12 livros da China de pinturas sobre papel de arroz, recordação de família (*Ibid.*, fl. 471 verso);
- 1 quadro de escultura de madeira, trabalho Suisso com cabeça de Christo em porcelana, recordação de minha irmã;
- 2 passarinhos de bronze, recordação de família;
- Harpa de Erard, recordação de meu pae;
- Corpo de baixo da secretaria de pau-santo, recordação de família (*Ibid.*, fl. 472 verso);
- Corpo de cima da secretaria de pau-santo, recordação de família;
- Parte de cima do espelho de barba de pau-santo, recordação de família;
- 1 copo da Bohemia, recordação de família;
- 4 quadros pintura sobre vidro, recordação de família (*Ibid.*, fl. 473);
- 1 piano Erard, recordação de meu tio;
- Livros e papéis de meu pae (*Ibid.*, fl. 474);
- 1 meza da India, recordação de família (*Ibid.*, fl. 475);
- Móvel de tuya e pau-santo que pertenceu a meu pae (*Ibid.*, fl. 476).

Dessa listagem, podemos perceber que a família de Eugênia nutria gosto pelas porcelanas e pela arte oriental, especialmente chinesa, o que pode sugerir que ela mesma tenha sido a colecionadora das porcelanas, inegavelmente a maior quantidade de peças arroladas no inventário, excetuando os livros, com uma quantidade bem superior ao que foi doado à Escola Nacional de Belas Artes. Além disso, tanto o tio quanto o pai apreciavam instrumentos e a própria Eugênia teve aulas de harpa, quando mencionou que detinha “1 porta-retratos arrendado, recordação de minha professora de harpa Sarzana” (*Ibid.*, fl. 472). Até o momento, as indicições levam a crer que Eugênia cresceu convivendo com artigos de qualidade, em meio à música, moldando sua apreciação para a arte nas variadas modalidades e impulsionando-a a adquirir objetos dignos de admiração ao longo da vida adulta.

Apesar das significativas obras renascentistas presentes na coleção, especialmente religiosas, e da grande quantidade de santos em quadros, relevos e esculturas que o casal detinha, são os motivos florais que se destacam, dispersos em muitos objetos da coleção: nas porcelanas, nos têxteis, em desenhos, marfins e nas telas de Josefa Greno, e que conferem um indiscutível gosto feminino ao conjunto (Figura 3).

As flores são indícios da primavera, sendo uma inconfundível marca de renovação do mundo, um despertar e renascimento (RONNBERG; MARTIN, 2010, p.150). Sua fragilidade foi constantemente correspondida, no século XIX, ao feminino, com a ideia de um sexo frágil, belo, mas carente de cuidados masculinos, uma estratégia de domínio e poder.

Ligadas à beleza efêmera, tantas vezes representada em composições artísticas de Vanitas, as flores são bem mais resistentes do que se imagina. Suas raízes são agressivas e invadem solos pouco propícios, ou até mesmo sem eles, e apresentam seu frescor nos climas mais inóspitos. Entretanto, ao arrancá-las de seus alicerces, fenecem rapidamente, como se houvesse um deliberado desejo de dizimar sua natureza sensual e fresca e de dissipar suas essências inebriantes. A ideia de mulher fatal, sedutora e usurpadora se contrapunha à mulher casta, dadivosa e compreensiva, ambas relacionadas a flores, sejam as voluptuosas orquídeas, papoulas e rosas, ou as mimosas madressilvas, margaridas e jasmims. Que mulher no século XIX não dominava a linguagem das flores e as amava?



Figura 3. Motivos florais presentes na coleção Ferreira das Neves. Acervo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Fotografia da autora.

Josefa Greno até as pintava postas em vasos e jarros, mas as flores não se disciplinavam em contidos buquês. Despejavam-se para fora, espriavam-se pelas mesas, ultrapassavam seu contenedores. Nas mais atrativas pinturas de Greno, as flores se compunham em montes e conjuntos fantasiosos, cujas pinceladas fortes e decididas lhes conferiam vivacidade quase eterna, pois, antes de tudo, eram flores de alma e imaginação. Mas o frescor dos efeitos pictóricos mexe com os sentidos e resgata memórias olfativas. Libertam-se lembranças de cheiros de rosas, jasmims, açucenas.

Julia Lopes de Almeida, destacada escritora brasileira de entres-séculos no Brasil, autora de romances, peças e crônicas, redigiu manuais para noivas, donas e donzelas, orientando-as a serem boas mulheres, sem antes procurar mostrar suas potencialidades sociais e a importância de se instruírem para não se manterem tão submissas, como pais e maridos desejavam. Com o pretexto de comentar sobre uma exposição de flores que propôs em 1901 no Rio de Janeiro e que não teve o êxito esperado, Julia chamava atenção para o deliberado interesse por elas no mundo civilizado com exposições frequentes, ao mesmo tempo que buscava valorizar as flores nativas brasileiras. Também afirmava que “a jardinagem fornece ensejo para distrações e estudos próprios para mulheres” (ALMEIDA, 1926, p.139), indicando o quanto as flores estavam relacionadas ao universo feminino. Comentando dos benefícios de levá-las aos enfermos, sentenciava que é “[...] assim que nós

precisamos gostar de flores. Gostar tanto, que elas sejam para nós uma necessidade [...]” (*Ibid.*, p.139). A necessidade das flores para Eugênia e Josefa recaiu em outras instâncias, que não as flores naturais.

Embora considerado gênero menor (MOURATO, 2015, p. 118-119), as pinturas com flores obtiveram significativa recepção no mercado português nas últimas décadas do século XIX, sendo Próspero Lasserre (18??-1900) e José Ferreira Chaves (1838-1899) reconhecidos pintores floristas, acompanhados de Francisca de Almeida Furtado (1827-1918), até a chegada do “fenômeno Greno”, que veio atrair a atenção dos críticos, desbancar renomados pintores e assombrar diversas discípulas de Malhoa, chamadas por Fialho de Almeida de “tristes malhoas”. Os motivos florais também estavam chamando atenção nos salões parisienses da década de 1880, e é digna de destaque a exposição de Manet de 1884, o que certamente teve ecos em outros centros urbanos europeus e podem ter despertado o interesse de Josefa pela temática, já que teve aulas de música e pintura em sua estada em Paris.

Se Josefa arrancou elogiosas críticas em sua época, como lembra Sandra Leandro, é preciso não esquecer que a pintura, ou a escultura, feita por mãos femininas foi vista com persistente desconfiança no século XIX, suspeita que se prolongou no tempo. De resto, a crítica no século XIX reservava habitualmente para último lugar o comentário às obras das Senhoras-Artistas, e era geralmente um comentário mais apressado. (LEANDRO, 2004, p.2).

Josefa Greno (1850-1902) estreou no mundo da pintura com a XIII exposição da Sociedade Promotora das Belas Artes, inaugurada em 8 de junho de 1884, espaço privilegiado para divulgação e premiação dos trabalhos artísticos produzidos em Portugal, quando se discutia a “surpresa Greno” que, diferentemente de tantas mulheres que expunham, destacava-se por suas vigorosas pinceladas, como se pode observar em um dos comentários críticos da época:

Estes trabalhos não são de mulher. Há aqui um á-vontade, um domínio na maneira de atacar o assunto que impressiona, agrada e satisfaz as condições da pintura viva, a pintura que se respira e sentimos, liberta de amadorismos. Vejam, que até o Ferreira Chaves e o Lassere, experimentados floristas, empalidecem ao lado desta senhora. Se não é um homem a pintar, é o diabo por ela. (ALDEMIRA, 1951, p.115)

Com base nesse relato estupefato, podemos perceber os preconceitos que cercavam as mulheres artistas, pois delas se esperavam pinturas desprezíveis, que lhes rendessem horas de lazer artístico, pois que haviam de pintar como mulheres, sendo elas apenas amadoras, de modo a conciliar com as obrigações de rainhas do lar. Duvidava-se, portanto, da capacidade de Josefa de ser uma autêntica artista, atribuindo ao diabo a atitude da descendente de Eva de ter provado a maçã do querer saber ser pintora. Ela infringia as leis divinas ao provar o fruto proibido de ser artista mulher.

Seus arranjos florais e naturezas-mortas têm personalidade e nem sempre são completamente contidos no enquadramento da tela, como se o recorte não lhe bastasse porque a imagem representada ia além da tela, fragilizando a relação entre a realidade e o fato da pintura. Alguns quadros têm composição mais amena e equilibrada, geralmente as naturezas-mortas, em que, com as flores, apresentam-se frutas e objetos. Mas é quando se concentra nas flores que Josefa melhor expressa seu vigor na escolha das cores, da composição, das pinceladas soltas e movimentadas, conferindo uma personalidade inconfundível na representação floral. Nada branda, suas flores são apaixonadas, com vontades próprias, pura liberdade pictórica, verdadeiro triunfo da autonomia criativa das tintas (Figura 4).



Figura 4. Josefa Garcia Greno – *Pomba entre flores*, óleo sobre tela – Museu de Évora, Portugal. Fotografia da autora.

O casal Ferreira das Neves reuniu três quadros da pintora, resumindo as escolhas poéticas de Josefa Greno e demarcando preferências estéticas do casal colecionador por certa artista de

seu tempo. Dos outros seis quadros e desenhos contemporâneos da coleção, há os seguintes trabalhos: *Moças no Jardim* (registro MDJVI 1259), um óleo sobre madeira sem assinatura; *Paisagem com flamboyant* (registro MDJVI 1260), de Francisco Cocolilo, um óleo sobre tela; *Busto de menina*, de B. Ferraz, um carvão, crayon e pastel sobre papel; *Busto feminino*, um pastel sobre papel (registro MDJVI 1287); *Cabeça feminina* (registro MDJVI 1275), um grafite sobre papel; *Flores*, assinado Clotilde e datado de 1873, em lápis de cor sobre tecido; e duas marinhas, uma sem autor (registro MDJVI 1262), um pequenino óleo sobre tela; outra, uma marinha de J. Pedroso, de 1871, um óleo sobre madeira (registro MDJVI 1254). Com exceção das marinhas, as demais obras trazem jardins, flores, árvores floridas e mulheres, demarcando um gosto particular.



Figura 5. As três telas de Josefa Garcia Greno presentes na coleção Ferreira das Neves. Respectivamente, *Natureza morta – flores*, reg. MDJVI 1255, óleo sobre tela, com moldura: 84,2 x 94 cm; *Natureza morta – flores e frutos*, reg. MDJVI 1256, óleo sobre tela, com moldura: 86,4 x 95,8 cm e *Natureza morta – flores*, reg. MDJVI 1257, óleo sobre madeira, com moldura: 50,4 x 88,2 cm. Acervo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Fotografia de Marco Cadena.

Nos quadros de Josefa Greno (Figura 5), as molduras entalhadas e douradas foram realizadas provavelmente à mesma época, ante suas similaridades de lavra e motivos, de modo a configurar um conjunto que se individualizasse das demais obras da coleção e conferisse destaque aos quadros. São as molduras dos quadros de Greno que têm a maior largura e entalhe mais rebuscado, igualando-se às molduras dos quadros antigos, denotando um desejo de consagrá-las como obras de importância, verdadeiras obras-primas.

O menor quadro é um óleo sobre madeira (registro MDJVI 1257), e os outros dois, de dimensão similar, são pinturas sobre tela (registro MDJVI 1255 e 1256). Greno se coloca em duas versões. A tela com flores, romãs e uvas (registro MDJVI 1256), com 53,3 x 64 cm, segue uma preocupação com a modelagem das formas, enfatizando a tridimensionalidade e uma representação mais mimética, optando por tons mais escuros e profundos (Figura 6). Nela, Josefa mostra capacidade de saber fazer em tinta as coisas que se colocam à sua frente, incontestavelmente uma pintora que sabia dominar o ofício. Nos outros quadros, cromatismo e luz predominam, com pinceladas vigorosas e uma planaridade que afirma a natureza da pintura. Na tela floral maior (registro MDJVI 1255), com 55 x 65 cm, a paleta terrosa sobressai, trazendo um aspecto mais orgânico, carnal às flores, para além de sua fragilidade natural (Figura 7). A presença do magenta e amarelo ocre, misturados com branco, conferem diferentes saturações, matizes e combinações, ganhando materialidade que, com diferentes movimentos de pinceladas, pode-se sentir a determinação da artista, sem receio de se expor e de se expressar pelo pincel. No quadro menor (registro MDJVI 1257), com 20,7 x 59,7 cm, no monte de flores conformado em um buquê oblongo, com pétalas brancas, rosas e vermelhas, contrapõe-se o fundo azul esverdeado, trazendo maior leveza visual sem perder sua intensidade vibrante (Figura 8). Ambas as telas exclusivamente florais se colocam como força pictórica, intensas na sua existência, com luz e cor materializadas em tintas espessas e expressivas. As fragilidades das flores e da feminilidade são postas em intransigente desejo, quase transgressão. Fortes, atraentes, inconformadas, voluntárias, mesmo que presas aos limites das superfícies dos suportes e molduras, que, diante de uma liberdade interpretativa, poderiam estar relacionadas a mulheres ativas e personalistas, que eram tolhidas pelos enquadramentos sociais de seu tempo.

A pintura de Josefa Greno bem poderia ter atraído Eugênia por corresponder à sua pretensão de ser mulher com vontade própria, independente financeiramente, companheira de um bibliófilo, mas agente de sua própria coleção. Se não temos ainda como confirmar tais possibilidades, Eugênia fez escolhas. Escolheu Josefa, deu-lhe destaque, acenou uma preferência, apesar de, aparentemente, não ter ultrapassado as expectativas sociais das mulheres de seu tempo. Preferiu aparições tímidas e dar destaque ao marido, mas soube

pelos entrelinhas deixar inscrito no futuro, por meio das peças que comporiam a coleção artística, sua vontade própria, sua postura estética e do que pensava que deveria ser valorizado como arte de seu tempo. Sutilmente, como um delicado jasmim, Eugênia se inscreveu reservadamente na coleção, mas à medida que remexemos nas suas peças, o aroma forte e decidido dessa flor nos desperta para sua incontornável presença, fazendo-nos perceber sua possante e determinada atuação. Talvez Jerônimo estivesse à sombra da mulher no que se refere à prática do colecionismo artístico.



Figura 6. Detalhe do quadro *Natureza morta – flores e frutas* (registro MDJVI 1256), óleo sobre tela, 53,3 x 64 cm, de Josefa Garcia Greno. Coleção Ferreira das Neves. Acervo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ.

Como Eugênia, Josefa mostrava-se pouco, selecionava as amigas e não frequentava reuniões sociais, concentrando-se quase exclusivamente no seu trabalho (ALDEMIRA, 1951, p.136). O marido de Josefa, o artista português Adolfo Greno, promessa de grande artista, ficou à margem da mulher. Entre inúmeras notícias, a revista *O Occidente* lembrava que

Greno não era um talento brilhante e os quadros em que mais conseguiu distinguir-se foram os retratos. [...] Dedicando-se a dar lições de desenho e pintura teve por uma das suas primeiras discípulas a Josefa Garcia Greno, de origem espanhola, da qual se enamorou e veio a desposar por 1876, tendo ele apenas 21 anos de idade. Foi um casamento de amor, em que se uniram duas almas d'artista, pois que Josefa Greno honrou o mestre, avantajando-se-lhe na pintura em que se tornou uma artista distintíssima nos seus quadros de flores, especialidade que melhor cultivou. (*O Occidente*, 1901, p.260)

A partir da estreia com o marido, em 1884, Josefa Greno esteve presente em várias exposições, ela, com cada vez mais trabalhos; ele, com cada vez menos. Em 1886, Adolfo e Josefa apresentaram trabalhos na VI Exposição do Grupo Leão; ela, com dezessete telas. No ano seguinte, Josefa expôs dezenove pinturas na Sociedade Promotora das Belas Artes. Em 1888, exibiu vinte e quatro quadros na Exposição Industrial, e se presume que tenha levado um lenço bordado intitulado *Amor-dos-homens*, que teve como grande interessado o rei D. Fernando II. No mesmo ano, participou do salão do Grupo Leão com doze obras. Em 1891, na primeira exposição do Grêmio Artístico, Josefa esteve presente com dezessete pinturas, um leque de pano e um pastel e Adolfo com duas telas. Josefa trabalhava com afinco e isso lhe permitia ter material significativo para expor anualmente.



Figura 7. Detalhe do quadro *Natureza morta - flores* (registro MDJVI 1255), óleo sobre tela, 55 x 65 cm, de Josefa García Greno. Coleção Ferreira das Neves. Acervo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ.

O sucesso granjeado permitia que Josefa vivesse da pintura, com boas vendas e encomendas, e ainda obtivesse discípulos² recebidos em seu ateliê na Travessa de São Mamede (atual rua Nova de São Mamede), nº38, 1º piso, próximo à sua residência na rua Vale de Pereiro, nº 40. Eugênia poderia ter sido uma de suas alunas, mas não tendo exposto trabalhos, situação que registraria ser discípula

² Aldemira fornece uma lista de discípulos de Josefa Greno, cuja maioria expôs em diversos eventos artísticos, notadamente no Grêmio Artístico, totalizando oito mulheres e um homem (ALDEMIRA, 1951, p.158).

de Greno, como outras artistas amadoras o fizeram, mas não há como confirmar tal pressuposto.

Contudo, a vida da artista estava longe de ser só flores. Afora ser mulhengo e boêmio, Adolfo usurpava suas rendas e economias, levando o casal a constantes desentendimentos e levando-a a diversas crises nervosas. A bela Josefa da mocidade foi se transformando em uma senhora vetusta e sombria. Só seus quadros gozavam de eterno frescor e vivacidade.



Figura 8. Detalhe do quadro *Natureza-morta - flores* (registro MDJVI 1257), óleo sobre madeira, 20,7 x 59,7cm, de Josefa García Greno. Coleção Ferreira das Neves. Acervo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ.

Nem Josefa nem Eugênia puderam gozar da experiência da maternidade, quase uma obrigação das mulheres de seu tempo, subjugadas ao protótipo da mulher que renuncia aos prazeres, ao luxo e à elegância em prol dos cuidados com os filhos. Como se pensava à época, “o cultivo das flores afina o gosto pelas sutilezas da natureza e exercita o espírito para as ocupações maternas” (ALMEIDA, 1926b, p.131). Essas duas mulheres assumiram outros caminhos de ser mulher no seu tempo. As flores que cultivaram foram outras: em pinceladas e tintas ou apostas em artefatos com motivos decorativos. Seus filhos foram seus legados: uma coleção de arte, uma coleção de artista. Se as flores naturais fenecem, as artísticas são muito mais perenes. Cada uma soube inscrever seu nome no futuro por meio das flores.

Julia Lopes de Almeida, em crônica sobre *A mulher brasileira*, inicia reclamando da imagem da mulher brasileira pelo europeu:

“Para ele nós nascemos para o amor e a idolatria dos homens, sendo para tudo mais o protótipo da nulidade” (ALMEIDA, 1926a, p.35). Mas argumenta o contrário, ajudando a ver mulheres como Eugênia longe dos estereótipos a que foram impingidas: “Parecerá por isso indiferente ou sossegada, a quem a não a conhecer senão pelas exterioridades. [...] Se seu temperamento é cálido e voluptuoso, a sua índole é honesta e ativa e o seu pensamento despido de preconceitos” (*Ibid.*, p.36). Eugênia não mediu esforços para reunir uma pequena notável coleção e garantir a memória de seu marido ao doá-la a uma instituição dedicada ao ensino das artes. Sem preconceitos, reuniu peças simples e rudimentares com peças excepcionais, juntou mestres primitivos portugueses de temática religiosa com três telas de uma pintora maldita. A honesta Josefa não suportou as traições e usurpações do marido; Eugênia, que parecia pacata e mais uma entre tantas mulheres que viviam para o lar, começa a surgir como outra personagem.

As duas sobreviveram aos maridos. Eugênia ainda viveu por muitos anos enviuvada e pôde planejar com tranquilidade e discernimento suas doações a instituições públicas dos bens que ela e o marido arrecadaram. Josefa, abalada com a morte da mãe em 1897 e revoltada com as atitudes vis de Adolfo, não legou ao destino sua viuvez, assassinando a tiros o marido em junho de 1901. Ao ser presa, durante os depoimentos, Josefa declarava

Roubou-me a alegria e a confiança, tudo o que uma mulher poder ter de mais sagrado. A minha vida era impossível com um mentiroso... Sofri muito. Sofro muito! [...] Podem dizer o que entenderem. Mas nunca se atreverão a afirmar que eu não tenha sido uma mulher honrada, muito trabalhadora... Trabalhei como um homem e ganhei muito dinheiro com a pintura. Se me mandarem o cavalete e as tintas e tiver sossego, ainda poderei trabalhar na prisão... mas creio que falem forças... (apud ALDEMIRA, 1951, p.32)

Tratada como louca, Josefa foi transferida para o hospital psiquiátrico de Rilhafleres, com visitas proibidas. Sete meses depois veio a falecer. A mulher assassina, mesmo que o cunhado tenha deposto a seu favor, não conseguiu liberdade e, como pecadora, teve sua obra relegada ao esquecimento. São poucas as instituições portuguesas que possuem suas obras, e Sandra

Leandro, pesquisadora de artistas mulheres em Portugal, costuma fazer apelo ao público que assiste a suas conferências para que, “caso conheçam o paradeiro de algumas obras destas artistas (Josefa Greno e Fanny Munró), não deixem de referenciá-lo” (LEANDRO, 2004, p.11).

Para concluir essa fala, valendo-nos novamente de Julia Lopes de Almeida, que, ao escrever sobre as rosas, bem poderia estar tecendo comentários sobre Eugênia e Josefa:

Qual será entre todas a mais bela? Ninguém poderá dizê-lo! Se umas têm a cor brilhante do sangue que fascina, as outras têm a pureza do leite, que encanta! Se umas têm o brilho do ouro, outras o róseo do pudor [...] Estas têm a forma rebelde, as pétalas crespas como se fossem agitadas por ataques de nervos e sofressem muito! Mas... Aspira-lhes o aroma! É tudo quanto há de mais doce e de mais tranquilo! (ALMEIDA, 1926b, p.137)

Entre resignações, ímpetos, lutas e revoltas, entre santos e flores, fé e pecados, pinturas e coleções, Eugênia e Josefa travaram mais que uma relação de mulher para mulher. Foi a arte, para arte e pela arte que as duas se deram, colecionando e produzindo memórias palpáveis. Das três telas de Josefa Garcia Greno, duas eram mais estimadas por Eugênia, como apontou no processo de inventário: “1 Quadro de flôres e um quadro romão e uvas recordação da Greno” (PORTUGAL, 1919, fl. 474). Esse tom de intimidade – “recordação da Greno” – pode nos fazer crer que nutriam amizade e admiração uma pela outra. Eugênia pode ter adquirido uma das telas e as outras duas terem sido presenteadas por Josefa, caso contrário, não faria sentido mencionar que os quadros eram recordação de Greno. Diante dessa hipótese ainda sem documentos que a comprove, algumas Greno ficaram com Eugênia e Eugênia nos trouxe Greno. As recordações de Eugênia, impalpáveis sentimentos femininos, foram depositadas em quadros e objetos de sua coleção, garantindo memórias indelévels de flores e mulheres de seu tempo, com especial deferência à Josefa Greno. Entre malvaíscos, papoulas, rosas, lilases e peônias, Eugênia e Josefa sofreram com os malmequeres, mas deixaram suas memórias em amores-perfeitos pela arte.

Marize Malta é Professora associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando na graduação e pós-graduação. Seu domínio de investigação é em História e Teoria da Arte/artes decorativas, artefatos e ambientes oitocentistas, arte doméstica, objetos do mal, condição decorativa e/ou artística e de sua relação com imagem e lugar, enfocando o problema das coleções e os modos de exibição. É pesquisadora PQ-2 do CNPq, líder dos grupos de pesquisa ENTRESSÉCULOS e MODOS, atual coordenadora do Museu D. João VI e realizou estágio pós-doutoral no Instituto de Artes da Universidade de Lisboa, com bolsa da Capes, entre julho de 2017 e julho de 2018.

REFERÊNCIAS

- ALDEMIRA, Luís Varela. A pintora Josefa Greno. **Nova autópsia dum velho caso**. Lisboa: SNBA, 1951.
- ALMEIDA, Julia Lopes. A mulher brasileira. In: **Livro das donas e donzelas**. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1926a, p. 35-40.
- _____. As flores. In: **Livro das donas e donzelas**. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1926a, p. 133-141.
- _____. Floricultura. In: **O livro das noivas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1926b, p. 131-144.
- BRASIL. Juízo de Direito da 1ª Vara Cível do Rio de Janeiro. **Partilha amigável dos bens de D. Maria América Barbosa de Carvalho. Interessados: Comendador Antônio Gonçalves de Carvalho e Eugênia de Carvalho Ferreira das Neves casada com o comendador Jeronymo Ferreira das Neves Sobrinho**. 1885. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, Registro nº 5580, maço 431.
- LEANDRO, Sandra. Metáforas do coração – Josefa Greno (1850-1902), Fanny Munró (1846-1926), Joana Vasconcelos (1971) – mulheres artistas. **Letras: Revista da Universidade de Aveiro**. Aveiro: Universidade de Aveiro, n. 24, 2007.
- _____. O trágico destino de Josefa Greno (1850-1902). **Faces de Eva**, n. 9, p. 177-186, 2003.
- _____. Patrimónios pouco visíveis: as pintoras Josefa Greno (1850-1902) e Fanny Munró (1846-1926). Patrimónios pouco visíveis: as pintoras Josefa Greno (1850-1902) e Fanny Munró (1846-1926), no **III Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte**. Porto, novembro de 2004.
- LEANDRO, Sandra; SILVA, Raquel Henriques da (orgs.). **Mulheres pintoras**. Lisboa: Esfera do caos, 2014.
- MIGLIACCIO, Luciano. Notas para um inventário de obras de arte portuguesa em coleções brasileiras. In: SEPARATA da obra **II Congresso Internacional de História da Arte – Portugal: Encruzilhada de Culturas, das Artes e das Sensibilidades**, 2001. Coimbra: Almedina, 2005, p. 991-1003.

- MOURATO, António. Pintores floristas em Portugal (1850-1910). **População e Sociedade**, CEPES, Porto, v. 23, p. 117-143, 2015.
- NECROLOGIA. Adolpho Greno. **O Occidente, Revista Ilustrada de Portugal e do Extranjeiro**, v. XXIV, n. 812, p.160, 20 jul. 1901.
- PEDRO, Fernanda Maria Filipe da Piedade. **Vida e obra da pintora Josefa Greno**. Dissertação Mestrado em História da Arte. Universidade Lusíada, Lisboa, 2002.
- PORTUGAL. Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa. 2ª Vara. 2º Ofício. Autos cíveis de inventário entre maiores. Inventariado: Dr. Jerônimo Ferreira das Neves. Inventariante: D. Maria Ferreira das Neves. Processo nº 2004, 1919. 3 v. + apenso. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, nº de registo 230203.
- SERRÃO, Vítor. Arte feminino. Casos de estudo na arte portuguesa. In: CARVALHO, Diana Saraiva de (ed.). **Academia das Ciências de Lisboa**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 2017. (Tópicos da conferência apresentada no Instituto de Estudos Académicos Adriano Moreira, no ciclo de conferências Arte no feminino, a 12 de dezembro de 2017).
- SOARES, Clara Moura. A Galeria de Pintura do Restaurante Leão d'Ouro: Percursos de uma Coleção. **ARTIS, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa**, n. 6, p. 276 e 293, 2007.
- UM PERCURSO PELA PINTURA PORTUGUESA. **Coleção Telo de Marais**. Viseu: Museu Grão Vasco, 2011 (catálogo de exposição).
- VALLE, Arthur. Considerações sobre o Acervo de Pintura Portuguesa da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenove-vinte.net/obras/portugueses_enba.htm>. Acesso em: 5 mai. 2012.

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA e PAULA REGO: MULHERES, ARTISTAS E EMIGRANTES

Raquel Henriques da Silva

O tema deste artigo parte de uma constatação fortuita: na cena artística portuguesa, as pintoras Maria Helena Vieira da Silva (1908-1993) e Paula Rego (1935) são os únicos artistas que têm amplo reconhecimento internacional, em termos de mercado e de representação em prestigiados museus. Há, evidentemente, outros de elevadíssima qualidade, mas que não alcançaram até hoje idêntico reconhecimento, objetivamente mensurável, dentro dos parâmetros vigentes. Este facto enfatiza a particularidade que interessa: será meramente fortuito que os dois mais reconhecidos artistas portugueses do século XX sejam duas mulheres num grupo profissional que, em relação a sucesso, continua a ser predominantemente masculino?

Afirmo, à partida, que não vou encontrar resposta para essa pergunta. O que me interessa é o percurso desta reflexão assente numa comparabilidade sucessivamente ampliada¹.

Vieira e Paula têm uma diferença de idade considerável: quase trinta anos. Quando Paula nasceu, em 1935, Vieira já completara sua formação parisiense. Curiosamente, nesse ano, está em Lisboa onde apresenta a sua primeira exposição individual². Nunca se encontraram ao vivo, embora, desde os anos 1980, quando Vieira é

1. O “comparatismo” é uma metodologia fundamental na história da arte. Ver, a propósito, BAYARD, Marc (Dir.). 2007. *L'Histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons du détour*. Paris: Somogy éditions.

2. Na Galeria UP, dirigida por António Pedro e Tom. Esse foi um dos acontecimentos mais marcantes da década que, em 1936, João Gaspar Simões destaca, em célebre texto em que proclama que a pintora revelara a Portugal a arte abstracta. Ver a propósito SILVA, Raquel Henriques da. 2013. *Vieira da Silva Arpad Szenes. Coleção Millennium bcp*. Lisboa. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, p. 8-19.

célebre e Paula está a consolidar a sua carreira, tenham contactado por meio de um amigo comum, episódio a que voltarei mais tarde.

Percorrendo as respectivas biografias³, há diversos aspectos comuns. Para lá de serem mulheres e pintoras, ambas provêm de famílias da alta burguesia lisboeta, ricas e com práticas culturais distintas⁴. Ambas foram filhas únicas que, desde a primeira infância, viveram no mundo dos adultos, iniciando-se precocemente na frequência cultural, teatro, música, leitura, viagens. Vieira, por exemplo, afirmou que “Na minha vida, o que me determinou a pintar foi a grande emoção que tive, aos cinco anos, ao visitar a Tate Gallery com os meus pais”⁵. Quanto a Paula, as coisas não foram tão ostensivas: embora evoque a ida ao teatro com o pai, gostava de se isolar no seu quarto e brincar sozinha⁶. Além da criada Luzia que se ocupava dela, convivia com os avós e uma velha tia que costumava contar-lhe histórias. Dirá mais tarde: “*That was a good way to live. You first made up the stories as you went along*”⁷.

Contra os hábitos dominantes, os pais das duas artistas (só a mãe no caso de Vieira, cujo pai morreu quando ela tinha 4 anos) apoiaram a vocação das filhas e estimularam a sua profissionalização, abrindo-lhes a possibilidade de estudarem no estrangeiro, desejo de todos os aspirantes a artistas e que apenas poucos conseguiam realizar. Vieira, depois de ter tido lições particulares em casa e frequentado aulas de anatomia, decidiu partir para Paris para aprofundar a sua vocação. A mãe acompanha-a. Tinha

3. Em relação à pertinência sociológica da biografia para a história da arte, ver CONDE, Idalina, 1996. *Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão*. In: *Sociologia— Problemas*, nº 19, p. 31-65. Disponível em: <http://sociologiapp.iscte.pt/pdfs/21/210.pdf>. (Agradeço a sugestão a Sandra Jurgens.)

4. O conceito de “distinção” foi enunciado por Pierre Bourdieu em BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Pierre, 1966. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris Minuit.

5. *Au fil du temps. Percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2008, p.22. É evidente que, tendo ficado órfã de pai antes dos 4 anos, essa viagem só pode ter sido feita com a mãe, o que de facto aconteceu.

6. Numa entrevista a Edward King, Paula Rego afirma: “*I have always played in my playroom ever since I can remember. There you can do anything you like*”. (E. King.): “*And is that what your studio is now?*” (Rego.): “*Absolutely*”. In: KING, Edward. 2001. *Paula Rego Celestina' House*. London, Abbot Hall Art Gallery, transcrito in: NOLASCO, Ana. 2005. *A ironia e o grotesco na obra de Paula Rego*. Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte. Lisboa. Faculdade de Letras, p.176.

7. *Ibid.*, p.176.

dezanove anos quando se inscreveu na Académie de la Grande Chaumière, em 1928.

Mais de vinte anos depois, o pai de Paula envia-a à Inglaterra para completar sua educação, iniciada, em termos escolares, na Saint Julian School, em Carcavelos. Frequenta primeiro The Grove, perto de Kent e, em 1952, com 17 anos, acaba por ser aceite na Slade School of Art, em Londres.

Ambas as pintoras reconheceram a importância desta formação que lhes abria novos desafios. Além disso, ambas casaram muito cedo com colegas, igualmente pintores e mais avançados do que elas: Vieira com o húngaro Arpad Szenes (Figura 1), Paula com Victor Willing (Figura 2). Embora as histórias tenham sido muito diferentes (Paula ficará viúva aos 43 anos, Vieira apenas aos 77) num caso e outro, são histórias de profundo amor e de companheirismo, marcadas por respeito e admiração mútuos. Mas, ao contrário do que é mais comum, nestes casais foram as mulheres que se destacaram, assumindo que muito deviam aos conselhos e apoio incondicional dos maridos.



Figura 1.
Arpad Szenes e Vieira da Silva, Rio de Janeiro, c. 1940-1942. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva.



Figura 2. Paula Rego e Victor Willing com os filhos, Nicholas, Victoria e Caroline, Quinta da Ericeira, 1969. Fotografia de Manuela Morais.

Apoiadas por famílias ricas e intelectuais, casadas com artistas e bem inseridas em cenas artísticas dinâmicas, é fácil concluir que estas duas mulheres foram diligentemente fadadas para o sucesso. Como se sabe, tudo poderia ter sido de outra maneira, em razão dos imponderáveis que na História pesam tanto (às vezes mais) que os ponderáveis. O mais decisivo foi, sem dúvida, o gosto absoluto que ambas dedicaram ao trabalho. Cite-se uma entrevista de Paula Rego ao seu amigo Alberto Lacerda, em 1965, que Vieira certamente subscreveria:

– It’s a stupid question, but sometimes one has to ask stupid questions: why do you paint?

– I’ve been asked that before, and my answer was: “To give fear a face”. But there’s more to it than that: I paint because I can’t stop painting⁸.

⁸ LACERDA, Alberto de. 1965. Paula Rego na National Society of Fine Arts (Entrevista). *Diário de Notícias*, 25 de dezembro. In: *Paula Rego 1961: ordem e caos*, 2014. Catálogo de exposição comissariada por Catarina Alfaro e Leonor Oliveira. Cascais, Casa das Histórias Paula Rego, p.142.

Não é objectivo deste artigo analisar as poéticas destas pintoras, substancialmente diferentes, mas tendo em comum a plena adesão a questões maiores do estado da pintura no início das suas carreiras. Em Paris, no final dos anos 1920, a Abstracção, embora mantendo elos pertinentes com a Figuração, é uma das mais poderosas correntes artísticas do primeiro pós-guerra que se consolidaria até o segundo pós-guerra, quando Vieira atingiu a notoriedade. Desde o final da década de 1950, assiste-se à emergência da *Pop*, território estético que influencia Paula, a par do surrealismo (particularmente de Juan Miró), dos *Nouveaux Réalismes* e da *Art Brut* de Jean Dubuffet. O Surrealismo não é estranho a Vieira, sobretudo na juventude e durante a II Guerra, mas o seu contacto com a realidade vai-se tornando uma figuralidade esvaída, em que a forma/cor é o mote do trabalho com grande autonomia expressiva. Pelo contrário, Paula, depois de uma pintura de gestualidade pulsional, em que o rasgar e colar eram especialmente importantes, evoluirá para um perturbante regresso à narratividade, baseada no desenho, na modelação tonal e na composição perspéctica.

Pode considerar-se que o acerto com as dinâmicas e linhas direccionais de cada época possibilita o reconhecimento de um artista, mas, no caso destas pintoras, tão importante como a adequação aos estímulos exteriores foram as particularidades temperamentais que me atrevo considerar o génio de cada artista. Voltamos então a encontrar confluências produtivas que se prendem à pátria de origem: Portugal, do ponto de vista histórico e geográfico, as memórias da infância, do ponto de vista da personalidade criativa.

Em relação a Vieira, a sua obra inicial absorve múltiplas influências que Michel Seuphor brilhantemente sintetizou, em 1949:

Nestes quadros de Vieira da Silva, resume-se toda uma época. Neles encontramos uma recordação longínqua de buscas inquietantes do surrealismo; mais próxima, a aplicação serena pontilhista de Seurat, por meio da qual se vê todo o impressionismo resumido; depois, tocando a artista, a intuição comovida de Van Gogh, estreitamente ligada à arquitectura obcecante de Mondrian. Estes dois holandeses, cuja posição predominante para além da sua época permanecerá única para sempre, parecem ter frutificado o terreno desta portuguesa que fala agora, por sua vez, e cuja arte se situa justamente no ponto de junção da pureza do coração do

primeiro e da nudez espiritual do segundo, entre o grito e o estilo, na encruzilhada de dois caminhos⁹.

Nessa lenta indagação, a estada em Lisboa na década de 1930 foi fundamental. Como já referi, foi na cidade que Vieira realizou a primeira exposição individual, em 1936, onde apresenta os mais antigos exercícios de elaboração geométrica, com base na vivência quotidiana do espaço do atelier-casa ao Largo das Amoreiras¹⁰ (Figura 3). Mais tarde, concentrará sua poética na invenção de espacialidades rítmicas e cromáticas que, muitas vezes, sugerem a ideia de cidades (facto confirmado em numerosos títulos) ou interiores, especialmente bibliotecas que são, como na época dizia José Luís Borges, outra espécie de cidades e mundos. Na definição da sua marca autoral, todos os seus estudiosos, e ela própria, citam a memória de Lisboa da sua infância. Referem-se especialmente aos azulejos utilizados na decoração interior dos palácios e nas fachadas de prédios modestos, superfícies coloridas com imaginosas geometrias que absorvem a luz da cidade espelhada no corpo azul do rio Tejo:

A luz de Lisboa é verdadeiramente única. Sobretudo quando se atravessa o Tejo e se contempla a cidade do meio do rio. É então que se podem pressentir todos os mistérios da cidade¹¹.

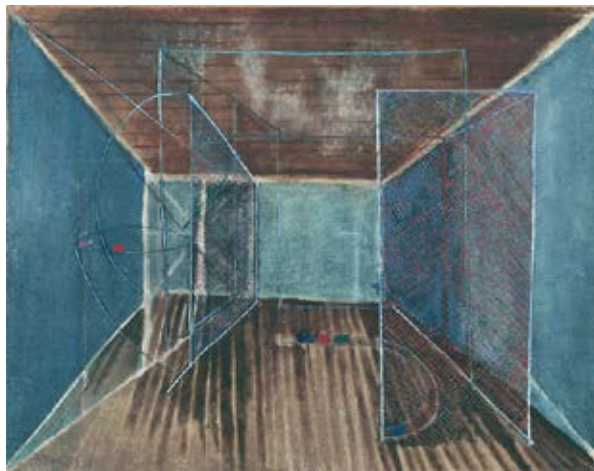


Figura 3.
Vieira da Silva,
Atelier, Lisbonne
1934-1935, Óleo
sobre tela 114 x
146 cm. Fundação
Arpad Szenes-
Vieira da Silva.

9. SEUPHOR, Michel. 1949. *Cahiers d'art*, nº 2. In: VIEIRA DA SILVA. Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p.35.

10. Ver nota 2. Ver também *Património e biografia. Vieira da Silva e o Jardim das Amoreiras*. 2009. Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva.

11. Conversation de Pierre Léglise-Costa avec Vieira da Silva, *Au fil du temps...*, op. cit., p.170.

Também Paula Rego realizou sua primeira exposição individual em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) em 1965, embora, nesse mesmo ano, e antes da exposição em Lisboa, tenha participado da exposição *Six Artists*, promovida pelo Institute of Contemporary Art, de Londres. Mas foi em Lisboa que a crítica soube analisar a importância do seu trabalho, cuja originalidade já tinha sido valorizada em 1961, na II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Situando-se num território heteróclito cuja marca determinante foi a *Art Brut*, de Dubuffet, Paula sempre assumiu, com clareza, que “*I can only do something if I connect it to Portugal. Because my basic experience is there – my early youth experience*”.¹² Por outro lado, valorizava a matriz cultural portuguesa na sua figuração perturbada e descomposta: *I don't feel I am a member of any movement. That is probably because I take my inspiration from things that have nothing to do with painting: caricature, newspaper, street events, proverbs, children's songs, folk dances, nightmares, desires and fears*¹³.

Ou seja, Vieira e Paula, que saíram de Portugal pelos reconhecidos limites da sua cena artística, e que, por razões de biografia, haveriam de perder a nacionalidade portuguesa¹⁴, mantiveram com a cultura do seu país de origem um elo não apenas de afectividade pessoal, mas de razão de ser do seu trabalho e da sua originalidade. Nos anos 1970 – década particularmente difícil para Paula, pela doença do marido, mas também pela perda da fortuna familiar devido à Revolução de 1974 – ela terá uma segunda bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar literatura tradicional portuguesa. As imagens que cria para ilustrar histórias antiquíssimas irão conduzi-la, ao longo de 1980, a uma figuração de tipo novo, em que o uso de modelos será determinante para a estruturação das composições, segundo vectores de base académica. Antes e depois, Paula teve diversificadas fontes de inspiração, mas, até os dias de hoje, Portugal manteve-se como uma fonte primacial, por meio

12. Conversation with ROSENGARTEN, Ruth. 2011. *Love and Authority in the work of Paula Rego: Narrating the Family Romance*. Manchester, Manchester University Press, p.65.

13. LACERDA, Alberto de, 1965, op. cit., p.142.

14. Paula Rego adquiriu a nacionalidade inglesa por casamento. Vieira da Silva e Arpad Szenes adquirem nacionalidade francesa em 1956, depois de largo período em que, administrativamente, foram apátridas, facto que lhes provocou a maior inquietação no início da II Guerra Mundial. Sobre este assunto, ver *Au fil du temps*, op. cit., p. 55-57.

da constante reelaboração das memórias infantis ou da literatura e da História, tomando claramente partido pela tradição popular:

There are two strands in Portugal: the sardonic, the lively, the carnivalesque, the “ful of beans”, the poets, writers, potters, those who are ribald. Then there is the other side; the nostalgic, those who are longing, Pessoa, the Empire, Sebastianism, end that sort stuff. Celestinais in the first category; it’s the category I admire¹⁵.

A atenção criativa de Paula em relação à cultura portuguesa teve outras manifestações que, categoricamente, temos de considerar políticas. A sua pintura do início da década de 1960 narra histórias indecifráveis, enterradas em signos plásticos movidos por deliberado automatismo e pela violentação dos motivos. Victor Willing designou-a como “orgiástica”¹⁶. Nela assume um inédito confronto com a ditadura portuguesa que, em 1961, lançava o país na última guerra colonial de um país europeu, procurando travar a decisão independentista das populações autóctones das colónias de Angola, Moçambique, Guiné e Cabo Verde.

Não cabendo na economia deste texto o desenvolvimento desta importante questão¹⁷, não posso deixar de recordar que pinturas como *Salazar a vomitar a Pátria* (1960) (Figura 4) ou *Quando nós tínhamos uma casa no campo dávamos festas maravilhosas e depois íamos para o mato matar pretos* (1961)¹⁸, expostas com os títulos truncados¹⁹, são as mais violentas críticas dirigidas por um artista ao decrépito regime português. Esse artista é uma mulher com pouco

15. KING, Edward, 2001. *Paula Rego Celestina’ House*. London, Abbot Hall Art Gallery, transcrito in: NOLASCO, Ana, 2005. *A ironia e o grotesco na obra de Paula Rego*. Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte. Lisboa. Faculdade de Letras, p.219.

16. WILLING, Victor. *A imagética e a Iconografia em Paula Rego*. As primeiras obras, 1959-1965. In: REGO, Paula. 1997. Catálogo de exposição. Lisboa, Centro Cultural de Belém, p.40.

17. Ver o catálogo *Paula Rego 1961: ordem e caos*, 2014. Catálogo de exposição comissariada por Catarina Alfaro e Leonor Oliveira. Cascais, Casa das Histórias Paula Rego, especialmente o artigo Holloway, Memory, “Salazar Boots: Paula Rego and the colonial wars”, p. 121-127.

18. Ver fichas e imagens destas obras in: *Paula Rego 1961: ordem e caos*, 2014, op. cit., p. 206 e 167.

19. *Quando nós tínhamos uma casa no campo dávamos festas maravilhosas...* foi exposto na II Exposição de Artes Plásticas da FCG, 1961; *Salazar a vomitar a Pátriasó* foi exposto em 1972, na S. Mamede Gallery. Ver nota anterior.

mais de 25 anos que emigrara para poder concretizar uma carreira, mas que, desde sempre, a utilizou para reivindicar a função social da sua pintura surrealizante.



Figura 4. Paula Rego, *Salazar a vomitar a Pátria*. 1960. Óleo sobre tela 84 x 120 cm. Museu Gulbenkian – Coleção Moderna. Fotografia de Mário de Oliveira.

A atitude combativa de Paula Rego mantém-se até os dias de hoje e voltou a ser uma bandeira corajosa por meio da *Série Aborto*, 1999-2000, com que manifestou a sua indignação em relação aos resultados do referendo em Portugal sobre a despenalização do aborto, em 1998, em que a abstenção se sobrepôs aos votos a favor²⁰.

Não há na obra de Vieira da Silva nada de semelhante, fundamentalmente porque a sua poética abstraccionista não lhe permitiria essa arte de confronto político directo. A grande excepção manifesta-se numa notável série de pinturas e desenhos, realizados no Rio de Janeiro, Brasil, onde o casal viveu entre 1939 e 1947 para escapar aos riscos que pendiam sobre Arpad Szenes, de ascendência judaica²¹.

20. Ver a propósito *Paula Rego 1961: ordem e caos*, 2014, op. cit., p. 280-290.

21. Ver sobre este tema bastante marginalizado na bibliografia de Vieira da Silva em SILVA, Raquel Henriques da. 2009. *Vieira da Silva, Desastres de Guerra*. in: *Longos dias têm cem anos. Vieira da Silva: um olhar contemporâneo*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, p. 33-44.

Como a maioria da gente de cultura em Portugal, Vieira desprezava o regime e recusou quaisquer compromissos com ele²². Colaborou, no entanto, discretamente com a Fundação Calouste Gulbenkian que, a partir de 1957, iniciou um programa de bolsas de estudo no estrangeiro. Vieira seria a “fada-madrinha” de muitos deles, apoiando-os a todos os níveis²³. E quando finalmente aconteceu a Revolução do 25 de Abril, em 1974, Vieira responderá de imediato ao convite da sua amiga, a poeta Sophia de Mello Breyner Anderson, que, sendo deputada, pediu-lhe um cartaz para celebrar o primeiro aniversário da Revolução. A pintora realiza duas propostas, ambas editadas pela FCG, tornando-se até hoje imagens permanentemente utilizadas para evocar e celebrar a Revolução²⁴.

Há outro traço comum a estas duas artistas, embora enunciado de modos muito diferentes que, mais uma vez, espelha tanto as suas personalidades como os contextos vivenciais. Refiro-me ao feminismo. Sem alarde, Vieira foi evidentemente uma feminista²⁵, marcada desde a infância pelas atitudes de orgulhosa independência da avó e da mãe, que sempre viajaram sozinhas e geriram os seus patrimónios. A escolha do apelido (o seu, não o de seu marido) como nome artístico, reservando “Maria Helena” para a intimidade, foi razão para, perante a sua obra, muita gente pensar que “Vieira da Silva” seria um homem. A pintora não queria iludir o seu género, mas tão só que ele não se sobrepusesse ao seu trabalho ou introduzisse uma particularidade que ela entendia não dever ser considerada.

22. Refira-se, como mero exemplo, a sua recusa em estar presente na inauguração da sua exposição na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, em 1970, bem como à condecoração que o Governo lhe quis outorgar. Ver *Au fil du temps. Percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva*, op. cit., p.90.

23. Ver, para desenvolvimento deste tópico, *Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada, Jorge Martins. Amigos de Paris*. Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2012.

24. Ver *Au fil du temps. Percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva*, op. cit., p.92.

25. Numa importante entrevista que Vieira e Arpad concederam a Anne Philippe, ela afirma. “Sou feminista, de tanto que fui ajudada pelas mulheres, a começar pelas da minha família. Vim para Paris estudar Pintura. Paris fazia-me falta. Minha mãe acompanhou-me, eu vivia com ela. Tinha dezanove anos”. Mais adiante afirma: “Lembro-me de que quando era criança, se falava das sufragistas. Eram um pouco ridículas, mas muito úteis. A mulher burguesa achava-se numa situação impossível. Era educada no luxo, mas depois só lhe restava casar-se. Era-lhe interdito ganhar a sua vida, e assim era impelida ao pior: a prostituição ou a miséria”. In: PHILIPPE, Anne. 1995. *O fulgor da luz. Conversar com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*. Lisboa, Rolim, p. 24-44.

Trabalhadora incansável ao longo de décadas, o amor de sua mãe e do marido foram-lhe fundamentais como denso suporte afectivo. Amava também os seus gatos, os jardins e a natureza e teve grandes amigos. Estes negam a frieza que é comum atribuir-se à pintora, em contraste com a afabilidade de Arpad. Não tiveram filhos.

Quanto a Paula Rego, o feminismo foi sempre uma marca assumida do seu trabalho. Tal como Vieira, odiava o lugar de *biblot* de luxo da maioria das mulheres das suas classes sociais. Mas bem dentro das dinâmicas do feminismo do seu tempo, assume-o com deliberação e genealogia: *I am a feminist, indeed I am, very much so [...] I'm an old-fashioned sort of feminist, I've read S. Beauvoir's Le Deuxième Sexe, and I though well, this is how it is [...] there is a whole untold story [...] I believe absolutely that there is a whole different psychology*²⁶.

A poética própria da artista permitiu-lhe tornar a mulher o grande tema da sua obra. Por meio dela, criança, jovem, adulta ou velha, a artista questiona a família e a educação, os sonhos mais íntimos, o amor e o ódio, a memória e os seus infinitos labirintos. A mulher é o modo de falar de tudo: especialmente dos interditos da sexualidade e de todos os marginalizados, os animais, a loucura, a fealdade, a velhice, os homens a que trata como joguetes da astúcia das mulheres, alimentada por séculos de repressão. Por este conjunto de razões, aqui apenas sugerido, Paula é uma das mais importantes pintoras feministas contemporâneas. É possível e proveitoso aproximá-la de outras, desde logo, Nam Goldin que, como ela, usa a recriação permanente das memórias pessoais e uma estética que irradia da provocação psicológica, mas é eminentemente política.

Para a História da Arte em Portugal, o percurso das duas artistas tem um interesse acrescido. Tendo em conta que, na longa vigência de um regime antidemocrático (1928-1974), as questões da contemporaneidade, especialmente no domínio das artes plásticas, nunca contaram com apoios públicos nem das elites sociais, de gosto predominantemente conservador, a determinação e o triunfo destas mulheres ganham maior relevância. Formaram-se e desenvolveram suas carreiras no estrangeiro, odiavam o regime político de Portugal (espe-

26. KING, Edward, 2001. *Paula Rego Celestina' House*. London, Abbot Hall Art Gallery, transcrito in: NOLASCO, Ana. 2005. *A ironia e o grotesco na obra de Paula Rego*. Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte. Lisboa. Faculdade de Letras, p.185.

cialmente o reacionarismo do Chefe de Governo, Oliveira Salazar, a polícia política e a guerra colonial), mas amavam e cultivaram a cultura portuguesa, especialmente as expressões antiquíssimas que irradiam das particularidades da paisagem e da História. Seu exemplo foi decisivo para gerações sucessivas de artistas e cidadãos culturalmente empenhados. Nos anos de 1930, quando Vieira se afirma como pintora do Abstraccionismo, estancia por diversas vezes em Lisboa e, apesar da falta de estímulos existentes, foram António Pedro e João Gaspar Simões que primeiro captaram a sua genialidade²⁷. Mais tarde, Mário Cesariny, personalidade maior do surrealismo português, conviveu, em Paris, largamente com o casal Arpad/Vieira, o mesmo acontecendo com outros artistas, emancipados da tutela asfíxica da cultura oficial e apoiados pela recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian. Na fase final do regime, na transição dos anos 1960 para os 1970, Vieira foi dos primeiros artistas contemporâneos a ser coleccionado em Portugal. A exposição que a FCG lhe dedicou, em 1970, é um marco no estudo e na valorização da obra da artista que, a partir da Revolução de 1974, começou a ponderar os convites para se associar à criação de uma estrutura museológica que lhe fosse dedicada. Depois da morte de Arpad, em 1985, empenhou-se neste projecto, estimulada pelo arquitecto José Sommer Ribeiro, que viria a ser o primeiro director da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, inaugurada em 1994, vocacionada para o estudo e a divulgação da obra deste casal de artistas e que tem, no seu cerne irradiante, um museu e um centro de documentação²⁸.

No caso de Paula Rego, o reconhecimento veio muito mais cedo, o que manifesta quanto, apesar da permanência de múltiplos constrangimentos, a cultura em Portugal se modernizara, quase sempre sobre uma atitude política de oposição ao regime, por vezes militantemente assumida. Tendo feito a sua formação em Londres, as primeiras exposições em Lisboa (1961, na II Exposição de Artes Plásticas da FCG; em 1965, na sua primeira exposição individual na SNBA) tiveram assinalável reconhecimento crítico. A partir de então, também graças às bolsas da FCG, nunca mais o trabalho da artista deixou de ser valorizado e coleccionado, por meio da dinamização do mercado galerístico, ocorrida desde fins de 1960. Simbolicamente,

27. Ver nota 2.

28. Ver *Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 20 anos*. 2014. Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva.

apesar da sua nacionalidade inglesa, Paula integrou a representação de Portugal à XIII Bienal de S. Paulo, em 1975, que consagrou a fraternidade internacional pelo fim da ditadura e da guerra colonial.

Por isso, de modo idêntico a Vieira da Silva, Paula Rego aceitou o convite para a criação, em Cascais, da Casa das Histórias Paula Rego, inaugurada em 2009. Trabalhou directamente com o arquitecto Eduardo Souto Moura, que construiu de raiz um belo edifício, fez importantes doações e continua a acompanhar a programação das exposições.

Vieira da Silva e Paula Rego nunca se encontraram. Tinham, no entanto, um amigo comum, o poeta Alberto Lacerda que, quando Paula chegou a Londres, ali vivia²⁹. Nos últimos anos de vida de Vieira, visitou-a regularmente em Yèvres-le-Châtel. Vale a pena citar seu registro diarístico de 22 de junho de 1987, cinco anos antes do falecimento da pintora:

Ceguei ontem a esta permanente maravilha, a esta casa encantada. A Maria Helena esplêndida [...]. Ficou maravilhada com a gravura que a Paula lhe ofereceu, e que eu trouxe. “É uma obra-prima.” E fez depois grandes elogios ao 1984 do Centro de Arte Moderna, uma grande tela que a Paula lá tem: “Que luz magnífica que tem; gostei muitíssimo”.

Terei que continuar a citar, outro apontamento, de 5 de junho de 1990:

Mostro-lhe a entrevista que fiz com a Paula para o *Diário de Notícias* em 65. Espanta-se que a Paula possa explorar constantemente aquele mundo de angústia.

– Eu não podia ser assim. O que eu quis foi criar um mundo.

–Ideal? –atalho eu.

– Não, não é isso, diz Maria Helena. Eu quis pintar as coisas melhores da vida. Quando fiz o quadro da guerra – decidi que não ia fazer mais coisas desse género. Queria levar aos outros – a felicidade. A vida já é tão horrível – eu não queria levar-lhes o lado horrível.

29. Ver Sousa, Luís Amorim de. Exactamente em Londres. In: *Paula Rego 1961: ordem e caos*. 2014, op. cit., p. 111-117, e *Alberto Lacerda Encontros com Vieira da Silva e Arpad Szenes*. 2009. Lisboa, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, p.96; 103. As citações seguintes, no corpo do texto, têm esta fonte.



Figura 5.
Paula Rego,
Travellers. 1987.
Água-forte e água-
tinta sobre papel,
25 x 25 cm [43 x
38 cm]. Fundação
Arpad Szenes-
Vieira da Silva.

Enunciando assim a profunda diferença de poéticas destas duas mulheres, nada mais há a dizer. Termino propondo que olhemos a tal gravura que Paula ofereceu à velha Vieira. Encontrámo-la no espólio da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, oferecido por Vieira da Silva. Chama-se *Travellers*, é uma água-tinta de 1987 (Figura 5).

As figuras, numa obscuridade de teatro de sombras, dispõem-se à volta do par principal, duas meninas, brancas, sentadas e abraçadas. Uma delas segura uma caixa no seio. Estão a despedir-se, talvez. Irá uma a Paris e outra a Londres?

Raquel Henriques da Silva é Professora na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Departamento de História da Arte, de que é coordenadora executiva desde 2015. Lecciona seminários do Mestrado em História da Arte do século XIX e do Mestrado em Museologia e coordena o Doutoramento em História da Arte. Autora de estudos de investigação e divulgação nas áreas do urbanismo e arquitectura (século XIX-XX), artes plásticas e museologia. Comissária de exposições de arte. Foi directora do Museu do Chiado (1994-1997) e do Instituto Português de Museus (1997-2002). Integrou o Conselho de Administração da Fundação de Serralves (2000-2006) e, atualmente, integra o Conselho de Administração da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva. Raquelhs10@gmail.com

REFERÊNCIAS

- Alberto Lacerda: encontros com Vieira da Silva e Arpad Szenes.** Lisboa, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2009.
- Aufildutemps: percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva.** Lisboa, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2008.
- CONDE, Idalina. Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contrailusão. In: **Sociologia- Problemas**, n. 19, 1996, p. 31-65. Disponível em: <<http://sociologiapp.iscte.pt/pdfs/21/210.pdf>>.
- NOLASCO, Ana. **A ironia e o grotesco na obra de Paula Rego.** Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte. Lisboa. Faculdade de Letras, 2005.
- Paula Rego 1961: ordem e caos.** Catálogo de exposição comissariada por Catarina Alfaro e Leonor Oliveira. Cascais, Casa das Histórias Paula Rego, 2014.
- Património e biografia. Vieira da Silva e o Jardim das Amoreiras.** Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2009.
- PHILIPPE, Anne. **O fulgor da luz.** Conversar com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Lisboa, Rolim, 1995.
- ROSENGARTEN, Ruth. **Love and Authority in the work of Paula Rego: Narrating the Family Romance.** Manchester, Manchester University Press, 2011.
- SEUPHOR, Michel. 1949. **Cahiers d'art**, nº 2. In: VIEIRA DA SILVA. **Catálogo de exposição.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- SILVA, Raquel Henriques da. Vieira da Silva, Desastres de Guerra. In: **Longos dias têm cem anos. Vieira da Silva: um olhar contemporâneo.** Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2019.
- WILLING, Victor. A imagética e a Iconografia em Paula Rego. As primeiras obras, 1959-1965. In: REGO, Paula. **Catálogo de exposição.** Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1997.

EIXOS TEMÁTICOS

**O ARTISTA COMO
COLECIONADOR
DE SI PRÓPRIO
(E SUAS HERANÇAS)**

COMUNICAÇÕES

ISMAEL NERY: AUTORREPRESENTAÇÃO EM IMAGEM E TEXTO

Dalila Santos

Ismael Nery nasceu em 9 de outubro de 1900 no Pará. Homem extremamente místico, arquiteto, pintor, estudioso de filosofia e teologia, assinalou por toda a sua vida que morreria aos 33 anos. Criador de uma doutrina, o Essencialismo, que tem em sua base a abstração do tempo e do espaço e a busca das coisas essenciais como método de investigação filosófica, contrai tuberculose em 1930, decide internar-se num sanatório da cidade de Correias e, depois de idas e vindas de sua casa ao sanatório, morre em 6 de abril de 1934. Foi um pesquisador preocupado com problemas plásticos da composição com a figura humana, à procura da realização de um tipo ideal humano e admirador de Chagall. Desenhista, abrangeu, numa vasta síntese, aspectos múltiplos da vida humana, e é notável a variedade de faturas em seus trabalhos. Foi chamado por Antonio Bento de pintor maldito do modernismo, embora traduzisse o modernismo de uma maneira singular, já que sua obra se desvinculava da busca da época, de um modelo prô-nacionalista brasileiro. Escreveu textos em prosa e verso, abrindo para nós mais uma possibilidade de ingressar no seu universo, afirmando nesse plano o que apresenta para nós no aspecto visual. Para falar de sua obra precisamos de um interlocutor. O grande amigo, o poeta Murilo Mendes é quem comenta: “Os desenhos e quadros de Ismael Nery começam a surgir historicamente em 1922 e se estendem até o fim de 1933. Trabalhou sempre; inclusive nos anos em que esteve no sanatório tal atividade não cessou” (Mendes, 1996, p.109).

Seus textos só foram publicados após a sua morte, organizados por outros além de Murilo Mendes. Próximo à crise que o levaria à morte, observa-se uma gravidade maior dos temas em

sua obra. Como resultado da profunda amizade do artista Ismael Nery com o poeta Murilo Mendes, este escreveu uma série de artigos para o jornal *O Estado de São Paulo* e para o suplemento *Letras e Artes* em 1948 e 1949. Com base nesses ensaios, em 1996 foi publicado o livro *Recordações de Ismael Nery*. Nele constam alguns trechos de poemas do artista e notas do seu estudo sobre o Essencialismo: Abstração do Espaço e do Tempo. Abaixo, alguns desses apontamentos:

Por imperfeição de sentidos, o homem necessita agrupar momentos, a fim de que melhor se verifiquem diferenças (épocas, idades, etc.). Estudando a totalidade desses momentos chega-se à conclusão de que verdadeiramente o homem não se pode representar nem ser representado com as perspectivas e propriedades de um só momento, pois seria sempre uma representação fragmentária, portanto deficiente para o conhecimento (MENDES, 1996, p.53).

Ou ainda seu “Poemas de Ismael Nery a uma mulher”, de 1933.

Acabaram-se os tempos.
Morreram as árvores e os homens.
Destruíram-se as casas,
Submergiram-se as montanhas.
Depois o mar desapareceu.
O mundo transformou-se numa enorme planície
Onde só existia areia e uma tristeza infinita.
Olhando a cólera de um Deus ofendido
Um anjo sobrevoa os destroços da terra
E encontrou os nossos dois corpos fortemente entrelaçados
Que a raiva do Senhor não quis destruir
Para eterna lembrança do maior amor.
(MENDES, 1996, p. 135-136.)

Com relação à obra visual, como afirmamos anteriormente, é comum encontrarmos textos aproximando seu trabalho dos movimentos expressionista, cubista e surrealista em determinadas épocas de sua produção, mas o figural predominou em todos esses caminhos. Sobre os escritos e poemas do artista, é o próprio Murilo quem declara:

Ismael era poeta contumaz, e ninguém conheci mais poeta do que ele [...]. Como às vezes eu o interpelasse a respeito da possibilidade de ele escrever poesias, Ismael respondia que “não desejava ser poeta oficial”. Mas “existem dois poemas em prosa [...] que considero até hoje [...] com uma atmosfera única na poesia brasileira, e que são: Poema Post Essencialista e O Ente dos Entes (MENDES, 1996, p. 29 e 30).

Propomos neste trabalho aproximar a obra visual da linguagem escrita. Os escritos de artista têm sido olhados como articulações à obra visual.

A obra de Ismael Nery já teve exposições e artigos ligados ao aspecto erótico dos corpos na sua pintura, mas, no último período de sua vida, os autorretratos, expostos na série do artista sob o título *História de Ismael Nery*, apresentam, como em uma trágica escrita autobiográfica, a fragmentação desse corpo.

Nery, artista da modernidade, já teve sua obra analisada, como já afirmamos, aproximando-a dos movimentos expressionista, cubista e surrealista, e consideramos precários tais enquadramentos, que somente encobrem diversas vertentes possíveis de sua produção artística.

A produção de textos e poemas é do mesmo período. Se durante a vida o artista assimilou e experienciou na produção visual o exercício de observação e uso como referência da obra de outros artistas, o mesmo exercício não é percebido na produção escrita. No fim da vida, o relato pelas duas expressões (visual e escrita) forma um só corpo e se fortalece. É um contar, devassar, alertar, eternizar. Ismael Nery, vivenciando esse momento, produzia uma espécie de crítica social simultânea a uma apresentação reveladora da época e de seus hábitos.

Dandy e Flâneur

Quem é o *flâneur*?

O *flâneur* é aquele que passeia sem uma determinada finalidade, sem destino. Olha, acompanha a massa humana que anda na cidade, cenário para aqueles que com o olhar captam o transitório. A uniformidade da massa de passantes que encontra nos lugares que visita cobra do *flâneur* uma atitude de cuidado com a aparência. Ele reafirma sua solidão pela indumentária diferenciada, mas

mergulha na massa da cidade como mais um. Preserva assim sua identidade e permite que o espetáculo desse conjunto aja sobre ele. “Dialética da *flânerie*: por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, [...] por outro, o totalmente insondável, o escondido” (BENJAMIM, 1989, p.190). A empatia do *flâneur* de ser como o outro o ajuda a realizar seus estudos, a movimentar sua observação na direção de fornecer-lhe expressões.

A figura do *dandy*, personagem social, pode ser observada sob várias faces e distintas configurações por diversos autores ao longo dos anos. Estudos sobre esse personagem permitem que se possa distinguir maneiras diferentes de caráter e comportamento que vão além do seu vestir. Transitando entre aproximações de polos opostos, negativo e positivo, há uma infinidade de aspectos observados nas situações intermediárias. Poder-se-á tomá-lo como modelo de bom gosto: pela vestimenta, um esteta.

Vivendo a experiência da modernidade, Ismael Nery, *dandy e flâneur*, desejou ser o homem do mundo. Fazer a experiência do mundo, que implica em acumular experiências nesses encontros com o mundo. Retirar de cada encontro, por mais passageiro e efêmero que seja aquele instante, a experiência irrepetível, mas assimilada o suficiente para deixar seus vestígios. E é na cidade que esses encontros são mais fortuitos. Habitar a cidade, retirar daquela vida tudo que puder transformar, levar consigo e expressar o instante em arte. A busca por ser universal, escolha de Ismael Nery, o colocou na vida no meio da multidão por onde andou, viu, aprendeu e ensinou. “O amante da vida universal entra assim na multidão como num imenso reservatório de eletricidade” (BAUDELAIRE, 1993, p.18). Atravessou-a constantemente extraindo a essência do que desejava, como um quase anônimo no seu tempo.

Ismael Nery (Figura 1) entrou para a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1917. Em 1918 frequentou a Academie Julien, em Paris. Volta alguns anos depois a Paris, estudando e se relacionando com artistas brasileiros e europeus, conhecendo ateliers e visitando a obra dos grandes mestres. Ismael Nery esteve assim em Paris por duas vezes e por pouco tempo, mas o contato direto com a efervescência do ambiente artístico e com a multiplicidade de experiências da escola parisiense poderia ser avaliado na variedade de propostas de sua obra, em que usava e continuou usando todas essas ricas experimentações.

A cidade do Rio de Janeiro, com as mudanças que se estabeleceram a partir das grandes reformas do início do século, respirando modernidade, era o espaço de vivência e observação de Ismael Nery. Com Murilo Mendes, caminhava pela cidade após sair do trabalho, passeando e comentando a vida que se oferecia aos seus olhares. Nesses passeios, certamente, Paris era seu modelo, e a memória, o instrumento para acessá-la.

De fato, as mudanças urbanísticas que o Rio de Janeiro buscava solucionar na passagem do século XIX para o XX eram uma realidade. O conjunto de obras empreendidas de 1902 a 1906 tratou de dar um novo centro à capital; a construção de um novo porto, a modernização do aspecto colonial, com a abertura de avenidas e o alargamento de ruas, permitiu que a população “frequentasse” mais o espaço público. Sonia Gomes Pereira conclui sobre as reformas vividas pela cidade do Rio de Janeiro no início do século XX

[...] fez parte de um amplo projeto político do Governo Rodrigues Alves visando angariar credibilidade, investimentos e mão de obra para o Brasil, ampliando assim a participação no capitalismo internacional [...]. Paralelamente às obras de melhoramentos e de saneamento, o Estado pretendeu também intervir nas formas tradicionais de utilização e fruição da cidade, incentivando a adoção de um modelo burguês, mais compatível com os ideais de progresso e de modernização (PEREIRA, 1998, p.205).



Figura 1. Ismael Nery em foto de 1929 (AMARAL, 1984, p.23).

Da cidade do Rio de Janeiro da década de 1920 é Murilo Mendes quem nos fala: “cidade deliciosa, pacata, de ritmo de vida manso, quase provinciano [...]. A cidade estirava-se voluptuosamente ao sol, com a linha da baía ainda não prejudicada pelos últimos aterros [...]” (MENDES, 1996, p.69), mas não deixa de vibrar com o grau de euforia pela abertura da Exposição Internacional do Centenário da Independência:

O padrão de vida era baixo, os negócios cresciam e o dinheiro rodava. A Orquestra Filarmônica de Viena deixava, pela primeira vez na história, a capital austríaca para dar uma vasta série de concertos sob a batuta de Weingaertner, tendo voltado, no ano seguinte, com Richard Strauss. Por toda a parte há audições dos mais célebres artistas europeus, mais e melhores teatros do que agora [...], a revista francesa, bailes populares, a feira permanente da Exposição, o diabo, enfim. 1922! Eram os preliminares do Brasil moderno [...] (MENDES, 1996, p.69).

A cidade alongou-se em direção ao litoral e a vida à beira-mar foi tomada como um modelo mais saudável.

É nesse Rio de Janeiro do século XX que se movimentava Ismael Nery. Na década de 1920 ele morava à rua São Clemente, 170. Trabalhava no Ministério da Fazenda, no centro, de onde saía no final do expediente para andar pelas ruas com Murilo Mendes: conversando, observando, vivenciando o espaço e preparando-o no aprendizado do olhar. Morando em Botafogo, fazia de sua casa o ponto de encontro com amigos ou então “nos cafés simpáticos da época, os humanos e hospitaleiros cafés sentados” (MENDES, 1996, p.68). Vinha por vezes de Botafogo até o Café Nice, na Avenida Rio Branco, onde encontrava Murilo Mendes, amigos e falava elegantemente sobre tudo. Seu repertório se constituía dos casos observados durante o dia, lugares onde havia passado e circunstâncias que havia encontrado. Suas narrações levavam os que o ouviam a repartir suas memórias, fossem elas visuais ou escritas.

O COLECIONADOR

Murilo Mendes salvou, com a ajuda de Adalgisa Nery, esposa do artista, textos e desenhos que Ismael jogava na cesta de lixo assim que os terminava. Após sua morte foi o guardião dessas obras

durante anos, aguardando um momento em que fosse possível a receptividade a elas. Leila Maria Barbosa e Marisa Timponi em seu livro *Reflexos* comentam a visão de Murilo Mendes em relação à obra do amigo: “Em seu trajeto de vida, pelos fins de 1921, Ismael e Murilo se encontram e, dessa relação, nasce uma troca enriquecedora que permitirá [...] a Ismael ter um interlocutor cuidadoso, preocupado com a eternalização de sua obra” (BARBOSA; RODRIGUES, 2009, p.24).



Figura 2. *Almas num corpo*, s.d., São Paulo, coleção particular (MATTAR; CHIARELLI, 2004, p.203).

Ismael Nery, o poeta/pintor, pintor/poeta não ilustrou seus escritos nem descreveu suas imagens em poemas, mas imagem e texto articulados e expandidos por ele criaram um diálogo tenso entre ambos. A abertura que cada uma das linguagens permitiu à outra teve “o poder de abrir a representação à circularidade ou, melhor ainda, a um *continuum* dos sentidos” (COSTA, 2006, p.84). No poema *Oração de Ismael Nery*, de 1933 (MATTAR; CHIARELLI, 2004, p.14), o artista expõe a queixa por ser tantos outros, por se dividir em diferentes representações de um só, por se apresentar em pedaços

Meu Deus, para que pusestes tantas almas num só corpo?
Neste corpo neutro que não representa nada do que sou
Neste corpo que não me permite ser nem anjo nem demônio.

Nery nunca temeu seu duplo feminino e cria, em poema, o personagem de uma irmã que nunca teve, Ismaela (AMARAL, 1984, p.32).

A minha irmã é minha edição feminina e meu castigo,
Dá a todos o que eu de mulher alguma recebi.
Se eu não soubesse que sou também o seu castigo
Há muito tempo que seria fraticida ou suicida.
(NERY, 1932).

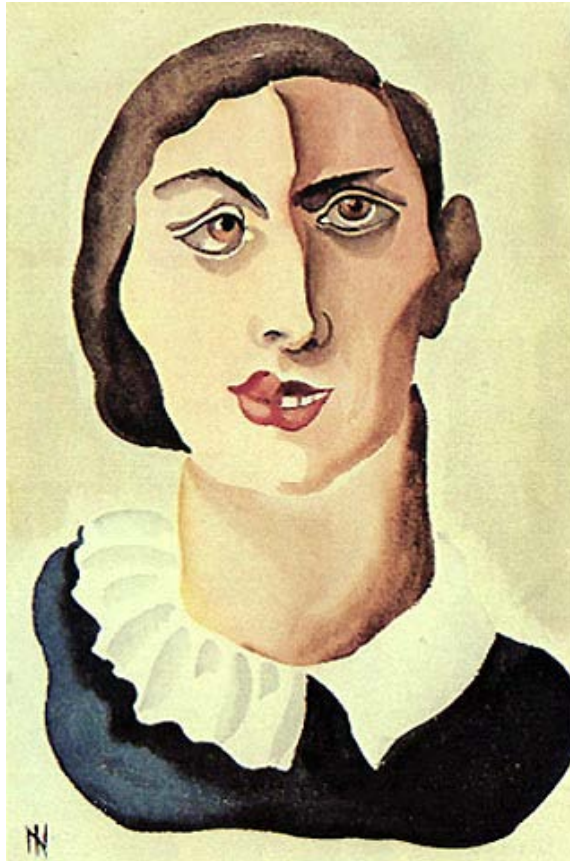


Figura 3.
Andrógino,
1929 (MATTAR;
CHIARELLI, 1984,
p.115).

Denise Mattar nos relata em artigo que Ismael Nery desenhava suas roupas e as de Adalgisa e vestia-se com trajes teatrais. Em uma foto está vestido com trajes femininos ao lado de Murilo (AMARAL, 1984, p.19).

“Senti sempre uma necessidade imperiosa de representar simultaneamente os papéis mais diversos, e quanto maior em número fossem eles, mais me sentia estável na minha vida pessoal, e incorporado à vida universal” (MENDES, 1996, p.60). Ainda diria que “era um grande ator sem vocação. Ator desconhecido, sem palco, sem cenário e sem palmas” (MENDES, 1996, p.98).

A série dos autorretratos é bem extensa. O artista se autorretrata como ser angelical e também satânico. Se transveste de várias formas, e transita confortavelmente representado em diferentes situações.



Figura 4.
Autorretrato satânico, s.d.,
São Paulo, coleção particular
(MATTAR;
CHIARELLI, 2004,
p.51).

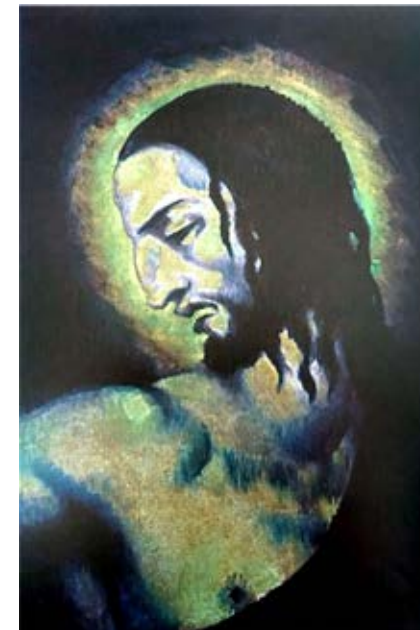


Figura 5.
Autorretrato místico, s.d., São
Paulo, coleção particular
(MATTAR;
CHIARELLI, 2004,
p.53).

Ao colecionar memórias, é delas que Murilo Mendes usa para escrever o *Recordações* [...] Ele, que foi o grande guardador das memórias de Ismael Nery, “as estuda e as ama como o cenário de seu destino, quando analisa a que está sujeita a existência do colecionador” (BENJAMIM, 2009, p.216). Colecionar é uma forma de recordação, de não deixar esquecer. Por outro lado,

podemos pensar que se o colecionismo é uma espécie de rememoração prática, que uma coleção é formada por fragmentos que o colecionador retira do mundo, vestígios do homem, de sua existência, e dá sentido que só ele compreende, Ismael Nery poderá ser tomado como um colecionador. Não um colecionador habitual de coisas materiais, como Murilo Mendes se declara ser, mas de fragmentos da cultura, de vivências e experiências. Ele copia quem ele quer, não se detendo nos detalhes dessa cópia, mas objetivando a essência do que deseja adquirir para sua coleção. Faz um colecionismo cultural. Coleciona pessoas, observações, maneiras, afetos, emoções, o que ao seu redor lhe interessa. Essa coleção não é guardada em cadernos, estantes, móveis ou armários, mas emocionalmente. Também é algo mais do que um ato de eleição entre várias opções. Colecionar passa pela forma de “constituir um retrato de si mesmo através do legado que foi coletado” (ELEUTÉRIO, 2001, p.35). Seria uma espécie de rememoração para a construção de um autorretrato. Nas notas sobre o seu sistema filosófico, o Essencialismo, Ismael Nery já discutia a necessidade de viver todos os tempos, todos os espaços e todas as artes. Era o ideal de artista completo. Toda essa multiplicidade de apresentações só enfatiza a presença de alguém que criou, sentiu e viveu de maneira que não chegou a ser entendida pelos mais distanciados dele e que foi entendida de forma confusa pelos mais próximos, mesmo tentando vê-lo por uma ótica unívoca que não conseguiria abrigar toda a pluralidade de expressões contidas na obra do artista. Observamos que as pinturas e os desenhos de Ismael Nery eram ideias que ganhavam visualidade, não provindo de sonhos ou do inconsciente. Era um desejo de compor que vinha de ideias, não de revelações ou junção casual de imagens. A arte era instrumento para concretizar suas propostas, numa inquietude e riqueza seja na expressão visual, seja na escrita, em pintura ou produção gráfica. Toda a gama de experimentações que fazia, a busca constante por outras formas de se expressar, o distancia, o afasta dos resultados conseguidos por muitos de sua geração. Viveu à margem do núcleo de produção dessa época. Não só a procura por temas universais, mas a citação sobre outros artistas em sua obra e a apropriação de esquemas compositivos já o tornam avançado, inadequado, soa inatual para sua época. O filósofo Giorgio Agamben trata do problema dessa inadequação ao seu tempo em

seu livro *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, trazendo a questão: de quem e do que somos contemporâneos? A exigência da atualidade, a aderência à sua época pode impossibilitar a visão sobre ela. Não se pode fugir ao próprio tempo, deve-se manter o olhar fixo nele, mas pode-se tomar distâncias para vê-lo. Essa possibilidade de deslocamentos permite o afastamento necessário para perceber esse tempo. Assim, vai pertencer

[...] verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual. (AGAMBEN, 2009, p.59).

Dessa forma, adequou propostas ausentes de nacionalismo a um repertório afim com correntes europeias, discutindo o quanto a realidade pode vir a ser perturbadora sem que o artista perca o seu centro de consciência. Apropriou-se de uma série de estilos históricos. Usou de todas as experiências que se ofereceram a ele, colocando no exercício do fazer uma mistura de imaginação e memória que serviria as suas ficções visuais e escritas. Investigou possibilidades de caminhos no uso de todos os seus fazeres e encontrou amplas soluções para apresentá-las: criou uma obra singular e atemporal não compreendida por seu tempo.

O olhar que Ismael Nery endereçou à vida que passava ele deixa ver em fotografias de si, quase sempre olhando diretamente para a máquina fotográfica. É um olhar que não se intimida, ao contrário, enfrenta aquele que olha. Homem elegante, manteve-se sempre no controle do que tinha intenção de conseguir, fosse artística ou pessoalmente, exercendo um poder estético com a sua presença. Nos retratos, é ele quem nos olha e retribui nossos olhares.

Tudo que se apresenta para ver é olhado pela perda, pela ausência. A melancolia da perda se espalha por todo o visível. “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29). Ismael Nery faz uma análise desse tempo da modernidade, em que tudo está se transformando. Conceitos e pessoas. Ele pensa uma proposta de relação entre artista e obra que passe por uma análise de mundo, que poderia ser adquirida pela sensibilidade de percepção desse mundo. A obra de Ismael Nery só é conhecida hoje em toda a complexidade de seus desenhos,

pinturas, textos e poemas pelo desejo do amigo Murilo Mendes de preservar a produção do artista.

No final da vida, doente com tuberculose, sua temática sempre voltada para o corpo, mostra esse mesmo corpo fragmentado, vísceras à mostra. Como narrador de si, deixa ver os limites da decomposição, seus fragmentos. Morreu deixando uma obra que se tornaria visível pelo esforço de Murilo Mendes em preservá-la. Nery pediu a Murilo Mendes, antes de morrer, que destruísse o que tinha guardado. O poeta não cumpriu o pedido e guardou a obra por trinta anos, até que a expôs e devolveu à família do artista para venda, que foi imediata. A obra de Ismael Nery nessa época já encontrava diálogo com outras obras, o que anteriormente não havia acontecido. Foi pouco compreendido pela crítica de sua época, que favorecia outro olhar, onde não cabia a produção do artista.

Em 1965, na VIII Bienal, a obra é exposta e o impacto no mercado de arte foi instantâneo. Foi o momento de devolução à Adalgisa e aos filhos do artista de toda a obra guardada por Murilo Mendes.

Entre a produção escrita e a visual, Ismael Nery trabalhou de forma incessante em seu último período de vida. A construção das duas expressões afirma a procura do artista, essa essência que ele buscou materializar em palavras e imagens. Diante das imagens de Ismael Nery não há como não se surpreender. Sua obra visual percorreu os tempos, sempre instaurando uma nova origem a cada aproximação descontínua, aproximando-se de artistas ou modos que o interessavam. Na obra plástica percorreu tempos e espaços variados e se apropriou de sistemas construtivos e estruturas de composição de artistas de várias épocas sem a preocupação de ser chamado de *pasticheur*. Como artista da modernidade, Ismael Nery fez da essência de sua experiência do mundo sua arte, das cidades seu espaço de vivências e conhecimentos, de suas propostas em obra o tributo à vida que se ofereceu ao seu olhar.

O tema da obra de Nery foi o ser humano com todas as suas controvérsias e pluralidades, mas, principalmente, foi um debate com a vida e consigo, visível em todas as suas autorrepresentações.

Dalila Santos é Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Professora Adjunta de Desenho na EBA/UFRJ.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.
- AMARAL, Aracy. **Ismael Nery – 50 anos depois.** São Paulo: MAC/USP, 1984.
- BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas 3** – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- _____. **Passagens.** Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BARBOSA, Leila Maria; RODRIGUES, Marisa Timponi. **Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos.** Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna.** Tradução de Teresa Cruz. Editora Veja Passagens, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, e o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.
- COSTA, Leila Aguiar. **A ilusão da imagem: a éfrase, da antiguidade ao século XX.** Revista USP, São Paulo, n. 71, setembro/novembro de 2006.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, Colecionador. In: **Remate de Males:** Revista do Departamento de teoria literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, n. 21. Campinas, São Paulo, 2001.
- MATTAR, Denise; CHIARELLI, Tadeu. **Ismael Nery.** Rio de Janeiro: Curatorial Denise Mattar, 2004.
- MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2. ed., 1996.
- PEREIRA, Sonia Gomes. **A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca.** Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1998.

O ACERVO DE RODOLPHO AMOÊDO NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Leandro Brito de Mattos

Neste artigo trataremos de duas questões principais: (1) Como foi adquirido o numeroso acervo que o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), na cidade do Rio de Janeiro, tem de obras do artista Rodolpho Amoêdo? (2) Como esse acervo elucidou o método de trabalho de Amoêdo e o colecionismo que o artista realizou de si mesmo ao longo de sua vida? Exporemos as informações levantadas sobre a primeira questão, o que nos dará um panorama claro do assunto. Para tratar da segunda questão, analisaremos as obras de Amoêdo no MNBA, com maior atenção para o caso da pintura *A Partida de Jacó*, e dois artigos publicados por jornalistas que visitaram o ateliê do artista no início do século XX.

Rodolpho Amoêdo foi um pintor e professor relevante para o cenário artístico e acadêmico brasileiro nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, mas que ainda hoje tem parte de sua produção artística carente de pesquisas profundas. Sua estada em Paris como pensionista da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) entre 1879 e 1887, e sua futura assimilação ao quadro docente da academia brasileira, colaboraram para a disseminação de uma estética realista para a produção artística nacional. Foi professor de mais de uma geração de artistas na ENBA, de Eliseu Visconti a Cândido Portinari. O Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro é a instituição com o maior acervo de obras de Rodolpho Amoêdo: são centenas de pinturas e desenhos, incluindo trabalhos finalizados, mas também estudos e esboços. Era de conhecimento dos críticos do período e dos membros da academia o interesse de Amoêdo em trabalhar com materiais diversos, sobretudo óleo, têmpera e aquarela. Muitas pinturas de Amoêdo compõem a exposição permanente do Museu Nacional de Belas Artes na

galeria de arte brasileira do século XIX e na Galeria Amoêdo, que exibe exclusivamente aquarelas e desenhos do artista. O restante do acervo encontra-se na reserva técnica.

Estudar a história das aquisições deste vasto volume ajuda a compreender parte do método da instituição no período: as primeiras pinturas foram adquiridas pela então Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) como trabalhos de um estudante, quando Rodolpho Amoêdo ainda era aluno da própria instituição. Foram trabalhos que Amoêdo enviou de Paris na década de 1880, por ter conquistado o prêmio de viagem à Europa em 1878¹. Entre esses trabalhos estão: *Dorso de Mulher* (1881, ost, 92 x 65 cm), *Amuada* (1882, ost, 73 x 49 cm), *Marabá* (1882, ost, 120 x 170 cm) com o qual o artista participou do Salon de Paris pela primeira vez, *O Último Tamoio* (1883, ost, 180,3 x 260 cm), *Estudo de Mulher* (1884, ost, 150 x 200 cm), *A Partida de Jacó* (1884, ost, 105,5 x 136 cm) e *A Narração de Filetas* (1887, ost, 251 x 310 cm).

A república foi proclamada em 1889 e em 1890 a academia foi rebatizada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Amoêdo retornou de seu pensionato em Paris, passou a lecionar na ENBA e nos anos seguintes a instituição adquiriu outros quadros do pintor: *Desdêmona* (1892, ost, 97 x 130,5 cm), *Adelaide Amoêdo* (1892, ost, 41 x 33 cm), *Más Notícias* (1895, ost, 100 x 74 cm) e *Jesus Cristo no Monte das Oliveiras* (1917, ost, 130 x 90,5 cm). Essas compras foram realizadas com valores que eram destinados, dentro do orçamento da ENBA, para a aquisição de obras de arte. O artista também doou em 1939 um *Autorretrato* (1921, têmpera sobre papel, 57,3 x 42,6 cm) para a instituição.

Em 1937 foi criado o Museu Nacional de Belas Artes e o acervo da ENBA foi dividido: a maior parte foi destinada ao museu e uma parte menor permaneceu na ENBA, principalmente para fins didáticos. Ambas as instituições compartilharam o mesmo prédio até a década de 1970, quando a Escola de Belas Artes (EBA)² foi transferida para a cidade universitária na Ilha do Fundão. Hoje a

1. A pintura *O Sacrifício de Abel*, com a qual Rodolpho Amoêdo conquistou o direito ao pensionato em Paris, encontra-se no Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

2. Em 1965, o nome Escola Nacional de Belas Artes foi alterado para Escola de Belas Artes, integrando a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

maior parte das obras que ficaram com a Escola na divisão de 1937 está no Museu D. João VI (MDJVI).

Em 1941, após a morte do pintor, o governo federal adquiriu de Adelaide Amoêdo, viúva de Rodolpho Amoêdo, o acervo pessoal do artista para o Museu Nacional de Belas Artes. Tal acervo continha inúmeros trabalhos de aquarela, grafite, carvão, nanquim, pastel, têmpera e óleo; alguns eram trabalhos finalizados como *Eros e a noite* (1917, ost, 240 x 115 cm), mas a grande maioria consistia em esboços e estudos preparatórios.



Figura 1
Rodolpho Amoêdo.
A partida de Jacó,
1884, óleo sobre
tela, 105,5 x 136
cm, Coleção
Museu Nacional
de Belas Artes
(MNBA), Rio de
Janeiro, Brasil.
Fonte: MNBA,
Fotografia de
Jaime Acioli.

A análise desse acervo, principalmente dos estudos preparatórios de Rodolpho Amoêdo, elucidada ricamente o processo criador do artista. Tomaremos como exemplo a pintura *A partida de Jacó* (Figura 1) e seus estudos preparatórios (Figuras 2, 3 e 4). Essa pintura realizada por Amoêdo em Paris é uma das pinturas de temática bíblica do artista. Entre estas podemos citar *O Sacrifício de Abel*, *Jesus Cristo em Cafarnaum* e *Jesus Cristo no Monte das Oliveiras*. A história de Jacó é narrada no livro bíblico de Gênesis. Segundo o livro, Jacó e seu irmão gêmeo Esaú nasceram de modo milagroso, quando Deus respondeu às orações de seu pai, Isaque, para que sua esposa, Rebeca, que era estéril, engravidasse. Esaú nasceu primeiro, e como primogênito receberia mais bênçãos do

que Jacó. Quando os dois irmãos já eram adultos, Jacó negociou a primogenitura com seu irmão em troca de um prato de comida. Depois disso, ele dirigiu-se a Isaque para ser abençoado como o primogênito da família, que continuaria a linhagem de seu avô Abraão para receber as bênçãos de Deus. Raciocinando que seu pai não lhe abençoaria, Jacó aproveitou-se do fato de Isaque já não enxergar bem por causa de sua idade avançada e, com a ajuda de sua mãe, fingiu ser Esaú. Assim recebeu a bênção de seu pai. Por Esaú ser agressivo, Rebeca aconselhou Jacó a fugir antes que seu irmão descobrisse o que aconteceu. O momento em que Rebeca está se despedindo do seu filho predileto é o retratado por Amoêdo.



Figura 2 Rodolpho Amoêdo. *A partida de Jacó*, 1883, nanquim sobre papel, 15 x 29 cm, Coleção Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: MNBA, Fotografia de Jaime Acioli.

Nesse trabalho o artista, ainda aluno, obedeceu às diretrizes dos professores e das instituições de ensino aos quais estava vinculado e realizou uma obra enquadrada dentro da tradição artística europeia com uma narrativa histórica. Posteriormente, já autônomo, o artista realizou trabalhos como *Más Notícias*, exemplo do Realismo Burguês na produção artística brasileira. Em *A Partida de Jacó*, Amoêdo apresenta os dois personagens principais em primeiro plano, e vemos a silhueta de um pastor junto a um rebanho de ovelhas ao fundo³. O que nos interessa no

3. A maior parte da produção do artista apresenta apenas uma figura na imagem (*Más Notícias*, *Jesus no Monte das Oliveiras*, *Marabá*, *Estudo de Mulher*, *Desdêmona*,

momento é analisar o processo de criação dessa obra. Para isso utilizaremos estudos que pertencem ao MNBA e entrevistas com Rodolpho Amoêdo publicadas em revistas e jornais na primeira metade do século XX.

Em artigo publicado no *Almanaque Brasileiro Garnier* em 1909, um jornalista identificado como “Joe” descreve uma visita ao ateliê de Rodolpho Amoêdo. Ao relatar a conversa que teve com Amoêdo, o jornalista comenta⁴:

E' que Amoedo pensa muito as suas obras antes de compol-as. O trabalho de preparo cerebral para a Narração de Philetas, a Partida de Jacob, a Saudade foi de tres a quatro annos. O artista lembra o quadro, o gesto, a idéa que esse gesto tem de exprimir e começa a contruil-o na imaginação com todos os seus complementos. Depois inicia os estudos. Quantos estudos de carneiros na meia tinta do Angelus fez Amoedo para a Partida de Jacob? (JOE, 1909, p. 317-321)

O longo tempo de trabalho de Amoêdo em cada pintura é de fato uma característica do artista. O artista extrapolou o prazo de várias de suas encomendas oficiais de pinturas decorativas: as pinturas para as rotundas do *foyer* do TM, os seus dois painéis para o salão de sessões do Palácio Pedro Ernesto e as duas pinturas encomendadas para a comemoração do centenário da independência no Museu Paulista (MP). Este último caso foi o mais problemático. Afonso d'Escrangolle Taunay, diretor do MP, encomendou a diversos artistas pinturas que representavam atividades de bandeirantes. Rodolpho Amoêdo se comprometeu a entregar duas pinturas em 1922. Apenas em 1924 Amoêdo concluiu a primeira, *O ciclo do ouro*. Em 1926 o artista ainda não havia concluído a segunda, a pintura *A varação das canoas*, e Taunay informou que a compra desta fora cancelada por causa da demora do artista.

Amuada, *A Memória*, *A Reflexão*) e algumas apresentam dois ou três personagens em cena (*O Último Tamoio*, *Eros e a Noite*, *A Narração de Filetas*, *A Partida de Jacó*). Para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro (TM), quatro telas apresentam casais dançando e quatro telas apresentam, em cada uma, uma mulher dançando em primeiro plano com outras personagens ao fundo. Os quadros do artista que apresentam uma composição com um número maior de personagens são *Jesus Cristo em Cafarnaum* e *A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*.

4. Nos textos transcritos, a grafia original foi mantida.



Figura 3.
Rodolpho Amoêdo. *A partida de Jacó*, c. 1883, aquarela ou têmpera (?) sobre papel cartão, 30 x 22 cm, Coleção Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: MNBA, Fotografia de Jaime Acioli.

Mas por que o artista demorava tanto para concluir seus trabalhos? A reportagem no *Almanaque Brasileiro Garnier* nos apresenta algumas sugestões. Joe comenta que “Amoedo pensa muito as suas obras antes de compol-as”. De fato, se analisarmos na reserva técnica do MNBA o acervo pessoal do artista adquirido em 1941, encontraremos vários estudos para algumas pinturas dele (Figuras 2, 3 e 4). Em alguns casos, como na pintura para os painéis do palácio Pedro Ernesto, Amoêdo realizava estudos em pequena escala com muitas composições diferentes para depois escolher a que transporia para a tela final. Depois de decidir qual seria a composição final para a sua pintura, Amoêdo realizava estudos para cada personagem na cena, em alguns casos realizava estudos específicos para alguns objetos que estariam em algumas de suas pinturas. É o caso, por exemplo, das telas para o TM (no MNBA há estudos para personagens específicos e para instrumentos musicais que estariam nessas pinturas).

No caso de *A Partida de Jacó*, podemos ver também que o artista realizava estudos do mesmo trabalho com materiais diversos (Figuras 2, 3 e 4).



Figura 4.
Rodolpho Amoêdo. *A partida de Jacó*, c. 1883, grafite e aguada de nanquim sobre papel, 60 x 68 cm, Coleção Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: MNBA, Fotografia de Jaime Acioli.

Terminando nosso uso da matéria no *Almanaque Brasileiro Garnier*, prestemos atenção à seguinte observação do jornalista:

Mas todos julgarão que, uma vez achado o tom geral, Amoedo realiza com facilidade a obra? [...] E é ainda na grande tela a luta, a batalha surda para domar a inspiração, para fixar um instante, com tudo quanto possa ter de misterioso, um gesto da natureza, uma vibração de alma nesse gesto.

Ao analisarmos matérias jornalísticas, como essa do início do século XX ou alguma do século XXI no qual escrevo, precisamos levar em conta o posicionamento do jornalista. Disso não dependerá o valor da matéria, mas tal percepção nos permitirá construir uma compreensão mais contundente do texto. Percebemos, por exemplo, que jornalistas menos afeitos aos movimentos modernistas elogiavam mais o trabalho de Amoêdo. Veículos da imprensa que apoiavam o governo exaltaram a figura de Getúlio Vargas quando o governo federal concedeu uma pensão à viúva do artista. Em casos como o dessa matéria do *Almanaque Brasileiro Garnier*, além de notarmos afeição ao trabalho de Amoêdo, podemos perceber o método de trabalho do jornalista: ele visitou o ateliê, tomou notas, transcreveu alguns trechos de conversa com o artista e, em alguns casos, como o do parágrafo que transcrevemos por último, expres-

sou em palavras próprias uma síntese do que lhe foi informado por Amoêdo sobre sua atividade artística: “E é ainda na grande tela a luta”. Esse parece ter sido o mesmo método utilizado por Angyone Costa na série de entrevistas intitulada “Na Intimidade dos Nossos Pintores”, realizadas na década de 1920 e publicadas em *O Jornal*, que depois seriam reunidas no livro *A Inquietação das Abelhas*. A entrevista de Angyone com Rodolpho Amoêdo⁵ foi publicada em 20 de junho de 1926. Nela, Angyone Costa elogia o trabalho de Amoêdo, questiona-o sobre sua biografia e sua opinião a respeito do trabalho de artistas contemporâneos. Para este estudo, o que nos interessa são as fotografias que ilustram o artigo de *O Jornal*. O título do artigo indica que o local era a “casa” de Rodolpho Amoêdo, diferentemente do artigo do *Almanaque Brasileiro Garnier*, que indicava um ambiente apenas de trabalho. Três fotografias de *O Jornal* (Figura 5) apresentam pelo menos dois ambientes diferentes. A imagem no início do artigo tem a legenda “O professor Amoêdo dando os últimos retoques em uma de suas grandes obras”. Essa fotografia apresenta Amoêdo em um cômodo repleto de cavaletes e telas. À sua frente está a pintura ainda inacabada *A variação das canoas*, que posteriormente seria adquirida pelo Museu Mariano Procópio. Em outra fotografia, na parte inferior da página, temos a legenda “O pintor no seu gabinete”. Nessa imagem Amoêdo está sentado e vemos ao fundo uma parede com diversos trabalhos seus, incluindo o *Autorretrato*, que posteriormente foi doado ao MNBA. Em outra imagem, na parte direita da página, temos a legenda “Um recanto do atelier de Rodolpho Amoedo”. Nessa imagem vemos outra parede com outras várias pinturas do artista. Pela mobília, é possível que seja um ângulo diferente do cômodo apresentado na fotografia anterior.

Interessa-nos nessa entrevista percebermos que Rodolpho Amoêdo mantinha em sua residência um ambiente de exposição de suas obras. Não apenas das que ainda estavam em cavaletes sendo finalizadas, mas principalmente obras já emolduradas, como as diversas que percebemos nas duas últimas fotografias do artigo.

Se retornarmos à matéria do *Almanaque Brasileiro Garnier*, teremos o seguinte relato sobre os estudos do artista que estavam em seu ateliê: “Ha no studio do mestre uma quantidade desses peque-

5. *Três Horas de Vibração e inteligência na casa de Rodolpho Amoêdo*, em *O Jornal*, Rio de Janeiro, domingo, 20 de junho de 1926.

nos trabalhos preparativos”. Podemos notar que, pelo menos quando recebia visitas, o artista deixava esses estudos à vista em seu ateliê. Os trabalhos mencionados e registrados nessas duas matérias foram adquiridos pelo MNBA em 1941, e o bom estado de conservação atesta o cuidado que o artista tinha com esses trabalhos. Alguns, realizados em papel, ficaram com o artista por 58 anos antes de serem adquiridos pelo museu (Figura 2).

Ao analisarmos o volume de estudos que Rodolpho Amoêdo produziu e preservou em sua casa até sua morte, podemos entender que realmente Amoêdo “pensa muito suas obras”, não apenas em sua mente, mas também ao realizar estudos preparatórios e ao trabalhar na tela. Algumas vezes Amoêdo realizava estudos de composições diversas para escolher uma delas para o seu trabalho final. Outras vezes, o artista, após decidir a composição, realizava estudos com diversos materiais antes de trabalhar com a tinta a óleo sobre a tela. Qual seria o motivo desse método? A particularidade de cada material poderia proporcionar ao artista percepções específicas do seu projeto com uma imediatez que não é própria da tinta a óleo. Os estudos preparatórios a óleo poderiam produzir uma ideia das cores e das formas gerais do trabalho, mas definição nos traços seria mais imediatamente alcançada com penas, lápis ou outras tintas. Essa produção de estudo poderia também ser um exercício prazeroso ao artista.

A fotografia de Amoêdo (Figura 5) em frente a uma pintura, iniciada cinco anos antes e que seria concluída apenas três anos depois, confirmaria outra frase do jornalista do *Almanaque Brasileiro Garnier*: “E é ainda na grande tela a luta”. Não nos parece ser o caso de a pintura ser uma atividade tortuosa para o artista. É possível que os atrasos de Amoêdo para cumprir suas comissões possam



Figura 5. Capa da segunda seção de *O Jornal*, Rio de Janeiro, domingo, 20 de junho de 1926. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_02&pasta=ano%20192&pesq=Rodolpho%20Amoedo. Acesso em: 7 mai. 2019.

ser em parte justificados por suas atividades docentes que sempre constituíram sua principal atividade profissional. É possível também a falta de comprometimento com prazos, o que não acontecia em sua produção de pensionista, quando de sua produção dependia o seu sustento em Paris. Mesmo que sejam esses os casos, não seria acertado desacreditar a veracidade da luta que o artista teria em seu fazer.

A boa preservação de uma grande quantidade de estudos preparatórios na casa do artista e a disposição destes no ambiente, para que fossem admirados por visitantes, nos mostram o valor que Amoêdo conferia a esse acervo, hoje pertencente ao MNBA.

Como mencionado no início deste artigo, ainda existem muitas possibilidades de estudos a serem realizados sobre os trabalhos de Rodolpho Amoêdo. Uma boa compreensão do acervo de obras de Amoêdo no MNBA é uma porta de entrada ideal para qualquer caminho nesse sentido.

Leandro Brito de Mattos é Professor de Artes Visuais no Instituto Federal de Roraima desde 2014. É mestre em História e Teoria da Arte pela UFRJ e desenvolve pesquisas sobre a pintura na passagem do século XIX para o XX.

REFERÊNCIAS

- BOTELHO, Marília B. **Le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo (1857-1941) et l'expérience de la peinture française: académisme ou innovation?** Paris, 2015. (Tese de doutorado em História da Arte). Université De Paris I – Pantheon – Sorbonne Ufrd'Art et d'Archeologie.
- CHRISTO, Maraliz de C. V. Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico. **Projeto História**, São Paulo, 24, p. 307-335, jun. 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10624>>. Acesso em: 5 jun. 2017.
- DUQUE, Gonzaga. **Contemporâneos: pintores e escultores**. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1929. 255 p.
- COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas: O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello & Cia, 1927.
- _____. Três Horas de Vibração e inteligência na casa de Rodolpho Amoedo. **O Jornal**. Rio de Janeiro, domingo, 20 de junho de 1926.
- JOE. Rodolpho Amoêdo. **Almanaque Brasileiro Garnier**. RJ. p. 317-321. 1909.
- PEREIRA, Sonia G. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- ROSA, Márcia V. T. **A Formação e a Trajetória Artística de Rodolfo Amoedo**. Rio de Janeiro, 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.
- SÁ, Clarice Ferreira de. A Partida de Jacó de Rodolfo Amoedo – um modo de pensar a pintura de temática religiosa não-devocional no século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/cfs_pintrel.htm>. Acesso em: 7 mai. 2019.

COLECIONANDO A SI MESMA: SOFIA JOBIM, MODOS DE APROPRIAÇÃO, USO E INSPIRAÇÃO

Maria Cristina Volpi

Este texto explora as escolhas e os sentidos que a *Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho*, do Museu Histórico Nacional, evoca, com base em três aspectos: a injunção social, a prática de arquivamento e a intenção autobiográfica.

O conjunto formado por 6.659 documentos é heterogêneo. Abrange o período entre 1922 e 1967 e reúne diversas tipologias documentais e entre textos, imagens e objetos. Assim temos textos manuscritos (125 cadernos de estudos, cartas e poemas), documentos oficiais, como as certidões de nascimento, casamento e óbito, ou ainda contratos de trabalho e declarações de instituições de ensino; ensaios publicados em periódicos, cartas, discursos, palestras, entrevistas e cardápios; objetos – 1.088 livros, 219 folhetos e 199 periódicos, 661 peças que compunham o acervo do Museu de Indumentária, entre trajes e acessórios contemporâneos, etnográficos ou históricos, além de bonecas vestidas com trajes regionais de várias partes do mundo¹; e imagens – cerca de 700 ilustrações feitas por Sofia, gravuras artísticas, fotografias e postais que somam mais de 2.000 imagens².

O acervo foi legado em testamento ao Museu Histórico Nacional e entregue à instituição pelo irmão da titular, Danton Jobim. O processo data de 25/11/1968 e relaciona o acervo museológico doado, mas não o documental. Posteriormente foram incluídos mais 241

1. Esse levantamento foi feito pelo professor Madson de Oliveira, a quem agradeço ter compartilhado comigo as informações.

2. O volume de material reunido é enorme, e a falta de organicidade na acumulação desse acervo é um dos obstáculos para o estudo dessa coleção. Um primeiro enfrentamento foi feito pelo pesquisador Fausto Viana que, entre 2007 e 2012, fotografou o acervo que está no Museu Histórico Nacional e transcreveu os manuscritos durante seu pós-doutoramento no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ.

documentos que não estavam descritos no processo de doação.³ A escolha da instituição para receber o material não foi aleatória, pois foi no Museu Histórico Nacional que a doadora se graduou no Curso de Museólogos em 1963, aos 59 anos. Nesse percurso, não é improvável que parte da coleção tenha sido dispersada.

Sofia não pode ser descrita com poucas palavras: educadora, jornalista, “indumentarista” (palavra que cunhou para descrever a atividade profissional que abraçara), museóloga, feminista, colecionadora. Lembrando que analisar o que Sofia reuniu é um desafio e, tendo em vista que o volume de material e a falta de organicidade em sua acumulação são alguns dos obstáculos para seu estudo, propomos aqui uma primeira avaliação.

Uma coleção, dois sujeitos

De início, os documentos nos informam sobre a existência de dois indivíduos, Maria Sofia Pinheiro Jobim e Waldemar Magno de Carvalho. Começamos com o que diz respeito diretamente a Waldemar, com quem Sofia se casou em 19 de setembro de 1927. A documentação é escassa, mas oficial: as certidões de casamento e óbito dele, registrando seu nascimento em 17 de agosto de 1894 e falecimento em 3 de maio de 1967, no Rio de Janeiro.

O *curriculum vitae* de Magno sumariza suas atividades profissionais, evidenciando sua carreira como engenheiro civil e eletricitista na Estação da Estrada de Ferro da Central do Brasil no Rio de Janeiro, além de destacar a profissão de seu pai, também engenheiro. Waldemar ingressou no serviço público ainda estudante, sendo mais tarde responsável pela implantação da rede de trens urbanos da cidade. Entre 1927 e 1930 chefiou a 5ª inspetoria, cuja sede ficava na cidade de Santos Dumont, em Minas Gerais. Entre as viagens profissionais que realizou, constam um período de dois anos em Manchester, na Inglaterra (1936-1938), um retorno ao mesmo país em 1946 e uma viagem aos Estados Unidos em 1947 para fiscalizar a fabricação de locomotivas elétricas feitas pela General Electric & Baldwin. Sabemos de sua atuação no Lion's Club pela carta recebida já no final da vida.

3. *Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho*. Arquivo Histórico. Museu Histórico Nacional.

Em postais e fotografias pode-se aferir, indiretamente, seus interesses profissionais e pessoais. Fotografias tiradas em fábricas que visitou na Inglaterra, com os operários posando⁴, postais de obras de engenharia civil, como o túnel Mersey, que liga Liverpool a Birkenhead passando sob o rio Mersey.⁵ Os aspectos técnicos dos modelos de trens urbanos europeus chamavam sua atenção, como aquele do postal em que se lê no verso: “Roma. Bond elétrico com 2 articulações (parte central em cantilever)”⁶. Monumentos como a catedral de York, na Inglaterra, os castelos franceses do Vale do Loire, a Igreja de Santo Ambrósio, em Milão, com anotações no verso, demonstram aspectos culturais que despertavam sua atenção, evidenciando certo gosto erudito: “Igreja de São Carlos Borromeu. As colunas são imitação do foro troyano, porém original e independente. Pórtico e frontal romano. Vienna”. Outras fotografias revelam momentos de intimidade com a esposa, em que ele anotou: “Uma italiana do Brasil sobre uma gondola veneziana”, o impacto que experimentava diante do que via pela primeira vez: “O sôlo (sic) respeitável do Vesúvio deixa a gente de perna bamba...”⁷ Fotos tiradas na estada passada na Europa entre 1936 e 1938 têm como pano de fundo os movimentos nacionalistas na Itália e na Alemanha, países visitados pelo casal: “Roma. Balilas em marcha no Fórum Mussolini”, está escrito no verso de uma fotografia em que um grupo de jovens uniformizados marcha na neve⁸.

No entanto, a coleção remete, sobretudo, ao que diz respeito à Sofia, sua vida privada, sua atuação profissional, seus interesses. A documentação cartorial nos informa que Maria Sofia Pinheiro Jobim nasceu em Avaré, no interior de São Paulo, em 19 de setembro de 1904, e faleceu no Rio de Janeiro, em 2 de julho de 1968. Conhecemos também seu pertencimento familiar e social, entre os extratos das classes médias de ascendência oligárquica. Filha do juiz

4. Doc. SMv3.434. *Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho*. Arquivo Histórico. Museu Histórico Nacional.

5. Docs. SMv3.23 e SMv3.24. *Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho*. Arquivo Histórico. Museu Histórico Nacional.

6. Doc. SM4.23. *Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho*. Arquivo Histórico. Museu Histórico Nacional.

7. Docs. SMv.1.178, SMv4.56 e SMv4.84. *Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho*. Arquivo Histórico. Museu Histórico Nacional.

8. Doc. SMv4.44. *Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho*. Arquivo Histórico. Museu Histórico Nacional.

de direito Francisco Antenor Jobim e de Joaquina Pinheiro Jobim, descendia, pelo lado materno, de José Gomes Pinheiro Machado, senador pelo Rio Grande do Sul entre 1891 e 1915, uns dos políticos mais influentes do início do século XX e membro das elites da República Velha (OLIVEIRA, 2016, p.100). Entre seus irmãos, destacam-se José Jobim, jornalista e diplomata, e Danton Jobim, com importante atuação no ensino, na política e no jornalismo entre os anos 1920 e 1970⁹.

O conjunto, que inclui fotografias em que o casal está no interior da casa ou em atividades de lazer, entre familiares e amigos, poemas, papéis soltos ou partes de diários, é lembrança de vivências privadas, escolhas arbitrárias, organizadas num sentido mais subjetivo. Cardápios e faturas de restaurantes e hotéis, às vezes com anotações ou assinaturas das pessoas que estiveram presentes, também mostram um aspecto mais pessoal de sua vida.

Mas, se identificamos dois sujeitos, percebemos de imediato que o protagonismo cabe à Sofia, sobretudo, à sua vida profissional e, em menor medida, a aspectos da sua vida privada, reunidos com uma evidente intenção autobiográfica.

Sofia por ela mesma

Para o historiador Philippe Artières, somos levados a organizar os vestígios de nossas vidas por uma instância disciplinadora, ao mesmo tempo seletiva e aleatória, cuja intenção é autobiográfica (1998, p.11). Tal intenção fica evidente nos dois cadernos de recortes com matérias publicadas em periódicos e jornais de grande circulação com notícias da atuação de Sofia, ou ainda, com artigos e ilustrações que publicou na imprensa. Ou ainda na organização de parte de fotografias e álbuns de retratos com títulos indicativos de suas atividades, tais como: “Exposições na ENBA, Desenhos de Dna. Sophia, Jóias e trajes da coleção de indumentária”, ou “Conferências” e ainda “Dna. Sophia e os estudantes”, destacam fatos de sua vida pessoal e profissional.

A preservação de documentos (em várias cópias), como as cartas enviadas, os contratos de trabalho com a ENBA, as traduções de cartas recebidas em língua estrangeira são evidentes esforços

9. Sobre essas informações, ver o endereço: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/danton-pinheiro-jobim>. Acesso em: 2 mar. 2016.

em destacar os fatos de sua vida que eram considerados os mais caros, importantes ou necessários na elaboração de sua imagem pública. Até mesmo pedir de volta a quem foram endereçados os croquis de figurinos criados para a peça *Senhora*, preservados para confirmar sua atividade como artista.

Seu *curriculum vitae*, escrito pela jornalista Daisy Porto, é um verdadeiro memorial em linguagem superlativa. Ao contrário do currículo de Magno de Carvalho, mais objetivo e sucinto, o texto, além de descrever as diversas atividades exercidas por Sofia, detalha sua genealogia de destacada posição social, enumera sua formação, suas diversas atividades de ensino e representação e sua atuação como jornalista, enfatizando sua vocação para o estudo e usando como exemplo a biblioteca que a professora reuniu. O discurso da jornalista se destinava a assinalar a erudição de Sofia, atestada pelo conteúdo de sua biblioteca. Livros publicados na França (30%), Brasil (17%), Reino Unido (15%) e Estados Unidos (15%) correspondem a mais de 78% do total. Uma síntese preliminar mostra os assuntos mais caros à professora. Do total de 1088 obras, além de literatura e poesia (10%), 24% versam sobre indumentária histórica/trajes etnográficos, 14% são sobre história da arte, da literatura e da arquitetura e 12% tratam de culinária, etiqueta e economia doméstica, o que corresponde a mais de 62% dos títulos. Considerando que, do restante dos livros, 33% tratam de técnicas de ilustração e pintura, design de moda, design de interiores, ornamentos e publicações sobre história, sociologia e antropologia. A biblioteca é uma coleção com ênfase em vestuário e hábitos e costumes. A análise das obras reunidas por Sofia é um testemunho do estado da arte dos estudos do vestuário e da moda de seu tempo, além de demonstrar os percursos empreendidos por ela para se tornar uma “indumentarista”.

A formação de Sofia

Entre os documentos que se referem à formação de Sofia, temos a correspondência trocada em 1961 entre Sofia e Pedro Voss, diretor da Escola Normal Instituto de Educação Peixoto Gomide, de Itapetininga, São Paulo. Por solicitação da professora, o diretor encaminhou um atestado, preservado na coleção em duas cópias, informando que Maria Sofia Pinheiro Jobim se formou profes-

sora em 1922¹⁰. Vemos que, amenos de oito anos de seu falecimento, Sofia estava recolhendo documentos que atestassem sua formação.

Folhetos e cartas traduzidas confirmam que Sofia estudou história do vestuário e da moda, modelagem histórica, técnicas de desenho e colorido e design de figurino e de moda em visitas de estudos e cursos de curta duração realizados entre os anos 1930 e 1950 na Inglaterra e nos Estados Unidos. Um folheto da Saint Martin School of Arts de 1936-1937 faz parte da biblioteca, e uma carta da mesma instituição, enviada pelo secretário Ralph Barratt, atesta que ela cursou História do Vestuário, Design de Figurino e Design de Moda em 1946. Outra carta, enviada por Ethel Traphagen, declara que Sofia foi aluna especial em quatro cursos da Traphagen School of Fashion de Nova York, no primeiro semestre de 1947¹¹. Sua formação, realizada em cursos de curta duração, em visitas a museus históricos ou de indumentária na Inglaterra, na França, na Grécia, nos Estados Unidos ou no Egito, ou na leitura dos livros de sua biblioteca, se deu de forma fragmentada e muitas vezes autodidata. Seus métodos de estudo consistiam em croquis, desenhos aquarelados, anotações e traduções de livros.¹² Alguns livros e folhetos contêm traços, anotações e correções feitos a lápis, ou foram recortados para servirem de material didático, evidenciando a apropriação e o uso muito particular desses objetos feitos por Sofia¹³ (Figuras 1 e 2).



Figura 1. PAUQUET, Hippolyte et Polydore. *Modes et Costumes Historiques*. Paris, 1864. Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho. Biblioteca do Museu Histórico Nacional. Detalhe da imagem quadriculada.

10. Documento SMcr31. Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho. Arquivo Histórico. Museu Histórico Nacional.

11. Folheto SM75, SMcr5 e SMcr3.

12. Fausto Viana identificou mais de sete obras sobre indumentária e moda que foram traduzidos por Sofia e constam nos 125 cadernos de anotações sobre esse tema. Ver <http://doscadernosdesophia.wordpress.com/> e a Coleção SJMC no acervo do MHN.

13. Ver por exemplo o livro PAUQUET, Hippolyte et Polydore. *Modes et Costumes*

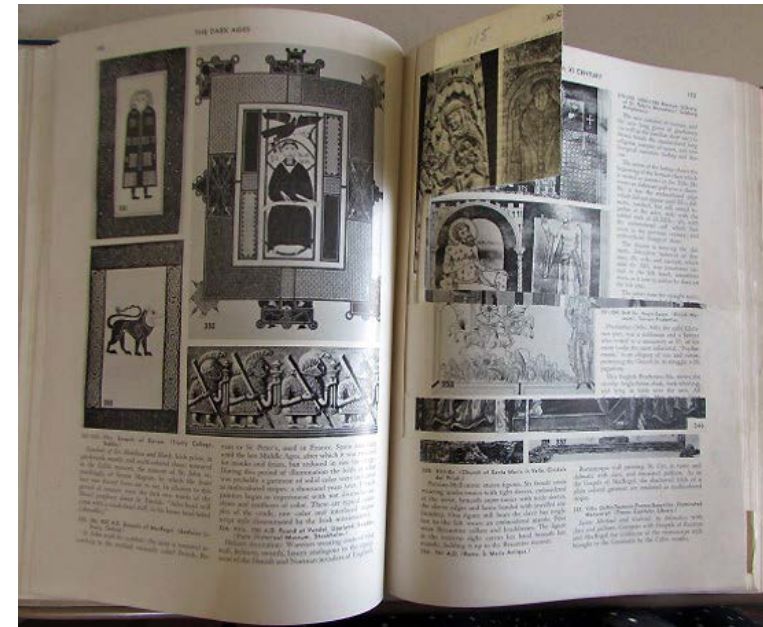


Figura 2. DAVENPORT, Millia. *The book of costume*. New York: Crown, 1946. vol. 1. Livro da Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho. Biblioteca do Museu Histórico Nacional. Detalhe: a página recortada.

A atuação profissional e de representação de Sofia

Já a atuação profissional é fartamente documentada. O Lyceu Império foi uma escola feminina de corte e costura fundada por Sofia em 1932 no Rio de Janeiro e que funcionou por vinte e dois anos. Uma série de fotografias do interior do liceu, recortes de jornais com a publicidade do curso e dois cadernos de moldes remetem a esse aspecto de sua atividade. Como estratégia de publicidade dos cursos que ministrava nessa escola, assinava nos anos 1930 como Mme. Carvalho a coluna “Elegancias” no jornal *Diário Carioca*, de grande circulação no Rio de Janeiro. A escolha dessa assinatura não era fortuita; servia para legitimar sua competência num domínio tradicionalmente associado à moda e à cultura francesas, numa época em que ainda era comum, entre as mestras costureiras e modistas, o uso do pronome de tratamento em francês associado ao sobrenome.

Nos anos 1940, já dominando técnicas de desenho e colorido, passou a assinar as ilustrações que fazia com o nome artístico, *Historiques*. Paris, 1864. Biblioteca do Museu Histórico Nacional, com imagens quadriculadas a lápis, método empregado para a ampliação da imagem.

Sophia – com PH. Essa nova grafia, justificada num poema de sua lavra e em farta pesquisa sobre os diversos elementos que compõem a imagem representada no *ex-libris* que utilizou em sua biblioteca, relacionava seu nome ao sentido etimológico: sabedoria¹⁴.

Vemos aqui como Sofia desconstrói seu nome próprio, por definição um ponto fixo no mundo social (BOURDIEU, 1986, p.87), em variantes que revelam os aspectos de sua vida profissional que pretendia destacar, imbuindo-se de significados múltiplos, em consonância com os diversos campos profissionais nos quais transitou.

Ao mesmo tempo, sua experiência profissional se ampliou, passando a lecionar no Seminário de Arte Dramática do Teatro do Estudante do Brasil e no Conservatório Nacional de Teatro do Ministério da Educação. A partir do final da II Guerra, Sofia tornou-se colunista de moda das *Revistas da Semana* e *Ilustração Brasileira*. Alguns livros e folhetos contêm traços, anotações e correções feitos a lápis, ou foram recortados para servirem de material didático, evidenciando a apropriação e o uso muito particular desses objetos feitos por Sofia.

Seu desejo confesso era publicar um livro de indumentária histórica, que atendesse às necessidades didáticas e instrucionais. Desse projeto não realizado subsistem cinco cadernos temáticos contendo pequenos textos e desenhos ilustrativos. Os cadernos n°s 1 e 1a ilustram “O lendário Egito”; o n° 2 trata da “Grécia Clássica”; o n° 3 trata do toucado medieval e chama-se “*Chaperon* uma ‘*coiffure*’ em tecido que foi usada desde o século XII até o século XVI; sua origem é o ‘*capuchon*’ da ‘chape’ que no século XII fez-se independente”. O caderno n° 4 chama-se “Rabicho China” e o n° 5 “A deformação do pé chinês (dinastia Chow 1100 – 225 a C)”. Esse conjunto didático foi organizado para o curso de Usos e Costumes que ministrou no Conservatório Nacional de Teatro do Ministério da Educação, conforme anotação na capa de cada um dos cadernos.¹⁵

Em 1949, foi contratada para ministrar a especialização de indumentária no Curso de Artes Decorativas recém-criado na Escola Nacional de Belas Artes, por conta de sua notória experiência como

14. Ver o caderno de estudos SMet122. *Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho*. Arquivo Histórico. Museu Histórico Nacional.

15. Documentos SMe1, SMe2, SMe3, SMe4, SMe5 e SMe6. *Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho*. Arquivo Histórico. Museu Histórico Nacional.

professora de corte e costura, usos e costumes, além de sua habilidade como ilustradora. Esse vínculo, que a inseriu como professora universitária, foi o mais caro à professora, por isso mesmo atestado por diversos documentos da coleção¹⁶. Como material didático, reuniu ao longo de sua vida mais de setecentas ilustrações de próprio punho, além de gravuras artísticas, fotografias e postais que somam mais de duas mil imagens.

Além dessas, fez ilustrações para figurinos de teatro, *performance* e cinema, numa época em que o termo figurinista ainda não era empregado. Seu maior sucesso foi sem dúvida a criação de figurinos para *Sinhá-Moça*, filme de época produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz¹⁷ em 1953. O filme foi premiado em Veneza com o Leão de Bronze em 1954 e seu figurino recebeu menção honrosa.



Figura 3. Recepção oferecida por Sofia e Magno de Carvalho, em que os convidados e o casal vestem peças da coleção de indumentária. No verso estão identificadas as pessoas: “Sra. Danton Jobim (traje de mulher de harem), jornalista Danton Jobim, Dr. Magno de Carvalho (traje de [sic]cheique), Dna. Sofia (traje mensageira do céu-China), 1958”. Álbum. Doc. SMr28. *Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho*. Museu Histórico Nacional.

16. O MHN possui cópias dos contratos de trabalho Sofia J. Magno de Carvalho com a Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil de 1949 a 1956. Em 1956, pela portaria n° 148 de 19/04/1956, o Reitor Pedro Calmon nomeou Sofia J. Magno de Carvalho para a função de Professora Regente.

17. Importante estúdio cinematográfico brasileiro fundado pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho em São Bernardo do Campo, São Paulo em 04/11/1949. A Companhia funcionou de 1949 a 1954, tendo produzido e coproduzido mais de quarenta filmes de longa-metragem.

Desde o final dos anos 1940 e ao longo da década seguinte realizou várias viagens pelo mundo como representante brasileira do Clube Soroptimista do Rio de Janeiro, uma associação feminina de origem norte-americana e cunho feminista, da qual era membro e uma das fundadoras.

Sua paixão pelas roupas levou-a a adquiri-las em viagens ou leilões durante toda a vida. Era comum serem exibidas em recepções organizadas pelo casal Magno de Carvalho, nas quais os donos da casa e alguns convidados posavam vestindo peças de vestuário da coleção (Figura 3).

Nas práticas de apropriação e exibição que a professora faz de seu acervo, vemos o papel ambivalente que a indumentária tinha para colecionadores, um hábito que vinha de séculos anteriores, nas quais peças antigas, e até mesmo raras, eram utilizadas como trajes fantasia (BASS-KRUEGER, 2018, p.6). Em junho de 1957, a coleção de indumentária foi novamente exibida num desfile/conferência beneficente organizado na Maison de France, com grande repercussão e casa cheia. No ano seguinte, exibiu parte da coleção durante a Feira Nacional da Indústria Têxtil em São Paulo, sendo presenteada com a medalha comemorativa da FENIT por Caio Alcântara Machado¹⁸.

Finalmente, em 15 de julho de 1960, foi inaugurado o Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades na residência do casal Magno de Carvalho, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Seu acervo de vestuário histórico e etnográfico foi disposto pela casa, juntamente com uma coleção de bonecas com trajes típicos – um tipo de artesanato feito para turistas –, junto da biblioteca especializada. A inauguração do museu foi fartamente documentada por fotografias e recortes de jornais e matérias em revistas.

Conclusão

O estudo da *Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho* revela uma incomum e produtiva trajetória profissional, que pode ser atribuída a uma personalidade empreendedora, em um ambiente social e familiar favorável. Vinculada por parentesco e compadrio às frações dirigentes de sua época, ampliou o capital cultural her-

¹⁸. Documento SMcr19. *Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho*. Arquivo Histórico. Museu Histórico Nacional.

dado em decorrência de seu casamento. Nota-se que tanto Sofia quanto seu marido eram empreendedores, trabalharam desde a juventude e cultivaram a acumulação de capital cultural e social, favorecida pelo caráter cosmopolita das atividades profissionais e de representação que ambos exerceram.

O percurso cosmopolita empreendido pelo casal em viagens profissionais e de lazer é atestado pela coleção de cardápios, folhetos, recibos de hotéis e restaurantes, postais e fotografias. Há dois períodos de concentração de viagens: entre 1936 e 1938 e depois, entre 1946 e 1955. No primeiro, o casal morou no Reino Unido, em Manchester e em Londres, viajando pelo interior do país e pela Europa, conhecendo: Alemanha, Áustria, França, Itália, Mônaco, Hungria, Portugal, Checoslováquia e Suíça. Em 1937 foram ao Cairo, no Egito. Entre 1947 e 1955, visitaram: Inglaterra, Espanha, França, Estados Unidos, Canadá, Israel, Grécia, Turquia, México, Panamá, Antilhas, Japão e Ceilão.

O acervo, organizado por Sofia ou sob sua supervisão, é uma espécie de arquivamento, ora aleatória, ora intencional. Nesses dois âmbitos, Magno de Carvalho ainda se faz presente, às vezes como figurante, outras como agenciador de Sofia. Mais ainda, tendo falecido quase um ano antes da esposa, Waldemar subsistiu na coleção Sofia Jobim como um aspecto mais privado dessa acumulação de objetos, lembrança de uma longa vida vivida em comum.

As práticas de arquivamento revelaram dois tipos de colecionismo distintos: de um lado, um muito comum e centenário, traços materiais da existência privada, objetos de sentimento que nos informam não apenas sobre as formas de representação e hierarquias, mas, sobretudo sobre os gostos de seus usuários (CHARPY, 2007, p.128) (POMIAN, 2001, p.18); de outro lado, a documentação da vida profissional do colecionador, uma forma de narrativa intencional e arbitrária, com uma evidente intenção pública, “Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá no tempo e à morte” (ARTIÈRES, 1998, p.32).

De um lado, a prática colecionista de Sofia coaduna-se com o que Deborah Silvermann chamou de “*working-amateurs*”, pois os objetos reunidos destinavam-se ao seu próprio trabalho (apud BASS-KRUEGER, 2018, p.4). De outro, o arquivamento das lembranças é uma forma de construção de si mesmo, intencional e de

resistência (ARTIÈRES, 1998, pp .9-11). Nesse processo inacabado que continua em andamento e só se encerra com a morte do colecionador, há um movimento de subjetivação, pois ao se propor arquivar a própria vida, o sujeito faz escolhas, destaques e omissões.

Maria Cristina Volpi é Professora associada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, lecionando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É autora do livro *Estilo Urbano*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2018. Também publicou vários capítulos de livros e artigos em revistas científicas sobre a história e a historiografia da moda nos séculos XIX e XX no Rio de Janeiro; relações euro-americanas no comércio e vestuário e transferências culturais no século XIX, incluindo “*The Exotic West: The Circuit of Carioca Feather work in the Nineteenth Century*”, *Fashion Theory*, 20:2, p. 127-151, (2016).

REFERÊNCIAS

- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos Históricos**. Arquivos Pessoais. v. 11, n. 21, jan./jun., 1998. p. 9-34.
- BASS-KRUEGER, Maude Fashion. Collections, Collectors, and Exhibitions in France, 1874-1900: Historical Imagination, the Spectacular Past, and the Practice of Restoration, **Fashion Theory**, 2018. DOI: 10.1080/1362704X.2018.1425354.
- BENSON, Tracey. **The museum of the personal** – the souvenir and nostalgia. Mimeo. Master of Arts, Queensland University of Technology, Australia. 2001.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Janaina Amado e Marieta de Moraes Ferreira (coord.) **Usos e abusos da história oral**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 183-191.
- CHARPY, Manuel. L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914. **Revue d'histoire du XIX esiècle**. La bourgeoisie: mythes, identités et pratiques, n. 34, p. 109-110. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX esiècle, 2007.
- COLEÇÃO SOFIA JOBIM MAGNO DE CARVALHO. Museu Histórico Nacional.
- OLIVEIRA, Cláudia. **Sophia Jobim Magno de Carvalho e o feminismo brasileiro: História e Memória**. In: OLIVEIRA, Madson; TERRA, Carlos; VOLPI, Maria Cristina (org.) Arquivos da EBA, n. 26 Especial. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2016. p. 89-113.
- POMIAN, Krzysztof. Collection: une typologie historique. **Romantisme**, n. 112, p. 9-22. 2001, doi: 10.3406/roman.2001.6168. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2001_num_31_112_6168>.

UMA AMPLA COLEÇÃO: ESCULTURAS E OUTRAS OBRAS PRESENTES NO ATELIER DE RODOLFO BERNARDELLI

Maria do Carmo Couto da Silva

Uma pequena nota de 1903, publicada na *Gazeta de Notícias*, comenta o itinerário de visitas do ministro do interior, J.J. Seabra, à cidade do Rio de Janeiro, que incluía a Escola de Belas Artes, o Instituto de Música, o Palácio da Justiça, o corpo de Bombeiros e o atelier de Rodolfo Bernardelli (VISITA, 1903, p.1). É de se pensar como essa visita atesta a importância do escultor no momento em que a cidade passava por uma grande reforma urbana e o seu atelier era também o lugar onde se podia ver os gessos de trabalhos já realizados e os esboços de obras em execução, como o da famosa estátua de Carlos Gomes e da figura feminina que acompanha o monumento e ainda a de Teixeira de Freitas. Além disso, a maquete da futura Escola Nacional de Belas Artes, agora Museu Nacional de Belas Artes, projetada pelo arquiteto Morales de los Rios, ficou exposta por bastante tempo naquele atelier.

Os três ateliers de Bernardelli, primeiro no coro da Igreja da Candelária, depois na rua da Relação e por fim na rua Belfort Roxo, em Copacabana, foram temas constantes da imprensa em diversos momentos. O atelier de Rodolfo Bernardelli na rua da Relação, no Rio de Janeiro, tinha sido cedido temporariamente pelo governo para execução de monumentos equestres como o do General Osório e do Duque de Caxias e era também sua residência. Foi descrito por vários jornalistas e críticos como Angelo Agostini, Arthur de Azevedo e Olavo Bilac, sendo ainda lugar de concertos e de reuniões de artistas e de literatos.

Ele também foi tratado numa série de cinco textos de Henrique Stepple publicados em 1889, por meio dos quais o público passa a conhecer melhor o artista e seu trabalho. O autor inicia seu texto

com uma interessante contraposição entre a faina laboriosa dos passantes na cidade do Rio de Janeiro e o atelier do artista como um espaço consagrado à arte (STEPPLE, 1889a, p.2).

É importante notar que essa definição do atelier do artista vai se repetir dois anos depois em texto de O.B. (acreditamos que seja Olavo Bilac):

Céu cor de cinza, ruas molhadas, um bocejo por tudo. [...] Para onde? Para o Corcovado, para o diabo, para qualquer parte onde não haja nem os boatos nem sonetos, e às duas horas, cahimos estafados à porta do atelier dos Bernardelli. Dependuro-me a campainha, faço-a vibrar; com um desespero angustioso de naufrago pedindo socorro. [...] Entramos. Na ampla sala serena, serenidade de templo, de largas portas e largas, janela, abrindo para o jardim, irradia logo os nossos olhos a face patriarchal do velho Facchinetti, de barba de neve, de bocca risonha, e o seu riso parece dizer: Entrem, meninos, entrem que eu não sou egoísta, aqui há socego para mais de um. (O.B., 1890, p.1)

Em outro texto, Stepple descreve propriamente o atelier, que chama a atenção do visitante pela quantidade e diversidade de obras de arte, com uma grande quantidade de bustos, de estatuetas, em gesso e em barro, “as telas dependuradas nas paredes, as fotografias espalhadas nas pequenas mesas, mesas ligeiras que se removem facilmente com o impulso da mão esquerda; o barro romano acumulado...” (STEPPLE, 1889b, p.3). Ele menciona em seguida o método de trabalho do artista, que realiza um busto de mulher tendo por base uma amarelada fotografia: “a aparência do busto com o original aumenta com simples golpe do desbastador, ou com ligeira pressão da cabeça do dedo, quando Bernardelli, forçando a memória, invoca a recordação de haver visto uma vez a elegante moça passeando a cavalo em Petrópolis” (*Ibid.*). O autor comenta que é com o auxílio da memória que o artista impõe ao barro a precisão fisionômica que a fotografia não tem.

Em outro texto, chama a atenção um dos trabalhos que se encontram na sala do centro, onde estão as obras de maiores proporções. É uma estátua realizada para ornar o chafariz do Largo do Valdetaro. Para o autor, a estátua é:

[...] uma prova da sua independência artística e da moderna orientação de seu espírito, cada dia mais livre e mais dominador. Com sua fonte, vai Bernardelli provavelmente escandalizar esta população que, quando visitou a exposição de 1884, cobriu o rosto com a mão aberta para não ver a Faceira. (STEPPLE, 1889c, p.3)

Podemos notar como a visita ao atelier de Bernardelli e o comentário sobre suas obras permitem a Stepple formar no público a imagem de um escultor metódico e cuidadoso, mas ao mesmo tempo criativo e livre, em relação a uma sociedade atrasada em termos artísticos. Bernardelli fez uma estátua que se sente palpitar de vida, animada pela expressão e pelo gesto. Nesse trabalho, que representa a escola moderna, para Stepple, não há o menor vestígio do “ideal acadêmico”, ou seja, “não possui a pose, nem o contorno, nem a linha medida a compasso, nem a forma marcada a escala” (*Ibid.*). O autor conclui: “o belo moderno é esse esplêndido trabalho de Bernardelli” (*Ibid.*).

No último texto, Stepple comenta os retratos da família imperial que Bernardelli está realizando, tendo já acabado o busto da Princesa Isabel e do Conde d’Eu em mármore: “na posição em que se acha colocado, recebe o busto da princesa imperial, a luz por uma janela que lhe fica em frente, banhando-lhe inteiramente o perfil, e a primeira impressão que se recebe é da absoluta semelhança physiologica de Sua Alteza” (STEPPLE, 1889d, p.2). É talvez o único momento em que podemos ter uma percepção do conjunto dos retratos da família imperial feitos por Bernardelli no final da monarquia.

O jornalista Antonio Salles, em 1902, escreve para o *Diário de Pernambuco* que o atelier de Bernardelli “é um verdadeiro museu de esboços de obras executadas, de planos de obras futuras, de fragmentos, estudos, torsos, sócros, pedestais, colunas, todo um mundo de elementos esparsos de criação artística” (SALLES, 1902, p.1). Por meio da sua conversa com Bernardelli, ficamos sabendo que o escultor estava se dedicando à prática da fotografia instantânea de personagens conhecidos da população e de transeuntes nas ruas do Rio de Janeiro, por meio de um veroscópio. Além disso, há no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes um conjunto de fotografias de monumentos, esculturas e obras de arte que veio do espólio do escultor e que foi guardado por toda a sua vida em seu atelier. Seria importante

aprofundar as questões da fotografia presentes na obra do escultor, em cujo atelier definitivo constava um laboratório fotográfico.

É importante notar que era em seu atelier que Bernardelli recebia a visita de amigos e de personalidades públicas e exibia seus trabalhos, como maquetes de obras e ainda modelos em tamanho natural, como o *Monumento ao Barão do Rio Branco*, cujo original encontra-se em Uruguaiana, que ficou por anos no jardim da casa. Segundo Vaccani, aluna do escultor, bustos e cabeças eram colocados lado a lado em grandes prateleiras para que pudessem ser apreciados pelos frequentadores do local (VACCANI, 1949, p.165)

Por fim, há a presença de inúmeros trabalhos de escultores alunos de Bernardelli, estudando em Roma e que enviaram obras ao mestre, e podemos refletir ainda sobre a presença de interessantes objetos, como o leque de pergaminho da Viscondessa de Cavalcanti, descrito por Arthur de Azevedo (com o pseudônimo de Eloy, o herói), objeto que esteve ali em 1891.

Em 1908 Bernardelli mudou-se para sua casa e atelier definitivos na rua Belfort Roxo, nº10, em Copacabana, onde viveu até sua morte. O prédio, que foi demolido em 1934, havia sido projetado pelo arquiteto Rebecchi e tinha três andares. Celita Vaccani descreve o edifício:

O andar térreo, todo destinado à Escultura, além da imensa sala da entrada, possuía outra bem maior que fazia frente à imensa sala de trabalho, que podia receber luz de cima, ou de dois lados. Contíguos a esse salão, havia dois compartimentos para guardar o barro e passar a gesso, além de amplas dependências, onde eram guardadas as maquetes tumulares. Ainda no primeiro andar havia ladeando a sala de entrada, à esquerda da porta principal que era na rua Belfort Roxo, n.10, o gabinete de estudo, à direita, os quartos e as dependências dos empregados. [...] O terceiro andar, que correspondia aos dois amplos torreões, continha os ateliers de pintura, sendo o da Avenida Atlântica o destinado às alunas de Henrique, e o outro, particular de trabalho do grande pintor. Entre esses dois torreões havia um enorme terraço, que permitia a passagem de um para o outro. [...] Os dois torreões, que constituíam os ateliers de pintura, haviam sido pintados afrescos por todos os grandes pintores da época, Victor Meirelles, Pedro Américo, Zepherino da Costa, Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli e outros mais, inclusive pelo escultor Rodolpho Bernardelli. (VACCANI, 1949, p.167)

O local em Copacabana onde os irmãos Bernardelli (Figura 1) construíram seu atelier era naquela época ainda um recanto de praia pouco frequentado do Rio de Janeiro. Em 1923, uma reportagem de Adalberto Mattos para a *Ilustração Brasileira* descreve o atelier como um verdadeiro museu, no qual os trabalhos enfileiram-se em prateleiras até o alto (MATTOS, 1923). Em 1926, quando Angyone Costa entrevistou o artista já idoso, os gessos e esboços de suas esculturas mais famosas estavam lá, como o do *Santo Estevão* (1879) e da *Faceira* (1880) e o esboço para o *Cristo e a Mulher Adúltera* (1884). Reportagens posteriores, até a morte do artista, ainda comentam sobre a presença de retratos e de lembranças de amigos que se encontravam naquele atelier.



Figura 1.
José Pinello,
Atelier dos irmãos
Bernardelli, 1910,
óleo sobre tela, 54
x 62 cm, Museu
Histórico Nacional
(Rio de Janeiro).
Fonte: Wikimedia
Commons.

Dessa forma, percebemos que Bernardelli conservou desenhos e outros materiais, como correspondências, de maneira a criar uma espécie de museu de sua biografia, de seus projetos e de suas propostas. Essa produção, após sua morte, foi distribuída entre várias instituições nacionais, como o Museu Dom João VI, Museu Nacional de Belas Artes, Pinacoteca do Estado, Museu Paulista, Museu Mariano Procópio e Museu Histórico Nacional. Essa dispersão da produção do artista, embora importante do ponto de vista

da preservação de sua memória, nos faz refletir sobre o momento em que se encontravam organizadas no atelier do escultor, de maneira a nos permitir entender melhor sua trajetória e seu círculo de amizades e de interesses artísticos.

Maria do Carmo Couto da Silva é Doutora em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP. Professora Adjunta no curso de Teoria, Crítica e História da Arte, no Instituto de Artes da UnB.

REFERÊNCIAS

- COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.
- MATTOS, Adalberto. Atelier Bernardelli. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ago. 1923, n.p.
- O.B. Bernardelli. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1890, p.1.
- SALLES, Antonio. No atelier do Bernardelli. **Diário de Pernambuco**, Recife, 30 jan. 1902, p.1.
- STEPPLE, Henrique. O atelier de Bernardelli [I]. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 9 fev. 1889a, p.2.
- STEPPLE, Henrique. O atelier de Bernardelli II. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1889b, p.3.
- STEPPLE, Henrique. O atelier de Bernardelli III. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1889c, p.3.
- STEPPLE, Henrique. O atelier de Bernardelli IV. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1889d, p.2.
- VACCANI, Celita. **Rodolpho Bernardelli**: vida artística e características de sua obra escultórica. Rio de Janeiro, s.n., 1949. Tese de concurso para provimento da cadeira de escultura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.
- [VISITA DO MINISTRO DO INTERIOR]. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 jul. 1903. p.1.

ROSSINI PEREZ, COLAGENS E GRAVURAS DE LEQUES: ACERVO IMPRÓPRIO?

Maria Luisa Luz Tavora

*Não tenho pressa nenhuma, o tempo agora é aberto...
Os temas não se alteraram muito. Os romances permanecem, as formas
enroladas, surgiram colchetes e fivelas.
Eu não posso descartar a imagem da infância.*
Rossini Perez

Rossini Perez (1931), nascido em Macaíba, no Rio Grande do Norte, passou sua infância em Fortaleza, no Ceará. Só frequentou a escola com 14 anos, em face de uma vida bastante limitada por causa de uma doença pulmonar que envolvia visitas médicas periódicas e aulas particulares. Em busca de tratamento para sua saúde, a família mudou-se para o Rio de Janeiro em 1943. Rossini apresentou melhoras consideráveis em seu estado, frequentou cursos, recebeu orientação de pintores, mas findou, dez anos depois, por buscar a gravura como seu meio preferencial de expressão.¹ Conheceu o artista gravador Oswaldo Goeldi (1895-1961) e seguiu sua orientação na Escolinha de Arte do Brasil para os cortes no linóleo.

Frequentou, em 1953, o ateliê do pintor e gravador Iberê Camargo (1914-1994), aproximando-se da técnica do metal, cujo manejo foi aprofundado com o ajuda de Vera Tormenta, assistente do mestre e ex-aluna de Oswaldo Goeldi. Ainda nesse mesmo ano, participou das aulas de história da arte e de composição artística

¹ Rossini visitou a Bienal de São Paulo de 1953, onde estavam expostas as produções das diferentes vanguardas históricas. A começar pela dramática tela de Picasso, *Guernica*, Rossini viu pela primeira vez os originais dos cubistas, futuristas. Todavia chamou-lhe atenção a Sala da Noruega, com dezenove pinturas e cinquenta gravuras de Edward Munch. Impressionado com o que viu nessa sala, voltou ao Rio de Janeiro decidido a enveredar pelas técnicas de gravação.

oferecidas a um pequeno grupo pela artista Fayga Ostrower (1920-2001) em seu ateliê.

Pouco tempo depois, em 1955, realizava sua primeira individual no Instituto Brasil-Estados Unidos, no Rio de Janeiro. A partir de então, sua obra e, posteriormente, sua orientação no Ateliê do MAM-Rio (1959-1960) contemplaram a possibilidade de uma atuação inovadora com a gravura artística, entendida como instrumento de produção criativa de imagens. Do ponto de vista histórico, a atuação de Rossini insere-se no momento em que, no Rio de Janeiro, deu-se a ativação da gravura, desdobramento da criação de vários núcleos de ensino, a partir dos anos 1950.

Interessa a este texto tratar das obras de Rossini dos anos 1980 em diante, guardadas até hoje em sua residência-ateliê e que não foram divulgadas no Brasil. Uma coleção de si, construída com o coração e a coragem. Encontram-se “aquém e além da visão: aquém, na sua autonomia de objeto; além, na sua existência que se situa paralela ao mundo da experiência” (COLI, 2010, p.218).

Constituem parte do conjunto de obras criadas pós-Paris, onde permaneceu de 1961 a 1972. Rossini ganhara muitos prêmios desde os primeiros anos de trabalho com gravura.² Mas foi com o Prêmio de Viagem ao País do IX Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1960 que, seguindo orientação de Johnny Friedlaender (1912-1992), decidiu ir a Paris aperfeiçoar-se na gravura em metal com esse mestre e aprender outras técnicas gráficas, como a litografia, em Amsterdã.³

Paris revelou-se um território de acolhimento e significação das memórias infantis do artista, conforme sua afirmação: “O fato de me encontrar afastado – no tempo e no espaço – da família, dos amigos, dos hábitos da terra, minha memória foi resgatando

2. Prêmio Aquisição no III Salão Paulista de Arte Moderna/SP(1954); Prêmio Aquisição no V Salão de Arte Moderna /MAM/RJ (1956); Prêmio V São Paulista de Arte Moderna /SP(1957); Prêmio MAM-Rio na IV Bienal de São Paulo/SP(1957); Prêmio Città de Carrara, na II Bienal de Carrara (1959), entre outras.

3. Johnny Friedlaender, gravador franco-alemão, veio dar o curso inaugural no Ateliê Livre do MAM-Rio, em 1959, espaço de ensino implantado por Rossini e Edith Behring, que atuaram como seus assistentes. Esse artista mantinha em Paris um famoso núcleo de ensino da gravura artística, o Atelier de L’Ermitage, com alunos de todos os cantos da Europa e das Américas. Rossini frequentou esse ateliê parisiense, tendo recebido também Bolsa da Unesco (1962) para se especializar em litografia na Rijksademie van Beeldende Kunst de Amsterdã.

imagens do país, do passado e da distante infância” (FERREIRA; TAVORA, 1997, p.137).

Esse vazio, experimentado pelo afastamento de seus afetos, espaço onde o sujeito se revela em sua fragilidade e potência, favoreceu a instauração simbólica das experiências remotas da infância e de seu círculo familiar. Juntando “fragmentos da memória distante”, a linha sinuosa, sensual, costura as experiências do passado em seu presente, conciliando os dois tempos. Nesse sentimento de vazio, “[...] o espaço é convocado como campo aberto a um surgimento imprevisível do sujeito”. O artista cria arranjos formais, complexos, sendo “capaz de se autofundar num ato poético” (RIVERA, 2012, p.66).

Nessas circunstâncias, sua gravura, partindo de uma grafia plena de sensualidade, desdobra as formas em nós e em fragmentação de corpos, compondo arranjos simbólicos atravessados por múltiplos sentidos. Grava superfícies arredondadas, com referências ao corpo feminino que os títulos envolvem, como em *Aperte Bem e Cintura Bordada* (Figura 1), lugar do enlace dos abraços, encontro de corpos, experiências de interdições da criança guardada em seu corpo.



Figura 1.
Cintura bordada,
1968, relevo e
água-tinta, matriz
de zinco, 63,2 x
31,4 cm – Acervo
MNBA. Foto:
Jaime Acioli.

Rossini afirmou, em depoimento,⁴ que as crianças de sua época, em Fortaleza, não viam adultos nus. Casualmente passou por essa situação, que se transformou numa experiência dramática: foi visitar amigos, mas eles não estavam em casa. Foi levado ao quarto deles para esperá-los, distraído-se com seus brinquedos. Nesse momento,

4. Depoimento gravado à autora, na residência do artista, em Copacabana, no Rio de Janeiro, em 7 de julho de 2018.

os pais das crianças encerravam uma agressiva discussão. O marido não percebeu a presença de Rossini e, embrulhado em uma toalha, veio para o corredor masturbando-se. Rossini entrou em desespero e fugiu do quarto, pois, como ele declarou, acreditava que aquela cena era absolutamente proibida às crianças. A sexualidade era um tabu, sobretudo para ele, filho mais novo de três irmãos (dois meninos e uma menina). Seus irmãos mais velhos, por exemplo, não lhe davam acesso a fotos de artistas nuas ou seminuas e figuras pornográficas que os jovens faziam circular entre eles.⁵

Essa e outras lembranças infantis, que envolviam tabus, passaram a ser trabalhadas pelo artista, ideias para suas gravuras. Desde seu retorno ao Brasil e durante muitos anos, no repertório de memórias de Rossini, emerge a interdição da sexualidade vivida na infância, à qual reage com criativa fragmentação do corpo, num desafio explícito ao aparato social repressor.

O artista fixou-se em dois episódios relevantes da infância, integrando-os, muito tempo depois, em possibilidades poéticas, a *Série Memória de Leque – Vergas Irreverentes*, dos anos 1990. O outro episódio marcante de sua infância envolve a cantora Bidu Sayão. Quem era Bidu Sayão?

Uma cantora lírica, chamada Balduína de Oliveira Sayão, nascida no Rio de Janeiro, em 1902, e que, muito jovem, aos 13 anos, começou a cantar profissionalmente. Estreara aos 18 anos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1927, deixou o Brasil pela primeira vez para uma turnê em teatros italianos. Dez anos depois, mudou-se para os Estados Unidos, onde se afirmou com grande sucesso no Metropolitan Opera House de Nova York, que a contratou com exclusividade por mais de quinze anos. Apresentou-se no Brasil entre os anos 1920 e 1940, por mais de doze vezes (quatro recitais no Rio de Janeiro e oito em São Paulo). Teve toda uma carreira brilhante no exterior, fixando-se por dez anos na Itália e vinte e dois anos nos Estados Unidos, onde faleceu, em Maine, aos 96 anos.

Sua interpretação em disco da *Bachiana n.º 5*, do grande músico brasileiro Villa-Lobos, mereceu destaque do próprio autor, que a considerava a mais perfeita gravação da obra das Bachianas Brasileiras. Por dois anos seguidos, esse disco foi o mais vendido nos Estados Unidos no cenário do canto lírico, tendo Bidu recebido o prêmio

5. *Idem*.

Hall of Fame, dado pela National of Recording Arts and Sciences. Bidu Sayão teve um papel relevante na divulgação das composições do grande maestro brasileiro. Mesmo depois de deixar os palcos, fez uma gravação da “Floresta Amazônica”, a pedido de Villa-Lobos.

Desde jovem, a cantora queria ser atriz, o que não foi permitido por seus pais, temerosos com essa profissionalização que sofria muitos preconceitos. Segundo Sayão, “considerava-se uma desonra para a família ter uma atriz entre seus integrantes” (SAYÃO, 1973). Decidiu então ser cantora.

Minha voz nunca foi especialmente privilegiada. Mas consegui, primeiro com meus professores, depois com o auxílio de meu segundo marido, o barítono Giuseppe Danise, trabalhar e elaborar minha voz e ser capaz de cantar peças mais difíceis. (SAYÃO, 1973)

Sem ter estudado para tal, a cantora era considerada uma excelente atriz. Sua força interpretativa garantiu-lhe viver vinte e duas heroínas diferentes.⁶ Recebeu do escritor brasileiro Mário de Andrade o apelido de “Rouxinol Brasileiro”. No Carnaval carioca de 1995, foi homenageada pela Escola de Samba Beija-Flor, cujo desfile tinha como tema “Bidu Sayão e o canto de cristal”. A cantora esteve nessa oportunidade no Rio de Janeiro participando do desfile, aos 93 anos.

Essa famosa intérprete lírica apresentou-se em Fortaleza, em 1936, numa turnê brasileira, no Teatro José de Alencar. Segundo a cantora:

Em 1935 e 1936, [...] participei de duas enormes turnês pelo país, indo de Manaus a Santana do Livramento. E não fiquei só nas grandes cidades ou no litoral. Fui a uma infinidade de cidades do interior. Cantei em teatros, em cinemas. E em algumas cidades menores cantei ao ar livre, em cima de um tablado, junto ao piano. Entrava quem podia e quem não podia pagar. Era um negócio muito mais patriótico do que lucrativo. Nas cidades onde não havia hotel, eu ficava em pensão ou em casas de pessoas que gostavam de música. (SAYÃO, 1973)

6. Ceci (*O Guarani*, Carlos Gomes), Gilda (*Rigoletto*, Verdi), Mimi (*La Bohème*, Puccini), Suzana (*Bodas de Figaro*, Mozart), Violeta (*La Traviata*, Verdi), Rosina (*O Barbeiro de Sevilla*, Rossini), entre outras.

A pacata cidade ficou em polvorosa com a presença de uma personalidade de reconhecido prestígio internacional tão especial como ela. Tudo virava notícia em torno da cantora.

Nesta ocasião, uma maliciosa piada correu na cidade: falava-se que o recital da cantora fora suspenso motivado pelo fato de, em plena cidade, a artista ter “levantado o **saião** para mostrar seu **bidu**”.⁷ No contexto humorístico, tal notícia causava boas gargalhadas. Rossini, porém, com apenas seis anos, não alcançava a irreverência da brincadeira, conforme seu relato. Queria saber o que era o “bidu”. Sua tia, que o levava sempre aos espetáculos, explicou-lhe ser um leque preto que as cantoras portavam sob suas saias. Seus irmãos mais velhos riam de sua inocência.

Essa e outras lembranças infantis integraram-se à gravura do artista desde seu retorno ao Brasil. Tomado por essas recordações, Rossini ordena desejos secretos numa sofisticada fantasia.



Figura 2. Série *Memória de Leque*, 1995, serigrafia. Acervo Rossini Perez. Foto: Patrícia Pedrosa.

Figura 3. Detalhe.

7. *Idem*, depoimento citado.

Durante muitos anos, no repertório de memórias de Rossini emerge a interdição da sexualidade vivida em seu círculo familiar, à qual reage com criativa fragmentação do corpo, retomado em partes, numa estruturação significativa da impactante e inquietante visão do pênis daquele adulto, pai de seus coleguinhas.

A *Série Memória de Leque – Vergas Irreverentes* (Figuras 2 e 3) resulta de uma operação da memória do artista que integra as duas experiências aqui narradas em formas e refinadas composições. São gravuras e colagens que constituem um jogo de sedução e erotismo, desafio diante das convenções moralizadoras. Mundos interiores, intimidade e impulso erótico.

Não puderam ser expostas no Brasil, pois colocavam em jogo episódios que envolviam adultos em situações constrangedoras. Ser surpreendido com a visão de um adulto nu a masturbar-se trouxe embaraço para a criança Rossini. Tal experiência era inaceitável em seu círculo familiar, tornando-se um segredo íntimo que o acompanhou. Mesmo na idade madura, como artista, sempre foi aconselhado a não expô-las.

Outros gravadores também passaram pelo processo de arqueologia da memória, experiências infantis que os marcaram e que constituíram o fundamento de suas obras gravadas. De naturezas diferentes, suas lembranças, um mundo de objetos e de fatos vivenciados, revelam uma forma de estar no mundo. Tornados significação, transmutam-se em possibilidades poéticas.

Em muitos aspectos, podemos aproximar Rossini Perez de outros artistas como Iberê Camargo, Isabel Pons (1912-2002) e Fayga Ostrower, em cujos processos imaginativos de suas gravuras realizaram colagens de tempos, exercícios de memórias e transfiguração do espaço em tempo. Todos arrancaram do seu viver as marcas, as formas, as imagens com as quais reoperaram a experiência vivida na infância, transmutando-a numa modalidade do presente. Neste encontro com o real, ativaram a presença do sujeito no mundo.

A contaminação do passado com as imagens afetivas finda por singularizar o presente, “[...] a imagem do passado não (sendo) a própria ocorrência reaparecendo no presente, mas o real acontecendo com suas faltas e condensações” (COSTA, 2014, p.52).

Iberê Camargo recolheu os carretéis de linha vazios, brinquedos de infância, como vestígios materiais, imprimindo-lhes a magia

do mundo. No rodopio, no rolar, no movimento que aguçaram o manuseio lúdico infantil compõem formas potentes na pesquisa plástica de Iberê. Isabel Pons, por sua vez, explora na gravura em metal a técnica do craquelê, reveladora da imagem do antigo, da permanência e do gasto. Com o arcaísmo das superfícies gravadas, a artista atualizou a vivência infantil nos antiquários do avô e do paina Calle de la Paja, em Barcelona, onde brincava. O craquelê estava no seu sangue.

Fayga Ostrower, por seu turno, rememorou o encanto, a surpresa e o impacto da transparência do céu noturno brasileiro na primeira semana em que chegara ao Brasil. Segundo a artista, jamais tivera essa visão na Europa. Suas gravuras tornaram-se territórios de transparências que evocam imagens poéticas, o tempo vivido e original, perpetuamente se recriando. Para Fayga “só se formulam imagens de espaços vivos” (OSTROWER, 1988, p.175).

Em todos estes artistas, experiências do mundo infantil ganharam ressonâncias em suas obras. Transformaram-nas em gravura (Figura 4), assim como o fez Rossini com a série de leques e colagens (Figura 5), sendo possível analisar esse processo com base no que afirma o pensador francês: “Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura”. No caso desses artistas, o mundo em gravura segue o Ponty: “[...] Para compreender estas transsubstanciações, há que se encontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e movimento”. (PONTY, 2004, p.16). No processo imaginativo de suas gravuras, afloram experiências fundamentais do ser-no-mundo para a elaboração de suas poéticas.

Todavia, diferentemente de seus colegas, Rossini guarda consigo estes trabalhos denominados *Série Memória de Leque – Vergas Irreverentes*. Revelou que não podia criar nenhum constrangimento à Bidu Sayão, por quem devotava muita admiração. O acanhado ambiente brasileiro, segundo o artista, não aceitaria uma abordagem dessa natureza envolvendo “a maior cantora lírica brasileira de todos os tempos” (TRINDADE, 1995, p.10).

Conseguiu apresentá-los em 1995, longe do Brasil, numa exposição de Gravadores Brasileiros, na galeria da Embaixada Brasileira em Paris. Junto aos leques expostos, fixou um texto em francês, intitulado *Éventail de la Mémoire – Gêne et Seduction*. Uma nar-



Figura 4.
Série Memória de Leque, 1995, serigrafia. Acervo Rossini Perez. Foto: Patrícia Pedrosa.

rativa poética dos dois episódios – o da visão do pênis do adulto masturbando-se e das cantoras líricas mostrando o bidu (leque) levantando as saias, – é articulada para a gênese das formas dos leques e suas decorações, verdadeiros arabescos com as formas livres de montagens e repetições de pênis. Estes se apresentam em inúmeras combinações, módulos que se afirmam nas superfícies gravadas ou em colagens, de forma obsessiva.



Figura 5.
Série Memória de Leque, 1995, colagem. Acervo Rossini Perez. Foto: Patrícia Pedrosa.

É possível adensar um entendimento de sua arte com base no conceito de corpo como unidade expressiva, noção cara a Merleau-Ponty. Como desdobramento dessa noção, o filósofo pontifica a ideia da experiência corporal como experiência originária, alimento da consciência perceptiva sendo por ela alimentada.

Guardados em suas gavetas, os “leques da memória” transbordam em criatividade, sensualidade, estranhamento, embaraço e intimidade. Uma mitologia pessoal, uma transposição do cotidiano para chegar ao íntimo. Não se trata de arquivamento de lembranças em imagens, mas de ativação nas imagens de uma centelha dessa memória. O artista transita por seus presentes, conta sua história e, nesse processo, inventa-se em forma de leque.

Maria Luisa Luz Tavora é Professora Titular de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ. Doutora em História Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, com pós-doutorado realizado na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris (2006-2007). Atua nos cursos de Graduação do Departamento de História e Teoria da Arte e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV). Pesquisadora do CNPq-Pq2 sobre a arte moderna no Brasil, em especial, a história da gravura artística e a crítica de arte, com publicações sobre os assuntos. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, do Comitê Brasileiro de História da Arte e da Anpap.

REFERÊNCIAS

- COLI, Jorge Arte e Pensamento In: **Encantos da Imagem**. Maria Bernadete Ramos Flores e Ana Lúcia Vilela (org.). Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010, p. 209-222.
- COSTA, Luiz Cláudio. **A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade**. Rio de Janeiro, 2014.
- FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz. (org.) **Gravura brasileira hoje: depoimentos**. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura do SESC Tijuca, volume III, 1997.
- OSTROWER, Fayga. Construção do olhar. In: **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PONTY, Maurice Merleau. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RIVERA, Tania. A inscrição do sujeito no espaço. **Helio Oiticica e a arquitetura do sujeito**. Niterói: Ed. da UFF, 2012 (Coleção Mosaico), p. 61-66.
- ROSSINI PEREZ. Desenhos, matrizes e gravuras. **Catálogo**. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. Texto Laura Abreu. São Paulo, Brasília: Aori Produções Culturais/Caixa Cultural, 2009-2010.
- ROSSINI PEREZ. Um passante e duas margens. **Catálogo**, Curadoria Carlos Martins. Textos Carlos Martins e Ivo Mesquita. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.
- SAYÃO, Bidu. “A ópera está no fim”. Entrevista publicada originalmente na revista *Veja*, 12 de dezembro de 1973, edição 275. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2016/07/bidu-sayao-entrevista.html>>.
- SMITH, Richard Cândida. Circuitos de subjetividade: história oral e objeto de arte. In: **Estudos Históricos, Arte e História**, n. 30, Rio de Janeiro: CEPEDOC/FGV, 2002, p. 76-90.
- TAVORA, Maria Luisa Luz. Rossini Perez, gravuras anos 1950-1960: da ordem à turbulência. In: **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes Nova Fase**. Rio de Janeiro, v. 1, 2009. p. 129-142.
- TRINDADE, Mauro. Bidu Sayão no Brasil. **Revista Viva Música!** Rio de Janeiro: Langraf Artesanato Gráfico Ltda., abril 1995, p.10.

O PROJETO DE *ENROULEMENT* NA COLEÇÃO DE ROSSINI PEREZ

Patrícia Figueiredo Pedrosa

Rossini Perez (1931, RN) é gravador, desenhista e fotógrafo, com uma longa carreira e extensa produção. Logo após mudar com a família para o Rio de Janeiro, inicia em 1945 seu aprendizado em cursos livres de desenho e pintura com Luiz Almeida Júnior (homônimo do pintor). Tem aulas de gravura com Oswaldo Goeldi na Escolinha de Arte do Brasil em 1950. Em 1952 registra participações em salões¹ recebendo dois anos depois seu primeiro prêmio. No Instituto Municipal de Belas Artes, em 1953, estuda história da arte com Fayga Ostrower. Junto com Edith Behring, participa do projeto para implantação da Oficina de Gravura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1958, no qual se tornaram professores depois de atuarem como assistentes do gravador alemão Johnny Friedlaender no curso inaugural.

No decorrer da década de 1950, o artista desenvolve trabalho inspirado em casas, favelas, morros e construções com soluções geométricas, predominantemente em lineogravura.² Essa geometria arquitetônica sobe um tom a mais em suas gravuras em metal, configuradas por hachuras de finas linhas inquietas e nervosas. São texturas que criam gradações de cinza por sensação óptica produzida pelos cruzamentos das linhas, desde os mais claros gris até negros profundos e aveludados. A gravura em metal confere a Rossini uma velocidade gestual e uma maior liberdade expressiva e assim vai aos poucos distanciando-se da figuração. A intensa vibração das linhas culmina no rompimento das formas

1. I Salão de Arte Moderna no Ministério da Educação e Saúde; Salão dos Artistas Nacionais e IV Salão Municipal de Belas Artes no Salão Assírio do Theatro Municipal, Rio de Janeiro. Prêmio Aquisição no III Salão Paulista de Arte Moderna na Galeria Prestes Maia, São Paulo. Cf. ROSSINI PEREZ: desenhos, matrizes e gravuras. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo, Brasília: Caixa Cultural, 2009-2010.

2. Lineogravura ou linoleogravura: gravura em relevo sobre linóleo.

geometrizadas, gerando planos tonais em ritmos dramáticos. A escolha do material a ser gravado é de grande importância para o resultado formal, por estar intimamente ligado à expressividade do gesto do gravador. Aderimos ao pensamento de imaginação matérica de Gaston Bachelard, que define o gravador como o artista da mão e a gravura como a consciência da ação, o trabalho da mão no confronto com a matéria no fazer da criação.³ Para o filósofo, a gravura se realiza em termos de criação matérica, que afronta a resistência e as forças do concreto, num corpo a corpo com a materialidade do mundo. A atitude do gravador é dinâmica e transformadora, ele aprende a dinamogenia do real ao trabalhar uma matéria que ao mesmo tempo resiste e cede: “é um jogo de forças, embate entre forças humanas e forças naturais”.⁴

A afinidade com os princípios da geometria aproxima Rossini Perez das questões informais, vertente criativa que vai lidar com matéria, energia, gesto – os mesmos elementos alçados por Bachelard em sua proposta de uma imaginação material, o que torna a aproximação do conceito de pensamento matérico com o informalismo⁵ relevante para esta análise. Neste caminho, o artista é tomado pela organicidade das formas e, em meados da década de 1960, levará os modos de gravar em metal aos seus extremos, chegando a perfurar as chapas, produzindo relevos com pouca ou nenhuma cor. Nesse embate com a matéria permite-se recortar as chapas, explorando as possibilidades das matrizes: a matriz-forma⁶, em percurso semelhante a outros artistas do período. Essa atitude encontra ressonância nas análises do filósofo sobre a gravura, sobretudo na sentença: “O trabalho do buril quer essa hostilidade, esses agulhões, esse corte, essas incisões – essa

3. No capítulo “Matéria e mão” do livro *O direito de sonhar*, p. 52-54. BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

4. PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard: as asas da imaginação (Introdução). In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

5. Tendência das manifestações abstracionistas que evitam controle racional na elaboração da obra, importando a subjetividade, a materialidade e o meio expressivo no próprio ato formativo.

6. As matrizes recortadas e a articulação dos fragmentos foram um dispositivo utilizado por vários artistas gravadores, como Fayga Ostrower, Isabel Pons, Anna Bella Geiger, Marília Rodrigues, Thereza Miranda, Roberto De Lamônica, Maria Bonomi, Emanuel Araújo, entre outros. TÁVORA, Maria Luísa. A Crítica e a Gravura Artística – Anos 50-60: entendimentos da experiência informal. In: *Arte & Ensaios* n. 27. Revista do PPGAV/ EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, dezembro 2013.

decisão” (BACHELARD, 1994, p.56). Bachelard tratou especificamente da gravura como meio expressivo em *O direito de Sonhar* (1994, p. 32-97), em que devaneia sobre a gravura e mergulha na sua materialidade, sobretudo na íntima relação entre gravura e processo: “A gravura, mais que qualquer outro poema, remete-nos ao processo de criação” (1994, p.53). As experimentações relativas à materialidade do meio, próprias do informalismo, alteraram modos – como as mutações nas matrizes e impressões de relevos sem tinta – e esgarçaram limites, deslocando a gravura de seu suporte tradicional. Rossini, como outros artistas gravadores, levou a gravura para o espaço em obras que dialogam com a arquitetura, e tratar desse ponto em minha dissertação⁷ me fez abordar seu relevo *Enroulement* (1979) (Figura 1).



Figura 1.
Enroulement, 1979,
relevo em gesso,
frisos decorando
residência de M.
Christian Comet,
Paris, França.

7. PEDROSA, Patrícia Figueiredo. *Maria Bonomi com a gravura: do meio como fim ao meio como princípio*. Dissertação de mestrado em História da Arte. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

O artista levou para a parede um relevo branco semelhante aos produzidos nas suas gravuras em côncavo impressas sem cor, cujos efeitos sutis são dinamizados pela luz. O movimento sinuoso da composição confere certa organicidade à geometria insinuada e sensível. A arquitetura, que é presença recorrente na imagética do artista, desde as gravuras das favelas até as fotografias, aqui encontra a literalidade: a obra é concebida para esse espaço, parte integrante da parede, da edificação. Rossini Perez atestou em depoimentos o desejo de ter sido arquiteto, e esse interesse funciona como reminiscência afetiva que perpassa sua obra. Em sua fotografia, a arquitetura histórica do Rio é abordada de forma poética, definida por ele como “[...] trabalho de resgate do que se perdia pela cidade [...]”.⁸ O olhar, como instrumento e via do desejo, seleciona seus objetos e se impõe na função imaginativa que o artista, cuidadoso, seleciona, recorta, cola, coleciona. Ato criador que funciona como mecanismo de organização e memória, construindo um acervo de vida, da sua vida, da vida da cidade, da cidade desfeita e refeita pelo seu olhar. As perdas e as ausências são também formadoras de imagens e de memórias.

E foi a investigação dessas memórias que propiciou meu reencontro com *Enroulement*. Em julho de 2018, o artista concedeu uma entrevista a minha orientadora Maria Luísa Távora e a mim, generosamente cedendo seu tempo e sua atenção para responder aos nossos questionamentos, permitindo que por alguns momentos partilhássemos de suas ricas memórias. Entretanto, um contato dessa natureza com o artista – adentrar em seu ambiente e intimidade, em sua esfera de vida – nos ofereceu muito mais do que as respostas que esperávamos e revelou um mundo particular, múltiplo, surpreendente. Não esperava deparar com as moldagens em PVC (Figura 2) e módulos em madeira pertencentes ao projeto *Enroulement*, obra realizada há quarenta anos. Encontrar essas peças foi uma grata surpresa e um passo à frente na investigação acerca de seu método criativo e despertou em mim a análise da particularidade de uma coleção autoral.

8. ROSSINI PEREZ: *Um passante e duas margens*. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo. 2013, p.27.



Figura 2.
Enroulement,
moldagem em
PVC.

O apartamento-ateliê de Rossini Perez abriga um acervo preservado e organizado, constituindo um rico material para pesquisa: gravuras, desenhos, colagens, matrizes, fotos, esboços, projetos, escritos, anotações e experimentos que, junto com suas obras guardadas, perfazem um corpus do seu processo criador. Há uma estreita relação da maneira como guarda seu material com suas memórias e a forma como lida com elas. E para o artista as memórias são, juntamente com os desejos, a matéria-prima e o motor da criação artística.

Memória e materialidade estão entrelaçadas em *Enroulement*. O deslocamento do pensamento gravador para a parede se realiza de forma muito própria em Rossini Perez, especialmente na escolha do material para a moldagem, o gesso. O artista relatou em depoimento⁹ uma recordação de infância, na qual uma jovem senhora vizinha “moldava na areia de seu quintal bonecos, pinhas, caju ou folhas de mamoeiro e jogava ali o gesso”, depois os pintava e colocava à venda. Encantado com os objetos criados pela “artista do quarteirão”, também fundiu frutas e folhas de mamoeiro para decorar seu quarto nesse método que é o “princípio da fundição em areia”, e se recorda do reconhecimento de seus precoces dotes artísticos pelos familiares (ROSSINI PEREZ, 2013, p.9). É o gesso branco que Rossini escolhe para fundir as formas sinuosas que tomam presença na intimidade de uma residência. A configuração em relevo guarda a forma côncava da matriz que lhe serviu

9. Ao Centro de Documentação e Memória (Cedoc) da Pinacoteca de São Paulo. ROSSINI PEREZ, 2013, p.7.

de berço, a fundição é o casamento do relevo e do côncavo – duas indicações espaciais que remetem também às duas variantes da gravura mais utilizadas pelo artista, a gravura em relevo ou processo xilográfico sobre linóleo e a gravura em côncavo ou gravura em metal. Similaridades entre os processos artísticos da escultura e da gravura borram as tênues linhas que separavam as classificações dos meios expressivos, mas que nunca separaram os próprios meios na criação artística. A configuração do relevo branco sobre parede branca poderia sugerir uma discreta presença, entretanto as curvas suaves e ao mesmo tempo rigorosas em suas exatas medidas de *Enroulement* habitam o espaço, marcando presença valendo-se das sutilezas da luz que ilumina a forma sinuosamente forte, revelando cuidado e requinte no lugar de convívio privado, a arte na vida pessoal, como em seu quarto da infância. Uma imagem fenomenizada realizada pela união de matéria, mão, espírito, corpo e sensibilidade, do sujeito em plena presença cuja citação de Bachelard (1989, p.2) resume de forma poética: “é necessário que uma causa sentimental [...] se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz”. Por meio dessas considerações, pode-se estabelecer uma complexa rede de associações com ênfase no sujeito. O fazer artístico liga-se com o encantamento da criança, e esse fazer é o que conecta a emoção com o material utilizado e com o espaço, a abrangência doméstica e familiar dessa experiência artística. Todas essas instâncias são do ser no mundo: a mão que transforma a matéria, o tempo da experiência do corpo e o espaço da vivência. A memória amalgamando todas estas instâncias: corpo, matéria, vontade, tempo, espaço, percepção, sensação.

Para criar uma obra em integração com a arquitetura de um espaço doméstico, o artista, muito provavelmente de forma inconsciente, recorre ao material (gesso) que o conecta àquele espaço – o espaço de morar e viver. É também um dado relevante a escolha do procedimento, a fundição em gesso. O conceito de imaginação material¹⁰ postula que as imagens poéticas têm uma matéria. Bachelard recorreu à Lei dos Quatro Elementos¹¹ da

10. BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.1.

11. A imaginação material se vincula aos elementos primordiais que Empédocles de Agrigento apontava como as quatro grandes províncias-matrizes do cosmos: água, ar, fogo, terra (BACHELARD, 1994, p.xx).

filosofia tradicional e das cosmologias antigas para classificar as diversas imaginações materiais conforme a associação aos elementos fogo, ar, terra e água. Cada um dos elementos é um sistema de fidelidade poética que corresponde a um sentimento humano primitivo, uma realidade orgânica primordial e a um temperamento onírico fundamental. No caso da fundição em gesso, há o que Bachelard define como duplo materialismo, caso em que a água aparece como elemento de transição, esquema fundamental das misturas. E, nessa mistura, é a água que catalisa o gesso, mineral referente ao elemento terra, tornando-o massa plástica. A combinação da água com terra é igual à massa, esquema fundamental da materialidade. A noção de massa está estreitamente ligada à noção de matéria, e a matéria para a imaginação está em constante *formação*. A água dissolvendo as substâncias, ajudando a imaginação na sua tarefa de desobjetivação e assimilação, um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos (BACHELARD, 1989, p.13). Para o filósofo “toda gravura é um devaneio da vontade, uma impaciência da vontade construtiva” (BACHELARD, 1994, p.56), na qual a “matéria existe imediatamente sob sua mão obrante” (p. 52).



Figura 3.
Enroulement–
módulos em
madeira.

A escolha da madeira (Figura 3) para matriz dos módulos corresponde à vontade matérica de Rossini, inerente ao gravador e própria à obra. O gesso, a madeira, o metal correspondem ao elemento terra, elemento base do gravador, que o artista mistura com a água para moldar seus relevos, buscando a leveza para que

sua gravação possa habitar o ar, no espaço vertical. Estratégias da fluidez de seu pensamento criador.

Importa observar a estrutura modular da obra, que funciona como um quebra-cabeças. Essa obra provoca a curiosidade do observador: todas as peças são de fato intercambiáveis? Se forem, quantas possibilidades existem? Um conjunto finito ou infinito? Rossini Perez deixa questionamentos e incertezas no ar, literalmente.



Figura 4.
Enroulement –
moldagens dos
módulos em PVC.

Encontrar as peças do projeto de *Enroulement* acondicionadas (Figuras 4 e 5), organizadas e conservadas reflete um autor que tem consciência da dimensão de sua obra. Sua coleção pessoal é um recorte autoral, um “autorrecorte” de sua história e processo criativo em diálogo com sua vida. Apesar da pequena dimensão do estúdio, Rossini sabe onde está cada obra, projeto ou catálogo, perto de cada porta-retrato de família, recordação ou objeto afetivo. Suas obras e as demais peças de sua coleção se interligam com o espaço físico e os móveis, constituindo um método orgânico-afetivo de armazenar pertences. Seu estúdio-residência é uma obra. Assim como as colagens às quais vem se dedicando, seu espaço é o produto de sua criação: colagem de histórias, memórias, onde arte e vida são uma única coisa.

Essa entrevista e o reencontro com *Enroulement* me fez ligar vários pontos e fechar um círculo iniciado em 2014 com a pesquisa para a dissertação. Pensando por imagens, percebo não ser um

círculo isolado e fechado em si, mas, antes, um elo. Um dos elos de uma corrente maior e dinâmica que encadeamos, representação do ato de pesquisar.

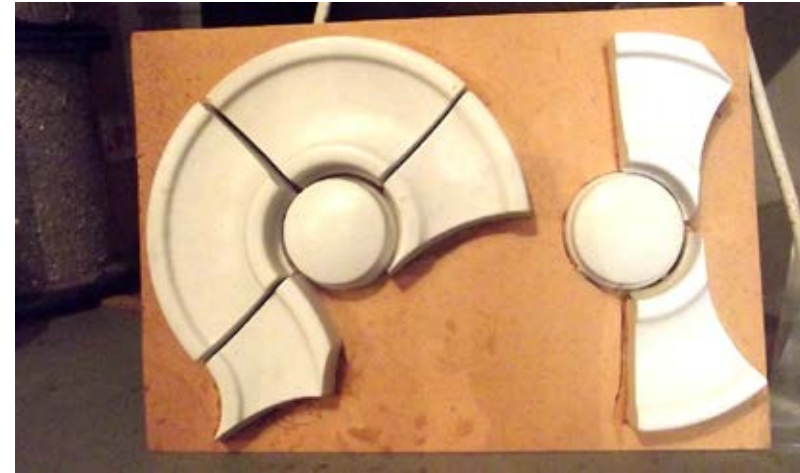


Figura 5.
Enroulement –
módulos em PVC.

Patrícia Figueiredo Pedrosa é Doutoranda em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) – PPGAV. Graduação em Gravura pela EBA-UFRJ (1994), licenciatura em Educação Artística pela Universidade Cândido Mendes (2006), pós-graduação em Arteterapia em Educação pela Universidade Cândido Mendes (2010) e mestrado pela UFRJ – PPGAV (2016). Atualmente é Professora Docente I na Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro e professora substituta na EBA – UFRJ.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- PEDROSA, Patrícia Figueiredo. **Maria Bonomi com a gravura: do meio como fim ao meio como princípio**. Dissertação de mestrado em História da Arte. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.
- PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard: as asas da imaginação (Introdução). In: BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- ROSSINI PEREZ: desenhos, matrizes e gravuras. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo, Brasília: Caixa Cultural, 2009-2010.
- _____. Um passante e duas margens. **Catálogo**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo. 2013.
- TÁVORA, Maria Luísa. A Crítica e a Gravura Artística – Anos 50-60: entendimentos da experiência informal. In: **Arte & Ensaios** n. 27. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, dezembro 2013.

ADIR BOTELHO – O RESGATE DE SUA PINTURA GUARDADA COMO UMA COLEÇÃO PESSOAL

Ricardo A. B. Pereira

Introdução

É comum que artistas visuais se expressem por meios diversificados, pois todo artista quer experimentar além dos seus limites e estabelecer novos patamares, que serão superados mais adiante por ele ou por outros. Pintores também podem ser escultores; gravadores podem pintar; escultores podem pintar e fazer gravuras. Atualmente as fronteiras entre os gêneros artísticos estão mais indefinidas, inclusive entre as formas de arte em que os artistas são cada vez mais adeptos da multimídia. É o que se vê, por exemplo, numa típica mostra de Arte Contemporânea em uma das muitas feiras internacionais que acontecem mundo afora, lugares em que convivem obras de artistas com múltiplas linguagens e conceitos em interação total: pintura, escultura, arte-objeto, gravura, videoinstalações etc., com artistas transitando livremente entre duas, três ou mais dessas formas de expressão¹.

Muitas vezes acontece de o artista ter seu meio de expressão preferido e utilizar outros meios diferentes apenas para realizar experimentações fugazes ou para obter momentos de descanso do que considera seu trabalho principal, aquele com o qual está sempre envolvido. Pode acontecer, contudo, de um artista acabar por se tornar reconhecido como um mestre em mais de uma forma de

¹ *“O Espetáculo do Mundo – O que está perto demais embaça a visão*. A cena contemporânea, tipicamente encurralada em ‘feiras de arte’, surpreende, cativa, aliena e acima de tudo nos desarma com sua profusão: ninguém pode dizer como ela de fato é. Ainda menos redutível à ordem é o ‘multiverso’ cultural indefinidamente complexo que se abriu ao longo da última década por meio da tela do computador, terreno que deixarei para historiadores futuros.” BELL, Julian. *Uma Nova História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.451.

expressão. A História da Arte apresenta alguns notáveis exemplos disso, bastando que se cite aqui apenas três: Michelangelo (1475-1564), Rembrandt (1606-1669) e Picasso (1881-1973).

No entanto, o que não é tão comum é que um artista muito reconhecido por sua qualidade num gênero de arte, mas sendo também muito proficiente em outro, se recuse terminantemente a expor trabalhos feitos neste último, tornando essa outra manifestação de sua criatividade, de forma deliberada, praticamente desconhecida do meio artístico-cultural em que ele está inserido. O fato de que seja difícil dar exemplos de tal tipo de atitude está relacionado, justamente, à atitude em si, pois quando determinada manifestação artística não é exibida, ela literalmente não existe para o público ou para os especialistas que sobre ela não poderão tecer suas análises e construções de sentido.

Ao deparar com tal situação no caso de um artista², vi-me não só intrigado, mas também instigado a não deixar que ela continuasse como estava, pois sou da opinião de que toda arte deve ser exibida, especialmente quando assinada por um artista como Adir Botelho (1932)³, cuja obra gráfica tem inquestionável

2. N.A. – Aqui faço uma colocação do ponto de vista de um artista, pois antes de ser pesquisador teórico, sou artista plástico praticante na área da pintura, da cerâmica e da xilogravura. Mesmo considerando a pintura meu principal meio de expressão artística, sempre fiz questão de, sempre que possível, expor também minhas cerâmicas e xilogravuras; inclusive, havendo espaço suficiente, busquei reunir as três formas de manifestação visual numa mesma mostra. Aliás, essas linguagens têm se misturado em meu trabalho, promovendo resultados que considero bastante positivos. Por isso, a atitude de um grande artista de não expor, ou de nem mencionar, um tipo de produção feita por ele paralelamente à sua produção principal, me surpreende um pouco. Todavia, não é minha intenção criticá-la. Certamente razões importantes existiram para que isso acontecesse desta maneira.

3. N.A. – Adir Botelho (Rio de Janeiro, 1932), ainda estudante no ginásio do Colégio S. Bento já frequentava as aulas noturnas de desenho no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1949 ingressou no Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil (ENBA). Na mesma ocasião, iniciou-se no trabalho em redação e diagramação de jornais e revistas, atividade que o levou aos jornais *Tribuna da Imprensa*, *O Globo*, *Shopping News* e ao Instituto Nacional do Livro como técnico em Artes Gráficas. Em 1951 tornou-se aluno de Raimundo Cela, num dos novos cursos de extensão iniciados na ENBA, Gravura de Talho-Doce, da Água-Forte e da Xilografia, vindo a ser assistente nesse curso até o falecimento do seu professor. Em 1954 tornou-se aluno do novo professor desse curso, Oswaldo Goeldi, vindo a ser também seu assistente. Entre 1956 e 1957 dá aula de xilogravura na Escolinha de Arte do Brasil. Com o falecimento de Goeldi, em 1961, tornou-se professor efetivo do curso de gravura da ENBA. De 1964 até meados dos anos 1980 também se tornou um dos mais importantes criadores de decorações carnavalescas para as ruas do Rio de Janeiro. Foi integrante dos Conselhos de Coordenação dos Cursos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio

de Janeiro – EBA/UFRJ e estruturador do Curso de Graduação em Gravura, implantado em 1971. Aposentou-se pela compulsória em 2002. Seu currículo de exposições é vasto, principalmente em coletivas, tendo participado do Salão Nacional de Arte Moderna (1954,55,58,59,60,61,62,63), da Bienal Internacional de São Paulo (6ª, 7ª) e de outras bienais de arte internacionais, além de muitas outras exposições no exterior. Individualmente, fez as exposições: 1987 – Curitiba PR – Individual na Casa da Gravura/Solar do barão; 1988 – Hamburgo (Alemanha) – Individual na Katholische Akademie; 1988 – Rio de Janeiro/RJ – Canudos, no MNBA; 1994 – Rio de Janeiro – Individual no Museu Histórico Nacional; 1995 – Cuiabá/MT – Xilogravuras de Adir Botelho, na Galeria de Arte do SESC Tijuca; 1996 – Rio de Janeiro/RJ – Adir Botelho: xilogravuras, na Escola de Belas Artes/UFRJ; 2012 – Rio de Janeiro/RJ – Adir Botelho – Xilogravuras, no Centro Cultural Correios; 2012 – Rio de Janeiro/RJ – Barbárie e Espanto em Canudos, na Caixa Cultural. Todas as 120 matrizes da série *Canudos*, assim como suas cópias impressas foram doadas ao Museu Nacional de Belas Artes, instituição para a qual também doou todos os desenhos originais a carvão da série *Canudos: Agonia e Morte de Antonio Conselheiro*.

Descoberta

Em 2007, trabalhando na Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ como professor substituto, recebi o calendário impresso pela Reitoria para aquele ano. Ele trazia onze expressivas imagens multicoloridas, acompanhadas no verso por um texto de contextualização, e tinha como título geral “Mural da Terra”. O autor das imagens que tanto me impressionaram era indicado como Adir Botelho, que aparece fotografado atrás de uma mesa de trabalho no ateliê de gravura da EBA, ilustrando o mês de dezembro daquele calendário. Isso me surpreendeu enormemente, pois não tinha a

de Janeiro – EBA/UFRJ e estruturador do Curso de Graduação em Gravura, implantado em 1971. Aposentou-se pela compulsória em 2002. Seu currículo de exposições é vasto, principalmente em coletivas, tendo participado do Salão Nacional de Arte Moderna (1954,55,58,59,60,61,62,63), da Bienal Internacional de São Paulo (6ª, 7ª) e de outras bienais de arte internacionais, além de muitas outras exposições no exterior. Individualmente, fez as exposições: 1987 – Curitiba PR – Individual na Casa da Gravura/Solar do barão; 1988 – Hamburgo (Alemanha) – Individual na Katholische Akademie; 1988 – Rio de Janeiro/RJ – Canudos, no MNBA; 1994 – Rio de Janeiro – Individual no Museu Histórico Nacional; 1995 – Cuiabá/MT – Xilogravuras de Adir Botelho, na Galeria de Arte do SESC Tijuca; 1996 – Rio de Janeiro/RJ – Adir Botelho: xilogravuras, na Escola de Belas Artes/UFRJ; 2012 – Rio de Janeiro/RJ – Adir Botelho – Xilogravuras, no Centro Cultural Correios; 2012 – Rio de Janeiro/RJ – Barbárie e Espanto em Canudos, na Caixa Cultural. Todas as 120 matrizes da série *Canudos*, assim como suas cópias impressas foram doadas ao Museu Nacional de Belas Artes, instituição para a qual também doou todos os desenhos originais a carvão da série *Canudos: Agonia e Morte de Antonio Conselheiro*.

4. A – “[...] Aluno e assistente de Cela e Goeldi, Adir se tornaria professor de gravura, na linhagem direta de seus grandes mestres [...] vindo a tornar-se um dos nomes mais representativos da moderna gravura brasileira. Como expressionista possui a sensibilidade de apresentar o homem sem falsificações, no grande milagre da existência, escolhendo para isto pontos notáveis de sua história, como a Série Canudos, que o motivou a criar por mais de vinte anos, sem esgotar o tema e o drama. Nesta série, a descrição e o detalhismo dão lugar à imagem verdadeira da guerra mais aguerrida do século passado no sertão brasileiro.” LUZ, Angela Ancora da. ADIR BOTELHO: A gravura e a Escola de Belas Artes. In: BOTELHO, Adir. *Canudos Xilogravuras*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes – UFRJ, 2002, p.7. B – “Adir Botelho trabalha entre a extrema luz e a absoluta escuridão. Botelho é gráfico. Uma abordagem de sua produção enseja um breve apanhado da xilogravura na arte moderna brasileira para situá-lo historicamente. Botelho pertence à geração que no pós-guerra consolida um lugar para a gravura na arte brasileira. As relações entre a xilogravura e desenho definem que a excelência, no campo da linguagem, é a escrita gráfica.” HERKENHOFF, Paulo. ADIR BOTELHO. In: BOTELHO, Adir. *Canudos: Agonia e Morte de Antonio Conselheiro* – Desenhos a carvão. Rio de Janeiro: UFRJ: Escola de Belas Artes, 2006, p.25.

menor ideia de que aquele professor-artista, que me dera aulas de gravura em 1985, muito conhecido pela série de xilogravuras em preto e branco intitulada *Canudos*⁵, era também autor de pinturas tão fortemente coloridas e de tão evidente qualidade. Mas, por absoluta falta de oportunidade naquele momento, apenas me limitei a reter daquela publicação motivos de inspiração para meu trabalho artístico e uma ideia, ainda vaga, para uma futura pesquisa teórica.

Quando em 2011 iniciei meu Curso de Mestrado no PPGAV-EBA-UFRJ (História e Crítica da Arte), embora meu objeto de estudo fosse a obra de Adir Botelho, não se tratava ainda de pesquisa sobre o *Mural da Terra*, mas sim sobre suas xilogravuras, especialmente aquelas da mencionada série *Canudos*. Porém, foi ao estudar mais a fundo essas expressivas obras gráficas que pude perceber que muitas delas tinham ligação inequívoca com a linguagem pictórica e sobre isso falei um pouco na minha dissertação⁶, revelando que, além de um reconhecido gravador, estávamos diante de um pintor desconhecido. Contudo, esse lado pintor de Adir Botelho ainda não era meu foco, por isso tive de aguardar até 2017 para, ao iniciar minha pesquisa de doutorado, poder investigar esta obra quase totalmente ignorada que é sua pintura, da qual seu momento mais maduro surgira publicamente, como a ponta de um *iceberg*, somente naquele calendário impresso dez anos antes.

Antes de mais nada, seria preciso que o autor concordasse que tais pinturas, realizadas como exercícios particulares⁷, se tornassem

5. N. A. – Entre 1978 e 1998, Adir Botelho gravou em cento e vinte pranchas de madeira uma série de xilogravuras que intitulou *Canudos*. É a mais extensa série gravuras sobre determinado tema realizada no Brasil, sendo maior em número, se a compararmos com uma produção estrangeira, do que *Los caprichos*, série produzida por Goya. “As xilogravuras da série ‘Canudos’, de Adir Botelho, são uma construção artística voltada ao empenho e à denúncia sociais: como um grande mural, ao mesmo tempo unitário e multiforme, contínuo e fragmentário, fixo, mas não murado. Nelas, intensa luz compõe, decompõe, recompõe, em momentos que não cessam jamais, o moderno sistema de preto-e-branco, ao mesmo tempo que revela sob cores invisíveis, mas presentes, o vasto mundo dos injustiçados e ofendidos.” LUZ, Angela Ancora da. *Canudos e o Brasil cruel na gravura de Adir Botelho*. In: op. cit. p.19.

6. PEREIRA, Ricardo A. B. *Canudos – Tragédia e Arte na Xilogravura de Adir Botelho*. 2012. 349 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes – PPGAV – UFRJ, 2012.

7. N.A. – Ao perguntar ao professor Adir, numa conversa informal, o motivo que o levou a não expor seus trabalhos de pintura durante toda sua carreira, ele me respondeu que não queria que houvesse interferência ou sobreposição da pintura sobre a gravura no entendimento do público do que eram suas prioridades artísticas, especialmente porque não queria que surgissem dúvidas de sua total dedicação ao ensino da gravura

objeto de estudo inédito de uma tese. Depois de conversarmos, o professor Adir Botelho, ainda que a princípio um pouco hesitante, aceitou que eu tornasse pública sua produção de pinturas por meio da minha pesquisa de doutorado. E, para apoiar essa pesquisa, ele me cedeu um *pendrive* com uma farta coleção de imagens de suas obras pictóricas, abarcando um extenso período que começa no início da década de 1950, quando ele ainda era aluno do Curso de Pintura na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)⁸, e vem até a atualidade.

Coleção Pessoal

Se tenho as fotos em meu poder⁹, infelizmente o acesso aos originais é muito difícil, pois o artista distribuiu essa produção entre amigos e parentes espalhados em diversos lugares do Brasil, existindo, contudo, duas aquarelas sob a guarda do Museu Nacional de Belas Artes¹⁰, preservadas na Reserva Técnica. Todavia, ainda que sem os originais, quero me debruçar sobre as imagens porque, por elas terem, em sua maioria, qualidade fotográfica de regular a boa, será possível estudar por meio delas as características plásticas e semânticas dos originais, pesquisando relações, fazendo comparações, anotando modificações estilísticas, filiações etc. Para isso, tomo como base a seguinte proposição:

A história da arte moderna afirmou-se com a fotografia, ou seja, com algo que reproduz um original. São fotos de quadros, de estátuas, de edifícios, que permitem aos historiadores os estudos comparativos. Eles trabalham com imagens de imagens.

na EBA. Enfim, no seu modo de ver, sendo ele professor de gravura, seria gravura o que deveria expor e não pintura. Esse posicionamento fez com que sua pintura não se tornasse conhecida no meio acadêmico e pelo público em geral, ficando restrita a seus familiares e amigos mais próximos.

8. N.A. – No Curso de Pintura da ENBA, Adir foi aluno de Georgina de Albuquerque, Augusto Bracet, Carlos Del Negro, Marques Júnior entre outros mestres que ensinavam em diversas disciplinas. Também foi aluno de Quirino Campofiorito, um dos professores que buscavam a modernização do ensino acadêmico. Foi, portanto, no Curso de Pintura que Adir adquiriu um sólido conhecimento tanto do desenho quanto das técnicas de pintura, conhecimentos esses que levou para o campo da gravura (aprendida com Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi), dando-lhe uma feição pessoal e, muitas vezes, pictórica.

9. N.A. – 92 imagens de pinturas e 18 de desenhos.

10. N.A. – São as aquarelas intituladas *De sol a sole Natureza humana*, doadas pelo professor Adir ao MNBA.

Os grandes centros internacionais de estudos em história das artes possuem grandes mesas. Grandes mesas são necessárias e indispensáveis: sobre elas podem-se dispor várias fotografias e comparar. Comparar é uma forma de compreensão silenciosa da relação entre imagens. [...] Num estudo de história da arte, as imagens nunca são secundárias, ilustrações destinadas a embelezar um texto. Elas são nucleares, porque carregam em si o próprio processo de raciocínio. (COLI, 2010, p.268)¹¹

É esse “processo de raciocínio” perceptível nas imagens, não apenas o lógico, como o intuitivo, que conduz a obra do seu início até sua realização – ainda que tal realização nunca se possa dar como totalmente completa numa obra de arte¹²–, que pretendo encontrar analisando as imagens que me foram disponibilizadas. Com base nelas, já de início pude perceber que Adir Botelho desenvolveu seus trabalhos em conjuntos que podem ser vistos como coleções¹³. Na realização das obras presentes nessas coleções ele estudou diversas formas de abordar questões temáticas que tinha em mente, assim como desenvolveu narrativas pictóricas, algo que tem origem em sua formação na ENBA¹⁴. Essas formas de abor-

11. COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

12. N.A. – Uma obra de arte estará sempre em processo criativo, esteja ela ainda nas mãos do artista ou já exposta à apreciação do público. A contínua releitura de suas formas e significados, que se modificam a cada novo leitor e em cada nova análise crítica, matém vivo na obra esse constante processo de ressignificação.

13. “Do latim *colligere* – [coleccionar], escolher e reunir são ações que se distinguem do simples ato da acumulação. Coleccionar objetos significa drenar seu valor de uso, retirando-os da sua usual esfera comercial, porém mantendo suas narrativas. [...] Não há regras específicas que determinem o tempo, modo ou mesmo os critérios para que um objeto seja conceituado como ‘coleccionável’. Princípios organizadores do gosto e memórias afetivas tornam objetos mais atraentes à prática do colecionamento, valorizando a sua singularidade. A coleção é um tesouro, mas nem todos os tesouros são coleções.” DOHMANN, Marcus. *Coleções de objetos: memória tangível da cultura material*. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (org.). *Coleções de Arte: formação, exibição, ensino*. Rio de Janeiro: Rio Book’s, 20015, p.81.

14. N. A. – Sonia Gomes Pereira, comentando as características do desenho acadêmico, afirma o seguinte sobre esse aspecto da narrativa e do decoro na pintura acadêmica, algo ainda presente na ENBA da década de 1950: “Outro aspecto muito importante a ser levado em consideração na análise do universo acadêmico é o longo compromisso da arte ocidental com a narração. Como já é bastante conhecida, a teoria para as artes visuais muito se apoiou no pensamento ligado à poesia – na teoria conhecida como *ut pictura poesis* (na pintura como na poesia) –, assim como nas regras da Retórica que, desde a Antiguidade, prescreviam o decoro – quer dizer, a adequação da forma à finalidade do discurso. O Renascimento italiano reforçou a finalidade narrativa das artes visuais, como é colocado por Alberti em sua famosa afirmação de que ‘o objetivo da pintura é contar história.’” PEREIRA, Sonia Gomes. *A Academia como espaço de*

dagem têm características particulares de estilo, que apresentam modificações com o passar do tempo, mesmo que para muitos dos casos haja o mesmo fio condutor, que é o grande interesse do artista em Cultura Popular e conflitos envolvendo oprimidos e opressores, algo muito visível em sua série xilográfica *Canudos*. Mas o que define as diferenças entre esses conjuntos ou coleções, quais são suas principais características?

Pelo que pude constatar desde que tenho as imagens em meu poder, as diferenças se dão principalmente pela oscilação que existe na obra de Adir Botelho entre o expressionismo mais intenso e aquele em que seus trabalhos se apresentam num contexto formalista, ainda que com temas dramáticos, no qual prepondera uma estilização geometrizar das figuras e um acabamento que busca um refinamento visual maior. Isso, lembrando suas xilogravuras, acontece com várias obras de *Canudos*, embora não tenha encontrado nelas exemplos de geometrização tão radical nas figuras como vi em dois dos seus conjuntos de pinturas dos anos 1970. Nas xilogravuras, essa tendência à formatividade se dá mais na composição e na limpeza da imagem, quando os personagens se transformam em manchas gráficas contra fundos inteiramente limpos de informações visuais¹⁵.

Portanto, essa é uma das constatações importantes surgidas com base tanto nas xilogravuras quanto em um grupo de pinturas criadas por Adir Botelho: a capacidade que ele tem de harmonizar sua tendência expressionista com seus interesses formalistas, estes últimos provavelmente adquiridos também durante seu aprendizado na ENBA e no seu trabalho na área editorial fora da universidade¹⁶.

formação. In: *Artes visuais no Brasil*: registro de um ciclo de palestras/Ferreira Gullar [et al]; Silvia Barbosa Guimarães Borges (org.). Niterói, RJ: Niterói Livros, 2012, p.98.

15. “Consideremos a primeira solução. A forma como carimbo. Adir Botelho elimina o fundo através dos sulcos dados em profundidade em torno da figura, estendendo-os aos limites da matriz, de modo que apenas a figura adquira a soberania da imagem. Em algumas, ainda se percebe um ou outro traço. Sempre que isto ocorre a intenção nítida é a de ênfase à própria forma.” LUZ, Angela Ancora da. In: op. cit., p.10.

16. N.A. – Não é difícil notar na obra de Adir Botelho, tanto em suas xilogravuras quanto em suas pinturas, esta combinação de pesquisas de linguagens artísticas geralmente tidas como opostas: Expressionismo e Formalismo. Desta maneira, algumas vezes veremos temas muito dramáticos, envolvendo vida e morte, sendo tratados com geometrização das figuras, acabamento pictórico refinado e cores racionalmente harmonizadas. Nas xilogravuras, as formas são rigorosamente definidas num recorte preciso contra o fundo branco, não havendo linhas fora do lugar e detalhes que não tenham sido muito bem pensados, tudo isso para representar cenas conflituosas em

Exemplos

Para poder explicar o que são essas coleções de pintura mais detalhadamente, seria necessário escrever e colocar mais imagens do que me foi dado espaço para isso nesta comunicação. Visando contornar essa dificuldade, vou apresentar cada coleção composta de grupos de pinturas, cada grupo colocado numa única imagem coletiva, perfazendo um total de cinco coleções abrangendo as décadas de 1950, 60, 70 e o atual século¹⁷. Assim, cada coleção poderá ter suas características visuais gerais comentadas.

Coleção década de 1950



Figura 1. Coleção I – Anos 1950.

quehá drama e sangue. Para mim, fica difícil negar as influências que Adir sofreu em sua obra artística de seu trabalho concomitante como diagramador de textos e criador de capas de livros e páginas de jornais, trabalho esse que começou quando ainda era aluno na ENBA, onde, inclusive, estudou esse assunto na disciplina Arte da Publicidade e do Livro. Mas seja qual for a origem dessa junção de opostos, “A expressão pulsa na forma. Não há discrepância, nem somos impedidos, pela razão, de observarmos que a preocupação formativista se dá no contexto de um expressionismo vigoroso, sublinhado pela força dos conteúdos emocionais que Adir coloca em cada figura gravada”. LUZ, Angela Ancora da. *In: op. cit.*, p.12.

17. N.A. – No *pendrive* com fotos que recebi do professor Adir não existem imagens para os anos 1980 e apenas uma para anos 1990, mostrando uma “banda de forró”. O motivo dessa ausência, creio, deve-se à sua grande produção de gravura nessas duas décadas, o que não lhe deixou tempo para pintar.

Compõem a coleção mais antiga, expondo todas as obras da década de 1950 (Figura1), as pinturas: (A) *À sua imagem*, o.s.t., 100 x 76 cm, 1952, acervo do artista; (B) *Calvário*, o.s.t., 160 x 160 cm, 1954, obra perdida¹⁸; (C) *Condição humana*, o.s.t., 71 x 113 cm, 1953, acervo do artista; (D) *Carranca*, o.s.t., 50 x 40,5 cm, 1953, acervo do artista; (E) *Pedra sabão*, o.s.t., 41 x 21 cm, 1953, acervo do artista.

Identifica-se nas imagens A e B uma relação temática com os suplícios sofridos por Cristo descritos na Bíblia: sua flagelação na coluna e seu périplo com a cruz em direção ao monte Calvário. Tais trabalhos, realizados quando Adir Botelho tinha apenas 20 e 22 anos de idade, portanto quando ainda era aluno do Curso de Pintura da ENBA, denotam três aspectos importantes que vão acompanhá-lo durante a carreira: 1) seu gosto por narrar histórias de conflito, geralmente trágicas; 2) seu interesse por temas místicos/religiosos com caráter fantasioso; 3) sua inclinação à estilização das formas.

Nos dois primeiros casos, pode-se ver a influência do ensino da Academia, que tradicionalmente entendia a pintura como um veículo de narrativas históricas, mitológicas e outras. Também encontramos aí a influência da formação inicial do artista no Colégio S. Bento, além do interesse que seu primeiro professor de gravura na ENBA, Raimundo Cela (1890-1954), lhe despertou pelas questões ligadas à Cultura Popular¹⁹, o que inclui sua religiosidade e misticismo. Por fim, ainda que Adir tenha se formado num contexto de ensino tradicional, presenciou e vivenciou em sua época os embates que existiam na Escola no sentido de modernização do seu ensino; isso se reflete na simplificação e geometrização – indiscutivelmente modernistas²⁰–, presentes nessas duas pinturas

18. N. A. – Infelizmente, segundo me contou o professor Adir Botelho, essa obra realizada sobre compensado foi totalmente destruída por xilófagos (cupins).

19. “A metodologia de ensino no ateliê de gravura de Cela estava ainda comprometida com sua formação acadêmica. Baseava-se na cópia de modelos e estampas estrangeiras. Por outro lado, com as imagens gravadas no metal libertava-se desta herança, produzindo estampas voltadas para uma temática regional nordestina[grifo nosso]. A experiência europeia marcou-o profundamente, mas o retorno à cidade cearense onde viveu sua infância temperou seu trabalho. A presença do mar e dos elementos que gravitam em torno de uma vida livre, a luminosidade dos céus nordestinos foram incorporados à sua gravura.” TÁVORA, Maria Luisa Luz. *Gênese da gravura moderna na Escola Nacional de Belas Artes. In: CUNHA, Almir Paredes (org.). Arquivos da Escola de Belas Artes*, n. 15. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 1999, p. 123-124.

20. N.A. –Num primeiro momento a presença modernista na obra de Adir Botelho acontece pela via do Expressionismo, origem, portanto, das estilizações ou simplificações que são aplicadas às formas de suas figuras; mas em seguida surgem as geometrizações

do Cristo, sendo ainda mais forte na segunda, quando se vê a influência mais direta de Portinari (1903-1962) na composição da obra²¹. Já a imagem **C** não faz referência a um tema especificamente bíblico, mas diz respeito ao sofrimento e à morte, fados de todo ser vivo, temas trágicos de difícil aceitação para nós, seres humanos. A presença de figuras angelicais e demoníacas na imagem, além de seu estilo torturadamente expressionista, pode ser visto, também, como demonstração do interesse precoce de seu autor por assuntos que unem conflito, religiosidade e misticismo, algo que será uma constante em sua obra no correr dos anos, tanto na pintura quanto na gravura. Esse expressionismo também deriva em grande parte, certamente, da convivência entre Adir Botelho e seu segundo professor de gravura na ENBA, Oswaldo Goeldi (1895-1961)²².

As imagens **D** e **E** reforçam, enquanto exercícios de pintura, a aproximação de Adir Botelho com o universo da Arte Popular e, inclusive, nos apresentam o vislumbre de uma coleção própria de objetos criados por artistas populares, entre os quais destacam-se uma carranca e uma cópia em pedra-sabão, realizada artesanalmente, de um dos profetas criados por Aleijadinho (1730-1814) nesse mesmo material²³. O aspecto lúdico que o artista expõe nessas duas criações – característico de seu humor irônico –, também será explorado em suas obras futuras, sejam elas pinturas ou xilogravuras.

que aproximam suas obras de soluções mais formalistas sem, contudo, haver uma perda de contato com o momento expressionista anterior. Com o passar do tempo o trabalho de Adir Botelho vai superando essa dicotomia, até conseguir harmonizar plenamente Expressionismo e Formalismo.

21. N.A. – Refiro-me ao padrão geométrizado feito de retângulos e quadrados distribuídos sobre a superfície pictórica que, aliado a uma composição toda pensada geometricamente, é uma presença forte nas grandes pinturas murais executadas por Portinari em sua fase madura.

22. “Assim como há uma caligrafia própria em cada xilogravador, que nos leva facilmente a perceber que o traço de Adir não pode ser confundido com o de Goeldi, na mesma relação de identidade entre autor e obra, encontramos também as marcas do mestre sobre o aluno.” LUZ, Angela Ancora da. *In: op. cit.*, p.8.

23. N. A. – Em entrevista informal, o professor Adir informou-me que já viajou muito não só ao exterior como em todo o território brasileiro, visitando inúmeras localidades no interior do Nordeste para conhecer de perto artistas populares e suas obras, tendo adquirido, assim, uma coleção de objetos de Arte Popular.

Coleção década de 1960



Figura 2.
Coleção II – Anos
1960.

A apresentação dessa coleção (Figura2), na qual pude colocar apenas uma parte das imagens que recebi, é composta das seguintes pinturas: (**F**) *Sons da terra*, óleo sobre madeira, 37 x 50 cm, 1963, acervo do artista; (**G**) *Padre Cícero*, o.s.t., 117 x 90 cm, 1963, acervo do artista; (**H**) *Terra livre*, óleo s/relevos de madeira, 50 x 64 cm, 1967, acervo do artista; (**I**) *Arlequim*, o.s.t., 70 x 100 cm, 1967, acervo do artista; (**J**) *Carajás*, o.s.t., 65 x 46 cm, 1967, coleção do artista; (**K**) *Aruanã*, óleo s/relevos de madeira, 80 x 100 cm, 1967, acervo do artista.

As imagens **F** e **G**, referentes a pinturas feitas em 1963, embora tratem de temas distintos, se relacionam um pouco entre si por meio de seus estilos. A primeira é, pelo que apresenta, a narrativa de um feminicídio ocorrido à noite numa área rural. Nela vemos, ereto, o possível agressor segurando a arma do crime; a seus pés está a vítima, uma mulher ensanguentada; ambos estão nus e próximos de uma plantação. Esse tema tão trágico é tratado de maneira condizentemente expressionista, constatando-se isso tanto no tratamento dado às cores e fatura pictórica, repletas de valores contrastantes e fortemente texturizadas nos corpos dos personagens, quanto nas dimensões e no aspecto brutalizado que os conformam. Já a segunda imagem

nos mostra um atarracado e icônico Padre Cícero (1844-1934), personagem histórico muito importante para os nordestinos, ao qual se vê aderido um fantástico jacaré, hilário tanto por sua estilização lúdica quanto por sua vibrante cor verde. A menção ao universo popular é visível nessa obra, expondo uma mistura de adoração e intimidade, sacralidade e brincadeira, presentes muitas vezes nas histórias e lendas sobre santos contadas pelo interior do Brasil. As imagens **H, I, J e K**, por seu turno, marcam uma mudança estilística, pois por meio delas se vê a introdução de forte geometrização nas figuras, que as abstrai, tornando-as mais formalistas. Em **I** está representado o “arlequim”, personagem da *Commedia dell'arte*, figura fácil nas antigas fantasias e decorações carnavalescas cariocas²⁴; nessa criação, o personagem funde-se à padronização geométrica do fundo, praticamente se transformando num estandarte. Por sua vez, as imagens **H, J e K** nos trazem uma releitura do tema do índio brasileiro, presente em nossa literatura e pintura romântico-acadêmica do século XIX. Em sua versão, Adir Botelho faz do tema motivo para experimentações plásticas relacionadas com sua contemporaneidade²⁵,

24. N. A. – Com uma empresa formada para realizar decorações carnavalescas em grande escala, chamada Trinca, Adir Botelho e seus sócios Fernando Santoro e David Ribeiro projetaram inúmeras decorações para as ruas do Rio de Janeiro dos anos 1960 até os 80, projetos esses que se viabilizaram por meios concursos oficiais que então eram realizados. Tais projetos, segundo o próprio Adir Botelho me informou, eram realizados em guache sobre papel e tinham a participação de alunos da ENBA sob sua orientação. Por aí percebe-se o quanto esse trabalho se interpenetra com outros campos de sua ação criativa, especialmente no da pintura.

25. N.A. – O fazer artesanal sempre interessou a Adir Botelho, ainda mais se pensarmos que sua forma predileta de expressão é a xilogravura, técnica que exige do gravador um grande esforço físico e envolvimento total com a matéria e com os instrumentos com os quais vai gravar as imagens que têm em mente. Porém, para além desse interesse, na década de 1960, durante as exposições e os salões que então aconteciam, não raro polêmicos, vários eram os artistas que desenvolviam suas obras fugindo dos formatos convencionais, em busca de formas mais contundentes para expressar seus sentimentos e, especialmente, seus protestos. Hélio Oiticica, Rubens Guerchmam e Antonio Dias, entre outros, são exemplos claros de artistas que pesquisavam nesse sentido. Tendo Adir Botelho vivido em contato com esse meio, não poderia deixar de ser contagiado por tal interesse por experimentações que ultrapassavam o campo do bidimensional, interesse esse que se materializou em obras carregadas de relevos construídos com blocos de madeira coloridos ou pintados de branco sem, contudo, deixar de lado a figuração e a narrativa. Em exposição recente (março/abril de 2018) Adir Botelho expôs pela primeira vez pinturas desde o Salão Preto e Branco, em 1954, a única ocasião em que participara de uma exposição com pintura. Para essa exposição recente, acontecida no Centro Cultural Light com o título de Escola de Belas Artes 200 Anos, com todos os professores dos Cursos de Pintura e Gravura da EBA-UFRJ, o professor Adir escolheu

que se traduzem por cores contrastantes aplicadas sobre pequenos blocos de madeira, com alturas variadas, metodicamente fixados ao suporte pictórico, aprofundando a feição formalista de sua obra, mas sem deixar de lado sua ligação com questões culturais brasileiras. Vemos, assim, que em uma mesma década seu trabalho oscila entre duas tendências, uma mais claramente expressionista e outra marcadamente formalista sem, contudo, se afastar das raízes semânticas nacionais com as quais continuará trabalhando por toda a vida.

Coleção década de 1970



Figura 3.
Coleção III – Anos
1970 (Seleção).

Por conter 51 imagens, tive de resumir fortemente essa coleção (Figura3), que ficou representada pelas seguintes obras: **(L)** *Um só rosto*, aquarela, 32 x 50 cm, 1970, coleção do artista; **(M)** *Retrato*, 32 x 24 cm, 1979, coleção do artista; **(N)** *Morro da Coroa*, o.s.t., 117 x 90 cm, coleção do artista; **(O)** *Estudo II*, o.s.t., 33 x 40,5 cm, 1973, coleção do artista; **(P)** *Estudo VII*, o.s.t., 32 x 46 cm, 1974, coleção do artista; **(Q)** *Natureza humana*, aquarela, 40 x 51 cm, 1975, acervo do MNBA; **(R)** *Diálogo entre estrelas*, aquarela, 31 x 52 cm, 1975,

justamente duas dessas obras realizadas com relevos de madeira, ambas de 1967.

coleção do artista; **(S)** *Essencial*, aquarela, 38 x 56 cm, 1976, coleção do artista; **(T)** *De sol a sol*, aquarela, 34 x 50 cm, 1979, acervo MNBA; **(U)** *Rio de Janeiro*, aquarela, 28 x 38 cm, 1978, coleção do artista; **(V)** *Teatro*, aquarela, 35 x 50 cm, 1979, coleção do artista; **(W)** *Enfurecida pela vida*, tinta acrílica sobre cartão, 50 x 70 cm, coleção do artista.

As imagens **L** e **M** abrem e fecham essa coleção dos anos 1970 (a primeira é de 1970, e a segunda de 1979) abordando a figura feminina em retratos que podem tanto significar recordações pessoais de Adir Botelho – carregadas de lirismo e saudade – como podem ser criações de caráter universal sobre o mundo da mulher, ícones erguidos à alma feminina. A mulher, portanto, surgirá de maneiras diferentes como tema das suas obras, estando sempre presente em seus desenhos, pinturas e gravuras. Em seguida, veremos o artista de volta aos seus experimentos radicais com estilização das formas do mundo, geometrizando-as e, com isso, abstraindo-as. Contudo, observamos que existem nas imagens **O** e **P** os temas do conflito, do sofrimento, da angústia e da solidariedade na adversidade, algo bem próprio daquela década pertencente aos “anos de chumbo” (questões que continuam atuais no Brasil e no mundo). A imagem **N**, no entanto, refere-se à paisagem nas proximidades do Catumbi, onde o xilogravador-pintor nasceu, foi criado e teve seu ateliê particular até os anos 1990. Este, portanto, é um exercício carregado de sentimento de apego e saudade, mas também possuidor de forte síntese visual, em que a geometrização e o colorido vibrante presentes implementam tanto uma abstração maior da realidade local quanto a colocam num contexto brincalhão, pois a imagem nos faz pensar naqueles antigos jogos de blocos cúbicos de madeira colorida, com os quais as crianças construíam seus “castelos” e “prédios”. Em **Q** vemos personagens fantasiosos cujas formas, embora ainda geometrizadas, se apresentam contornadas com linhas menos precisas e com cores lançadas em manchas aquareladas de maneira mais solta. São interlocutores que se assemelham a numerais tridimensionais, com sua animada conversa simbolizada por tradicionais balões de histórias em quadrinhos. No caso da imagem **R**, a anterior estilização geométrica dos personagens se desfez em contornos difusos e cores muito mais saturadas, como se brilhassem no

escuro – vem daí o título: *Diálogo entre estrelas*. As obras dessa série significam, segundo interpreto, o lado comunicador de Adir Botelho – em diálogo constante –, seja como professor, seja como profissional da área gráfica e editorial.

Em **S e T** o que observamos é um grande lirismo, algo frequente na obra do artista, tanto em suas pinturas quanto em vários exemplos em suas gravuras e desenhos. Assim, figuras femininas, algumas aladas, tornam-se protagonistas do que parecem ser memórias românticas ou fantasias de cunho sensual, místico ou tematicamente mescladas. Nas imagens **U** e **V** percebe-se que a ênfase temática recai sobre um heroísmo juvenil e agitado, com personagens masculinos ou femininos, alguns voadores ou em poses dinâmicas atuando em cenários hipercoloridos. Por fim, na imagem **W** temos um exemplo retirado de uma série de pinturas em que a figura feminina se torna monumental, um ser extremamente forte a ponto de obliterar todo o espaço compositivo com seu corpo massivamente recoberto por signos gráficos coloridos. Esse tipo feminino, barroco e poderoso, realizado por meio da pintura, servirá como protótipo de outras mulheres igualmente poderosas, mas xilogravadas na série *Canudos*.

Mural da Terra

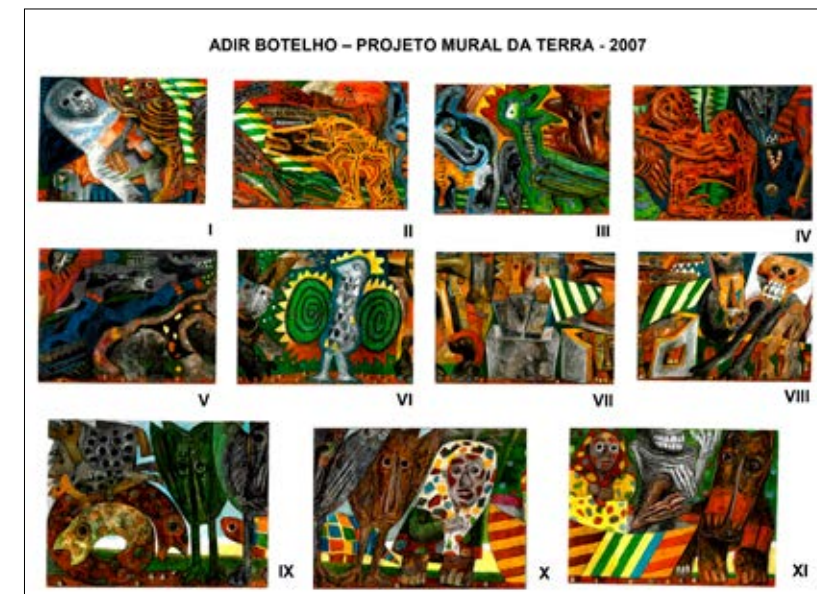


Figura 4.
Coleção IV – Mural da Terra – 2007.

Este conjunto (Figura 4) é composto de onze imagens que narram livremente, cada uma delas, um episódio relacionado ao nosso folclore sincrético, que une os elementos europeu, indígena e africano: **(I)** *Bruxa feiticeira*, **(II)** *Curupira*, **(III)** *Velhas estranhas*, **(IV)** *Missa das almas*, **(V)** *O Lobisomem*, **(VI)** *Poronominare*, **(VII)** *Histórias indígenas*, **(VIII)** *Homem de sete dentaduras*, **(IX)** *A Boiuna*, **(X)** *As Negras Velhas e os animais fabulosos*, **(XI)** *Lagoa negra*. Foi criado entre 2003 e 2005 como um estudo para pintura mural a ser realizada nas empenas da Faculdade de Letras da UFRJ, voltadas para o prédio da Reitoria, na Ilha do Fundão. A técnica mural escolhida por Adir Botelho para a execução é o mosaico de vidrotil²⁶, e os executantes seriam alunos da EBA orientados por professores responsáveis por cada seção²⁷. Esse projeto tem como suporte uma longa tira de papel dobrável, em que cada face, medindo apenas 13,5 x 17,5 cm, apresenta uma imagem pintada em guache. Da imagem **I** a **XI**, o conjunto se interliga organicamente pela continuidade de figuras, elementos abstratos e, principalmente, pelo predomínio das cores primárias e secundárias, havendo um jogo de contrastes e de semelhanças que cativa o olhar do observador. Em meio a todo esse colorido alegre, seres curiosos e “assustadores” desfilam suas estranhas formas e tonalidades geralmente mais escuras, terrosas ou acinzentadas. Identifico nesse projeto, tanto do ponto de vista formal quanto do semântico, o pleno amadurecimento do estilo artístico de Adir Botelho, dentro do qual se fundem as experiências do gravador, do criador para Carnaval, do diagramador-ilustrador e do pintor. Além disso, deixa clara a forte inclinação do artista para o muralismo. Por esse motivo, minha pesquisa presente tem como objeto de estudo principal esse conjunto de obras.

26. N. A. – Vidrotilé uma marca comercial de tesselas para mosaico feitas de material vítreo colorido. Esteve muito em voga no Brasil para a execução de murais nos anos 1950 e 60. Di Cavalcanti criou alguns projetos para murais que foram executados com esse tipo de mosaico. No Rio de Janeiro existem vários murais em vidrotil, criados pelo artista Paulo Werneck, decorando entradas de edifícios residenciais e comerciais.

27. N.A. – Mesmo se tratando de um projeto artístico seu, Adir Botelho, sempre tendo em mente a docência, buscou envolver os alunos da EBA. A seu convite, eu seria um dos professores que orientariam os alunos na execução de uma seção do *Mural da Terra*. Essa ideia não foi adiante pela total falta de verba da UFRJ para financiar a compra do material necessário.

Guerra do Contestado



Figura 5.
Coleção V – *Guerra do Contestado*
– 2017.

Por fim, as imagens de **XII** a **XXI** (Figura 5) – **(XII)** *Região contestada*; **(XIII)** *Ataque final*; **(XIV)** *Terras de sangue*; **(XV)** *Crematórios*; **(XVI)** *O que movia essa gente?*; **(XVII)** *O povo do Contestado*; **(XVIII)** *Cidades santas*; **(XIX)** *Curandeiros e benzedores* **(XX)** *Exército encantado*; **(XXI)** *Doze Pares de França*–, fazem parte do projeto para pintura mural mais recente realizado por Adir Botelho, inteiramente inédito até o momento, que se intitula *Guerra do Contestado*²⁸. Nele o artista retoma seu interesse pelas narrativas dos conflitos do povo contra o poder dominante, como aconteceu nas suas séries xilográficas *Canudos*, *Caldeirão* e *Pedra Bonita*. Desta vez, o conflito não se localiza no Nordeste, mas na Região Sul, num ponto entre o Paraná e Santa Catarina, ocorrido entre 1912 e 1916, por causa de disputa de terras. Para expressar o alto índice de violência dessa guerra, Adir Botelho rebaixa um pouco a intensidade das cores que havia utilizado no *Mural da Terra*, incluindo personagens em tons mais escuros, alguns negros, além de lhes dar expressões aterrorizadas e patéticas. Desta maneira, vemos de quadro a quadro um desfile de seres humanos envolvidos

28. N.A. – Como suporte para esse mural, o professor Adir Botelho imaginou utilizar paredes da Universidade do Contestado (SC), mas não chegou a entrar em contato com ela.

em lutas, carbonizados, pendurados em “paus-de-arara” e estilizados a ponto de se tornarem seres exóticos que dividem as seções do projeto com aves, cavalos e peixes, num turbilhão de agitado e terrível sofrimento.

Conclusão

Após esta breve apresentação da obra pictórica do professor Adir Botelho, por ele desenvolvida ao longo da vida e aqui mostrada num contexto de coleções pessoais, concluo considerando que ela tem tanta qualidade quanto sua obra xilográfica, estando com esta em vários aspectos conectada, mas sem perder sua independência. Mas, para que se tenha uma melhor compreensão dessas pinturas, faz-se necessário um trabalho aprofundado de análise e de comparação com obras de outros artistas, especialmente as criadas por seus contemporâneos brasileiros e dentro do nexos modernista, pesquisa que estou atualmente iniciando. Além disso, dado que Adir Botelho teve sua formação no âmbito da Escola Nacional de Belas Artes e nela atuou como professor até 2002, quando se aposentou aos 70 anos, suas pinturas, além de suas xilogravuras, nos servem como exemplos da arte produzida no âmbito universitário em contato com as transformações históricas, sociais, culturais, tecnológicas e conceituais ocorridas num recorte temporal que vem da metade do século passado à contemporaneidade. Acredito que entender como se deu e se dá essa produção de arte no contexto da Universidade, mais especificamente dentro da arte desenvolvida por aquela que, desde 1965, se chama Escola de Belas Artes da UFRJ, é de fundamental importância para se conhecer um setor crucial da produção artística brasileira, na qual a obra pictórica de Adir Botelho está inserida e dentro da qual também deve ser reconhecida.

Ricardo Antonio Barbosa Pereira é pintor, xilogravador e ceramista, tem Bacharelado em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1991) e Mestrado pelo PPGAV-EBA-UFRJ em Artes Visuais (História e Crítica da Arte – 2012), onde atualmente cursa o Doutorado. Na EBA-UFRJ também é Professor Assistente e Vice-Coordenador do Curso de Pintura.

REFERÊNCIAS

- BELL, Julian. **Uma Nova História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BOTELHO, Adir. **Canudos: Agonia e Morte de Antonio Conselheiro** – Desenhos a carvão. Rio de Janeiro: UFRJ: Escola de Belas Artes, 2006.
- BORGES, Sílvia B. Guimarães (org.). **Artes visuais no Brasil: registro de um ciclo de palestras/Ferreira Gullar...** [et al]. Niterói, RJ: Niterói Livros, 2012.
- CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (org.). **Coleções de Arte: formação, exibição, ensino**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CUNHA, Almir Paredes (org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 15. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 1999.
- PEREIRA, Ricardo A. B. **Canudos – Tragédia e Arte na Xilogravura de Adir Botelho**. 2012. 349 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes – PPGAV – UFRJ, 2012.

PÔSTERES

“EU, JOÃO DA SILVA, ESCULTOR”: METÁFORAS DE UM INVENTÁRIO MUSEOLÓGICO NO SEU LEGADO ARTÍSTICO

Arlinda Maria Eugénio Fortes

João da Silva (1880-1960) foi um escultor português de grande relevância nacional, da primeira metade do século XX, que legou em vida (1952) todo o seu património artístico e imóvel à Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), de Lisboa. O artista plástico com distinção em medalhística, escultura, numismática e ourivesaria, com obras representadas em espaços públicos, e premiado em contexto nacional e internacional, deixou em testamento o desejo expresso de ver configurada num Museu a sua residência em Lisboa. Recentemente, iniciou-se o estudo e o inventário museológico, por meio de uma bolsa de doutoramento financiada pela legal consignatária de todo o acervo de João da Silva, a SNBA. O processo de inventário museológico apresentava-se com largos anos de atraso, com a ressalva de nunca antes ter sido realizado, como aprofundado, o estudo da coleção e do escultor. Toda a investigação resultará numa tese de doutoramento, compilando o estudo e o inventário museológico e a programação museológica da designada Casa-Museu João da Silva (CMJS), que reunirá um acervo de grande qualidade artística e relevância histórica, que coabitarão com a *presença e vivência* de uma individualidade singular, artista plástico e educador num Portugal à época em mudança social, política e tecnológica.

João da Silva, Escultor, Legado, Inventário, Casa-Museu

Justificativa

Após a tomada de posse administrativa da coleção e do imóvel (2018), a SNBA, reuniu, finalmente, todas as condições para a realização do trabalho de investigação e de inventário museológico de todo o acervo.

Objetivos

Com a atual investigação em curso, sobre o escultor e o acervo legado à SNBA, podemos partilhar os primeiros resultados do inventário museológico da sua coleção artística com toda a comunidade artística e académica.

Métodos

O inventário museológico segue em conformidade com o designado pela Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto (Lei-Quadro dos Museus Portugueses), e com bases normativas nacionais e internacionais, seguindo, igualmente, critérios museológicos adotados anteriormente pela SNBA. Numa fase preliminar da investigação, com base na observação *in loco* e guiados pela recolha documental, deparámo-nos com uma grande diversidade de tipologias, materiais e técnicas de produção aplicadas, uma extraordinária biblioteca e um arquivo pessoal e inédito.

Resultados

Desde novembro de 2018, foram inventariados um total de 895 objetos, numa amostragem distribuída por dezesseis categorias (gráfico 1). Com maior expressão, apresentam-se as categorias de desenho e medalhística, com a primeira categoria a refletir a capacidade de observação, aperfeiçoamento e estudo do escultor. Já na categoria de medalhística, em que o autor foi considerado

pelos seus pares “o pai da medalhística” em Portugal, apresenta-se um conjunto de medalhas comemorativas da primeira metade do século XX, de registro e identidade própria. Dando a conhecer a sua arte na medalhística, podemos observar a Figura 1, a medalha de homenagem ao “IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo”, ordenada a cunhar pelo governo português (1954), por meio da Comissão Portuguesa do IV Centenário de São Paulo, exposta na “Exposição de História de São Paulo no quadro da história do Brasil” (RIBEIRO, 2018). Destacamos ainda as categorias de numismática e escultura, pelas obras de reconhecido valor histórico português, como a primeira moeda de ouro da República, intitulada *Fortuna pelo Trabalho* (Figura 2), resultante de concurso (1913), com uma história envolta em sucessivos recuos e avanços, e atrasos nas entregas dos modelos (TRIGUEIROS, 2011). Na escultura, o *Busto da República* (Figura 3), esculpida para a Assembleia Constituinte de 1911, fora diretamente delegada ao autor pelo Parlamento português. Seria uma obra de dimensão considerável, e onde terá permanecido até 1913. (ASSEMBLEIA, 2015) No global das obras inventariadas, deparámo-nos ainda com exemplares raros de medalhas e objetos, que situam a vivência do autor num período da história marcado por situações políticas complexas, mas também de grande avanço tecnológico.

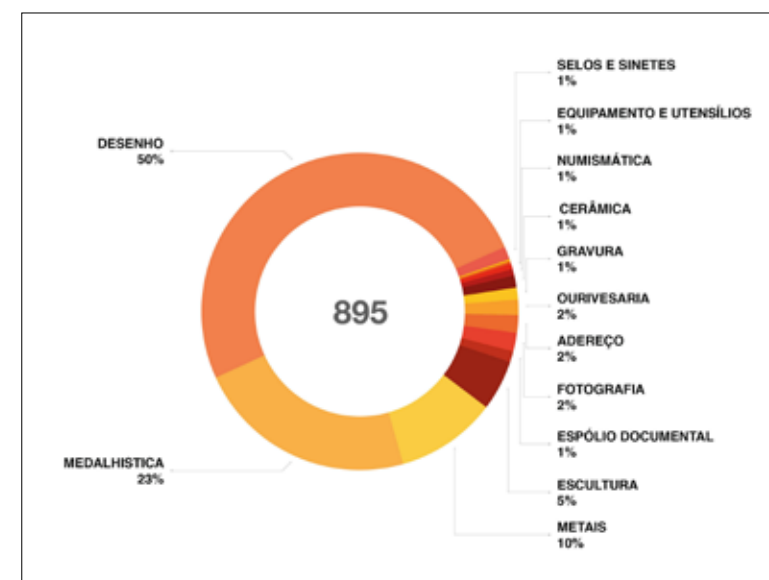


Gráfico 1.
Distribuição por categorias da coleção de João da Silva.

Figura 1. Medalha em homenagem do “IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo”, SILVA, João da, 1954, Bronze, Ø 9 cm, CMJS180/1. Foto: autora.



Figura 2. Fortuna pelo Trabalho (estudo), SILVA, João da, 1916, Prata, Ø 2,3 cm, CMJS237. Foto: autora.



Figura 3. Busto da República (estudo), SILVA, João da, 1910, Bronze, 28,3 x 7,91 x 12,5 cm, CMJS91. Foto: autora.



Conclusão

Os dados que apresentamos, ainda que preliminares, são o início de um demorado e complexo trabalho com largos anos de atraso. Ainda assim, com o inventário museológico e o estudo da coleção e do artista plástico, dissiparemos questões quanto a sua produção artística, redescobriremos obras de grande valor artístico e histórico, como faremos jus ao legado deixado por João da Silva, contribuindo para a concretização da sua vontade testamentária, com a programação da Casa-Museu João da Silva.

Arlinda Maria Eugénio Fortes é Pesquisadora-bolsista na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa. Estudante de doutoramento na Faculdade de Belas-Artes, da Universidade de Lisboa (FBA-UL). Membro do Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), da FBAUL. Mestre em Museologia e Museografia (2018) pela FBA-UL, com a dissertação intitulada “Museu Desabitado. Proposta de (re)programação museológica para o Museu da Fundação Mário Botas”. Licenciada em Artes Plásticas-Pintura e Intermedia (2008) pelo Instituto Politécnico de Tomar (IPT).

REFERÊNCIAS

- AAVV (2000). **Normas gerais de inventário. Artes Plásticas e Artes Decorativas**. Lisboa: IPM.
- ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA (2015). **Uma estátua da República para o Hemiciclo** – Exposição comemorativa do I Centenário do Concurso aberto pelo Congresso da Republica. (Catálogo da exposição). Lisboa: AR
- LEI-QUADRO DOS MUSEUS PORTUGUESES, Lei n. 47/2004, de 9 de agosto. **Diário da República** n. 195/2004, Série I-A. p. 5379-5394.
- RIBEIRO, David William Aparecido. Uma exposição para o IV Centenário de São Paulo: um historiador português narra a “história bandeirante”. In: **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, vol. 26, novembro 2018, p. 1-65 e 23. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v26/1982-0267-anaismp-26-e23.pdf>>.
- SILVA, Carlos Batista da Silva. Alguns elementos para o estudo da medalha portuguesa do século XX. In: **Europália – Portugal 91 – A medalha portuguesa no século XX.**, s.l., s.n., (catálogo). p.15.
- SILVA, João da (1952). **Testamento do escultor João da Silva** (policopiado). Lisboa: SNBA.
- SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES. Disponível em: <<http://www.snba.pt>>.
- TRIGUEIROS, António Miguel. “Centenário do Escudo Republicano”. In: **Revista Portuguesa de Numismática, Medalhística e Notafilia**. Vol. XXXVI, n. 2, Abril/Junho 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/32009691/TRIGUEIROS_Antonio_Miguel_No_Centen%C3%A1rio_do_Escudo_Rep_ublicano_de_Portugal_1911-2011_2011>.

O ANÚNCIO DA MODERNIDADE NO AUTORRETRATO FEMININO: A EXPERIÊNCIA DA MUDANÇA EM TARSILA DO AMARAL E AURÉLIA DE SOUSA

Paulo Lannes

De acordo com Enrico Castelnuovo, a tradição do retrato pintado serve como testemunho para mostrar que a História da Arte caminha sempre ao lado da história *tout court*, seja ela social, política ou religiosa. Dessa forma, é possível encontrar nos quadros *Autorretrato* (1900) (Figura 1), de Aurélia de Sousa, e *Manto Vermelho* (1923) (Figura 2), um autorretrato de Tarsila do Amaral, algo que vai além da própria representação das artistas: trata-se de um olhar feminino sobre a presença de uma modernidade que vai solapar o universo artístico como se conhecia até então.

A primeira a sentir os ventos da mudança foi Aurélia de Sousa. Ainda que tenha nascido no Chile, ela viveu em Portugal dos 3 aos 55 anos de idade, momento de sua morte. De família burguesa, a artista acompanhou o avanço técnico-científico industrial do Porto, ao passo que a migração dos povos rurais para as grandes cidades aprofundou as diferenças sociais do país, colocando-a de frente para a miséria. Ao mesmo tempo, Aurélia assistiu a decadência da tradição do retrato com a popularização da fotografia, fazendo da pintura de seu autorretrato uma denúncia contra esse avanço tecnicista e também contra o véu negro que parecia cobrir todo o progresso de até então. Como emergindo das sombras, seus traços tornam-se por demais rígidos, quase masculinos; ao mesmo tempo, a postura representada traz à tona a pose tradicional do retrato fotográfico. Pintura e fotografia se misturam, mergulhando a mulher retratada num mar de mistérios sobre a modernidade porvir.

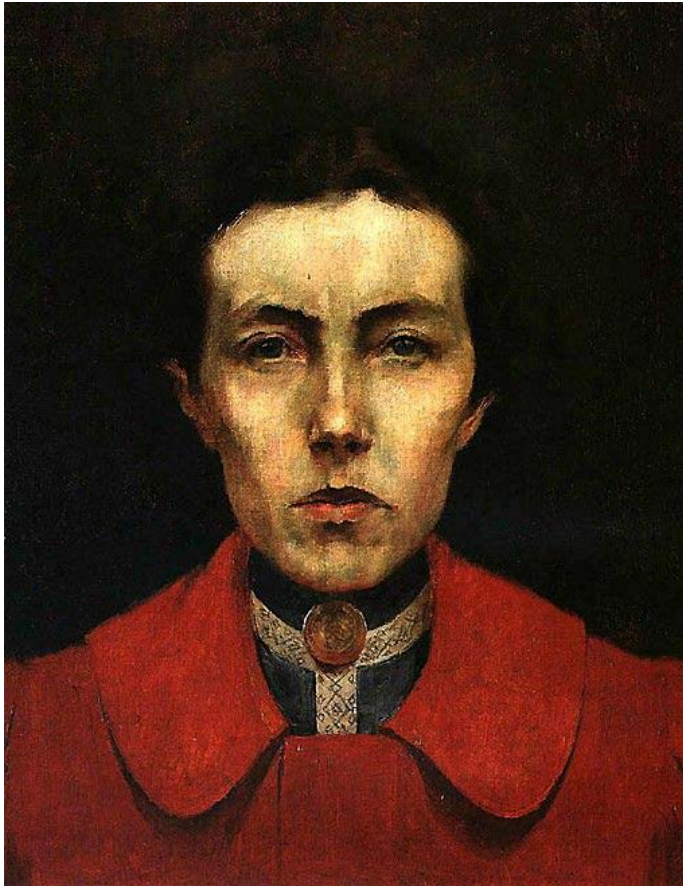


Figura 1.
Autorretrato
(1900), de Aurélia
de Sousa. Pintura
a óleo. Coleção do
Museu Nacional
de Soares dos Reis
(Porto, Portugal).

Já a obra da brasileira Tarsila do Amaral, feita vinte e três anos após o autorretrato de Aurélia, avança sobre a estilização das formas em meio à luta pela permanência da presença feminina na arte. Tal trabalho surge após Tarsila manter-se, por mais de uma década, como um dos principais nomes do modernismo no Brasil e utiliza não só o que aprendeu durante a estada no ateliê de André Lhote em Paris, mas também as propostas artísticas revolucionárias em seu país de origem – como é o caso do movimento antropofágico. Seu autorretrato revela um jogo em que a tendência à racionalidade, com linhas geométricas em traços pessoais, não é capaz de diluir a sensualidade da artista ali exposta. Mesmo diante do tecnicismo da arte, seu corpo mantém um calor humano essencialmente feminino – o jogo entre luz e sombra traz doçura ao corpo e a seu olhar ingênuo.



Figura 2.
Manto Vermelho
(1923), de Tarsila
do Amaral. Pintura
a óleo. Coleção do
Museu Nacional de
Belas Artes (Rio de
Janeiro, Brasil).

Assim, ainda que ambas as artistas tenham como aspecto comum o avanço sobre a modernidade que se descortina diante delas, seus trabalhos são marcados por contrastes. Aurélia de Sousa traz rigor à pintura em questão, retratando-se com dureza, como que estivesse a afundar em um sombrio e desconhecido ambiente. Já Tarsila do Amaral faz o oposto: ela se resgata em meio a toda desumanização do espaço e mostra que é capaz de sobreviver à modernidade que surgiu ao seu redor, sem perder os traços inocentes de uma beleza que julga ser edificante à sua feminilidade.

Em comum, são duas obras que tratam de lutar contra a dissolução de suas próprias identidades dentro de uma sociedade moderna. Como relatou Eunice Ribeiro no artigo *Fragmento e Ruína: Retratos Modernos*, a aparição de um grande número de rostos e pessoas e suas representações em retratos que não representam uma classe específica ou um trabalho artístico pré-determinado pelo pintor fez com que a noção de identidade se tornasse cada vez mais diluída.

À invenção do rosto retratístico como marcador de uma singularidade e de uma diferença íntima culminando numa epifania do 'sujeito' que o Romantismo elevaria a proporções culturais, sucedeu, no período pósmoderno, a convicção de um identitário inevitavelmente relacional e como tal necessariamente impermanente. As 'pessoas' e os 'sujeitos' dissolveram-se progressivamente em signos, em efeitos de discurso ou em meras 'superfícies' evacuadas de qualquer centro autónomo e integrativo de 'personalidade', facto que acarretará um não surpreendente abandono dos métodos representativos tradicionais, dispostos a afirmarem por imagens e narrativas de semelhança a presença e a permanência de um eu que, em maior ou menor grau de inteireza ou de dispersão, almeja ainda assim 'conhecer-se'. (RIBEIRO, 2013, p.150)

Ou seja, com a modernidade, o retrato não perde sua função – a de afirmar identidades –, tão somente alterando-se diante do novo cenário afirmado pela modernidade. Se antes reconhecia-se o lugar social do retratado, agora se afirma os traços do indivíduo, que são marcados por aquele mesmo lugar social. Não há homogeneidade, mas ainda há heranças, marcas, traumas e histórias a serem contadas que são possíveis apenas pelo retrato.

Paulo Lannes é Doutorando em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB), mestre em Literatura e bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte pela mesma instituição, além de ser graduado em Comunicação Social – Jornalismo pelo Centro Universitário Instituto de Ensino Superior de Brasília (Iesb). Trabalhou como repórter de cultura, comportamento e política em jornais impressos e online e atuou como assessor de imprensa em instituições públicas e privadas ao longo de dez anos. Atualmente, dedica-se exclusivamente aos estudos acadêmicos e é bolsista pela Capes. Sua tese tem ênfase na melancolia da fotografia contemporânea lusófona.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy A. **Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo**. São Paulo: Edusp, 2003.
- AMARAL, Tarsila do. **Manto Vermelho**. 1923. Disponível em: <<http://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/41-autorretrato-ou-le-manteau-rouge.html>>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana: Ensaios de História Social da Arte**. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RIBEIRO, Eunice. **Fragmento e Ruína: Retratos Modernos**. Cadernos de Literatura Comparada, Porto: junho, p. 149-165. 2013.
- SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Helosia M. **Brasil: Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SOUSA, Aurélia de. *Autorretrato*. 1900. Disponível em: <<http://www.museusoaresdosreis.gov.pt/pt-PT/colecao/autoresrepresentados/ContentDetail.aspx?id=260>>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- SOUSA, Bernardo Vasconcelos; MONTEIRO, Nuno Gonçalo; RAMOS, Rui (org.). **História de Portugal**. Lisboa: A esfera dos livros, 2009.
- VICENTE, Filipe Lowndes (Coord.). **Aurélia de Sousa, Mulher Artista (1866-1922)**. Lisboa: Tinta-da-China, 2016.

**COLECIONADOR-ARTISTA:
POSSES DE OUTRAS ARTES**

COMUNICAÇÕES

UM ARTISTA E SUAS COLEÇÕES

Alfredo Nicolaiewsky

O edital do VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX – Coleções de Artistas, explanando sobre sua temática, estabelecia que

Artistas também colecionam (e não só arte), seja por assumirem o ímpeto do colecionista amador, seja para utilizarem a coleção em suas obras. Coleções pessoais de artistas sugerem diversas interpretações. Apontam seu papel no processo criativo, tendo um fim de inspiração, referências, utilização. Há aqueles que recolhem documentos e objetos, como arquivos prontos a serem acessados para montagem de suas obras.¹

E também elucidava sobre os seus quatro eixos, a saber: 1) *Um artista em coleção e a arte em recorte*; 2) *Coleção-inspiração: obras de artistas e o uso de seus arquivos materiais*; 3) *Colecionador-artista: posses de outras artes e/ou outros artistas*; e 4) *O artista como colecionador de si próprio (e suas heranças)*. Com isso, percebi que poderia falar sobre todos eles. Provavelmente pelo fato de ser pesquisador, artista e colecionador (e com certeza não sou o único que tem essas características), vejo que os quatro eixos podem ser articulados entre si e decidi usá-los para estruturar este texto na primeira pessoa, pois estarei estabelecendo relações entre minha coleção e minha produção, enquanto artista visual. É importante frisar que minha coleção é composta de várias coleções menores, que vão de imagens votivas a objetos utilitários, de obras de arte a fotografias de trabalhos, apresentando grande diversidade de funções e suportes.

1. Esta e as demais referências aos eixos do colóquio, ao longo do texto, foram retiradas do Edital do VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX – Coleções de Artistas. Disponível em: <https://entresseculos.wordpress.com/apresentacao-2019-x-smdjvi-vi-colecoes-de-arte/>. Acesso em: 9 jul. 2019.

O primeiro eixo apresentado, “*Um artista em coleção e a arte em recorte*”, propõe que “alguns colecionadores, tanto do ponto de vista privado quanto do institucional, por questões de oportunidade, afinidades e/ou escolhas, acabam por selecionar artistas específicos, perfazendo um recorte particular de sua obra...”. Tenho uma coleção bastante ampla em suas escolhas, sobre a qual apresentei um trabalho no IV Colóquio Coleções de Arte em Portugal e no Brasil² com o texto intitulado *Uma coleção particular: um relato na primeira pessoa*. Entre as diversas obras de arte que formam minha coleção, quatro artistas se destacam pela quantidade de trabalhos: Pedro Weingärtner (1853-1929), Carlos Alberto Petrucci (1919-2012), Waldeni Elias (1931-2010) e Carlos Pasquetti (1948). Vou me deter nos dois últimos, dos quais possuo algumas obras, sendo cinco do Elias e seis do Pasquetti. Essas obras caracterizam alguns recortes temporais, enfocando determinados momentos da produção desses artistas que me marcaram e que marcaram minha produção. Levando em consideração esse último aspecto, podemos pensar no eixo “*Colecionador-artista: posses de outras artes e/ou outros artistas*”, que em sua enunciação estabelece que A “obsessão” dos colecionadores também afeta artistas. Muitos colecionaram objetos conforme seus gostos e vontades, sejam peças peculiares, herdadas ou compradas, ou mesmo obras de outros artistas, adquiridas ou dadas. Que diálogo suas coleções estabelecem com sua poética?

Começemos por esses dois artistas, enfatizando o aspecto do diálogo que suas obras estabeleceram com minha produção.

O gaúcho Waldeni Elias (Nova Bassano/RS, 1931 – Porto Alegre/RS, 2010) foi um artista que se dedicou basicamente à pintura durante toda a carreira. Autodidata, começou a trabalhar no início dos anos 1950, tendo maior reconhecimento por suas obras da segunda metade dos anos 1960 até a metade dos anos 1970. Os trabalhos de Waldeni Elias que fazem parte de minha coleção são datados de 1970 a 1976. Tive a oportunidade de ver essas obras, e muitas outras do artista, em exposições no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e em galerias comerciais de Porto Alegre, quando foram mostradas pela primeira vez. Evidentemente não podia adquiri-las e nem sonhava com a possibilidade naquela

2. “Arte e seus lugares: Coleções em Espaços Reais”, Rio de Janeiro, 2017.

época, principalmente por ser um estudante sem a menor condição financeira para comprar obras de arte. Mas, com certeza, esses trabalhos me marcaram profundamente, influenciando minha produção inicial.



Figura 1. À esquerda, Waldeni Elias, sem título, 1974, pintura a óleo sobre aglomerado de madeira, 21 x 19 cm. À direita, Alfredo Nicolaiewsky, sem título, 1973, desenho de *ecoline* sobre papel, 62,5 x 45 cm.

As pinturas de Elias desse período são referenciadas como pinturas metafísicas, espírito que marcava a produção dos mais importantes pintores locais na década de 1970, entre eles, Antonio Gutierrez (1934-2004) e Carlos Alberto Petrucci. Segundo Marilene Pieta,

São frequentes as referências por parte dos artistas gaúchos das mais variadas procedências e propostas artísticas, a respeito do *clima metafísico* da paisagem do Rio Grande do Sul. Iberê Camargo é um desses, e é assim que se expressa. “No Guaíba há uma coisa que envolve tristeza... nos meus quadros tem isso, espécie de *clima* do Rio Grande do Sul [...]. Eu acho que a paisagem do Rio Grande do Sul é metafísica. É simples, pobre de certo modo, mas rica de sugestões – tem um céu assim lustroso, aquela coxilha, aquele campo, aquela árvore perdida... É simples, mas tem densidade, poesia. (PIETA, 1995, P.161)

Minha primeira exposição individual ocorreu em 1973³, exatamente na mesma época em que entrei em contato com as obras de Elias. Pode-se ver facilmente que essas obras influenciam minha

3. Realizada na Galeria do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre.

produção (Figura 1), como na temática dos grandes vazios, dos elementos insólitos flutuando etc. Meus desenhos desse período apresentam paisagens que eram aproximadas do surrealismo e de Salvador Dalí, artista de quem eu gostava. Acredito, porém, que mesmo podendo estabelecer relações com o surrealismo, o mais marcante é o clima metafísico, creio que, principalmente, proveniente das obras de Elias. Os imensos campos que represento não vêm de uma vivência pessoal no interior, pois sempre vivi na cidade, mas vêm das obras dos artistas que vi. No entanto, voltando ao enunciado do eixo “*Colecionador-artista: posses de outras artes e/ou outros artistas*”, não são as obras da minha coleção que afetam minha produção, mas o contrário: elas entraram em minha coleção somente por volta de três décadas depois de terem me influenciado. Foram importantes no início de minha trajetória, daí adquiri-las tantos anos depois: uma busca das raízes.

O segundo artista a que farei referência é Carlos Pasquetti (Bento Gonçalves/RS – 1948). Ele fez sua formação no Instituto de Artes da UFRGS, onde também lecionou por muitos anos. Permanece em plena atividade, contando, atualmente, com mais de 50 anos de carreira. É considerado unanimemente um dos mais significativos e instigantes artistas do Sul do Brasil e,

[...] desde os anos 1960, quando ainda era bastante jovem, já trabalhava com as questões mais contemporâneas, utilizando novíssimas mídias, como super-oito, fotografia como registro, objetos e desenho, sempre o desenho. (NICOLAIEWSKY, 2018, p.76)

O caso das obras de Carlos Pasquetti em minha coleção é semelhante ao de Elias. Possuo seis obras que cobrem o período de 1977 a 1984, com dois trabalhos do período 1980/1981, que vi expostos na Galeria Tina Presser, em Porto Alegre. Essa mostra me impressionou profundamente, marcando minha produção a partir daquele momento. Os desenhos, em pastel seco sobre papel, apresentados na mostra de 1982, são explicitamente figurativos, mas não realistas, representando objetos domésticos e outros elementos ligados ao dia a dia. Além da figuração, o que caracteriza esses desenhos de forma enfática são as padronagens (ou estampas) que cobrem toda a superfície das obras. O papel é inteiramente recoberto pelo pastel, com um tratamento homogêneo, trabalhado de modo pictórico, eventualmente fazendo uso de luz e sombra (Figura 2).

Em 1983, apresentei, na mesma galeria Tina Presser, a exposição Alfredo Nicolaiewsky, com forte influência desses trabalhos, que acabaram por marcar minha trajetória durante vários anos. Os desenhos apresentados na exposição foram executados em lápis de cor sobre papel e representam ambientes domésticos, como os de Carlos Pasquetti, tendo como fundo as estampas, imitando papéis de parede decorados com flores, que cobrem quase toda a superfície do suporte. Todos os desenhos trazem, ainda, uma faixa na lateral direita ou na parte superior, na qual está desenhada um detalhe de corpo masculino. Contudo, das obras de Pasquetti que conheci naquela época, o que mais me marcou foi o uso da estampa cobrindo toda a superfície, característica que se manteve em minha produção, de diversas maneiras, até o fim dos anos 1990. Em 1984, produzi uma série somente com estampas florais, em pinturas e desenhos sobre papel, que intitulei *Pattern*⁴. Em 1989, fiz outra série, intitulada *Papelões*⁵, que são pinturas executadas sobre caixas de papelão desmontadas, nas quais o estampado, sempre floral, ressurge com grande destaque. Em 1992, produzi outro conjunto de obras, dessa vez com forte influência da arte *naïf*, no qual aparecem outros tipos de estampas, além das florais. A presença das estampas no meu trabalho culminou na produção desenvolvida durante o mestrado em Poéticas Visuais.⁶ Nesse projeto, utilizei, em praticamente metade dos trabalhos, colagens de pedaços de chitão, aproveitando o estampado industrial de grandes flores, e ficando evidente a referência à cultura popular.⁷ Sobre essa permanência, nomeada por Blanca Brites de “memória de trabalho”, ela escreveu que

[...] é possível eleger algumas “marcas gráficas” de auto-referenciação. Esta escolha já determina uma reconstrução da memória. Essa marca-memória é, em parte, identificada pela constância de elementos, que, pela repetição, se metamorfoseiam, como a padronagem floral [...] (BRITES, 1999, p.87).

4. Exposta na Galeria Macunaíma (RJ) no mesmo ano.

5. Exposta na Galeria Arte&Fato no mesmo ano.

6. Mistura Fina: uma Possibilidade de Arte Mestiça, projeto desenvolvido no Mestrado em Artes Visuais – Poéticas Visuais, UFRGS, 1995/1997.

7. Os trabalhos foram exibidos na mostra intitulada Mistura Fina, realizada na Galeria Iberê Camargo (Usina do Gasômetro, 1998).

Assim, também como havia acontecido com as obras de Waldeni Elias, e pelos mesmos motivos, a obra de Carlos Pasquetti só entraria em minha coleção por volta de vinte anos depois de tê-las visto pela primeira vez.

Figura 2.
À esquerda, Carlos Pasquetti, sem título, 1981, pastel sobre papel, 64 x 100 cm. À direita, Alfredo Nicolaiewsky, sem título, 1983, lápis de cor e aquarela sobre papel, 70 x 100 cm.



Ainda dentro do eixo “*Coleção-inspiração: obras de artistas e o uso de seus arquivos materiais*”, mas tendo relação com o eixo “*Colecionador-artista: posses de outras artes e/ou outros artistas, que enuncia*” muitos colecionaram objetos conforme seus gostos e vontades, sejam peças peculiares, herdadas ou compradas [...]”, podemos pensar em duas coleções de objetos que serviram como matéria-prima para meus trabalhos.

Uma das coleções que possuo é de objetos sacros – imagens de São Jorge, Iemanjá, Santo Antônio, São Sebastião, Espírito Santo, São Miguel Arcanjo e muitos outros santinhos – que tem por volta de quinze peças e que começou a ser formada por um desejo de colocarem meus trabalhos referências a essas imagens. Ou seja, a primeira compra, uma Iemanjá e um São Jorge, que ocorreu ainda em 1982, serviriam como modelos para os desenhos que eu pretendia executar (Figura 2). Posteriormente, por ganhar novas imagens ou mesmo por comprá-las, a coleção adquiriu vida própria e foi se ampliando, e acabei por utilizá-las como referência durante muitos anos. Sobre a presença dessas imagens religiosas em minhas obras, foi dito que “[...] algumas das imagens brasileiras (Iemanjá, São Jorge etc.), presentes nas obras de 1983, retornam às pinturas e desenhos, [...] evocando uma ‘heráldica’ popular” (COCCHIARALE, 1999, p.121). Elas aparecem desde os desenhos da série de 1983 até a produção desenvolvida no mestrado, entre 1995 e 1997. Sobre o porquê do uso de imagens votivas: não tenho certeza. Em um primeiro momento, para mim, elas serviam como

elementos representativos da cultura popular, imagens que milhões de brasileiros têm em casa. Posteriormente, contudo, comecei a utilizá-las porque as acho bonitas, simplesmente por isso.

Há uma segunda coleção de objetos, esta composta de utilitários, como vasos, jarras, potes, bules etc. dos mais diversos materiais e origens, alguns que chegaram a mim como herança familiar e outros que foram adquiridos em viagens ou feiras. São peças de pedra-sabão, cristal de Murano, lata, cerâmica, vidro, porcelana, alumínio etc. Vários desses objetos serviram como modelos para o ensaio fotográfico de naturezas-mortas que abre o meu livro *Alfredo Nicolaiewsky: desenhos e pinturas* (1999) e serviram também para um dos trabalhos que desenvolvi durante o mestrado. A pesquisa que realizei no mestrado se detinha em dois aspectos principais: por um lado, a relação entre cultura erudita, cultura de massa e popular e, pelo outro, as memórias pessoais, que prefiro chamar de recordações. Esse trabalho é intitulado *Continentes* (Figura 3) e, conforme escrevi,

Surgiu a partir de uma prateleira de minha casa (sobre a qual estão vasos, jarras e potes comprados ou ganhos nos últimos 25 anos e que serviram de modelos para as pinturas) e, no primeiro momento, imaginei que ficaria bonito refazer esta prateleira, depositária de minha memória criando um mostruário de objetos, mas também de técnicas pictóricas nas quais a multiplicidade de origens dos modelos seria acrescida da multiplicidade de formas de representação. Refazer esta prateleira é levar uma parte da casa ao espaço público. (NICOLAIEWSKY, 1999, p.45)

Complementam esse trabalho outros elementos: um desenho da série de 1983, que tem como elemento central um vaso com flores; um cartão postal reproduzindo uma natureza-morta de Giorgio Morandi; uma remontagem digital de uma ânfora grega; e, finalmente, a reprodução de duas páginas de um antigo atlas, que tinha pertencido a mim, na infância, e que também foi utilizado, antes, pelos meus primos e pelo meu irmão mais velho. Esse atlas – um livro que foi passando de mão em mão, um elemento aparentemente estranho – entra no meu trabalho quando imaginei dar a ele o título de *Continentes*, pois os elementos representados – vasos, potes, bule, moringa etc. – foram criados para conter algo; daí veio o título, e a anexação de um mapa mostrando os continentes geográficos fechava (ou ampliava) a proposta.



Figura 3.
Alfredo
Nicolaiewsky:
Continentes,
1996/1997, técnica
mista, 180 x 250
cm. Coleção
particular, Porto
Alegre, RS.

Sobre o penúltimo conjunto que estabelece relações entre minhas coleções e minha obra, ele se encaixaria melhor no eixo “*Coleção-inspiração: obras de artistas e o uso de seus arquivos materiais*”, pois afirma que “muitos artistas recolhem e reúnem trechos, troços e coisas, artefatos e documentos inerentes ao seu processo criativo, que funcionam como recursos para uso em suas proposições artísticas”. Aqui, refiro-me ao meu arquivo de imagens, originalmente de filmes e que, diferentemente das outras coleções, surge e existe exclusivamente como material de trabalho. Por essa razão, tenho a tendência a me referir a ele como um arquivo de imagens, e não como uma coleção. As coleções podem e são para mostrar, e esse não é o caso.

Esse arquivo teve início durante o meu doutorado em Poéticas Visuais, desenvolvido entre 1999 e 2003.⁸ Num primeiro momento, eram fotos analógicas que eu fazia da tela da televisão, captando *frames* de vídeos em VHS, que eram usadas posteriormente na execução dos trabalhos desenvolvidos naquela pesquisa. Esse arquivo, composto de negativos, está fechado. Não é ampliado desde 2003, quando do término do doutorado. Nele, as imagens estão sem nenhuma identificação de quais filmes foram obtidas. Essa característica foi intencional na pesquisa, para que as imagens valessem por si e não carregassem consigo a narrativa da película. Posteriormente, de 2004 até a atualidade, o arquivo passou a se

8. *Da Ordem do Enigma – Fragmentos Justapostos*, desenvolvido no Doutorado em Artes Visuais – Poéticas Visuais, UFRGS.

compor de imagens digitais de filmes de ficção em DVD e também de imagens de documentários, telejornais e de outros arquivos extraídos da internet. Boa parte desse arquivo tem os filmes indicados em suas pastas. Além disso, recentemente o arquivo foi ampliado com a junção de fotos de minha autoria, com o objetivo deliberado de usá-las em meus trabalhos. Não sei quantas imagens constam nesse arquivo (um dia ele será organizado), porém, sei que é um arquivo em aberto, pois constantemente acrescento novas imagens – de filmes ou de viagens – ou agrego alguma foto antiga, que não tinha sido feita com objetivo profissional.

Esse grande conjunto de imagens tem sido, nos últimos quinze anos, a base de toda a minha produção visual. A maior parte da produção do período, que vai de 2000 até hoje, trabalha com dois conceitos: a apropriação e a justaposição. Da matéria dos arquivos e desses conceitos, surgem trabalhos com conformações diversas, com dimensões variáveis, mas que, de modo geral, carregam algum aspecto narrativo ou que sugere situações. Os trabalhos são, em sua maioria, sequências de imagens associadas horizontalmente, propondo ao espectador que ele estabeleça relações, narrativas ou não, entre as imagens, como em *Melódico, nº 12*, um dos trabalhos desenvolvido durante a pesquisa do doutorado (Figura 4).



Figura 4.
Melódico nº 12,
2003. Fotografia,
51 x 230 cm.

Há alguns trabalhos nos quais essas sequências são agrupadas por sobreposição, propondo leituras tanto no sentido horizontal quanto no vertical. É, por exemplo, o caso de *Três Histórias – Hércules* (Figura 5). Esse trabalho é formado por sete painéis, colocados lado a lado, tendo cada um três imagens sobrepostas, todas extraídas de filmes. Dessa forma, há três narrativas sobrepostas horizontalmente. Na sequência superior, vemos sete *frames* de uma única cena: uma mulher surpreendida e apavorada; na sequência intermediária, temos cenas de diversos filmes, criando uma possível narrativa; e, na sequência inferior, a que nomeia a obra, temos novamente sete *frames* de uma mesma cena, onde vemos

Hércules, o herói mitológico, sendo despertado em uma praia por outro personagem. Considerando a estrutura do trabalho, além das três narrativas horizontais, que se associam por semelhanças formais, nosso olhar também tenta estabelecer relações dentro de cada painel, propondo, assim, outras sete possíveis narrativas.

Figura 5.
Três Histórias –
Hércules, 2012.
Imagens digitais
sobre papel,
90 x 400 cm.
Coleção MAC/
RS via Prêmio de
Artes Plásticas
Marcantonio
Vilaça 2010.



O último conjunto sobre o qual comentarei se enquadra no eixo “O artista como colecionador de si próprio (e suas heranças)”. Seu enunciado define com precisão o que seria uma coleção de si:

Algumas obras [...] acabam por ficar consigo mesmo, ou por não serem absorvidas no mercado ou por estarem inacabadas ou por serem preferidas, constituindo-se em uma coleção particular de si. Esboços, projetos, escritos, anotações e experimentos também se constituem em acervos de artistas que, junto a suas obras guardadas, perfazem um *corpus* do seu processo criador [...].

Esse conjunto de obras, anotações e estudos é algo que a maioria dos artistas tem. Repito aqui o que está no edital deste Colóquio: “E há ainda artistas que colecionam a si próprios, preservando aquilo que lhes é caro ou que não mereceu ser exposto”. A última coleção que abordarei aqui se compõe de alguns cadernos de desenhos de 1967, de quando entrei no Atelier da Prefeitura de Porto Alegre (aos 15 anos de idade), outros cadernos de anotações para possíveis projetos, obras inacabadas e séries completas de trabalhos, que nunca foram exibidas. Explico o porquê: em vários momentos de minha carreira, fiquei, durante alguns meses, desenvolvendo uma série de trabalhos. No entanto, após algum tempo, me cansava daqueles e iniciava outros conjuntos. Quando surgia a possibilidade de fazer uma exposição, eu mostrava a série mais recente, pois normalmente era a que mais gostava. Em decorrência dessa prática, certos conjuntos acabaram por nunca serem expostos, ficando sob

minha guarda. Alguns, eu acho estranhos e até não gosto muito, mas nunca tive coragem de me desfazer deles, o que seria, no caso, colocá-los no lixo. Sempre tive dificuldade de botar fora trabalhos, mesmo os inacabados. Dessa forma, tenho grande quantidade de trabalhos pessoais, que é ampliada pelo fato de eu nunca ter sido muito bom com vendas.

Nessa coleção de obras de minha autoria, uma parte nunca foi exposta, outras foram exibidas e colocadas em comercialização, mas não foram adquiridas, e outras ainda não estão à venda, simplesmente por eu gostar muito delas e não querer me desfazer. Já houve, pelo menos, duas situações nas quais adquiri, no mercado de arte, obras de minha autoria das quais, por motivos diversos, havia me separado.

Ao ser instigado a fazer esta comunicação, percebi ligações entre as minhas coleções e minha produção, das quais nunca havia me dado conta, exatamente o que consta no edital do Colóquio, quando estabelece que “Coleções pessoais de artistas sugerem diversas interpretações”. Assim, nesse recorrido das minhas coleções e suas articulações com minha vida e com o meu trabalho, pude perceber também que essas relações podem ser muito variadas e apresentar muitos matizes.

Alfredo Nicolaiewsky é Professor no Instituto de Artes da UFRGS desde 1991. Diretor do IA/UFRGS entre 2006 e 2014. 1978 – graduação em Arquitetura e Urbanismo/UFRGS; 1995/1997 – mestrado em Poéticas Visuais no Instituto de Artes/UFRGS; 1999/2003 – Doutorado em Poéticas Visuais no Instituto de Artes/UFRGS; 2015/2016 – Estágio Sênior na UFBAUL/Lisboa, Portugal; 1999 – Publica o livro *Alfredo Nicolaiewsky – Desenhos e Pinturas*, Fumproarte; 2017 – Publica o livro *Alfredo Nicolaiewsky e A Ira de Deus – suas prequelas e sequelas*, Editora UFRGS; entre 1973 e 2017 faz dezenove exposições individuais. Obras nos acervos da PBSA (UFRGS); MARGS; MAC-RS; MAM-SP; MAM-RJ; MASC.

REFERÊNCIAS

- BRITES, Blanca. **Memórias em ressonância**. In: Alfredo Nicolaiewsky: Desenhos e Pinturas. Porto Alegre: Fumproarte, 1999, p. 81-89.
- COCCHIARALE, Fernando. **Politecnia e Simulação**: Imagens Contemporâneas de Alfredo Nicolaiewsky. In: Alfredo Nicolaiewsky: Desenhos e Pinturas. Porto Alegre: Fumproarte, 1999, p. 115-122.
- NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Carlos Pasquetti**: os desenhos entre 1977 e 1981. In: Artes em construção: IX Congresso CSO' 2018, p. 75 a 86. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582018000100004>.
- PIETA, Marilene Burtet. **A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Sagra-DCLuzzatto, 1995.

DO DESCARTÁVEL À RARIDADE: COLEÇÃO MATERIAL DE PAPELARIA

Blanca Brites

A motivação para iniciar uma coleção, mesmo que seja por puro *hobby*, está vinculada ao desejo de possuir um objeto de exclusividade que coloca seu proprietário em condição singular. Tal desejo incita a libido e tem seu clímax na contemplação do objeto conquistado. Tema esse abordado sob diversos ângulos, inclusive pela psicanálise desde Freud, também ele colecionador, conhecido pela aquisição de obras de arte e arqueologia do antigo Egito, da Grécia, incluindo sua coleção de falos. Essas obras ficavam em seu espaço de trabalho, onde recebia pacientes e que atualmente fazem parte do Museu Freud em Londres.

A expansão do colecionismo individualizado se processou como tal desde o século XIX entre a rica burguesia europeia, mas pouco a pouco deixou a roda das grandes fortunas para se tornar um hábito mundano, ou seja, prazer possibilitado também a grupos de menor poder econômico e que nas Américas encontrou boa receptividade. Colaborou para isso a diversificação de temas das coleções que passavam a ser de toda ordem. A satisfação que cada objeto oferece ao seu colecionador está vinculada à expectativa que lhe é depositada. Vale lembrar o auge da filatelia, na primeira metade do século XX, ao adquirir um selo com carimbo de um país exótico, esse trazia agregado, entre outros valores, um convite ao devaneio.

Os artistas, por convívio com amigos do meio, sempre estiveram propensos a colecionar arte além de outros objetos. É nessa condição que apresentamos o artista e colecionador Antônio Augusto Frantz Soares (Rio Pardo, RS, 1963)¹. Nos anos 1980, Frantz, como é conhecido, se inicia no cenário artístico de Porto

1. Para mais dados, consultar a excelente cronologia comentada, organizada por Paula Ramos no livro: *FRANTZ – O ateliê como pintura*.

Alegre fazendo grafite e em seguida passa para a tela a mesma e intensa gestualidade, obtendo reconhecimento do meio com inúmeras exposições individuais e significativas premiações de âmbito nacional. Depois de um período de recolhimento reflexivo, no final dos anos 1990 voltou à atividade artística ainda mais alinhado às linguagens contemporâneas, com um trabalho iniciado em seu estúdio na Alemanha. Foi quando começou a forrar as paredes e o chão de seu ateliê com telas, e sobre estas ele colocava outras telas, nas quais fazia sua pintura sem obedecer a limites de espaço. As telas de base permaneceriam em tal condição pelo tempo que ele achasse necessário e, assim, recebiam respingos, manchas, restos de tinta e marcas de toda sorte, que aconteciam sem intencionalidade. Há nesse ato a vontade de compartilhar o processo de trabalho do ateliê-laboratório, como diz Paula Ramos. Quando as telas estavam preenchidas, Frantz as retirava da parede e do chão e as recortava como páginas e com elas elaborava seus livros que são encadernados e muito bem apresentados. Posteriormente, quando manuseados, são páginas de pintura e não deixam supor sua origem. (Figura 1).

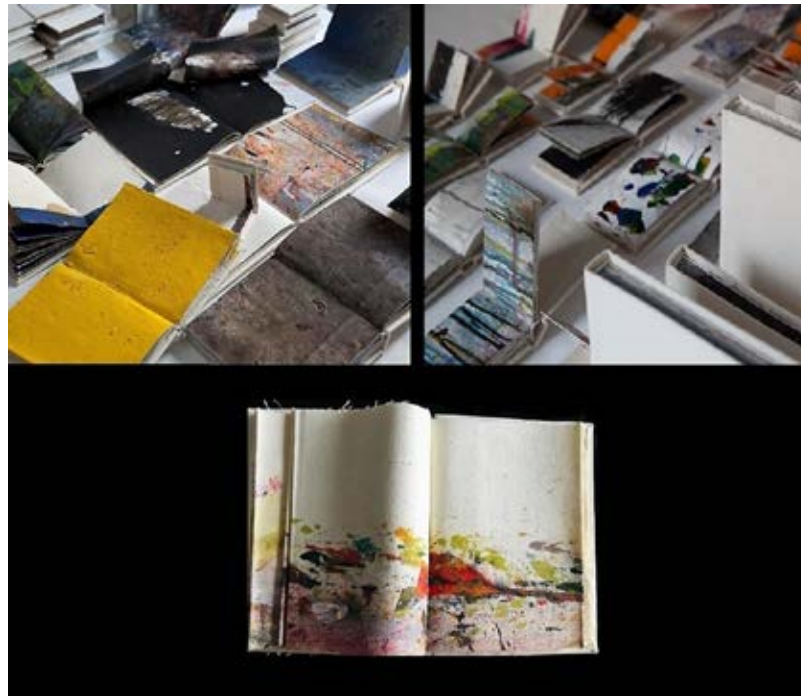


Figura 1.
Livro de artista
de Frantz Soares,
2010.

Percorrendo o olhar pelo cenário aparentemente caótico, palco de tantos atores, deparamo-nos com situações invulgares:

Por que não pintura? Superfície-cor, matéria-cor, camada-cor... Microcosmo em expansão, o ateliê, em sua ordem aberta e instável, como depositário de sensações, vivências, encontros e embates, termina por ser o quadro mais bem acabado (RAMOS, 2011, p.31).

O mesmo procedimento ele tem estendido aos ateliês de artistas amigos, que se dispõem a partilhar a construção de um caminho em que a pintura se faz pelo que resta de outras ações, e dessa maneira Frantz se apropria, de certa forma, do gesto do outro artista. Nas suas palavras “Sou um pintor que não pinta”. Atualmente, além da continuidade desse trabalho, o artista tem outras frentes em sua pintura, como o projeto Roubadas, em que as pinturas são feitas do apagamento de imagens e textos contidos nas folhas de livros publicados. Sobre esses trabalhos, apresentados recentemente, o curador Cauê Alves coloca: “E é do que está entre que sua pintura se alimenta, entre o significante e o significado, entre a figura apagada e o seu retorno, entre o explícito e o implícito”.

Paralelamente à sua atuação artística, Frantz é também, desde 1994, proprietário da loja KORALLE, de Porto Alegre, a melhor equipada em material para os que se dedicam à arte. Dessa familiaridade surgiu seu interesse em colecionar objetos que eram utilizados por estudantes, assim como o básico para escritório, bem como para os que se dedicam à escrita, suprindo também comerciantes e o público em geral. Objetos esses que, à época, eram vendidos em papelarias comuns de bairros não abastados. O artista vem se dedicando a essa coleta desde 2014, e assim nasceu a coleção por ele nomeada de *Material de Papelaria*. Há na tipologia comum do colecionismo um setor referente ao Material de Escritório, mas Frantz, com tal denominação, dá a sua coleção uma maior abrangência.

Sua escolha é dirigida aos objetos corriqueiros que não traziam em si nenhum valor de investimento ou troca, nem tinham relevância para serem guardados, razão pela qual, depois de completamente usados, eram descartados. Para ele: “Uma coleção deve ter identidade e, no meu caso, dedico atenção para coisas de papelaria que vão desaparecer, coisas que não interessam a

ninguém porque não tem *glamour*². Frantz está na categoria dos que adquirem seus objetos unicamente pelo prazer e por seu gosto próprio, sem visar investimento monetário. Mas em contrapartida, esses objetos banais, em sua origem, ao passarem à categoria de objetos de coleção, incorporam o valor simbólico de distinção e singularidade, o que evidentemente também se transfere para seu proprietário.

Como todo colecionador, Frantz estabelece suas próprias normas e exigências. Para que uma peça entre em sua coleção, ela deve estar em boas condições, praticamente intacta, mesmo quando marcada por seu ciclo de vida útil que é revelada no amarelado ou desbotamento dos papéis e em pequenos desgastes. Neste rol estão as caixas de lápis de cor completas, borrachas, canetas, frascos de tinta para desenho, compassos, pigmentos para pintura, caixas completas de penas de escrever, apontador de lápis, mata-borrão sem uso, estojo para lápis, cadernos, entre outros. Dentro dessa gama, selecionamos quatro itens para detalhar, que são as caixas de lápis de cor, as canetas bico de pena, o caderno Avante, a lousa de pedra. (Figura 2).



Figura 2.
Peças de coleção.

2. Entrevista concedida à autora em 24/04/2019.

Em sua coleção, encontramos alguns objetos que necessitam de uma explicação para o público jovem e não familiarizado com sua função, como é o caso do mata-borrão, que pode ser descrito como uma estrutura de madeira, em balanço, revestida de uma almofada de papel bem poroso. Servia para absorver o excesso de tinta, deixada pela pena de escrever ou pela caneta tinteiro, razão de sua denominação: mata o borrão. Era muito empregado por estudantes e pessoal de escritório, exigindo um gesto preciso de quem o manuseava.

Por se tratar de objetos presentes no dia a dia, concentram referências culturais, sociais e econômicas de sua época, tanto por seu uso como por seu desuso. Mostram a extensão de informações que a coleção pode oferecer, tornando-se subsídio para a construção de uma história social. Seguindo esse percurso, a importância de cada objeto pode ser redimensionada, por exemplo, o “extensor de lápis” era um instrumento para permitir seu uso ao máximo, demonstrando como o lápis era valorizado na época. O lápis só começou a ser produzido no Brasil na segunda década do século XX, e, sendo um material caro, devia ser bem aproveitado. Aqui lembramos a figura caricata do comerciante que guardava seu lápis atrás da orelha para tê-lo à mão e também para ter a segurança de não perdê-lo.

Observando a coleção *Material de Papelaria* em seu conjunto, não é possível fixar a abrangência de um recorte temporal, na medida em que é composta de objetos datados desde o final do século XIX até os anos 1970. O que determina esta última data é o momento em que as peças deixam de ter serventia, independentemente das causas, seja pela introdução de um novo objeto de custo mais atrativo, seja por sua simples superação funcional e consequente inutilidade. Embora esse item não faça parte da coleção, perguntamos: quem ainda se serve de máquina de escrever? O mesmo aconteceu em relação à substituição das canetas bico de pena, da lousa de pedra, exemplos que traremos mais adiante.

Em sua maioria, as peças da coleção são de fabricação nacional, mas há também objetos importados, no entanto, interessa o papel que estes desempenharam no Brasil. Frantz possui frascos de cerâmica fabricados na Inglaterra no final do século XIX e que aqui recebiam tintas nacionais para comercialização. Um exemplo são os que serviam como recipiente para tinta da marca Sardinha, nome que mostra a origem portuguesa de seus proprietários brasileiros.

O frasco contém na parte superior, em relevo, um beija-flor, o que podemos relacionar com a fauna brasileira, e, abaixo, junto ao nome Sardinha, o relevo de um peixe, em referência à marca do produto.

Penas de metal e de aço

As penas de metal e de aço, chamadas de bico de pena, têm sua ancestralidade associada às penas de ganso usadas desde a Idade Média até o final do século XVIII. Dependendo das finalidades, caso fosse para escrita comum ou escritas mais elaboradas, como a caligrafia, ou ainda para desenho, elas recebiam diferentes tipos de corte em sua ponta, e as penas eram colocadas em uma ponteira para facilitar a utilização. Com as canetas de bico de pena havia sempre seu complemento, o vidro de tinta, que também se faz presente na coleção *Material de Papelaria*, assim como o mata-borrão, como já colocado. A escrita com penas de metal permaneceu até os anos 1950, sendo substituída pela caneta-tinteiro, que já era usada pelos mais abastados desde as primeiras décadas do século passado, quando foram descartadas com a introdução da caneta esferográfica³ nos anos 1950, no entanto, a popularização da caneta esferográfica só ocorre na década seguinte. Tratamos aqui exclusivamente da situação brasileira, destacando as diferenças regionais, também dos centros e das áreas rurais, onde a introdução de novos produtos ocorria mais lentamente. (Figura 3).

Ainda no setor das canetas, Frantz possui uma peça de destaque, uma caixa de canetas esferográficas de nome *Jofa-Graph*⁴, fabricadas em madeira provavelmente nos anos cinquenta do século passado. A caneta era feita em um suporte cilíndrico em madeira, como um lápis comum, e no interior continha a carga de tinta com a ponta esférica, com tampa, como as canetas de hoje. As cores externas da caneta correspondiam às tradicionalmente aplicadas nos lápis da Johann Faber. A caixa contém doze peças, todas sem uso. O cuidado com a embalagem e o invólucro mostra a atenção dada ao novo produto, que vinha com as indicações para não ser deixada ao sol.

3. A caneta esferográfica foi criada em 1937 pelo húngaro László Birô. Mas foi Marcel Bich (origem da BIC) que desenvolveu seu processo de industrialização e em 1949 a colocou no mercado, mas ela só se popularizou entre nós a partir dos anos 1960.

4. *Jofa*, associação das primeiras sílabas de Johann e Faber, fabricada em São Carlos (SP), no entanto não aparece a indicação de indústria brasileira, o que era quase imprescindível à época.



Figura 3.
Penas de aço.

De outra parte, as canetas-tinteiro de marca reconhecida, assim como os tinteiros de luxo de escritório, que possuem mercado garantido, são tidas entre os colecionadores especializados como joalheria. Frantz, de forma sarcástica, chama esses objetos de perfumaria e eles não encontram lugar em sua coleção, já que são produtos criados com um diferencial para salientar a distinção social e econômica de seus proprietários. Nesse sentido, a caneta tinteiro sempre foi vista como um objeto de status, como a famosa caneta Parker 51, concebida para comemorar os 51 anos da empresa. Na primeira metade do século passado, era o presente clássico de formatura para universitários, sobretudo médicos ou advogados que teriam ocasião de exibi-la condignamente, pois, eram “doutores”.

Caixas de lápis de cor

Outro item de destaque são as caixas de lápis de cor, de uso corrente entre os anos 1940 e 1970, e que nos interessam principalmente por seu design. Ao observá-las, deduz-se que pertencem à série *FUTEBÓL*⁵ (sic), pois este é o nome, em caixa alta, que está

5. A grafia de futebol, com acento, parece ser anterior à reforma ortográfica de 1941. No entanto essa grafia permaneceu nas caixas de lápis de cor até os anos 1970, quando o design da caixa continuava apresentando o mesmo pavão, mas o desenho dos jogadores foi substituído por fotografias de cenas de jogos de futebol realizados. Permanece a pergunta: qual a razão em não atualizar a grafia?

na parte superior; no encaixe do fechamento da tampa. Em toda a borda da caixa há uma espécie de moldura colorida, com linhas formando cantoneiras que lembram o estilo *art-déco* e preparam o espaço onde se encontra o desenho de um pavão com calda aberta centralizado em uma paisagem em perspectiva. Dependendo do tamanho da caixa, ou seja, do número de lápis, no mesmo desenho aparece também uma árvore de difícil identificação, e na outra extremidade, em paralelo, outra, que lembra um cipreste, completa a composição. Abaixo, alinhado ao desenho, estão as referências do produto fabricado pela Johann Faber em São Carlos (SP) e a indicação de que era de Indústria Brasileira⁶. (Figura 4).



Figura 4. Caixas de Lápis de cor.

No verso também havia uma barra, de cor similar à da frente, emoldurando o espaço onde se vê o desenho de jogadores. A série apresenta variados desenhos, no entanto, todas as imagens mantêm a mesma estrutura e aparentam seguir um modelo e costume europeu, o que é reforçado, sobretudo, pelo boné usado pelo goleiro. Esses indícios levam a pensar que essa série de caixa de lápis de cor data

⁶ A expansão industrial à época, somada ao fervor nacionalista, reforçava que todos os produtos trouxessem visível em sua embalagem a notificação Indústria Brasileira.

dos anos 1940 ou mesmo antes. Os desenhos, embora sem grande elaboração, passam o movimento, a dinâmica do futebol por meio dos corpos que saltam em defesa de seus times. Da mesma maneira, o colorido, ou o que hoje se pode ver dele, é singelo, indicando ter sido pintado com lápis de cor como propaganda do produto. As cenas de jogos de futebol presentes nas caixas de lápis de cor indicam o interesse em divulgar este esporte, pois o futebol à época já se tornara popular e podia motivar o público infante-juvenil a se dedicar a ele, não como a profissão do sonho como é hoje, mas para uma vida saudável por meio do esporte. Em relação à imagem do pavão, que representa suntuosidade, pujança, beleza, exotismo, permanece a indagação quanto a sua presença, pois não é uma ave com relação direta à fauna brasileira. No conjunto da caixa, a iconografia das imagens dos jogadores e a do pavão na natureza não dialogam, até o momento não encontramos as razões de tal escolha.

Caderno Avante

Segundo Frantz, entre as peças mais difíceis de encontrar estão os cadernos de escrever e, para ele, só interessamos que não foram usados. Mesmo sendo um material simples, era empregado sem desperdício entre pessoas de pouco recurso. Lembremos que o período era de guerra e pós-guerra, e, enquanto peça escolar fundamental no aprendizado, devia ser preenchido até o fim. Assim, guardar um caderno sem uso seria certamente um desperdício inconcebível. Hoje, os sites de venda, oferecem cadernos da primeira metade do século XX, mas a maioria preenchida. Particularmente, eu gostaria de saber o que contam as páginas escritas desses cadernos. Conhecer a grafia deixada no papel. Saber os caminhos percorridos até chegarem aos dias de hoje. No entanto, Frantz busca cadernos que permaneceram com suas folhas em branco, intactas, talvez para pensar na infinidade do que poderiam conter.

O caderno AVANTE, nas décadas de 1940 e 1950, era usado em todas as regiões do país e trazia estampado na capa diferentes desenhos que ainda permanecem no imaginário das gerações. Um dos mais reproduzidos e presentes na coleção de Frantz mostra em sua iconografia um grupo de jovens escoteiros devidamente fardados, avançando em movimento rápido, querendo desbravar com orgulho a conquista de um terreno desconhecido. Nesta cena

há um escoteiro que se sobressai ao carregar a bandeira do Brasil tremulante ao vento em direção a um ponto invisível, fora da cena, mas no qual subentende-se que domina sem limites a defesa da pátria. Ainda abaixo da imagem descrita está a palavra AVANTE, em destaque na cor vermelha, que é bem mais do que um incentivo a seguir em frente, ela direciona para o fervor cívico patriótico do espírito nacionalista que dominou o Brasil a partir do Estado Novo e avançou no pós-guerra. Seguindo nesse espírito, na lateral esquerda do caderno há uma listra entrecortada de verde e amarelo, como a que ainda hoje é usada nas bordas dos envelopes do correio postal brasileiro. A letra do Hino Nacional, e por vezes também o Hino à Bandeira, no verso do caderno, reforça esse intento. Nesses cadernos, os desenhos parecem não ter maior elaboração, talvez querendo lembrar um desenho juvenil; as cores em predominância são um verde suave e caqui amarelado, cores que identificam os escoteiros. (Figura 5).



Figura 5.
Caderno AVANTE.

Lousa de pedra

O último dos quatro itens, a lousa de pedra, feita de ardósia⁷, e seu respectivo lápis de pedra, tem relevância por ter servido de suporte físico e prático ao aprendizado da escrita e da aritmética. Isso especialmente para os alunos pobres das classes iniciais, já que somente os alunos mais adiantados podiam receber caderno e lápis para escrever, quando já estivessem mais aptos para tal. Esse objeto merece ser visto com especial atenção, também pelo que simbolizou na história do ensino, uma vez que propiciou mudanças metodológicas no aprendizado. Seu uso, vindo da Europa, chega até nós no início do século XIX, sendo popularizado por seu baixo custo e pela possibilidade de uso contínuo, pois a escrita feita com seu lápis de pedra era facilmente apagada. Embora frágil, seu formato com moldura de madeira a deixava mais resistente e podia ser transportada como peça portátil e individual, podendo o aluno se deslocar até o professor, sem esperar que o professor ou seu auxiliar se dirigisse até ele para as correções necessárias, como se fazia até então.

No ensino, a lousa facilitava o método de aprendizado, pois o

[...] emprego da lousa era privilegiado no ensino simultâneo de ler e escrever [...] Nas classes mais adiantadas nas quais as lousas fossem substituídas por cadernos, as ardósias pareciam sair da mesa (horizontal) dos alunos para formar o quadro negro (vertical, mosaico sem marcas) [...]. (BARRA, 2013, p.130)

Pela lousa de pedra individual se redefinia a disposição espacial da aula com o ensino simultâneo e coletivo. Acompanhamos as mudanças ocorridas para o quadro-negro ou verde e deste para o quadro branco de fórmica e pincel atômico, chegando atualmente aos *tablets* de última geração. Na minha infância, o quadro-negro era chamado de lousa, e o professor nos dizia para nos dirigirmos à lousa. (Figura 6).

7. A ardósia é a pedra utilizada para fabricação de lousa para escrever e, no Brasil, Minas Gerais é o estado com maior jazida desse material.

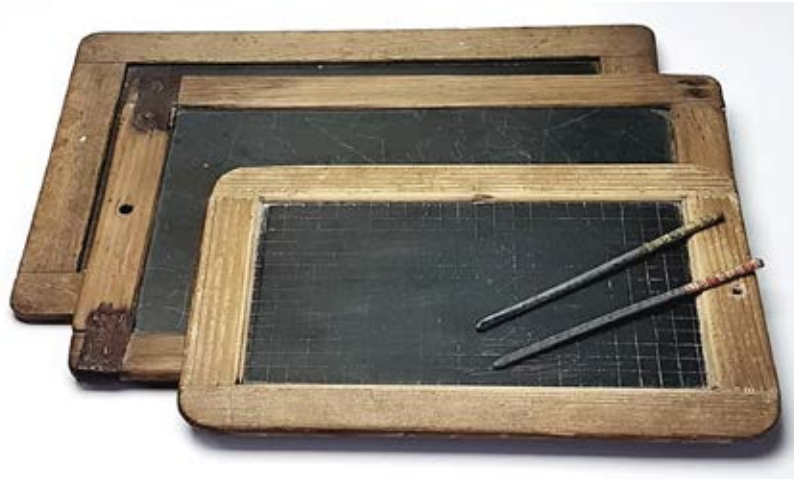


Figura 6.
Lousas de pedra.

Quando o tema é coleção particular, independentemente de sua natureza e dimensão, uma pergunta acompanhada de excitação e mistério se impõe: onde ficam os espaços que guardam tais preciosidades? Onde estão as reservas técnicas? Como a coleção de Frantz está vinculada a materiais de papelaria, sua escolha foi apresentá-la na própria loja KORALLE, em vitrines que se integram, e bem, com outros expositores de venda. Desta maneira cria-se uma situação inusitada para o visitante e/ou comprador desavisado, pois este de repente se descobre em um pequeno museu camuflado entre telas, pincéis, tintas, papéis para diversas finalidades, de múltiplas gramaturas e cores. Através dessas vitrines, Frantz mostra a importância e o diferencial de se colecionar um compasso que já perdeu seu revestimento metálico, comparando-o ao compasso de aço inoxidável atual, que vai permanecer ileso por muitas décadas.

Nosso interesse em trabalhar com a coleção *Material de Papelaria* foi primeiramente motivado pelas propriedades dos objetos em si. Após a escolha dos itens a serem analisados, outro fator marcante foi a contribuição da coleção como prática social identificada por seu vínculo direto com o ensino básico. Seguindo o uso e o descarte das peças, foi possível acompanhar as técnicas e a evolução do ensino, razão a mais para a valorização da coleção. Na contínua observação da referida coleção, constata-se uma situação antagônica, aliás presente em muitas outras coleções particulares, pois, com o gesto de preservar objetos que não foram feitos para

durar, se acaba negando o princípio norteador para o qual foram criados, mesmo considerando que esses já perderam sua função básica quando passam a fazer parte de uma coleção. Assim Frantz, com sua coleção, colabora para que os objetos sejam conhecidos e tenham uma vida futura, como ele afirma: “o compasso enferrujado dos anos sessenta se não for guardado desaparecerá e terá sua vida apagada, sem deixar história”.

Blanca Luz Brites é Doutora em História da Arte Contemporânea (Universidade de Paris I – Panthéon-Sorbonne). Professora titular aposentada do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do IA – UFRGS. Desenvolve pesquisas sobre museus em universidades públicas e Artes no Rio Grande do Sul. Publicações: *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: Três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. Artigos no Catálogo Geral (1910-2014) da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015. Curadora independente. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).

REFERÊNCIAS

- ALVES, Cauê. Texto de apresentação da exposição de Frantz. **Liquid paper**. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 13 jun. a 1º set. 2019.
- BARRA, Valdeniza Maria Lopes da. A lousa de uso escolar: traços da história de sua tecnologia na escola moderna. In: **Educar em Revista**. Curitiba: Ed. UFPR, n. 49, p. 121-137, jul./set. 2013.
- JANEIRA, A. L. Configurações epistêmicas do colecionismo. **Revista Episteme**, 20, suplemento especial, p. 229-245, 2006.
- RAMOS, Paula. (org.) **FRANTZ: o Ateliê como pintura**. Porto Alegre: Edição do autor, 2011.

“ENTRE IDAS E VINDAS”: OS BRASILIANEN E TAPUYAS DE ECKHOUT

Eduardo Mouro Gonçalves

Introdução

O intuito do presente artigo é analisar a réplica da tela “A *Mameluca*” encomendada por D. Pedro II em 1877 e outra não replicada na ocasião, intitulada “*O Mulato*”, com o objetivo de articular essas duas obras com as discussões sobre identidade nacional brasileira no séc. XIX.

Apesar da réplica da obra de Albert Eckhout intitulada de “A *Mameluca*” (que faz parte do acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - RJ) datar do ano de 1877 e ter como local de origem a cidade de Copenhague na Dinamarca, ela possui uma história muito mais extensa e complexa do que supõe um olhar menos atento.

Esta afirmação se torna plausível pelo fato de que essa tela, reproduzida na segunda metade do séc. XIX por um artista dinamarquês, é na verdade uma réplica em escala reduzida de uma obra pintada no séc. XVII pelo artista holandês Albert Eckhout (Groningen, 1610 - 1666) durante sua estadia no Brasil. Para compreendermos a relação desse pintor com o país, primeiramente devemos nos reportar ao território brasileiro no séc. XVII.

Segundo Weimer (2016, p.111-131), Albert Eckhout foi um dos artistas que fez parte da Comitativa Artística-Científica patrocinada pelo Príncipe Maurício de Nassau no contexto das Invasões Holandesas ocorridas no território brasileiro no séc. XVII. Essas invasões iniciadas por volta do ano de 1624, primeiramente com a posse de Salvador, estenderam-se na forma de vários domínios na costa Nordeste do Brasil, chegando a consolidar um governo em 1630 em Pernambuco, este por sua vez, conseguindo sobreviver por 24 anos.

Além de administrador e militar¹, Nassau também era um homem de caráter erudito e humanista, apaixonado pelas ciências e pelas artes, inspirado pelo vigor e o espírito Renascentista que se desenvolveu na Europa a partir do século XV (*Ibid.*, p.121). Dentro desse espírito, durante seu governo ele incentivou a criação de uma comitiva composta por artistas, cientistas, teólogos, arquitetos e médicos a fim de urbanizar as cidades recém-criadas, desenvolver aparatos para a melhor produção agrícola, bem como criar imagens tanto escritas quanto pintadas que seriam enviadas para a Europa, no sentido de atrair novos investidores e obter informações estratégicas que corroborariam para a ampliação das áreas invadidas dos seus domínios.

Foi sob o mecenato de Nassau que Eckhout produziu várias obras em território brasileiro entre os anos de 1637 a 1644, entre elas, uma coleção de vinte e uma telas de grandes proporções, encomendadas pretensamente para decorar o *Palácio de Vrijburg*².

As temáticas desses quadros são compostas por cinco retratos idealizados de indígenas que tiveram contato com a companhia das Índias Ocidentais na região do atual estado do Maranhão, bem como de dois embaixadores africanos, uma mameluca e um mulato, além de onze naturezas-mortas figurando frutas, flores e plantas típicas da flora brasileira.

A princípio, a coleção de pinturas de Eckhout realizada no Brasil conservava-se no palacete de Maurício de Nassau em Recife. No entanto, após a deposição³ do referido administrador, essas obras o acompanharam na viagem de volta à Holanda. De acordo com o livro *Black is beautiful: Rubens to Dumas* (SCHREUDER, 2008, p.24), tempos após sua chegada à Europa, Nassau desmembrou sua coleção de arte pintada por Eckhout em duas partes: a primeira, composta pelas gravuras originais, foi dada ao Rei Luís XIV da França (1638-1715) e a segunda parte da coleção, esta por sua vez, composta pelas vinte e uma telas que decoravam o Palácio

1. Nassau ingressou na vida militar em 1621 a serviço dos Países Baixos na guerra dos Trinta Anos, contra a Espanha. Durante sua vida, acumulou inúmeros títulos militares, dentre eles o de capitão em 1626 e coronel em 1629.

2. Palácio de *Vrijburg*, ou *Friburgo* em português, foi um palácio que Nassau construiu na extremidade da ilha de Antônio Vaz, em Recife. Foi a residência oficial dele, durante sua estadia no Brasil.

3. A deposição de Nassau ocorreu em 1642, com ordens de regressar a Europa até a primavera de 1643.

Vrijburg, foram feitas de presente ao rei Frederico III da Dinamarca (*Ibid.*, p.27). Desde a doação de Nassau, o conjunto de vinte e uma obras originais de Albert Eckhout se conservou no Museu Nacional da Dinamarca, bem como se conservava dessa maneira no final do séc. XIX.

No ano de 1877, dentro de uma série de viagens internacionais que Dom Pedro II, então Imperador do Brasil, fez pela América do Norte, Europa e norte da África, ele visitou a Dinamarca e, especificamente, o *Nationalmuseet*⁴. Nesta visita conheceu as obras de Eckhout e externou seu desejo de repatriá-las. Segundo o livro *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem* (BRIENEN, 2010, p.84), o Imperador possivelmente já sabia da existência delas através de um relato descrito em livro do historiador e naturalista alemão, Alexander Von Humboldt⁵:

[...] na década de 1870, Pedro II encomendou cópias da metade do cumprimento da série etnográfica de Eckhout, em Copenhague, que ficaram no Brasil até hoje. Ele pode ter tido conhecimento dos quadros por causa das descrições admiradoras de Eckhout e de Post feitas pelo historiador natural alemão, Alexander Von Humboldt, publicadas na sua obra *Cosmos* (1845-62). Talvez o imperador, um homem intelectualmente sofisticado, tenha se comparado com Maurício de Nassau como coliderança iluminada do Brasil e promotor da arte e da ciência. (*Ibid.*, p.84)

No entanto, nesse período, o nome do referido artista já era conhecido entre os grandes acervos europeus, bem como suas obras, expostas no Museu Nacional dinamarquês, eram consideradas peças de grande valor histórico e artístico dentro da coleção. Sem obter êxito em repatriar as telas de Eckhout, Dom Pedro II foi autorizado pelas autoridades a fazer cópias das referidas obras como medida diplomática e cordial.

Dentre as nove obras do acervo, que retratam *Brasilianen e Tapuyas*⁶ o Imperador escolheu somente seis delas, representando

4. MHN (Museu Histórico Nacional) – Biblioteca Virtual. *Catálogo da Exposição de 2004: "A presença holandesa no Brasil: memória e imaginário"*.

5. 1769-1859 Berlim - Reino da Prússia.

6. Parte do acervo que contém as nove telas de Eckhout retratando indígenas, embaixadores africanos, o mulato e a mameluca. A denominação *Brasilianen e Tapuyas*

indígenas e uma mameluca, deixando de lado os dois retratos de embaixadores africanos e um mulato. Essa seleção de obras foi confiada a um artista dinamarquês chamado Niels Aagaard Lützen⁷ para que a reproduzisse⁸.

As seis reproduções de telas encomendadas foram concluídas e enviadas ao Brasil no ano seguinte à encomenda (1878). Logo após o recebimento delas no Rio de Janeiro, o referido Imperador fez uma doação formal das mesmas ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), doação esta formalizada no corpo da Revista IHGB que remonta ao segundo semestre de 1878 (TOMO XLI – Parte II)⁹. Desde então as telas se mantiveram no acervo do IHGB e atualmente as seis reproduções pintadas por Lützen estão expostas em museu, situado no 10º andar do prédio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, localizado no Rio de Janeiro¹⁰.

Fazer cópias de obras de arte no séc. XIX era uma prática recorrente na Europa, bem como era praticada massivamente desde os primórdios da Renascença. As academias de Belas Artes oitocentistas incentivavam a prática de copiar as obras dos “Grandes Mestres” com a finalidade didática de ensinar teoria das cores, volume, composição, bem como familiarizar os aspirantes a artistas a atingirem uma uniformidade de estilo (JONES, 1990, p.41).

Não diferente das academias europeias oitocentistas, a formação dos artistas brasileiros na Academia Imperial de Belas Artes¹¹ no séc. XIX dava-se da mesma maneira. Através de concursos periódicos, aspirantes a artistas eram enviados para a Europa com a finalidade de aprenderem arte em instituições de ensino, terem classes com renomados mestres, igualmente, fazerem cópias de obras de arte das coleções dos museus que visitavam:

segundo que o que consta foi dada por Mauricio de Nassau.

7. Niels Aagaard Lützen (10 de April 1826, Vesterborg - 20 de Setembro de 1890, Copenhague).

8. Os valores combinados entre o Imperador e o artista, relatos específicos sobre a encomenda e a entrega das obras no Rio de Janeiro ainda permanecem obscuros à bibliografia atual sobre o tema.

9. Edições de Revista disponibilizada no site Oficial do IHGB-RJ.

10. Informação obtida no site oficial do IHGB <<https://ihgb.org.br/>>.

11. A Academia Imperial de Belas Artes teve sua criação no ano de 1826 no Rio de Janeiro pelo grupo de artistas que ficou conhecido posteriormente como Missão Francesa. Durante o séc. XIX, foi o centro de formação artística no Brasil.

[...] escolhidas dentre as realizações mais significativas dos maiores pintores europeus. Essas peças, chamadas “envios”, eram incorporadas ao acervo e expostas na Academia com a finalidade primeira de orientar os alunos das diversas áreas e formar uma grande pinacoteca aberta aos alunos e ao público nas ocasiões festivas. (FERNANDES, 2001/2002. p.14.)

Além dos aspirantes a artistas, outros profissionais do campo da arte se especializavam e se ocupavam unicamente em fazer cópias de obras de artistas renomados. Chamados de copistas de obras de arte, esses profissionais reproduziam peças expostas nos grandes acervos europeus e as comercializavam com colecionadores e instituições públicas e privadas. Niels A. Lützen é um exemplo desse tipo de profissional.

No entanto, no final do séc. XIX, essa prática se tornou cada vez mais rara, visto que os grandes museus europeus passaram a ser mais rigorosos quanto à autenticidade de obras de arte, o mercado de arte mais atento às fraudes, bem como começaram a figurar nesse período inúmeras acusações de plágio contra artistas¹².

Após percorrer o trajeto feito pelas obras originais de Eckhout até o Museu Nacional da Dinamarca e o caminho inverso das cópias de Lützen até o Brasil (IHGB-RJ), faz-se necessário desenvolver sobre as duas obras selecionadas como fontes para a presente escrita. O artigo será basicamente dividido em dois momentos: a princípio discutiremos sobre “A Mameluca” (Figura 1), articulando-a aos ideais românticos, ao Movimento indianista, bem como contraporemos esses valores românticos às políticas indigenistas do séc. XIX. No segundo momento, abordaremos a tela “O Mulato”, abordando as especificidades da composição e estabelecendo discussões entre essa obra e as políticas raciais no final do Segundo Império.

12. Existiu um caso curioso de acusação de plágio no final do séc. XIX envolvendo o famoso quadro “Grito do Ipiranga” (1886-1888) do pintor brasileiro Pedro Américo (1843-1905): segundo a polémica da época, ele teria plagiado a composição de uma aquarela de 1807 do artista francês Ernest Meissonier (Lyon, 1815 - Paris, 1891). Para defender-se das acusações, Pedro Américo, escreveu uma série de Discursos em 1888, um em especial, intitulado de *O plágio na literatura e na arte*, mostra através de inúmeros exemplos do mundo da arte que os artistas se inspiraram uns nos outros ao longo dos séculos e, com esse argumento, defende-se das acusações afirmando: “casual ou intencionalmente, diversos auctores summos no aperfeiçoamento e na immortalização do mesmo ideal” (AMÉRICO, 1888, p.124).

A beleza replicada da “Mameluca” e o retrato indesejado do “Mulato”



Figura 1.
Niels A. Lützen.
A Mameluca
(Réplica). Óleo
sobre a tela. 56 x
32 cm. 1877-1878.
Fonte: LAGO,
2014, p.57.

De acordo com a catalogação das seis réplicas das obras de Albert Eckhout que fazem parte do acervo do IHGB do Rio de Janeiro (LAGO, 2014), as telas foram executadas por Niels Aagaard Lützen no séc. XIX em escala reduzida em relação às originais que estão expostas no *Nationalmuseet*, bem como possuem tamanhos diferentes entre si¹³. No caso da reprodução “*A Mameluca*”, ela mede

13. “*Índio Tapuia*” 56 x 32 cm; “*Índia Tapuia*” 56 x 32 cm; “*Índio Tupinambá*” 56 x 32 cm; “*Índia Tupinambá com criança*” 30 x 49 cm; “*Mameluca*” 56 x 32 cm; “*Dança Tapuia*” 30 x 49 cm.

56 x 32 cm, dimensão muito menor se comparada à obra original exposta no museu dinamarquês (271 x 170 cm).

Na referida composição observamos a representação de uma mameluca, ou seja, de uma mulher mestiça de origem branca e indígena, usando um vestido branco drapeado, adornada por jóias europeias e adereços florais no cabelo. Em sua mão direita ela segura uma cesta de flores e, com a esquerda, levanta graciosamente seu vestido. Na parte inferior da tela, evidenciamos seus pés descalços, bem como a presença de dois preás.

Na paisagem, é possível identificar uma natureza rica em diversidade de plantas ornamentais e frutíferas. Na parte esquerda da tela observamos a presença de um cajueiro carregado de frutos maduros, maturação reforçada pela imagem de alguns cajus caídos no chão. Ainda observando o lado esquerdo da pintura, notamos a figura de uma planta ornamental de grandes folhas verde-escuro e de crista alaranjada, chamada cientificamente de *Heliconia psittacorum* (planta típica da flora brasileira, comum em regiões de Mata Atlântica) e um cipó, de folhas verdes e flores azuis chamadas comumente de *Jecquemontia*.

Agora, analisando o lado direito da composição, identificamos uma mamoneira no canto inferior da imagem, também carregada de frutos. A mamona era usada para fins medicinais e empregada na medicina desde tempos imemoráveis da colonização do Brasil. Do fruto da mamona é extraído o óleo de rícino, óleo que tem ação purgativa.

Outro elemento que atesta a riqueza da flora representada é a quantidade de espécies de flores que a Mameluca carrega em seu cesto de taquara trançada. Nele é possível observar uma variedade enorme de flores nativas, entre elas, flores de maracujazeiro, hibiscos, plumbago e algo que se assemelha a um jasmim silvestre.

Apesar do exotismo das flores silvestres que a personagem leva no cesto, um detalhe peculiar salta aos olhos do espectador: a mameluca usa flores de laranjeira em seu adereço de cabelo.

A laranja não é uma planta típica brasileira, apesar de ter se adaptado perfeitamente ao clima e ao solo de nosso país, ela é nativa do sudeste asiático. Foi trazida pelos colonizadores europeus, depois de ter se adaptado ao clima mediterrâneo do sul da Europa, portanto, torna-se, na composição, mais um elemento que remete à civilidade europeia.

Em termos gerais, a flora representada na composição de Eckhout nos remete a uma natureza rica e diversa que provê uma abundância de frutos, plantas medicinais e ornamentais, instigando certo exotismo no espectador. No entanto, toda essa exuberância é contraposta concomitantemente a elementos que nos remetem à cultura europeia, exemplos desses elementos civilizadores podem ser apreendidos na vestimenta da mameluca, bem como na presença das casas e dos canaviais que são visíveis minuscilmente ao fundo da imagem. Segundo a obra *Albert Eckhout e a construção do imaginário sobre o Brasil na Europa seiscentista* (SANTOS, 2008):

Ela [mameluca] transpira sensualidade através do seu decote, postura e até mesmo no simples gesto de levantar o vestido mostrando assim parte de sua perna. Ela usa brincos, colares pulseiras, e seus modos são bastante europeizados. Ela está descalça (...) e isso atesta que embora ela já tenha hábitos e modos europeus, ela ainda se encontra num patamar inferior ao do europeu. (*Ibid.*, p.4)

Partindo dessa citação de Santos é possível apreender a figura da mameluca como fruto do intenso processo “civilizatório” europeu, de miscigenação, e ao mesmo tempo a posição social inferior que os mestiços ocupavam nessa sociedade. Segundo a mesma autora, os pés descalços da modelo denunciam sua posição social e, ao mesmo tempo, a colocam à parte da “civilização europeia” (*Ibid.*, p.5).

Segundo Lago (op.cit., p.56), foi na figura da “*Mameluca*” que Lützen sentiu-se à vontade para aumentar a sensualidade e delicadeza dos traços já presentes na pintura de Eckhout. Isso se deu principalmente nos olhos, com sobrancelhas mais espessas, e nos lábios, aos quais foram acrescentados volume e rubor. Tal liberdade de criação, explicaria, talvez, a ausência na cópia da assinatura de Eckhout, que fica originalmente abaixo da imagem do preá à direita do quadro, como poderemos observar na imagem da obra original abaixo (Figura 2):

Tanto a obra original de Albert Eckhout, quanto à reprodução da tela “*A Mameluca*” de Lützen transbordam sensualidade e nos remetem a símbolos de fertilidade. A jovialidade da modelo, a frouxidão do seu traje, com um sugestivo e farto decote, bem como o gesto de levantar a túnica branca e mostrar o tornozelo nu, potencializam a nuance sexual da imagem (BRIENEN, 2010, p.118).



Figura 2.
Albert Eckhout.
A Mameluca
(original), Óleo
sobre a tela. 271
x 170 cm. 1641.
Fonte: BRIENEN,
2010, p.163.

Outra referência pode ser identificada na figura do preá, um roedor americano, que a exemplo do coelho europeu, pode ser entendido como um símbolo da fertilidade, muito explorado por pintores renascentistas e barrocos, com versões pintadas por destacados artistas do norte da Europa, como Jan Massys¹⁴, Peter Paul Rubens¹⁵ e Rembrandt Van Rijn¹⁶.

É possível traçar alguns paralelos entre a “*Mameluca*” e algumas convenções retratísticas flamengas contemporâneas a Eckhout. Uma delas está apresentada em um livro intitulado *Hortus Floridus* (1616) do gravador flamengo Crispijn de Passe¹⁷. Nesse livro, Crispijn reúne 28 retratos de mulheres e moças nobres, figurando em cenários pastoris, vestidas como a deusa romana Flora (*Ibid.*, p.118). Segue abaixo uma das gravuras da série de Crispijn de Passe, intitulada *Flora* (Figura 3):

14. Pintor renascentista flamengo (Antuérpia, 1509-1575).

15. Pintor barroco flamengo (Siegen, 1577- Antuérpia, 1604).

16. Pintor e gravador holandês (Leida, 1606 - Amsterdã, 1669).

17. Gravador e editor flamengo. (Arnhemuiden, 1589 - Utrecht, 1637).



Figura 3.
Crispijn de Passe.
Flora, Gravura
de 1616. Fonte:
BRIENEN, 2010,
p.119.

Na gravura *Flora* (1616), Crispijn de Passe buscou inspiração no mito romano que evocava Flora, deusa das flores, dos jardins, da primavera e do amor. Muito recorrente em obras de artistas da Renascença e do Barroco, esse tema de composição sempre trazia a figura de uma mulher jovem, com vestimentas frouxas no corpo, grandes decotes, usando floridas coroas e segurando buquês ou cestas de flores, tendo a natureza como cenário de fundo.

Abstraindo a posição inclinada da *Flora* de Crispijn, podemos notar muitas semelhanças entre ela e a *Mameluca* de Eckhout, que vão desde a vestimenta à cesta florida, a coroa de flores, a árvore frutífera ao lado da modelo e até mesmo a natureza bucólica ao fundo. Outra característica da representação pictórica de Flora é a associação dela ao amor, ao lascivo e à prostituição.

Segundo Brienen, a *Mameluca* de Eckhout foi cuidadosamente construída em consonância com a visão estereotipada sobre as mestiças; desejava que ela fosse vista como atraente e desejável, bem como vaidosa e sexualmente promíscua. De fato, a figura com alguns acréscimos brasileiros, encaixar-se-ia espantosamente bem à iconografia de Flora na arte europeia (*Ibid.*, p.118).

Esse conjunto de elementos pictóricos presentes nessa referida obra corrobora para também ilustrar como as mulheres mestiças eram altamente desejáveis como parceiras sexuais pelos europeus, nas colônias seiscentistas europeias na América do Sul (*Ibid.*, p.119).

Para compreendermos por que as telas de Eckhout representando indígenas brasileiros e a mameluca foram tão valorizadas por Dom Pedro II ao ponto de despertar nele o desejo de repatriação, faz-se necessário discorrer sobre o Movimento Romântico brasileiro do séc. XIX. De acordo com *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade* (LÖWY & SAYRE, 1995):

[...] o fenômeno romântico relaciona-se com a visão de mundo (estrutura mental coletiva) do homem que sente um mal-estar (por viver) na modernidade. Com a Revolução Industrial e pujança do capital, a essência do humano teria se diluído no utilitarismo mercantil da nova era. Assim, os românticos reagem a este estado de coisas, “revoltam-se”, e passam a cultuar o momento anterior a essa ocorrência: o passado pré-capitalista, pré-moderno. Tornam-se melancólicos por um tempo que não existe mais. (*Ibid.*, p.54)

O Romantismo pode ser entendido como um movimento de cunho artístico, literário e filosófico, influenciado principalmente pelo alemão Johann Wolfgang Von Goethe¹⁸ que orientou boa parte das produções no Ocidente na segunda metade do século XIX. Aliado ao aspecto analisado por Michel Löwy e Robert Sayre, esse movimento era contemporâneo à construção da maioria dos estados nacionais modernos, bem como era altamente influenciado por ideais nacionalistas e patrióticos (*Ibid.*, p.56).

Inspirados pelo espírito Romântico, vários institutos históricos foram criados ao redor do mundo a fim de compilar a história e as tradições e lançar investidas de forjar uma identidade nacional para as suas respectivas nações. Não diferente dos outros países, foi fundando no Brasil, no final da primeira parte do séc. XIX, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado sob patrocínio direto de Dom Pedro II, o qual se tornou membro ativo do IHGB¹⁹.

Dentre as principais diretrizes que faziam parte desse instituto estavam as políticas que incentivavam a escrita de uma história nacional e a repatriação de obras em acervos particulares e internacionais que embasassem a escrita dessa história patriótica.

¹⁸ Romancista, dramaturgo e filósofo alemão (1749-1832).

¹⁹ Sócio é o termo que os membros do IHGB usam para se definirem, bem como denominarem os outros participantes do instituto.

Dentro do espírito Romântico, era almejado o conhecimento de uma história nacional provinda de tempos longínquos (quase mitológicos) onde os “habitantes” desse passado forneciam as características que representavam suas respectivas nações e povos. Dentro dos anseios desse movimento, fazia-se necessário recorrer a uma realidade artificial como forma de superar a angústia do mundo burguês. Também nesse contexto histórico, muitas nações recém-independentes se esforçavam para forjar suas identidades nacionais e procuravam símbolos que melhor as representassem e distinguissem das demais.

Nessa procura, grande parte das nações recorreu a seu passado longínquo ou mitológico. No caso do Brasil não foi diferente; durante essa busca, os intelectuais e artistas brasileiros reconheceram nos indígenas esse passado nostálgico e passaram então a usá-los de forma massiva em suas produções; esse movimento brasileiro ficou conhecido posteriormente como Movimento Romântico Indianista.

A contradição é que a figura indígena que representava a nação brasileira não era o indígena do séc. XIX e sim um indivíduo idealizado, referente aos primeiros contatos ocorridos na Colonização portuguesa. O indígena romântico era um indivíduo distinto dos indígenas contemporâneos ao movimento, bem como era entendido como uma criatura pertencente a um passado nostálgico que foi miscigenado harmoniosamente ao branco e por seguinte deu origem ao povo brasileiro.

Já o indígena oitocentista era considerado um marco de resistência à cultura civilizadora, que por teimosia recusava-se à aculturar-se e conseqüentemente trazia inúmeros atrasos ao Brasil. Segundo a obra *Política Indigenista no séc. XIX* (CUNHA, 1992), além do desprezo pelos grupos indígenas que recusavam a se aculturar, existiam inúmeras políticas que tratavam a questão indígena no séc. XIX de forma combativa e cruel (*Ibid.*, p.28). Sendo assim, os indígenas retratados nas diferentes produções românticas não eram os mesmo que conviviam na realidade (*Ibid.*, p.25).

Podemos observar alegoricamente esses valores indianistas dentro do livro *Iracema* (1865) de autoria do escritor cearense José de Alencar, considerado por muitos leitores do Movimento Romântico Indianista como o mito fundador brasileiro.

Seu enredo conta basicamente a história de amor da índia tabajara Iracema pelo colonizador português Martim. Na história, depois de inúmeros encontros e desencontros, Iracema dá à luz um menino fruto dessa relação ao qual coloca o nome de Moacir, em seguida ela morre tragicamente em decorrência do parto. Moacir pode ser considerado miticamente o primeiro brasileiro, indivíduo miscigenado fruto da união do indígena com o europeu, bem como um símbolo sutil da vitória da “civilidade” sobre a barbárie, alegoria das relações entre os dois grupos que acabou por consumir um dos dois componentes.

Partindo dos aspectos apresentados a respeito da tela “*A Mameluca*”, de Eckhout, e das considerações sobre o Movimento Romântico Indianista, somos levados a compreender que essa tela, bem como as outras obras retratando indígenas brasileiros, foram valorizadas por Dom Pedro II e despertaram nele o interesse na repatriação, primeiramente pelos elementos míticos românticos suscitados por elas. O aparente motivo é que Albert Eckhout, ao retratar Tupis e Tapuias no séc. XVII, cristalizou de certa forma, mesmo que alegoricamente, as imagens de grupos indígenas que estabeleceram os primeiros contatos com europeus em território brasileiro.

Outro elemento importante presente na obra “*A Mameluca*” é o caráter racial miscigenado dela, que de maneira harmoniosa sintetiza a mistura entre o europeu e o indígena, valor extremamente visitado pelos intelectuais e artistas brasileiros no Brasil oitocentista, a exemplo do livro *Iracema* de José de Alencar.

Ainda podemos salientar a relação estreita de Dom Pedro II com o IHGB e, assim, como ele pode ter se portado como um sócio do referido Instituto quando resolveu repatriar as obras originais de Albert Eckhout do Museu da Dinamarca, seguindo claramente algumas diretrizes do Instituto que incentivava essa prática.

Outro argumento para a tentativa de repatriação das obras de Eckhout na década de 1877 pode ser encontrada na Crise Monárquica e na crescente impopularidade de Dom Pedro II na segunda metade do séc. XIX.

A Crise Monárquica brasileira reunia tanto a insatisfação dos grandes fazendeiros por conta das sucessivas leis abolicionistas (Lei Eusébio de Queirós em 1850 e Ventre Livre em 1871) quanto

as investidas violentas da Monarquia contra os grupos com ideias republicanas. Outro evento que marcou negativamente a imagem de Dom Pedro II na segunda parte do séc. XIX diz respeito à Guerra do Paraguai (1864-1870) e à instabilidade econômica que ela causou ao país.

Frente a essa Crise, Dom Pedro II lançou-se em projetos para resgatar sua popularidade (especialmente na década de 1870) e reforçar a identidade que havia criado para o Império até então. Para tal, investiu massivamente em projetos culturais, criando novas instituições difusoras de arte e cultura, bem como reestruturando aquelas instituições que haviam sido criadas na primeira metade do séc. XIX. Nessa série de projetos culturais, o IHGB recebeu inúmeros recursos, bem como a Academia Imperial de Belas Artes foi totalmente remodelada. Após uma série de reformas estruturais e na grade de ensino (1854-1857), a Academia Imperial de Belas Artes, sob a direção do intelectual brasileiro Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1808-1879), buscou adaptar a instituição fundada em 1816 aos avanços técnicos da segunda metade do séc. XIX.

Após discorrermos sobre a “*Mameluca*” e refletirmos a respeito dos possíveis motivos que levaram Dom Pedro II a encomendar uma cópia dessa obra e de outras representando indígenas brasileiros, faz-se necessário discorrer sobre outra tela intitulada “*O Mulato*” (Figura 4), obra que, por sua vez, ficou de fora da seleção feita pelo referido Imperador e conseqüentemente não foi reproduzida na série feita por Lützen.

Nessa composição de Eckhout, que faz parte do acervo do Museu Nacional da Dinamarca, podemos observar um mulato, fruto da união do europeu e do africano, trajando uma túnica branca e uma capa marrom à moda holandesa do séc. XIX. A exemplo da tela “*A Mameluca*” ele se encontra descalço, evidenciando sua posição social.

A serenidade de seu rosto é contraposta às armas que ele porta de maneira apreensiva. Em sua mão esquerda traz um arcabuz de pederneira²⁰, na cintura uma espada ricamente ornamentada, suspensa por uma cinta feita de pele de onça pintada, bem como uma adaga que carrega junto a uma bolsa posicionada na linha do quadril.

20. O arcabuz era uma arma de fogo muito comum em meados do século XVI. Foi um dos primeiros modelos de arma de fogo a utilizar um sistema de fecho.



Figura 4. Albert Eckhout. *O Mulato*, Óleo sobre a tela. 271 x 170 cm. 1643. Fonte: BRIENEN, 2010, p.97.

Do lado esquerdo da imagem observamos o que seria a ponta de uma plantação de cana-de-açúcar, inclusive, no canto esquerdo inferior, notamos a presença de um pedaço de cana enterrada na posição horizontal, prática tradicional no cultivo da cana-de-açúcar. Do lado direito, visualizamos um mamoeiro florido, com frutas em desenvolvimento, e ao fundo nessa mesma direção, contemplamos uma paisagem marítima e caravelas distantes, posicionadas a algumas milhas do litoral.

Segundo o livro *Brasiliana: IHGB* (LAGO, 2014, p.56), a possível justificativa para Dom Pedro II não ter encomendado cópias das obras de Eckhout representando os dois retratos de embaixadores africanos, nem a tela “*O Mulato*”, foi primeiramente o possível embaraço que elas causariam em uma sociedade brasileira do final do séc. XIX que ainda era escravocrata. Além desse motivo, outra hipótese pode ser lançada, a de que os referidos retratos iam na contramão das políticas raciais que figuravam no final do Segundo Império.

A respeito dessas políticas raciais no Brasil do final do séc. XIX podemos salientar a figura do professor de medicina Raimundo Nina Rodrigues²¹, que inspirava boa parte das discussões raciais no Brasil, bem como podemos utilizar o teor de suas produções para ilustrar parte do imaginário a respeito desse tema no período.

Nina Rodrigues, influenciado pelo trabalho do criminólogo italiano Cesare Lombroso²² procurou abordar, em seus estudos, aspectos físicos, psíquicos, sociais e culturais dos africanos e afro-descendentes, inaugurando diversos trabalhos sobre o chamado racismo científico no Brasil. Dessa forma, esse cientista maranhense apresentava em suas teses considerações acerca do negro e do mestiço, desenvolvendo ideias relacionadas à crença na inferioridade e na suposta degenerescência física e mental dos negros e mestiços e sua propensão ao crime (BOUNICORE, 2005. p.51).

Dentro do IHGB, as temáticas relacionadas aos africanos, à escravidão e aos mestiços também não passavam despercebidas durante as sessões. Alguns sócios tinham posições bem claras a respeito disso, Adolfo de Varnhagen²³ (Visconde de Porto Alegre) é um exemplo dessa afirmação. Membro ilustre do referido Instituto, ele defendia a Monarquia e a colonização, bem como aceitava como lícita a escravidão, acreditando, inclusive, não existir outro recurso para os negros (RIHGB, 1850, apud SCHWARCZ, 1993, p.139).

Não tardou para que o periódico oficial do referido Instituto, ou seja, a Revista IHGB, publicasse artigos a respeito dessas temáticas sobre africanos e mestiços, como podemos conferir num ensaio dentro da RIHGB de 1884 que afirmava que “As populações negras viviam num estado mais baixo de civilização humana” (*Ibid.*, p.157), ou o artigo de 1891 da mesma revista, que afirmava que “Os negros representavam um exemplo de grupo incivilizável” (*Ibid.*, p.145).

As discussões se tornaram frequentes dentro do IHGB e foram estudadas inúmeras maneiras de conciliar o que ficou conhecido como “problema racial brasileiro”.

21. Raimundo Nina Rodrigues foi um médico legista, psiquiatra, professor, escritor, antropólogo e etnólogo brasileiro (Vargem Grande, 1862 - Paris, 1906).

22. Foi um psiquiatra, cirurgião, higienista, criminologista, antropólogo e cientista italiano (Verona, 1835 -Turim, 1909).

23. Diplomata, militar e historiador brasileiro (1816-1878).

Nesse sentido, Von Martius²⁴, propôs uma fórmula para resolver o problema racial brasileiro. Ele elaborou teses em que cabia ao branco o papel civilizador, afirmando que aos indígenas era possível ascender degraus de civilização desde que aceitassem a ajuda dos brancos e, por fim, que aos africanos e mestiços não sobrava nenhum espaço, a não ser o da detração, pois eles eram o maior impedimento ao progresso da nação (*Ibid.*, p.147). A respeito disso, Schwartz salienta:

A partir de então, uma delimitação estrita vigorará no IHGB. Enquanto sobre os negros recaía a pesada carga da impossibilidade de adaptação, em relação aos índios imperava a visão romântica – não menos teórica em sua idealização – que lhes reservava um espaço, sobretudo exemplar. (*Ibid.*, p.147)

Aliado a essas visões pejorativas sobre negros e mulatos, o final do séc. XIX foi também marcado pelas chamadas políticas de branqueamento, ou seja, políticas que incentivavam a imigração de europeus para o Brasil no intuito de “branquear” a população e, dessa forma, fazer com que o país conseguisse ascender graus significativos de desenvolvimento.

Pautada no cientificismo do séc. XIX, os adeptos dessas políticas acreditavam que existia uma escala de desenvolvimento atrelada às origens raciais de cada grupo étnico, e nessa escala o europeu ocupava o posto mais alto, enquanto o negro restringia-se ao mais baixo. Em suma, o negro era considerado culpado pelo subdesenvolvimento do país e, para sanar esse problema, seria necessário incentivar a imigração de europeus, que ao longo do tempo se tornariam maioria étnica na sociedade brasileira; com isso, trariam o esperado progresso e o desenvolvimento.

Podemos observar alegoricamente esses conflitos sociais e as discussões a respeito do lugar do negro na sociedade brasileira do final do séc. XIX através de uma obra literária brasileira contemporânea a esse período. O livro do escritor maranhense Aluísio Azevedo²⁵ intitulado de *O mulato* (1881) ilustra a discriminação

24. Carl Friedrich Philipp Von Martius foi um médico, botânico, antropólogo alemão que pesquisou sobre o Brasil, durante a chamada “Missão Austríaca” (Erlagen, 1794 - Munique, 1868).

25. Aluísio Azevedo (1857-1913). Nascido na cidade de São Luís no estado do Maranhão,

sofrida pelos negros e mestiços na época, bem como a corrupção e a imoralidade do clero católico romano naquele período.

Na trama, o protagonista Raimundo é filho de um português com uma escrava negra, portanto, um mestiço. Perde seus pais ainda muito criança e passa a ser criado por seu tio Manuel, que em certo momento o envia para estudar em Portugal.

Algum tempo depois, Raimundo se torna letrado e obtém títulos acadêmicos de uma universidade portuguesa. Após a conclusão dos seus estudos fora do país, ele retorna ao Brasil e se fixa no Rio de Janeiro, em seguida ele parte para São Luís para reencontrar seu tio e ex-tutor Manuel. No encontro com seu tio, Raimundo conhece sua prima Ana Rosa e ambos se apaixonam.

No entanto, o fato de Raimundo ser um mestiço torna-se um empecilho para que eles possam se casar. O relacionamento é desaprovado pelo pai de Ana Rosa e a partir de então o casal passa a ser perseguido pela avó racista da moça, por um pretendente apelidado de Caixeiro Dias e por um padre próximo à família chamado Diogo.

Sem mais esperanças para viver legalmente esse amor em São Luiz, Ana e Raimundo (nessa ocasião a moça estava grávida de seu grande amor) resolvem fugir, porém seus planos foram frustrados por Dias e pelo padre Diogo. No final da trama, Raimundo é assassinado com um tiro pelas costas por Dias com uma arma emprestada pelo Padre Diogo; Ana, por sua vez, ao ver a trágica cena, perde o bebê que esperava. A história finda com o casamento de Ana e Dias e assinala a hipocrisia da sociedade ao aceitar o assassino com bons olhos.

Além da trama abordar diretamente o racismo, o preconceito e a escravidão, existem outros elementos muito pertinentes a serem resgatados nessa história que podem contribuir para a presente escrita.

O próprio título da obra, *O Mulato*, é sugestivo, ou seja, Raimundo é nominado mulato a todo momento, palavra aparentemente inocente, corriqueiramente usada até os dias de hoje, mas que, essencialmente, oculta alto teor pejorativo. Acredita-se que a palavra mulato tenha sido originada da palavra *mula*; animal híbrido, infértil obtido através do cruzamento de uma égua com um jumento (RIBEIRO, 2012, p. 21-51), animal considerado contra a

Aluísio foi um intelectual que se dedicou a diversas áreas: a da escrita (romances, contos, crônicas etc.), das artes plásticas (pinturas e caricaturas) e também da política (trabalhou como diplomata brasileiro).

natureza e fadado a trabalhos medíocres e pesados. Seguindo essa concepção, as pessoas nascidas de um relacionamento entre um branco e um negro teriam tais características. Na trama de *O Mulato* de Aluísio Azevedo, um dos desfechos da história é o aborto do filho de Raimundo e Ana, dado simbólico, se levarmos em consideração a associação da figura dos mulatos com a infertilidade.

Partindo das considerações apresentadas sobre a sociedade e as políticas raciais que povoavam o imaginário intelectual brasileiro no final do séc. XIX, bem como o posicionalmente oficial do IHGB sobre essas questões no período, podemos lançar outras luzes sobre a seleção de obras encomendadas por Dom Pedro II durante sua viagem à Dinamarca em 1877, bem como entendê-las de uma forma mais complexa.

Nesse sentido, vale observar que além da justificativa de que o Brasil do final do séc. XIX era ainda uma sociedade escravocrata, podemos presumir que a figura do africano e do mulato era relacionada à marginalidade e à degeneração. Não eram almejadas como adequadas para representar a identidade nacional brasileira nesse período, assim, possivelmente, as figuras dos embaixadores negros e do mulato de Eckhout se tornaram indesejáveis aos olhos do Imperador D. Pedro II no momento da seleção das obras que foram reproduzidas por Lützen.

Considerações finais

Partindo do intuito primeiro deste artigo – analisar a réplica da tela “*A Mameluca*” encomendada por Dom Pedro II durante sua viagem em 1877 e outra não replicada na ocasião, intitulada de “*O Mulato*” –, observou-se que a seleção dessas duas obras estava perfeitamente alinhada às discussões sobre construção da identidade nacional brasileira no séc. XIX, aos ideais Românticos, bem como às políticas raciais no final do Segundo Império.

No aspecto político, o Brasil que havia se tornado independente de Portugal procurava, na segunda metade do séc. XIX, criar um Estado Imperial forte, centralizado e unificado, e para isso necessitava de uma História e uma Identidade Nacional próprias.

Nesse sentido, surgiu a necessidade de criar uma face para a nação recém- independente. Com esse objetivo, os intelectuais e artistas brasileiros da época, incentivados e patrocinados por Dom

Pedro II, se uniram em torno da criação de uma imagem para o Brasil Independente. Nessa direção, discorremos sobre o uso massivo da imagem do indígena como símbolo de ancestralidade do povo brasileiro dentro da escrita histórica do IHGB, igualmente, nas produções artísticas e literárias Românticas Indianistas.

Analisando o aspecto social, concluímos que a figura indígena abordada pelos intelectuais brasileiros não se referia aos indígenas com quem eles conviviam na sua realidade oitocentista, e sim a indivíduos idealizados que remontam aos primeiros contatos com os colonizadores europeus. Nesse sentido, encontramos o possível porquê das obras de Albert Eckhout representando Tupis e Tapuias e a Mameluca no séc. XVII terem se tornado extremamente interessantes aos olhos da intelectualidade brasileira no período.

Outra consideração a respeito da questão social apresentada no presente texto, refere-se ao fato de que Dom Pedro II, ao fazer a encomenda das réplicas das obras de Eckhout em exposição no Museu de Arte da Dinamarca, selecionou apenas seis telas com temáticas indígenas, deixando de lado várias obras, entre elas, três telas que representavam dois africanos e um mulato. Nesse sentido, somos impelidos a observar que o Brasil do final do séc. XIX era ainda uma sociedade escravocrata, bem como compreender que as figuras do africano e do mulato eram ligada à degeneração e à barbárie, conseqüentemente, no período não eram almejadas para serem expostas, ou adequadas para ilustrarem os ideais românticos sobre a identidade nacional brasileira.

Eduardo Mouro Gonçalves é Estudante do Mestrado em História no Programa de Pós-Graduação em História – PPGHIS da Universidade Federal do Paraná – UFPR. E-mail: eduardomourov1@hotmail.com. Orientado pelo Prof. Dr. Rodrigo Rodriguez Tavares.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. Escrever e pensar sobre o Novo Mundo: escrever e pensar no Novo Mundo. In: DUTRA, Eliana de Freitas. MOLLIER, Jean-Yves. (orgs.) **Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII - XIX**. São Paulo: Annablume, 2006, p.227-258.
- AMÉRICO, Pedro. **Alguns discursos do Dr. Pedro Américo de Figueiredo**. Florença: Imprensa de l'Arte della Stampa, 1888.
- AZEVEDO, Aluísio. **O Mulato**. Editora Saraiva (edição digital): São Paulo, 2009.
- BOUNICORE, Augusto. Reflexões sobre o marxismo e a questão racial. **Revista Espaço Acadêmico**. 2005. p.51. Visto em: http://www.espacoacademico.com.br/051/51buo_nicore.htm#_ftn1. Acesso: 29/03/2018.
- BRIENEN, Rebecca Parker. **Albert Eckhout: Visões do paraíso selvagem**. Trad. De Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Política Indigenista no Século XIX In: CUNHA, Manuela Carneiro da. (org.). In: **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.133- 154.
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O Ensino Artístico de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. In: **185 Anos de Escola de Belas Artes**. (org.) Sonia Gomes Pereira. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001/2002. [Versão eletrônica: FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>]. Acesso em: 17 jul. 18.
- JONES, Mark. **FAKE? The Art of Deception**. The Trustees of the British Museum. Londres: British Museum Publications, 1990.
- LAGO, Pedro Corrêa do (org.). **Brasiliana IHGB (175 anos): Um dos mais importantes acervos do Brasil**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**. O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

MHN (Museu Histórico Nacional) - Biblioteca Virtual . Catálogo da Exposição de 2004: **A presença holandesa no Brasil**: memória e imaginário. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/>. Acesso em: 29 mar. 2018.

RIBEIRO, Gabriel Mithá. “É Pena Seres Mulato!”: Ensaio sobre relações raciais. **Cadernos de Estudos Africanos** [online]. 2012, n.23, p.21-51. Visto em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo>. Acesso: 15/07/18.

SADLER, Darlene J. **Brasil Imaginado**. São Paulo: Edusp, 2016.

SANTOS, Izabel Maria dos. Albert Eckhout e a construção do imaginário sobre o Brasil na Europa seiscentista. In: **ANAIS DO II E.I.H.C.** Mneme - Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), V.9. N. 24, SET/OUT. 2008.

SCHREUDER, Esther. **Black is beautiful**: Rubens to Dumas. Amsterdam: Elmer: Kolfin, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Retrato em branco e negro**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Albert Eckhout**. Pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637-1644. Rio de Janeiro: Livraria, 1981.

WEIMER, Gunter. Mauricio de Nassau: um administrador controverso. **RIHGRS**, Porto Alegre. n.151, p.111-131, dez. 2016.

LA COLLECTION D'ARTISTE COMME REFLET D'UN ÉCOSYSTÈME: FRANÇOIS MORELLET ET L'ABSTRACTION GÉOMÉTRIQUE

Gwendoline Corthier-Hardoin

Dans la sphère artistique, l'artiste et le collectionneur représentent deux personnages distincts. Pourtant, de nombreux artistes ont rassemblé des œuvres et constitué des collections qui témoignent d'une histoire de l'art personnelle. En observant l'ensemble des œuvres acquises par un artiste, par échanges ou achats, il apparaît que ces collections reflètent une aventure humaine et artistique collective. Au-delà des liens formels entre les œuvres collectionnées et celles produites par l'artiste, des corrélations intimes et affectives les unissent pour former un ensemble cohérent. De ce fait, dans quelles mesures l'écosystème créé par un artiste influence-t-il sa collection? À travers une plongée dans la collection personnelle de François Morellet¹, nous mettons en perspective le rôle de ces réseaux dans la constitution d'une collection d'artiste.

¹. Les artistes cités dans l'ensemble de ce texte sont présents dans la collection de François Morellet: Josef Albers, Max Bill, Ad Dekkers, Norman Dilworth, Jean Gorin, Camille Graeser, Ellsworth Kelly, Julije Knifer, Bertrand Lavier, Sol LeWitt, Almir Mavignier, Vera Molnár, Joël Stein, Günther Uecker, Victor Vasarely, Bernar Venet, et Jack Youngerman. Outre ces artistes présentés dans l'exposition du musée des Beaux-Arts de Chambéry, François et Danielle Morellet ont acquis des œuvres de Geraldo de Barros, Marie Bourget, Jacques Busse, Antonio Calderara, André Heurtaux, Giuseppe Spagnulo, Roger Vilder, Jacques Villon, Carol Visser ou encore Herman de Vries.

Les œuvres étaient disposées dans l'ensemble des pièces de leurs domiciles. Un espace dédié, aux murs peints en noir, était éclairé d'un néon diffusant une lumière zénithale. Les œuvres y étaient accrochées à la manière d'un cabinet de curiosité.

Un artiste emblématique de l'abstraction géométrique

François Morellet (1926-2016), artiste français majeur du XXe siècle, est considéré comme un artiste emblématique de l'abstraction géométrique et un précurseur du minimalisme. Sa pratique, reposant sur la création d'œuvres à partir de systèmes préétablis et sériels, tend à une neutralité et une objectivité qui fait alors figure de contrepoids face aux œuvres des expressionnistes abstraits des années 1950. De 1960 à 1968, il s'associe au collectif d'artistes contestataire du GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) composé de Julio Le Parc, Horacio Garcia, Francisco Sobrino, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral. Le groupe revendique alors un art anonyme et accessible à tous, par des interventions dans des lieux symboliquement neutres. Les recherches de l'artiste l'amènent à intégrer la notion de hasard dans ses créations, généralement accompagnées d'une note humoristique, caractéristique de sa personnalité. Avec une véritable volonté de déhiérarchiser le fond et la forme, autant que l'auteur et le spectateur, les œuvres de François Morellet s'appuient sur des principes géométriques, des structures régulières et des réalisations *all-over*: "J'ai choisi la géométrie pour la neutralité et le système pour limiter l'arbitraire de mes décisions"².

Avec plus de 450 expositions monographiques à son actif, il est reconnu de la scène française comme internationale. Ses œuvres sont présentes à travers le monde dans les plus grandes collections publiques telles que la Nationalgalerie de Berlin, le Museum of Modern Art de New York, The Detroit Institute of Arts, le musée d'Art moderne de la Ville de Paris ainsi que le Centre Pompidou, la Tate Gallery, le Victoria and Albert Museum de Londres ou encore le Museo de Arte Moderno de Bolivar. Au Brésil, il obtient l'un des dix premiers prix lors de la XIIIe Biennale de São Paulo en 1975. En 2004, une grande rétrospective lui est consacrée au Centro de Arte Helio Oitica de Rio de Janeiro; suivi d'une exposition à la Dan Galeria de São Paulo en 2016 pour fêter son 90^e anniversaire.

2. Extrait d'une interview avec Muriel Lebert en 1991, in Morellet François, Kleine Rasmus, et Museum für konkrete Kunst, *François Morellet : sériel mais pas sérieux*, [Ingolstadt, Museum für konkrete Kunst, 22 novembre 2009-31 janvier 2010], Milan, Paris, Silvana, 2009, p.21.

La même année, sa collection personnelle est présentée au musée des Beaux-arts de Chambéry. "François Morellet et ses amis" proposait une plongée dans l'intimité de l'artiste en exposant une cinquantaine d'œuvres issues de la collection de Danielle et François Morellet, mais aussi d'institutions et de collectionneurs. L'événement se divisait en cinq sections, dont la première inscrivait François Morellet dans son rapport à l'art minimal et ses figures tutélaires (Vladimir Tatlin, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt, Max Bill). La deuxième, composée d'un ensemble de vingt-et-un dessins de l'artiste collectionneur, explorait la méthode conceptuelle à partir de laquelle Morellet a développé son vocabulaire pictural. La suivante retraçait les liens établis par François Morellet avec des groupes et mouvements artistiques auxquels il a participé ou côtoyé, tels que Zéro ou GRAV. Les œuvres présentées (Joël Stein, Jean Gorin, Jack Youngerman, Bernard Venet, Bertrand Lavier) étaient mises en regard de deux œuvres majeures de la carrière de l'artiste, son premier néon de 1963 et la *Boîte à flashes* de 1964. L'avant-dernière section, constituée comme un cabinet de curiosité, faisait écho à l'accrochage de la collection au domicile de l'artiste. Enfin, la dernière revenait sur les traces du *Fantôme de Malevitch*, une œuvre pérenne réalisée par Morellet et installée sur la façade du musée des beaux-arts de Chambéry en 1982.

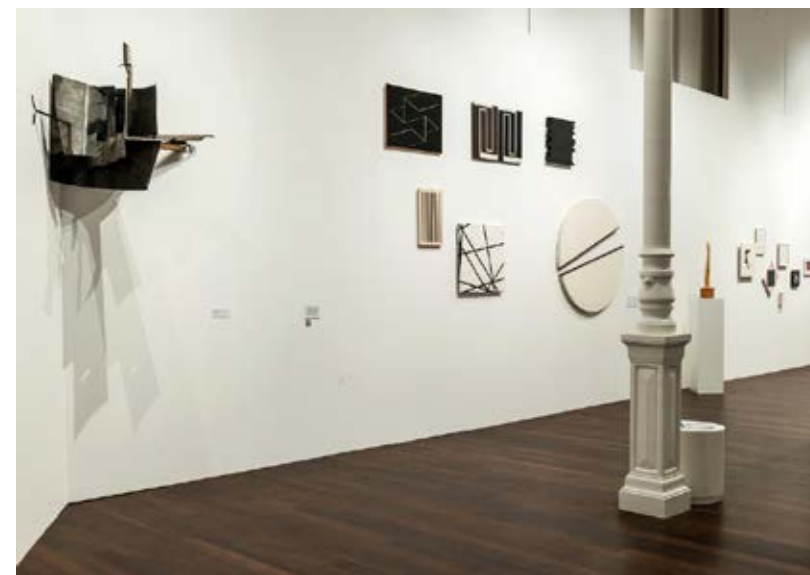


Figure 1. Vue de l'exposition *François Morellet et ses amis*, Musée des Beaux-Arts de Chambéry, 2016-2017. Mur dit "accrochage poétique". © Didier Gourbin

En prenant appui sur les œuvres présentées lors de cette exposition, il s'agit d'interroger la manière dont les rencontres et expositions auxquelles à participer François Morellet ont eu un impact sur la constitution de sa collection.

Un réseau d'artistes internationaux

Au milieu du XXe siècle, craignant une nouvelle guerre mondiale, Morellet a pour projet de s'installer au Brésil. Il y séjourne à la fin de l'année 1950 et y rencontre notamment Almir Mavignier. Cet événement va être déterminant dans sa carrière puisque l'artiste brésilien le mettra en contact avec un grand nombre de personnages internationaux liés à l'abstraction géométrique. En 1952, il lui présente l'artiste américain Jack Youngerman qui vit à Paris depuis 1947. La même année, toujours sur les conseils de Mavignier, Morellet fait la connaissance d'Ellsworth Kelly aux États-Unis³. Mavignier séjourne en France entre 1951 et 1952, puis à Ulm en Allemagne de 1953 à 1958 pour suivre les enseignements de Josef Albers et de Max Bill à la Hochschule für Gestaltung. Morellet lui rend visite en 1954 et fait alors la rencontre de l'artiste suisse Max Bill en février à Zurich. C'est sur les recommandations de ce dernier que Morellet fait la connaissance de Jean Gorin dans son atelier parisien.

En 1956, l'artiste présente ses œuvres à la galeriste Denise René qui refuse de le représenter, et rencontre par hasard Jésus Soto qui vient de finir une exposition personnelle à la galerie. L'artiste vénézuélien est séduit par les œuvres de Morellet et lui conseille de rencontrer le couple d'origine hongroise François et Vera Molnár. La rencontre a lieu en janvier 1957 et constitue le début d'une longue amitié. C'est grâce à eux qu'il rencontre Victor Vasarely, lui aussi d'origine hongroise, en mai 1957. Il est, avec Lucio Fontana et Karl Gerstner, le premier à lui acheter une peinture en 1960. Par ailleurs, la vente de l'œuvre de Morellet à Fontana se déroule par l'intermédiaire de l'artiste italien Piero

Manzoni qui lui propose deux de ses *Boîtes de merde d'artiste* en guise de monnaie d'échange.

En 1961, il rencontre Günther Uecker à Cologne lors d'une entrevue avec le groupe Zero et deux ans plus tard, de nouveau grâce à Mavignier, il fait la connaissance de l'artiste d'origine allemande Josef Albers, qui vit alors à New York, en présence d'Ellsworth Kelly et de Jack Youngerman. Ainsi, durant une dizaine d'années, François Morellet va tisser un réseau professionnel et international solide, basé sur l'admiration et l'amitié réciproque. Les artistes cités précédemment, présents dans sa collection, témoignent d'un écosystème artistique aspirant aux mêmes orientations plastiques. Ainsi, les expositions collectives qui les réunissent constituent des moments de rencontre et enrichissent les liens de François Morellet avec les artistes de sa collection.

Des expositions comme sources de rencontres

L'exposition "Abstractions" est inaugurée le 18 janvier 1952 à Nantes et réunie, entre autres, les œuvres de François Morellet, Jack Youngerman, et Ellsworth Kelly. L'événement permet d'inclure Morellet dans une recherche collective et internationale sur l'abstraction. C'est aussi grâce à son réseau que Morellet bénéficie d'expositions personnelles. François Molnár recommande l'artiste auprès de la Galerie Colette Allendy à Paris qui lui organise une exposition en 1958. Par l'intermédiaire de Victor Vasarely, Morellet expose pour la première fois à l'étranger dans la Galerie Aujourd'hui à Bruxelles en 1960. La même année, sous l'impulsion de Max Bill, l'exposition "konkrete kunst 50 jahre entwicklung" qui se tient à Zurich réunit entre autres Morellet, Vera et François Molnár, Jean Arp, Richard P. Lohse, Kenneth Martin, Georges Vantongerloo, Ellsworth Kelly et Karl Gestner. Morellet participe également en 1960 à "Motus" à la Galerie Azimut de Milan, codirigée par Enrico Castellani et Piero Manzoni, avec Joël Stein. Ce dernier, qu'il rencontre entre 1947 et 1949, proche des surréalistes dans les années 1950, est le premier à faire découvrir à Morellet l'œuvre de Marcel Duchamp. Ils exposent également ensemble lors de "Nouvelles tendances", une exposition à l'initiative de Max Bill, à la Galerija Suvremene Umjetnosti de Zagreb en 1970, aux côtés

3. L'ensemble des informations biographiques relatif à François Morellet est tiré du catalogue d'exposition: Orsenna Erik, Lemoine Serge, Pacquement Alfred et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *François Morellet, Réinstallations [Paris, Centre Pompidou, Galerie 2, 2 mars-4 juillet 2011]*, Paris, Centre Pompidou, 2011, p.193-212.

de Günther Uecker et Julije Knifer. “François Morellet – Joël Stein, 82 x 2 = 2008” organisée trente-huit ans plus tard à la Galeria Santo Ficara de Florence célèbre l’amitié durable et les recherches mutuelles des deux artistes. Avec Victor Vasarely, Morellet participe à une exposition organisée à la Galerie Argos de Nantes dès 1962-1963. Puis, dans les années 1980, Morellet bénéficie d’une exposition personnelle au Josef Albers Museum, ainsi que d’une exposition avec Bertrand Lavier au Kröller-Müller Museum qui met les deux artistes en regard sous l’intitulé “Vice Versa”. Outre ces expositions qui mettent en lumière la figure de François Morellet, celui-ci réalise de nombreux événements grâce à sa présence au sein du Groupe de recherche d’art visuel, actif entre 1960 et 1968. Avec le GRAV, l’œuvre de François Morellet se diffuse et connaît un succès international.

Ce résultat s’explique par les voies personnelles empruntées par l’artiste, son insertion profonde dans le milieu de l’art abstrait international, notamment par sa participation à de nombreuses expositions collectives, sa présence réitérée en Allemagne, aux Pays-Bas, en Italie, au Royaume-Uni, en Yougoslavie, en Pologne, en Autriche, en Scandinavie, plus sporadiquement aux Etats-Unis. Dès ses débuts, il a noué et entretenu des relations avec les artistes qu’il a rencontrés, ceux de sa génération, [...] ceux des générations précédentes rencontrés au fur et à mesure, [...] ceux de générations plus jeunes que la sienne⁴.

À travers ses rencontres et ses expositions, l’artiste a développé un vocabulaire plastique (monochromes, formes géométrique) qui témoigne de ses recherches constantes sur l’abstraction. Les artistes de sa collection, ont en commun de refléter une histoire de l’art abstrait de la seconde moitié du XX^e siècle.

Le reflet d’une histoire de l’art intime

Bien qu’il soit déjà attiré par la répétition régulière du motif, Morellet est avant 1950 un peintre figuratif. Lors de son séjour au Brésil, il découvre l’œuvre de Max Bill grâce à des photographies de

4. Lemoine Serge, *François Morellet, Correspondances amicales [Paris, Galerie Zlotowski, Saint-Paul-de-Vence, Galerie Catherine Issert, 26 août-18 novembre 2017]*, Paris, Galerie Zlotowski, Saint-Paul-de-Vence, Galerie Catherine Issert, 2017, p.11-12.

sa rétrospective au Museo de Arte de São Paulo. La découverte de son travail, et de l’art concret, changent définitivement sa pratique; il peint ses premières œuvres géométriques à son retour en 1951. L’œuvre de Max Bill présente dans la collection de Morellet, *Never Ending Space in Form of a Column*, réalisée entre 1953 et 1957, fait écho à l’admiration de ce dernier pour l’artiste: “j’ai été vraiment très influencé par un artiste, [...] c’est Max Bill et particulièrement par ses œuvres réalisées avant 1950, qu’il avait exposées à São Paulo⁵”.

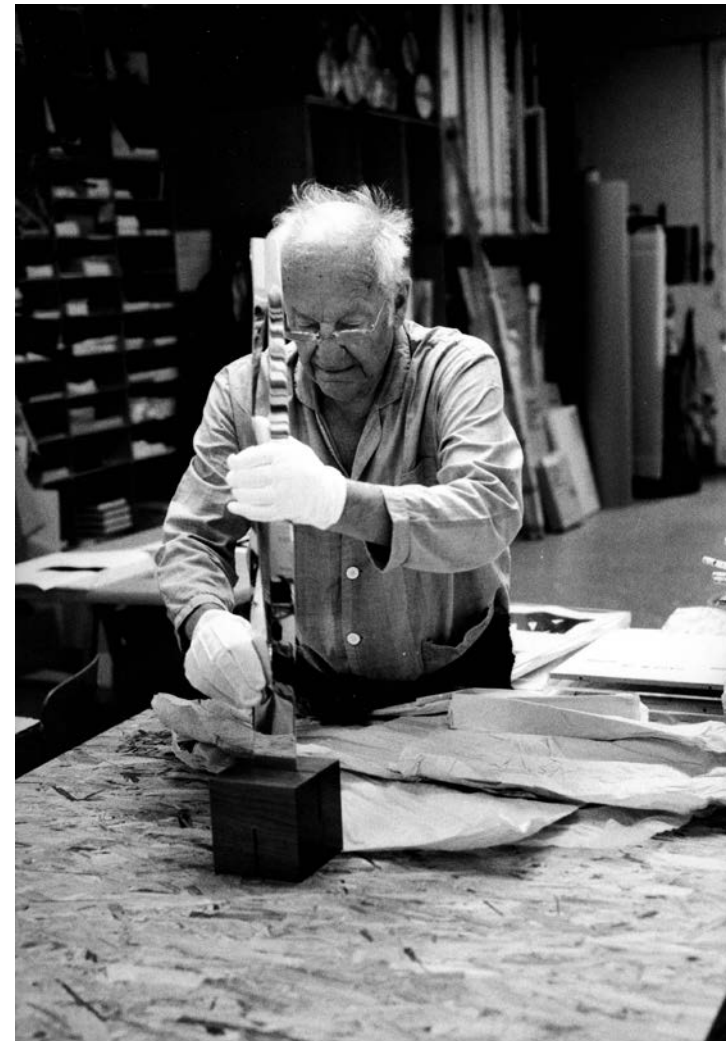


Figure 2. François Morellet manipulant *Never Ending Space in Form of a Column* de Max Bill (1953-1957). © Serge Lemoine

5. Morellet François et Le Pommeré Marianne, “Entretien avec François Morellet”, in Lemoine Serge, Musée communal d’Ixelles et Haus für Konstruktive und Konkrete

Durant les années 1950, Almir Mavignier, qui travaille sur des œuvres à caractère systématique, et Jack Youngerman, marqué par le constructivisme et le néoplasticisme, reflètent les recherches de Morellet sur l'abandon de l'arbitraire dans la composition, le format et la matière. Dans la collection de Morellet, *Peinture et Sans titre*, deux œuvres réalisées par Youngerman en 1952 et 1961, tout comme *Rectangle déformé* de Mavignier datant de cette même année, témoignent de leurs recherches communes. Les échanges entre Morellet et Ellsworth Kelly sont également déterminants dans leur travail respectif, ils tentent alors d'évacuer la subjectivité de leurs compositions. "Leur interprétation de la sérialité plutôt que l'idée de la peinture sérielle comme moyen de production de masse explique en partie le travail de Kelly et de Morellet⁶", ce dont témoignent les deux lithographies de Kelly possédées par l'artiste, *Light Blue with Orange et Orange with Blue* de 1964. Par ailleurs, Kelly lui conseille de s'intéresser aux "duo-collages" de Sophie Taeuber-Arp et Jean Arp exécutés en 1918 "selon les lois du hasard". Morellet est directement influencé par ces œuvres et produit sa première œuvre incluant le hasard. L'intérêt pour l'objectivité développé par François Morellet est également partagé par Vera Molnár. Les deux artistes privilégient des méthodes scientifiques, avec des œuvres fondées sur la raison et non sur l'individualisme. Dès 1960, ils créent ensemble le Centre de Recherche Visuel (CRAV) qui devient le GRAV en 1961.

Avec Victor et Claire Vasarely, cela a été presque une "histoire d'amour". [...] L'influence directe et claire que Vasarely a eu sur moi a été en fait de me pousser à faire des grands formats et aussi de faire réaliser mes œuvres par d'autres que moi-même. Ce n'est pas rien!⁷.

Kunst (éd.), *Vasarely : hommage [Bruxelles, Musée d'Ixelles, 17 octobre 2013-19 janvier 2014, Zurich, Museum Haus Konstruktiv, 27 février-18 mai 2014, EMMA, Espoo Museum of modern art, Espoo, Finlande, 8 octobre 2014-11 janvier 2015]*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013, p.207.

6. Delot Sébastien, "Évacuer le problème du choix du tableau", in Bongard Caroline, Delot Sébastien, Guichon Françoise et Musée des beaux-arts, *François Morellet et ses amis [Chambéry, Musée des beaux-arts de Chambéry, 3 décembre 2016-2 avril 2017]*, Paris [Chambéry], Éditions Dilecta, Musée des beaux-arts de Chambéry, 2016, p.72.

7. Morellet François et Le Pommeré Marianne, *op. cit.*, p.207.

L'œuvre *Zaza* de Vasarely dans la collection, un petit format daté de 1950-1955, matérialise cette amitié. François Morellet catalyse ainsi des artistes de différentes générations aux aspirations à la fois individuelles et collectives. En effet, les artistes collectionnés par Morellet représentent les multiples variations de l'abstraction de la seconde moitié du XX^e siècle, tels que le Néoplasticisme (Jean Gorin), ou l'Art Concret (Max Bill, Julije Knifer, Camille Graeser) qui a influencé le groupe Zero (Almir Mavignier, Günther Uecker) et le GRAV (Vera Molnár, Joël Stein).

Au sein de la collection, le Minimalisme (Ad Dekkers, Sol LeWitt, Ellsworth Kelly, Bernar Venet) dialogue avec de nombreux artistes rattachés à l'Op Art (Josef Albers, Almir Mavignier, Joël Stein, Günther Uecker, Victor Vasarely). D'autres œuvres constituant l'ensemble réuni par François Morellet témoignent humoristiquement d'amitiés, telles que *Lavier/Morellet* de Bertrand Lavier qui, avec la complicité de Morellet, a recouvert d'une pâte épaisse l'une de ses peintures; ou encore *Deux toiles sous tendant des arcs de 158,5° et 169,2°* de Bernar Venet pour qui Morellet réalise *Relâche Venet* en 1996. Les œuvres et artistes de la collection constituent ainsi des passerelles entre les différentes tendances artistiques liées à l'abstraction qui se juxtaposent et se succèdent au cours du siècle.

Des réseaux internationaux aux orientations communes

Bien qu'il ne se revendique pas collectionneur, François Morellet a constitué un ensemble d'œuvres qui reflète les recherches transgénérationnelles et internationales des artistes du XX^e siècle. Il apparaît nettement que les rencontres de l'artiste ont permis de tisser un large réseau d'acteurs ayant eu un impact direct sur sa pratique, et par conséquent sur sa collection. Ces relations se nouent grâce à des orientations artistiques et des connaissances professionnelles communes. Mais également par l'intermédiaire d'expositions collectives et leur présence dans une même galerie (notamment la galerie Denise René qui représente Albers, Bill, Dilworth, Graeser, Stein, Vasarely et Morellet). Les liens artistiques et professionnels s'entremêlent aux relations amicales, brouillant les frontières entre les différentes sphères. Il en résulte deux

conséquences majeures sur la collection, celle d'être axée sur l'abstraction géométrique, et d'être internationale. Elle génère ainsi une histoire intime de l'abstraction géométrique de la seconde moitié du XX^e siècle, et met en évidence le rôle déterminant des relations que nouent les artistes sur la construction du récit de l'histoire de l'art.

Gwendoline Corthier-Hardoin est chargée de missions sur les collections au MO.CO. Hôtel des collections dans le sud de la France. Elle mène un Doctorat en Théorie des Arts à l'Université Paris-Sciences-et-Lettres (École normale supérieure de Paris). Ses recherches portent sur les artistes collectionneurs en France aux XIX^e et XX^e siècles.

REFERÊNCIAS

- BONGARD, Caroline, DELOT, Sébastien, GUICHON, Françoise et Musée des beaux-arts, **François Morellet et ses amis** [Chambéry, Musée des beaux-arts de Chambéry, 3 décembre 2016-2 avril 2017], Paris [Chambéry], Éditions Dilecta, Musée des beaux-arts de Chambéry, 2016.
- LEMOINE, Serge, **François Morellet**, Paris, Centre national des arts plastiques, Flammarion, coll. "La création contemporaine", 1996.
- LEMOINE, Serge et Salomé Laurent, **François Morellet**, Paris, Flammarion, 2011.
- LEMOINE, Serge, Musée communal d'Ixelles et Haus für Konstruktive und Konkrete Kunst (éd.), **Vasarely : hommage** [Bruxelles, Musée d'Ixelles, 17 octobre 2013 - 19 janvier 2014, Zurich, Museum Haus Konstruktiv, 27 février - 18 mai 2014, EMMA, Espoo Museum of modern art, Espoo, Finlande, 8 octobre 2014 - 11 janvier 2015], Cinisello Balsamo, Silvana, 2013.
- LEMOINE, Serge, **François Morellet, Correspondances amicales** [Paris, Galerie Zlotowski, Saint-Paul-de-Vence, Galerie Catherine Issert, 26 août-18 novembre 2017], Paris, Galerie Zlotowski, Saint-Paul-de-Vence, Galerie Catherine Issert, 2017
- MORELLET, François, Leering Jan et Centre national d'art contemporain, **Morellet... : exposition...** [Paris, Centre national d'art contemporain, du 23 mars au 26 avril 1971], Paris, Centre national d'art contemporain, coll. "Archives de l'art contemporain", n° 17, 1971.
- MORELLET, François, **Mais comment taire mes commentaires**, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, coll. "Écrits d'artiste", 1999.
- MORELLET, François, Kleine Rasmus, Kleine Rasmus et Museum für konkrete Kunst, **François Morellet : sériel mais pas sérieux** [Ausstellung, Museum für konkrete Kunst, Ingolstadt, 22. November 2009 bis 31. Januar 2010], Milan [Paris], Silvana, 2009.

Musée des beaux-arts, **François Morellet, 1926-2006, etc. : récentes fantaisies** [Musée des beaux-arts d'Angers, 25 juin-12 novembre 2006], Angers Blou, Musées d'Angers Monografik, 2006.

ORSENNA, Erik, Lemoine Serge, Pacquement Alfred et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, **François Morellet, Réinstallations** [Paris, Centre Pompidou, Galerie 2, 2 mars-4 juillet 2011], Paris, Centre Pompidou, 2011.

ARTISTAS-COLECIONADORES NA BAHIA: UMA ANÁLISE DA PRÁTICA DE COLECIONISMO E SUA INFLUÊNCIA NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA DE MÁRIO CRAVO JUNIOR E SANTE SCALDAFERRI

Jancileide Souza dos Santos

Este artigo tem o propósito de realizar uma breve análise da prática do colecionismo e sua influência no processo criativo dos artistas Mário Cravo Junior (1923-2018) e Sante Scaldaferrri (1928-2016), integrantes da primeira e segunda geração de artistas modernos da Bahia. Esses dois artistas utilizaram como inspiração para a composição de suas obras os referenciais estéticos da produção plástica de origem popular. Com base na formação de coleções de artesanato da Bahia e do Nordeste do Brasil – como ex-votos, carrancas, cerâmicas, imaginária católica, objetos litúrgicos de religiões de matriz africana e artesanato de origem indígena –, esses artistas almejaram conhecer novas linguagens visuais e, por meio do estudo das soluções plásticas criativas de artesãos e artesãs, produzir obras que tornassem visível a “estética popular” e outros modos de criação artística. De modo que, para compreender como a prática de colecionismo contribuiu para a elaboração de modelos para a criação de poéticas visuais, examinaremos uma determinada etapa da arte baiana por meio de dois de seus principais representantes.

Colecionismo de Artesanato e Arte Popular

O colecionismo de artesanato e arte popular no Brasil começa a tomar impulso no período final do Estado Novo, a partir do interesse despertado por setores da classe média urbana e da aristocracia rural, os quais conferiram a esses objetos o status de símbolos de uma identidade cultural e de referencial estético (VIANA, 2002, p.89). Definir as características de uma nação fez parte de um projeto que envolveu tanto a literatura como a música, assim como a política e as artes visuais no Brasil. Por meio de imagens e símbolos da cultura popular (rural, sertaneja ou agrária) foram construídas as bases de definição das expressões consideradas genuínas e “autênticas” da cultura brasileira nas primeiras décadas do século XX. De modo que o reconhecimento dos objetos de cultura material como expressões “artísticas” ou “estéticas” está atrelada à concepção nacionalista de criação de uma “alma nacional” com base em elementos da cultura popular (SANTOS, 2013, p.195).

O historiador Hélder Viana (2002)¹ afirma que a possibilidade de distinção social propiciada pelo colecionamento desses objetos, os quais adquiriram valores estéticos a partir da experiência de colecionismo na década de 1940, incentivou o consumo e a emergência de um comércio de arte popular organizado em torno das feiras livres, dos mercados urbanos, dos antiquários e das galerias das cidades (VIANA, 2002, p. 117-118). Para Viana, o colecionismo de artesanato “[...] ofuscou a relação das classes populares com a cultura material, ao mesmo tempo que fundaram as bases simbólicas sobre as quais permitiram ao mercado apropriar-se desses objetos” (VIANA, 2012, p.89).

A atribuição de um valor estético e cultural ao artesanato resultou no aumento da procura por artistas/artesãos e por sua produção em todo o país a partir de meados da década de 1940, o que deu início à estruturação de um mercado de artesanato e arte popular. Dessa maneira, os objetos como as cerâmicas, as rendas, as carrancas, a imaginária católica popular, os objetos litúrgicos do candomblé, os ex-votos e os bonecos feitos de barro começam a ser colecionados,

1. VIANA, Hélder do Nascimento. *Os usos do popular: coleções, museus e identidades, na Bahia e em Pernambuco, do início do século à década de 1950*. Tese de Doutorado em História apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP. São Paulo, 2002, p.183.

estimulando uma movimentação de grupos de colecionadores para viagens ao interior do país em busca desses objetos nas feiras, nos mercados, nas igrejas, nos cruzeiros e em “salas de milagres” católicos, bem como em oficinas de produção artesanal. O interesse pela arte popular alcançou artistas plásticos, colecionadores particulares nacionais e locais, como também os colecionadores estrangeiros, os quais começaram a adquirir esses objetos para compor coleções de museus em seus países de origem (VIANA, 2002, p.90).

Os estados da Bahia e de Pernambuco se destacam no desenvolvimento de ações de promoção e comercialização de artesanato, além de impulsionar o turismo em torno dessa produção. As publicações sobre a cultura popular da região realizadas em livros, guias, revistas e jornais, além da própria iniciativa do poder público e das pesquisas promovidas por alguns estudiosos, contribuíram de modo significativo para o crescimento do turismo. A experiência do colecionismo, as coleções de arte e a figura do colecionador eram diversas vezes colocadas em destaque em revistas e manuais que incentivavam a prática do colecionismo, por meio dos próprios colecionadores e de seus textos, os quais afirmavam o gosto dos colecionadores ao mesmo tempo que lhes conferiam prestígio em decorrência da coleção formada (SANTOS, 2012, p.134).

O interesse por esses objetos atingiu diferentes setores sociais, segundo Helder Viana, passando do interesse da elite rural decadente e, principalmente, das camadas médias intelectuais urbanas, até ser objeto de interesse de profissionais de distintas áreas. Em Pernambuco, destacamos o colecionismo dos artistas plásticos e irmãos Abelardo Rodrigues e Augusto Rodrigues, e na Bahia, os artistas Mário Cravo Junior, Mirabeau Sampaio, Carybé, Sante Scaldaferrri, entre outros.

A prática de colecionismo e o trabalho dos artistas Mário Cravo Junior e Sante Scaldaferrri se inserem dentro de um contexto nacional marcado pela valorização da arte e cultura popular pelos artistas modernos, os quais almejavam criar novos padrões estéticos e novas soluções artísticas com base no conhecimento da dimensão técnica do material utilizado, assim como buscavam uma forma de representação artística em contraposição aos cânones da tradição artística acadêmica, ainda muito enraizada na produção artística local. Por esse motivo, ambos os artistas começaram a colecionar diversos objetos de artesanato e arte popular para realizar um estudo

das formas com intuito de compreender os artifícios estéticos e técnicos adotados por artesãos populares.

Mário Cravo Junior e Sante Scaldaferrri: colecionismo e a criação de poéticas visuais

O artista Mário Cravo Junior (1923-2018) nasceu na península de Itapagipe, em Salvador, e passou parte da juventude em Alagoinhas. Em seu regresso a Salvador, estuda no Colégio Antônio Vieira em regime de internato. O artista sente a necessidade de viajar para o interior e inicia uma série de viagens que duraria quase vinte e cinco anos, como ele mesmo narra, primeiro fazendo viagens de motocicleta e burro, para depois fazer viagens mais longas pelo Norte e Nordeste do Brasil de jipe. O que interessava ao artista nessas viagens era conhecer um pouco a vida, a estrutura e o tipo de arte que o homem do interior fazia, uma vez que o artista era morador da cidade e oriundo de uma classe média, o que lhe deu a oportunidade de conhecer várias outras cidades do país, como não tivera a mesma chance de conhecer nas regiões Norte e Nordeste².

Na década de 1940, depois de viver por quase cinco anos, devido a problemas de saúde, em uma fazenda em Santa Inês, no interior da Bahia, Mário Cravo Junior retorna a Salvador. O artista traz na bagagem a experiência de viver na zona rural, os estudos de astronomia³ e os primeiros trabalhos com entalhe da madeira. Na capital baiana, começa a se interessar pelos materiais mais resistentes, momento em que conhece Pedro Ferreira, considerado pelo artista o último santeiro da Bahia, por fazer santos como os antigos santeiros baianos. Pedro Ferreira trabalhava diretamente com a madeira – técnica que não era ensinada na época na Escola de Belas Artes –, e é na oficina do santeiro, localizada no bairro de Brotas, que Mário Cravo Junior aprende a técnica da escultura, numa época em que só existiam modeladores de barro, sem nenhum tipo de fundição⁴.

2. CRAVO, Mário. *Esboço*. Mário Cravo. J.J. Randam. Salvador: Contexto & Arte, 2003, p.107-108.

3. Mário Cravo Junior era apaixonado pela astronomia e aos 17 anos estuda no Observatório Nacional.

4. CRAVO, 2003, p.109.

Em 1949, Mário Cravo Junior instala um *atelier*-oficina⁵ no largo da Barra, onde impulsiona o movimento de arte moderna na Bahia, contando com a participação de Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, Carybé, Jenner Augusto, Mirabeau Sampaio, Rubem Valentim, entre outros artistas que também fizeram parte do movimento de renovação das artes plásticas em Salvador. No mesmo ateliê dá início à técnica de gravura na Bahia, devido, sobretudo, à colaboração do crítico e diretor do Museu do Estado José do Prado Valladares, o qual doa uma prensa de água-forte e um pequeno forno de cerâmica ao espaço. A partir da década de 1950, o artista monta o seu primeiro ateliê no bairro do Rio Vermelho, iniciando uma pesquisa sobre a arte popular e erudita produzida no Norte e no Nordeste do país. O artista organiza uma coleção no final da década de 1940 de ex-votos e imaginária católica (Figura 1), assim como de carrancas, cerâmicas e objetos litúrgicos do candomblé, um acervo que servirá de inspiração para ele construir a sua primeira fase como escultor.



Figura 1. Mário Cravo Junior e sua coleção de ex-votos e santos. Fonte: Núcleo de Artes do Desenbanco.

5. Segundo Antônio Celestino, foi “[...] marcante para o desenvolvimento da arte moderna na Bahia a existência desse atelier que foi muito mais que isso, pois foi igualmente um laboratório onde as experiências nasceram e até vocações se realizaram, como a do incrível Agnaldo Manuel dos Santos que vindo do Mar Grande e não tendo onde dormir, ali pediu pousada e se tornou ajudante de Mário, o que lhe possibilitou tornar-se, ele próprio, escultor cujas raízes étnicas lhe marcaram o sentido de tal forma que hoje é considerado figura ímpar na sua expressão”. Cf. CELESTINO, Antônio. Os santos de Casa- Mário Cravo II. *A Tarde*, 13/03/1983, p.3.

No meio artístico nacional, é reconhecido com o prêmio de “aquisição jovem de escultura” na I Bienal de Arte Moderna de São Paulo, realizada em 1951. Em 1955 defende uma tese e se torna Livre Docente da Cadeira de Gravura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e começa a fazer exposições de suas gravuras em diversas capitais do país. As esculturas de Mário Cravo Junior. são marcadas pela influência da descoberta do trabalho do escultor mineiro Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”, e pelas obras do Frei Agostinho da Piedade. A partir da segunda fase do artista haverá uma tentativa de elaboração de uma arte baseada na influência dos dois artistas citados, do artesanato e da arte popular, principalmente os ex-votos e as carrancas que ornamentavam as embarcações que navegavam pelo Rio São Francisco (Figura 2).



Figura 2.
Mário Cravo Jr.,
s/título. Madeira
pintada e tarugo
de ferro 43 x 18
x 20 cm, 1985.
Fonte: CRAVO.
Cabeça de Tempo,
2017, p.45.

Mário Cravo Junior afirma que as suas fontes de inspiração são reveladas pelo seu interesse nos elementos regionais, ao mesmo tempo que assinala que o seu processo de criação artística fora obtido graças a seu conhecimento profundo sobre os objetos e os conceitos adquiridos em torno da arte ocidental:

[...] desde o ex-voto aos “ferros do candomblé”, dos capoeiristas, heróis populares até retratos de notáveis artistas brasileiros, dos movimentos das filhas de santo a, inclusive, estudos criativos da cerâmica dos índios carajás. Das interpretações dos profetas do Aleijadinho de Congonhas do Campo, aos Cristos dilacerados do barroco colonial, todo este universo foi filtrado através de uma óptica contemporânea, baseada na observação, em profundidade, do objeto e sua significação, aliada à visão dos conceitos da plástica universal do nosso século. (CRAVO, 1984)

O artista é um dos pioneiros a utilizar a “estética popular” e as soluções plásticas oriundas do povo em seu processo criativo. Em relação à apropriação do artesanato e da arte popular pelo artista, o crítico de arte Wilson Rocha considera que:

Mário Cravo compreendeu que a força e o equilíbrio da nossa cultura popular repousam na inspiração límpida dos nossos artesãos, em suas próprias técnicas tradicionais. A sensibilidade inventiva e o senso de volumes dos nossos escultores anônimos encontram mundos sempre novos sugeridos pela própria matéria em que realizam os seus objetos, com as conclusões lógicas do trabalhador manual diante da matéria que lhe é familiar por força de uma paciente experiência e de um longo conhecimento. Nas soluções internas e externas, limitadas às mesmas esquematizações, a uma simplificação mesmo, de formas de uma intencional pureza figurativa uma aparência geométrica e estática, todavia ainda impregnada de solicitações e condicionada a uma obediência barroca, mas sempre possuídas de uma eloquente espiritualidade e tocadas por uma profunda intensidade poética. (CRAVO, 1983)⁶

Em 1955, o artista faz uma escultura do beato Antônio Conselheiro, inspirado na leitura de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e nas viagens exploratórias que realizou à região de Canudos. Segundo o artista, “[...] primeiro eu ia fazer um Cristo nordestino, depois essa imagem passou rapidamente para o Conselheiro, um cristo atrasado em dois mil anos no espaço e no tempo”⁷.

Em um artigo para um jornal de 1967, o artista argentino naturalizado brasileiro Carybé (1911-1977), nome artístico de Hector Julio

6. CRAVO. Esculturas de Mario Cravo. Fotografia de Cravo Neto. Cravo Neto e Áries Editora, 1983.

7. Correio da Bahia, 03/10/1997. Arquivo Museu de Arte da Bahia.

Páride Bernabó, descreve o aprendizado de Mário Cravo Junior como escultor na oficina de Pedro Ferreira, denominado pelo artista de “[...] mestre santeiro da melhor qualidade, com quem [Mário Cravo] aprende regras de anatomia e proporções, trava combates com o cedro e o jacarandá, aprende os segredos do ofício e a difícil técnica de afiar goivas e guidavis”⁸. Carybé e Mário Cravo Junior realizaram muitas viagens para coletar artesanato de origem popular no interior do estado e pelo Nordeste, revelando o processo de aquisição de objetos que mais tarde irão compor suas coleções, segundo ele:

Fizemos muitas *viagens de resgate* pelo Nordeste todo, ora num Subversivo Skoda, ora num jipe com caçamba, cuja figura de proa era um Exu vermelho, de ferro. Em geral, a tripulação era: Mário, Agnaldo, Jenner, Verger e eu. A volta se dava na maior das incomodidades, pois o espaço, já por si acanhado, era disputado por sacos de ex-votos, santos, salvos de morrer nas torturas do cupim, cerâmica popular, enfim, tudo o que, para nós, tivesse um interesse artístico ou nos revelasse uma nova forma. [Grifos nossos] (CARYBÉ, 1984)

O artista aponta o interesse por objetos que despertassem neles a inspiração estética para criar formas, e assim coloca em evidência o afã próprio de sua época por renovação nos modos de fazer arte. Carybé também comenta a viagem realizada pelos artistas para a cidade de Caruaru e o interesse em conhecer o Mestre Vitalino, que na época começava a conquistar o reconhecimento de sua obra e vida:

Numa dessas viagens, fomos a Caruaru especialmente para visitar Vitalino, fizemos uma compra grande e ele se prontificou a embalar as peças. Pôs tudo direitinho dentro de dois caçuás socados de palha de bananeira, que é como ele levava, em seu cavalo, as peças para feira distante oito quilômetros. O diabo é que nós tínhamos de percorrer trezentos, e de jipe. Não chegou nada inteiro. As peças, com a trepidação, foram se limando uma com as outras, e ainda lembro de um vaqueiro montado surrealista, com meia cara na vertical do lado esquerdo, e o cavalo comido no lado direito e na horizontal, peça que teria feito Salvador Dali estremecer de gozo. (CARYBÉ, op. cit.)

8. CARYBÉ. *Meu Amigo Mário Cravo*. In: CRAVO, linha, forma e volume 1944/1984. Núcleo de Artes do Desenbanco. 22 de maio e 22 de junho, 1984.

Carybé ainda coloca outra preocupação por parte dos artistas em relação aos objetos coletados que vão além do interesse estético: “[...] destas viagens, regressávamos empoeirados e fedorentos como cruzados, e, como eles, a sensação do dever cumprido, o dever de preservar o patrimônio nacional”⁹. A narrativa de Carybé sobre a experiência de colecionismo de Mário Cravo Junior e dos artistas contemporâneos a ele mostra que havia naquele momento, para além da valorização do artesanato e da arte popular pelo seu valor estético, uma preocupação em preservar esses objetos como um patrimônio, uma vez que acreditavam que por meio dessas evidências materiais era possível elaborar uma arte nacional, como apregoavam os modernistas, os quais concebiam essas expressões como emblemas da identidade cultural brasileira.

Sante Scaldaferrri (1928-2016) é considerado um dos artistas modernos da Bahia que mais utilizou em sua poética os elementos da arte, cultura e religiosidade popular do Nordeste do Brasil. Nascido em Salvador, Sante Scaldaferrri desenvolveu seu trabalho com diversas técnicas e percorreu distintas áreas de atuação, como a de pintor, gravador, tapeceiro, professor, ator e cenógrafo. Formado em Pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia em 1957, em um período de renovação do ensino na instituição, o artista aprende a técnica da encáustica com João José Rescala (1910-1986) e da gravura com Mário Cravo Junior, assim como realiza um curso de cenografia na Escola de Teatro da mesma universidade. Sante Scaldaferrri foi aluno ouvinte da Escola de Teatro e se formou em 1957, aprendeu a técnica da cenografia com o diretor e cenógrafo italiano Giani Ratto.

O artista estudou na Escola de Belas Artes e na Escola de Teatro em um contexto de efervescência cultural da capital baiana. Era o tempo da atuação do reitor Edgar Santos na recém-criada Universidade Federal da Bahia. Edgar Santos implantou a Escola de Música, a Escola de Teatro e promoveu o conagraçamento e a colaboração entre as escolas. O Museu de Arte Moderna foi implantado pelo estado no *foyer* do Teatro Castro Alves, e a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, convidada pelo governo, assume a direção do museu. No espaço eram organizadas as exposições de arte, e no palco, várias peças teatrais, como as encenadas por estudantes

9. CARYBÉ, op. cit.

da Escola de Teatro – entre eles Sante Scaldaferrri –, assim como apresentações musicais com a participação de estudantes da Escola de Música. Sante Scaldaferrri atuou como assistente de Lina Bo Bardi e coordenou a Escola da Criança do Museu de Arte Moderna da Bahia, participou da exposição Nordeste, a qual contou com o artesanato coletado por Mário Cravo Junior e Lina Bo Bardi no interior da Bahia, de Pernambuco e do Ceará.

Sante Scaldaferrri integrou a conhecida Geração Mapa, um grupo de jovens responsáveis pela edição da *Revista Mapa*, nome de um poema de Murilo Mendes. A revista continha ilustrações de Sante Scaldaferrri e outros artistas. O artista também participou de atividades no cinema, quando atuou como ator e cenógrafo em filmes de Glauber Rocha.

Sante começou a trabalhar com a temática da arte e cultura popular com base nos conhecimentos obtidos nas aulas da Cadeira de Estudos Brasileiros na Escola de Belas, quando teve início o seu interesse pelos movimentos messiânicos com a leitura de autores brasileiros que escreveram sobre o assunto, principalmente a leitura de *O Messianismo no Brasil e no Mundo*, de autoria de Maria Isaura Pereira de Queiroz. Com base nas leituras, Sante Scaldaferrri produziu distintos trabalhos, como as pinturas de bois inspiradas no movimento messiânico denominado Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, também conhecido como Boi Santo, no município de Crato, no Ceará. Além das leituras sobre o tema, o contato com os ex-votos, vistos pela primeira vez pelo artista na coleção do “museu” de artesanato e arte popular da Escola de Belas Artes, despertou a paixão do artista pela plástica de origem popular.

A coleção de artesanato e arte popular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia foi formada na década de 1950 como parte integrante da Cadeira de Estudos Brasileiros, ministrada pelo catedrático e poeta Hélio Simões. A Cadeira contou com a participação, como voluntário, do historiador Cid Teixeira, e como assistente efetivo, o escritor e poeta Carlos Eduardo da Rocha. O Gabinete de Estudos Brasileiros foi instalado na antiga Sala de Desenho Arquitetônico com uma coleção de ex-votos, imagens e esculturas populares.

De acordo com o artista Sante Scaldaferrri (2012)¹⁰, que na época era aluno da Escola, o “museu” funcionava em uma pequena

10. Entrevista concedida a autora em 1o de fevereiro de 2012.

sala e contava com peças de artesanato, como carrancas, ex-votos, flecha de índio, urna funerária e diversos outros objetos ligados à cultura indígena. Segundo o artista, a coleção dialogava com o que era ensinado nas aulas teóricas; falava-se sobre o que é cultura, discutiam sobre a literatura de Jorge Amado, assim como estudavam antropologia, etnologia e o candomblé. No entanto, segundo Sante Scaldaferrri, não eram estudos feitos com muita profundidade de conteúdo. AA Cadeira de Estudos Brasileiros, como coloca o artista, mostrava uma visão geral sobre o que era o Brasil, com maior ênfase para a região Nordeste.

Nesse momento, conforme assinala Juarez Paraíso (2001)¹¹, a Escola passa a participar do processo de atualização da criação artística, e isto ocorreu devido ao ingresso de um corpo docente composto por professores-artistas representantes da arte moderna baiana, e que também estavam motivados pelos acontecimentos em torno da arte moderna nacional e internacional (PARAÍSO, 2001, p.16). Os professores acreditavam que a produção artística deveria utilizar a pesquisa como referência para as criações, o que possibilitaria uma maior interação entre o professor e o aluno, que aprendia a trabalhar e a conhecer todos os tipos de técnicas e descobrir novos materiais¹². O processo de mudança teve início entre os anos 1946 e 1961, com a atuação do diretor, pintor e professor de desenho da Escola de Belas Artes Manoel Ignácio Mendonça Filho¹³, que contribuiu para a transformação da forma física e curricular da estrutura universitária da época, propondo mudanças significativas na estrutura acadêmica, a exemplo da contratação de um renomado corpo docente para a Escola¹⁴.

A partir de 1953, a Escola passará por mudanças significativas com o ingresso de arquitetos e artistas modernos, contratados para fazerem parte do corpo docente¹⁵, entre eles, o arquiteto Diógenes

11. PARAÍSO, Juarez. *A importância da Escola de Belas Artes. In: + 100 artistas plásticos da Bahia*. Salvador: Prova do Artista, 2001.

12. Segundo Juarez Paraíso, os professores-artistas descobriam novas metodologias por meio da orientação e colaboração de docentes ligados ao campo teórico, como os professores Hélio Simões, Cid Teixeira, Carlos Eduardo da Rocha, Selma Costa, dentre outros.

13. Sobre Mendonça Filho, ver a dissertação: SILVA, Anderson Marinho da. *Manoel Ignácio de Mendonça Filho e a pintura de marinha na Bahia*. PPGAV/EBA-UFBA, 2013.

14. PARAÍSO, 2001, p.16.

15. Destacam-se ainda os professores Octávio Torres, Francisco de Conceição Menezes, Leopoldo Afrânio Basto do Amaral, Carlos Eduardo da Rocha, Romano Galeffi, Oscar Caetano da Silva, Hélio Gomes Simões, Américo Furtado de Simas Filho, Cid Teixeira, entre outros.

Rebouças¹⁶, José Bina Fonyat Filho, Hélio Duarte, Hansen Bahia, Mirabeau Sampaio, Udo Knoff, João José Rescala, Lina Bo Bardi e Maria Célia Amado Calmon Du Pin e Almeida¹⁷.

A coleção de arte popular da Escola de Belas Artes foi formada no bojo das transformações na estrutura de ensino da instituição, uma vez que naquela época se acreditava que o contato com os objetos de culturas populares propiciaria novas formas de manifestação e representação artísticas, amparando-se nos ideais de formação do modernismo brasileiro.

O conjunto de objetos reunidos para formar o “museu de arte popular” da Escola de Belas Artes possibilitou aos estudantes conhecer as soluções plásticas da produção de origem popular, servindo como fonte de inspiração para suas poéticas e processos de criação artística. O artista Sante Scaldaferrri foi um dos estudantes que, por meio das aulas teóricas sobre a cultura popular e do contato com os ex-votos do “museu” da Escola de Belas Artes, começou a elaborar sua poética com a temática da arte e da cultura popular. O artista diz em entrevista que não foi o primeiro artista a pintar ex-votos, mas foi o primeiro a colocar o seu universo criativo por meio dos ex-votos¹⁸.

Sante Scaldaferrri também viajou pelo sertão nordestino para recolher ex-votos, santos católicos, bonecos de barro e cerâmicas, formando uma coleção com cerca de quatrocentos ex-votos de madeira (Figura 3) e duzentos de metal. A utilização da arte e da cultura popular em suas pinturas, segundo o artista, [...] “é decorrente da transfiguração de uma temática abrangente da cultura e arte do Nordeste brasileiro, associada a uma linguagem contemporânea internacional vigente na época”¹⁹. Sante é considerado um

16. Foi por meio do convite do arquiteto Diógenes Rebouças que vieram à Bahia ensinar no curso de arquitetura, que na época estava ainda atrelado à Escola de Belas Artes, alguns dos nomes de destaque da arquitetura baiana de 1950 a 1960, como José Bina Fonyat Filho, a italiana Lina Bo Bardi e Fernando Machado Leal.

17. A professora foi responsável por importantes iniciativas de renovação no ensino moderno das artes, introduzindo novas técnicas e formas de composição, uma revolução na história do ensino moderno na Escola de Belas Artes. Cf. PARAÍSO, Juez. *Belas Artes, 1877-1996*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, agosto de 1996, p.12-13.

18. Em entrevista concedida à autora em 10 de fevereiro de 2012.

19. Sante Scaldaferrri, *Algumas considerações a respeito de meu trabalho*. In: SCALDAFERRI, Sante. *Pop/Bienais*. Fotografias de Andrew Kemp. Palacete das Artes Rodin Bahia. Bahia, 2011, p.25.

dos principais artistas da segunda geração modernista a utilizar o ex-voto como tema para as suas criações (Figura 4).



Figura 3.
Coleção de Ex-votos. Atelier de Sante Scaldaferrri.
Fotografia: SANTOS, Jancileide.



Figura 4.
Sante Scaldaferrri.
Mulher andando ao sol poente.
Encáustica s/ madeira. 1,30 x 1,30 m, 1988.
Fonte: Sante Scaldaferrri – Pop/Bienais, 2011, p.29.

Considerações Finais

A formação de coleções de artesanato e arte popular permitiu que os artistas Mário Cravo Junior e Sante Scaldaferrri organizassem um rico material iconográfico para a construção de suas poéticas visuais. A influência dos estudos do folclore e da antropologia na formação de uma “consciência” ou sensibilidade em relação às manifestações da cultura do “outro” fomentou a busca por novas formas de representação artística na Bahia, de modo que o artesanato e as artes populares passaram a ser objetos de estudo no ambiente acadêmico, como vimos no processo de formação de uma coleção de arte popular na Escola de Belas Artes da UFBA na década de 1950, estimulando a criação, em todas as linguagens artísticas, com base em referências da cultura popular.

Jancileide Souza dos Santos é Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/UFBA) – Linha de Pesquisa em Teoria e História da Arte. Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFBA). Bacharel em Museologia pela UFBA. Professora-Assistente de História da Arte do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). Estuda e desenvolve pesquisas na área de História da Arte e Museologia, com ênfase nos seguintes temas: Artesanato, Artes e Culturas Populares; História das Artes Visuais no Brasil e na Bahia; Patrimônio Cultural Material e Imaterial; Coleccionismo de Arte.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. Recife: FNJ, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001. 340 p. il.
- AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**: guia de ruas e mistérios; ilustrações de Carlos Bastos. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BECHARA FILHO, Gabriel. **A construção do campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930-1959)**. Tese de Doutorado UFBA/ Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador, 2007. 417 p. il.
- CRAVO. **Cabeça de Tempo**. Fotografias Andrew Kemp e Instituto Mario Cravo Neto. Texto de Caetano Dias Vauluizo Bezerra. Paulo Darzé Galeria, 2017. Disponível em: <https://paulodarzegaleria.com.br/wp-content/uploads/2017/12/miolo_cravo_031017.pdf>. Acesso em: 1º jun. 2019.
- CRAVO. **Esculturas de Mário Cravo**. Fotografia de Cravo Neto. Cravo Neto e Áries Editora, 1983. s.p. il.
- CRAVO. **Linha, Forma e Volume**. 1944/1984. Núcleo de Artes do Desenbanco, 1984.
- EXVOTO. Mário Cravo Neto. Texto de Bardi, Gilberto Freyre e Mário Barata. Mário Cravo Neto e Áries Editora, 1986. s.p. il.
- MASCELANI, Ângela. **O Mundo da Arte Popular Brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2009. 143 p. il.
- SANTOS, Jancileide Souza dos. **Coleções, Coleccionismo e Coleccionadores**: um estudo sobre o processo de legitimidade artística da produção de arte popular católica na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960. (Dissertação de Mestrado) PPGAV-UFBA, Salvador, 2013. 221p. Il.
- SCALDAFERRI, Sante. Pop/Bienais. **Fotografias de Andrew Kemp**. Palacete das Artes Rodin Bahia. Bahia, 2011.
- SCALDAFERRI, Sante. **Os primórdios da arte moderna na Bahia; depoimentos, texto e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas**. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1997.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Riscadores de Milagres**: um estudo sobre arte genuína. Rio de Janeiro: Superintendência de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, 1967. 175 p. il

VALLADARES, José. **Artes Maiores e Menores**. Seleção de crônicas de Arte 1951-1956. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, n. 6, 1957.

VIANA, Helder do Nascimento. **Os usos do popular**: coleções, museus e identidades, na Bahia e em Pernambuco, do início do século à década de 1950. Tese de Doutorado em História apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ USP. São Paulo, 2002. 183p.

COLEÇÃO INSPIRAÇÃO

COMUNICAÇÕES

O QUE TINHA NO ATELIÊ DE PEDRO WEINGÄRTNER?

Paulo César Ribeiro Gomes

A obra de Pedro Weingärtner (Porto Alegre, 1853-1929), em que pese sua importância e extensão, ainda é objeto de muitas interrogações. À parte a biografia de Angelo Guido (1956)¹ e o extenso ensaio de Athos Damasceno Ferreira (1971)² – trabalhos inaugurais da sua fortuna crítica –, os artigos acadêmicos e ensaios catalográficos,³ além dos trabalhos acadêmicos de peso, como as dissertações e teses, ainda não deram conta da diversidade de aspectos, temas e demais problemas inerentes a uma obra volumosa e, infelizmente, carente de um inventário sistemático e exaustivo. As abordagens elaboradas têm contornado aspectos pontuais de sua produção, a par de tentativas de instituir uma consistente narrativa biográfica.

Ao longo dos últimos anos nos debruçamos sobre a obra desse artista de referência nacional e de elevada importância para o panorama local das artes plásticas. Durante seis anos, inventariamos sua produção pictórica e gráfica disponível em coleções locais e nacionais, além daquelas acessíveis em publicações, tais como catálogos de leilões e de exposições.⁴ As pesquisas na internet foram de grande valia para a consolidação de uma numerosa produção pictórica e gráfica que, infelizmente, carece de dados concretos sobre títulos, dimensões, técnicas, localização e propriedade. Essas pesquisas subsidiaram, de modo considerável, a consolidação do inventário a que nos propusemos a compor; mas repito, infelizmente esses dados coletados não podem ser publicados por causa

1. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Divisão de Cultura, 1956.

2. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

3. Destacam-se as seguintes exposições, com seus respectivos catálogos: *Obra Gravada* (Porto Alegre: Fumproarte/MARGS, 2006), *Obra Gráfica* (Porto Alegre: Funproarte/MinC/MARGS, 2008) e *Pedro Weingärtner (1853–1929), um Artista Entre o Velho e o Novo Mundo* (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009).

4. *Inventário cronológico da obra pictórica e gráfica de Pedro Weingärtner*, desenvolvido entre 01/12/2010 e 29/12/2016.

da carência de dados coerentes. Partindo de um universo reduzido com quase duas centenas de obras, inventariadas por Guido (1956) e Damasceno (1971), chegamos, hoje, a mais de quatro centenas de pinturas, desenhos e gravuras, que demandam precisão de dados e atualização de propriedade.

A longa convivência com a obra do artista nos deixa relativamente confortáveis para avançar em indagações mais pontuais, para além daquelas como o estabelecimento de uma cronologia de temas (paisagens, retratos, cenas de gênero, gravuras, desenhos etc.), uma cronologia da vida e das viagens, da atuação profissional etc. Dentro desse aspecto, produzimos alguns ensaios focados em questões como o colecionismo institucional da obra de Weingärtner no Rio Grande do Sul (2003), a gravura e o desenho (2006-2009), a presença da fotografia (2008), sua formação e obra (2009/2016), seu enquadramento nacional (2009), sua trajetória na Europa (2012), sua filiação ao naturalismo (2014), seus ateliês (2017), sua estrutura narrativa (2018) etc.

Com essas considerações, à guisa de introdução, não se pretende uma revisão bibliográfica, mas tão somente delimitar o alcance do que se segue. Assim, o presente ensaio tem por objeto os “recheios” dos ateliês de Pedro Weingärtner. É necessário, aqui, desdobrar essa proposta, esclarecendo seus termos e definindo seu alcance.

Sobre o primeiro: “recheios” é termo recorrente na literatura acadêmica que trata de patrimônio e de Artes Decorativas para nomear os bens móveis que ocupam um local, seja um palácio, uma residência ou um ateliê de artista. São os objetos de toda ordem, tais como móveis, tapetes, adornos, equipamentos de trabalho, livros, obras de arte etc., conforme utilizado por Clara Moura Soares, ao escrever: “[...] proceder à venda do edifício e dos seus recheios, (sic) são fontes essenciais para se poder caracterizar os recheios do palácio, determinar a importância [...]” (2017, p.11). Por “ateliê” entende-se, naturalmente, um local próprio para a execução de trabalhos artísticos, um estúdio, um local de trabalho de um artista. Quando nos referimos aos ateliês de Weingärtner, estamos falando não dos próprios, pois naturalmente não os temos, mas daquelas imagens (pinturas, desenhos e fotografias) nas quais o seu local de trabalho – ou que inferimos que tenha sido seu local de trabalho – aparece, imagens essas que ficaram para a posteridade como os “seus” ateliês.

Neste ensaio vamos ainda mais adiante ao nos apropriarmos de imagens (pinturas, principalmente) nas quais os ateliês, ou locais de trabalho de um artista ou de um amador, são o tema principal.

A estratégia proposta para este ensaio, obedecendo ao tema do colóquio a que se destina, é se valer como material de pesquisa de algumas pinturas, de fotografias de ateliês e de fotografias de modelos. Assim sendo, nos deteremos na “coleção” de objetos e adereços do pintor Pedro Weingärtner (1853–1929) que aparecem nesses documentos. Anteriormente, já havíamos nos dedicado aos ateliês de Pedro Weingärtner,⁵ quando discorremos sobre seus locais de trabalho e suas implicações profissionais. Naquela ocasião, foi elaborada uma lista – não exaustiva – desses locais e de suas personagens. Ainda no mesmo artigo, esclarecemos sobre a ausência de registros textuais ou verbais sobre esses ateliês e seus recheios. A exceção é o texto de Carlos von Koseritz,⁶ que escreveu:

O atelier (que é alugado e pertence a um lente de academia na Alemanha) representa uma casa da campagna di Roma, com todo o romântico exterior d'essas casinhas. Penetrando, porém, pela baixa porta no interior, acha-se o visitante, como por encanto, em região inteiramente diversa. É o ambiente da arte que alli o cerca: Antigas drapéries de pezados estofos, trophéos d'armas, estatuetas em bronze, bustos de mármore, festons de louro secco, mil bibelots e objectos d'arte, – emfim, um microcosmo de gosto artístico e a tudo isto uma excellente luz, que em ondas desce do telhado de Chrystal e um grande numero de quadros em via de execução, de estudos, debuxos etc. O artista que nos recebe no solar, é o mesmo moço modesto e sympathico que Porto Alegre conheceu há 8 annos como simples desenhador auxiliar d'uma lithographia. O bigode cresceu um pouco, os hombros tornaram-se mais largos, mas pelo rosto é o artista, cujos quadros começam a ter grande nomeada, o mesmo simples e modesto rapaz dos outros tempos, muito criterioso e pouco dado a extravagâncias artísticas. (KOSERITZ; 1887, p.359)

5. *Os ateliês de Pedro Weingärtner*. Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017. Disponível em: http://dezenovevinte.net/800/tomo4/index_arquivos/800_IV_pcrj.pdf.

6. Carlos von Koseritz ou Karl von Koseritz nasceu Carl Julius Christian Adalbert Heinrich Ferdinand von Koseritz em Dessau, capital do ducado de Anhalt, na Alemanha, em 7 de junho de 1830 e faleceu em Porto Alegre (RS), em 30 de maio de 1890. Escritor, político e jornalista, foi um dos mais destacados intelectuais teuto-brasileiros do século XIX, exercendo grande influência e deixando numerosa obra publicada.

A considerar-se o ano de 1887, data de publicação da crônica acima, Koseritz visitou Weingärtner no seu primeiro ateliê romano, na Villa Strohl-Fern, local importante para a história da arte europeia e americana até os dias de hoje, objeto de uma exposição que a descreve como um local “rodeado por vegetação, na fronteira da Villa Borghese [...]”.⁷

A descrição generosa que Koseritz faz do local nos leva a considerar que, se o artista não era um colecionador, pelo menos ele acumulava itens que certamente eram importantes para seu trabalho. Do mesmo modo, também não temos notícias de que ele acumulasse obras de outros artistas, o que era, e é, comum entre pares, principalmente fundado nas trocas de cortesia.

Esse aspecto de acumulação de objetos e obras em ateliês está generosamente documentado na história da arte, seja por meio de descrições e relatos, seja por registros fotográficos, gráficos e pictóricos de ateliês de artistas dos séculos XIX e XX. Esses documentos históricos demonstram claramente que essa era uma prática recorrente, ou seja, a “acumulação” faz parte do repertório imagético das obras de seus autores.

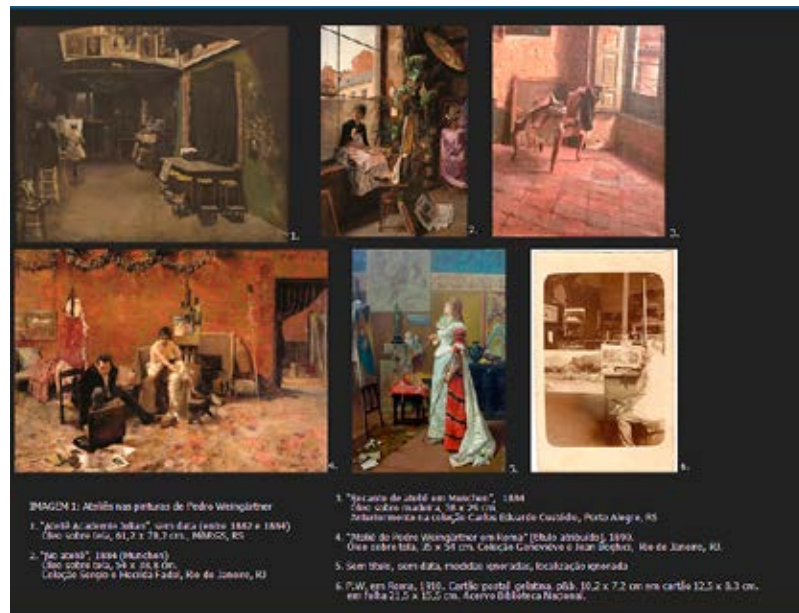


Figura 1.
Ateliês nas
pinturas de Pedro
Weingärtner.

7. *Artisti a Villa Strohl-Fernluogo d'arte e diincontri a Roma trail 1880 e il 1956* (ver Referências).

No caso de Weingärtner, podemos afirmar com relativa tranquilidade que seus ateliês não se caracterizavam como um local de construção de uma autoimagem de artista bem-sucedido. O ateliê, como um local de trocas/comércio de obras, não parece compatível com o que sabemos sobre o artista, pois, ao que consta, Weingärtner não tinha como prática receber em seu ateliê pessoas ou grupos, ou transformá-lo em um espaço de sociabilidade. Aqui, o acúmulo de objetos indica antes uma facilitação do trabalho de criação.

Nossa amostragem de documentos inicia-se com cinco pinturas e uma fotografia que têm o ateliê, ou local de trabalho, como tema, e vai desde a década de 1880 até 1890 (Figura 1). A primeira é a *Academie Julian* (pintada entre 1881 e 1883), um retrato do famoso ateliê francês que acolheu parte considerável dos artistas brasileiros que estudaram em Paris no século XIX. Em seguida há duas pinturas de ateliês em Munique, executadas quando retornou da Alemanha, em 1884, após sua estada em Paris e antes de sua definitiva instalação na Itália. Dessas, a primeira representa um recanto envidraçado de um ateliê com uma pintora e uma infinidade de objetos; a segunda, por outro lado, é uma tela econômica, que remete irresistivelmente à célebre *Das Balkonzimmer*, de Adolph Menzel (1815–1905).⁸ A quarta das pinturas apresentadas aqui é a tela de 1890, que representa um ateliê com seus personagens (o artista e a modelo) em plena atividade, na qual nos deteremos com vagar. A quinta e última pintura dessa amostragem é uma cena pseudo-historicista, que retrata uma personagem vestida à moda antiga; essa é uma obra de histórico complexo, visto que só temos uma imagem sem qualquer outra informação. Nessas pinturas, além dos locais propriamente ditos, podemos observar uma grande quantidade de objetos e ferramentas – os recheios –, como vasos, mobiliário, tecidos, coroas de hera, instrumentos musicais etc., as inevitáveis paletas e cavaletes e também as recorrentes pastas de desenhos e impressos.

8. Pequena pintura, em óleo sobre tela, datada de 1845, medindo 58 x 47cm. Integra o acervo da Alte Nationalgalerie, Staatliche Museenzu Berlin. Difícilmente Weingärtner teria conhecido a pintura, com exceção talvez de uma reprodução, visto que esta só foi exibida publicamente pela primeira vez por ocasião da exposição em memória de Menzel, organizada por Hugo von Tschudi, em 1905, na Galeria Nacional de Berlim, conforme descrito em: http://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2220&language=german. Acesso em: 6 jul. 2019.

Outros documentos são as fotografias, todas sem data definida. São impressionantes registros que nos apresentam um acúmulo desordenado de elementos variados, objetos ligados ao trabalho, pinturas em estágios diferentes de produção e, além do artista, os modelos. Na fotografia datada de 1910, que mostra Weingärtner em seu ateliê romano, por exemplo, temos um registro de vários níveis: Weingärtner na pose padrão de um artista bem-sucedido, o local de trabalho e um grande número de obras em destaque, algumas delas emolduradas (Figura 1, imagem 6).

Deteremos nosso olhar minucioso sobre algumas dessas imagens, com o intuito de inventariar, na medida do possível, os objetos presentes e associá-los ao repertório de itens em suas pinturas. A primeira imagem analisada é a pintura intitulada *Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma*, datada de 1890. Reproduzida em catálogo e descrita por Ruth Tarasantchi como “provavelmente seu [Weingärtner] próprio atelier na Via Margutta” (2009, p.61), somos inclinados a entender essa pintura mais como uma fantasia baseada no real e menos como o seu ateliê de fato, visto que as fotografias que conhecemos não correspondem, nem em aspecto geral nem em arrumação, ao que vemos aqui.

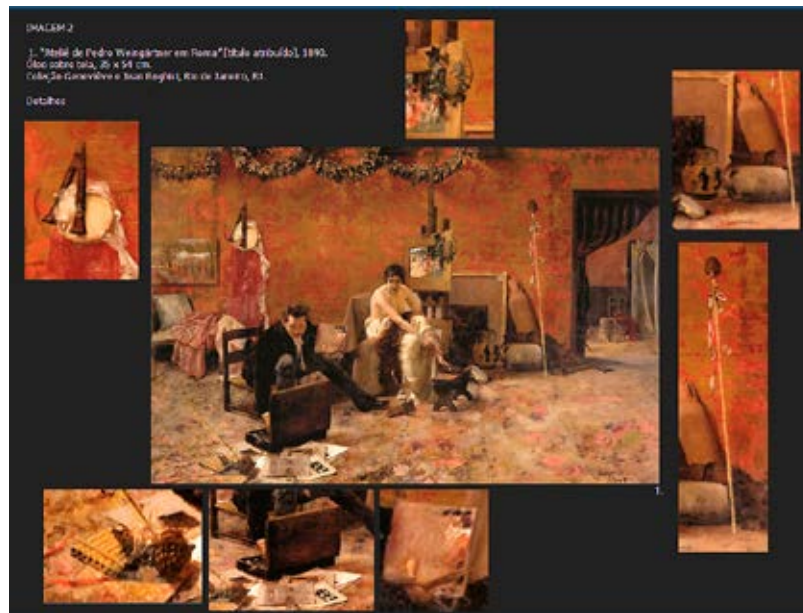


Figura 2.
Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma [Título atribuído], 1890.

A composição cuidadosamente elaborada apresenta os elementos descritos com minúcia, como que exibidos, dando a ver uma cena de gênero. É uma pintura que sintetiza os interesses do artista: uma cena de gênero em um interior burguês com os elementos que farão parte de uma cena neopagã. O inventário é esclarecedor do que está ocorrendo e do que resultará daí: uma grande sala forrada com um tapete ou carpete florido, a parede revestida com um papel requintado, com uma extensão ao fundo e, à direita, uma grande quantidade de elementos (Figura 2 e detalhes). Ao centro, vemos um artista sentado em uma cadeira baixa, com uma paleta e pincéis na mão esquerda, enquanto busca algo no interior de uma caixa de tintas. No chão, embaixo da caixa, há vários desenhos (seriam esboços para um trabalho?). Ao lado da caixa, dois objetos chamam a atenção: um objeto alongado, que termina em uma forma esférica (uma bastão de pastor ou, talvez, um apoia-mãos⁹), e uma flauta de Pã – também conhecida como siringe (do grego *Syrinx*) –, constituída por uma série de tubos fixos juntos, de comprimentos diferentes, por meio dos quais o ar era soprado pela extremidade superior.

Ao lado do pintor, uma modelo com o torso desnudado observa-o entretido em sua busca. Ela está sentada, coberta com um pano branco e tem no colo uma pele de tigre; além disso, calça uma sandália antiga no pé esquerdo, que está apoiado num banquinho. A outra sandália, do pé direito, está no chão. Ao seu lado, um cavalete com uma tela, com uma cena neopagã ao ar livre, na qual podemos adivinhar algumas figuras desnudas com braços levantados. Apoiada na tela, vê-se uma coroa de louros, ou de alguma outra hera. Mais atrás da modelo e do cavalete, na parede forrada com um papel ou tecido estampado com florões vermelhos sobre um fundo amarelado, vemos outras telas encostadas. À frente das telas, temos uma ânfora bege com figuras negras e, ao lado, um *tamburello* ou pandeiro. Outros objetos compõem ainda o recanto: um objeto esférico branco, que não identificamos sua utilidade, uma pele de animal ou tecido escuro, uma ânfora grande sem decoração e, finalmente, um bastão de pastor com fitas, cujo topo é muito semelhante ao objeto que está próximo

⁹ Apoia-mãos (em francês chamada de *appui-main* ou *appui-main* e ainda *canne à peindre* ou *canne de peintre*) é um bastão de madeira, terminado por uma bola forrada de tecido ou couro. Servia para apoiar a mão do pintor quando fosse necessário tratar algum detalhe ou minúcia que exigisse firmeza de traço.

ao pé do artista. Ao fundo, na extensão da sala, depois da cortina escura, entrevemos parte de um banco com pés cruzados, uma cadeira com tecido vermelho e mais uma porta, parcialmente encoberta por uma cortina branca que, aparentemente, delimita uma área reservada. Voltando ao artista entretido na sua busca dentro da caixa de pintura, vemos, às suas costas, uma poltrona de pés recurvados. Sobre ela, uma peça de vestuário, provavelmente o vestido da modelo. Acima da poltrona, vemos uma tela com uma paisagem, aparentemente inacabada ou em processo. À direita da tela, presa na parede, vemos uma espécie de panóplia, composta de um tecido leve e avermelhado – com bordas brancas e vagos desenhos em dourado –, um outro *tamburello* e um *aulos*. Na verdade, um *aulos* duplo, ou *diaulos*, que é uma espécie de flauta com palheta. Fechando o campo visual, da parte superior esquerda da tela até o centro, um generoso festão de quatro voltas, que remete imediatamente aos “festons de louro secco”, descritos por Koseritz no início deste texto.

A exaustiva lista de objetos presentes na tela caracteriza quase um inventário dos itens presentes em outros trabalhos do artista, mormente aqueles que classificamos como cenas neopagãs, telas que têm por tema a Roma Antiga ou a Grécia mitológica, com suas personagens e eventos. Assim, temos os instrumentos musicais, as ânforas e outros tipos de vasos antigos, os adereços, como as peles e as sandálias, os bastões de pastores, as coroas de louro (indicativas de distinção, de glória e de vitória) ou de outros vegetais, como as de acantos (indicando a honestidade, a pureza etc.), todas indicando a atividade ou situação de seus portadores.

Alguns dos elementos presentes nessa tela vão surgir em inúmeras outras durante a trajetória do artista e acreditamos que Weingärtner dedicava um extremo cuidado à composição dessas obras, visto que há uma acuidade quase historicista na apresentação dos objetos e adereços. Exemplo disso é a *Oferenda ao deus Pã*, datada de 1894 (Figura 3), que representa uma cerimônia religiosa. Essa pintura, que apresenta o momento culminante de consagração das ofertas ao deus Pã, presente em efígie na coluna à esquerda (entrelaçada de hera) e antecedido por uma ara na qual queimam ervas. As personagens, evitando olhar para o altar, voltam ostensivamente a cabeça, cobrem os olhos com as mãos, ficam de costas ou simplesmente fecham os olhos, como

na figura agachada. A personagem mais ao fundo eleva nas mãos um vaso, precisamente um lécito (do grego *lekythos*) – recipiente utilizado para armazenar óleos perfumados, que era utilizado em cerimônias religiosas.¹⁰

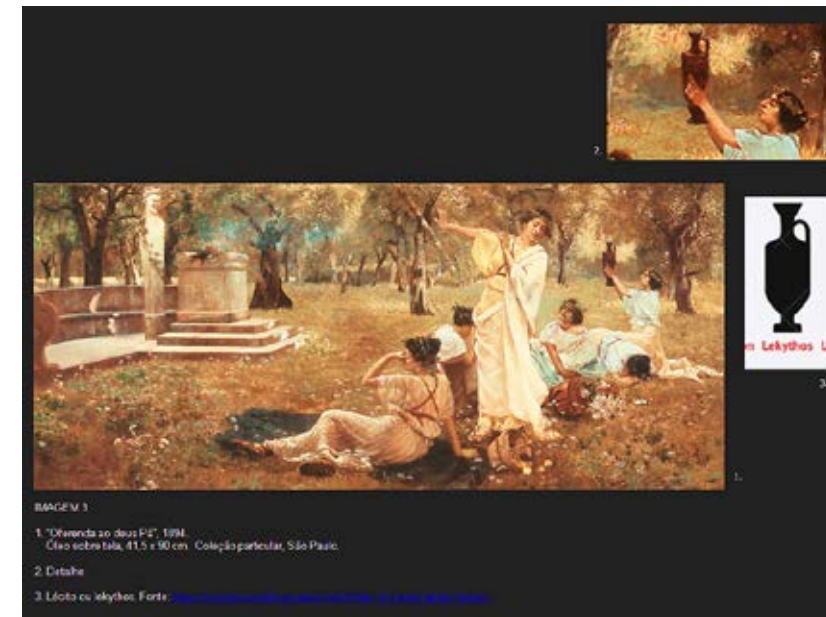


Figura 3.
Oferenda ao deus Pã, 1894.

Outra obra que traz elementos importantes para o conhecimento dos recheios dos ateliês de Weingärtner é uma pintura que, como já afirmamos, é de difícil documentação, visto que não sabemos sua origem, medidas e atual localização (Figura 4). A pintura assinada, mas sem data, tem dedicatória a Rui Regio, registrada no canto inferior esquerdo, juntamente com a assinatura de Weingärtner. É uma fantasia, certamente, visto o artificialismo da composição e a discrepância entre os elementos do cenário e o vestuário da personagem central. O ambiente é natural do século XIX, mas o vestido e adereços remetem ao século XVI, período dos reinados de Charles IX e Henri III na França.

¹⁰ Não cremos que esses vasos gregos (ou romanos) fossem antiguidades, visto que na Itália do século XIX, local onde pintou suas cenas neopagãs, havia fábricas que produziam “réplicas” de peças clássicas, ou eram nelas inspiradas, destinadas a atender a demanda pela cerâmica historicista ou revivalista, como a Manifattura Giustiniani, de Nápoles.

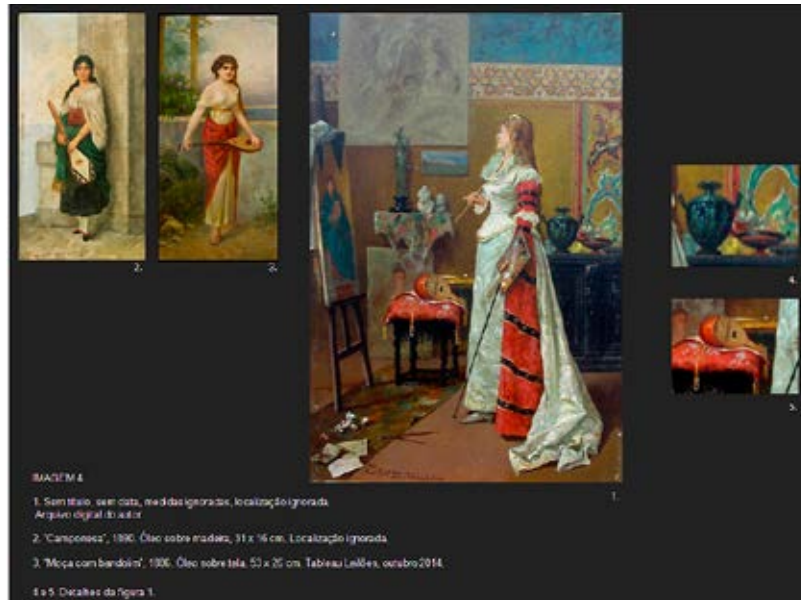


Figura 4.
Sem título, sem data, medidas ignoradas, localização ignorada, localização ignorada.

É uma pintura de boa qualidade, independentemente de seu anacronismo, que podemos tributar ao gosto eclético de parte dos artistas europeus do século XIX – evidenciado por obras compostas dentro de um espírito historicista, mas sem se caracterizarem como pinturas de história, visto que são cenas de gênero desatualizadas com relação ao tempo presente de seus executores.

A imagem representa um interior doméstico, carregado de objetos e com uma pintora em frente ao cavalete com uma paleta e um pincel na mão. Recuada, ela observa seu trabalho em execução, com o apoio-mãos abaixado e o pincel suspenso no ar. A tela que está sendo pintada é de uma figura feminina vestida de azul com uma criança no colo, uma madona, certamente. Aos pés do cavalete, assim como vimos no *Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma* (1890) e também em *No ateliê* (1884), temos uma grande quantidade de papéis – desenhos – espalhados pelo chão. Um inventário exaustivo enumeraria e caracterizaria a diversidade de objetos que compõem a cena: móveis, tapete, esculturas, pinturas inacabadas, objetos diversos, almofadas, vasos gregos etc. Chama especialmente a atenção um alaúde, com sua característica caixa em forma de meia pera ou gota. Do mesmo modo, chama a atenção os dois vasos gregos – uma ânfora ovoide com duas alças e um cílice, que é uma taça destinada a beber vinho – dispostos sobre

o móvel escuro à direita (Figura 4 e detalhes). Se os vasos são recorrentes nas pinturas neopagãs, os instrumentos vão surgir em pinturas de caráter mais anedótico ou descritivo (Figura 4, imagens 2 e 3).

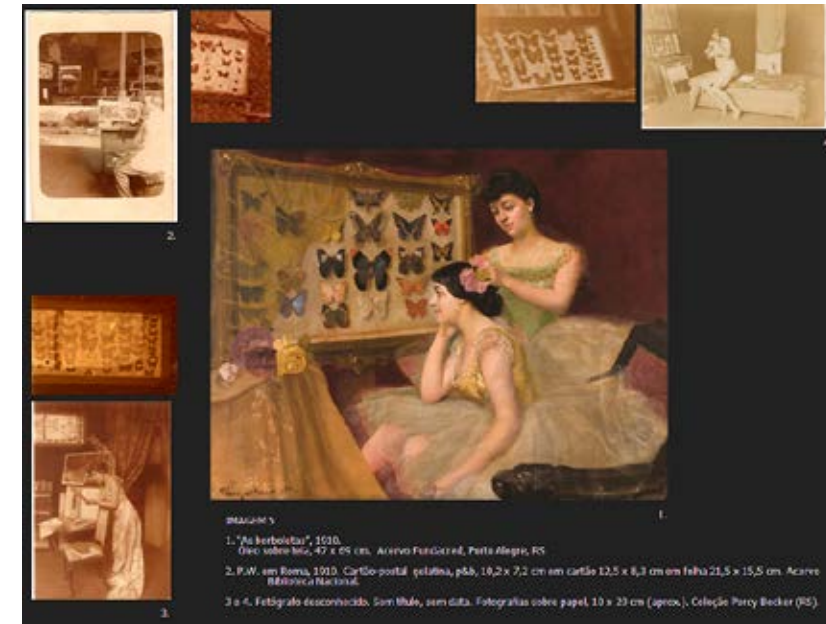


Figura 5.
As borboletas, 1910.

Observando as fotos de ateliê, percebemos a presença insistente de uma caixa de borboletas. À parte a evidência de seu pertencimento ao artista, conforme podemos ver em sua fotografia, essas borboletas passam de uma imagem para a outra, de modo incisivo, e vão ganhar destaque na famosa *As borboletas*, datada de 1910 (Figura 5).

Ao enumerarmos os objetos presentes em suas pinturas e fotografias, uma pergunta permanece ao longo de todo o processo: Pedro Weingärtner era um colecionador? Não temos registro de um colecionismo sistemático, ao modo de Alma-Tadema, por exemplo. Certamente, Weingärtner juntava objetos, o que podemos ver na confusão das imagens dos seus ateliês. Mas acreditamos que não eram objetos especialmente preciosos – com exceção, talvez, da caixa de borboletas –, mas sim, adereços quase cenográficos ou teatrais, como as coroas de heras, os instrumentos musicais, os tecidos, ou mesmo os vasos, que ajudavam a caracterizar as per-

sonagens, como podemos ver nas pinturas e nas fotografias. Por mais precisos que fossem, com sua correta aplicação nas narrativas visuais, esses objetos não eram antiguidades.

A par da observação de objetos em pinturas e fotografias, outro item faltante para este estudo são desenhos preparatórios, que são praticamente inexistentes nos registros de obras de Pedro Weingärtner. Se a expectativa era de sua presença como material de preparação das pinturas, os desenhos sobreviventes são, na sua maioria, de figuras humanas.

Tentamos, até o momento, inventariar os recheios dos ateliês de Pedro Weingärtner. A par da escassez de documentos, os poucos dados biográficos sobre a vida e as práticas do pintor, assim como a rarefação de autorretratos (até onde sabemos, são poucas as suas autorrepresentações), ao mesmo tempo que dificultam uma construção biográfica precisa, abrem um universo generoso de especulações com base nos elementos presentes em suas obras. Pedro Weingärtner, apesar da eloquência de suas obras, permanece um artista silencioso.

Paulo César Ribeiro Gomes é Bacharel em Artes Plásticas (1995), Mestre em Artes Visuais (1998), Doutor em Artes Visuais (2003), todas pela UFRGS, com Estágio Sênior – Pós-Doutorado no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Professor-pesquisador Adjunto no Bacharelado em História da Arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS, desde 2017. Desenvolve pesquisas em História da Arte, com ênfase no século XIX e início do século XX, com foco no Rio Grande do Sul e na obra de Pedro Weingärtner.

REFERÊNCIAS

- KOSERITZ, Carlos Von. **Impressões d'Italia**. Porto Alegre: Estabelecimento Typographico de Gundlach & Cia, 1887, p. 358-362.
- MUSEIDI VILLA TORLONIA. **Artisti a Villa Strohl-Fern luogo d'arte e di incontri a Roma trail 1880 e 1956**. Exposição realizada em Roma, no Museidi Villa Torlonia (Casino dei Principi, Via Nomentana 70), de 21 de março a 17 de julho de 2012. Disponível em: <<http://www.museivillatorlonia.it/mostreedeventi/mostre/artistiavillastrohlfern>>. Acesso em: 6 jul. 2019.
- SOARES, Clara Moura Soares. Os recheios do Paço do Ramalhão (Sintra, Portugal): a herança e o gosto artístico da rainha D. Carlota Joaquina de Bourbon. **Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI/IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX** [edição digital], 08 – 10 novembro 2017, Rio de Janeiro (RJ), Brasil; organizado por EBA/PPGAV e Museu D. João VI – Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://www.academia.edu/37438814/ClaraMouraSoares2017OsRecheiosdoPa%C3%A7odoRamalh%C3%A3oSintraPortugalaheran%C3%A7aegostoart%C3%ADsticodarainhaD.CarlotajoaquinadeBourboninCole%C3%A7%C3%B5esdeArtemPortugalenosBrasilnos%C3%A9culosXIXeXX.Arteeseuslugarescole%C3%A7%C3%B5esemespa%C3%A7osreaisRiodeJaneiropp.11-32>>. Acesso em: 8 jul. 2019.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung [et.al.]. **Pedro Weingärtner (1853-1929)**: Um artista entre o Velho e o Novo Mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

O MUSEU “O MUNDO OVO DE ELI HEIL”: CRIAÇÃO, OFÍCIO E COLEÇÃO

Sandra Makowiecky

O Ateliê – Espaço privilegiado para a criação

O ateliê é uma oficina estratégica de trabalho do artista. Isso porque eles escolhem como e onde desejam produzir suas obras. É no ateliê que surgem as motivações, as técnicas, os materiais e a novas experiências em torno do processo criativo. Visitar um ateliê é entrar na intimidade do artista. Diversos artistas fizeram de seus ateliês lugares tão fantásticos que se transformaram, após sua morte, em fundações, museus e centros culturais abertos à visitação pública. É o caso do Museu “Mundo Ovo de Eli Heil”, que abriga o acervo da artista plástica catarinense, com exposição permanente de suas obras. Possui três espaços de exposição: a “Sala de Exposição” (Figura 1), a “Sala de Esculturas” (Figura 2) e o anexo que abriga a obra *Presépio* (Figura 3). Nos jardins do museu estão expostas, ainda, várias esculturas, com destaque para o conjunto de obras denominado “O Paraíso” (Figura 4). Eli nasceu em 1929, na cidade de Palhoça, Santa Catarina e faleceu em 2017, aos 88 anos, em Florianópolis. Pintora, desenhista, escultora e ceramista autodidata, participou de inúmeras exposições no Brasil e no exterior. Participou da 1ª Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 1978, e da seção de Arte Incomum da 16ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1981. Em suas mais de duzentas participações em exposições, realizou um trabalho único, de difícil classificação, que na XVI Bienal Internacional de São Paulo de 1981 foi catalogada como “Arte Incomum” (*Art Brut*). Cabe destacar que essa Bienal tentou romper com a montagem geográfica e agrupar as obras por linguagem, destacando-se a videoarte e a arte postal; além da sala especial para um

tipo catalogado como arte incomum. Em seu processo de criação utilizou os mais diversos materiais (telas, tampas de vasos sanitários, saltos de sapato, papelão, cabos de vassoura, bisnagas de tinta, fios, rolos de papel higiênico, tubos de tinta, canos de PVC). Teceu fios elétricos com vassoura, numa época em que reciclar não era algo que se cogitava e inventou inúmeras técnicas, contabilizadas em 228. Ao restaurar uma obra, não tinha preocupação em manter as cores originais, repaginando produções antigas. É difícil definir a obra de Eli Heil. As definições representam um limite e uma racionalização de ideias que se contrapõem frontalmente ao princípio gerador da sua obra, por si ilimitada, explosiva, delirante. Termos como: “arte ínsita”, “expressionista” e “surrealista” vêm sendo empregados para classificá-la. Diante deles somos envolvidos por formas que vibram, cores que transbordam, mágicas criaturas – suas personagens – que saem dos limites da materialidade para gesticularem ou virem até nós. Espaço de criação, ofício, e que forma uma coleção, em que as representações do seu fazer constroem a imagem do artista e sua relação com o ideal e o real, com a imaginação, a natureza, o delírio e a realidade. Substância nunca lhe faltou; nem a linguagem específica, nem o poder comunicativo, três qualidades básicas da expressão artística. Somos captados por essa atmosfera sem paisagem, da ordem do delírio. Uma coleção feérica em uma organicidade lógica, em que as imagens oscilantes na evolução da artista partem sempre de sua vivência interior, materializada em seu “Mundo Ovo”. Ao pensar no eixo temático – “Coleção-inspiração: obras de artistas e o uso de seus arquivos materiais” e em “Colecionador-artista e artista em coleção” –, transportamo-nos a esse museu, como forma de dar visibilidade a um acervo e a uma obra que se misturam de forma indelével.



Figura 1.
Museu Mundo Ovo
de Eli Heil. Sala de
exposição. Foto:
Acervo do Museu.



Figura 2.
Museu Mundo Ovo
de Eli Heil. Sala de
exposição. Foto:
Acervo do Museu.



Figura 3.
Museu Mundo
Ovo de Eli Heil.
Sala de exposição
Presépio. Foto:
Acervo do Museu.



Figura 4
Museu Mundo
Ovo de Eli Heil.
Jardins do Museu,
com *Paraíso*. Foto:
Acervo do Museu

Em 1987, quando comemorava seus vinte e cinco anos de carreira artística, Eli Heil começou a realizar um sonho antigo, que seria ter um local para conservar as obras que, tombadas, fariam parte de seu acervo indissolúvel. Inaugurado no dia 7 de março de 1987, o local foi batizado, pela própria artista, de “O Mundo Ovo de Eli Heil”. Conseguindo o local, faltava o amparo necessário à conservação de seu enorme acervo. Assim, no dia 21 de agosto de 1993, foi instituída, em reunião de família, a Fundação O Mundo Ovo de Eli Heil. Em 1994, é inaugurada oficialmente a Fundação O Mundo Ovo de Eli Heil, com o objetivo de preservar e divulgar a obra da artista e que hoje abriga quase duas mil obras e é constituída de pinturas, esculturas, tapeçarias, cerâmicas e desenhos. Muitos trabalhos da artista estão em acervos públicos de museus como o MAB (Museu de Arte Brasileira), MAC (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), MAJ (Museu de Arte de Joinville) e no Masc (Museu de Arte de Santa Catarina), além de coleções particulares. A Fundação Museu O Mundo Ovo de Eli Heil fica na Rodovia SC 401, km 7, número 7079, em Santo Antônio de Lisboa, em Florianópolis, e está aberto à visitação. Atualmente é possível comprar obras no Museu. Eli Heil ficou vinte anos produzindo, expondo, mas colecionando tudo. Em 1983, vendeu a primeira obra, e sua primeira exposição individual data de 1962, na Galeria Baú. Então, pintando freneticamente e tendo iniciado sua atuação nas artes plásticas em 1962, passou mais de vinte anos sem vender suas obras. É possível imaginar porque a questão do espaço era vital para ela e a impossibilidade dele resulta em algo que marca muito de seus depoimentos. O início das vendas teve ligação com o fato de conseguir fundos para fazer o Mundo Ovo. O espaço é uma obra de arte em si. O portão, o gradil, as janelas, as calçadas, tudo é criação da artista. O acervo possui obras de todas as fases e técnicas desenvolvidas pela artista. No museu também estão arquivados livros, catálogos, impressos e documentos associados à artista.

Eli Malvina Heil – o mundo dentro de mim, vomitando criações

Eli despertou para a arte aos 33 anos, depois de uma grave doença que a deixou de cama por cinco anos. Seu irmão lhe mostrou um quadro e perguntou a ela, que até então não tinha visto um: “Você pode fazer isso?”. Ela falou: “Isto eu também faço”. Essa

mesma história ela sempre repetia com entusiasmo. Mas ela não podia fazer igual. E fez diferente, inventando mais de duzentas técnicas. Nos cinco anos que ficou acamada, um pássaro ficou em cima de sua casa. Estava selado o acordo. Hoje o Pássaro, o seu Anjo Paz, pousa no jardim do Museu Mundo Ovo em forma de escultura com quatro metros de altura (Figura 5.1). Em seu bico está pendurado um coração, o coração do artista. A partir daquele instante, a coisa explodiu e resultou no Mundo Ovo.

Harry Laus, em texto publicado na *Revista Personas* (LAUS, 2003) disse que no início da carreira de Eli Heil houve quem a classificasse como “*naive*” (ingênua) ou primitiva, e que esses adjetivos cabiam melhor a quem assim tentou defini-la. No caso de Eli Heil, está patente o rompimento com qualquer compromisso estético pré-estabelecido. Como autodidata, sem qualquer formação teórica, a força da artista é puramente instintiva. Colorista excepcional, com um sentido compositivo surpreendente, pode-se tranquilamente usar a palavra fenômeno, com relação a Eli Heil, como se pode falar em fenômeno a propósito de Bosch, o artista que viveu no século XV e elaborou uma poética que lembra o surrealismo do século XX. Essa simples citação lembra o surrealismo com que nossa artista apresenta parentesco. Ainda no capítulo das aproximações, não se pode omitir a chamada *art brut*, uma arte natural, espontânea, sem lapidação. Mas há outras referências na obra de Eli Heil bastante recentes, como a pop art, que desconcertam tentativas de classificação. Certa vez, escrevendo sobre Volpi, pintor de difícil catalogação, embora sem ligação nenhuma com Eli, a não ser o mesmo nível de grandeza, diz Harry que concluiu ser ele “um pintor que pinta Volpis”. Para Harry Laus, a comparação foi inevitável. Disse ele que Eli é uma artista que cria Elis. O que importa, no final das contas, é saudar em Eli Heil a seiva inesgotável de seu delírio criativo e imaginar que o *Pássaro*, naquela primeira visita, prometeu “multiplicar sua descendência como as estrelas do céu”.

Termos como arte ínsita, expressionista, fantástica e surrealista, entre outros, vêm sendo empregados para classificar as obras de Eli Heil. Para ela, seus trabalhos têm outro significado, dizia que “O que brota mesmo, vem de dentro de mim. Eu nem olho para o que existe fora” (MAKOWIECKY, 2012, p.262). Muito já se escreveu sobre Eli Heil, artista com grande fortuna crítica sobre a qual já se debruçaram nomes como: Adalice Araújo, Annateresa Fabris, Danúbio Gonçalves,

Fábio Magalhães, Flávio de Aquino, Geraldo Ferraz, Harry Laus, Jandira Lorenz, João Evangelista de Andrade Filho, José Roberto Teixeira Leite, Josué Mattos, Lindolf Bell, Olívio Tavares de Araújo, Osmar Pisani, Roberto Pontual, Ceres Franco, Waldir Ayala, Nise da Silveira, Lélia Coelho Frota, Sandra Makowiecky, Ilmar Correa Neto, Rosângela Cherem, Adriano Pauli, Regis Mallmann, Kátia Klock, entre outros. Mas o primeiro trabalho acadêmico sobre a artista data de 1985, em dissertação de mestrado da professora e artista plástica Jandira Lorenz publicada em livro. Diz ela:

Num panorama como o que nos oferece a ilha, no tocante às artes plásticas, tão cheio de personalidades com obras fascinantes e peculiares, a obra de Eli igualmente reflete, sob certo prisma, o universo mágico local, numa magia da criação universal [...] Este fato, aliado a um poder criativo e expressivo praticamente inesgotável, deu ao trabalho de Eli uma originalidade e uma força sem paralelos no quadro de nossas artes plásticas. A maneira como Eli voltou-se para sua obra e deixou-se absorver totalmente por ela, tal como um místico deixa-se absorver por seu objeto de amor, faz com que seja difícil separar a autora de sua obra. [...] Esta entrega total, sem restrições, unida à sua capacidade expressiva, fora dos padrões costumeiros, confere ainda à obra de Eli um alcance muito profundo em termos de viagem ao nosso inconsciente. (LORENZ, 1985, p.28- 29)

Em 1986 Eli criou *Adão e Eva*, duas gigantes e alegres esculturas em concreto para brindar a chegada dos visitantes ao seu Museu. Eles ficaram dez anos no portal até que um dia a artista foi surpreendida por tratores da prefeitura que abriam a rodovia em que mora para facilitar o trânsito. Derrubaram *Adão e Eva*. Eli Heil ficou de luto por seis meses, jogou para fora tons escuros, penumbras, formas humanas desnudas, manchas. Sofreu, fez das tripas coração. Foi fundo e depois voltou pincelando colorido. Eli Heil era guia das visitas ao seu museu. Após o episódio, num “vômito de criação”, Eli Heil criou o *Jardim de Cimento* ou *O Paraíso*, com esculturas femininas que remetem à maternidade. Aquilo a fez esquecer a tristeza de perder o trabalho anterior. Nas telas e no papel estão suas confissões. *Vomitando os Sentimentos* é o título do livro autobiográfico que a artista lançou em 1999. É um diário da vida, dos questionamentos e pensamentos, um raio X das dores e dos contentamentos. Ela expulsou com palavras o que fervia na sua fértil imaginação.

Falar da trajetória de Eli Heil torna-se um pouco difícil para quem não pretende detalhar biografias. A vida de Eli é uma profusão de detalhes que se tornam exasperantes e dramáticos, porque ela assim os expressa. Ao lermos sobre seu desespero, no início da carreira, quando pintava em ritmo frenético e não se desfazia de obra alguma, quando a casa apertada não dava mais mobilidade nem condições de moradia aos familiares, começa-se a sentir a mesma sensação de falta de ar, de necessidade de espaço. Por muitos anos, lutou contra isso, até a criação do Museu Mundo Ovo de Eli Heil. Costumava lembrar de seu primeiro desenho, uma galinha com um enorme ovo ao lado; junto escreveu: “A galinha pôs um ovo gigante. Espero fazer uma boa fritada”. (HEIL apud LORENZ, 1985, p.31). Dizia que sua primeira exposição “real” foi a do Instituto Brasil Estados Unidos, em 1963, na capital. Naquela época, o diretor do Museu de Arte Moderna, João Evangelista Andrade Filho, interessou-se por seus trabalhos, passou a visitá-la e adquiriu dois trabalhos, um para si e outro para o museu, onde lá se encontra, além de levá-la a expor, em 1963, com outros artistas catarinenses em Brasília. Eli considerava que havia sido descoberta por João Evangelista.

Extremamente inquieta, não se acomodava no uso dos materiais. “Quando passo de uma fase para outra, não durmo direito, é uma agonia terrível, de vez em quando tenho de dar um salto, fico desbaratinada” (HEIL apud LORENZ, 1985, p.36). Eli dizia que em sua relação com os materiais, transformava tudo, pedra, papel, que trabalhou com muitas técnicas e tipos de volumes e que toda sua obra é ovo, óvulo, ovário.

A arte para mim é a expulsão dos seres contidos, doloridos, em grande quantidade, num parto dolorido. [...] Sempre foi assim sofrido como um filho. Acho que sou uma artista cuja mente ficou grávida por cinco anos para renascer e nascer aos borbotões. [...] Mas eu sempre tive que colocar para fora, vomitar as minhas criações, senão acho que já teria morrido. (HEIL apud BOBSIN, 1993, p.4)

Eli acrescenta nessa entrevista que passou a ter muitas convulsões, a criação era tanta que não tinha mais controle e desmaiava e tinha crises. Em outra entrevista, ao responder à pergunta sobre se fazia arte para ser amada, a resposta de Eli é surpreendente e tem a ver com a contribuição que sua arte tem para com a cidade:

Se eu faço arte para ser amada? Não, eu faço arte para embelezar os seus olhos. Tudo o que fiz foi para embelezar essa cidade. Espero que cuidem tão bem dessa ilha quanto eu cuido das minhas obras. Tudo o que eu fiz foi para você, para vocês. Nunca trabalhei de forma egoísta. Eu poderia me tornar uma mulher rica, mas não quis. Eu não faço obra para vender. Eu faço obra para ficar. (HEIL apud GOMES, s.d.)

A artista atribui ao pássaro (Figura 5.1) uma energia divina que estimula sua vida para além de todas as formas previamente definidas em nosso cotidiano. Em sua temática, prevalecem formas animais, principalmente pássaros e peixes. Admite que Deus é seu principal guia e a força mais constante, chegando a dedicar-lhe poesias. Em sua obra, a poesia está muito presente, não apenas o momento poético visível na obra, mas dizeres, frases. Não projeta nada. Destaca-se ainda sua obsessão por ovos, óvulos, ovários, mandalas, tudo redondo, sem arestas nem pontas. Sempre se sentiu ameaçada por não ter condições de produzir como queria, de não ter o espaço necessário, sentindo-se ameaçada por ter que se desfazer de suas obras. Ameaçada com a estrada que cortou parte de seu Mundo Ovo. Ameaçada pela doença que lhe consumiu as forças. Ameaçada por tanta energia que lhe abarca numa compulsão criativa, em que muitas vezes perde a noção das coisas. As formas de mandalas repetem-se em toda a composição, envolvendo os personagens que surgem. Os olhos/janelas estão por toda parte. Em entrevista a Celso Emídio Cardoso (2003), disse que escolheu Florianópolis para construir o Mundo Ovo de Eli Heil, sua fundação. “Por mais que eu procurasse, eu sabia que tinha que ser aqui na ilha.”

João Evangelista de Andrade Filho, um grande estudioso da obra de Eli Heil, diz que Eli investe no seu folclore particular, extravasando sentimentos e ideias provindos do íntimo. “Tratando a superfície da tela-espelho da vida como campo de luta, espera sempre vencer, e o mais do tempo o consegue, mediante a sinceridade do impulso, que ela considera demiúrgico” (ANDRADE FILHO, 2003, p.3).

Diz ainda que a hipérbole anárquica na obra de Eli provém do sentido sempre superlativo a que urge dar expulsão, em série de significados que têm a ver com a ansiosa, febril personalidade da artista. “E por paradoxal que possa parecer, diz respeito à busca de equilíbrio que se anuncia, através do excesso, pela adequação, na

verdade íntima, entre significante e significado. A cura pelo veneno.” (ANDRADE FILHO, 2003, p.3). Esclarece que, além de seu folclore interior, existem três “motivos” maiores como fontes inesgotáveis de estímulos criativos.

Em primeiro lugar, a religiosidade, expressa nos dramas do catolicismo, gozosos e dolorosos, em que, mais do que a narrativa religiosa, vigoram os estados “primitivos”, catárticos, como êxtases, a paixão universal, do qual o *pathos* religioso decorre. Em segundo, a força genésica, que supõe sequência muito variada de epifanias, em que se tornam manifestos a germinação, a proliferação, a maternidade, a cerimônia orgiástica, um retorno ao indiferenciado, em que os sexos, misturados e confundidos, compartilham muitas vezes o mesmo corpo, ambivalente, que mostra um retorno às origens. Em terceiro lugar, o animismo, que na pintura de Eli se expressa nas ambiguidades, nas transformações, metamorfoses, passagens de um mundo sempre em mutação e dotado de seiva espiritual. Convergências entre o homem e o animal, entre objetos animados e inanimados e os seres vivos. “O universo todo vê, o universo todo sente; o universo todo arfa. Humano, demasiado humano ‘Eu sou mancha vivente’, declara a artista. O mundo inteiro é mancha vivente. Já o sabia Demócrito” (ANDRADE FILHO, 2003, p.3). Para encerrar esta síntese da análise efetuada por Andrade Filho, ele afirma que entre essas três vertentes descritas acima, compõem três signos de recorrência obrigatória: o ovo, o pássaro e o coração.

1. Ovo, símbolo do nascimento e, em última instância, imagem tranquilizadora da totalidade; não apenas receptáculo da integridade, mas abrigo dos contrários. Não foi sem motivo, diz ele, que a artista batizou seu museu de “O mundo ovo de Eli Heil”.
2. Pássaro, que não deixa de ligar-se ao ovo, é também símbolo da fecundidade, da luta contra a supressão. Ambivalente quanto à própria vida, que constrói e destrói.
3. Coração, representa não apenas a sede de afetividade como também o centro vital do indivíduo, que se coloca no mundo como manifesto para possibilitar aos olhos serem o testemunho do encontro do interior com o exterior, da criatura com a origem.

Em 2014, uma exposição no Museu de Arte de Santa Catarina celebrou os 85 anos da artista. Foi a maior retrospectiva pictórica da carreira de Eli Heil e a última das catorze exposições individuais que Eli realizou na instituição. Há que constar que é a artista que mais possui obras no acervo do museu. Na ocasião, a retrospectiva repassou a produção de mais de cinco décadas da artista. Estavam expostas 180 obras, muitas delas inéditas para o público, como três painéis de grandes dimensões – dois de 22 metros e um de 32 metros de comprimento, produzidos entre 2003 em 2008, e que estavam ainda enrolados em seu ateliê (Figura 5.2). Para essa exposição, destacam-se frases dos dois curadores, Adriano Pauli e Ylmar Corrêa Neto:

O que acontece com Eli é fenomenal. Ela não está vinculada a nenhuma corrente artística. Percebe-se uma inquietação, mas consciente, de que ela tem de criar. É um eterno processo criativo. Já tentaram enquadrá-la em vários movimentos. Ela não é comum. É marginal. Sua arte é particular e espontânea. (PAULI apud MACÁRIO, 2014)

Apesar do inevitável contato com a arte tradicional, “Eli se manteve fiel ao seu imaginário, alheia à arte do passado e do presente, voluntariamente enclausurada em seu Mundo Ovo. Em vez de adotar os conceitos atuais, assistiu à incorporação da arte ‘outsider’ ao universo da arte contemporânea” (CORREA NETO apud MACÁRIO, 2014).



Figura 5.1.
Museu Mundo
Ovo de Eli Heil. O
Pássaro na entrada
do Museu. Foto:
Acervo do Museu.



Figura 5.2.
Eli Heil ao lado de
telas de grandes
dimensões na
Exposição Eli
Heil – 85 anos, no
MASC, em 2014.

Atualmente, José Pedro Heil e Teresa Cristina Heil, dois dos três filhos da artista, passaram a administrar integralmente o museu e o ateliê e mantêm o museu da artista em funcionamento. No ano de 2018, o Brasil sofreu a maior catástrofe museológica de sua história, de irreparáveis perdas para a humanidade: o incêndio do Museu Nacional. De acordo com o Instituto Brasileiro de Museus, há hoje, no Brasil, 261 museus fechados por falta de verba e de manutenção. Esse número representa 7% do universo de 3.789 instituições do país. Como autodidata, sem qualquer formação teórica, a força da artista, puramente instintiva, sobrevive. Colorista excepcional, com um sentido compositivo surpreendente. Uma criadora compulsiva e fascinante, em que a criação brota como vertente. A dimensão laboral é uma importante ferramenta para pensar a trajetória dessa artista. Seu ateliê foi espaço privilegiado para a criação. Os artistas autodatas trabalham geralmente a matriz popular da cultura brasileira com investidas plurais. Em 2019 faz sentido atualizar essa noção, aliando-se às pautas feministas, antirracistas e às narrativas de coloniais, que revisam as histórias ligadas à formação do país e denunciam o racismo estrutural, causa fundante da desigualdade social que assola o país. Resta o compromisso com o arrojo daqueles artistas que se formaram por uma prática livre, diz o texto sobre a exposição Arte Naïf – Nenhum Museu a Menos, de 2019, no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Sobre a artista, escreve Boppré:

Eli: o anúncio definitivo de que sempre há um outro modo de se ver o mundo. De que não existe o normal, de que não é preciso se (con) formar. Ela, plasticamente, reinventou o mundo. Paralelo, dissonante, próprio. A arte de Eli é assinalada pela dor profunda, um parir infindo de criaturas que passam a habitar o seu (e, felizmente, também nosso) mundo. É esse o espaço ocupado por Eli: o da vida, apesar da dor; o da cor, apesar da escuridão; o da fertilidade, apesar da esterilidade dos nossos dias. (BOPPRÉ, 2013)

Podemos encerrar este texto voltando à citação já mencionada de Ylmar Corrêa Neto, um dos curadores da mostra de 2014, que afirma que Eli se manteve fiel ao seu imaginário, alheia à arte do passado e do presente, voluntariamente enclausurada em seu Mundo Ovo e assistiu à incorporação da arte “outsider” ao universo da arte contemporânea. Como sabemos, a dita arte *outsider* não corresponde a um estilo ou a um movimento. Identifica-se pela sua diferença temática e pela sua originalidade formal em relação à arte institucionalmente aceite, ou “oficial”, de várias épocas ou movimentos. Também, geralmente, pela utilização de outros materiais e técnicas personalizadas. E ainda, fundamental no conceito, a arte *outsider* é criada, na grande maioria dos casos, por autores autodidatas, isolados ou sem ligação com a arte convencional, e é fruto do sentir profundo do autor, daí a sua inventividade, autenticidade e espontaneidade. Hoje arte *outsider* quer dizer qualquer coisa um pouco fora do comum. Assim, qualquer coisa que fuja um pouco do *mainstream* pode ser arte *outsider*, dizem. O que importa é que com ou sem rótulos, o Museu Mundo Ovo de Eli Heil é, como ela, um local incomum. Uma coisa só – Criação, Ofício e Coleção. E aguarda sua visita.

Sandra Makowiecky é Professora de Estética e História da Arte do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte – Seção Brasil (Aica/Unesco), do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap) e do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC).

REFERÊNCIAS

- AMARANTE, Leonor. **As bienais de São Paulo, 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989.
- ANDRADE FILHO, João Evangelista. “Os símbolos na arte de Eli Heil”. **Catálogo da exposição de mesmo nome**. SESC/MASC, março de 2003.
- ARAUJO, Adalice Maria de. **Mito e Magia na Arte Catarinense**. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina, IOESC, 1979.
- BOBSIN, Simone. Viagem pelo Mundo Ovo de Eli Heil. Reportagem e entrevista com Eli Heil. **Diário Catarinense**. Caderno de Cultura. Florianópolis, 2 de janeiro de 1993.
- BOPPRÉ, Fernando. **Eli Heil: a cabeça vazada que reinventou o mundo**. História Catarina. Santa Catarina, n. 57, p. 58-61. 2013. Disponível em: <<http://www.fernandoboppre.net/blog/eli-heil-a-cabeça-vazada-que-reinventou-o-mundo-completa-50-anos-de-criacao-artistica.html>>. Acesso em: 4 mai.2019.
- CARDOSO, Celso E. (2003). Entrevista realizada por Celso Emídio Cardoso, em fevereiro de 2003, Florianópolis, na Fundação Mundo OVO.
- CASTILHO, Clara. **O que é arte outsider**. Disponível em: <<https://aviagemdosargonautas.net/2014/02/26/o-que-e-a-arte-outsider-por-clara-castilho/>>. Acesso em: 4 mai.2019.
- CORREA NETO, Ylmar. **Eli Heil, 85 anos**. Florianópolis: FCC, 2014.
- DUARTE, Carolina. Filhos de Eli Heil mantêm o museu da artista em funcionamento (2019). Disponível em: <<https://ndmais.com.br/entretenimento/filhos-de-eli-heil-mantem-o-museu-da-artista-em-funcionamento/>>. Acesso em: 4 mai. 2019.
- EXPOSIÇÃO ARTE NAÍF – NENHUM MUSEU A MENOS. Disponível em: <http://eavparquelage.rj.gov.br/artenaif/?utm_campaign=Arte+Naif+-+1&utm_content=EAV+Parque+Lage+%281%29&utm_medium=email&utm_source=EmailMarketing&utm_term=Arte+Naif+-+1>. Acesso em: 4 mai.2019.

HEIL, Eli apud GOMES, Osmar. Entrevista feita por Osmar Gomes com Eli Heil e publicada no Jornal **A notícia**, s.d.

HEIL, Eli. **Vomitando os sentimentos**. Florianópolis: Fundação, 2000.

KLOCH, Kátia; SCHULTZ, Vanessa (orgs.). **Óvulos de Eli**: a expulsão dos seres de Eli Heil. Florianópolis: Contraponto, 2008.

LAUS, Harry; MATTOS, Nancy Therezinha Bortolin Moraes. **Indicador Catarinense das Artes Plásticas**. Florianópolis: FCC, 1988.

LAUS, Harry (2003). **Revista Personas**. Disponível em: <www.uol.com.br/webventure/expedition/paginasdaestrada/perso04b.htm>. Acesso em: 15 abr. 2003.

LORENZ, Jandira. **A obra Plástica de Eli Heil**. Florianópolis: FCC, 1985.

MACÁRIO, Carol. **Eli Heil, uma das mais importantes artistas do Brasil**, mostra obras inéditas no Masc (2014). Disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/noticias/noticia/2014/12/eli-heil-uma-das-mais-importantes-artistas-do-brasil-mostra-obras-ineditas-no-masc-4660334.html>>. Acesso em: 4 mai. 2019.

MAKOWIECKY, Sandra. **A Representação da Cidade de Florianópolis na Visão dos Artistas Plásticos**. Florianópolis: Dioesc, 2012.

MALLMANN, Regis. **Eli Heil**. Florianópolis; Tempo Editorial, 2010.

MATTOS, Tarcísio (org). **Construtores das Artes Visuais: 30 Artistas de Santa Catarina em 160 Anos de Expressão**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2005.

MUSEU MUNDO OVO – Página do Museu. Disponível em: <<http://eliheil.org.br/por/o-museu/>>. Acesso em: 4. mai. 2019.

SOBRE A MORTE DE ELI HEIL (2017). Disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2017/09/eli-heil-morre-aos-88-anos-9893072.html>>. Acesso em: 4 mai. 2019.

UM ARTISTA EM COLEÇÃO E A ARTE EM RECORTE

COMUNICAÇÕES

UM PROJETO CONSTRUÍDO: OS ARTISTAS ENVOLVIDOS NA COLEÇÃO “QUADROS HISTÓRICOS DA GUERRA DO PARAGUAY”

Álvaro Saluan da Cunha

A coleção intitulada *Quadros históricos da Guerra do Paraguay*, editada na cidade do Rio de Janeiro, constitui-se de nove litogravuras acompanhadas de textos, vendidos inicialmente em fascículos, em folio máximo, com páginas textuais em papel madeira, e as gravuras em suporte de gramatura maior, embora não seja possível precisar o tipo específico, porque não consta nas fichas catalográficas. Foi anunciada em diversos periódicos a partir do início da década de 1870. Posteriormente, a coleção seria lançada em formato de álbum, sendo o seu conteúdo o mesmo observado nos fascículos.

Somados, os fascículos mais a introdução, sem litografia anexada, reúnem ao todo cerca trinta e sete páginas. Dessas, nove são litografias e o restante consiste em narrativas textuais de episódios vitoriosos da Marinha e do Exército brasileiro no conflito na região do Prata. As gravuras são baseadas em pinturas históricas ou esboços feitos especificamente para a coleção. O conjunto conta com alguns dados imprecisos, algo muito corriqueiro na imprensa do século XIX, trazendo poucas informações sobre os criadores das litografias e dos textos, que serão analisados aqui com base em uma densa busca em periódicos, em que foi possível encontrar maiores informações para preencher tais lacunas encontradas ao longo da pesquisa.

A coleção encontra-se na seguinte ordem¹:

1. Ordem e nomes baseados nos dados cruzados disponíveis no Arquivo Geral do Rio de Janeiro, no catálogo da Exposição de História do Brasil, de 1881 e no jornal *Monitor Campista*, n. 282, 15/07/1882, p.3. Isso não necessariamente define que todas as possíveis reproduções sejam feitas pelas mesmas oficinas litográficas, algo que será analisado ao longo da dissertação.

Quadro 1 – Os Quadros históricos da Guerra do Paraguay

Nº	Título da litografia	Baseada em óleo de	Desenhista	Litógrafo	Título do texto	Escritor
Intro	sem litografia	-	-	-	Introdução	Cesar Muzzio ^{<?>}
1	<i>Combate naval do Riachuelo</i>	-	Ângelo Agostini	Alf. Martinet	<i>O combate naval do Riachuelo</i>	*
2	<i>A Rendição de Uruguayana</i>	Pedro Américo	Ângelo Agostini	J. Reis Litógrafo / Souza Lobo	<i>A Rendição de Uruguayana</i>	A. E. Zaluar
3	<i>O ataque da ilha da Redempção</i>	Pedro Américo	-	J. Vitorino Litógrafo / A. de Pinho	<i>O ataque da ilha do Cabrita ou da Redempção</i>	Coronel Pinheiro Guimarães
4	<i>Assalto e ocupação de Curuzu</i>	Victor Meirelles	-	Huascar, editada por Figaro	<i>A passagem do Curuzu</i>	Dr. Ferreira de Menezes
5	<i>A passagem de Humaitá</i>	Victor Meirelles	-	Souza Lobo	<i>A passagem de Humaitá</i>	Felix Ferreira
6	<i>Passagem do Curuzu</i>	Edoardo De Martino	R. Pontremoli	Alf. Martinet	<i>A tomada de Curuzu</i>	Felix Ferreira
7	<i>O reconhecimento de Humaitá</i>	Edoardo De Martino	R. Pontremoli	-	<i>O Reconhecimento do Humaitá</i>	Dr. Ferreira de Menezes
8	<i>O Passo da Pátria</i>	Victor Meirelles	-	-	<i>A passagem do Passo da Pátria</i>	Coronel Pinheiro Guimarães
9	<i>Ataque e tomada do Estabelecimento</i>	Edoardo De Martino	R. Pontremoli	-	<i>Tomada do forte do Estabelecimento</i>	Felix Ferreira

Ao longo do levantamento das fontes também foram encontradas outras litografias baseadas nos mesmos episódios e até mesmo nas próprias imagens baseadas em óleos que se encontram nesta seleção, elaboradas por outros litógrafos e desenhistas. Porém, neste artigo serão analisados breves aspectos de produção e edição, tendo maior ênfase nos gravadores e desenhistas envolvidos. As imagens e os textos também não serão analisados, como será possível perceber. Todavia, a quem possa interessar, a dissertação

encontra-se integralmente disponível no Banco de Dissertações e Teses da Universidade Federal de Juiz de Fora².

Produção

No período posterior à guerra, coleções como os *Quadros históricos da Guerra do Paraguay* eram produzidas com o intuito de celebrar os êxitos brasileiros em campo de batalha, além de buscar criar um discurso unificador da nação, explicitando os principais personagens presentes por meio de legendas e textos, bem como pormenorizando as passagens por meio de descrições que continham informações mais minuciosas sobre os momentos retratados.

Com base no contato direto com as fontes primárias e a leitura de uma grande bibliografia de referência, foi possível perceber algumas das formas pelas quais essa coleção foi vendida na corte e em outras províncias. Ela podia ser encontrada em anúncios feitos em diversos periódicos, que continham informações sobre o material, bem como o endereço onde poderia ser adquirido, sendo possível comprar os fascículos completos ou apenas as litografias de forma avulsa. Posteriormente, foram vendidas encadernações completas, com oito ou nove gravuras e textos. Por meio de anúncios encontrados, descobriu-se que a coleção estava relacionada aos editores responsáveis pelo periódico ilustrado *A Vida Fluminense*³ (AUGUSTO, 2009, p.2), “os senhores A. de Almeida & C.”, Antônio Pedro Marques de Almeida e Augusto de Castro. O primeiro era padrao do então futuro membro dessa sociedade e distinto desenhista, Angelo Agostini. *A Vida Fluminense Oficina Litográfica* também está diretamente relacionada aos três personagens citados, sendo muito provavelmente propriedade da sociedade Almeida, Castro & Angelo.

O *Diário do Rio de Janeiro*, no dia 6 de fevereiro de 1871⁴, na seção “Noticiário”, referia em um determinado anúncio que os

2. CUNHA. Álvaro Saluan da. As litografias da coleção *Quadros históricos da Guerra do Paraguay* na década de 1870: projeto editorial e imagens. Mestrado em História (Dissertação). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/9961>. Acesso em: 10 jul. 2019.

3. No período de 1868 a 1875, a redação da revista ocupou, respectivamente, os sobrados de números 59, 52 e 50 da tradicional Rua do Ouvidor, na região central do Rio de Janeiro.

4. *Diário do Rio de Janeiro*, nº 37, 06/02/1871, p.1. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

editores da coleção estiveram presentes na cerimônia de cumprimentos ao imperador D. Pedro II, citando-os apenas como “editores dos *Quadros históricos da Guerra do Paraguay*”. Tal encontro havia ocorrido novamente, sendo noticiado em outubro do mesmo ano⁵. A partir dessa informação, percebe-se o contato direto dos editores com o Imperador, algo que pode ter tido influência na elaboração da coleção.

Um exemplo que ajuda a entender e ilustrar melhor os desejos iniciais dos editores na criação da coleção encontra-se registrado no *Jornal da Tarde*, periódico que circulou na capital da Corte. No dia 8 de fevereiro de 1871, o periódico abordava, em uma parte voltada para anúncios de produtos na última página, a coleção *Quadros históricos da Guerra do Paraguay*, dando maiores detalhes:

Conservar para a posteridade a memoria dos grandes feitos do nosso tempo é dever que a historia nos impõe, e tarefa que o patriotismo reclama. [...] A porfiada lucta com o dictador do Paraguay, essa pelega gigantesca em que o depotismo ferrenho e indomavel de um homem tenaz travou guerra de morte com os brios offendidos de uma nação pundonorosa, conta brilhantissimos feitos, que é dever commemorar pela penna do historiographo e pelo lapis do desenhista [...]. **A obra constará de 24 quadros** (para assumpto dos quaes serão escolhidos os principaes feitos do exercito e marinha brasileira) **divididos em duas series de 12 quadros cada uma**. O desenho, que desde já **podemos garantir ser feito com a maior verdade historica, e correccão artistica, acha-se a cargo do Sr. Angelo Agostini; e uma narração historica, devida á penna de um dos homens mais habilitados a tratar tal assumpto, acompanhará cada quadro**. Os editores podem, portanto, de antemão assegurar que o trabalho litterario e artistico será digno do assumpto: e esta convicção lhe dá afouteza para solicitar a coadjuvação publica, e o au (ilegível) dos espiritospatrioticos para emprezatão brasileira. **Publicar-se-ha um fascicolo mensalmente que será distribuido pelos Srs. assignantes, sem que um só exemplar seja exposto á venda avulsa. A assignatura da primeira serie (12 quadros com texto respectivo, tudo impresso sob magnifico papel de folio maximo) custará 50\$ – (sendo 20\$ pagos logo**

5. *Diario do Rio de Janeiro*, nº 295, 25/10/1871, p.1. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

que entre para prélo o primeiro fascicolo, e 30\$ após a entrega do sexto) (grifos nossos). O glorioso combate naval de RIACHUELO inaugurará os QUADROS HISTÓRICOS DA GUERRA DO PARAGUAY. – Os editores A. de Almeida & C.

Percebe-se neste trecho uma maior riqueza de informações, como valores, materiais utilizados na encadernação e forma de pagamento. Também menciona a questão da compra exclusivamente por meio de assinatura, algo que parece não ter sido levado adiante, justamente pelo fato de os editores e artistas envolvidos necessitarem do dinheiro para dar prosseguimento à empreitada. E, para isso, precisavam vender. Essa ideia pode ter sido inicialmente aplicada para que a coleção não sofresse com problemas financeiros e, conseqüentemente, atrasos, algo que provavelmente ocorreu. Esta notícia destaca a importância de se fazer uma coleção que exalte os feitos no teatro de guerra, buscando conservar a gloriosa memória brasileira nos campos de batalha ante o ditador Solano López, retratado muitas vezes como o “demônio vivo” pelos periódicos. Além disso, enfatizava a escolha dos editores em selecionar os episódios mais relevantes, os melhores artistas e escritores mais letrados. Tratam, agora mais detalhadamente, que a coleção sairia por meio de assinaturas feitas de doze em doze fascículos, todos feitos em papel de folio máximo⁶. Todos os anúncios posteriores e catálogos remetentes à coleção abordam apenas as nove imagens citadas no início do capítulo que mesclam as duas armas. Essa também é uma questão muito comum da imprensa da época, que tinha total liberdade de alterar seus planos. E isso poderia ser possível pelo baixo índice de assinaturas, divergências entre os editores, dificuldades para se executar os desenhos ou até mesmo pelo fim ou modificação na direção da empresa responsável.

A princípio, os desenhos ficariam a cargo de Angelo Agostini, que já havia sido incorporado ao periódico *A Vida Fluminense* por um breve período. Mas, ao longo das descrições dos fascículos

6. Em uma explicação simples, folio máximo era o tamanho com o qual o papel era fabricado. Esse formato poderia ser dobrado várias vezes, rendendo publicações de menor tamanho. No caso da coleção, a folha era usada sem nenhuma dobra, tendo o tamanho semelhante ao de alguns jornais atuais.

encontrados e das gravuras avulsas, é possível perceber o nome de outros impressores e outros desenhistas.

Editores, desenhistas, litógrafos

Como citado anteriormente, a edição da coleção *Quadros históricos da Guerra do Paraguai* foi realizada por Augusto de Castro e Antônio Pedro Marques de Almeida, que assinavam como A. de Almeida & C., vindo a se tornar, após o ingresso de Agostini, enteado de **Antônio de Almeida**, na Almeida, Castro & Angelo. Sobre a vida de Almeida, pouco se sabe além de sua nacionalidade portuguesa e relação com Agostini. Já o jornalista Augusto de Castro, seria mais conhecido posteriormente à coleção, ao publicar, entre 1877 e 1878, o folhetim humorístico “Cartas de um caipira”, no *Jornal do Commercio*. Além disso, atuou como compositor bissexto, parceiro de Chiquinha Gonzaga no batuque *Candomblé*, editado no ano de 1888 (AUGUSTO, 2009, p.2). O historiador Werneck Sodré, em *História da Imprensa no Brasil*, alega que o português Pedro de Almeida fora o responsável por trazer Angelo Agostini, ainda com 17 anos, para o Brasil, onde começou atuando na imprensa paulista (SODRÉ, 1999, p.204), além de incluí-lo posteriormente em sua sociedade. Isso se deve por Agostini ter sido um desenhista singular e um ousado redator, criando personagens marcantes. Por conta disso, esteve presente em diversos periódicos de sucesso ao longo de sua carreira.

Nascido em 1843, em Vercelli, uma comuna na região do Piemonte, na Itália, Agostini, desenhista radicado no Brasil, tem em sua trajetória artística temas cruciais para o Império nos últimos trinta anos do século XIX: a guerra da Tríplice Aliança e as questões do abolicionismo e, indiretamente, o movimento republicano. Ao desembarcar no Rio de Janeiro, logo iria a São Paulo, em meados de 1859, onde trabalhou inicialmente como retratista a óleo e fotógrafo (MARINGONI, 2011, p.63). Posteriormente, seria o maior responsável pelo sucesso dos periódicos *Diabo Coxo* e *O Cabrião*, abandonando a cidade rumo ao Rio de Janeiro, por causada censura sofrida pelos órgãos oficiais da cidade, algo que ia contra a lei da liberdade de expressão, tão defendida no Segundo Reinado (MONTELLO, 1963, p.95). Em seus anos iniciais na capital da Corte, via-se uma imprensa ilustrada em consolidação, graças

ao processo litográfico, meio barato de reprodução. No período, o primeiro jornal caricaturesco regularmente divulgado no Rio de Janeiro era a *Semana Ilustrada*, de Henrique Fleitüss, iniciando sua circulação em 1860. Depois de se firmar no *A Vida Fluminense*, Agostini logo atacaria Fleitüss, alegando que este plagiava descaradamente os desenhos de periódicos franceses, já demonstrando por si só o que esperar da sua terrível pena.

Porém, a colaboração de Angelo Agostini encerrava-se bem antes do fim d’*A Vida Fluminense*, que resistiu até dezembro de 1875. O artista deixava a pena em 6 de novembro de 1869, sendo substituído pelo jovem Candido. Segundo Gilberto Maringoni, o último desenho de Agostini seria “uma quarta capa, na qual aparece Solano López demonizado como o ‘Nero do século XIX’”. O autor complementa que, com o desenrolar do conflito, Agostini deixava de lado sua “visão crítica em relação à participação brasileira, exibida em *Diabo Coxo* e *O Cabrião*, e adere ao maniqueísmo belicista”. E, em desenhos como o citado acima, parece haver apenas violência por parte dos paraguaios. Sua curta passagem n’*A Vida Fluminense* sobressai-se por “marcar um acelerado amadurecimento estético. Seus desenhos estão mais seguros e as temáticas e os enquadramentos, mais elaborados” (MARINGONI, 2011, p.73).

O periódico *A Vida Fluminense* vangloriava-se de sua vasta produção sobre a guerra contra o Paraguai, afirmando em um artigo publicado no dia 13 de fevereiro de 1869, assinado por A. de C., que era possível observar nas vidraças de inúmeros estabelecimentos de comércio da capital imperial diversas “cópias fotograficas, em diversos formatos, de todos os episodios da guerra e retratos de generaes, que temos publicado até hoje; e tal é a procura, que as edições se esgotam em poucas semanas”⁷.

Porém, mesmo com todo esse sucesso, Agostini fazia um movimento diferente ao ingressar no periódico *O Mosquito*, em janeiro de 1872, onde se encontrava em sua melhor forma, mais maduro nos traços e na edição jornalística. Em um de seus trabalhos, o desenhista e crítico misturava em suas páginas duplas histórias em quadrinhos, paródias de quadros feitos por Pedro Américo e Victor Meirelles e tantos outros, elaborando “sequências sobre fatos do cotidiano e a crônica gráfica do comportamento das diminiu-

7. *A Vida Fluminense*, n. 59, 13/02/1869, p.742. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

tas camadas dominantes da sociedade e seus setores agregados” (MARINGONI, 2011, p.75). Suas críticas mantinham certo tom jocoso, não perdoando nem os principais nomes da época, sendo ainda muito crítico ao pintor Victor Meirelles e a Pedro Américo, agora já na *Revista Illustrada*, fundada por ele em 1876 e veiculada até 1898⁸, tratando de ambos os artistas, afirmou: “grandes vítimas dos louvores imerecidos são justamente os dois principais professores de nossa Academia, considerados gênios por seus amigos e admiradores”, concluindo que “estes entendem tanto de arte quanto entendemos de hebraico”, sendo suas obras expostas “uma tremenda decepção, pois que hoje muitos já reconhecem que os dois gênios não passam, perante a verdadeira arte, senão de duas mediocridades”. Essa crítica, a qual abarcava a Exposição de 1884, cita ambos os pintores de forma jocosa. Primeiro, trata-os com desdém, alegando que não teriam talento suficiente e não entendiam nada das artes. Ele segue direcionando a crítica a Pedro Américo, e ressalta que o professor de estética também não conhece os procedimentos artísticos “tanto na *Batalha do Avañy*, como nos outros quadros que se acham no salão⁹, não se descobre o menor conhecimento dessa ciência da arte”, dizendo que certamente o pintor consegue fazer uma preleção sobre a estética, mas “senti-la e aplicá-la, nunca!”. Agostini segue criticando outras obras, demonstrando algumas de suas falhas, como o formato da perna de *A Carioca*, e alega que “apesar de tomar banhos em azeite para curar a perna esquerda, esta continua cada vez mais inchada”. Sobre *A noite*, ele ainda é mais enfático: “Bonito pensamento (se é dele), mas quanto a execução... detestável. Que desastre!”. Já sobre Victor Meirelles, faz uma crítica aos erros do *Combate naval do Riachuelo* e nela não se vê nenhum apuro ao compará-lo com a primeira versão do quadro. Via na tarefa de corrigir o *Combate* como repleta de “inúmeras dificuldades, excessivo trabalho e prazo bastante longo”.

Agostini certamente nutria um comprometimento artístico e uma influência crítica bastante vasta. O personagem, muito envolvido com as classes mais altas da Corte, era conhecido por ser uma figura cheia de opiniões, além de ser um exímio desenhista,

8. *Revista Illustrada*, n. 390, 13/07/1884, p.6. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

9. Alguns quadros de Pedro Américo expostos: *A Carioca*, *A Noite* e *Joanna d'Arc*, *Rabquista* e *Virgem Dolorosa*.

dominando a pena de uma forma singular, fazendo dela sua maior arma crítica. Tinha nessa classe o seu maior público, estando sempre presente em festas e eventos da elite carioca, onde exercia forte papel social. Conhecido como um “faz-tudo” da imprensa, Agostini é um personagem controverso: ao passo em que convive com as elites cariocas, critica abertamente a abolição para um público dependente dessa situação. O desenhista tinha algumas posições racistas e preconceituosas contra os humildes. Angelo Agostini era uma espécie de híbrido: polemista, repórter e editorialista. Tido também como o criador das narrativas quadrinizadas, utilizava-se das folhas dos jornais para expressar suas opiniões e críticas, nas quais em muitos momentos D. Pedro II fora sua vítima (MARINGONI, 2011, p.11). Caricaturista, pintor, precursor dos quadrinhos no Brasil, repórter, jornalista, editor e militante político, Agostini foi, sem sombra de dúvidas, um dos artistas mais ativos na imprensa da segunda metade do século XIX. Produziu um vasto material gráfico da sociedade brasileira e suas mazelas, criticando sempre o monarca, a escravidão e os atrasos em que via atolar-se a nação, até ela se tornar uma república. Faleceu em 1910, aos 66 anos, no Rio de Janeiro, lugar onde é perceptível sua dedicação em cerca de quarenta anos na imprensa ilustrada.

De acordo com as escassas informações sobre os artistas envolvidos na coleção, é possível estabelecer que Agostini apenas desenhou os dois primeiros exemplares – ironicamente de dois pintores que ele anos antes criticara, como mostrado acima –, ilustrando o *Combate naval do Riachuelo* e a *Rendição de Uruguayana*.

Outro desenhista e litógrafo que também faz parte da produção de uma das gravuras da coleção é Nicolau Huascar de Vergara, de quem pouco se encontra informações. Um dos discípulos de Angelo Agostini, trabalhou em 1865 no *Diabo Coxo*, e parceiro de trabalho de Belmiro de Almeida por um breve período, Huascar era também pintor, cenógrafo, caricaturista e ilustrador. Ativo na Corte, pouco se sabe sobre sua origem, mas é dito que o artista veio a falecer próximo ao ano de 1886. Sabe-se de sua participação na Exposição Geral de Belas Artes em 1870 e da sua colaboração com os periódicos *A Vida Fluminense*, em 1871, próximo ao ano em que executaria uma de suas obras mais conhecidas, o *Assalto e ocupação de Curuzu pelo 2º corpo do Exército ao mando do Visconde de Porto Alegre em 3 de setembro de 1866*, gravura presente nos *Quadros*

historicos da Guerra do Paraguay. Em 1876, foi para São Paulo, onde pintou diversos retratos e ilustrou o semanário humorístico *O Polichinelo*. Posteriormente, cooperou com os periódicos *A Lanterna*, em 1878, e em 1881 com *O Binóculo*. O crítico Gonzaga Duque o definia como “homem trabalhador e honesto, porém artista de muito pouco mérito” (GAMA; AGOSTINI, 2005, p.15; LEITE, 1988, p.249; LIMA, 1963; STICKEL, 2004, p.287).

Nascido na França em 1821, Joseph Alfred Martinet, ou apenas Alfred Martinet, era litógrafo, retratista e paisagista, e também contribuiu para a coleção em duas ocasiões: no *Combate naval do Riachuelo* e na *Passagem do Curuzu*. Chegou ao Brasil em 1841, vindo do Havre. Atuou na casa litográfica Heaton & Rensburg (FERREIRA, 1994, p.386), na rua da Ajuda, 68, e na editora dos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert. Com a colaboração de ambos, lançou em 13 de abril de 1847 o álbum *O Brazil Pittoresco, Historico e Monumental*, que continha litografias de paisagens e monumentos cariocas. Estabeleceu-se a partir de 1851 na rua do Lavradio, 20, com seu estúdio litográfico e de “desenhos para todos os gêneros”, mas que não funcionava como uma oficina litográfica por não contar com uma prensa. Segundo Orlando da Costa Ferreira, esse também foi o caso de outros litógrafos, como A. de Pinho, que compravam ou alugavam as pedras litográficas e trabalhavam em casa. Em 1854, Martinet se associou a outro francês que fazia muito sucesso na capital: Paulo Robin. A firma Alfred Martinet & Paulo Robin situava-se na rua da Ajuda, 113. A partir do dia 1º de junho de 1856, fundava a Martinet, L. Thérrier & Cia., sendo outro estabelecimento litográfico em que o artista passava. Já em 1867, mudou-se para a rua São José, 53, especializando-se em registro de santos. Parece frequente a contribuição de Martinet com o editor Leuzinger (FERREIRA, 1994, p. 387-388) e também atuou como professor de desenho e pintura, constando no Almanaque Laemmert até 1872, findando sua participação nas notícias e na produção litográfica (STICKEL, 2004, p.350).

Segundo Gilberto Ferrez, Martinet talvez tenha sido “o melhor litógrafo que por aqui trabalhou”, sendo a obra intitulada *Rio de Janeiro tomado da ilha das Cobras* muito bem executada (RIBEIRO, 2018). Mais conhecido pelas suas paisagens, Martinet teve sua litografia *Praia de Botafogo em 1846* reproduzida no livro *A muito*

leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, de Gilberto Ferrez (1965). Outra gravura de sua autoria, onde mostra o Paço de São Cristóvão, do Rio de Janeiro, foi publicada no álbum *Paço de São Cristóvão, 1817-1880* (LIMA; AULER, 1965), editado em Petrópolis. Faleceu na França, em 1875 (LEITE, 1988, p.316).

Antônio de Souza (ou Sousa) Lobo, era um pintor, restaurador, cenógrafo e fotógrafo nascido em Campos dos Goytacazes em 1840. Ingressa aos 14 anos na Academia Imperial de Belas Artes, recebendo posteriormente menção honrosa nas Exposições Gerais de 1865 e 1866. Em 1868, já fora da Academia, apresenta na Exposição, juntamente de Antônio Barbosa de Oliveira, fotografias do ano de 1866, mostrando seus trabalhos e montagens. Foi restaurador da Pinacoteca Pública e abriu, em 1867, um ateliê de paisagens com o seu irmão, Carlos Alberto de Sousa Lobo, que manteve até 1890. Lecionou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, a partir de 1868, e no Colégio Pedro II. Ganhou sua segunda medalha de ouro em 1870 e duas vezes a primeira, em 1876 e 1879. Trabalhou até 1874 como cenógrafo do Teatro Provisório, no Rio de Janeiro, mesmo ano em que lança o texto *Belas Artes: considerações sobre a reforma da Academia*, em que se mostrava preocupado com os rumos do ensino acadêmico. Ministra, a partir de 1876, aulas no Asilo de Menores Desvalidos, na capital da Corte, onde é professor de Baptista da Costa. Funda ainda nos anos 1870, com o escultor Almeida Res e o arquiteto Rodrigues Monteiro, a associação Acrópolis, defendendo a modernização do ensino de arte no Brasil. No fim de sua vida, dedica-se à fotografia e à litografia, imprimindo duas gravuras que constam na coleção: a *Rendição de Uruguayana* e *A passagem de Humaitá*.

Atuando em variadas áreas, Souza Lobo é pouco conhecido enquanto pintor, não deixando nenhuma obra importante. Gonzaga Duque o define como um homem que tem amor pela arte e dedicado no que faz, conseguindo por vezes algum êxito, mas sem nenhum grande progresso (DUQUE, 1888, p.93). Outros comentadores de arte o mencionam como um artista que se destaca nos retratos, mesmo não sendo um pintor de muita qualidade (ZANINI, 1983, p.408). Seu quadro de maior relevância retrata Dom Pedro II já adulto e encontra-se atualmente no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Sobre Antonio de Pinho Carvalho, cujo assinatura nas litografias era A. de Pinho, sabe-se apenas que ele foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes, sendo um relevante artista gráfico no Rio de Janeiro, trabalhando para a Heaton&Rensburg, editora citada anteriormente. Quanto à J. Reis, José Vitorino Reis, ou apenas J. Vitorino, nenhuma informação foi encontrada, a não ser algumas litografias impressas por eles, mas sem nenhum registro biográfico que pudesse endossar a pesquisa.

Os outros desenhos, baseados em óleos de Victor Meirelles, contam com duas assinaturas visíveis em três litografias, indicando a autoria das gravuras a Raffaele (ou Raffaello) Pontremoli. O desenhista, também da região do Piemonte, nasceu em Chieri, uma comuna de Turim, e faleceu em Milão, em 1905. Pontremoli estudou na Academia de Artes de Nice, na França, onde seu pai era rabino. Retornou a sua região de origem, Turim, onde ingressou na Academia Albertina, sendo premiado em 1852. Estudou com Horace Vernet em Paris, regressando à Itália em 1859, como correspondente da revista francesa *Illustration* na Guerra de Independência¹⁰, desenhando diversas cenas de batalha, sendo uma delas adquiridas por Napoleão III. Em 1866, retornava ao teatro de guerra para ilustrá-lo. Também pintor, fez um retrato do Conde Cibrario, grão-mestre da Ordem dos Santos. Encontram-se vários esboços seus nas instituições da Lombardia, onde executava seus trabalhos (GUBERNATIS; MATINI, 1889, p.386; GIUSEPPE; PONTREMOLI, 1857, p.49).

Conclusão

Ao longo do texto, foi possível levantar aspectos iniciais importantes para a compreensão da coleção, como os desejos iniciais de seus editores e o empenho envolvido em torno do projeto. É claro que este artigo é apenas uma forma bastante breve de trazer à tona a coleção *Quadros históricos da Guerra do Paraguay*, enfatizando-se aqui os artistas envolvidos na empreitada liderada por Antônio de Almeida e Augusto de Castro. É perceptível por suas breves biografias o envolvimento direto com as produções artísticas da segunda metade do século XIX. Espera-se que por meio deste curto artigo

¹⁰. Conhecida também como a Segunda Guerra de Independência Italiana, Guerra Franco-Austríaca ou Guerra Italiana de 1859.

a pesquisa possa alcançar e, conseqüentemente, auxiliar outros pesquisadores não só da área das artes, mas também do século XIX e do próprio conflito, visto que suas páginas textuais, que embora não tenham sido discutidas aqui, apresentam diversas informações sobre as batalhas contra os paraguaios. Ou seja, estas páginas de fato fazem jus aos desejos iniciais de seus criadores, persistindo ao tempo e se fazendo fonte histórica para esta e possivelmente outras pesquisas.

Álvaro Saluan da Cunha é Mestre em História na UFJF; doutorando em História na UFJF, é membro do Laboratório de História da Arte (LAHA-UFJF) e pesquisa a produção da Guerra da Tríplice Aliança.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. O valor crítico da “gravura de tradução”. In: **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o barroco. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.
- AUGUSTO, José Carlos. A Vida Fluminense, “folha joco-séria-illustrada” (1868-1875). Curitiba: **XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2009, p.2. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1235-1.pdf>>. Acesso em: 4 mar. 2018.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado**: 1850-1890. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- DUQUE, Gonzaga. **A arte brasileira**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia, 1888.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**: introdução à bibliologia brasileira – a imagem gravada. São Paulo: Edusp, 1994.
- FERREZ, Gilberto. **A muito leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Banco Boavista, 1965.
- GAMA, Luís; AGOSTINI, Ângelo. **Diabo Coxo**: São Paulo, 1864-1865 (fac-símile). São Paulo: Edusp, 2005.
- GIUSEPPE, Levi; PONTREMOLI, Esdra. **L’Educatore Israelita**: Giornaletto di letture. Vercelli: Tip. e lit. de Gaudenzi, 1857.
- GUBERNATIS, Angelo De; MATINI, Ugo. **Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti**. Firenze: Tipi dei successori Le Monnier, 1889.
- LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LIMA, Alberto; AULER, Guilherme. **Paço de São Cristóvão**. Rio de Janeiro 1817-1880. Petrópolis: Vitor P. Brumlik Editor, 1965.

- LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. v. 3, Rio de Janeiro, 1963.
- MARINGONI, Gilberto. **Angelo Agostini**: A Imprensa Ilustrada da Corte à Capital Federal: 1864-1910. São Paulo: Devir, 2011.
- MONTELLO, Josué. “Caricaturas e escritores”. In: Histórias da Vida Literária, citado por Herman Lima in: **História da Caricatura no Brasil**, vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963.
- RIBEIRO, Monike Garcia. **O prazer do percurso**. Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/oprazerdopercurso/bio_martinet.htm>. Acesso em: 5 mar. 2018.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- STICKEL, Erico João Siriuba. **Uma pequena biblioteca particular**: subsídios para o estudo da iconografia no Brasil. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2004.
- ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães/Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

EMMANUEL ZAMOR: UM ARTISTA ENTRE COLEÇÕES

Frederico F. S. Silva

Este artigo é um desdobramento do projeto intitulado “Artistas negros na coleção do MASP: Arthur Timótheo da Costa e Emmanuel Zamor”, desenvolvido no Programa MASP Pesquisa entre outubro de 2016 e maio de 2017. Na ocasião, foram investigadas três obras que compõem o núcleo de Arte Brasileira do Museu. Entre essas, *Barcas na margem do rio* (1884), de autoria do pintor baiano Emmanuel Zamor.

Nesse sentido, a pesquisa esforça-se em adensar o campo de conhecimento sobre a produção e a circulação das obras de Zamor, pintor em atividade na passagem do século XIX para o XX. Zamor representa um caso peculiar entre os pintores brasileiros, pois os registros mais concretos de sua existência permanecem ancorados no que restou de suas pinturas. Algo que talvez se justifique pelo fato de ter deixado o Brasil ainda criança.

O crítico José Roberto Teixeira Leite, em *Pintores Negros do Oitocentos*, foi um dos primeiros a mencionar Zamor entre os artistas negros brasileiros em atividade na passagem do século XIX para o seguinte. O autor destaca que Zamor, embora nascido na Bahia, foi “um nome completamente ignorado pelos mais minuciosos pesquisadores, não elencado por Laudelino Freire e nem mesmo pelo escritor, pesquisador e jornalista baiano Manoel Quirino” (LEITE, 1988b, p.41).

Oriundo de uma família simples, Emmanuel Hector Zamor nasceu em Salvador (BA), em 19 de maio de 1840, e faleceu em Créteil, na França, em 6 de março de 1919. Foi adotado pelo casal Pierre Emmanuel Zamor e Félicité Rose Neveu e registrado na Paróquia de Nossa Senhora da Conceição da Praia, na capital baiana. Depois de 1845, com cerca de 6 anos de idade, mudou-se com os pais adotivos para a França. Viveu em Créteil, nos arredores de Paris, e desde sua chegada à Europa estudou pintura e música.

Por volta de 1862, retornou ao Brasil, fixando-se por dois anos na Bahia. Sobre a passagem do pintor pelo País não se tem qualquer registro, fato agravado por um incêndio ocorrido na casa que se encontrava hospedado e que destruiu seus pertences, incluindo as pinturas produzidas em terras baianas. Contudo, acredita-se que aquele foi um período importante para a sua formação, quando provavelmente buscou inspiração no colorido dos trópicos para compor as paisagens e os tipos locais presentes em parte de suas pinturas.

Sobre a formação artística de Zamor, sabe-se que ele estudou na Academia Julian, escola de pintura e escultura fundada pelo pintor francês Rodolphe Julian. Porém, a pintura livre e sem artificialismos de Zamor parece contrapor-se, em certa medida, ao ensino conservador da Escola Julian, que tinha seu quadro de professores formado, na grande maioria, por artistas egressos da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, como Boulanger, Jules Lefebvre e William Bouguereau.

Suas paisagens, por exemplo, conciliam-se às dos integrantes da chamada Escola de Barbizon, mantendo afinidades estilísticas com as de Théodore Rousseau e Charles-François Daubigny. Teixeira Leite fortalece essa vinculação destacando que nas obras de Zamor prevalece, sobretudo, um ar romântico, característica marcante entre os frequentadores de Barbizon que tiveram a Floresta de Fontainebleau como um dos principais cenários para a execução de suas pinturas.

No âmbito das atividades empreendidas por Zamor encontram-se registros de que em 1869 tenha publicado com E. Maincent a obra *L'Art du Tourneur*. A edição trata-se de um manual de montagem de móveis em madeira em diferentes estilos. Maincent ficou responsável pela ilustração e Zamor litografou as imagens. Entre as décadas de 1880 e 1890, Zamor estudou com o arquiteto Hector Guimard e com o pintor francês Nicolas Berthon. Guimard, considerado o grande representante do *art nouveau* na França, ficou conhecido pelo projeto das ornamentações em ferro fundido com formas vegetais para as estações de metrô de Paris.

O contato de Zamor com o arquiteto reforça sua participação nas atividades ligadas às artes decorativas e à indústria que, conforme mencionado, se deu com a execução de desenhos e litografias para ilustração de livros e catálogos voltados para o mobiliário. Por outro lado, a experiência profissional no ateliê do pintor Nicolas

Berthon vem a somar nas investigações sobre as influências mais diretas na obra de Zamor. Berthon estudou na École des Beaux-Arts e foi aluno de Jules de La Rochenoire e Léon Cogniet, artistas que transitaram na cena parisiense ao lado de Camille Corot, Daumier, Manet, Daubigny, Courbet, entre outros.

Nas obras de Berthon é flagrante o interesse pela pintura regionalista, muito próxima da corrente naturalista dos anos 1880, empenhando-se em documentar, especialmente, cenas da região de Auvergne. Interesse cultivado também por Zamor, que dedicou parte considerável de seu tempo a registrar cenas do campo e do cotidiano da cidade de Créteil.

Somado ao trabalho de pintor, desenhista e gravador, Zamor foi músico, compositor e professor de piano. No acervo de partituras da Biblioteca Nacional da França (2017) constam cerca de 370 composições de sua autoria em parceria com diferentes compositores (Max de Gersey, Fernand Delamarche, Jules Colas, Maxime Vilette e Claude Réal). As obras datadas entre 1899 e 1914 confirmam a duradoura produção musical de Zamor e seu reconhecimento entre os músicos do período.

A virada do século (XIX-XX) foi um período de mudanças na música francesa. Compositores e pianistas como Erik Satie e Claude Debussy foram responsáveis por importantes inovações estilísticas. Filiados às vanguardas artísticas e literárias do início do século, ambos tinham ligações estreitas com a poesia simbolista de Mallarmé e com o grupo de pintores impressionistas, como Degas, Cézanne, Monet, Pizarro, Renoir e Sisley.

Aquele certamente foi um ambiente em que Zamor teve o privilégio de vivenciar e estabelecer trocas importantes para a construção de suas composições. A atuação multifacetada de Emmanuel Zamor, espalhando múltiplos talentos na pintura, nas artes gráficas e na música, alarga o conhecimento sobre seus espaços de produção e circulação e apontam novos campos de investigação.

A exposição de 1985

A primeira mostra do pintor baiano no Brasil aconteceu no MASP em 1985. De 19 de setembro a 6 de outubro daquele ano foram expostas 37 (trinta e sete) pinturas do artista. A exposição foi organizada por iniciativa do *marchand* francês Max Castoriano

e de seu filho Jean-Claude Castoriano. O artista e curador Emanuel Araújo (1988), estudioso e colecionador da obra de Zamor, relata que Castoriano teve contato com os trabalhos do pintor durante um leilão na França no início dos anos 1980, quando observou “um artista do qual nunca tinha ouvido falar, mas que lhe parecia muito interessante”. Ocasão em que arrematou o conjunto de obras.

Para a realização da mostra, diversas correspondências foram trocadas entre Castoriano e o então diretor do MASP, Pietro Maria Bardi. Foi nesse período que o *marchand*, proprietário do conjunto de obras, ofereceu em doação ao museu a pintura *Barcas na margem do rio* (1884). A pintura foi escolhida para ilustrar a capa do catálogo da exposição. Uma estratégia de valorização da obra recém-incorporada à coleção do museu.

O texto de abertura do catálogo, escrito por P. M. Bardi (1985), ressalta o ineditismo da exposição: “Chega agora ao Brasil um grupo de pinturas de Emmanuel Zamor, tudo o que resta da obra deste brasileiro que viveu em Paris dedicado à cenografia, e também à pintura de cavalete”. E destaca a viva sensibilidade de Zamor, sua individualidade na forma de compor, aproximando-o dos pintores em atividade na passagem do século XIX para o XX ligados ao movimento impressionista: “[...] o autor tinha presente a novidade dos mestres, revisando e sugerindo o modo de interpretar a paisagem”.

Ao consultar obras de referência como *Artistas Pintores no Brasil* (1942), *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil* (1969) e o *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos* (1980), chamou a atenção o fato de nenhuma fazer menção ao trabalho de Emmanuel Zamor. É somente após 1985 que o pintor começa a ser citado nos estudos sobre pintores afro-brasileiros em atividade no entresséculos, conforme registrou Teixeira Leite no *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*:

Nascido em Salvador (BA) e falecido em França, para onde o levaram ainda criança seus pais de adoção, franceses que por alguns anos viveram na Bahia. Nada se sabe de sua aprendizagem e muito pouco de sua vida, além de que chegou a regressar a Salvador em começos da década de 1860, ali permanecendo cerca de dois anos. Exerceu a profissão de cenógrafo, e, como pintor, foi paisagista e autor de naturezas-mortas [...]. (LEITE, 1988a, p.547)

Emanuel Araújo (2001), no livro-catálogo *Para Nunca Esquecer: Negras memórias/Memórias de negros* de 2001, reforça que Zamor foi revelado à arte brasileira somente “quando foi exposto no Museu de Arte Assis Chateaubriand o pouco que restou de sua produção pictórica”. Ao passo que a exposição deu visibilidade ao trabalho de Zamor, conseqüentemente houve interesse por parte de colecionadores em adquirir suas obras. A comercialização das pinturas, após a individual de 1985, foi registrada por Júlio Louzada (1987) em *Artes Plásticas Brasil: seu mercado, seus leilões* em 1987. A edição apresenta nota biográfica do artista e discrimina as vinte e cinco obras que foram vendidas na ocasião da exposição. A edição de 1989 registrou novamente a comercialização de outra pintura de Zamor: *Dama lendo no barco*. Segundo a nota, a pintura a óleo foi vendida pela *Christy antiqués objets d`art* na ocasião da exposição no Palácio do Congresso de Versailles, na capital francesa.

A quantidade de peças comercializadas após a exposição sinaliza o interesse do público pelo trabalho de Zamor e a estratégia bem-sucedida do *marchand* em expor, em um grande museu, as obras de um pintor completamente desconhecido. Atualmente, parte das pinturas encontra-se dispersas em coleções particulares, principalmente em São Paulo. Essa quebra no conjunto, algo muito comum no colecionismo, tem seu lado positivo e negativo. Nesse caso, é um fator que dificulta o processo de investigação sobre a sua produção. Acredito que o contato direto com todas essas pinturas tornaria possível uma análise mais detalhada. Sobretudo porque estamos tratando de um artista cujos dados são extremamente escassos.

O Museu Afro Brasil (SP) é a instituição pública que abriga o maior número de obras de Zamor, seis no total. O conjunto faz parte da exposição permanente ao lado de outros pintores negros em atividade no século XIX, como os irmãos Arthur e João Timóteo da Costa. Em pesquisa *online*, leilões de arte também anunciam a venda de quadros de Zamor, como a galeria francesa Millon & Associés. Isso indica que os trabalhos de Zamor continuam circulando na França e a quantidade de obras existentes pode ser superior àquelas expostas no Brasil durante a exposição de 1985.

A presença das obras de Zamor em instituições relevantes como o MASP e o Museu Afro Brasil denota como o colecionismo e todas

as práticas que envolvem a atividade, seja no âmbito da comercialização, doação e exposição, definem o caminho das obras e o modo como serão, ou não, expostas. Nesse caso, uma parcela, ainda que pequena, da obra de Zamor cumpre o papel mais importante, a meu ver, que é o de estar acessível ao público.

As trinta e sete pinturas de Emmanuel Zamor expostas no MASP eram, na maioria, paisagens e cenas do jardim de sua casa em Créteil. As obras caracterizam-se pela leveza das pinceladas e pelo rico cromatismo, com a predominância dos tons terrosos, variações de verde, vermelho, azul e amarelo que criam uma interessante luminosidade nas cenas externas, como nas representações dos jardins. Por outro lado, as cenas de marinhas têm um tratamento pesado de tons escuros completamente opostos.

Imersas nesse conjunto estão quatro pinturas representando pequenas embarcações ancoradas à beira do rio Marne, que banha a região de Créteil. As obras divergem das demais pelo tratamento da luz e pelo modo particular na composição das cenas por meio de traços imprecisos. As obras executadas nos anos 1880 indicam o gesto descomprometido do artista com a representação da realidade.

Em *O pescador* (1889), Zamor insere a figura humana com tamanha rigidez que o homem solitário a bordo da pequena canoa faz lembrar a figura de um boneco. *As barcas* (s.d.), representando duas pequenas embarcações recostadas à beira de um rio, chama a atenção pelo tom acinzentado da água e pela pouca luminosidade sobre o arvoredo, sugerindo uma cena noturna.

A barca na margem do lago (1891) se distingue pela luminosidade, ainda que controlada, que Zamor insere no primeiro plano, estendendo-se até a parte frontal da barca em posição transversal. Os tons de verde-musgo e verde-claro das folhagens, juntamente com os troncos das árvores alinhados na parte central e à direita, buscam claramente explorar a profundidade da paisagem, que remete a uma região de bosque ou floresta.

No entanto, em *Barcas na margem do rio* (1884) (Figura 1), percebe-se uma espécie de síntese pictórica das quatro obras com a mesma temática. No primeiro plano, os tons escuros de verde retratando a mata estendem-se pelas barcas e o reflexo delas sobre a água. O ancoradouro, na parte esquerda, é constituído de uma paleta de cores semelhantes, acrescido de tons de marrom.

À frente estão outras cinco pequenas embarcações em difícil estado de observação. Contrapondo a esse jogo cromático carregado de bucolismo, percebe-se a luminosidade que recai sobre o rio desde a pequena embarcação à direita, que se difere das demais pelo tom mais claro, chegando ao fundo, onde a água terrosa do rio reflete timidamente a vegetação.

O tratamento rudimentar dado à obra aparentemente destoa do lirismo e da delicadeza presente nas cenas do campo e no colorido dos jardins de Zamor, tão exaltados entre os poucos estudiosos de sua obra, como bem ressaltou Teixeira Leite (1988, p.52):

As delicadíssimas formas de flores, sua leveza, seu vívido cromatismo, o diálogo que travam com o verde da folhagem, o cinza dos troncos das árvores e o azul dos céus, tudo em tais pinturas é resolvido de modo superior, em toques sincopados de pincel, a confirmar o alto nível de criatividade e de elaboração do autor.

No entanto, acredito que essa pluralidade na forma de registrar a paisagem ao ar livre enaltece a individualidade do artista. É preciso notar que Zamor vivenciou mudanças importantes na forma de representação e, certamente estimulado por artistas de diferentes correntes, como os românticos da Escola de Barbizon e os pintores *fin-de-siècle* adeptos do impressionismo, esprou em sua produção um tratamento pictórico eclético.

A sensibilidade na forma de representação foi um dos critérios utilizados por P. M. Bardi (1985) na escolha da obra para integrar o acervo do MASP, conforme ressalta no prefácio do catálogo: “[...] trata-se de um artista de viva sensibilidade, revisando e sugerindo o modo de interpretar a paisagem”.

Considerações finais

Na exposição de 1985, além do conjunto de pinturas, foi exposto um dos raros retratos fotográficos de Zamor, cuja autoria é atribuída ao célebre fotógrafo francês Nadar. A imagem do pintor (Figura 2) faz menção a uma figura expressiva, principalmente, entre artistas e intelectuais do século XIX: o *dândi*. Um “personagem” que pode ser compreendido, num primeiro momento, como aquele que busca

a originalidade no comportamento e na forma de se vestir. O *dândi* intenciona, antes de tudo, a distinção por meio da indumentária. Para o poeta francês Charles Baudelaire (1996, p.52), o *dândi* caracteriza-se, sobretudo, pelo “ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar; é como um fogo latente que se deixa advinhar que poderia – mas não quer – se propagar”.

O retrato de Zamor atribuído a Nadar não tem registro de local e data. Pela feição do rosto, o pintor contava com aproximadamente 30 anos, ou seja, por volta dos anos 1870. No retrato, Zamor está sentado trajando uma vasta capa escura que envolve os braços e estende-se até as pernas. Por baixo, um casaco fechado por largos botões deixa visível apenas uma parte da gravata e a gola da camisa.

O braço direito repousa sobre a perna e o esquerdo está levemente inclinado. O rosto está direcionado para o lado esquerdo, os cabelos e o bigode estão cuidadosamente alinhados. O olhar descolado do observador e o ombro levemente inclinado para a direita indicam a postura descomprometida. Uma pose pensada para transmitir naturalidade, em oposição às poses hirtas e formais dos retratos da época.

É nesse sentido que o dandismo poderia ser visto como negação da padronização, um posicionamento contrário ao sentido de uniformização. A imagem de Zamor carrega diversos significados que estão ligados, de imediato, a uma preocupação com a aparência sofisticada e uma certa crítica às convenções. Por outro lado, a elegância expressa nos trajes sinaliza também a sua universalidade. Um artista que circulou amplamente no ambiente cultural parisiense e soube absorver e traduzir toda a efervescência artística de seu tempo por meio de diferentes linguagens, não somente no campo da pintura e das artes gráficas, mas também no teatro e na música.



Figura 1.
Emmanuel Zamor.
Barcas na margem do rio. Óleo sobre madeira. 1884.
23,4 x 31,7 cm.



Figura 2.
Retrato de Emmanuel Zamor.
Atribuído a Nadar
(reprodução acervo MASP).

Frederico F. S. Silva é Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Doutor em História, Teoria e Crítica de Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Autor do livro *A Coleção Arthur Azevedo* (Instituto GEIA, 2014). E-mail: fredericoufma@gmail.com.br.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Emanuel (org.). **A Mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. Prefácio Joel Rufino dos Santos. São Paulo: Tenenge, 1988.
- _____. **Para Nunca Esquecer: Negras memórias/Memórias de negros**. Catálogo exposição. São Paulo, 2001.
- BARDI, Pietro M. **Emmanuel Zamor**. (Catálogo) Arquivo Histórico MASP. São Paulo, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?motRecherche=Emmanuel%20Zamor>>. Acesso em: 18 jan. 2017.
- LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988a.
- _____. **Pintores negros do oitocentos**. Edição Emanuel Araújo. (Coleção MWM-IFK). São Paulo: MWM-IFK, 1988b.
- LOUZADA, Júlio. **Artes Plásticas Brasil: seu mercado, seus leilões 1987**. Vol. 2. Inter/arte//Brasil. São Paulo, 1987.

A QUESTÃO DO SUPORTE NA OBRA DE ARTUR BARRIO, A PARTIR DOS TRABALHOS REUNIDOS POR FRANCO TERRANOVA

Gabriela Caspary

Introdução

O presente trabalho pretende observar a produção de Artur Barrio com base na descoberta de uma série de pinturas e desenhos – adquirida e reunida por Franco Terranova na década de 1980 –, no Acervo da Petite Galerie (PG). A PG¹ foi uma galeria de arte que funcionou no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1954 e 1988. A trajetória da galeria, mediada pela personalidade de Terranova (italiano, poeta, *marchand*, galerista e único sócio que se manteve no decorrer dos 34 anos de funcionamento da galeria), fez parte do desenvolvimento do circuito de arte no Rio de Janeiro e no Brasil. A PG foi pioneira no agenciamento de artistas, contratos de exclusividade e na implantação de técnicas de marketing cultural. Ao observar o diálogo da PG com o desenvolvimento da arte produzida no Brasil na segunda metade do século XX, é possível perceber seu papel como agente de ativação em todo o seu período de funcionamento, pelo incentivo à divulgação de novos artistas, pelo desenvolvimento de novas técnicas comerciais e pela abertura aos cruzamentos entre os muitos fazeres da arte e da cultura.

Os trabalhos examinados aqui foram adquiridos no contexto de duas exposições de Artur Barrio na PG, em 1985 e 1986. O interesse nesta investigação surge da percepção da ausência de reconhecimento da produção pictórica nas análises da produção de Barrio,

1. Dados retirados da dissertação de mestrado de Gabriela Caspary: *A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988*.

buscando pensar a questão do suporte, tanto como estratégia de trabalho do artista, quanto como objeto para esta pesquisa.

A metodologia de trabalho para a análise parte do conceito de Atlas Mnemosyne desenvolvido por Aby Warburg e aprofundado por Georges Didi-Huberman. Uma seleção de imagens abrangendo vários momentos da produção do artista foi reunida para ser observada com os desenhos e pinturas encontrados no acervo da PG.

No âmbito desta investigação, consideramos a relação do artista com a crítica, com a história da arte, com o sistema de arte e com as instituições. A questão do retorno à pintura nos anos 1980, momento da produção dos trabalhos em questão, também foi vista neste contexto. A conjuntura dessa produção, momento em que o artista alterna residência entre Holanda, França e Brasil, também foi levada em consideração.

A recepção desses desenhos e pinturas foi levantada em jornais e revistas da época e examinada com a crítica da produção do artista presente no livro *Artur Barrio*, organizado por Ligia Canongia em 2002.

Breve biografia do artista

Artur Barrio nasce em 1945 na cidade do Porto, em Portugal. Aos 7 anos, vive por seis meses com a família em Angola. Em 1955, a família muda-se para o Rio de Janeiro. Na década de 1960, começa seus estudos em artes e em 1967 ingressa na Escola Nacional de Belas Artes. A partir daí, dá início às experiências com os Cadernos Livros. No começo da década de 1970, inicia a série *Situações* e passa a utilizar dejetos como matéria-prima e espaços públicos como locação principal. Sua produção desse período tem cunho político. A postura contestatória de Artur Barrio não se restringiu aos acontecimentos políticos históricos, está relacionada também a questões artísticas. Em 1974, retorna pela primeira vez a Portugal durante a Revolução dos Cravos. Em 1975, estabelece residência em Paris, voltando ao Rio em 1978. Em 1980, muda-se para Amsterdam, dedicando-se também à pintura. No ano de 1982, expõe a *Série Africana* na Galeria São Paulo. Em 1983, participa pela primeira vez da Bienal de São Paulo e, em 1984, da Bienal de Havana. A partir da década de 1980, a trajetória do artista passa a dialogar cada vez mais com o mundo institucionalizado da arte, alternando exposições em galerias e mos-

tras maiores como a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza. No ano 2000, acontece sua primeira retrospectiva internacional no Museu de Arte Contemporânea Serralves, no Porto, em Portugal. Em 2011, Barrio representa o Brasil na Bienal de Veneza. Hoje, ele é um dos principais artistas atuantes no Brasil.

O Atlas como mesa de trabalho e observação

Porque usar o mecanismo do Atlas de Aby Warburg como ferramenta para pensar a produção de Barrio? O sistema Mnemosyne pressupõe o anacronismo, a mistura de tempos e objetos como forma de desenvolvimento de narrativas e montagens de sentidos, com base na organização de imagens dispostas em um plano de trabalho que não seja fixo como um quadro que se pendura na parede. Esse plano de trabalho deve ser horizontal como uma mesa, gerando a possibilidade de trocas e recombinações dos seus elementos. A utilização do termo anacrônico não quer dizer preso a um tempo histórico ou datado. Segundo Didi-Huberman, o termo anacrônico, com base em Warburg, ganha outro sentido dentro do pensamento histórico. O anacronismo permite a maleabilidade na observação dos fatos e suas consequências e possibilita inúmeras montagens com idas e vindas no tempo, enriquecendo o olhar do historiador que examina o passado em contato com o presente, apontando o futuro.

Assim, o atlas faz explodir, logo à partida, os limites. Quebra as certezas autoproclamantes da ciência convicta das suas verdades, como da arte convicta dos seus critérios. Inventa, entre tudo isso, zonas intersticiais de exploração. Intervalos heurísticos. Ignora deliberadamente os axiomas definitivos. Corresponde a uma teoria do conhecimento exposta ao perigo do sensível e a uma estética exposta ao perigo da disparidade. Desconstrói, pela sua própria exuberância, os ideais de unicidade, de especificidade, de pureza, de conhecimento integral. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.13)

A montagem da Prancha 1 (Figura 1) apresenta uma possível constelação da obra de Artur Barrio. A escolha dos trabalhos visou um apanhado variado da produção do artista a partir dos anos 1970 até hoje. Barrio inicia sua trajetória na Escola de Belas Artes nos anos 1960 para em seguida romper com o sistema institucional na

década de 1970. Na década de 1980, ele experimenta a pintura. A elaboração dos CadernosLivros permanece como prática de trabalho até o presente, expandindo-se para o que se poderia chamar de instalações/ateliê, onde o artista desenvolve o trabalho dentro do espaço expositivo.

.....
, uma página parede, alguns dizeres escritos aqui e acolá finalmente compondo e fazendo parte do todo, saindo do CadernoLivro [ateliê] para o espaço, para a tridimensionalidade, conjuntamente às outras ideias contidas nesse CadernoLivro associadas às que surgem naquele momento assim como ao tempo referente ao criar, fazer até o fim e término daquele conjunto de horas, minutos, segundos, dias, semanas. (ANJOS & FARIAS, Trecho da entrevista com Artur Barrio realizada por e-mail em fevereiro de 2011.)

A escolha do trabalho *Estudos de cores sub-aquáticas* aponta para relação do artista com o mar. A prática da fotografia sub-aquática faz parte do fazer artístico de Barrio nos últimos anos. Sua relação com o mar vem desde sempre. Ao chegar ao Brasil, em 1955, mora com a família no bairro de Copacabana, próximo à praia. O desenho em aquarela e nanquim e) *s/ título*, também presente na Prancha 1, indica a pesquisa de cores aquáticas no ano de 1984. A presença do mar e os deslocamentos permeiam a vida do artista. O mar como transporte, nomeadamente o Oceano Atlântico, que une Brasil, África e Europa. O artista nômade, em trânsito permanente, usa o suporte CadernoLivro como ateliê e espaço de elaboração de pensamento crítico e teórico.

O significado talvez situe-se na vontade que um maior número de pessoas tenha acesso ao que está escrito no CadernoLivro ou que justamente por ter um suporte durável e ligado à ide(i)a que tanto obceca o Ocidente ou seja a eternidade aí configure-se. Mas quanto a isso não tenho expectativa alguma. (ANJOS & FARIAS, Trecho da entrevista com Artur Barrio realizada por e-mail em fevereiro de 2011)

Neste trecho da entrevista concedida por Barrio a Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, que trabalharam com o artista na Bienal de Veneza de 2011, podemos observar o desconforto do artista com

a questão da eternidade da obra de arte. Apontando sua opção pela utilização de suportes alternativos, que visa um caráter efêmero em seus trabalhos, mas entendendo o CadernoLivro como um objeto permanente. A transposição do CadernoLivro para o espaço expositivo, ao mesmo tempo que amplia seu alcance para o público, acrescenta um caráter de transitoriedade e efemeridade e ele.



Figura 1. Prancha 1 proposta no sistema Atlas Mnemosyne. Trabalhos de Artur Barrio: a) *Estudos de cores sub-aquáticas**, Ilha de Ancora, Búzios, RJ, 2013; b) *s/ título [círculo amarelo]***, acrílica s/ tela, 1,23 x 1,33 m, 1985; c) *Livro de Carne**, registro: Louis D. Haneuse, 1978, 1979; d) *s/ título n° 12***, acrílica sobre tela, 2x1,13 m, 1986; e) *Cadernolivro Viagem****, 2008; f) *s/ título***, aquarela e nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm, Paris, 1984; g) *AGUATÁ.... C..A..O..S....**, Anexo Millan, São Paulo, 2017; h) *Minha cabeça está vazia – Meus olhos estão cheios**, MAM Rio de Janeiro, 1983; i) *36 pontos sonoros*****, Amsterdam, 1982; *Série Africana***, acrílica sobre papel, 21 x 29,7 cm, 1982; j) *Situação...vendedora de peixe**, Portugal, 1974; k) *Trouxas ensanguentadas*****, Belo Horizonte, 1970; l) *...Situação... Cidade...y... Campo...**, registros: Artur Barrio e Luiz Alphonsus, 1970; m) *Série Africana***, acrílica sobre papel, recorte e cola, 30 x 21 cm, 1982; n) *s/título***, aquarela e nanquim sobre papel, 10 x 12 cm, 1988. (*Fonte: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/>). (**Fonte: Acervo Petite Galerie). (***)Fonte: <https://www.facebook.com/pages/category/Artist/Artur-Barrio-108621143128028/>). (****)Fonte: BARRIO, 2002.)

Barrio, a arte, a crítica de arte e a pintura

A relação de Barrio com a arte não é simples. Sua negação às categorias das belas artes não o distancia de uma relação com a história da arte e com o pensamento teórico. Pelo contrário, esta recusa faz parte de elaboração crítica, que pode estar relacionada ao entendimento do funcionamento do sistema de arte e do sistema capitalista e suas capacidades de fagocitar e cooptar qualquer tipo de produção. A rejeição como parte de uma tática de burlar o sistema.

A CRÍTICA DE ARTE NÃO TEM O SABER

A Crítica de Arte critica, mas geralmente não gosta de ser criticada. A Crítica de Arte chegou a sua atual posição devido em parte às concessões feitas pelos artistas em prejuízo de seus próprios trabalhos teóricos e em favor do trabalho teórico do crítico. [...]

Veza por outra, a Crítica de Arte, de acordo com o mercado e artistas, desenterra velhas fórmulas, geralmente ligadas ao suporte Tela, reabilitando-as e relançando-as como a nova vanguarda (Kassel e Bienal de Paris dão apoio, é claro). E também é claro que são aspectos transitórios pois é notoriamente sabido que a pintura perdeu seu valor de interferência/comunicação em função do investimento, daí:

PINTURA=TRADIÇÃO=INVESTIMENTO [...]
1974/1975 (ARTUR BARRIO).

Porque exercitar o olhar para a produção de Artur Barrio com abordagem relacionada ao suporte? Dentro dos processos de rupturas que Barrio adotou nos anos 1970 para questionar o mundo institucional da arte, a escolha do suporte e dos materiais foi estratégica. Em seu manifesto escrito em 1970, Barrio questiona o custo das matérias-primas especializadas para produção artística e o acesso destas por parte dos artistas latino-americanos. A partir daí, seus trabalhos direcionam-se para um tipo de ação momentânea que assume os registros por meio de fotografia, filme, gravações e texto como suporte, ou mesmo somente pela fruição do público no momento da ação. Ao observar o livro *Artur Barrio*, organizado em 2002 por Ligia Canongia, nota-se a ausência da referência aos trabalhos em suportes ditos “tradicionais”, como desenhos e pinturas. O blog do artista na internet também não faz referência a esses trabalhos. Esta ausência os torna marginais.

Reneguei as categorias em arte em função de uma maior abertura e consequente possibilidade de ação – inclusive a denominação obra de arte: envolta em pompa bastante duvidosa. Refiro-me ao que faço, apenas como trabalhos. A cidade substituindo o papel, tela etc, da mesma forma o país ou o continente: política ou geograficamente: – ou o próprio planeta em relação ao cosmos. (ARTUR BARRIO, 1970)

Diante dessa ausência, qual seria o lugar desses trabalhos na produção de Artur Barrio? Separar as pinturas e os desenhos funciona como criar uma heterotopia² em sua produção. Heterotopia desejada, talvez, como estratégia de ação no sentido de não legitimar objetos que durem e que possam ser absorvidos pelo mercado de arte que preza a valorização do que é comerciável. “O trabalho não é recuperado pois foi criado para ser abandonado e seguir sua trajetória de envolvimento psicológico” (BARRIO apud HERKENHOFF, 2000). Assim, a não incorporação dessa produção pode fazer parte desse desejo de efemeridade. No entanto, ao encontrar essa produção “abandonada”, sua “recuperação”, mais de quarenta anos após sua realização, foi inevitável diante da força dos trabalhos.



Figura 2.
Artur Barrio, s/
título, acrílica
sobre tela 1,57
x 1,30 m, 1986.
Fonte: Acervo
Petite Galerie.

Voltando a observar a Prancha 1, trabalhos como as *Trouxas Ensanguentadas* e o *Livro de Carne*, realizados na década de 1970, que em sua materialidade apresentam dejetos, sangue, matéria orgânica perecível, podem ser observados ao lado do desenho que mostra uma ponta negra que rompe a superfície amarela ou ao lado da pintura com representação de uma cena de sexo (Figura 2) que suscita odor, saliva e suor.

2. FOUCAULT, Michel; *Outros espaços*.

A proposta de observação anacrônica pode servir também para pensar a afronta como postura de trabalho na década de 1970. Suas colocações críticas como artista podem ser reorganizadas sem que isso gere incoerência em suas escolhas. E isso pode servir também para pensar a liberdade na escolha do suporte. Vejamos o comentário de Barrio ao ser questionado sobre a necessidade do escândalo e da incoerência como gestos artísticos nos dias de hoje:

Não. Esses dois termos estão completamente descaracterizados já que o escândalo e a incoerência hoje são o lugar comum, da política à religião e *tanto quanti*.

Digamos que o trabalho que faço pelas suas características e longevidade, apesar de efêmero, talvez daí sua carga enigmática, perdure atravessando o tempo e quantas outras situações, talvez a coerência explique isso, pois se incoerência houve na procura do escândalo em uma época em que essa palavra [incoerência] era para bem dizer uma afronta, pode-se hoje dizer que primou pela coerência. (ANJOS & FARIAS, Trecho da entrevista com Artur Barrio realizada por e-mail em fevereiro de 2011)

A escolha do suporte na produção de Barrio é conjuntural, sendo apenas meio de expressão, e não um fim específico. O artista pode transitar por múltiplos suportes (lixo, corpo, cadernos, tela, papel, carne, fotografia, texto, relatos etc.); o ponto relevante é a expressão e a experiência, o resultado é sempre fruto disso.

A pintura nos anos 1980

Os anos 1980 são cenário de um reconhecido retorno à pintura. Esse fenômeno não foi um caso isolado no Brasil. O crítico italiano Bonito Oliva cunha o termo Transvanguarda para a produção de pintura emergente na década de 1980. Outras expressões serviram para tratar da nova pintura nos anos 1980, tais como Neo-expressionismo, Nova Imagem e Figuração Livre. No Rio de Janeiro, Frederico Morais, Roberto Pontual e Marcus Lontra podem ser considerados os críticos idealizadores da Geração 80 como marca da nova pintura. A partir daí, análises também apontam a apropriação pelo mercado desse retorno à pintura como estratégia de valorização de uma produção vendável, diante do vasto experi-

mentalismo dos anos 1970. No entanto, a visão segundo a qual a produção dos anos 1980 foi restrita à pintura pode ser entendida como reducionista.

Ricardo Basbaum, artista e teórico pertencente a essa geração, vem questionando a ideia de pintura como produção hegemônica na década de 1980. Os textos *Pintura nos Anos 80: algumas observações críticas*, *Tornando visível a arte contemporânea* e *Regiões de sombra dos 80* são alguns textos em que ele trata de questões em torno disso. Uma das questões enfatizadas em seus textos é a necessidade do embate direto com a obra para uma avaliação não generalizante. Ele aponta a pintura como mais uma ferramenta de linguagem dentro do repertório artístico disponível a partir das conquistas das décadas de 1960 e 1970.

É preciso fazer, entretanto, uma importante distinção: enquanto a arte conceitual realiza proposições acerca da natureza da arte, vista em seu campo ampliado, a nova pintura é capaz de questionar apenas a natureza da imagem já que, dentro do panorama da arte moderna e contemporânea, não é mais possível recuperar, como nas Belas-Artes, as diferentes modalidades artísticas como gêneros (posicionadas segundo uma hierarquia de valores), mas sim enxergá-las como meios (recursos empregados para alcançar um objetivo; expediente, método) a disposição das necessidades expressivas do artista. (BASBAUM, 2001, p.307)

Assim, a utilização da pintura por Barrio não deve ser entendida como parte de uma tendência coletiva, um modismo ou uma estratégia de venda, essa prática faz parte dos processos de trabalho do artista e é relativa ao desejo do sujeito. Wilson Coutinho, na crítica sobre a exposição na PG em 1985, identifica a atividade de pintar e desenhar como recurso de trabalho recorrente entre artistas com produção caracterizada pelo experimentalismo da década de 1970.

Nada de estranho que esteja pintando. Alguns podem estar achando um esplêndido golpe de oportunismo esta geração arredia à pintura ir em direção às tintas e pincéis. [...] Na verdade, Barrio – como muitos outros – fazia desenhos, geralmente de cunho expressionista, que formavam coleções. Nunca mostravam em exposições. (COUTINHO, *Jornal do Brasil*, 02/05/1985)

Barrio aponta em sua crítica à pintura que “PINTURA=TRADIÇÃO=INVESTIMENTO”, sendo o quadro de cavalete objeto de fácil comercialização e o ato de pintar fonte de renda e produção de imagem como fetiche. Por outro lado, em conversa com Coutinho, o artista observa suas próprias contradições, identificando a pintura como procedimento de trabalho.

É uma síntese das minhas contradições, pensei muito no risco que correria, mas deixei aparecer o que sou. Esta contradição poderia destruir meu trabalho, mas acho que acontece o contrário. (BARRIO apud COUTINHO, *Jornal do Brasil*, 02/05/1985)

O sistema de ação de Barrio, a partir da década de 1980, sofre uma transformação em relação à sua atuação dos anos 1970. O artista passa a expor em instituições públicas e privadas na Europa (Portugal, França, Itália e Holanda) e no Brasil. Continua criando suas “Situações” em sítios alternativos, mas passa também a ocupar galerias e museus com suas “Experiências”, onde também utiliza materiais efêmeros, mas agora instalando-os em espaços institucionais. Em 1982, apresenta exposição individual na Galeria São Paulo com desenhos da *Série Africana*; no ano seguinte, volta a mostrar desenhos na mesma galeria. Em 1985, realiza na PG, no Rio de Janeiro, exposição individual com três projetos e dezessete pinturas. Em 1986, realiza outra individual na mesma galeria, mas desta vez apresentando desenhos e pinturas. Em 1988, ano de encerramento da PG, volta a mostrar desenhos e pinturas, conjunto de trabalhos que permanece no acervo da galeria até hoje.

Um duplo encontro com a origem: África e o universo pictórico

É possível observar a década de 1980 como um momento de retorno de Barrio às origens, de encontro com a arte e sua tradição. Esse processo pode ter relação com os deslocamentos do artista, que divide residência entre Amsterdam – onde é bolsista do governo holandês para desenvolver suas experiências artísticas –, Aix-en-Provence – local chave para a história da pintura, por causa das pesquisas de Paul Cézanne –, e o Rio de Janeiro. Outro ponto para levarmos em consideração nessa confluência está na percepção de

que a atração de Barrio pela figuração pictórica coincide também com seu interesse pela temática do “primitivo”³. Em 1982, inicia a *Série Africana* (Figura 3), na qual trabalha com a referência de máscaras africanas. Se optarmos por um olhar simplificador, podemos atribuir isso ao fato de Barrio ser português, de ter conhecido a África quando criança e pelos anos de vivência alimentada pela influência negra na cultura brasileira. No entanto, não podemos deixar de lado a importância das máscaras africanas na história da arte ocidental. É imprescindível que se adicione à memória de infância a cultura do homem/artista erudito que pensa sua obra em diálogo com a arte e com a história da arte.

A comprovação de que no primitivo e no enfermo mental o olho existe em estado selvagem não elimina as dificuldades que o artista ocidental enfrenta para alcançar tal nível de estágio. Apesar de seus esforços, Gauguin não conseguiu converter-se em taitiano; por outro lado, copiar as técnicas do escultor PAPU, justamente quando está reconhecido o fato de sua originalidade artística dever-se à sua psicologia, equivale a superar em idiotiez das academias tradicionais. (BARRIO, in *CadernoLivro* 1977)



Figura 3. Artur Barrio, *Série Africana* (máscaras), acrílica sobre papel, 21 x 29,7 cm (cada uma), 1982. Fonte: Acervo Petite Galerie.

3. Roberto Conduru trabalha essa questão no texto *Afrobrasilidades contemporâneas – Barrio, Dias, Meireles*. “Entretanto, caso se aceite esta hipótese, é preciso admitir que sua obra, como o menino, foi marcada pela suposta pureza artística da arte africana tradicional e mais pela heterogeneidade da cultura contemporânea do continente. Anotações como as existentes no *CadernoLivro* de 1973 – Expressionismo Cubismo: África/Surrealismo: Oceania – indicam que a relação de Barrio com a África não é tanto a persistência de uma vivência infantil que é recuperada pela memória, quanto a relação com a força artística e cultural que emerge do contexto da arte e de sua história”. (CONDURU, 2013, p.72)

Os trabalhos da *Série Africana*, presentes no acervo da PG, são pinturas sobre papel. Esses trabalhos ficam no limite entre o desenho e a pintura devido à escolha do papel como suporte. O peso da matéria da tinta sobre o papel marca essa ambiguidade. Ao transferir a natureza tridimensional do entalhe em madeira para o plano do papel, unindo a densidade da tinta e a expressão do gesto, ele imprime certa força escultural à pintura.

Uma característica das pinturas de Artur Barrio presentes no acervo da PG é o fato de elas não estarem esticadas em chassis de madeira. Tanto as telas quanto os desenhos seguem a irregularidade da lona e do papel cortados sem precisão. Com essa opção, Barrio transfere para a pintura certa precariedade não comum a esse suporte, distanciando esses trabalhos das belas artes. O galerista Franco Terranova entendeu essa escolha como parte da obra e não esticou em estruturas de madeira nenhuma das pinturas presentes no acervo.

O trabalho *Minha cabeça está vazia/meus olhos estão cheios*, apresentado pela primeira vez em 1982 em Amsterdã, e reapresentado em outras três versões em 1983 (na XVII Bienal Internacional de São Paulo, em Paris e no MAM RJ), caracteriza-se por um conjunto de cinco círculos de 3m de diâmetro, delimitados no chão por pigmentos amarelos, saibro arenoso, óxido de ferro, peles de animais e outras matérias orgânicas. É possível fazer um paralelo entre esse trabalho e a pintura d) *s/ título nº 12*, representados na Prancha 1. Estão presentes em ambos: cinco círculos, a predominância das cores amarela e os ocres avermelhados e esverdeados e a menção à pele de animal. Podemos supor que essa pintura seja uma anotação sobre as mesmas questões trabalhadas na instalação, como ele costuma fazer em seus Cadernos Livros, mas desta vez expressa em tela e tinta. O círculo presente sobre múltiplos suportes nas ações de Barrio (como podemos identificar também na pintura b) *s/ título [círculo amarelo]* e nas bases para o desenho das máscaras). Sobre seu interesse pela figura do círculo, Barrio comenta:

Há um aspecto de condensação de energias, de concentração de energias, isto é, a relação do círculo como ação e da ação como manipuladora do objeto. Os círculos se relacionam com objetos abertos, no sentido em que há um campo aberto para o irracional e para a imaginação. (COUTINHO, *Jornal do Brasil*, 09/11/1983)



Figura 4.
Artur Barrio,
A uma certa intensidade.... a uma certa velocidade, acrílica sobre papel kraft, 1,50 x 1,25 m, 1982.
Fonte: Acervo Petite Galerie.

Giulio Carlo Argan, no texto *A arte como Expressão*⁴, observa que a expressividade no gesto, presente nos *fauves* e nos expressionistas alemães tem relação com a influência da arte africana pelo fato de esses artistas entenderem “o trabalho humano em seu estado puro ou de plena criatividade” (ARGAN, 1992, p.240). Entre as conversas de Barrio com a história da arte é possível identificar, além do interesse pela arte africana, o gesto expressivo na vitalidade e liberdade das pinceladas. Alguma construção geométrica também pode ser percebida, a criação de planos e sobreplanos e o preenchimento de múltiplos planos com base no trabalho com manchas de cor. Talvez possamos identificar como um modo de uniformizar os planos o *all-over*⁵ de Pollock, o pontilhismo de *Seurat* e as *pinceladas de Van Gogh*. No trabalho *A uma certa intensidade.... a uma certa velocidade* (Figura 4), estão presentes os planos geométricos na construção das figuras com gesto vigoroso. No trabalho representado na Prancha 1 na imagem m) *Série Africana*, o plano do desenho é recortado e reposicionado, gerando planos sobrepostos de mancha

4. ARGAN, Giulio Carlo. “Como os *fauves*, os expressionistas alemães adotam como referência a arte dos primitivos. Nos fetiches negros, porém, não veem os símbolos de mitos remotos, as criações de uma civilização mais autêntica. Veem o trabalho humano em seu estado puro ou de plena criatividade” (1992, p.240).

5. O tratamento uniforme da superfície da tela e o abandono de ideias tradicionais de composição levam à pintura denominada de *all-over* pelo crítico norte-americano Clement Greenberg (Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural).

e volume. Esse recurso pode ser identificado como parte de uma experiência construtiva. Na instalação *AGUATÁ.... C..A..O..S...*, presente na Prancha 1, os planos aparecem da utilização do espaço arquitetônico como elemento de construção.

A recepção dos trabalhos produzidos nos anos 1980

A principal fonte norteadora para esta análise foi o livro retrospectivo *Artur Barrio*, com organização de Ligia Canongia em 2002. Esse livro abrange um período longo de sua atividade, possui cronologia completa, textos do artista, muitas imagens e textos de importantes críticos comentando a obra de Barrio. Além desse livro foram consultados os arquivos do *Jornal do Brasil*, do *Jornal O Globo*, da *Folha de São Paulo*, entre outros textos sobre o artista e o blog do artista na internet.

Ao observarmos o livro *Artur Barrio*, nota-se a ausência de fotografias dos trabalhos realizados no período dos anos 1980, com os suportes aqui chamados de “tradicionais”. Os textos críticos apresentados no livro também não abordam essa parte de sua produção. A menção a essa fase aparece somente na cronologia no fim do livro.

Sobre a recepção dos trabalhos produzidos nos anos 1980, a revista *Módulo*, veículo importante de crítica e pensamento sobre arte naquele momento, publica um texto de Ligia Canongia sobre os desenhos da *Série Africana*. Naquele momento, Canongia percebe a unidade dentro da obra, entendendo seus desenhos e pinturas como parte de sua verve. No entanto, no processo de organização do livro, vinte anos depois, a seleção de imagens desses trabalhos está ausente na composição retrospectiva da obra do artista.

Ao tentar desorganizar a forma, num impulso evidente de destruição, dispersando aleatoriamente as investidas gestuais do desenho e da cor, Barrio imprime um caráter de ação à estrutura – ou desestrutura – daquela forma, ou anti-forma. [...] Repetindo uma nervosidade van goghiana no universo de seus signos, os desenhos/pinturas de Barrio instituem os valores dinâmicos da (e na) forma como mediadores perfeitos entre o plástico e o imaginário. (CANONGIA, 1983)

Ao analisar o texto da *Módulo* e o livro *Artur Barrio* de 2002, ambos de autoria de Ligia Canongia, podemos supor que a ausência de desenhos e pinturas dos anos 1980 no livro deva-se a uma não valorização dessa produção tanto pela crítica quanto pelo próprio artista, uma vez que ele fez parte da equipe de produção do livro.

Com relação à recepção das exposições na Petite Galerie, Wilson Coutinho publica um artigo no *Jornal do Brasil* mesclando análise crítica e falas do artista em 1985. Coutinho dedica alguns artigos no *Jornal do Brasil* na década de 1980 sobre a produção pictórica de Barrio. Esse aprofundamento crítico não foi observado em outros meios de comunicação. O jornal *O Globo* apresenta apenas uma nota sobre a abertura da exposição de 1985. No ano seguinte, na ocasião da segunda exposição de pinturas, o crítico Reinaldo Roels Jr. escreve um breve comentário no *Jornal do Brasil*, assim como Frederico Moraes no *O Globo*, não havendo nenhum pensamento crítico aprofundado a respeito.

Aix-en-Provence é terrível para a pintura. Foi lá que morou Cézanne, o pintor de gênio que multiplicou em pinturas a montanha Sainte-Victoire. Isso faz baixar a crista de qualquer pintor volúvel. Vendo a famosa montanha, Barrio bebeu duas garrafas de champanhe, arremessou na tela cinco quilos de tinta branca, salpicando-a de cascalhos miúdos. Explodia a montanha. [...] Esta catarse permitiu-lhe ficar livre para pintar os seus quadros. (COUTINHO, *Jornal do Brasil*, 02/05/1985)

“Os trabalhos recentes são de outra natureza, menos radicais quanto aos meios empregados mas ainda guardam a mesma garra com que nele sempre se distinguiu.” (ROELS JR., *Revista Programa do Jornal do Brasil*, 23/11/1986).

Barrio fidelidade ao Expressionismo

Barrio um dos integrantes da chamada geração AI-5, há vários anos divide sua residência entre a Holanda e a França. Na Europa, ao lado de obras ambientais, passou também a pintar. De início fazendo variações em torno de máscaras africanas (português, ele morou um ano em Angola) e, recentemente, em torno de Picasso. Em sua pintura, de cunho expressionista, e fortemente gestual, signos abstratos convivem com reminiscências figurativas. (MORAIS, *O Globo*, 23/11/1986)

Com relação à abordagem da obra de Barrio por parte da crítica, nota-se uma opção pelas análises relacionadas ao caráter político, transgressivo e efêmero. Um exemplo dessa tendência pode ser observado no livro *Imediações: a crítica de Wilson Coutinho*, organizado por Izabela Pucu em 2008. A opção da organizadora na abordagem de Coutinho sobre Artur Barrio foi a escolha de uma crítica sobre sua produção dos anos 1970, não apresentando os textos publicados no JB sobre as pinturas e desenhos.

Conclusão

Colocando essa produção em perspectiva no tempo, mais de quatro décadas após sua realização, esses trabalhos continuam sem despertar grande interesse. No entanto, podemos observar a obra de Artur Barrio de forma abrangente, optando por não buscar separações e rupturas, mesmo que em sua trajetória as rupturas tenham sido uma estratégia de trabalho do artista. A obra de Barrio é pessoal e relaciona-se com o sujeito que experimenta e expressa seus desejos, propondo inúmeras qualidades de diálogos, com o público, com a crítica, com a história da arte e com as instituições, gerando, assim, o objeto de seu trabalho.

Na mesma medida em que sua criação se dá na ruptura com o exterior, se dá também na tentativa de recompor a circularidade. Primitivo na tentativa subjetiva de recuperação da arte como existência unitária do Sujeito e do Objeto e contemporâneo na atmosfera de divisão que o seu trabalho proporciona. Esta é, sem dúvida, a questão que o faz pertinente e pulsante. (CABO, 2001, p.110)

Essa aparente contradição na obra de Barrio, que poderia ser entendida como a ausência de coesão entre sua produção de cunho transgressor e suas experiências no universo pictórico, faz parte de seu conjunto, formando dentro dessa suposta incoerência sua coerência maior. Poderíamos observar isso como uma ironia bem-humorada por parte do artista. Tudo faz parte da mesma obra, não faz sentido nomear os trabalhos com suporte retangular em tela e tinta de Barrio como pintura dentro de uma categoria fechada e

engessada da história da arte, mas sim como resultado da relação do sujeito com seu objeto.

Na sua medida irônica, de viés totalmente transgressivo, a obra de Artur Barrio é linguagem e expressão do paradoxo inerente às sociedades guiadas pela incerteza e pela desordem, do paradoxo inerente à condição humana e sua angústia frente à morte. Morbidez e ironia, iconoclastia e humor são as formas que o artista encontrou para estampar em nossa cara os processos de indeterminação e desregramento, o caos infinitamente puro e a divina incoerência do mundo, que são, em última instância, a nossa catástrofe. (CANONGIA, 2002, p.205)

Buscar qualquer homogeneização e pureza, dentro de qualquer parâmetro, também poderia ser considerado incoerente em sua produção. Portanto, observar o seu conjunto com leveza e liberdade, quebrando qualquer tipo de certeza e abrindo a possibilidade para todo tipo de resignificação, é o principal exercício em relação a uma fruição inteligente da obra dinâmica e vigorosa de Artur Barrio.

Gabriela Caspary é Mestra em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes – UERJ e bacharel em História da Arte pelo Instituto de Artes da UERJ. Trabalha com comunicação visual desde 1994. À frente do Espaço Donas Marcianas Arte e Comunicação desde 2007, presta serviços na área de produção artística, programação visual, design e arte gráfica. Desenvolve também trabalho autoral em artes visuais.

REFERÊNCIAS

ACTION Painting. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo350/action-painting>>. Acesso em: 21 jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ANJOS, Moacir dos; FARIAS, Agnaldo. Entrevista com Artur Barrio realizada por e-mail em fevereiro de 2011. (A diagramação buscou reproduzir o formato, os espaçamentos e os sinais gráficos empregados pelo artista em suas respostas digitadas.) Disponível em: <<http://www.54bienalvенеza.org.br/#>>. Acesso em: 23 set. 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. A arte como Expressão. In: **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução: Denise Bottmann, Frederico Carotti; prefácio: Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. xxiv, 709 p., il. color.

BARRIO, Artur. **Artur Barrio**. CANONGIA, Ligia (org.). Rio de Janeiro: Modo, 2002.

_____. Disponível em: <<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/>>. Acesso em: 12 jun. 2019.

BASBAUM, Ricardo. Pintura nos anos 80: Algumas observações críticas. In: (org.). **Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CABO, Sheila. Barrio: A morte da arte como totalidade. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CANONGIA, Ligia. Barrio Dinamite. In: (org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

_____. Barrio, Interferência no Regulamento. In: **Revista Módulo**, n. 78. 1983. Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Acesso: em 23 set. 2017.

CASPARY, Gabriela C. **A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954 1988**. 2018. Orientador:

Guilherme Bueno. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, Rio de Janeiro, 2018.

CONDURU, Roberto. Afrobrasilidades contemporâneas – Barrio, Dias, Meireles. In: **Perolas Negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre Brasil e África**. EDUERJ, Rio de Janeiro, 2013.

COUTINHO, Wilson. **Jornal do Brasil**, edições de 09/11/1983 e 02/05/1985. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O inesgotável, ou o conhecimento pela imaginação. In: **Atlas ou a Gaia Ciência inquieta**. Olho da História, 3. KKYM = EAUM | Lisboa, 2013.

_____. **Devant le temps: histoire de l'art et anachronismes**. Paris: Ed. de Minuit, 2000, (Critique).

ESCRITÓRIO DE ARTE. **Artur Barrio – Obras, biografia e vida**. Disponível em: <<https://www.escrioriodearte.com/artista/artur-barrio>>. Acesso em: 21 jun. 2019.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: **Ditos e Escritos III. Estética Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. Barrio – Liberdade, Igualdade e Ira. In: BARRIO, Artur. **Artur Barrio: a metáfora dos fluxos 2000/1968**. São Paulo: Paço das Artes, 2000. p. 25-28.

MORAIS, Frederico. **O Globo**, edição de 23/11/1986. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ROELS JR., Reinaldo. **Revista Programa do Jornal do Brasil**, 23/11/1986. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O ACERVO DE BAPTISTA DA COSTA NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO

João Brancato

O Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, guarda um significativo acervo do pintor João Baptista da Costa (1865-1926), prestigiado paisagista brasileiro e diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) entre 1915 e 1926. Entre móveis, moldagens de gesso, pinturas e desenhos, há cerca de quarenta peças que mobilizaram no passado uma sala especialmente dedicada ao artista. Apesar disso, a procedência da coleção é desconhecida. Com base nessa lacuna, o trabalho propõe-se a: identificar parcialmente o acervo do pintor, focando pinturas, desenhos e moldes de gesso¹; traçar sua chegada à instituição, e refletir sobre algumas das narrativas possíveis da sala com a homenagem ao pintor.²

A primeira menção a peças pertencentes a Baptista da Costa no museu remonta ao mais antigo documento existente que sistematiza o seu acervo – o *Arrolamento de Bens Artísticos, Históricos e Científicos*, datado de 1944, ano de falecimento de seu fundador Alfredo Ferreira Lage (1865-1944). O levantamento, produzido pela prima e subsequente diretora da instituição, Geralda Armond (1913-1980), é constantemente utilizado como documento-base para se pensar a coleção inicial de Alfredo. Todos os itens da coleção analisados estão arrolados nesse documento. Entre as obras de Baptista da Costa no museu há sete telas a óleo, uma aquarela e dois desenhos. Algumas delas já foram objetos de atenção de especialistas, como *Mulher pintando no jardim* (c. 1912), por Ana Paula Simioni; *Três estudos para decoração parietal* (c. 1917)³, por

1. Não foi possível trabalhar com os móveis do artista, o que esperamos fazer em outras oportunidades.

2. Agradecemos especialmente a Eduardo Machado, Priscila Pinheiro e Sérgio Vicente, funcionários do Museu Mariano Procópio, pela ajuda prestada, e a Fabriccio Novelli pelos profícuos diálogos.

3. Arthur Valle defende que os estudos seriam decorações para a residência de Oswaldo Cruz em Petrópolis. Adiciono ao seu argumento a fotografia presente no livro

Arthur Valle; *Estudo para painel decorativo do Ciclo do Gado para o Museu Paulista* (c.1923), por Maraliz Christo (COLEÇÕES, 2014), e *Nu feminino* (c. 1925), por Brenda de Oliveira (2019). Sobre essas obras dispensamos maiores comentários, a fim de concentrar a atenção nas demais.



Figura 1.
J. Baptista da Costa.
Pensativa. Óleo s/ tela, 82 x 56 cm. MMP, Juiz de Fora (MMP.PIN00524).

Pensativa (Figura 1) é um singelo retrato a óleo aparentemente inacabado.⁴ Traçamos a hipótese de que a retratada fosse a filha mais velha do casal da Costa, Amália Beatriz, pela semelhança com fotografia em que se vê a família unida, publicada no livro de Nagib Francisco (1984, p.40). Certo é que a modelo é a mesma de *Meditação* (Figura 2), presente em sua Exposição Retrospectiva (1926). A jovialidade similar da modelo sugere uma confecção aproximada entre as telas. Há um estudo para *Meditação* possível de ser visto em fotografia do atelier de Baptista em 1913, pertencente ao álbum de artistas de Nogueira da Silva, na Biblioteca Nacional. O aspecto inacabado e a disposição da obra sobre o cavalete permitem-nos pensar que *Meditação* fora pintada por volta dessa época, e, de Rubens (1942, p.51), onde se vê o pintor com um trecho da obra em grande escala atrás de si, e a legenda corroborando a questão.

4. O título é baseado em inscrição no lado posterior da tela. Quase todos os versos das obras de Baptista da Costa no museu possuem inscrições semelhantes, contendo um número de identificação (não reconhecido pelo museu), suas dimensões e, às vezes, um título. Devido à pouca legibilidade das inscrições e as problemáticas intrínsecas a elas, não as abordaremos neste trabalho.

em decorrência, também a tela do museu. Seguramente, *Pensativa* existia pelo menos desde 1922, como se vê no alto da parede do atelier do pintor, em duas das fotografias reproduzidas na reportagem de Ercole Cremona, pseudônimo do crítico Adalberto Mattos, na *Ilustração Brasileira* (Figura 3).⁵



Figura 2.
J. Baptista da Costa.
Meditação (EXPOSIÇÃO, 1926).

Apenas três das dez obras no acervo do museu são paisagens. Escolha curiosa do colecionador, considerando que Baptista fora associado como paisagista acima de tudo. Uma delas é uma marinha em aquarela, única datada.⁶ A flora, o relevo e o ano de confecção apontam para uma vista do Rio de Janeiro. É bom que se diga que Baptista da Costa produziu marinhas desde o início de sua carreira, e a importância das águas em sua produção ainda foi pouco considerada pela historiografia, sobretudo a partir da viagem à Europa.⁷

5. Mattos afirma em outra ocasião que as fotografias eram feitas para as reportagens, o que insinua serem aspectos contemporâneos do atelier. Cf.: BRANCATO, João. A imprensa bate à porta: Adalberto Mattos e Angyone Costa nos ateliers do Rio de Janeiro na década de 1920. *Atas do XI Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2015. Sobre o atelier de Baptista da Costa, ver: *Imagens de ateliers na crítica de arte de Adalberto Mattos*. MODOS. *Revista de História da Arte*. Campinas, v.3, n. 2, p. 221-237, mai. 2019.

6 J. Baptista da Costa. *Marinha*, 1904. Aquarela s/ papel, 34,5 x 50,7 cm. MMP, Juiz de Fora (MMP.PIN00210). Disponível em: <<http://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10500>>.

7. Uma aquarela datada aproximadamente da mesma época, retratando uma marinha carioca, possibilita boa comparação com a do Museu Mariano Procópio. Ver: NAGIB,

Com base na técnica da aquarela, é possível perceber o quanto de sua pintura a óleo deriva dessa experiência mais livre, sobretudo se focarmos o tratamento pictórico dado à vegetação no canto inferior esquerdo. A observação depurada da realidade é conquistada no suporte pelas pinceladas curtas e marcadas, sem desenho aparente, mas com alto poder descritivo. Entre os tons de verde notamos a cor da areia aplicada anteriormente, que conferem uma sensação de claridade formidável, recurso presente também em outras obras (BRANCATO, 2018, p. 82-83). Essas características reunidas talvez formassem as principais qualidades de sua pintura.

Se a marinha poderia parecer pouco característica da produção de Baptista, que se consagrou como o “pintor dos verdes”, os dois óleos *Paisagem*⁸ e *Alguns raios*⁹ denotam escolhas tão peculiares quanto ela. A absoluta ausência da claridade tropical, em virtude da figuração de interiores de mata, contrasta com suas obras em que o céu, mesmo em dias nublados, clareia toda a Terra. A luz, nas duas cenas, só tem espaço no filtro realizado pelas folhas das árvores ao fundo. Ela é objeto de maior preocupação do pintor em *Paisagem*, que parece se tratar de um estudo de cores ou *ébauche*. A preocupação pictórica similar entre ambas, derivada de um tipo específico de experiência luminosa, poderia sugerir uma confecção própria de um período da carreira do artista. Contudo, diante de sua vasta obra e conhecendo-a tão pouco, não avançaremos nessa seara.

Além das pinturas, há os dois desenhos. Um deles, em papel quadriculado, é denominado simplesmente de *Figura humana* (Figura 4) e apresenta em seu plano central dois homens em movimento trajando vestes do campo e com varas sobre os ombros. O conjunto pode ser identificado, com pequenas variações, na tela *Para a pesca*, apresentada na Exposição Geral de Belas Artes (EGBA) de 1908 e reproduzida na *Revista da Semana* em 18 de outubro daquele ano (Figura 5). Podemos presumir que o desenho fosse parte de estudos preparativos para a pintura exposta. Por fim, há também uma série de croquis de figuras humanas em ações variadas desenhadas sobre papel: senhoras indo e vindo em muitas direções, trabalhando ou desfrutando do tempo livre, homens e meninos carregando objetos indistinguíveis.¹⁰ As pequenas figuras seriam perfeitamente cabíveis em muitas das telas do pintor, sendo possível perceber nelas a prática cotidiana do desenho esquemático, estudando corpos diminutos em movimento para depois aplicá-los às pinturas.



Figura 3. Aspectos do atelier (CREMONA, 1922).

1984, p.43. Mais sobre a pintura de Baptista da Costa, ver: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX: Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. UFRJ: Relatório Final para Solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ, 2003.

8. J. Baptista da Costa. *Paisagem*. Óleo s/ tela, 45 x 64 cm. MMP, Juiz de Fora (MMP. PIN00523). Disponível em: <<http://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10812>>.

9. J. Baptista da Costa. *Alguns raios*. Óleo s/ tela, 50 x 38 cm. MMP, Juiz de Fora (MMP. PIN00527). Disponível em: <<http://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10816>>. Título atribuído pelo museu com base em inscrição no verso da tela.

10. J. Baptista da Costa. *Desenho*. Lápis s/ papel, 25 x 37 cm. MMP, Juiz de Fora (MMP. DES00033). Disponível em: <<http://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=2387>>.



Figura 4.
J. Baptista da
Costa.
Figura humana.
Crayon s/ papel,
49,5 x 49,5 cm.
MMP, Juiz de Fora
(MMP.DES00043).



Figura 5.
J. Baptista da
Costa.
Para a pesca, 1908
(REVISTA DA
SEMANA, 1908).

O acervo de Baptista da Costa é também composto de um significativo conjunto de moldagens de gesso para prática do desenho. Identificar todas gera algumas dificuldades, pois apesar do arrolamento de 1944 ser claro em relação ao número de peças que pertenciam ao pintor (vinte e seis itens)¹¹, há mais delas no

11. Conforme o Arrolamento (FUNDAÇÃO, 2008, p.29): “1 vitrina com uma prateleira, contendo estudos em gesso de Batista da Costa, a saber: 13 cabeças, 5 mãos, sendo quatro danificadas; 3 pés; 1 perna de criança; 1 peça com duas orelhas, danificada, e 3 estatuetas”.

museu (vinte e nove itens) do que as que estão documentadas.¹² Uma hipótese é que esses três moldes poderiam ter pertencido à Maria Pardos (1866?-1928), pintora espanhola e companheira de Alfredo. O acervo do museu possui, inclusivamente, esboços de gesso feitos pela artista que constam no acervo, além de outros de origem desconhecida. Outra hipótese deriva da grande coleção de esculturas proveniente da divisão do espólio dos irmãos Bernardelli em 1937. Não nos parece impossível que algumas peças dessa coleção tenham sido confundidas ao longo do tempo.

Felizmente, pudemos identificar entre seis e oito moldes com base na comparação com as fotografias da casa e do atelier de Baptista. Em uma delas (FRANCISCO, 1984, p.66), em que se vê o pintor com seu filho, há o mascarão de fauno na parede logo acima de suas cabeças, além do busto do *Fauno de Viena* sobre a estante. Já nas fotografias do atelier reproduzidas na *Ilustração Brasileira* (Figura 3), reconhecemos: na segunda, três das cinco estatuetas sobre o armário – um pequeno *Escravo agonizante*, uma anatomia de corpo humano e uma figura feminina –, além de talvez uma máscara masculina de identidade desconhecida na parede à direita; na terceira, duas cabeças à antiga e uma máscara de bebê em perfil penduradas ao redor da porta, e, possivelmente, o busto de Girolamo Benivieni sobre o armário. As fotografias também indicam que o museu nunca deteve todos os moldes que figuravam na casa.

Identificada a coleção trabalhada aqui, alcançamos a questão de como as obras chegaram ao Museu Mariano Procópio. Entre as pinturas catalogadas no livro de Roberto Lins, aquelas que se encontram no museu acompanham a seguinte informação: “Pertenceu às coleções dos descendentes do pintor (depois de 1927) e de Alfredo Ferreira Lage (1936)” (LINS, 2012, p. 146, 148, 150). Ainda que a publicação seja um esforço ímpar e rico de seleção de obras de Baptista, acabou por conduzir outros pesquisadores a um equívoco comum, qual seja, o de que as obras de Baptista integravam o conjunto da família do pintor e foram doadas ou adquiridas por Alfredo ao museu em 1936 (COLEÇÕES, 2014, p. 148, 190).

No entanto, com base em investigações no Arquivo Histórico do museu, descobrimos uma pequena pesquisa produzida durante

12. O nº de inventário das peças compreende os valores entre MMP.ESC00179 e MMP.ESC00207.

a gestão de Geralda Armond sobre o pintor, citando duas edições de periódicos de julho de 1931 que contrariavam a informação anterior sobre a procedência.¹³ Checamos ambos os jornais a fim de conferência. Em um deles encontramos a notícia intitulada *Museu Mariano Procópio: as novas salas inauguradas*, com a seguinte passagem:

Em uma das salas há uma parede em homenagem a nosso grande pintor João Baptista da Costa, com quadros seus, móveis que lhe pertenceram, uma coleção de gessos para estudos e um cavalete em que pintava o artista. Esses objetos guarneciam seu ‘atelier’ e foram adquiridos no leilão do espólio. (MUSEUMARIANO PROCÓPIO, 19/07/1931, p.7)

Comentaremos na próxima seção as questões referentes à sala. Aqui, o que nos interessa é que as obras não chegaram ao museu em 1936, mas foram leiloadas em momento anterior.¹⁴ Após longas incursões à Hemeroteca Digital Brasileira, localizamos o catálogo do leilão no *Jornal do Commercio* do dia 4 de setembro de 1929. O espólio foi leiloado por Virgílio Lopes Rodrigues naquele mesmo dia, na residência do falecido e de sua esposa em Botafogo, e incluía a própria casa e o que havia em seu interior, contabilizando 440 peças. Com base no catálogo, podemos conjecturar o que foi adquirido por Alfredo Lage para o seu museu. Parece-nos convincente que as vinte e seis peças de gesso originais foram compradas na ocasião. Elas estariam identificadas no catálogo do leilão da seguinte forma: “384 – 18 modelos de gesso, diversos, [...] 388 – 7 modelos de gesso diversos, [...] 403 – 1 estátua de gesso” (JORNAL DO COMMERCIO, 04/09/1929). Já em relação às obras, não é possível estabelecer tamanha certeza, mas o catálogo abre margem para que todas pudessem ter sido adquiridas na ocasião.

13. Documento “Batista da Costa”. Pasta Pesquisa Histórica, Coleção Geralda Armond, Arquivo Histórico do Museu Mariano Procópio. As reportagens citadas no documento são: MUSEU, 19/07/1931; MUSEU, 02/07/1931.

14. Entramos em contato com Roberto Lins para checar a informação referente a 1936. Ele atenciosamente prestou os esclarecimentos necessários, justificando que a informação expressaria que nessa data Alfredo já dispunha das obras, e não que tivessem sido adquiridas em 1936. Segundo o autor, suas pesquisas também revelariam que as obras não foram adquiridas conjuntamente, porém não conseguimos maiores informações sobre o caso. Cf.: LINS, Roberto Hugo da Costa. *Álbum João Batista da Costa* [mensagem pessoal]. Correspondências eletrônicas trocadas com o autor em 3 de janeiro de 2019. Disponível para consulta em acervo pessoal do autor.

Um argumento importante para tal é que a maioria delas tem um caráter claramente processual: são telas inacabadas ou estudos. Tomando como fonte o catálogo de sua Exposição Retrospectiva (1926), que lista também as obras apresentadas pelo artista nas EGBA e em suas individuais, chega-se à conclusão de que o pintor não parece ter exposto nenhuma delas. Tudo indica que as obras de fato não foram consideradas finalizadas pelo autor, e por isso nos parece que dificilmente seriam postas à venda anteriormente. Logo, é muito possível que toda a coleção proviesse diretamente do leilão.

A década de 1920 foi bastante frutífera para as coleções do museu, com a incorporação de desde pinturas históricas (COLEÇÕES, 2014, p. 142, 155) até peças ligadas à família imperial (PINTO, 2005, p.139). Diante da inauguração do museu e da ampliação de seu espaço expositivo – recebendo novas salas e uma apropriada galeria de Belas Artes – entre 1921 e 1922 (PINTO, 2005, p.220 *et seq.*), é compreensível o estímulo à aquisição de novas peças para a coleção, sobretudo obras de arte. Em novembro de 1931, o *Jornal do Commercio* apresentava uma informação valiosa sobre os destinos do museu àquela época. Ele seria “uma instituição de arte retrospectiva [qu]e vai sendo, pouco a pouco, aparelhada para se completar numa galeria de arte contemporânea” (O MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 23-24/11/1931). Considerando a centralidade da coleção sobre o Império brasileiro, “retrospectiva” aqui provavelmente se referia ao século XIX. A constatação faz sentido se considerarmos o aumento das compras desde os anos 1920 e a criação do Prêmio Maria Pardos, em 1928 – destinado à aquisição de obras expostas nas EGBA para o museu (FASOLATO, 2014, p.61). De fato, Alfredo parecia preocupado em atualizar seu museu com a arte de seu tempo – ou aquela por ele apreciada. Não havendo registros no museu que comprovem contatos entre Alfredo Lage e Baptista da Costa, restaria pensar se a motivação para a compra do acervo não seria justamente esse desejo de renovação. Porém isso não explicaria a especificidade da aquisição de móveis e moldes de gesso. Alfredo adquiriu mais que obras de um pintor: ele montou uma pequena coleção do mundo privado de Baptista da Costa, de seu atelier.

Se as motivações para a compra permanecem obscuras, os desdobramentos dos anos seguintes talvez ajudem a elucidar o problema. Como informava o jornal *A Patria*, em julho de 1931, o

museu inaugurara então onze novas salas. Entre elas, uma contava com uma parede em homenagem a Baptista da Costa. É curioso que, reunido esse acervo, Alfredo tenha dedicado um espaço especial para o pintor. Seria essa sua intenção desde a compra? Um forte argumento a esse favor seria existência de outra sala de artista no museu. Em maio de 1929 (poucos meses antes do leilão), Alfredo inaugurara a Sala Maria Pardos, dedicada à memória da companheira e de sua obra como pintora, falecida no ano anterior (PINTO, 2005, p.201; FASOLATO, 2014, p.66-68). Diante da aquisição inusitada dos instrumentos de ofício de Baptista, assim como a existência da Sala Maria Pardos – que também dispunha desse tipo de objeto –, a criação de um espaço em homenagem a outro artista pode ter sido premeditada, talvez a fim de estabelecer uma comparação entre ambos. Não por acaso, assim, as salas ficariam lado a lado (FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2008, p. 25-29), e a própria escolha por estudos de figuras humanas de Baptista faria mais sentido, tendo em vista a obra da pintora.

Conforme o jornal *A Patria*, pinturas, móveis, cavalete e gessos de Baptista compunham a parede em sua homenagem, mas havia ali também um quadro de Quirino Campofiorito, “que estreou o prêmio Maria Pardos” (MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 19/07/1931, p.7). Se o acervo de Baptista ocupava apenas uma parede, é natural que o resto da sala fosse composto de outros objetos e obras. Infelizmente a reportagem não deixava claro qual era o nome daquela sala (se de fato havia um, como nas outras) e o que mais havia nela. Os registros do museu pesquisados até agora tampouco informam.¹⁵ Contudo, no Arrolamento de 1944 (FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2008, p. 29-30) localizamos uma sala, também sem nome, contendo todos os objetos pertencentes à sua coleção, o que nos parece indício suficiente de ser a mesma descrita no jornal em 1931. Nela encontravam-se também outras peças, incluindo objetos decorativos e muitos quadros de pintores nacionais (como o de Campofiorito) e estrangeiros, nunca citados pelo museu como parte do acervo de Baptista da Costa, e de fato ausentes no leilão do espólio.

Interessa-nos pensar que outras obras e artistas havia na sala. Eram pinturas e desenhos de Alberto Delpino, Anibal Mattos,

15. Uma consulta ao acervo fotográfico poderia ampliar a questão, contudo ele estava indisponível no momento da pesquisa.

Antônio Correia e Castro, Décio Villares, Eugenio Latour, Fernando Lamarca, Francisco Manna, Gaston Bethune, Georg Grimm (sob o nome errôneo de Gemin), Georgina de Albuquerque, Hilda e Quirino Campofiorito, Olga Mary, Ramon Palmarola, Sarah Figueiredo, Souza Pinto e Thomas Driendl, além dos desconhecidos A. Bournas e Goldschmidt. Entre as esculturas, obras de Joaquim Rodrigues Moreira Junior, Nicolina Vaz de Assis e Samuel Martins Ribeiro (FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2008, p. 29-30). As obras da sala não provinham de uma coleção única, e também não pareciam reunidas dentro de uma temática afim. A única coerência entre si é o fato de serem de autores contemporâneos a Baptista da Costa, incluindo muitos nomes associados à ENBA de seu tempo – a arte contemporânea de Alfredo. De certa forma, o acervo artístico da sala funcionaria como uma extensão da grande Galeria Maria Amália, onde encontravam-se supostamente as principais obras da coleção.

A partir da gestão de Geralda Armond percebe-se um esforço mais consistente de registro de informações no museu (COSTA, 2014, p.210). Podemos então perseguir a sala de nossos estudos no decorrer do tempo. Na década de 1960, a diretora buscou produzir um amplo catálogo com as peças em exposição. O material foi confeccionado e revisto ao longo dos anos, mas apenas em 1978 foi possível a publicação de uma versão sintética e atualizada de suas intenções originais, denominado *Guia Histórico do Museu Mariano Procópio*. Desde os rascunhos do catálogo até o guia, os escritos mencionam uma sala denominada “Baptista da Costa” no museu (FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2016; 2011). Apesar de ao longo dos anos a sala ter se tornado cada vez mais desinteressante para este trabalho em termos de acervo exposto (tendo em vista a retirada de muitas das peças do pintor), a documentação abre a possibilidade de ela sempre ter carregado o nome de Baptista da Costa.

Por fim, uma informação do Guia Histórico permite uma narrativa alternativa para a sala de nosso estudo: Baptista da Costa é apresentado como mestre da pintora (FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2011, p.21). Não há qualquer registro até o momento capaz de comprovar que Maria Pardos tenha estudado com o pintor (FASOLATO, 2014, p.32). Se a informação pudesse ser confirmada, a compra de Alfredo receberia novas intencionalida-

des e a própria homenagem ao pintor ganharia completo sentido: o fundador comprara as obras do espólio como mais uma forma de prestar homenagem à companheira, aproximando-a de um de seus mestres. Seja como for, se de fato a artista não foi aluna de Baptista da Costa, a atribuição não deixaria de ser interessante. Ela nos faz pensar o quanto o próprio Museu Mariano Procópio tentou – talvez como nós, hoje – justificar a coleção que preserva.

João Brancato é Doutorando em História na Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do professor Dr. Jorge Coli. Atualmente estuda a produção e a trajetória artística de Helios Seelinger. É mestre em História (2018) pela Universidade Federal de Juiz de Fora, com pesquisa sobre a crítica de arte de Adalberto Mattos orientada pela professora Dra. Maraliz Christo e financiada pela Capes. Bacharel (2015) e licenciado (2016) em História pela mesma instituição.

REFERÊNCIAS

- BRANCATO, João Victor Rossetti. **Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888-1966)**. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora, 2018.
- COLEÇÕES EM DIÁLOGO: **Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.
- COSTA, Carina Martins. **Uma arca das tradições: educar e comemorar no Museu Mariano Procópio**. 2011. Tese (Doutorado em História) – CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, 2011.
- CREMONA, Ercole. O atelier de J. Baptista da Costa. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano III, n. 26-28, outubro-dezembro de 1922.
- EXPOSIÇÃO **Retrospectiva da obra do pintor fluminense J. Baptista da Costa**. Rio de Janeiro: Typ. Joseph Bloch & Filhos, 1926.
- FRANCISCO, Nagib. **João Batista da Costa: 1865-1926**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1984.
- FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO. **Catálogo do Museu Mariano Procópio – déc. 60**. Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2016.
- _____. **Guia Histórico do Museu Mariano Procópio**. Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2011 (1ª edição, 1978).
- _____. **Arrolamento dos Bens Artísticos, Históricos e Científicos do Museu Mariano Procópio realizado após o falecimento e seu Fundador e Diretor, Dr. Alfredo Ferreira Lage**. Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2008 (1ª edição, 1944).
- JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, ano 102, n. 211, 4 set. 1929, p.20.
- LINS, Roberto Hugo da Costa. **Álbum João Batista da Costa: cento e vinte pinturas selecionadas**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2012.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO: as novas salas inauguradas. **A Patria**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 3517, 19 jul. 1931. Acervo Museu Mariano Procópio.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO: inauguração de novas salas. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 104, n. 156, 2 jul. 1931.

OLIVEIRA, Brenda Martins de. **O percurso do olhar: um estudo do “Nu feminino” de Baptista da Costa do Museu Mariano Procópio e sua relação com a pintura do entresséculos XIX e XX**. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora, 2019.

O MUSEU Mariano Procópio. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 104, n. 280, 23-24 nov. 1931.

PINTO, Rogério Rezende. **Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a construção do Museu Mariano Procópio** – Juiz de Fora, MG. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora, 2005.

REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 440, 18 out. 1908.

RUBENS, Carlos. **Vida e glória de Baptista da Costa**. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1947.

COLEÇÕES DE PINTURA E DE FOTOGRAFIA – REFLEXÃO SOBRE ARTIGOS PUBLICADOS EM PERIÓDICOS DO SÉCULO XIX

Maria Antonia Couto da Silva

Neste texto gostaria de comentar sobre coleções de pinturas e de fotografias descritas em artigos de periódicos do século XIX, mencionadas em visitas a ateliês, em estado de preparação, como em um laboratório. Os amadores, críticos de arte e escritores, próximos aos artistas, costumavam descrever nos jornais da época os ateliês de pintores, escultores e fotógrafos e as obras reunidas no local. Enquanto apreciavam obras recém-terminadas e outras ainda não acabadas podiam, de certa forma, argumentar sobre o processo criativo e também sobre uma espécie de coleção de obras que só existiria e só poderia ser apreciada em um curto intervalo de tempo.¹

Na pintura do final do século XIX no Brasil, poucas obras trazem representações do pintor em seu ateliê. Por outro lado, na imprensa da época, os ateliês de artistas foram objeto de vários artigos, principalmente nas duas últimas décadas do século XIX, quando se intensificaram as exposições em locais alternativos, como galerias e também estúdios de pintores e de fotógrafos, fora do ambiente da Academia de Belas Artes. Articulistas, críticos de arte e também literatos trataram em seus textos da descrição dos ateliês e principalmente comentavam as obras mais recentes dos pintores que visitaram, contribuindo para a construção da imagem do artista. Os locais também foram associados à comercialização de obras de arte e se tornaram ponto de encontro de artistas e intelectuais.

¹ Uma primeira versão desta pesquisa foi publicada em: SILVA, 2018. Entre outras, podemos destacar a publicação de VALLE, 2017, que reuniu vários estudos sobre o tema do ateliê de artista.

Sobre o tema, gostaria de comentar artigos que descrevem os ateliês de Rodolfo Amoedo e de Aurélio de Figueiredo e outros que mencionam ateliês de fotógrafos, onde era possível apreciar a produção recente em retratos e paisagens.

A *Gazeta de Notícias* publicou, em 1888, um artigo no qual o autor procura, por meio da descrição do ateliê, traçar uma espécie de retrato moral do artista. O autor menciona uma abordagem frequente na época, que associa a personalidade de um intelectual ou artista ao aspecto do gabinete de trabalho. Na opinião do articulista, seria possível definir um espírito ou um temperamento observando:

A ordem, o sistema, o gosto no arranjo mantido, a regularidade do luxo da mobília, na simplicidade discreta; a promiscuidade turbulenta de um caráter de imprevisto e inconstância, especificada pelo descuido geral de colocação dos objetos, pela incoerência da escolha dos livros, estantes e teorias desmanteladas e incompletas, pelo capricho a esmo do bibelot, que é a arte do disparate decorativo. (POMPÉIA, 1888, p.1)

Nos ateliês de artistas, era possível observar também “os projetos, as tentativas, as intenções anotadas, compendiadas no tempo, as antigas, mais apagadas; as recentes vivas”, levando em conta que “ali estão os estudos perdidos, os aproveitados, os abandonados, recordações, saudades, desânimos...” (*Ibid.*). O autor revela o interesse e certa emoção em visitar ateliês, onde algumas vezes encontrava-se o último painel concluído, e o artista retocando os últimos efeitos, onde era possível presenciar a conclusão de um projeto, uma ideia acabada, o vigor da representação.

No ateliê de Amoedo, de maneira diversa de outros relatos que enumeram coleções de obras acabadas, afirma ter encontrado apenas esboços:

Uma tela de dois metros, onde deve haver um dia uma festa de crianças numa sala de luxo. A mais velha ao piano, graciosamente voltada; o irmão pequeno sentado no tapete agride um tambor, divertido com o estardalhaço; duas outras irmãs preparam-se para rir do desordeiro, encapelando-o num enorme chapéu de gazeta [...] As figuras mal aparecem.

Outro esboço é um quadro de meditação religiosa. Cristo em oração, curvado, fervoroso, no momento amargurado do horto.

A figura é estampada em perfil escuro sobre o céu; no céu triste devasta-se a púrpura do crepúsculo, como um agouro da Paixão iminente. (*Ibid.*)

O trecho seguinte é ainda mais interessante, porque nele o autor evocou também a memória da paleta de cores utilizada pelo artista em obras já expostas e conhecidas do público:

As paredes estão cobertas de telas utilizadas ou condenadas. Uma belíssima composição de nu feminino, nudez morena, apenas púbere, espreguiçando-se sobre cetim cor de rosa. Junto do leito, uma ventarola de palha lembrando a temperatura sensual da hora. Estudos rápidos de paisagem. Reconhecem-se as cores ensaiadas da Marabá, o áspero verde sombrio da solidão e a pele sadia, quente da Índia, tonificada no ar livre; as cores do Estudo, cores que dormem, brandas na encarnação da figura, na tapeçaria em roda; as cores do Cristo em Cafarnaum) ofuscadas pelo esplendor da divina presença, as cores idílicas de Daphinis e Chloe, da Narração... (*Ibid.*)

Devemos observar como foram destacadas em várias obras a paleta do artista, com cores muito elaboradas. O autor exaltou também o ateliê como o ambiente no qual o crítico de arte teria a oportunidade de observar várias obras reunidas de um mesmo autor, concluídas ou não, além de analisar a maneira de sua elaboração.

O autor, que assinou como R., seria, segundo os estudiosos de literatura, o escritor Raul Pompéia, autor da Coluna Pandora do jornal *Gazeta de Notícias*. O escritor redigiu poucos textos no campo das artes. Entretanto, integrou um círculo de artistas e intelectuais ligado à redação do jornal, participando também do grupo ligado ao Centro Artístico (1893-1899). A instituição, que defendia a “arte nacional”, reuniu professores do Instituto Nacional de Música e da Escola Nacional de Belas Artes. O Centro Artístico reuniu nomes como Artur Azevedo na Comissão de Teatro, e vários intelectuais ligados à *Gazeta de Notícias*, como Ferreira de Araújo, seu fundador; os artistas Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Angelo Agostini, Rodolfo Bernardelli e os escritores Araripe Júnior e Coelho Netto.

Considero o comentário de Pompéia interessante pela abordagem psicológica do ambiente do ateliê e também por evocar a

memória das cores empregadas pelo artista, em uma época em que o acesso às obras de arte e às reproduções era restrito. O texto de Raul Pompéia é interessante ainda por ser um autor pouco conhecido no campo das artes e pela forma como o texto foi construído, evocando um conjunto de obras reunidas apenas momentaneamente.

No ateliê de Aurélio de Figueiredo

Um artigo publicado em *O Paiz* em 1891 tratou do ateliê do pintor Aurélio de Figueiredo. A articulista descreveu as paredes ornadas de quadros e a coleção de móveis, porcelanas e objetos antigos, provenientes do exterior e também de diversos locais do Brasil (C.Cy, 1891, p. 1-2). Descreveu o artista como alguém que traçou uma trajetória individual, isolando-se em seu ateliê. Mencionou alguns quadros terminados e outros quase concluídos, paisagens como Igarapé da Cachoeirinha, no Amazonas, e A estrada do Silvestre, no Corcovado. A articulista destacou em seus quadros “a suavidade de tons, a extraordinária harmonia da palheta, e a dulcíssima gradação de cores”. O texto é interessante por esse dado do ateliê como local que reunia uma coleção de objetos antigos, e podemos imaginar que alguns eram utilizados nas pinturas de gênero, nas representações de interiores. O artigo, assinado com as iniciais C. Cy, seria de autoria da jornalista Corina Coaracy. Sua atuação no jornalismo é praticamente desconhecida, mas ela colaborou em vários periódicos, como *Gazetinha*, *Cidade do Rio*, *Correio do Povo*, além de *O Paiz*. A autora tinha formação em canto lírico e em belas artes, tendo atuado ativamente na campanha abolicionista².

Fotografias de Juan Gutierrez e de Militão de Azevedo

Um dado interessante é que também os fotógrafos expunham retratos realizados e pelo menos Juan Gutierrez mereceu um comentário publicado na *Revista Ilustrada*. Considerado um dos melhores fotógrafos de seu tempo, o autor do breve texto elogiou a naturalidade dos seus retratos e comentou que vários destes estavam expostos em seu estúdio: retratos quase todos de jornalistas

2. Dispomos de pouquíssimas informações sobre a autora, provenientes de COARACY, 1999, p. 801-808.

e homens de letras conhecidos. O articulista elogiou a produção de Gutierrez: “[...] uma disposição magnífica de luz e de sombra”, concluindo que ele estaria destinado a ser “o retratista da moda”, a ter o ateliê constantemente frequentado pelas pessoas elegantes da sociedade (NEMROD, 1889, p.6). O autor do texto, assinado como Nemrod, seria o escritor Olavo Bilac, que redigiu uma série de artigos sobre artes e colaborava frequentemente com poemas publicados na *Revista Ilustrada*. Juan Gutierrez (1859-1897) foi retratista e paisagista e, segundo estudiosos, sua contribuição mais importante foi a documentação da Revolta da Armada, ocorrida na Baía de Guanabara entre 1893 e 1894. Sobre o fotógrafo Juan Gutierrez, gostaria de mencionar ainda um texto de Artur Azevedo, datado de 1894, que comentou:

Não perderá o seu tempo quem for ao estabelecimento fotográfico do Gutierrez, na rua Gonçalves Dias, apreciar a interessante coleção, que ali se acha exposta, de fotografias de grandes dimensões, representando a fortaleza de Vilegagnon e suas dependências, tal qual se acham atualmente. (A.A., abril, 1894, p.1)

Azevedo elogiou as fotografias pelo discernimento artístico e, ao mesmo tempo, reconheceu nelas valor histórico incalculável. Na imprensa do final do século XIX no Brasil, são raros os comentários sobre fotógrafos, o que reforça a importância do texto de Artur Azevedo. Em uma associação entre Gutierrez e Artur Azevedo, gostaria de analisar, em especial, a revista *O Álbum*, publicada entre 1893 e 1894, em um total de cinquenta e cinco números.

Dirigida por Artur Azevedo, teve vários colaboradores ligados ao grupo de intelectuais atuantes nos jornais *O Paiz* e *Gazeta de Notícias*, entre eles Olavo Bilac, e fototipias da Companhia Fotográfica Brasileira, de João Gutierrez. Cada número traria um retrato, constituindo ao final uma galeria. No texto do número inicial, Artur Azevedo comentou:

A fotografia matou a gravura desde que se conseguiu imprimi-la em grandes tiragens, dando-lhe ao mesmo tempo uma inalterabilidade indiscutível. A fototipia é, como se vê, o triunfante processo dos nossos retratos, que não exitamos em recomendar como verdadeiros modelos do gênero. (A.A.,1893, p.1)

Aqui está implícita também a ideia da coleção de imagens que poderia ser feita pelo público assinante. O título da publicação remete a coleções de fotografias, tão frequentes na época. Entre os retratos, treze são de políticos, oito de músicos e/ou compositores, seis de atores, três são de jornalistas, entre outros. Podemos destacar os de Carlos Gomes, Machado de Assis, Ismenia dos Santos (atriz teatral), Assis Pacheco (músico), Arthur Napoleão (músico) e Aluísio de Azevedo, entre outros.

Pouco se sabe sobre o fotógrafo Juan Gutierrez. Na coleção *Ermakoff* estão presentes setenta e cinco fotografias, em sua maioria paisagens do Rio de Janeiro. As fotografias presentes na *Coleção Brasileira Fotográfica*, da Biblioteca Nacional, também são paisagens. A sua produção de retratos é, portanto, pouco conhecida. Acredito que o estudo da publicação *O Álbum*, assim como outros periódicos do período, poderá ampliar o conhecimento sobre o assunto.

Ao tratar de fotógrafos no século XIX e coleções de fotografias em ateliês, saindo do ambiente artístico do Rio de Janeiro, gostaria de comentar, ainda que brevemente, sobre o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo. Ele tornou-se conhecido pela documentação fotográfica de São Paulo, a partir da década de 1860. Boa parte da produção do fotógrafo consistiu na documentação das mudanças urbanas na cidade, documentada em 1862 e em 1887, em fotos nas quais o fotógrafo procurou retomar os mesmos ângulos registrados anteriormente.

Um dado interessante é a coleção de fotografias que era apresentada no ateliê do fotógrafo Militão, em São Paulo. Militão, após deixar as atividades como fotógrafo, consciente do papel histórico de sua produção, procurou preservar a memória de sua imensa coleção de retratos. Elaborou uma lista de mais de quinhentas pessoas fotografadas entre 1865 e 1885. O manuscrito intitulado *Índice das fotografias de antigos paulistas* era acompanhado de um anexo, o *Maço de clichês*, uma relação de negativos organizada pelo fotógrafo. Como nota Íris Araújo, o Índice permite uma reflexão sobre sua produção fotográfica e, em alguns, casos há comentários sobre os retratados. As fotografias foram realizadas por Militão durante seu trabalho nos ateliês Fotografia Acadêmica (Carneiro & Gaspar) e Fotografia Americana. Ele reuniu mais de doze mil imagens, com dados sobre os retratados, que constituem um material

muito instigante, que podia ser consultado pelos interessados. Como nota Araújo, no verso das fotografias ele anunciava que guardaria o clichê por dois anos, caso o cliente desejasse obter mais cópias dos retratos.

Esse conjunto de imagens nos permite tecer uma série de considerações de ponto de vista sociológico e também artístico. A análise das fotografias nos permite ampliar o conhecimento sobre os recursos empregados e a forma de retratar pessoas de várias classes sociais. Em relação aos cenários, por exemplo, a autora menciona que os clientes poderiam escolher aquele que “imitava uma sala de estar ou uma floresta tropical. Ou adornar a fotografia com objetos como mesa, cadeiras, cortinas ou pedra artificial. Havia a opção de ser retratado de pé, apoiando-se, talvez, em um balaústre ou um apoiador, ou sentado em cadeira, na mesa ou na pedra artificial” (ARAÚJO, 2010, p.180).

Os retratos, em sua maior parte, são sóbrios, raramente mais descontraídos, e um pouco teatrais. As anotações que acompanhavam os clichês traziam nome, idade dos retratados, profissão, abrangendo personalidades de famílias abastadas, como Eduardo Prado, e o primeiro vendedor de jornais da cidade, o francês Bernard Gregoire. Como nota Kossoy, os retratos de Militão

[...] denotam a visão crítica de um fotógrafo que vai além do simples ato repetitivo de operador da câmera, ao retratar os mais diferentes tipos humanos de uma sociedade em formação e constituem um documentário único da paisagem urbana de São Paulo da época” (KOSSOY, 1978, p.12).

A documentação sobre o fotógrafo integra o acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Procurei discutir algumas questões relacionadas a coleções de pintura e fotografias por meio, principalmente, do levantamento de artigos publicados na imprensa. Os artigos que descreveram ateliês e as obras ali reunidas constituem um material interessante não apenas do ponto de vista artístico, mas também social. No caso dos fotógrafos, a ideia de expor no próprio ateliê parte dos retratos realizados é interessante do ponto de vista da divulgação de certa visualidade pautada pela fotografia. Indica também a ambição de preservar e expor a produção fotográfica, levada adiante no projeto

de preservação da memória, como no caso do fotógrafo Militão. A reflexão expressa neste texto insere-se em um projeto de pesquisa sobre os temas, autores e questões artísticas debatidos nos principais periódicos do fim do século XIX e busca colaborar no debate sobre novas abordagens das questões artísticas no Brasil do período.

Maria Antonia Couto da Silva é Pós-Doutora em História da Arte e da Cultura pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas (IFCH-Unicamp) na área de Arte no Brasil no século XIX. Mestrado e Doutorado em História da Arte e da Cultura pela mesma instituição. Graduada em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

REFERÊNCIAS

- A. [AZEVEDO, Artur]. Cavaco preliminar. **O Álbum**, n. 1, 1893, p.1.
- A. A. [AZEVEDO, Artur]. Palestra. **O Paiz**, n. 2458, 4 de abril de 1894, p.1.
- ANDRADE, Débora. Intelectuais no século XIX. In: ENGEL, Magali Gouveia (org.). **Os intelectuais e a imprensa**. Rio de Janeiro, Mauad, 2015.
- ARAÚJO, Iris Morais. Versões do progresso: a modernização como tema e problema do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, **Anais do Museu Paulista**, v.18, n.2, jul-dez 2010.
- AZEVEDO, Militão Augusto de. **Índice das fotografias de antigos paulistas**. Manuscrito. s.d. Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
- C. Cy. [COARACI, Corina]. Impressões de arte. Atelier Aurélio. **O Paiz**, n. 3344, 22 de junho de 1891, p. 1-2.
- COARACY, Vivaldo. Todos cantam sua vida. Memórias da infância e adolescência. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959, p. 52-65. Publicado em: **Escritoras brasileiras do século XIX**: Antologia. Zahidé Lupinacci Muzart (org.). Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999, p. 801-808.
- KOSSOY, Boris. **Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887)**: recuperação da cena paulistana através da fotografia. Dissertação (Mestrado), Escola de Ciências Sociais da Fundação de Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, 1978.
- NEMROD [BILAC, Olavo]. Photographia União. **Revista Ilustrada**, n. 533, 26 de janeiro de 1889, p.6.
- R. [POMPEIA, Raul]. Ateliê Amoedo. **Gazeta de Notícias**, n. 256, 13 de setembro de 1888, p.1.
- SILVA, Maria Antonia Couto da. Coleções de pintura e de fotografia em ateliês – Comentários publicados nos periódicos do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan.-jun. 2018. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/macsfotografia.htm>>.
- VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel; SILVA, Rosângela de Jesus (org.). **Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista**. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017.

UMA COLEÇÃO DE TELLES JÚNIOR: DO MUSEU BALTAR AO MEPE

Moema de Bacelar Alves

José Ferreira Baltar (1846-1928) (Figura 1) era comerciante de destaque em Recife, chegando a assumir a direção do Banco de Crédito Real e da Companhia de Ferro-Carril de Pernambuco. Além de ser distinguido com a posição de comendador, Baltar era um amante das artes e da história de seu estado, formou rica coleção de pintura, além de antiguidades, mobiliário, documentos e livros. Sua coleção, ainda no tempo que lhe pertencia, era tida como uma das mais importantes do Recife e famosa pela quantidade de quadros do pintor e conterrâneo Jerônimo José Telles Júnior (1851-1914) (ALVES, 2019, p.28) (Figura 2).



Figura 1.
Comendador José
Baltar. Fonte:
Jornal Pequeno,
15 de novembro de
1913, p.1.

Telles Júnior tornou-se pintor autodidata. Não frequentou academias ou mesmo passou por algum sistema de pensionato artístico, mas aprendeu desenho e, durante sua passagem pelo Rio de Janeiro, foi aprendiz do Arsenal de Marinha e frequentou o Liceu de Artes e Ofícios, onde estudou fotografia com Joaquim José de Oliveira. Em suas memórias diz-se influenciado pelo pintor parai-bano Aurélio de Figueiredo (1854-1916) e frequentador de aulas de Barradas, pintor português que esteve de passagem por Pernambuco (TELLES JÚNIOR, 1974, p. 34-35). De volta a Recife, trabalhando com comércio, não deixa de se dedicar à pintura. Volta-se, também, para o ensino, chegando a ocupar o cargo de diretor do Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco, e para apolítica, ocupando lugar no Congresso. Por algum tempo ocupa o cargo de diretor da Sociedade de Artistas Mecânicos e Liberais, mas foi na pintura de paisagem do natural, todavia, que concentrou seu empenho e construiu sua identidade enquanto pintor. Paisagista da mata pernambucana, como diria o crítico e escritor Manoel de Oliveira Lima (1867-1928) (TEIXEIRA LEITE, 1988; FREYRE, 1971, p.21).



Figura 2.
Jerônimo José
Telles Júnior
(1851-1914).
Fonte: Arquivo
Público Estadual
Jordão Emerciano.
Foto: Moema
Alves.

Baltar e Telles Júnior eram conterrâneos e contemporâneos, tendo partilhado dos mesmos meios artísticos e sociais. Como artista, Telles Júnior pouco transitou pelo Brasil. Chegou a enviar algumas obras para as exposições gerais promovidas pela Escola Nacional de Belas Artes, mas não muito mais além disso. Como

coleccionador, Baltar tampouco se colocou em circulação. No que diz respeito às telas, podemos dizer que eram adquiridas em exposições que ocorriam no Recife ou mesmo diretamente de artistas pernambucanos.

A partir da implantação da República e do sistema federativo, temos a descentralização não só da administração, mas também de instituições e representações artísticas. Nesse contexto, característica comum entre os colecionadores de obras de arte que estavam formando suas coleções entre finais do século XIX e início do século XX nos diversos estados brasileiros era que prioritariamente as montavam nos lugares onde viviam e com base na vida artística que então se fomentava com esse processo. Além disso, no geral, os colecionadores das primeiras décadas da República vão privilegiar a produção nacional para figurar em suas residências (ALVES, 2019, p. 32-33), o que veremos ser também um ponto-chave para o ato de colecionar de José Baltar, visivelmente preocupado em estabelecer uma identidade com a produção e o passado brasileiro – no geral – e pernambucano – no particular.

Em texto em que aborda perfis de colecionador, Cícero Almeida defende que, mesmo não sendo o objetivo inicial da coleção, uma etapa da prática de colecionar é a exibição de seus objetos, ainda que criteriosa, feita somente àqueles que reconheçam e valorizem uma coleção. O autor segue falando sobre o “desejo de museu”, uma solução para manter a integridade da coleção e salvar seus objetos do fim (ALMEIDA, 2012, p. 184-185). Baltar, ao que tudo indica, não se preocupava com o destino de suas peças quando não mais pudesse mantê-las reunidas. Segundo nos informa Mário Melo por ocasião da dispersão da coleção mais de uma vez, quando indagado sobre a possibilidade de deixar em testamento sua coleção para o *Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGPe)*, do qual era sócio, desconversou, acabando por nunca tomar uma decisão¹.

No entanto, identificada como uma coleção “de objetos histórico-artísticos” e por alguns chamada de “museu Baltar”, foi muitas vezes apresentada àqueles visitantes ilustres interessados em conhecer sobre o passado de Pernambuco. Esses, de passagem pela cidade, eram levados ao IAHGPe depois à casa do comenda-

1. *Jornal Pequeno (PE)*, 4 de abril de 1929, p.1.

dor, pois “as duas coleções como se complementavam”². Assim foi, por exemplo, com o pintor fluminense Antônio Parreiras que, de passagem por Recife para expor em 1917, fez uma visita à coleção Baltar. Nessa ocasião, deixou escrito no álbum do comendador sua admiração pelas obras de Telles Júnior (Figura 3), as quais lhe haviam ficado conhecidas verdadeiramente por meio de sua coleção. Dias depois, o colecionador mandou entregar a Parreiras a tela *O aterro (Paisagens nas matas do Engenho do Meio – Várzea)*³. Certamente, as mais de dez paisagens do pintor pernambucano conferiam à coleção uma especificidade digna de nota e distinção.



Figura 3.
Jornal Pequeno, 17
de julho de 1917,
p.1.

Por mais que esse colecionador em particular não necessariamente tivesse se preocupado com o destino ou até com a dispersão desses objetos, o próprio cuidado em reuni-los evidencia sua preocupação em manter, em sua vida cotidiana, o passado presente por meio deles (BENJAMIN, 2006). Concomitantemente, nesse conjunto formado por ele havia uma leitura do passado, do Brasil e particu-

2. *Ibid.*

3. *Jornal Pequeno* (PE), 17 de julho de 1917, p.1.

larmente de Pernambuco, que ele promovia não apenas reunindo esses objetos, mas também os divulgando, exibindo-os aos que lhe recorriam e colocando-os em circulação por meio de doações.

Baltar não raro presenteou pessoas de seu apreço com itens de sua coleção. Além do caso de Parreiras, temos o da visita do arcebispo de Olinda e Recife, D. Miguel Valverde, que foi presenteado com uma “custosa e rara” fotografia da primitiva catedral de Olinda⁴. E ainda um caso que se passou em Belém do Pará e que evidencia, com o caso de Parreiras, que se Baltar constituía sua coleção com base em Pernambuco e ali se construía como distinguido colecionador, seu nome e a fama de sua coleção circulavam para além das fronteiras de seu estado.

No ano de 1907 foram expostas na Joalheria Centro Comercial Paraense duas paisagens de Telles Júnior enviadas pelo comendador para a coleção de um de seus genros, o então governador Augusto Montenegro (1867-1915), casado com sua filha Beatriz, que ao recebê-las tratou de exibi-las temporariamente ao público paraense na referida joalheria⁵. E assim, ao mesmo tempo em que se colocavam as telas em circulação, colocava-se, também, o nome da coleção Baltar, ultrapassando fronteiras como uma referência entre os colecionadores de seu estado, particularmente no que tange às pinturas de Telles Júnior.

Essa relação de Baltar com Augusto Montenegro, assim como com sua família, vinha de longa data, e tanto ele quanto seu padasto, Jonas Montenegro, eram colecionadores de itens artísticos, arqueológicos e etnográficos (ALVES, 2019, p.32). Essa aproximação familiar e de interesses pode explicar, por exemplo, a presença, na coleção do comendador, de peças de diferentes etnias amazônicas (tais como armas, máscaras, instrumentos musicais, cocares e demais objetos utilitários e de adorno)⁶, além de cerâmicas marajoaras, itens fortemente presentes na coleção de Jonas Montenegro, que foi também fazendeiro na Ilha do Marajó⁷.

4. *Jornal Pequeno*, 17 de novembro de 1923, p.3.

5. *O Jornal* (PA), 28 de fevereiro de 1907, p.1. O jornal descreve as duas telas como primorosas, demorando-se mais sobre a única que dá nome: *Fim de inverno*.

6. Rodrigo Cantarelli, em artigo em que aborda a coleção Baltar com base nas peças que ficaram sob posse do MEPE, diz que há, no museu, cerca de 250 peças produzidas por diferentes etnias da região amazônica. CANTARELLI, 2014, p.5.

7. Jonas Montenegro era alagoano e doou sua rica coleção para o Instituto Histórico e Geográfico do Alagoas, que a mantém ainda hoje.

Paralelamente, se a famosa coleção Baltar abria uma exceção para objetos que não se relacionassem ao passado de Pernambuco, inserindo representativa quantidade de peças indígenas da Amazônia, não abria para a entrada da produção artística contemporânea ligada ao chamado modernismo brasileiro, mesmo que estivessem carregadas de referências regionais. Assim, mesmo o comendador tendo vivenciado o período em que a arte moderna despontava no Recife, não havia nenhum exemplar dela em sua coleção. Nem mesmo de Vicente do Rego Monteiro, pintor pernambucano de grande destaque e que desde a década de 1910 já colocava suas obras à venda. Entre os nomes mais frequentes na coleção, além da marcante presença aqui já mencionada, seguia-se o de Walfrido Mauricea (artista pernambucano discípulo de Telles Júnior) e Frans Post (1612-1680). Encontramos, ainda, a presença de outros pintores pernambucanos; de artistas como Castagneto, Aurélio de Figueiredo, Modesto Brocos, Antônio Parreiras; telas de sua própria autoria e de membros de sua família – como Carolina Baltar e sua filha, Beatriz Baltar⁸.

Ao falecer, em outubro de 1928, estava na casa de sua filha Beatriz, então residente no Rio de Janeiro⁹, e é interessante notar que, ao acompanhar as notícias de sua morte nos jornais, sua coleção e seu amor pelas artes são frequentemente mencionados. A família, após seu falecimento, precisou leiloar todos os bens móveis, bem como a residência do comendador, encarregando para tal o Agente Gusmão. O leilão foi então realizado no próprio palacete e, pelo seu anúncio, podemos nos aproximar da variedade e riqueza de sua coleção:

Grande e majestoso leilão judicial

De antiguidades raras e autênticas em jarrões-jarros, potes e pratos chineses, japoneses, franceses, portugueses, indianos, etc. Salvas de prata. Maravilhosas pinturas de autores de renome, salientando-se a melhor e maior coleção de quadros, em Pernambuco, de TELLES JUNIOR, onde se acha a obra

8. O comendador era casado com Elmira da Motta Saldanha Baltar e com ela teve duas filhas: Beatriz e Alice. Como a irmã, Alice também se casou com um político paraense, Virgílio Sampaio, que além de senador, foi também um dos diretores do Partido Republicano no estado. No entanto, em segundas núpcias, casou-se com José Soares, passando a assinar Alice Baltar Soares.

9. Sua irmã e seu cunhado, a essa altura, também viviam no Rio de Janeiro, assim como sua mãe, Elmira, foi para lá viver depois de ficar viúva e onde veio a falecer em 1931.

prima, seu melhor quadro: “O Dia”. – Uma jarra indiana de 200 anos – Quadros, plantas, livros – Mapas e documentação, enfim, do Brasil Colônia, com especialidade a Pernambuco (arqueologia) – Superiores móveis em jacarandá e vinhático legítimo – Vultos grandes em figuras simbólicas, de bronze e de mármore de Carrara – Ânforas etruscas de bronze, cofre de Milners, piano alemão, magníficos espelhos ovalados de cristal, flechas e mais apetrechos aborígenes – Grandes e belos jarrões de falance, italianos – Valiosas e antigas porcelanas de serviço de mesa – Cristais antigos em garrafa, copos, cálices, compoteiras e belíssimos centros e floreiras antigas, talheres, etc e o importante e vasto palacete, de construção antiga e sólida, confortabilíssimo, com fruteiras de qualidade, garagem e mais dependências¹⁰.

Já pelos catálogos de sua dispersão vemos que, no que se refere às pinturas, foram apresentadas ao público cento e quarenta e nove obras dispostas em duas salas: a sala de entrada – com oitenta e três trabalhos¹¹ – e a sala azul – com 66¹². Entre óleos, gravuras, litografias e aquarelas, pelo menos por aquelas em que o título nos dá certeza, pouco mais da metade das obras é resultado da somatória de paisagens, marinhas e panoramas. Segue-se a isso, em número, algumas cenas de interior, algumas representações de pessoas e algumas representações de momentos importantes da história do estado de Pernambuco. Desse montante de paisagem, grande parte das que têm títulos específicos – e não genericamente “paisagem” – são de locais de Recife e arredores, seguidas por alguns pontos da cidade do Rio de Janeiro.

Paralelamente aos anúncios do leilão, despontavam nas páginas dos jornais vozes cobrando do poder público que não permitisse que se evadisse de Pernambuco “tantos objetos preciosos”. O apelo era para que o Estado fizesse do museu Baltar alicerce para o museu público que ora se montava.

Inicialmente denominado Museu Histórico e de Arte Antiga, o atual Museu do Estado de Pernambuco (MEPE) foi criado no ano de 1929, período próximo ao leilão realizado alguns meses

10. *Diário de Pernambuco*, 5 de abril de 1929, p.7. Grifo do jornal.

11. Catálogo da Coleção de quadros da Pinacoteca de José Ferreira Baltar, nº 1. Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano. Coleções Particulares. Coleção: CTJ. 00. 00, Nº: CTJ d. 01, P. 15, S. 04.

12. Catálogo da Coleção de quadros da Pinacoteca de José Ferreira Baltar, nº 2. Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano. Coleções Particulares. Coleção: CTJ. 00. 00, Nº: CTJ d. 01, P. 15, S. 04.

após o falecimento do comendador. Para o novo museu —na época popularmente referenciado como Museu Pernambucano ou Museu do Estado –, via compra pública feita pelo governo de Estácio de Albuquerque, foram destinados quadros, material etnográfico, gravuras, litogravuras e livros, somando mais de quinhentas peças no total. A compra, no entanto, foi feita em dois momentos: um diretamente ao espólio do comendador – o que garantiu o grande número de Telles Júnior¹³ – e outro a partir do leilão¹⁴. Nesse contexto, os quadros de Telles Júnior, considerados de grande valor documental pela fidedignidade de seu traço ao representar a paisagem, mereciam constar na coleção pública e, inaugurado já no ano seguinte, teve como exposição inicial justamente as suas telas adquiridas da coleção do comendador antes mesmo de sua instalação.

Hoje, as obras de Telles Júnior pertencentes ao MEPE, cuja origem provém do chamado Museu Baltar, ainda são consideradas a mais importante coleção de registros da paisagem pernambucana do período. São elas: *O dia, Tronco caído, Golpe de vento, O Araguaya no Lamarão, Entrada da barra do Recife, Trecho de Beberibe, Cheia dos Remédios, Poço fundeadouro, Cidade do Recife em 1866, Cabo de Santo Agostinho, Cheia da Madalena, Caminho da Mata, Trecho de Caruaru, Dendezeiro, Trecho dos Remédios e Trecho da Torre* (CANTARELLI, 2014, p.8).

A seleção de telas adquiridas naquele momento pelo Estado, no entanto, nos aponta duas questões chave sobre as opções de compra pública do período. A primeira é o peso que ainda tinha o tipo de pintura feita pela geração de Telles Júnior quando já fervilhava toda uma discussão sobre arte moderna no Brasil e nomes consolidados em formas de expressões distintas e, particularmente, com expoentes pernambucanos participando ativamente desse cenário.

Precisamos ter em mente que na década de 1920 havia forte presença de discursos regionalistas e de marcada posição sobre o que é ser brasileiro e sobre uma produção nacional como forte viés identitário. Segundo Rodrigo Cantarelli, em Pernambuco, essas discussões sobre nacionalidade e regionalismos estiveram diretamente associadas à preservação das culturas locais e dos monumentos históricos (CANTARELLI, 2014, p.3), sendo a criação do museu e

13. *Jornal Pequeno*, 16 de abril de 1929, p.1. O jornal informa que foram adquiridas dezesseis telas a um valor de 40 contos de réis.

14. O Museu do Estado de Pernambuco (catálogo). São Paulo: Banco Safra, 2003. p.16.

da Inspeção de Monumentos dois pilares para pensar e vivenciar o processo de formação de uma identidade pernambucana.

Do mesmo modo que havia espaço para diferentes manifestações e gostos, havia certa resistência a novidades. O surgimento de novas formas de expressão caminhou lado a lado com a noção de preservação dos valores tradicionais como definidora da identidade regional e, em meio a esse cenário de disputas, para representar a natureza local em museus públicos, nada de leituras modernas.

A segunda questão – aliada à primeira, naturalmente – é a reconhecida importância da coleção Baltar como exemplar da identidade local e nacional. A relevância da seleção de documentos, livros e objetos feita pelo comendador devia ser levada em conta no momento em que se objetivava montar um acervo público. Diante disso, a aquisição do Estado deveria ter prioridade sobre o leilão, principalmente, para que não se dispersassem os Telles Júnior, nome chave para a construção do discurso regionalista.

O pintor, considerado o principal nome da pintura em Pernambuco e exímio paisagista, naturalmente deveria figurar em destaque no museu que ora se montava, e nada melhor que a coleção do comendador, a maior e mais rica em pinturas suas, para introduzir essas obras no acervo do Estado. Ao mesmo tempo, a particularidade da coleção Baltar, de ser uma referência para a história e a paisagem pernambucanas, notadamente o maior critério de suas aquisições, também se fazia fortalecer e perpetuar por meio da unidade da compra.

Assim, se a rica coleção de José Ferreira Baltar legitimou a qualidade das obras adquiridas pelo Estado para o museu que então se formava, hoje, é esse museu, em larga medida, que mantém viva a memória dessa coleção. E ao redor dessa memória, naturalmente, não pode faltar uma de suas principais características: a de ser a maior referência em Telles Júnior de Pernambuco! O lugar que sua coleção tem na narrativa da constituição do museu e o destaque de seu valor para a história e a arte local renovam e perpetuam essa relação de legitimação entre museu e colecionador.

Telles Júnior, ao pintar, e José Baltar, pelo grande número de telas que possuía do artista, em vida, eram tidos como as maiores autoridades no que se referia aos registros da paisagem pernambucana, em especial do Recife. Ao entrarem no museu juntos, um legitimando o outro, um valorizando o outro, esse laço que os unia

acabou por ser reforçado. E, para esse caso específico, se renovam e reforçam, também, os laços em âmbito pessoal existentes além daqueles necessários à negociação das obras. No acervo do museu, colecionador e artista permanecem unidos em referências.



Figura 4.
Museu do Estado
de Pernambuco.
Exposição de
longa duração:
Pernambuco,
território e
patrimônio de
um povo. Foto:
Moema Alves,
2017.

Ao entrar na exposição de longa duração do museu, intitulada Pernambuco, Território e Patrimônio de um Povo (Figura 4), logo no primeiro ambiente, próximo ao texto de abertura e a um mapa bastante didático do estado e suas riquezas naturais, temos nossos olhares atraídos para as seis primeiras telas apresentadas ao público, todas de Telles Júnior, sendo quatro delas originárias da coleção Baltar. Quais? Todas as paisagens: *Tronco caído*; *Grupo de Dendezeiros*¹⁵; *Camargibe* e *Paisagem de Camargibe*, ofertada pelo artista ao colecionador¹⁶. Na imagem aqui apresentada há apenas seis imagens, mas há uma sétima, seguida a esse primeiro painel, intitulada *Paisagem Inacabada*, cujo título leva a crer ser a que aparece no catálogo do leilão de Baltar como *Cheia dos Remédios* em 1894, último trabalho não acabado.

^{15.} Ao que tudo indica, essa tela era aquela relacionada como *Dendezeiros* no catálogo do leilão do comendador Baltar.

^{16.} A natureza-morta pintada em 1900 é oriunda da coleção Luís Tavares, e a tela *Cobra e Borboleta* (sem data), da coleção Célio de Sá Leitão.

Com isso, por meio do acervo do MEPE não nos chegam apenas imagens e histórias das artes e do estado, mas também de coleções, escolhas e paixões de pessoas que se dedicaram a reunir e preservar peças. Trajetórias e opções de artistas; relações pessoais e comerciais que garantiam seu fazer e sua arte. Ao nos aproximarmos das peças, também nos aproximamos das histórias de vida dessas pessoas que, via produção ou coleção, acabaram nos deixando parte de seu patrimônio e de sua visão de mundo. As paredes do museu, ao nos introduzir os Telles Júnior que foram de Baltar, acabam nos introduzindo o próprio colecionador e suas visões, opções, gostos e critérios.

Baltar, a tirar por sua coleção, muito possivelmente via o mundo a partir de Recife, tal qual registrou outro pernambucano. Ou não foi Cícero Dias quem disse: “Eu vi o mundo, ele começava no Recife”? Mas isso já são outras histórias, outras coleções e relações, outras formas de ver e pintar Pernambuco que também nos contam no MEPE em outras partes de sua narrativa.

Moema de Bacelar Alves é Graduada em História pela Universidade Federal do Pará, especialista em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Fórum Landi e UFPA, mestre e doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense. É membro do Conselho Internacional de Museus (Icom), sócia da Associação Nacional de História (Anpuh) e pesquisadora do Instituto Hercule Florence.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Moema de Bacelar. **Quando os artistas saem em viagem**: Trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o XX. 2019. 280 f. Tese (Doutorado) – Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- BENJAMIM, Walter. O colecionador. In: _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- CANTARELLI, Rodrigo. Uma construção de Pernambuco na coleção baltar. In: **X Encontro Estadual Anpuh** – PE, N, 2014, Petrolina. *Anais...*. Petrolina: Ufpe – Campus Petrolina, 2014. p. 01-14. Disponível em: <[http:// encontro2014. rj.anpuh.org/ resources/anais/35/1400766744_ARQUIVO_UMACONSTRUCAO_DEPERNAMBUCONA_COLECAO_BALTARANPUH.pdf](http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/35/1400766744_ARQUIVO_UMACONSTRUCAO_DEPERNAMBUCONA_COLECAO_BALTARANPUH.pdf)>. Acesso em: 20 mai. 2019.
- FERNANDES, Anníbal Gonçalves, **Relatório da Inspectoria Estadual dos Monumentos Nacionais**: apresentado a 28 de abril de 1928 ao Sr. Secretário da Justiça e Negócios Interiores. Recife: Imprensa Oficial, 1929. 62p.
- FREYRE, Gilberto. Telles Junior. **Revista do Arquivo Público**, Recife, v. 13, p. 17-24, 1974.
- KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, 2001. v. 33, p. 23-44.
- MENDONÇA, Paulo Knauss de; ALVES, Moema. Guilherme Guinle: arte e colecionismo no Brasil da primeira metade do século XX. In: **Coleções de arte**: formação, exibição, ensino. 1 ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015, p. 223-232.
- MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO (catálogo). São Paulo: Banco Safra, 2003.
- TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: ArtLivre, 1988.
- TELLES JÚNIOR, Jerônimo José. Memórias. **Revista do Arquivo Público**, Recife, v. 13, p. 25-38, 1974.

ARTE E ARTISTAS EM LIVRO: UM OLHAR SOBRE O ACERVO BIBLIOGRÁFICO DA BBM-USP

Silveli Maria de Toledo Russo

A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo, BBM-USP, corrobora, por meio de seu valioso acervo, as potencialidades de aprendizagem e educação que os consulentes de instituições patrimoniais podem alcançar, numa dinâmica capaz de ir além da aquisição de conhecimento e da reconstituição de saberes, como também reviver memórias e valores e estabelecer vínculos identitários. Isso permite afirmar que o entendimento dos fundos documentais salvaguardados nos espaços institucionalizados de bibliotecas e museus é em si uma forma de produção cultural e estímulo de saberes, que celebra a importância das políticas educacionais direcionadas a seu acesso público para estudo e pesquisa.

O ano de 2019 comemora seis anos da doação do acervo do casal de bibliófilos/ colecionadores, Guita Kauffmann (1916-2006) e José Ephim Mindlin (1914-2010), à Universidade de São Paulo; acervo este que contempla sessenta mil volumes e abrange diversas áreas de estudos brasileiros, por meio das quais é possível compreender o fascínio de Mindlin por assuntos brasileiros. São obras do patrimônio bibliográfico (tardo-setecentista e oitocentista), relatos de viagens, manuscritos históricos e literários (originais e provas tipográficas), periódicos, livros científicos e didáticos, iconografias (estampas e álbuns ilustrados), livros de artistas e inclusive livros da Imprensa Régia no Brasil¹ que foram doados ao respeitável

1. Rubens Borba de Moraes, em parceria com Ana Almeida Camargo, organizou a obra *Bibliografia da Imprensa Régia do Rio de Janeiro (1808-1822)*, com vistas a apresentar a lista de documentos "Leis", "Alvarás", "Decretos", "Cartas Régias", entre outros, veiculados nos referidos livros. As publicações da Imprensa Régia do Rio de Janeiro, entre 1808 e 1822, tiveram em vista ressaltar as medidas tomadas pela Coroa portuguesa, estabelecida no Rio de Janeiro, e promover a integração política das diferentes regiões surgidas do processo de colonização da América, corroborar a efetivação do projeto

casal Mindlin pelo respeitável bibliófilo Rubens Borba de Moraes (1899-1986). Ademais, o que fascinava o bibliófilo eram a ilustração, a tipografia, a diagramação, as dedicatórias, os autógrafos e as encadernações.

Antes de ser doado à Universidade de São Paulo, o acervo localizava-se em edifício anexo à residência de Mindlin no bairro do Brooklin, em São Paulo. O professor Pedro Puntoni, diretor da BBM-USP no período de 2007 a 2014, é responsável pelo desenvolvimento da biblioteca brasileira digital, que até o momento disponibiliza para livre acesso 3.802 títulos: 1.560 livros; 6 manuscritos; 21 mapas; 1.388 periódicos. Ao apresentar o primeiro livro publicado pela biblioteca, Puntoni aponta que “a biblioteca-casa tornou-se um centro de pesquisa” (2013, p.VII)² e que, não raras vezes, Mindlin estabelecia interlocuções com os pesquisadores a respeito de temas e assuntos equivalentes às suas jornadas de investigação.

Outrossim, a bibliotecária Cristina Antunes (1950-2019), que exerceu a função de gestora da coleção no decurso de trinta anos e a de curadora da BBM-USP (2013-2019) desde a sua inauguração, no ano de 2013, contava-nos que muitas obras do acervo também chegaram a ser acomodadas na residência oficial, mas, mesmo assim, já naquela época, seguindo os desígnios de José Mindlin, já havia a perspectiva de disponibilizar o acervo ao acesso público. A respeito de Rubens Borba de Moraes, Antunes descreve em seu livro, intitulado *Rubens Borba de Moraes: Anotações de um Bibliófilo*, o seguinte aspecto: “Rubens se dedicou especialmente a colecionar os autores brasileiros do período colonial [...]. A importância da sua produção pode ser avaliada não só por sua qualidade, como pela preocupação de propagar a cultura brasileira” (2017, p.13).

Interessa expor neste ponto que a denominação “Brasiliense”, no arranjo dos fundos documentais do acervo da BBM-USP, refere-se aos livros sobre o Brasil – no todo ou em parte, impressos ou gravados desde o século XVI até o final do século XIX (1900,

de criação de um novo império português na América e legitimar o projeto político e a relação existente entre cultura e poder no reformismo ilustrado português.

2. Reitera-se que anova sede da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin foi criada em janeiro de 2005 e inaugurada como órgão da Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo em março de 2013. Como partícipe do Sistema Integrado de Bibliotecas (SIBi) da Universidade de São Paulo (USP), a BBM-USP alinha-se ao sistema de administração das bibliotecas da USP e aos objetivos da Universidade.

inclusive), e os livros de autores brasileiros impressos ou gravados no estrangeiro até 1808, ano em que se começa a imprimir regularmente no Brasil, sabido que, com a mudança do governo português para o Rio de Janeiro, exigiu-se a instalação de uma imprensa para a publicação dos atos oficiais. (MORAES, 2018, p. 221-228). E à denominação “Brasiliense” pertencem os livros impressos no Brasil de 1808 até nossos dias. Segundo Borba de Moraes, são os mais procurados pelos colecionadores: “numa Brasiliense entram os primeiros livros impressos no Brasil pela Imprensa Régia, as obras célebres ou raras de literatura, os primeiros livros de Medicina, de Direito, de História Natural, as obras sobre escravidão, sobre Política, sobre História etc. etc.”. (MORAES, 2019, p. 229-245).³

Seguindo observações do especialista em leilões, o francês Maurice Rheims (1910-2003) (1959, p.23), permite-se dizer que existem aqui indícios que possibilitam observar na alma dos colecionadores um vínculo afetivo com os objetos que detêm, fato esse que, por certo, contribuiu para o fortalecimento e sistematizações da dinâmica de aquisições. A incontornável competência de Rheims é lembrada por José Perdigão ao apresentar os doze critérios utilizados pelo francês no estabelecimento de valores passíveis de regulamentar a aquisição de um objeto de arte, sendo eles: “a harmonia, a personalidade, o estilo da época, o caráter, a qualidade de execução, o tema, o encanto do motivo, a antiguidade, a linguagem, a originalidade, a estranheza, a raridade”.

3. Borba de Moraes afirmatambém que não houve no Brasil, até que o tipógrafo português Antônio Isidoro da Fonseca instalasse no Rio de Janeiro uma tipografia, especificamente em 1747, que nomeou de “segunda oficina”, tendo em vista que possuía uma primeira em Portugal. E assim, em fevereiro de 1747, Isidoro da Fonseca publicou no Rio de Janeiro um folheto de vinte e duas páginas que abarcava uma Relação dos festejos por ocasião da entrada do bispo D. Antônio do Desterro no Rio de Janeiro. Mas, logo que se soube, em Lisboa, dessa publicação, baixou-se uma provisão, mandando fechar a tipografia, apreender todo o material e remeter tudo para o Reino. A provisão explica que não admitia prelos no Brasil por não ser conveniente [...] nem de utilidade aos impressores trabalharem no seu ofício, onde as despesas são maiores que no Reino. Nenhuma outra tipografia existiu no Brasil até que a mudança do governo português para o Rio de Janeiro exigiu a instalação de uma imprensa para a publicação dos atos oficiais. Fundou-se, então, em 13 de maio de 1808, a Imprensa Régia no Rio De Janeiro. Em 1811, D. João autorizou Manuel da Silva Serva a estabelecer outra tipografia na Bahia. Essas duas oficinas foram as únicas que funcionaram no país até as vésperas da Independência. (Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, vol. 50 (1936), p.121, apud MORAES, p. 186-220).

Infere-se que a relação de Borba de Moraes, assim como a de José Mindlin, com as obras de suas coleções, enquadra-se na expressão “Afinidades eletivas”, pois mostra a combinação de afetividade e erudição ao privilegiarem o valor artístico e o histórico e ao reforçarem o vínculo afetivo constituído, a exemplo, entre outros, dos Compromissos de Irmandades e de seus elementos ornamentais constitutivos, tal como o estatuto (manuscrito) da “Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Freguesia de São José da Barra Longa”, em Mariana, Capitania das Minas do Ouro, que apresenta dezenove capítulos numerados, com fólhos rubricados pelo Vigário Capitular Ignacio Correa de Sá (Figura 1a/b/c). Recorde-se que as Irmandades são associações de perfil leigo originárias da Europa medieval e difundida pelo continente, sobremaneira após a reforma tridentina, alcançando Portugal e todo o império luso, a valorizar progressivamente a religiosidade laica e os esforços missionários destinados a assegurar a perenidade da evangelização das populações (RUSSO, 2014).

Figura 1. a/b/c
Capa de
“Comprimisso
[sic] da
Irmandade de N.
S. do Rozario de
S. Joze da Barra”,
1760, (34,0 x
21,5 cm), São
José da Barra,
Capitania das
Minas do Ouro,
Acervo Digital
da Biblioteca
Brasiliana Guita
e José Mindlin
– PRCEU/USP.
São Paulo. Fonte:
Disponível em:
<https://digital.bbm.usp.br>
Acesso em: 12 jul.
2019.



O acervo da BBM possui exemplos de manuscritos do século XVIII em número apreciável e em qualidade diversificada de espécimes, mostrando serem fontes privilegiadas na eleição dos bibliófilos, como se pode aferir em algumas passagens das cartas escritas por Rubens Borba de Moraes ao livreiro português, António Tavares de Carvalho, que seguem:

Brasília 20/2/73

Cx. P. 115-2839

Meu caro Antônio,

Acabo de receber o manuscrito da *Irmandade de N. S. do Rosário*. É de fato uma bela peça e estou muito contente com essa aquisição. Muito obrigado.

Não recebi a fatura (sem a qual o banco não paga), virá provavelmente em carta próxima, não?

[...]

Não me lembro se lhe agradeci o magnífico presente do Catálogo da *Exposição Camoneana* com sua tão amável dedicatória. É uma obra magnífica sobre todos os aspectos, com imenso valor consultivo. E como está bem impresso! Muitíssimo obrigado.

Logo que termine de acertar minha vida aqui em Bragança mandarei-lhe-ei meu novo endereço.

Um abraço do

R.B.M.

(MARTINS FILHO, 2018, p. 404-405)

Em outra carta, é possível perceber também o interesse que houve por parte de Moraes pela encadernação.

São Paulo 27 Set. 65

Prezado amigo,

Recebi ontem sua carta de 16 do corrente. Estava justamente para lhe agradecer avisando que a *senhora do José Mindlin mandou-me os pacotes de livros:*

Botica Preciosa

5 vols. de mss.

Almanak das Musas

Encadernação do Imperial Colégio Pedro II

Encadernação com as armas do Império, marroquim verde

Encadernação com as armas de Portugal em veludo azul

Encadernação com as armas de D. Pedro I

Encadernação com as armas ReaesPort (Índice Militar)

Magalhães: Factos do Espírito Humano

Sebastião do Vale Pontes: *Oração Fúnebre*, Armas de D. Maria Leopoldina, Imp. do Brasil

A encadernação em veludo azul com as armas do reino de Portugal não consta da sua fatura (a última que recebi) e não me lembro de a ter encomendado. Houve engano seu ou meu? Em todo caso fico com ela e, nesse caso, não se esqueça de debitá-la na minha conta. As outras encadernações estão de acordo com meu pedido, estou muito feliz com elas!

Cordialmente,

Rubens Borba de Moraes.

(MARTINS FILHO, 2018, p.230)

Forçoso recordar que a arte da encadernação data de época anterior aos primeiros livros impressos, no quatrocentos, momento em que os artífices que encadernavam os manuscritos medievais passaram a encadernar sistematicamente os primeiros livros com o uso de técnicas similares e materiais análogos. (MCMURTRIE, 1997). Isto é, com uso do couro úmido, da vaqueta, do couro de porco, dos *cabochons* para a proteção dos espelhos cuja ornamentação, geométrica e floral, era urdida com a ponta de barras de metais tubiformes. A partir do século XV e com ampla vulgarização em terras europeias no século XVI, o uso do papelão em detrimento às tabuletas de madeira bem como a técnica árabe da douração ganham tom de vanguarda, aliados posteriormente ao *marroquim*⁴ (MÁRSICO, 2009), que no século XVII será adotado na França e também empregado com o mais alto teor de qualidade pelos venezianos.

Por certo, não se pretende aqui desenvolver uma história da encadernação, de estilos ou de materiais e técnicas empregados ao longo de séculos. O que importa é que se possa contribuir com a percepção do quanto a arte da encadernação é comumente prestigiada pelo bibliófilo e se faz sentir entre os consulentes de arquivos e bibliotecas: “muito cedo apareceram os bibliófilos que mandavam fazer encadernações de luxo para seus volumes. Surgiram os livros cobertos de veludo, de chamalote, de couro trabalhado”. No entanto, à medida que a quantidade de livros publicados foi ganhando maiores proporções, já no limiar do século XVIII, as encadernações foram se adequando a uma douração mais singela e a uma produção menos custosa, em que os livreiros sugeriam aos bibliófilos “brochar e recobrir” os livros “com uma simples folha de papel barato azul ou cinzento” (MORAES, 2018, p. 90-91).

Seguindo com as palavras de Borba de Moraes, diga-se também que no Brasil existiu um estilo de encadernação, no Segundo Reinado, que Moraes denominou de “imperiais” e que, por sua vez, eram distinguidas pelas armas do Império, bem ao centro do espelho, a ostentar toda a sorte de ornamentos em filetes e dourados, e a apresentar, embora raras vezes, o monograma do próprio imperador: P. II. Contudo, isso não significava de todo o modo que o exemplar havia pertencido à biblioteca de Pedro II, e sim, em geral,

4. Pele de cabra curtida a tanino, apresentando um grão irregular, muito brilhante e lustrosa.

“a alguma repartição pública, ao Império, à Fazenda Pública. Eram encadernações oficiais”. (MORAES, 2018, p.93). Com o avanço da tecnologia, nos idos do século XIX, contemplam-se soerguimentos à apresentação de algumas encadernações – em forma de brochura e invólucro de papel – recobertas de tecido veludo posto de impressão em cores e ornamentação gravada a ouro.

Oriunda do poder religioso, agora segue como exemplo a obra do Presbítero Secular, Joaquim Pereira Jorge Guaraciaba, intitulada: “Oração funebre recitada por ocasião das exequias que fez celebrar a Sociedade Portuguesa de Beneficencia de Campos dos Goytacazes, provincia do Rio de Janeiro, na capella da veneravel Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, da mesma cidade, em suffragio ás almas de sua magestade fidelissima do Senhor D. Pedro V Rei de Portugal e dos Algarves e de seu augusto irmão o senhor Dom Fernando no dia 17 de Janeiro de 1862”. Sobre a encadernação desta obra, vê-se a utilização do veludo roxo e bordadura em formato oval à capa do livro e o carimbo de D. Domingos António Maria Pedro de Sousa Holstein (1818-1864), II Duque de Palmela, na folha de rosto. (Figura 2a/b/c).

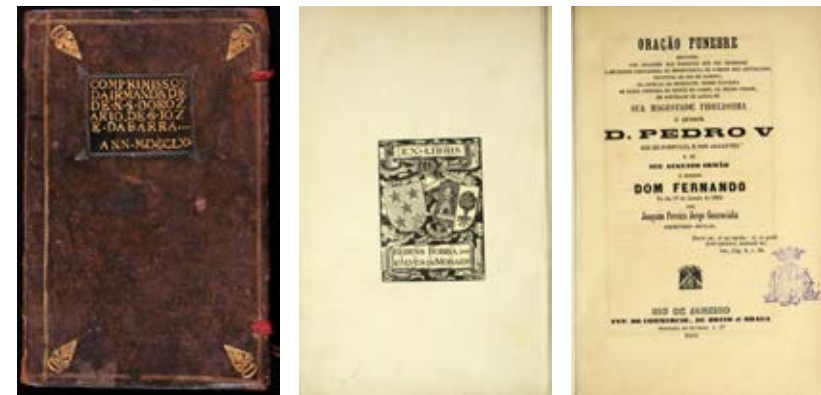


Figura 2. a/b/c
Joaquim Pereira Jorge Guaraciaba, Capa (a); *ex-libris* de Rubens Borba de Moraes, (b); e página de rosto (c) de “Oração fúnebre [...]”, 1862, encadernação em veludo roxo, com armas reais portuguesas gravadas a ouro e pintadas à mão no primeiro espelho e decoração oval no segundo espelho, 22 x 15 cm, Rio de Janeiro, Editor Tipografia do Comercio, Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – PRCEU/USP. São Paulo. Fonte: Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br>. Acesso em: 10 jul. 2019.

Nesta trajetória em que se debruça sobre fontes documentais, percebe-se, do mesmo modo, entusiastas predileções por parte do bibliófilo José Mindlin à componente física das obras e de seus artistas produtores na arte de encadernar: Mindlin prezava as encadernações como “artesanato artístico” e, apesar de nunca ter adquirido um livro meramente pela encadernação, chegou a reunir encadernações de importantes encadernadores franceses. Dizia ele:

[...]nunca comprei um livro apenas por ter sido primorosamente encadernado, independentemente do seu conteúdo. Apesar disso, reconheço que muitas são admiráveis e, no correr do tempo, fui reunindo várias que se destacaram. (MINDLIN, 2013, p.315)

As perspectivas de análise sobre fundos vários reforçam saberes e chamam a atenção do pesquisador interessado a percorrer, além da arte das encadernações, as iconografias utilizadas (estampas e álbuns ilustrados), os livros de artistas, a ilustração entre outros. Desse modo, ao investigar o âmbito das representações discursivas e imagéticas, tem-se o interesse em recolher conjuntamente outros registros de fascínio e importância dados pelos bibliófilos em pauta sobre as práticas da religião Católica Apostólica Romana. Ao investigar o âmbito das representações discursivas e imagéticas, recolhem-se conjuntamente registros da religiosidade no oitocentos, tal como as gravuras/litografias de Thierry Frères (1768-1848) que as produziu com base em desenhos que o pintor francês Jean Baptiste Debret (1768-1848) havia produzido ao longo de sua permanência no Brasil (1816 a 1831); sobre isso, permite-se dizer, inspirados na ótica de Robert Verhoogt (sobre referência anônima), que Frères produziu tais gravuras sob a adequada circunstância de coautoria:

Although reproductions possess a characteristic structure within the visual arts, they also display some affinity with other adaptations of cultural forms. [...] «L'estampe faite par un graveurd' après le dessin d'unpeintre, peutêtre parfaitement comparée à un ouvrage traduit dans une langue différente de celle de l'auteur». (VERHOOGT, 2007, p.58)

O registro a seguir (imagem superior), intitulado: *Les Premières Occupations du Matin. Quêteurs. Voeu d'Une Messe Demandée Comme Aumône*, ilustra bem essa particularidade e reitera a importância do caráter funcional que os artefatos religiosos assumiram ao circunscreverem-se no espaço urbano com o propósito de arrecadar fundos para igrejas e irmandades. (Figura 3).

Dizia o bibliófilo Borba de Moraes que, ao folhear catálogos franceses do século passado, especializados em livros sobre o Brasil, não foi difícil notar que, entre os viajantes do século

XIX, nenhum alcançou o preço de Debret, apesar de não ter tido relevância na França, possuir os três volumes do pintor francês equivaleu, décadas atrás, a um nobre título entre compradores de livros no Brasil: “[...] em vez de procurar as Relações raríssimas, os sermões de autores brasileiros do século XVII e XVIII, os primeiros folhetos impressos no Rio e na Bahia, as crônicas religiosas [...], precipitaram-se sobre os viajantes do século XIX cheios de figuras” (MORAES, p. 66-67), o que causou uma alta no preço desse gênero de livros.

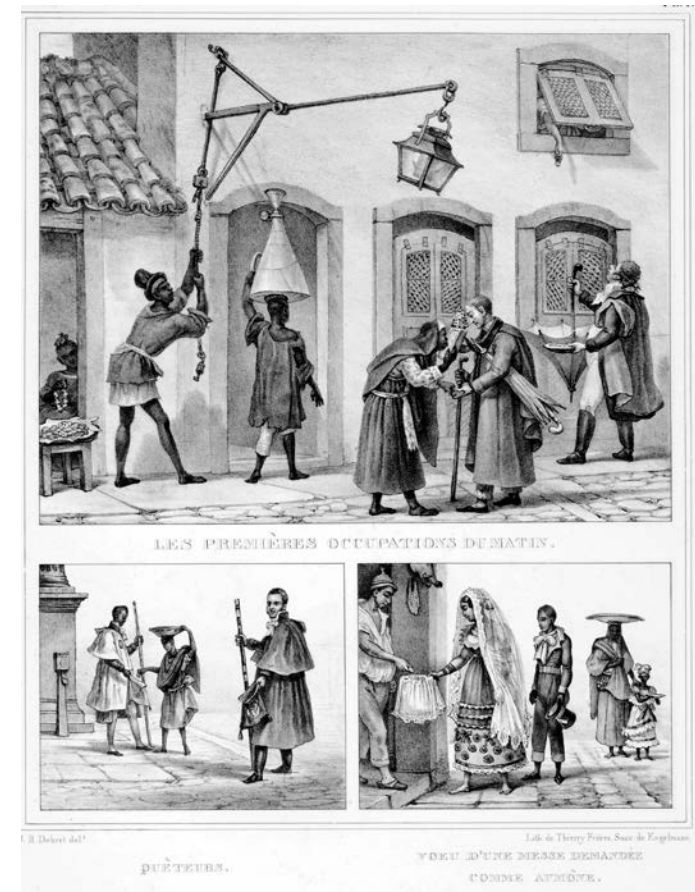


Figura 3.
Jean Baptiste Debret, 1768-1848.
Les Premières Occupations du Matin. Quêteurs. Voeu d'Une Messe Demandée Comme Aumône.
Tradução (livre) de título: [Primeiras ocupações da manhã. Coletores. Voto e uma missa paga com esmolas]
Paris: Firmin Didot Frères, 1839, 1 grav.: litografia pb.; dimensões da grav.: 33,5 x 25,6 cm. Acervo Digital da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – PRCEU/USP. São Paulo. Fonte: Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br>. Acesso em: 10 jul. 2019.

Atuando como fios memoriais de interesse informacional e etnográfico, são várias as fontes iconográficas baseadas em registros de viajantes estrangeiros que estão detrás da explícita carga de gosto que tanto encantou os bibliófilos. E é exatamente com

essa percepção que se procura pontuar a produção de desenhos e pinturas do oficial da Artilharia Real Britânica e artista amador Tenente Henry Chamberlain (1796-1843), cuja estada no Brasil se deu por dois anos, especificamente de 1819 a 1820, e cuja produção artística narrou a paisagem e o cotidiano de algumas localidades do Brasil, muito particularmente o Rio de Janeiro, possibilitando a reprodução de um conjunto de gravuras em água-tinta, coloridas, veiculadas com relatos escritos.

O álbum “*Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil, from drawings taken by Lieutenant Chamberlain, Royal artillery, during the years 1819 and 1820, with descriptive explanations*”, em tradução (livre) de título: “Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro, Brasil, com desenhos realizados pelo tenente Chamberlain, Artilheiro Real, durante os anos de 1819 e 1820, com descrições”, veio a ser, segundo Joaquim de Souza Leão Filho, “uma das joias mais apreciadas dos colecionadores de brasileira” (LEÃO FILHO, 1941, p.3).

Figura 4.
Henry Chamberlain, 1796-1843. “*Criminals carrying provisions to the prison*”. *Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil, from drawings taken by Lieutenant Chamberlain, Royal artillery, during the years 1819 and 1820, with descriptive explanations*. London: Printed for Thomas M’Lean, n. 26, Haymarket, by Howlett and Brimmer, Columbian Press... 1822. Fonte: Acervo de livros impressos da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – PRCEU/USP.



Uma das gravuras do conjunto, intitulada *Criminals carrying provisions to the prison*, em tradução (livre) de título: “Condenados levando mantimentos para a prisão” (Figura 4), apresenta um grupo de criminosos, acorrentados, carregando água, sopa, pão,

carne, verdura [...] (CHAMBERLAIN, 1943), em que se nota, até mesmo, uma referência visual que se relaciona com as ações devotas que transcorriam no espaço urbano e que motivou, note-se, o olhar atento de um dos criminosos em fila, a representar, quiçá, um momento de súplica. Fala-se do oratório que, como um marco religioso cidadão, é um exemplo de oratório público, que comumente era construído na parte externa de uma moradia (muito particularmente na esquina da rua), instituído e conservado por particulares da circunvizinhança e por grupos de fiéis devotos, por sua vez incumbidos, também, dos custos de sua iluminação e ornamentação e dos cuidados com a imagem do santo orago ali acolhido (RUSSO, 2014).

A literatura de viagem apresenta uma produção bastante ampla, tanto na perspectiva geográfica como na temática, em que se identificam, como visto, os objetos religiosos e suas formas de distribuição e uso. Tais fontes ocorrem, sobretudo, a partir da primeira metade do século XIX. Com a transferência da Corte de Portugal para o Brasil, no ano de 1808, o quadro de controle da Coroa Portuguesa sobre o território brasileiro passou a permitir incursões e viagens de estrangeiros pelo território brasileiro, cancelando barreiras à entrada dos muitos cientistas, artistas e aventureiros que se espalharam por aqui, inseridos ou não em expedições científicas. Atentos a tal olhar interessado e por vezes estranhado desses viajantes, procurou-se observar aqui a narrativa de temas ligados à religiosidade daqueles tempos.

Caminhar pela literatura de viagem é lançar luz sobre lugares e fatos cotidianos. Com afinidades de processo e de estilo de fólios, lembra-se agora do estatuto da Irmandade do “Glorioso Mártir São Jorge”, Mártir decapitado, cujo título se apresenta como *Compromisso administrativo e econômico da Irmandade do Glorioso Martyr S. Jorge, mandado organizar pela mesa administrativa e aprovado em ultima sessão de mesa conjuncta, solemne e geralmente congregada em o dia 10 de janeiro de 1841, debaixo da presidencia do provedor actual José Joaquim Velho* (Figura 5); este modelo, de associação de ofício, era muito comum na sociedade colonial. Sobre tais irmandades e suas formas de inserção na comunidade política do Rio de Janeiro, que se fizeram presentes desde o século XVIII, Beatriz Santos diz o seguinte: “as irmandades de ofício são consideradas formas de socialização que tem como

referência a igreja católica e a monarquia, em que o domínio de um ofício constituía um critério de ingresso, fossem os irmãos livres, libertos ou escravos”, inclusive mulheres (SANTOS, 2010, p. 135-137).



Figura 5.
Compromisso administrativo e economico da Irmandade do Glorioso Martyr S. Jorge [...].
Rio de Janeiro,
Typographia
de Manuel José
Cardoso, 1841,
21 x 15,5 cm.
Fonte: Acervo de
livros impressos
da Biblioteca
Brasiliana Guita
e José Mindlin
– PRCEU/USP.

Interessa expor que os elementos iconográficos presentes no documento, por sua vez, atingem apuros de sensibilidade e fidelidade na definição dos atributos do Martyr São Jorge, Santo legendário cujo culto teve grande difusão no oriente próximo e em muitos países do continente europeu. Apesar da minimização de seu culto a partir do *Concílio de Trento* (1545 e 1563), há referências de interessantes imagens que correspondem às narrativas hagiográficas da *Legenda Dourada*, escrita pelo dominicano Tiago de Voragine (1228-1298), sobre o militar Jorge que, ao passar pela Vila de Silene, na Líbia, teria cravado uma lança pontiaguda no peito de um dragão, salvando a filha de um rei local do ataque do animal–símbolo este do mal e do demônio (SCHENONE, 1992, p.437).

Episódio invocado, a propósito, para reiterar a importância dada à inserção da cultura figurativa nos compromissos das irmandades, também nos oitocentos, em que as formas tradicionais de piedade corroboram o culto às imagens. São Jorge, com seus ins-

trumentos característicos de guerreiro, faz-se presente no fôlio de rosto do estatuto do “Compromisso administrativo e economico da Irmandade do Glorioso Martyr S. Jorge”, em que é possível encontrar as evidências de paralelos em modelos e estilemas de pose do mártir, que foi enforcado em Lida, na Palestina, nas décadas iniciais do século IV, e aparece aqui na expressão iconográfica de cavaleiro, com armadura e lança, a atacar o dragão.

Corroborar-se a ideia de que o patrimônio artístico e bibliográfico é a mais-valia das políticas culturais e, portanto, torna-se necessário que os acervos, que os salvaguardam, valorizem as diferentes interações “cognitivas, experienciais e sociais com os públicos” e continuem a atuar como “instituições permanentes, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, abertas ao público, que adquirem, preservam, pesquisam, comunicam e expõem, para fins de estudo, educação e lazer, os testemunhos materiais e imateriais dos povos e seus ambientes” (ROQUE, 2019), como polos aglutinadores de fragmentos históricos heterogêneos do passado.

Silveli Maria de Toledo Russo é Doutora, com estágio pós-doutoral, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP); investigadora colaboradora no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ARTIS-IHA; pesquisadora residente na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo (BBM-USP), com projeto de investigação intitulado: *Os documentos da Imprensa Régia salvaguardados na BBM, entre fontes manuscritas e impressas coevas, na perspectiva de uma interpretação do Patrimônio Cultural no Brasil*. Docente no curso de Arquitetura e Urbanismo de instituições particulares de ensino superior.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Cristina. **Rubens Borba de Moraes**: Anotações de um Bibliófilo. São Paulo: Publicações BBM, 2017.
- CABRAL, Alfredo do Valle. **Anais da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro de 1808 a 1821**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida; MORAES, Rubens Borba de. **Bibliografia da Imprensa Régia do Rio de Janeiro**. São Paulo: Edusp; Kosmos, 1993.
- CHAMBERLAIN, Henry. **Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil, from drawings taken by Lieutenant Chamberlain, Royal artillery, during the years 1819 and 1820, with descriptive explanations**. London: Printed for Thomas M'Lean, n. 26, Haymarket, by Howlett and Brimmer, Columbian Press [...], 1822.
- CHAMBERLAIN, Henry. **Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820 / desenhos e descrições por Tte. Chamberlain**. Rubens Borba de Moraes (Trad.). Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1943.
- COMPROMISSO administrativo e economico da Irmandade do Glorioso Martyr S. Jorge, mandado organizar pela mesa administrativa e aprovado em ultima sessão de mesa conjuncta, solemne e geralmente congregada em o dia 10 de janeiro de 1841, debaixo da presidencia do provedor actual José Joaquim Velho**. Rio de Janeiro, Typographia de Manuel José Cardoso, 1841, Acervo de livros impressos da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – PRCEU/USP.
- COMPRIMISSO [sic] da Irmandade de N. S. do Rozario de S. Joze da Barra**, 1760, São José da Barra, Capitania das Minas do Ouro, Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – PRCEU/USP. São Paulo. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br>>. Acesso em: 12 jul. 2019.
- GUARACIABA, Joaquim Pereira Jorge. **Oração funebre recitada por ocasião das exequias que fez celebrar a Sociedade Portuguesa de Beneficencia de Campos dos Goytacazes, provincia do Rio de Janeiro, na capella da veneravel Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, da mesma cidade, em suffragio ás almas de sua magestadefidelissima do Senhor D. Pedro V Rei de Portugal e dos Algarves e de seu augusto irmão o senhor Dom Fernando no dia 17 de Janeiro de 1862**. Rio de Janeiro: Typ. do Commercio de Brito & Braga, 1862. Acervo de livros impressos da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – PRCEU/USP.
- LEÃO FILHO, Joaquim de Souza. Os Chamberlain no Rio de Janeiro de D. João VI. **Jornal do Commercio**, p.3, 9 fev. 1941.
- MÁRSICO, Maria Aparecida de Vries. **Um Panorama sobre a Evolução Histórica da Encadernação**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Plano Nacional de Recuperação de Obras Raras, 2009. Disponível em: <http://planorweb.bn.br/documentos/historia_bibliotecas/panorama_evolucao_historica_encadernacao.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- MARTINS FILHO, Plínio (org.). **Cartas de Rubens Borba de Moraes ao Livreiro Português António Tavares de Carvalho**. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2018.
- MCMURTRIE, Douglas Crawford. **O livro: Impressão e Fabrico**. 3. ed. Maria Luísa Saavedra Machado (Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- MINDLIN, José. **Uma vida entre livros**: reencontro com o tempo. 4. ed. São Paulo: Edusp; Companhia das Letras, 2008.
- MINDLIN, José. **Destques da Biblioteca Brasileira Indisciplinada de Guita e José Mindlin**. Introdução e comentários de José Mindlin. São Paulo: Biblioteca Mindlin/Edusp, 2013.
- MORAES, Rubens Borba. **O Bibliófilo Aprendiz**: Rubens Borba de Moraes. 5. ed. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2018.
- PERDIGÃO, José. **Calouste Gulbenkian**. Colecionador. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- ROQUE, Maria Isabel. Em torno da definição de museu. **In a.muse. arte**, mar. 2019. Disponível em: <<https://amusearte.hypotheses.org/3671>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

RUSSO, Silveli Maria de Toledo. **Espaço doméstico, devoção e arte**. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2014.

SANTOS, Beatriz Catão Cruz. Irmandades, oficiais mecânicos e cidadania no Rio de Janeiro do século XVIII. *Varia história*. Belo Horizonte, v. 26, n. 43, p. 131-153. Jun. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v26n43/v26n43a08.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

SCHENONE, Hector. **Iconografia del Arte Colonial**. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

VERHOOGT, Robert. **Art in Reproduction: Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

VIANNA, Hélio. **Contribuição à história da imprensa brasileira**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

HISTÓRICO E OBSERVAÇÕES SOBRE ALGUMAS PINTURAS PORTUGUESAS: ACERVO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO (MNBA-RJ)

Zuzana Paternostro

Com a intenção de destacar as mais relevantes obras da Coleção de pinturas portuguesas, faz-se necessário relatar como eram, a princípio, as pesquisas iniciadas em 1986 sobre a origem da Coleção Real portuguesa de Dom João VI, embora poucas obras fossem originárias dessa mesma fonte, e a maioria tenha enriquecido o acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA-RJ) apenas em fins do século XIX e princípios do XX.

Foi imperativo pesquisar as origens das obras dessa Coleção ligando-as à vinda da Corte Real para o Brasil na primeira década do século XIX: iniciamos esta busca, portanto, recorrendo ao material já existente no arquivo do Museu Nacional de Belas Artes. Além disso, no decorrer desta investigação, verificou-se que a maneira mais provável de efetuar essa reconstituição seria procurar os documentos de origem no arquivo do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), simplesmente pelo fato de ter sido essa edificação a moradia da Família Real – o Palácio de São Cristóvão.

Aqui, estamos relatando nosso trabalho realizado na década de 80 do século passado, um verdadeiro histórico reconstitutivo dessa Coleção, já que tudo que havia sido encontrado até então foi irreparavelmente perdido e totalmente destruído pelo fogo no desastroso incêndio ocorrido em 2018 no Rio de Janeiro¹.

¹. Ver publicação *Jornal da ABCA*: ABCA. “O incêndio que destruiu o Museu Nacional”. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/o-incendio-que-destruiu-o-museu-nacional-zuzana-paternostro/>. Acesso em: 30 jun. 2019.

Prosseguindo neste autêntico memorial de uma pesquisa empreendida há mais de trinta anos, podemos reafirmar, depois de decorridas mais de três décadas – mesmo assim, ainda carentes de provas –, que sim, encontramos entre as informações colhidas nessas fontes sobre o Erário Real – vindo de Portugal, em 1808, juntamente com a Família acompanhada por toda a Corte – o levantamento de diversos quadros sem autoria, particularmente as pinturas com títulos repetidos (por exemplo, os que se referem a um determinado Santo ou Santa etc.) e, além disso, a ausência das respectivas dimensões informadas em medidas de costume da época como palmos. Ainda assim, foi possível elaborar um quadro não exatamente completo, porém ao menos indicativo da chamada *Coleção Real Dom João VI*.

É necessário observar que, entre esses documentos, foram encontradas listagens pertencentes a diversos membros da Família Real: em particular, podemos citar uma que pertencia à Rainha Dona Maria I, mãe do Príncipe-regente Dom João VI. Nessa relação especialmente elucidativa, foram identificados os nomes de diversos artistas, apesar da ausência dos respectivos títulos das obras. Os resultados desta pesquisa, efetuada ao longo de dois anos, destinavam-se à publicação para, afinal inseridos no levantamento histórico-artístico do Acervo, completarem o citado levantamento com sua inclusão em periódicos formais da Instituição, como são considerados os Anuários do Museu Nacional da UFRJ².

Sem esquecer um dos primeiros catálogos com a maioria de pinturas portuguesas, chamado GUIA da Escola Nacional de Bellas Artes de 1920 (Figura 1).

Informações parciais sobre a *Coleção Real* vieram a ser veiculadas em duas publicações sobre pinturas italianas no MNBA: a primeira de 1992 com o catálogo *raisonné* chamada *Pintura Italiana Anterior ao Século XIX no Museu Nacional de Belas Artes Tomo I e*, mais detalhadamente, a segunda publicação, surgida em janeiro de 1996 e chamada

2. Levantamento histórico-artístico do Acervo do Museu Nacional da UFRJ era parte do conjunto da recuperação arquitetônica do prédio do antigo Palácio, um projeto que contava com apoio do então ministro da Ciência e Tecnologia Renato Archer: constituiu uma comissão de arquitetos e cientistas com participação do Iphan e liderança do arquiteto Alcides Rocha Miranda. Por meio da incentivadora do projeto, Lélia Coelho Frota, aceitei o convite dela de contribuir graciosamente no tocante a inventariar o acervo artístico-documental dos respectivos departamentos como registro do percurso das Ciências Naturais e Antropológicas, seu instrumental e sua trajetória nacional.

Arte Italiana em Coleções Brasileiras de 1250-1950, ambas publicadas conjuntamente, com o historiador paulista Luiz Marques identificando algumas obras, não necessariamente de autores portugueses, mas sobretudo italianos e flamengos. Foi assim que registramos os primeiros impressos sobre a origem da *Coleção Real D. João VI*.

Sobre pinturas de artistas portugueses, contudo, foi apenas pouco depois, já no decorrer do ano de 1996, que surgiu a oportunidade de divulgar um amplo e bem representativo panorama de registro com apreciação histórica e estética relativa à pintura portuguesa pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes. De forma mais sedimentada e consistente, por ocasião da mostra *Português tal e qual*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo: isso permitiu, pela primeira vez, tanto a reprodução das obras portuguesas em sua maioria como, também, a apresentação do início da Coleção de pinturas consideradas portuguesas vindas com a Corte para o Brasil.

Por ocasião dessa exposição e de seu catálogo, ambos elaborados de modo conjunto com colegas portugueses na Pinacoteca de São Paulo e no MNBA-RJ, optamos por dividir as obras em dois segmentos cronológicos assim especificados: o começo do acervo do MNBA intitulado *O Início da Coleção*, e o segundo, *O Grupo do Leão e o Naturalismo Português*. Nessa ocasião, foi possível publicar a primeira referência impressa – relativa à *Coleção Real* – apresentando os resultados obtidos em pesquisas atentas, efetuadas há décadas, repassadas até então apenas para a documentação interna do Departamento de Pintura Estrangeira para acesso livre de consultas³.

3. As referidas pesquisas – pouco depois do meu afastamento do Departamento da Pintura Estrangeira – foram aproveitadas na publicação, em 2008, da edição *Coleção Real D. João VI*.



Figura 1. Guia Geral das Galerias. Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1920. (Folha de rosto). Typ. Revista dos Tribunaes Carmo 55-Rio. Coleção particular.

Finalmente, foi o mérito pela exposição e a publicação do respectivo catálogo internacional, evento ocorrido em São Paulo e no Rio de Janeiro em 1996, o que pela primeira vez permitiu a visibilidade das melhores obras portuguesas quase em sua totalidade. O segundo capítulo⁴ da referida publicação se detém em artistas portugueses presentes individualmente na Coleção do MNBA. Tanto a sua origem no Brasil quanto a aquisição pela então Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro para participação da Coleção em exposições, bem como a correspondente apreciação histórica e estética procuraram destacar as qualidades específicas presentes em todas as obras: que tenha chegado ao nosso conhecimento, foi a mais extensa e abrangente análise dedicada aos destacados artistas da Coleção de pinturas portuguesas do MNBA.

Para registrar aqui esse evento de 1996, há de se mencionar ainda os trabalhos de distintos colegas portugueses, tais como o de curadoria – por conta de Simoneta Luz Afonso (ex-diretora do Instituto Português de Museus) e de Raquel Henriques da Silva (ex-diretora do Museu do Chiado) –, ao lado dos ensaios memoráveis do Dr. Alberto Mac-Bride e de Luís Keil, além da direção-geral e do prefácio a cargo do erudito brasileiro Emanuel Araújo.

Porém, o propósito deste artigo é pontuar algumas obras específicas que primam por algum aspecto como sua ancestralidade, singularidade estética, continuidade de uma tradição consolidada, raridade de gênero ou mesmo consonância com o estilo vigente na época de sua criação. Da mesma forma, gostaríamos de salientar que centramos nossa atenção em pinturas a óleo com suportes clássicos ou convencionais, tais como madeira, metal e tela.

De acordo com o primeiro item acima, assinalamos a presença do cronologicamente mais antigo quadro português de Autor Desconhecido, de título *Morte de padre Filipe Bourel* – religioso de origem alemã ativo no Brasil e professor em Coimbra, pertenceu à Ordem dos Jesuítas. Consideramos essa pintura obra de um pintor *naif*, sem ter passado por ensinamentos acadêmicos. Acreditamos que o referido quadro foi pintado como reconstituição posterior e fora do Brasil: apresenta uma paisagem, com tentativa evidente de

4. O capítulo em questão encontra-se no catálogo SILVA, Raquel Henriques da. Invocação do Grupo do Leão e do Naturalismo Português. In: *O Grupo do Leão e o Naturalismo Português*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

caracterização topográfica, esboçando uma cabana e registrando um grupo de figuras com diferentes indumentárias – ao centro, seu protagonista concluindo a cena. Por si só, uma composição já bastante narrativa acompanhada, ainda, por uma inscrição detalhada que envolve portugueses e indígenas participantes de algo ocorrido no Brasil no início do século XVIII. Trata-se, provavelmente, de um religioso autodidata em arte pictórica, próximo ou ligado diretamente à ordem jesuítica. Esse quadro foi objeto de uma extensa e bem-elaborada análise apreciativa do historiador e professor Jorge Coli que, ao abordar exaustivamente essa pintura⁵, afirmou a respeito:

A cabana da morte de Bourel é teórica e erudita. Ela completa os elementos que formam o universo cultural do pintor. Longe de fundar-se numa visão descritiva, realista, empírica, ela se articula por chaves mentais, que afastam a visão do mundo exterior. Destina-se a nutrir a alma dos fiéis por meio de um imaginário exemplar e fundamenta-se em tradições simbólicas cujas raízes são muito antigas. (COLI, 2009, p.126)

A eventual contribuição desta matéria centra-se agora em outro gênero, até o século XX situado entre as categorias em geral menos apreciadas – a da chamada natureza-morta⁶. É desse gênero o quadro (Figura 2) intitulado *Caramujos e conchas*, assinado por Joaquim Manoel da Rocha (1727-1786): óleo sobre tela que, apesar de dimensões modestas, detém um conteúdo impactante. Atrativo pelo tema, contendo elementos aparentemente singelos, ou talvez exatamente por essa razão, podemos avaliar essa obra como pictoricamente superior a inúmeras criações consideradas, em seus temas mais nobres, assuntos religiosos ou cenas inspiradas na História. E, para tanto, sem deixar de mencionar o artigo *Algumas naturezas-mortas*, da atenta Lygia Martins Costa, publicado em um dos anuários do

5. De acordo com a pesquisa minuciosa de Arthur Valle, podemos atualizar a informação de que, de acordo com o relatório de Rodolfo Bernardelli, de 1902, obras sobre papel (desenhos, aquarelas e pastéis) de artistas portugueses, foram adquiridas da coleção de Cunha Porto, e não doadas por ele.

6. As naturezas-mortas tipo “*vanitas*” eram extremamente importantes. A máxima em *vanitas* era: “*Vita brevis, Ars longa*” (“A vida é curta, mas a Arte é duradoura”). O termo *vanitas* se originou de uma passagem de Eclesiastes: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (“Vaidade, vaidade, tudo é vaidade!”). Sua origem vem do hebreu e significa “tudo é fumaça” – ou seja, tudo se dissipa no ar.

MNBA, a qual citamos: “Caramujos, de autor ignorado, é uma peça que agrada bastante. Não está muito bem conservada donde não figurar presentemente nas galerias” (COSTA, 1945, p.141).

Figura 2.
Joaquim Manoel da Rocha
(1727-1786),
Caramujos e conchas, sem data,
óleo sobre tela,
68,2 x 46,8 cm,
Coleção Museu Nacional de Belas Artes – MNAB, Rio de Janeiro, Brasil.
Fonte: Catálogo O Museu Nacional de Belas Artes, Fotografia de Rômulo Fialdini.



Retrocedendo, é bom lembrar que a tradição desse gênero não era desprezível em Portugal. Josefa de Ayala Figueira, conhecida como “Josefa de Óbidos” (1630-1684), pintora nascida em Sevilha, mas que viveu toda a vida em Portugal, teve uma respeitável produção de pinturas do gênero natureza-morta. Sua fama de artista e autora de grande contingente de obras exerceu, portanto, e sem dúvida, considerável influência no país em que contava com uma rede de contatos sociais e corporativa de boa qualidade. Cientes desse pano de fundo em que se projetou Joaquim Manoel da Rocha, logo surgiu o motivo para apresentar a tela dele em conjunto com outras obras estrangeiras da Coleção do Museu.

Foi assim que realizei, em 2002, a exposição Naturezas-mortas – Acervo de Pinturas Estrangeiras do Museu Nacional de Belas Artes, centrada no mesmo gênero que apresentou a riqueza dessa temática e que abordou, expondo parcialmente, o melhor da referida Instituição. Escassez de recursos constituiu novamente o motivo de ter apenas um modesto fôlder limitado à extensão do conteúdo e da quantidade de exemplares, resumindo informações como significado do gênero, relação e reprodução seletiva de obras expostas.

Com toda a clareza, a confirmação da ideia da continuação da tradição se desenhou ao longo da mostra A Perspectiva das Coisas,

exibida na exposição montada em 2010 na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Em meio à extensa produção internacional, particularmente flamenga e holandesa, que percorremos detidamente, a obra de Josefa de Óbidos, ativa em Portugal, era impossível de passar despercebida, tranquilizando, assim, a minha ousadia por ter continuamente apresentado em todas as publicações do MNBA, mesmo que pertinente ao assunto tratado, o quadro de Joaquim Manoel Rocha.

Seguindo linha cronológica das obras no acervo, gostaria de lembrar ainda a existência de um quadro pertencente ao MNBA e ali presente até 1953: um raro exemplo de pintura de gênero em obra do século XVIII, sendo a autoria de José Antônio Benedito Soares de Faria e Barros, conhecido como Morgado de Setúbal (1752-1809). Sua composição intitulada *Tocador de Guitarra*⁷ (Figura 3), assinada e datada, possui características do gênero citado, com aspectos iconográficos passíveis de leitura notável e rica para a compreensão da época, além de qualidades estéticas próprias de um pintor experiente no ofício. Como a referida obra encontra-se, há décadas, no Museu Regional de São João del-Rei, em Juiz de Fora (MG), só podemos apreciar esse quadro pela imagem que conhecemos de reprodução.



Figura 3.
José Antônio Benedito Soares de Faria e Barros (1752-1809),
Tocador de Guitarra, 1791,
óleo sobre tela,
80,8 x 103,2 cm,
Coleção Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: Museu Regional de São João del-Rei, Fotografia de Andréia da Fonseca Rodriguez.

7. A identificação do autor e da época foi descoberta por Regina M. Real, técnica do Museu Nacional de Belas Artes, pela leitura de inscrições no dorso da tela, em 1941.

Assim a consideramos – além de interessante –, essa composição apresenta qualidades merecidas de uma leitura posterior mais atenta. De imediato, apreendemos dela informações variadas a respeito das personagens e a sua posição na sociedade da época. Uma delas vestida com indumentária de classe – aparentemente militar –, enquanto outra, de traje civil, está segurando um instrumento musical, ambas ocupam todo o amplo espaço da pintura, mas sem insinuar o ambiente e sendo protagonistas da cena. Por essa razão, a classificação do gênero aproxima-se mais do retrato do que a pintura de costumes. Estamos, a rigor, diante de dois cativantes retratos independentes do assunto (exercício de música) em que se encontram inseridos. Sua mensagem exata é dirigida à plateia por enquanto desconhecida. Trata-se de um elo vinculado aos temas decorrentes de épocas e de obras dos séculos subsequentes, por exemplo, à produção dos artistas do Grupo Leão e aos chamados Naturalistas.

Seguindo o mesmo propósito apontado no início deste artigo, pretendemos focalizar uma obra do gênero de retrato de autoria de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) – *Retrato do Professor João Barreira* (Figura 4). Por razões que desconhecemos, essa obra foi adquirida como *O soldado* pela Escola Nacional de Belas Artes, logo nos primeiros dois anos do século XX.

E assim figurou – sem a devida identificação nos guias e catálogos da Escola e, posteriormente, do próprio Museu. A biografia do retratado informa ser ele médico por formação, mas João Barreira era voltado plenamente aos estudos da História da Arte, matéria que inclusive lecionou: era professor na Escola Superior de Belas Artes, em Lisboa, onde cativou o interesse de muitos artistas pela sua erudição e personalidade investigadora. Foi dono de uma percepção crítica em aquilatar tanto a permanência de artistas portugueses em centros artísticos distintos de Portugal como a importância dos estrangeiros no seu país.

Seu posicionamento autêntico e frequentemente voraz amaciava com a exposição dos fatos positivos e a apreciação justa. Intellecto admirável, sua argumentação era baseada no conhecimento e na percepção da dinâmica dos processos artísticos, dos estilos, do indivíduo e do coletivo. Não foi sem razão que serviu de modelo não apenas a Columbano, assim como a outros artistas presentes no acervo do MNBA, tais como Antônio Teixeira Carneiro

(1872-1930). De Columbano há mais de um retrato de João Barreira (1896), sendo que um posterior, após seu retorno de Paris, em 1900, foi por sorte adquirido em 1902 para a Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes.



Figura 4.
Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), *Retrato do Professor João Barreira*, 1902, óleo sobre madeira, 24 x 19 cm, Coleção Museu Nacional de Belas Artes – MNBA/IBRAM, Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: Catálogo O Grupo do Leão e o Naturalismo Português, Fotografia: Arquivo Nacional de Portugal.

Retratista por excelência, Columbano trabalhava com muito gosto em suporte de madeira de tamanho pequeno. Nele exibia, às vezes, técnica próxima à do pastel, como no *Retrato* que fez de sua esposa, mas sua expressão dominante era a da pincelada enérgica, mergulhada em cores contrastantes de paleta nas fronteiras do claro e escuro. Particularmente feliz, o citado retrato de João Barreira é próximo à caracterização feita por Raquel Henrique da Silva⁸, que a seguir citamos: “Foi [Columbano] obsessivamente um retratista e amava, com desprezo sobranceiro pelo tempo que lhe foi dado viver, a grande pintura do passado, quer os holandeses do círculo

⁸. Para nos identificarmos com as observações da Raquel Henriques da Silva, podemos lembrar ainda de uma pintura de Frans Hals (1592/1666) e seu *Retrato de Jasper Schade*, de 1645, do acervo da Národní Galerie v Praze (Galeria Nacional de Praga, República Checa).

de Rembrandt, quer os *tenebristas* espanhóis do Século de Ouro, ou seja, o XVII” (SILVA, 1996, p.29, grifos nossos).

Inevitavelmente, ao apreciarmos essa sentença, surge outro retrato do acervo do Museu na minha “galeria visual”: o *Busto de homem* (Figura 5), da escola holandesa, atribuído a David Beck (1621-1656), que não é adepto de Rembrandt, já que pertenceu ao círculo de Delft, mas que a meu ver, mesmo assim apresenta alguns aspectos familiares ao da percepção de Columbano. Ambos os retratados mantêm postura erguida, a mesma posição de três quartos do rosto e semblante elevado um pouco para cima, direcionando seu olhar firme ao espectador.



Figura 5.
David Beck
(1621-1656),
Busto de Homem,
sem data, óleo
sobre tela, 71 x
56 cm, Coleção
Museu Nacional
de Belas Artes –
MNBA/IBRAM,
Rio de Janeiro,
Brasil. Fonte:
MNBA, Fotografia:
arquivo MNBA.

Nem a diferença de séculos entre os dois retratos e tampouco a pincelada brilhante de Columbano distanciam o sentimento comum aos dois – a seu modo e a seu tempo –, aqui traduzido pelo fato de que observamos duas obras-primas da retratística. Nada efêmero, ambos os modelos com expressão de caráter transmitindo solidez, captada mediante pincel, empatia e percepção inegável da parte de dois artistas em perfeita comunhão humanística – apesar de estarem tão distantes um do outro, no tempo e no espaço.

Finalizando, lembro bem que o MNBA possui uma obra de um artista do século XX, Antônio Pedro da Costa (1900-1966): pintor, escritor e teatrólogo, foi precursor do movimento surrealista português e fez parte do Grupo Surrealista de Lisboa. Era próximo também da grande Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) e organizou a primeira exposição dela em Portugal, em 1935. Lamentavelmente, nada consegui de sua autoria em termos de alguma obra pertencente ao MNBA-RJ, que, por sorte, conta em seu acervo com um belo retrato – *Yone Stamato*– de autoria de Arpad Szenes (1897-1985), pintor húngaro da mesma cidade natal que a minha, marido e admirador da grande artista portuguesa citada. Conforme nos proporciona a própria leitura da pintura, a obra *Nós Dois no Brasil* (Figura 6) – de Antônio Pedro⁹, também integrante desta Coleção – foi realizada durante a visita do casal ao Rio de Janeiro em 1941: bastante representativa, caracteriza muito bem a estética surrealista adotada por seu autor.

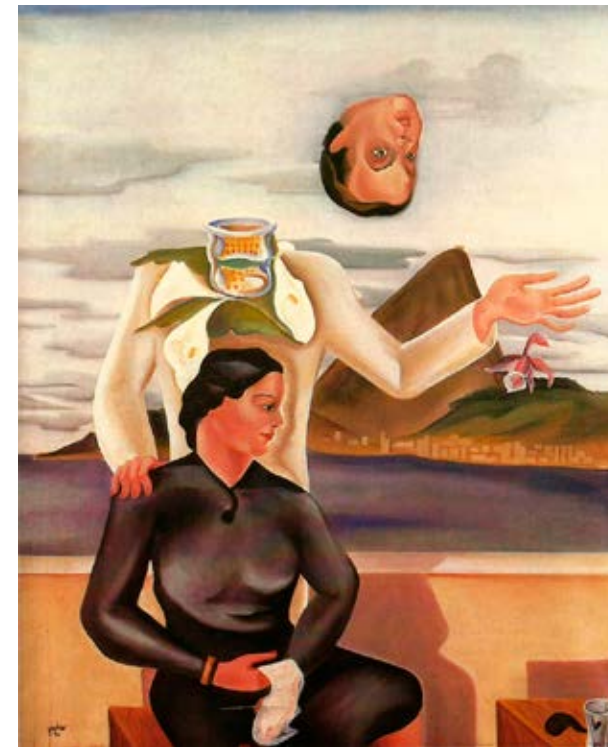


Figura 6.
Antonio Pedro
(1909-1966), *Nós
Dois no Brasil*,
1941, óleo sobre
tela, 100 x 80 cm,
Coleção Museu
Nacional de Belas
Artes – MNBA, Rio
de Janeiro, Brasil.
Fonte: catálogo O
Museu Nacional
de Belas Artes,
Fotografia: arquivo
MNBA/IBRAM.

9. A obra de Antônio Pedro *Nós Dois no Brasil* participou da exposição do artista na Câmara do Conselho da Cidade de Caminha (Portugal), em julho de 1979.

Assim, podemos concluir que o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro conta com uma obra de qualidade inquestionável, que podemos considerar expressão e digna representante do século XX. Para tanto, sempre que se faz necessária, oportuna ou desejável a representação própria do artista ou da própria arte portuguesa do citado século, ela permanece acessível, requisitada e exposta, tanto no Brasil quanto no exterior. Finalizando, esperamos ter apresentado algumas das mais importantes observações tanto de pesquisas como de apreciações de artefatos interessantes para estudos posteriores. A História da Arte tem suas vantagens: suas descobertas e aproximações são infinitas. Da mesma forma que suas interpretações. Caro leitor entendido, e leigo também, fique à vontade, já que a temática é apaixonante e digna de discussões.

Zuzana Paternostro é PhD em História da Arte pela Faculdade de Filosofia da Universidade *Ján Amos Komenský*, em Bratislava (Checoslováquia, 1975). Curadora-Chefe da Coleção de Pintura Estrangeira no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (1982-2006): pintura europeia dos séculos XII ao XX. Lecionou de 1977 a 1982. Membro do Icom, Associação Brasileira de Críticos de Arte; Associação Internacional de Críticos de Arte, Conselho Internacional de Museus, Conselho Internacional de Curadores de Arte Flamengo e Holandesa (2001-2014). Curadorias recentes: *K. Lovay* (Brasília) e *J. Rusnak* (*Ciudad del México*, 2018). Publicou recente ensaio sobre *Louvre – Abu Dhabi* (Emirados Árabes, 2019).

REFERÊNCIAS

- ABCA. **O incêndio que destruiu o Museu Nacional**. Disponível em: <<http://abca.art.br/httpdocs/o-incendio-que-destruiu-o-museu-nacional-zuzana-paternostro/>>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- COLI, Jorge. Episódio e Alegoria. In: **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes**. Vol. 1, 2009.
- COSTA, Lygia Martins. Algumas naturezas-mortas. In: **Anuário do MNBA**. N.7, 1945, p. 129-157.
- PATERNOSTRO, Zuzana. **A perspectiva das Coisas**. Exposição na Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa. (Observatório Crítico). *Jornal da ABCA*. (Associação Brasileira de Críticos da Arte). Ano VIII, n. 23, 2010.
- SEVCÍK, Anja K. **Rembrandt & Co**. Příbeh lumení v století blahobytu. Národní galerie v Praze. 2012. ngprague.cz
- SILVA, Raquel Henriques. **Invocação do Grupo do Leão e do Naturalismo Português**. In: O Grupo do Leão e o Naturalismo Português. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.
- VALLE, Arthur. Considerações sobre o Acervo de Pintura Portuguesa da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes. **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/portugueses_enba.htm>.

PÔSTERES

OS CAUDATÁRIOS DO NADA: AS PERCEPÇÕES DE MURILO MENDES SOBRE O ARTISTA JAMES ENSOR

Luisa Pereira Vianna

Murilo Mendes (1901-1975), além de poeta e crítico de arte, também era um colecionador. Quase todo o seu acervo foi doado para a Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), cidade natal do escritor, onde foi criado um museu em seu nome. Com aproximadamente 157 obras – de vários suportes e técnicas – o acervo é considerado, segundo alguns autores, a maior coleção internacional de arte moderna do Estado de Minas Gerais. Dentro dessa coleção, encontram-se duas gravuras do artista belga James Ensor (1860-1949): *Os Insetos Singulares* (1888) (Figura 1) e *Rei Peste* (1895) (Figura 2), que constituem o objeto desta pesquisa. Os personagens do artista são intitulados por Mendes como “os caudatários do nada”, uma vez que ele os considera figuras atemporais. As duas gravuras de James Ensor são as únicas do artista dentro de uma coleção pública no país.

Justificativa

É necessário descortinar o acervo de Murilo Mendes, dado que boa parte da coleção ainda permanece em estado bruto de estudo. Para além dessa questão, o fato de as gravuras de James Ensor serem as únicas no Brasil pertencentes a uma coleção pública denota caso singular e que merece enfoque.

Objetivos

Estudar as duas gravuras de James Ensor que fazem parte da coleção de Murilo Mendes e compreender a relação estabelecida entre o poeta e essas obras como forma de entender um gosto de Mendes pela modernidade do *fin de siècle* europeu.

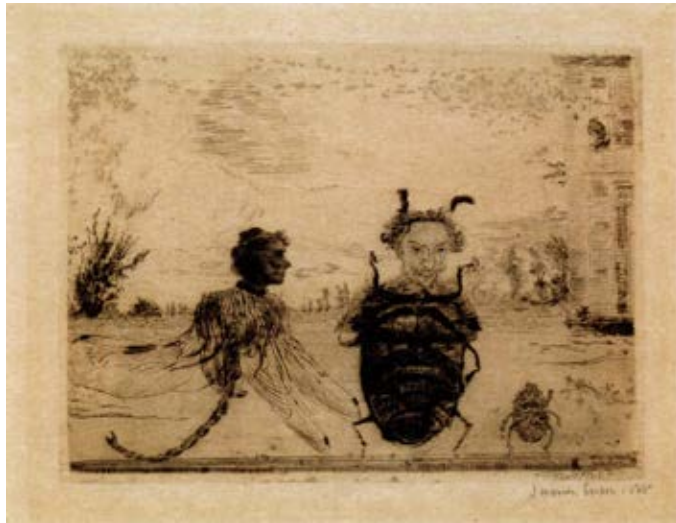


Figura 1.
James Ensor,
Os Insetos Singulares.
1888. Gravura em
água-forte, 11,4 x
15,4 cm.



Figura 2.
James Ensor, *Rei Peste*.
1895. Gravura em
água-forte, 9,6 x
11,5 cm.

Método

Analisar as obras de James Ensor e compará-las com outras obras estrangeiras do período, do final do século XIX e início do XX, bem como obras da própria coleção de Murilo Mendes.

Resultado

O estudo, ainda não concluído, tem possibilitado perceber por meio das gravuras de James Ensor que a visão de modernidade de Murilo Mendes se aproxima dos preceitos simbolistas e decadentistas – ambos “flertam” com a cultura do *fin de siècle*.

Luisa Pereira Vianna é Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), MG, com financiamento da Capes. Pesquisa a relação entre Murilo Mendes e as gravuras de James Ensor, que fazem parte da coleção de arte do poeta, sob a orientação do Professor Dr. Martinho da Costa Junior. É graduada em História com ênfase em Patrimônio Histórico pela mesma instituição. É membro do Laboratório de História da Arte (LAHA) da UFJF. luisa_vianna@yahoo.com.br.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Lais Corrêa. **Murilo Mendes: Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. **James Ensor: um visionário em preto-e-branco**. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, 2005.
- MALORNY, Ulrike Becks. **James Ensor 1860-1949: As máscaras, o mar e a morte**. Trad. Port. Alexandre Correia. Colônia: Taschen, 2000.
- MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- OLIVEIRA, Renata. Coleção do Museu de Arte Murilo Mendes. Ouro Preto: **Anais do III Simpósio Impérios e Lugares no Brasil**, 2010. In: <<http://www.ilb.ufop.br/IIIsimposio/55.pdf>>.
- SEBASTIÃO, Walter. **Consciência pictórica, inconsciente gráfico**. In: CENTRO DE ESTUDOS MURILOMENDES. Catálogo de Exposição A Gravura na Coleção Murilo Mendes. Juiz de Fora: UFJF/CEMM, 1999.

UM OLHAR SOBRE AS OBRAS DOS IRMÃOS TIMOTHEO DA COSTA NO MUSEU AFRO BRASIL

Simone de Oliveira Souza

Este trabalho apresenta os resultados parciais da pesquisa de mestrado intitulada *Irmãos Timotheo da Costa: estudo da coleção do Museu Afro Brasil*, que busca analisar as quarenta e três obras dos irmãos Arthur Timotheo da Costa (1882-1922) e João Timotheo da Costa (1879-1932) pertencentes ao acervo do MAB.

A pesquisa de mestrado é um dos desdobramentos do trabalho intitulado *Arthur Timotheo da Costa (1882-1923): Ensaio de Catálogo de um artista afro-brasileiro do oitocentos (2016)*, realizada para conclusão do Curso de História da Arte da Unifesp, que se tratou de um primeiro levantamento de pinturas, desenhos e trabalhos de decoração atribuídas ao pintor.

Palavras-chave: Pintores negros – século XIX, Arthur Timotheo, 1882-1922, João Timotheo, 1879-1932; colecionismo; Museu Afro Brasil.

Introdução

Este trabalho pretende lançar o olhar a importantes obras premiadas nas Exposições Gerais de Belas Artes, refletindo sobre a formação da coleção do Museu Afro Brasil, discutindo também a problemática da chamada arte afro-brasileira no campo da história dos museus e da história da arte no Brasil.

A pesquisa busca ainda contribuir para o desafio de difundir a arte produzida por artistas negros negligenciados ao longo da história, que mesmo em meio a um passado recente escravista, lutavam para se firmar no campo das artes e conseguiram se destacar em um ambiente hostil, sendo reconhecidos ao longo do tempo.

Objetivos

A proposta de catalogar essas obras tem por objetivo elucidar possíveis problemas de atribuição, reconstituir a história da coleção dos Irmãos Timotheo no Museu Afro e discutir e problematizar a categoria de “arte afro-brasileira” e a musealização de obras feitas por artistas negros nos séculos XIX e XX.

Métodos

A metodologia de pesquisa parte da elaboração de fichas catalográficas que contemplem uma análise estética e histórica das produções, pesquisa bibliográfica sobre projetos e métodos de catalogação e revisão da bibliografia sobre os Irmãos Timotheo e artistas contemporâneos, contemplando catálogos de exposição, publicações acadêmicas que trataram direta ou indiretamente dos artistas, fotografias antigas, publicações de época em jornais e revistas, reproduções em diversos materiais como cartões e catálogos de leilões.

Coleção Museu Afro Brasil

O Museu Afro Brasil foi criado com base na proposta museológica apresentada em 2004 à prefeitura de São Paulo pelo artista plástico e pesquisador baiano Emanuel Araújo, atual diretor e curador do museu. A proposta foi encampada pelo poder público municipal e em 2009 o museu se vinculou à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Localizado no Pavilhão Manoel da Nóbrega, dentro do Parque Ibirapuera, o museu foi formado com a doação particular de cinco mil peças de Emanuel Araújo, resultado de uma coleção reunida por mais de trinta anos¹. Atualmente o acervo da instituição conta com cerca de seis mil obras produzidas desde o século XVI até os dias atuais, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, documentos e peças etnológicas de autores brasileiros e estrangeiros, negros ou ligados às raízes africanas².

1. ARAÚJO, Emanuel (Curador). Visita ao Museu Afro Brasil. Projeto de implantação do Museu Afro Brasil. São Paulo, 2006.

2. <http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/hist%C3%B3ria>.

As quarenta e três obras dos Irmãos Timotheo da coleção do Museu Afro Brasil compreendem um período de produção que vai de 1892 a 1928, traduzindo uma importante amostra da extensa produção dos artistas. As obras foram incorporadas ao acervo no período de 2006 a 2014, sendo que a maioria foi adquirida em 2009.

Participação dos Irmãos Timotheo da Costa nas Exposições Gerais de Belas Artes

Os Irmãos Timotheo da Costa participaram de diversas Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA) no período entre 1905 e 1929, destacando-se 14^a EGBA em 1907, em que Arthur Timotheo ganhou o prêmio de viagem ao exterior com a obra *Antes do aaleuia*³, que compõe o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, RJ, e a 33^a EGBA, em que João Timotheo ganhou pequena medalha de ouro com a obra *No Atelier*⁴, (1926), pintura destacada como a obra-prima do autor na crítica de Adalberto P. O Mattos – Salão de 1926.

Dentre as obras pertencentes ao Museu Afro Brasil, destacamos as que receberam premiação na 13^a EGBA, como a obra *Cabeça de Negro*⁵, em 1906, de Arthur Timotheo, com a qual ganhou menção honrosa de segundo grau, e na 33^a EGBA, em que João Timotheo recebeu pequena medalha de ouro com a obra *Auscultando*⁶, em 1926.

Considerações

Os irmãos Timotheo da Costa participaram ativamente da produção artística brasileira, e, apesar de serem ainda pouco estudados, suas obras têm sido retomadas e apreciadas em diversas exposições e acervos, como a importante coleção do Museu Afro Brasil. O desempenho dos artistas repercutiu numa gama de críticas positivas, que destacavam seus trabalhos como produções que traziam características que transitavam entre as tradições acadêmicas e as primeiras correntes modernistas.

3. Imagem disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6545/antes-da-aleluia>.

4. Imagem disponível em: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Imagem:lb.1926.09_jtc.jpg.

5. Imagem disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/acervo-digital/acervo>.

6. Imagem disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/acervo-digital/acervo>.

Simone de Oliveira Souza é Mestranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo PPGHA-Unifesp (2018), sob orientação da Professora Dra. Leticia Coelho Squeff. Bacharela em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo Unifesp-EFLCH (2010-2016). Tem especialização em Gestão Pública pelas Faculdades Integradas de Jacarepaguá, Brasil (2008-2009). Licenciada em Letras – Português e Inglês pela Universidade Bandeirante de São Paulo (2004-2006).

REFERÊNCIAS

- AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa**. 2016. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas São Paulo.
- ARAÚJO, Emanuel. **João e Arthur Timotheo da Costa – Os Dois Irmãos Pré-modernistas Brasileiros**, São Paulo, Museu Afro Brasil, 2013.
- BIOGRAFIAS DO MUSEU AFRO BRASIL. São Paulo: Museu Afro, 2016. Disponível em: <<http://museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/2014/12/02/arthur-timotheo-da-costa>>.
- BITTENCOURT, Renata. **Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. 2015. (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.
- CARDOSO, Rafael. The problem of race in Brazilian painting – 1850-1920. In: **Art History**, v. 38, n.3, jun. 1, 2015, p. 489-511.
- MATTOS, Adalberto P. O Salão de 1926. **Ilustração Brasileira**, ano VII, n. 73, set. 1926, n/p.
- VALLE, Arthur. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na Primeira República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos**. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2007.

