

DIÁLOGOS SOBRE HISTÓRIA, CULTURA E IMAGEM:

10 ANOS DO LABORATÓRIO DE HISTÓRIA DA ARTE

MARALIZ DE CASTRO VIEIRA CHRISTO
MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR
(ORG.)


EDITORA
U F J F


CLIO

VOL. I

DIÁLOGOS SOBRE HISTÓRIA,
CULTURA E IMAGEM:
10 anos do Laboratório de História da Arte

Vol. I

DIÁLOGOS SOBRE HISTÓRIA, CULTURA E IMAGEM:
10 anos do Laboratório de História da Arte

Maraliz de Castro Vieira Christo
Martinho Alves da Costa Júnior
(org.)



Universidade Federal de Juiz De Fora

Reitor

Marcos Vinicius David

Vice-Reitoria

Girlene Alves da Silva

Diretor da Editora UFJF

Ricardo Bezerra Cavalcante

Conselho Editorial ClioEdel

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Júnior PPG/His-UFJF (Diretor)

Prof. Dr. Norval Baitello Junior-COS/PUC-SP

Profª. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo-PPG/His-UFJF

Prof. Dr. Kleber Amancio- CECULT/UFRB

Profª. Dra. Claudia Viscardi- PPG/His-UFJF

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Diálogos sobre história, cultura e imagem: 10 anos do Laboratório de História da Arte Vol I / Organizadores Maraliz de Castro Vieira Christo, Martinho Alves da Costa Junior. – Juiz de Fora, MG: Editora UFJF/Clioedel, 2023.

Dados eletrônicos (1 arquivo)

v.1: 282 p.: il. col.

ISBN: 978-85-93128-59-2

História da arte. 2. História da cultura. 3. Cultura visual. I. Christo, Maraliz de Castro Vieira. II. Costa Junior, Martinho Alves da.

CDU: 7(091)

Capa: Anselmo Gianfanti. *Interior de Igreja*, 1889. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora-MG.

Concepção Gráfica

Dalila Varela Singulane

Sumário

Apresentação <i>Maraliz de Castro Vieira Christo e Martinho Alves da Costa Junior</i>	7
O Acervo Fotográfico da Carriço Film no Museu Mariano Procópio: primeiras impressões <i>Alessandra Souza Melett Brum</i>	9
Os Cinco Sentidos: uma trajetória iconográfica <i>Angela Brandão</i>	25
Notas preliminares sobre Aby Warburg e a antropologia <i>Cássio Fernandes</i>	49
A caminho da fonte - As imagens das aguadeiras em Minas Gerais (séculos XVIII e XIX) <i>Francislei Lima da Silva</i>	71
Ser pintor nas Minas Gerais setecentistas: reflexões sobre o ofício e os homens que o executaram <i>Hudson Lucas Marques Martins</i>	91
Desrespeito ou traquinagem? Um quadro de Anselmo Gianfanti no Museu Mariano Procópio <i>Maraliz de Castro Vieira Christo</i>	111
Dener Pamplona Abreu e a invenção da imagem do costureiro de luxo no Brasil: os retratos na revista Manchete nos anos 1960-1970 <i>Maria Claudia Bonadio</i>	133
Louis-Jules Dumoulin <i>Martinho Alves da Costa Júnior</i>	151
Interseções e hibridismos: a linguagem cinematográfica no campo da expressão artística <i>Patricia Ferreira Moreno Christofolletti</i>	171
Murilo Mendes por Cândido Portinari <i>Raquel Quinet de Andrade Pifano</i>	185

Incomodando o “grande monstro”: Arte Postal e correspondências de artistas, problematizando limites da historiografia	205
<i>Renata de Oliveira Caetano, Tálisson Melo de Souza, Débora Fioravante e Hyago Pinto</i>	
“Por uma Arte Ressonante”: Da arte popular às propostas contemporâneas na Bienal Nacional de São Paulo	221
<i>Renata Zago</i>	
Francisco de Holanda, Roma e as Antigualhas	243
<i>Rogéria Olimpio dos Santos</i>	
“Comunidade de semelhantes”: memória, identidade social e a rede de sociabilidades das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti	261
<i>Rosane Carminini Ferraz</i>	

O Laboratório de História da Arte (LAHA), da Universidade Federal de Juiz de Fora, foi se criando aos poucos, informalmente, como uma prática de diálogo entre professores e alunos, unidos por um interesse comum, a História da Arte, e a consciência crescente de sua complexidade. Vinculado ao Programa de Pós-graduação em História, se fazia necessário instituir uma data inaugural. Escolheu-se 2010, ano a partir do qual o laboratório passou a contar com sala, equipamentos e bolsas de iniciação científica. Algo ainda modesto, mas importante para a consolidação dos trabalhos.

Ao longo de uma década, muitas atividades se desenvolveram, com a preocupação contínua de criar-se um espaço dinâmico, de troca entre professores e alunos, graduação e pós-graduação. Espaço que se abrisse a todos os pesquisadores de História da Arte da universidade, integrando professores e alunos do Programa de Pós-graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, ambos da UFJF. Era necessário também interagir, nacional e internacionalmente, com outros centros de pesquisa, em debate constante.

Importante frisar o papel do corpo docente em manter o laboratório como um núcleo de pesquisa generosa, em afirmar o processo de conhecimento como uma tarefa coletiva, em acreditar na arte como inerente à vida humana.

Na abertura de seu livro, René Huyghe escreve sobre a justificação da História da Arte. Evidente que a questão passa por caminhos retorcidos e de difícil apreensão. O autor enfrenta o problema e escreve:

Entretanto, a arte é uma função essencial do homem, indispensável tanto ao indivíduo quanto às sociedades, se impondo a eles como uma necessidade desde as origens pré-históricas. A arte e o homem são indissociáveis. Não há arte sem homem, mas talvez igualmente não há homem sem arte. Pela arte o homem se exprime mais completamente, portanto, se compreende e se realiza melhor. Pela arte, o homem torna-se mais inteligível e acessível, mais familiar. É o meio de troca perpétua com aquilo que nos entorna, uma espécie de respiração da alma muito análoga aquela, física, do qual nosso corpo não pode ficar sem. O ser isolado ou a civilização, que não possui arte, estão ameaçadas de uma secreta asfixia espiritual, um problema moral¹.

Muitos já se debruçaram sobre a necessidade da arte e, a partir desse ponto preciso, sobre o trabalho da História da Arte e do ofício do historiador. Esses debates são fundamentais para as humanidades: os pensamentos complexos e intuitivos e os elementos escorregadios entre qualidade e beleza, binômio tão discutido hoje e, para alguns, retrógrado.

¹ HUYGHE, René. *Sens et destin de l'art*. Paris : Flammarion, 1967. p. 7.

São pontos essenciais para o historiador da arte. Nesse percurso, aqui desenhado do Laboratório de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora, fomenta-se a pesquisa que dê conta deste emaranhado abstruso e contraditório. O sujeito-arte define os caminhos percorridos pela pesquisa, mesmo quando se cristalice de modo particular, dependendo do historiador da arte que abordar a questão.

Os limites da pesquisa elaborada pelo LAHA não se circunscrevem: passa pela história regional, de seus agentes, por questões gerais da teoria e da historiografia da arte, enfrenta coleções distantes e se ramifica de modo a compreendermos a própria História da Arte no sentido geral e abrangente dos temas, arcabouços teóricos e eruditos, arquivos, iconografias e comparatismos.

Para retomar Huyghe “[...] a arte e o homem possuem sua existência própria, face a face; é sublinhar que a arte, em particular não é um simples reflexo, que ela possui suas regras dirigentes e que propõe ao homem objetivos, um campo de desenvolvimento que não conheceria sem ela”². Perceber a coexistência de vidas paralelas, orgânicas e que independem da vida de seus criadores, complexificam e elucidam o campo de análise e o trabalho do pesquisador. Poderíamos enumerar exaustivamente a quantidade de desafios passados pelo LAHA na elaboração de suas pesquisas e a compreensão da arte enquanto sujeito ativo, que emana pensamentos. Obras de Georgina de Albuquerque, Victor Meirelles, Pedro Américo, George Bellows, Pierre Bonnard ou Francisco de Holanda. Cada qual levantando objetivos diversos, caminhos traçados iluminando questões precisas determinadas por e para as obras estudadas.

Os dez anos do Laboratório de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora podem, agora, em graus diversos, ser contemplados com essa espécie de panorama das pesquisas empreendidas. Sejam de temáticas consolidadas ou novas abordagens, assim como, em fases diferentes de construção. O sentimento de orgulho por fazer parte dessa trajetória e apreender universos distintos, junto com todos aqueles que passaram e que estão no LAHA, talvez seja impraticável medir. Mas, certamente, a construção do saber e os laços afetivos são cristalinos e impulsionam o desejo contínuo das pesquisas, compreendendo esses anos passados como embrionários, nutrindo o laboratório de energia para muitos anos que se seguirão.

² Idem. *Ibidem*. p. 20.

O Acervo Fotográfico da Carriço Film no Museu Mariano Procópio: primeiras impressões

The Photographic Collection of Carriço Film at the Mariano Procópio Museum: first impressions

Alessandra Souza Melett Brum¹

Resumo: Esse artigo tem por objetivo apresentar as primeiras impressões relativas ao acervo fotográfico da *Carriço Film* depositado no Museu Mariano Procópio na cidade de Juiz de Fora. O acervo é composto de aproximadamente 3 mil fotos em formato 10x15 correspondente ao período de atuação da empresa nas décadas de 1930, 40 e 50. A *Carriço Film* tinha como principal atividade a realização de Cinejornais que eram cobertos também pelo trabalho de um fotógrafo still. Nesse artigo, procuramos compreender o acervo na sua relação com os cinejornais, mas sobretudo na sua especificidade de registro fotográfico.

Palavras-chave: Carriço Film; Fotografias; Museu Mariano Procópio.

¹ Doutora em Multimeios pela Unicamp. Professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design e colaboradora no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Apresentação

Esse artigo tem por objetivo apresentar as primeiras impressões relativas ao acervo fotográfico da *Carricho Film* depositado no Museu Mariano Procópio na cidade de Juiz de Fora. Essa é uma pesquisa que está vinculada ao Projeto *Minas é Cinema*² desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa *CPCine: História, estética e narrativas em cinema e audiovisual*, cadastrado junto ao CNPq³.

A história da *Carricho Filme* e da trajetória de João Gonçalves Carricho como cinejornalista e exibidor proprietário do Cine Theatro Popular⁴ na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, possui três obras de referência, a saber: *Cinejornal Carricho* da Cinemateca Brasileira (2001); *João Carricho, o amigo do povo* de Martha Sirimarco (2005); *Cinejornalismo Brasileiro. Uma visão através das lentes da Carricho Film* de Adriano Medeiros (2008)⁵.

O diferencial da atuação da *Carricho Film*, para além de ter realizado cinejornais fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, está no fato de ter produzido ininterruptamente por 23 anos, de 1933 a 1956, de um a dois cinejornais em 35mm por mês (SIRIMARCO, 2005). A *Carricho Film* registrou com sua câmera que "tudo vê, tudo sabe, tudo informa", slogan adotado pela empresa, manifestações populares como o carnaval, festas, atividades esportivas, procissões e obras públicas. E a *Carricho Film* não ficou restrita a cidade de Juiz de Fora, filmou acontecimentos em várias cidades mineiras e também fora do Estado.

As reportagens cobrem principalmente a vida política e social de Juiz de Fora, que ele ama e insiste em chamar de Princesa do Paraibuna. Fatos relevantes ocorridos no Rio de Janeiro, em Petrópolis, Belo Horizonte e outras cidades, até no Mato Grosso, também merecem registro.

De Vargas a Juscelino - ambos temas de cinejornais - o acervo da produtora Carricho tem valor histórico local e nacional. (CINEJORNAL..., 2001, p.11)

A *Carricho Film*, que funcionava no mesmo prédio do Cine Theatro Popular, era equipada com um laboratório completo (revelação, montagem

² O projeto Minas é Cinema foi dividido em várias etapas em função de seu amplo escopo. No momento estamos na etapa 3. As etapas 1 e 2 foram desenvolvidas no período de 2013 a 2019 e contaram com o apoio da Fapemig e do CNPq. Maiores detalhes do projeto: www.ufjf.br/minasecinema

³ Os pesquisadores Luís Alberto Rocha Melo e Sérgio Puccini também integram o grupo de pesquisa e o projeto Minas é Cinema. Nessa terceira etapa, o projeto contou com as bolsistas de Iniciação Científica Luiza de Amorim Carvalho e Janis Santos de Souza.

⁴ O Cine Theatro Popular foi inaugurado em 1927 e trazia como slogan "o amigo do povo". Era um cinema com 500 lugares a ingressos com preços populares.

⁵ Em breve teremos o trabalho de Renata Vargas, doutoranda do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, que desenvolve como tese a biografia do João Gonçalves Carricho.

e sonorização) para a realização de seus cinejornais. Segundo Adriano Medeiros:

a Carriço Film chega a possuir dez filmadoras, refletores, caminhão de som, carros de divulgação. Na equipe, havia de dois a quatro cinegrafistas, auxiliares de iluminação, que também eram os motoristas, projetistas, narradores, montadores e pessoas da limpeza (MEDEIROS, 2008, p. 83).

A *Carriço Film* tinha como principal atividade a realização de Cinejornais que eram cobertos também pelo trabalho de um fotógrafo still (SIRIMARCO, 2005). Nesse artigo temos por objetivo apresentar o acervo fotográfico da *Carriço Film* sob a guarda do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora/MG. Pretendemos tecer considerações iniciais relativas às fotografias, na sua especificidade de registro fotográfico como duplo testemunho, na acepção de Boris Kossoy (2014), por aquilo que a fotografia pode nos informar sobre o passado, mas também pelo que nos diz de seu autor⁶.

O acervo da *Carriço Film*

Nos dias atuais, o acervo da *Carriço Film* está dividido entre três instituições públicas: a Cinemateca Brasileira onde estão depositados os filmes, negativos e sobras de negativo em suporte de nitrato de celulose⁷ produzidos pela *Carriço film*; na Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa); e no Museu Mariano Procópio (MAPRO), ambos órgãos da Prefeitura de Juiz de Fora. Na Funalfa estão as cópias dos cinejornais telecinados⁸ pela Cinemateca Brasileira e no Museu Mariano Procópio, uma das câmeras utilizadas pela *Carriço Film* e o acervo de fotografias da empresa.

Conforme relato de Sirimarco (2005) e Medeiros (2007), parte do acervo do Carriço foi doado a Prefeitura de Juiz de Fora pelo próprio João Carriço ainda na década de 1950. Uma segunda parte foi adquirida pela Prefeitura na década de 1960 das mãos de Manoel Carriço, filho de João Carriço e diretor artístico da *Carriço Film*. Além dos rolos de filmes, constavam documentos e papéis relativos a atividade da empresa, mas a falta de tratamento arquivístico fez com que parte desse material

⁶ Importante ressaltar que o autor das fotos ainda nos é desconhecido, portanto aqui o autor diz respeito ao proprietário da *Carriço Film*, uma vez que o fotógrafo era funcionário da empresa e registrava, sobretudo, aquilo que lhe era designado.

⁷ Filmes em suporte de nitrato de celulose foram usados sobretudo até a década de 1950, sendo substituído pelo acetato de celulose a partir dessa época. Por ser o nitrato de celulose um suporte altamente inflamável, pode entrar em combustão espontânea, sem que se possa deter o fogo e a conseqüente destruição do material. (MANUAL DE MANUSEIO..., 2006, p.19)

⁸ O processo de telecinagem consiste na passagem da película para vídeo.

desaparecesse, por furto ou má conservação. Em relação aos filmes, os rolos de nitrato, foram motivo de grande preocupação. Grande parte dos filmes se perderam por falta de condições adequadas de conservação, chegando a haver denúncia de que uma parte dos filmes tenha sido jogado no Rio Paraibuna por funcionários da Prefeitura, com medo de que os mesmos incendiassem seus locais de trabalho (MEDEIROS, p. 98). Essa denúncia propiciou uma campanha que gerou a transferência do que restou dos filmes para a Cinemateca Brasileira ainda na década de 1970, "trazida pelas mãos, empenho e iniciativa do infatigável pesquisador Décio Lopes"⁹ (CINEJORNAL..., 2001, p. 6). Nesta instituição:

os rolos foram inventariados e estabeleceu-se, a partir desse inventário, um plano de restauração que foi iniciado, no laboratório da própria Cinemateca, com recursos parcialmente liberados pela Prefeitura de Juiz de Fora. Infelizmente, o andamento do processo não teve a continuidade que se fazia necessária e apenas uma parte da coleção foi efetivamente restaurada. (CINEJORNAL..., 2001, p. 6)

A falta de continuidade no processo de restauro acabou gerando consequências irreversíveis ao acervo da *Carriço Film*. No dia 06 de novembro de 1982 o depósito de nitrato da instituição foi atingido por um incêndio de grandes proporções. Segundo Carlos Roberto de Souza:

Pouco mais de 1.500 rolos haviam sido perdidos no incêndio – cuja origem imediata não pôde ser determinada –, muitos já contratipados¹⁰, mas não todos, entre os quais algumas dezenas de cinejornais da Carriço Filmes de Juiz de Fora e toda a coleção de filmes da I Comissão Brasileira Demarcadora de Limites, de Belém do Pará. (SOUZA, 2009, p.137)

Mais recentemente, em 2016, um novo incêndio atingiu o depósito de nitrato da Cinemateca Brasileira, que na ocasião abrigava, segundo o relatório da instituição, cerca de 107 rolos de cinejornais produzidos pela *Carriço Film* (1934-1954), o relatório não informa precisamente quanto desse material se perdeu¹¹.

Mesmo diante de tantas perdas causadas pelos incêndios na Cinemateca Brasileira, a decisão da Prefeitura de Juiz de Fora de enviar o material fílmico para a instituição foi das mais acertadas. A Cinemateca Brasileira foi e ainda é o local mais bem preparado no Brasil para conservar

⁹ Décio Lopes foi jornalista, crítico de cinema no Diário Mercantil e superoitista.

¹⁰ Contratipo pode ser definido por "qualquer negativo não-original que apresente a versão final editada de um filme. Portanto, é uma matriz negativa de segunda geração". (MANUAL de Manuseio...,2006, p. 29)

¹¹ Disponível em: cinemateca.gov.br/sites/default/files/relatorio%20nitrato_para%20conselho.pdf. Acesso em 20 de abril de 2018.

e preservar um material dessa natureza que requer profissionais altamente especializados e qualificados para esse tipo de trabalho¹².

Diante desse quadro, a edição do catálogo *Cinejornal Carriço* em 2001 pela Cinemateca Brasileira ganha ainda mais relevância, uma vez que o pouco que restou da obra filmográfica da *Carriço Film* só pode ser conhecida por esse catálogo. Essa edição foi resultado de um longo processo de catalogação realizada pelo pesquisador José Inácio de Melo Souza a partir do material que chegou a Cinemateca Brasileira na década de 1970. A catalogação é um processo que compreende duas fases distintas:

- o inventário, que recolhe algumas informações (nome provisório, características físicas) no momento da chegada do material ao arquivo, atribui a ele um número e incorpora essas informações a uma base de dados, tornando assim o material existente;
- a catalogação propriamente dita, momento em que o material é examinado e são colhidas informações sobre seu conteúdo (créditos de apresentação, assuntos). (CINEJORNAL..., 2001, p. 06)

No caso da *Carriço Film* as duas etapas (inventário e catalogação) foram seguidas e a publicação *Cinejornal Carriço* (2001) torna-se, com isso, uma obra de referência das mais importantes na preservação da memória da cidade de Juiz de Fora, do estado de Minas Gerais e também do Brasil. Nele foram catalogados 236 cinejornais.

Como informamos anteriormente, o acervo fotográfico da *Carriço Film* está depositado no Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora. Criado em 1921 por Alfredo Ferreira Lage¹³, o Museu Mariano Procópio foi constituído a partir da coleção particular da família Ferreira Lage e da família Cavalcanti, na propriedade particular dos Ferreira Lage, num espaço que abriga hoje um parque e o museu¹⁴.

Segundo a pesquisadora e historiadora da arte Maraliz Christo (2011, p. 2-3), o acervo é rico e diversificado, contendo mais de 45 mil peças na pinacoteca, com nomes importantes da pintura europeia. Com

¹² A Cinemateca Brasileira é responsável pela preservação e divisão do audiovisual brasileiro e é o maior acervo de filmes da América Latina. Infelizmente a Cinemateca Brasileira está passando, neste momento, pela maior crise de sua história. O Governo Federal do presidente Jair Bolsonaro está promovendo um desmonte na área da cultura e a Cinemateca está entre as mais atingidas. Encontra-se fechada desde de 2020 aguardando a retomada do contrato de gestão com uma Organização Social, prometida para 2021.

¹³ Alfredo Ferreira Lage foi casado com a pintora espanhola Maria Pardos. Filho de Maria Amália e Mariano Procópio, tinha um irmão, Frederico Lage que foi um importante investidor na cidade de Juiz de Fora no século XIX e era primo de Amélia Machado Coelho, a Viscondessa de Cavalcanti, casada com veador Diogo Velho Cavalcanti que recebeu o título de Visconde. (CARMANINI, 2016, p. 59)

¹⁴ A casa que hoje funciona o Museu é do período imperial e foi construída com objetivo de receber a família imperial brasileira e sua comitiva numa breve passagem pela cidade de Juiz de Fora.

relação ao acervo fotográfico, Rosane Carmanini, pesquisadora e responsável pelo setor de fotografias do Museu Mariano Procópio, afirma:

O acervo do arquivo fotográfico da MAPRO tem atualmente sob sua guarda cerca de 35 mil imagens, de cunho histórico e institucional, abrigando exemplares das mais relevantes técnicas da história da fotografia, tais como: daguerreótipos, ferrótipos, ambrótipo, negativos de vidro e flexíveis, fotografias albuminadas em formato estereoscópio, carte de visite, carte cabinet, cabinet size, carte imperial e outros formatos diversos, cartões postais, diapositivos e fotografias do século XX em cores e preto e branco. Entre os fotógrafos, destacam-se mestres da fotografia mundial, como Nadar, Disdéri, Angerer, Pierre Petit e grandes nomes da fotografia oitocentista no Brasil, como Marc Ferrez, Revert Henry Klumb, Inslay Pacheco, Georges Leuzinger, Henschel e outros. (2016, p. 285).

Em 1936, o Parque e o Museu foram doados a Prefeitura de Juiz de Fora, mas seu fundador Alfredo Ferreira Lage permaneceu na direção do Museu. Em 1944, com sua morte, assume sua prima Geralda Armond, que será a mais longeva diretora do Museu, deixando a instituição apenas em 1980 quando vem a falecer. Segundo Rosane Carmanini (2016, p. 76), além do "zelo fiel ao cumprimento das vontades do doador", a gestão de Geralda Armond "é marcada ainda pela aproximação com o regime militar e pela multiplicidade e fragilidade na construção da identidade do MMP, muitas vezes associada ao fato de se tratar de um museu 'municipal'". Inúmeras iniciativas acabam por aproximar o Museu Mariano Procópio da ideia de um Museu da cidade¹⁵, incorporando "objetos e documentos relativos a cidade de Juiz de Fora" (CARMININI, p. 77). É nessa direção que o Museu Mariano Procópio acaba por receber como doação a primeira câmera da empresa *Cariço Film* e posteriormente compra a coleção de fotografias da empresa.

O acervo fotográfico da *Cariço Film*: primeiras impressões

O acervo fotográfico da *Cariço Film* é composto por aproximadamente três mil fotos, correspondente ao período de atuação da empresa nas décadas de 1930, 1940 e 1950. As fotografias estão em formato 10x15cm e há ainda algumas poucas ampliações no formato 20x25cm. Não constam os negativos e não se sabe se eles ainda existem. O material recebeu um tratamento inicial em que as fotos foram dispostas em cartões com uma película protetora e foram armazenadas em gavetas de um armário de aço. O conjunto de fotografias não foram catalogadas e nem digitalizadas. Segundo Rosane Carmanini, responsável pelo setor de

¹⁵ Ressaltamos que o Museu Mariano Procópio, dada a importância de seu acervo relativo ao período imperial, está longe da ideia de museu da cidade. Seu acervo é de importância nacional.

fotografia do Museu, na década de 1980, uma equipe de estagiárias iniciaram um trabalho de identificação do material fotográfico comparando as fotos com os cinejornais telecinados. Esse trabalho deixou marcas nas fotografias, pois uma parte delas recebeu o carimbo da diretora do Museu em seu verso e também anotações à lápis identificando o local da foto, bem como o número da fita onde estava o cinejornal telecinado pela Cinemateca Brasileira. Mas, o trabalho foi descontinuado e desde então o acervo recebeu apenas o tratamento inicial descrito acima¹⁶.

Em consulta ao relatório de atividades do Museu Mariano Procópio, relativo ao ano de 1969, Geralda Armond (1969, p. 3) informa que "pelo Sr. Manoel Carriço foi doado um antigo projetor (1º da Carriço Filmes) e uma coleção de fotos de épocas passadas, num montante de 200 exemplares". Esse é o único registro que encontramos de entrada desse material fotográfico da empresa *Carriço Film* no Museu Mariano Procópio.

Martha Sirimarco em seu livro comenta sobre como o registro fotográfico estava inserido no trabalho da *Carriço Film*, diz ela:

João Carriço é metódico e perfeccionista. As filmagens são sempre acompanhadas por fotógrafos de cena (still). Ele guarda fotos e fotogramas de cada cinejornal com número, data, título manuscritos em envelope separado.

Quando iniciamos a pesquisa, inúmeros envelopes davam conta de sua trajetória.

Nos anos 80, quando retornamos ao Museu, os envelopes tinham sido esvaziados. Achemos tudo em um único envelope sob o título "Festas Diversas". (SIRIMARCO, 2005, p.79)

Já Adriano Medeiros (2007, p. 102) informa:

Conforme relato de Manoel Carriço Filho, quase todo o material original que se encontrava sob guarda da família foi sendo emprestado para diversas pessoas, que acabaram não devolvendo. Hoje, restam apenas poucas cópias de poucas fotografias, documentos e programas do Cine Theatro Popular. No Museu Mariano Procópio, encontram-se mais algumas fotos e, na Fundação Alfredo Ferreira Lage (Funalfa), as cópias de parte da obra restaurada da Carriço Film.

Nos chamou a atenção o fato de Martha Sirimarco dizer que todas as fotografias estavam "em um único envelope", bem como a informação de Adriano Medeiros de que "hoje, restam poucas fotografias". Isso nos fez supor que quando realizaram suas pesquisas eles não teriam sido

¹⁶ Vale ressaltar o incansável trabalho da Rosane Carmanini, responsável pelo setor de fotografias do Museu Mariano Procópio. Agradeço a ela, o apoio, o compartilhamento de informações e a digitalização das fotografias do acervo da *Carriço Film*, sem o qual esse artigo não teria sido possível.

informados da totalidade do acervo fotográfico presente no Museu Mariano Procópio, uma vez que três mil fotos não caberiam em um único envelope e muito menos pode ser considerado uma quantidade inexpressiva. Em consulta a João Carriço¹⁷, filho de Manoel Carriço e neto de João Gonçalves Carriço, ele também não soube informar sobre como esse montante de três mil fotos foi parar no Museu Mariano Procópio.

João Gonçalves Carriço foi cenógrafo, pintor de cartazes de propaganda, o que lhe rendeu o apelido de "pintor Fáisca", fotógrafo, exibidor proprietário do Cine Theatro Popular, produtor e realizador cinematográfico, além de proprietário de uma casa funerária que funcionava no mesmo prédio do Cine Theatro Popular. As primeiras impressões em relação ao conjunto de três mil fotografias do acervo da *Carriço Film* é de que trata-se mesmo de fotos still das filmagens¹⁸ dos cinejornais produzidos pela empresa. Portanto, a configuração temática do acervo fotográfico acompanha os temas abordados pelos cinejornais. Vale destacar que as análises das fotografias a seguir tem como suporte as três obras de referência, citadas na apresentação desse artigo.

Martha Sirimarco (2005, p.83) catalogou em sua pesquisa 217 temas abordados nos cinejornais da *Carriço Film*. A autora quantificou 20 temas mais recorrentes, são eles: exército, ensino, igreja católica, prefeitura, exposição agro-pecuária, futebol, cinema, política, filantropia, escola e criança, Rio de Janeiro, hospital, bailes, dia do trabalho, radiofonia, imprensa, fazenda e engenharia, aeronáutica e avião, espetáculos e universidade. Os temas destacados e quantificados pela pesquisadora Sirimarco são o maior conjunto presente no acervo fotográfico do Museu Mariano Procópio. Aqui vamos procurar realçar não propriamente os temas, mas as singularidades desse registro fotográfico¹⁹. Como afirma Boris Kossoy:

O documento fotográfico não é inócuo. A imagem fotográfica não é um simples registro químico ou eletrônico do objeto da fotografado: qualquer que seja o objeto da documentação não se pode esquecer que a fotografia é sempre uma representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, seu repertório, sua ideologia. A fotografia é, como já vimos reiteradas vezes, o resultado de um processo elaborado pelo fotógrafo. A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de

¹⁷ Conversa realizada com João Carriço por telefone pela autora em setembro de 2017.

¹⁸ Fotografia still de cinema diz respeito a todo registro do universo que envolve a produção cinematográfica, ou seja, making off, fotografia de cena e fotos de divulgação. Portanto, a fotografia still de cinema é de grande importância, até hoje, por ser um registro da história e memória da produção cinematográfica.

¹⁹ Concordamos com Boris Kossoy que "as imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia" (KOSSOY, 2016, p.45).

acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina. (KOSSOY, 2016, p. 49-50)

Dentre o conjunto de fotografias, um tema muito presente e com um número expressivo de imagens é o carnaval de Juiz de Fora. Vale lembrar que o carnaval era um tema caro a João Carriço, como informa Martha Sirimarco:

Em fevereiro de 1934, João Carriço exhibe oficialmente o seu primeiro jornal da tela (de sua fase de cinejornais mudos) cujo o tema central é o "Carnaval em Juiz de Fora. Durante quase 30 anos, todos os carnavais são filmados. O tema do cinejornal nº 1, a festa popular, o povo nas ruas, é emblemático. Inicia-se na alegria, um longo caminho da Carriço Film em sua ininterrupta trajetória. Nem o período da Guerra interrompe a produção de cinejornais. (SIRIMARCO, 2005, p. 75-6).

A maior festa popular do Brasil, nunca deixado de ser registrado pelas câmeras da *Carriço Film*, merecia uma pesquisa mais detida, não apenas relativa aos cinejornais, mas também no que se refere às fotografias. Pois, é justamente nas fotos de carnaval que eram aplicadas a técnica Ecoline de colorização manual, como podemos observar nessas fotos. No acervo apenas as fotos de carnaval possui essa técnica, o que ressalta a importância que a empresa *Carriço Film* dava ao evento.

Imagem 1: Carnaval de Juiz de Fora de 1940, segundo informações do verso da foto.



Fonte: Museu Mariano Procópio²⁰

A diversidade temática é, sem dúvidas, uma das marcas da produção da *Cariço Film*, que procurava dar conta do universo político, social e cultural sobretudo da cidade de Juiz de Fora. Adriano Medeiros, em relação a produção cinematográfica de João Cariço, afirma:

Conforme Sirimarco (2005, p. 73), "o povo de Juiz de Fora se vê e se reconhece através da estética carriciana". Concordamos com a pesquisadora, todavia, é preciso ressaltar que, na maioria das vezes, esse mesmo povo é registrado enquanto massa, número, aglomeração, multidão. Somente algumas festas, como o carnaval é que ele ganha identidade, ou seja, é mostrado de perto, em planos mais fechados e de maneira mais espontânea. Nesses momentos, o povo se torna, enfim, o ator principal dos Filmes. (MEDEIROS, 2007, p. 169)

Podemos afirmar que no que tange as fotografias, encontra-se presente tanto o registro das massas quanto o registro fotográfico em planos mais fechados do povo de Juiz de Fora. E no caso das fotografias o enquadramento em planos mais fechados não estão restritos apenas as festas carnavalescas, como pontuou Adriano Medeiros, apesar de serem a grande maioria contidas no acervo.

²⁰ Agradeço o apoio no tratamento das imagens da bolsista de Iniciação científica do Projeto Minas é Cinema, Janis Santos de Souza.

Imagem 2: No alto: Dia de Finados em Juiz de Fora. Segundo informações no verso das fotos, trata-se de 02 de novembro de 1942.

Abaixo: V Concurso de Robustez realizado pelo Rotary Club de Juiz de Fora em 1939. Esse evento foi tema do Cinejornal N°. 075.



Fonte: Museu Mariano Procópio

Outro ponto que destacamos no acervo fotográfico é a presença significativa de imagens que registram o trabalho da equipe da empresa *Carriço Film*. As imagens relativas ao trabalho dos realizadores destacam também a câmera cinematográfica nos mais diversos eventos da cidade, bem como fotos posadas da equipe. Este tipo de imagem está presente nos Cinejornais, fazendo jus ao slogan da empresa "Tudo vê, tudo sabe, tudo informa". João Carriço transforma portanto, o equipamento cinematográfico e a sua produtora em notícia em seus cinejornais. Podemos entender essa decisão de desnudamento do processo de produção de diversos modos: como valorizador do esforço da *Carriço Film* em estar presente em todos os principais acontecimentos da cidade; como um deslumbramento do realizador pelo aparato cinematográfico; ou ainda como testemunha ocular, presença viva que confirma a verdade da notícia. Segundo Silvio Da-rin (2004, p. 183):

tanto quanto na ficção, mostrar os aparelhos com que se faz o filme ou permitir que o realizador seja visto podem se transformar em marcas de estilo como outras quaisquer, conservando ou mesmo reforçando um modo de representação baseado no ilusionismo.

Como podemos visualizar nas imagens abaixo, a representação do aparato técnico e da equipe torna-se uma das marcas da *Carriço Film*.

Imagem 3: Registro da equipe da *Carriço Film*.



Fonte: Museu Mariano Procópio

Ainda dentro desse contexto de registro da equipe e do aparato cinematográfico da *Carriço Film*, outra recorrência no acervo são as fotos da fachada do Cine Theatro Popular, pertencente a empresa. A *Carriço Film* tinha uma grande preocupação na divulgação de seu trabalho como cinejornalista e exibidor. Nos anos de atuação da empresa, o mercado exibidor na cidade de Juiz de Fora era bastante profícuo. Em 1927, quando o Cine Theatro Popular foi inaugurado²¹, a cidade já tinha quatro cinemas: Polytheana, Cinema Ideal, Cine Theatro Variedades e o Cine Theatro Paz. Nos anos e décadas seguintes esse número só fez crescer, chegando a ter mais de 20 salas de cinema espalhadas pela cidade. Com capacidade para 1000 lugares, "o principal público do Cine Popular era formado, por trabalhadores, operários e crianças. A ideia de Carriço era proporcionar diversão barata e, assim, democrática para a maioria da população" (MEDEIROS, p.54). Além dos preços populares, a divulgação "com cartazes, carros alegóricos, a sessão das moças com preço reduzido e sessões infantis" (SIMRIMARCO, p. 50) era uma das estratégias do João

²¹ O Cine Theatro Popular fecha as portas em 1966. Hoje, no local funciona um estacionamento que pertence a família de João Carriço.

Carriço para fazer frente a concorrência. Essas estratégias foram registradas pela câmera still da *Carriço Film* como podemos observar abaixo:

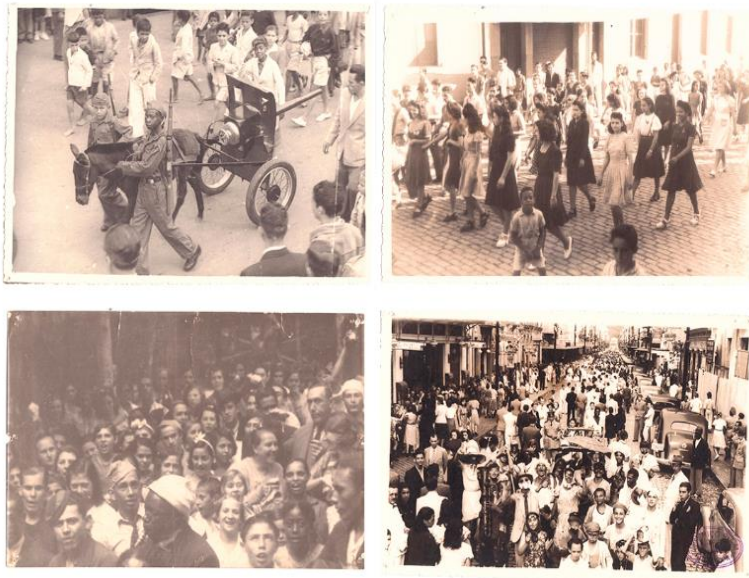
Imagem 4: Fachadas do Cine Popular de propriedade de João Carriço.



Fonte: Museu Mariano Procópio

A pesquisadora Martha Sirimarco considera que "o povo de Juiz de Fora se vê e se reconhece através da estética cariciana". Esse reconhecimento pode ser também uma outra marca do trabalho da *Carriço Film*, uma vez que a simples presença da câmera altera o comportamento dos personagens fotografados. É muito comum encontrar fotografias em que os personagens olham em direção à câmera cinematográfica e/ou fotográfica. O sujeito fotografado se volta para o aparato técnico.

Imagem 5: No sentido horário: 1 - foto sem identificação. Ao que tudo indica trata-se de uma parada de 7 de setembro; 2 - Passeata Cívica da União Patriota de Minas Gerais (informações contidas no verso da foto); 3 e 4 - Carnaval de 1940.



Fonte: Museu Mariano Procópio

Considerações Finais

Como podemos observar pelas fotos apresentadas neste artigo, um pequeno recorte que destacamos²² do conjunto de fotografias da empresa *Cariço Film* contidas no Museu Mariano Procópio, trata-se de um acervo de grande importância histórica. O conjunto fotográfico além de registrar as principais atividades políticas, sociais e culturais da cidade de Juiz de Fora, nos dá sinais da presença atuante da produtora cinematográfica *Cariço Film* na primeira metade do século XX.

Como pudemos observar, o acervo fotográfico da *Cariço Film* está em total sintonia com os temas abordados nos cinejornais da empresa produtora. Portanto, podemos afirmar com certa segurança que trata-se de fotografias still da empresa, ou seja, tinham como objetivo produzir um material fotográfico em torno do universo cinematográfico, ou seja, *making of*²³, fotografias de cena e fotos de divulgação. No caso do fotógrafo da empresa *Cariço Film* notamos ainda que trata-se de um profissional com um olhar apurado e que, assim como nos cinejornais,

²² Importante destacar ainda dois temas importantes no conjunto documental da *Cariço Film*, trata-se das atividades esportivas e eventos políticos.

²³ *Making of* trata-se do registro dos bastidores da filmagem.

buscava atender ao lema da empresa com um registro fotográfico que também "tudo vê, tudo sabe, tudo informa". Assim como nos cinejornais, as manifestações populares como o carnaval, festas, atividades esportivas, procissões e obras públicas são recorrentes nas fotografias. Um grande destaque neste conjunto fotográfico são as fotos de carnaval de Juiz de Fora, que a empresa *Carriço Film* nunca deixou de registrar em seus cinejornais e, no caso das imagens fotográficas still, as ampliações receberam a técnica de colorização manual, ecoline, o que confirma o valor que João Carriço sempre deu a essa manifestação popular.

Trata-se portanto, de um acervo rico em sua diversidade temática, que ganha relevo por registrar a atividade da empresa *Carriço Film*, bem como ao nos revelar as principais atividades sociais, políticas e culturais entre as décadas de 1930-1950, sobretudo em Juiz de Fora. O acervo fotográfico da *Carriço Film*, presente no Museu Mariano Procópio, apenas confirma importância da produtora cinematográfica para a história do cinema realizado no Brasil.

Referências bibliográficas

ARMOND, GERALDA. Relatório de atividades. Juiz de Fora: Museu Mariano Procópio, 1966.

ARMOND, GERALDA. Relatório de atividades. Juiz de Fora: Museu Mariano Procópio, 1969.

ARMOND, GERALDA. Relatório de atividades. Juiz de Fora: Museu Mariano Procópio, 1976.

BRUM, ALESSANDRA; MELO, LUÍS ALBERTO ROCHA; PUCCINI, SÉRGIO. *Cinema em Juiz de Fora. Juiz de Fora*: Ed. UFJF, 2017 (no prelo).

CINEMATECA BRASILEIRA. *Cinejornal Carriço*. São Paulo: BC Gráfica/Editora, 2001. Catálogo.

FERRAZ, ROSANE CARMANINI. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*. 2016. 401f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

KOSSOY, BORIS. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

MANUAL de Catalogação de Filmes. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

MANUAL de Manuseio de Películas Cinematográficas. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

MEDEIROS, Adriano. *Cinejornalismo Brasileiro. Uma visão através das lentes da Carriço Filme*. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

PINTO, Rogério Rezende. *Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio*. 2008. 360f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

SIRIMARCO, Martha. *João Carriço, o amigo do povo*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2005.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. 310f. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Os Cinco Sentidos: uma trajetória iconográfica

Five Senses: an iconographic approach

Angela Brandão¹

Resumo: As representações dos Cinco Sentidos na Arte remontam às pinturas parietais da Idade Média, tendo animais como símbolos ou alegorias masculinas em ilustrações que auxiliavam à Confissão. No final do século XV, no entanto, os Cinco Sentidos passam a ser representados como alegorias femininas. Essa tradição alegórica desdobrou-se em inúmeras obras de arte, notadamente entre gravuras e pinturas, dos séculos XVI ao XVIII, com diferentes arranjos iconográficos e assumindo significados culturais bastante diversos. Este texto pretende reconstituir, por meio de referencial bibliográfico e imagético, uma trajetória iconográfica dos Cinco Sentidos, articulando-a com aspectos culturais mais amplos, provenientes da filosofia e da literatura religiosa.

Palavras-chave: Cinco Sentidos; Iconografia; Alegoria.

¹ Formada em História pela Universidade Federal do Paraná; Especialista em Arte e Cultura Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto, MG; Mestre em História da Arte e da Cultura pela Unicamp e Doutora em História da Arte pela Universidade de Granada, Espanha. Professora Associada no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, Unifesp. Bolsa de Produtividade em Pesquisa Pq2 (processo n. 310705/2020-7)

Há pelo menos três exemplos de Alegorias dos Cinco Sentidos na Arte do Brasil Colonial do século XVIII. Nos azulejos do Convento de São Francisco de Assis, em Salvador; nas pinturas do forro da sala principal da Casa de Padre Toledo, em Tiradentes, e nas pinturas da Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Conceição do Mato Dentro, ambas em Minas Gerais.

No andar superior do claustro do Convento de São Francisco em Salvador (1745-1755c.), encontra-se um dos mais importantes conjuntos de azulejaria da arte portuguesa transportada para o Brasil, de Valentim de Almeida, objeto de diversos estudos e indagações (MAIA, 1990). Há painéis que representam cenas mitológicas, baseadas em estampas feitas a partir de pinturas de Otto van Veen, pintor flamengo. Interessa-nos mencionar aqui, no entanto, ainda que de passagem, um aspecto iconográfico deste conjunto: a representação dos Cinco Sentidos como alegorias femininas. Estão também representados os meses do ano, os locais do mundo conhecido, paisagens marítimas e terrestres, combates e cenas bucólicas, e constituem, em seu conjunto, um importante elo de ligação para compreender, para além das fontes gráficas, a transposição destas iconografias de Portugal para a Colônia, por meio da azulejaria (FLEXOR, 2010: 37-69).

As pinturas do forro da Sacristia de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro representam igualmente os Cinco Sentidos como alegorias femininas (figs. 1 e 2) associadas às Três Virtudes Teológicas e às Cinco Chagas de Cristo. As pinturas laterais da Sacristia, com efeito, representam cinco cenas da Paixão de Cristo. O templo foi iniciado por volta de 1746 e concluído em 1802. As pinturas do forro da Sacristia são atribuídas a Caetano Luiz de Miranda ou a Silvestre de Almeida Lopes, embora não haja comprovação ou consenso quanto à autoria (MIRANDA, 2009; ANDRADE, 1978). As pinturas da Sacristia, assim como do interior do templo de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro foram sempre exaltadas, no entanto, por sua alta qualidade. Rodrigo Mello Franco de Andrade (1978: 36-37 apud GANDRA, 2015: 296) considerou-as como “uma das mais encantadoras e delicadas pinturas do patrimônio de arte religiosa no país”. Observou a “extrema liberdade de composição e o predomínio do rosa no colorido”, identificando as figuras alegóricas femininas como “à moda Luís XV”, atribuindo-as ao “Mestre de Conceição do Mato Dentro”, dotadas de “sensibilidade refinada” e “graciosidade profana”.

Figura 1: Autoria desconhecida. Alegorias do Olfato e do Paladar. Detalhe do Forro da Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro, MG. Pintura a têmpera sobre madeira. Segunda metade do século XVIII.



Foto: A. Brandão.

Figura 2: Autoria desconhecida. Alegorias do Visão e da Audição. Detalhe do Forro da Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro, MG. Pintura a têmpera sobre madeira. Segunda metade do século XVIII.



Foto A. Brandão.

Nessas pinturas de forro, com suas 66 tábuas que integram a abóbada de berço, estão representadas, em combinação, as Virtudes Teologais e os Cinco Sentidos. De um lado, as alegorias femininas da Caridade e Tato, com os símbolos do martelo e turquês, seguidas das alegorias femininas da Visão e da Audição (fig.2), com símbolos da Paixão (escada, lança e esponja). No oposto, estão as alegorias da Fé e da Esperança, com a Coroa de Espinhos e três cravos e, ao lado, as alegorias do Olfato e do Paladar (fig.1). Ao centro, há uma alusão a Verônica ou Santa Face (Santo Sudário). Segundo Gandra (2015: 287, 294-305), as alegorias da Fé e da Caridade foram claramente inspiradas em Cesare Ripa. Para ele, de resto, a presença dos Cinco Sentidos junto à Via Crucis está igualmente presente no Escadório do Bom Jesus do Monte, em Braga.

Por sua vez, o teto do salão principal da Casa de Padre Toledo, em Tiradentes, Minas Gerais, traz também representações alegóricas dos Cinco Sentidos (fig.3). São pinturas a têmpera e cola em cinco painéis, sobre madeira, emoldurados pela divisão estrutural do forro em cinco gamelas, com quatro trapézios laterais e um elemento central, retangular. O espaço de cada painel é predominantemente ocupado por molduras de medalhões com elementos de decoração rococó, rocalhas em tons suaves, porém avivados pelo recente restauro (VELOSO, 2012: 78-90). Ao centro de cada um dos medalhões, estão representados, um a um, por meio de casais galantes, em repouso, junto à natureza, com paisagens ao fundo, sinalizam, por meio de gestos e atributos, o Sentido a que fazem referência. Os Cinco Sentidos são representados a partir da mitologia clássica² (FIGUEIRA, SILVADO e LEMOS, s/d; PIFANO, 2008).”

²Adotamos, de modo geral, a identificação dos personagens mitológicos apresentada na Cartilha do Setor Educativo. FIGUEIRA, SILVADO e LEMOS, s/d). De acordo com a cartilha: “não foi possível identificar os grupos que representam a visão e a audição. Os outros são Tato como Hermes e Afrodite, Olfato Eros e Psiquê e Paladar Dionísio e Ariadne”. O Tato, no painel central, é Hermes ou Mercúrio e Vênus ou Afrodite, que enfatizam o gesto do toque das mãos. Nos painéis laterais, o Olfato é Eros que oferece uma flor para que Psiquê sinta seu perfume; a Visão é um casal não identificado, possivelmente Narciso e Eco que observam um espelho, enquanto um cão se agita; a Audição, representada possivelmente como Apolo que toca a lira para que a personagem feminina, talvez Dafne, ouça a música, sinalizando a audição ao aproximar uma das mãos ao ouvido direito. O Paladar, como uma bacante ou Ariadne que sustenta um jarrão e oferece um cálice de vinho a Baco, ambos sentados sob uma videira, com alguns alimentos dispostos em recipientes e um cão adormecido. Para Raquel Quinet Pifano, no capítulo de sua tese “Os cinco sentidos ou o domínio das paixões”, a presença de Mercúrio está relacionada ao fato de ser o deus protetor dos pastores, caracterizando o ambiente próprio da poesia arcádica e seu sentido bucólico. Por outro lado, de acordo com a mesma autora, Mercúrio aparece como referência ao valor de *politesse* e cortesia. Em suas palavras: “a representação de Mercúrio na pintura em Tiradentes parece confirmar o enunciado de fundo dessas pinturas que é o ideal de sociedade de corte entendido como um projeto de civilidade necessário para aquele lugar tão distante e carente de *politesse*. Raquel identificou também o personagem relativo à audição com Apolo, deus da música. A interpretação iconográfica se pauta pela Iconologia de Cesare Ripa, segundo Raquel, uma das fontes imagéticas para tais pinturas. (PIFANO, 2008: 177,182,198, 185-186.) Pedro Germano Leal, no entanto, apresentou as gravuras que teriam sido utilizadas como modelo pelo pintor de Tiradentes. (LEAL,)

Figura 3: Autoria desconhecida. Os Cinco Sentidos. Pintura a têmpera sobre cola. Forro do Salão Principal da Casa de Padre Toledo, Tiradentes, MG. Segunda metade do século XVIII.



Foto: A. Brandão.

Não há confirmação a respeito da autoria de tais pinturas. Poderia buscar-se um esforço de atribuição, comparando-as às pinturas realizadas na Igreja Matriz de Santo Antônio e Nossa Senhora do Rosário, em Tiradentes, por exemplo, onde trabalharam pintores como Manoel Victor de Jesus³ (SANTOS FILHO, 2011: 124-129, 147). No entanto, estudos documentais e análises comparativas formais ainda deverão ser realizadas para que se chegue a uma atribuição de autoria mais concreta para as pinturas da Casa de Padre Toledo.

*

Com esses exemplos em mente, as linhas que se seguem pretendem, contudo, uma compreensão abrangente do significado cultural dos Cinco Sentidos como forma de articulação entre textos e imagens e que certamente estão no bojo das representações de Minas Gerais de segunda metade do século XVIII. A proposta é um estudo compreensivo das tradições filosóficas e teológicas que se construíram e se mantiveram como um conhecimento longamente sedimentado na cultura ocidental e que irão

³ Manoel Victor de Jesus. (Tiradentes ou São José del Rey 1755c. - 1828) Há pinturas suas feitas para o órgão da Matriz em 1798 e o quadro do Batistério. Manoel Victor de Jesus realizou também obras que merecem ser observadas, comparativamente, como aquelas dos forros das Igrejas de Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora das Mercês, também em Tiradentes. (SANTOS FILHO, 2011: 124-129,147; GIOVANNINI, 2017; SILVA, 2018).

se manifestar, com suas particularidades, no contexto do rococó luso-brasileiro.

O tema dos Cinco Sentidos possui uma abrangência universal e de longa duração, como se pode imaginar, tanto do ponto de vista de uma história da arte, como também da história das religiões, da teologia e da filosofia. Diante de um vasto e complexo território, não seria factível, nos limites destas páginas, um estudo ao mesmo tempo abrangente e aprofundado. Certamente, nossas preocupações somente serão capazes de abordar o problema na cultura ocidental e concentradas no contexto europeu, de modo a criar uma estrutura para compreender a questão na cultura setecentista portuguesa, em seu diálogo com a arte no Brasil Colonial.

O percurso iconográfico dos Cinco Sentidos na arte ocidental não é um caminho fácil e não foi ainda traçado por completo. Obviamente, tampouco podemos pretender trilhá-lo de maneira exaustiva. Não temos, por exemplo, nenhuma indicação da representação dos Cinco Sentidos na Arte Antiga, embora o tema tenha sido tratado com interesse pelos filósofos da Antiguidade. São necessárias desde já algumas anotações sobre as origens e os significados da concepção dos Cinco Sentidos, sobre como se formulou a compreensão de que nossas capacidades intelectuais e sensoriais poderiam ser definidas em número de cinco; e por quais motivos se acreditou que os sentidos seriam necessariamente o Paladar, o Olfato, a Visão, o Tato e a Audição.

Para se ter uma breve ideia, cabe observar que a formulação da existência dos Cinco Sentidos remonta aos escritos pré-socráticos (EMPÉDOCLES, apud. ARISTÓTELES, 2012:43). Em Aristóteles, no tratado *Da Alma* (2006, 2011) ou *Dos Sentidos e dos Sensíveis* (2012), na *Parva Naturalia*, já estavam precisamente definidas não só a existência dos Cinco Sentidos, como também sua exploração filosófica. No texto *Da Alma*, especialmente no livro II, Aristóteles havia precisado a existência dos Cinco Sentidos como uma característica de todos os animais. Para ele, os sentidos são atributos que denotam vida: viver é nutrir-se e sentir, é ter tato, paladar e olfato; viver é perceber, ou seja, olhar e ouvir (REIS, 2006: 27). No Livro II do *De Animas*, Aristóteles apresenta os Cinco Sentidos como capacidade de discernimento: *o visível e a luz*, para tratar da Visão; *o audível e a produção do som*, para falar da Audição; *o olfato e o odorífero*, o *palatável* e ainda esclarece *algumas dúvidas sobre o tato*. Já na *Parva Naturalia*, acrescentam-se elementos para essa reflexão, aproximando os Cinco Sentidos dos Quatro Elementos. A obra de Aristóteles, desnecessário recordar, foi interpretada durante todo o período medieval e se tornou leitura obrigatória desde à formação médica até a formação artística por séculos.

Discípulo de Aristóteles, porém com uma obra autônoma e divergente em certos aspectos, Teofrasto (2006: 59, 61) se dedicou ao tema dos Cinco Sentidos no fragmento *De sensibus* ou *Sobre as Sensações*. Segundo Teofrasto, Platão havia se ocupado dos Sentidos, porém apenas da Audição e da Visão; “sobre o olfato, o paladar e o tato nada disse em absoluto”. A primazia da audição e, sobretudo, da visão, no pensamento platônico, será um ponto importante para as discussões sobre os Cinco Sentidos a partir do século XV.

As anotações do debate filosófico sobre as Sensações na Antiguidade se apresentam esboçadas aqui nada mais do que para compreendermos a existência de um *topos* Antigo, o qual será mantido durante a Idade Média, revigorado no Renascimento, alimentado nos séculos XVI e XVII e revisitado pelos filósofos das Luzes no Século XVIII. Se Teofrasto (2006: 57) escrevera “Diz-se que sentir é o mesmo que pensar (...)”, Condillac (1984) (um dos importantes autores a nutrir nossa reflexão, como veremos mais adiante) se oporá a Descartes e a seu “penso logo existo”, com o “sinto, logo existo”.

Uma das primeiras representações imagéticas dos Cinco Sentidos de que se tem notícia, contudo, seria numa joia datada do ano 850 d.C., hoje na coleção do *British Museum*, provavelmente um presente de núpcias com a inscrição: “amo você com todos os meus sentidos”. De acordo com Nordenfalk (1985: 1-22), em seu artigo “*The Five Senses in the Late Medieval and Renaissance Arte*”, estas representações, até o período Românico, restringem-se à arte secular, e somente a partir do século XIII, os Sentidos começam a ser representados com maior frequência também na esfera religiosa. Haveria que se buscar as ilustrações dos Cinco Sentidos em iluminuras de edições medievais de Aristóteles (NORDENFALK, 1985: 4), de São Gregório Magno e Santo Agostinho, segundo Pedro Maia (1990: 25-27).

Para Nordenfalk (1985), os Cinco Sentidos durante a baixa Idade Média foram muitas vezes representados por animais, como nos afrescos do mosteiro de *Tre Fontane*, em Roma e na Torre de Longthorpe, próximo a Peterborough, na Inglaterra. Segundo os bestiários medievais, determinadas espécies de animais teriam os sentidos mais aguçados que os dos Homens. Tommaso di Cantimpré (1201-1271c.), domenicano aluno de Alberto Magno, escreveu o *De natura rerum*, considerado um dos textos enciclopédicos mais notáveis da Idade Média. A partir de seu *Sensi dell’Uomo*, reelabora-se em chave pictórica os princípios: “o javali é superior em audição, o lince na vista, o macaco no paladar, o abutre no olfato, a aranha no toque” (apud ORTÚZAR ESCUDERO, 2018: 100-101). Tal aproximação dos Cinco Sentidos aos animais será o início de uma longa tradição de representação simbólica do tema.

Nordenfalk (1985: 3-4), por outro lado, menciona um manuscrito do início do século XV ilustrado com os Cinco Sentidos comparados às Sete Idades do Homem. A relação entre os Cinco Sentidos e os Sete Pecados Capitais também foi representada visualmente, segundo o autor, como encontrado num manuscrito de 1480, junto ao Gabinete de Estampas da *Bibliothèque Nationale de France*⁴, proveniente de um mosteiro bávaro, onde há uma cena de confissão com emblemas dos Sete Pecados Capitais entrelaçados com os Cinco Sentidos, representados por um homem com espelho (Visão); um homem com uma colher (Paladar); com uma flor (Olfato); com um instrumento musical (Audição); e o gesto de tocar algo com a ponta dos dedos (Tato). Ocorreu, além das alegorias, representações dos Sentidos como emblemas correspondentes aos próprios órgãos do corpo humano relacionados a cada sentido. Somente no século XVIII irá retomar-se este tipo de representação, segundo Nordenfalk. Porém, durante a Idade Média, os órgãos associados aos sentidos, em alguns exemplos, foram tratados de forma monstruosa, desproporcionais.

O pensamento filosófico Antigo acerca das Sensações e dos Cinco Sentidos será intensamente articulado com o sistema de pensamento medieval sobre a Ética e sobre os Sete Pecados Capitais. Para Santo Agostinho (354-430), o homem pecava pelos sentidos (SEBASTIÁN, 1989: 30). O pensamento Antigo e Medieval sobre os Cinco Sentidos não pode ser desconsiderado porque constitui a base para as formulações e contradições retomadas no debate teológico e filosófico – e artístico, poderíamos acrescentar – do século XVIII.

São João Cassiano (360-435) desenvolveu, a partir do pensamento do monge cristão Evágrio do Ponto (346-399), entre os séculos IV-V d.C., a doutrina dos Oito Pecados Capitais (CASSIANO, 1965; MIGNE apud RIGOTTI: 116; BLOOMFIELD 1952); até que o papa e teólogo Gregório Magno (540-604), em sua *Moralia* (1844: 1013), no século VI, estabeleceu a mudança de oito para sete pecados, para compor-se com as outras héptades. Se, para Cassiano, o pior e primeiro dos pecados era a Gula, que passou a ser relacionada com o sentido do Paladar (o que levava Adão e Eva em direção ao fruto proibido); em Gregório Magno, o pecado original seria não mais a Gula, mas a Soberba, pois o que havia levado ao primeiro e pior pecado seria não o desejo de saborear com o paladar o fruto proibido, mas a intenção de adquirir o conhecimento do bem e do mal e portanto, de equiparar-se a Deus. Gregório Magno (1844: 1013) produziu um deslocamento do Pecado Original de uma sensação do corpo para um desejo intelectual. Porém, como para Cassiano e para a tradição monástica e, provavelmente, para o imaginário popular, a Gula continuou sendo o

⁴ Os Dez Mandamentos, Cinco Sentidos, Sete Pecados Capitais, [Baviera], [c. 1480] gravura sobre madeira, col. ; 228 x 170 mm. BNF

principal pecado na ordem do tempo (o primeiro pecado) e de gravidade (o pior pecado), até meados do século XIII, como vemos na *Suma Teológica* (1265-1273) de Tomás de Aquino (1225-1274)⁵.

A associação dos pecados e dos vícios humanos aos Cinco Sentidos perpassou diferentes reflexões, à medida em que se debatia sobre a relação entre a Gula e o Paladar, como “um pecado da língua” ou em sua relação com o Tato. Não por acaso, Cesare Ripa (2000: 166) irá representar, em sua *Iconologia*, na edição de 1603, a Gula como uma figura com um longo e monstruoso pescoço. O prazer dos alimentos não estaria em seu sabor para o Paladar, sentido pela língua, mas na sensação tátil de “senti-lo com o tato ao passar pela garganta”. Enfim, debatiam-se questões sobre se a Gula era um pecado relacionado ao Paladar ou ao Tato (FLANDRIN, 2008: 687; QUELLIER, 2011: 100-101, 105).

Para Hugo de São Vitor (1096-1141), se os Cinco Sentidos permitem que a Alma alcance o mundo exterior e todas as coisas visíveis, “quando o olho se compraz com o exterior, **a alma se mancha com o lodo de inumeráveis representações e prazeres**” [grifo nosso], sintetizando em parte o pensamento medieval sobre as Sensações (BRUYNE, 1959 apud. SEBASTIÁN, 1989: 30). De acordo com Nordenfalk (1985), por outro lado, um aspecto positivo dos Cinco Sentidos perpassou a educação catequética medieval, como um saber útil, associados por exemplo aos Dez Mandamentos ou como uma fórmula mnemônica para reconhecer vícios e pecados e auxiliar no momento da Confissão, como método para identificação dos pecados. Ora, tratava-se de uma problemática do corpo, suas sensações e prazeres, que perpassava a doutrina dos Sete Pecados e dos vícios humanos, que estaria presente *ad nauseam* no pensamento cristão.

Até o final do século XV, a representação dos Cinco Sentidos foi quase exclusivamente associada à figura masculina. Porém, citando Nordenfalk (1985:7): “Uma repentina mudança de sexo tem lugar por volta de 1500. A partir deste período, a regra é que os cinco sentidos devem ser representados como mulher.” Esta mudança se deveu não apenas a uma associação anterior da mulher com a sensualidade, mas também para aderir às demais alegorias femininas como Virtudes e Vícios. No entanto, o tema como alegoria feminina aparece de maneira mais clara e em grande

⁵ São Tomás de Aquino (1225-1274) tratou dos sete pecados, dando-lhes princípios filosóficos inspirados na filosofia grega, particularmente em Aristóteles. Em sua lista, ele enumera como os sete pecados capitais: vaidade, avareza, inveja, ira, luxúria, gula e acídia (preguiça). O orgulho não estaria incluído entre os pecados capitais, porque, segundo Santo Tomás, é o fundamento de todos os outros. Com relação aos Cinco Sentidos, ver Questão 78: “Se se distinguem convenientemente só cinco sentidos externos”, Questão 80: “Das potências apetitivas em comum.” Questão 81. “Da Sensualidade” e Questão 84: “Por meio do que a alma, unida ao corpo, entende as coisas corpóreas. Art. 6 - Se o conhecimento intelectual é derivado das coisas sensíveis” (AQUINO, 2017: 650-658, 676-682, 695-708)

dimensão na bastante conhecida tapeçaria de 1480: *La Dame a la Licorne* no *Museu de Cluny*. Os seis painéis, feitos por encargo do Rei Jean IV a Antoine La Viste, apresentam a ordem da hierarquia dos Sentidos de acordo com o pensamento medieval, partindo do mais concreto em direção ao mais espiritual: o Tato, o Gosto, o Olfato, a Audição e a Visão. Uma figura feminina, como representação de uma categoria abstrata, e o unicórnio alegorizam os Cinco Sentidos e manifestam uma declaração de amor.

A partir do Século XV, porém, a representação dos Cinco Sentidos se torna predominantemente um tema das artes gráficas, em ilustrações de livros. Um dos primeiros exemplos disso, ainda segundo Nordenfalk (1985: 12-19), é a publicação ilustrada do livro de poemas a *Nau dos Loucos* de Sebastian Brandt de 1494, em diferentes edições. Os Cinco Sentidos são personificações femininas, associados aos Pecados, à Loucura e à figura de Eva. A dicotomia entre os Cinco Sentidos como fonte do pecado e da loucura, de um lado; e, de outro, como fonte de alegria e amor, estaria já colocada, segundo ele, na tradição medieval. No entanto, na obra *Hypnerotomachia Poliphili*, em sua edição de Aldo Manuncio, com ilustrações feitas por um seguidor de Mantegna, a representação dos Cinco Sentidos ganha seu definitivo caráter renascentista. Cinco Ninfas gregas surgem representadas. O Tato é *Aphea* e não leva atributos, mas toca Polífilo com as mãos; *Osfressia* é o Olfato; *Achoe*, com um instrumento musical, é a Audição; *Orassio*, com espelho, é a Visão; *Geussia*, com uma taça de bebida, é o Paladar. O surgimento das Ninfas gregas foi, para Nordenfalk, um processo de “purificação” dos Cinco Sentidos. A partir de exemplos de representações em porcelanas do século XVI, os Cinco Sentidos passam a ser representados, também, por casais enamorados. Outro aspecto que caracterizou a iconografia dos Sentidos no Renascimento foi a representação de cada um deles isoladamente, sem criar uma composição ou série com todos os cinco.

A partir do século XV, especialmente no que concerne ao ambiente italiano do Renascimento, surge um caminho de reflexão sobre os Sentidos em direção a uma recuperação de seu aspecto positivo, ao libertar-se da vinculação aos pecados e vícios humanos. Aqui seria preciso averiguar como os Sentidos são apresentados pelos Tratados de Amor. De resto, a associação entre os Cinco Sentidos e o amor já estava presente na tradição medieval (NORDENFALK, 1985:8). No Livro IV do *Livro sobre a Natureza do Amor* de Mario Equícola, os Sentidos se voltam para o amor humano e sensual. O autor supera a ideia platônica de que a Visão era superior aos demais sentidos e passa a defender a primazia do Tato, afirmando, no entanto, a importância do uso moderado dos Sentidos como forma de fruição dos prazeres carnis, a fim de evitar a saturação. No

tratado de Agostino Nifo, *Do Belo e do Amor*, a hierarquia dos Sentidos e da supremacia da Visão, defendida pelo platonismo, é subvertida pela valorização de todos os sentidos como forma de apreciar a beleza (apud CARVALHO, 2019).

Os Cinco Sentidos somente voltam a receber um tratamento autônomo na arte renascentista, segundo Nordenfalk (1985: 21-22), nas gravuras de Georg Pencz, realizadas por volta de 1540. Até então, a iconografia utilizava ora animais ora seres humanos, mas na obra de Pencz ambos passam a ser apresentados ao mesmo tempo e elevados a um plano superior, combinados à nudez feminina clássica semelhante às Virtudes, aos Temperamentos e às Arte Liberais. A nudez revela, com efeito, o aspecto sensual do tema. As gravuras de Pencz trazem o nome do Sentido em Latim, mulheres sentadas, ocupadas em atividades alusivas a cada Sentido e animais que os representam: o lince é a Visão; javali, Audição; abutre, Olfato; macaco, Paladar e aranha, Tato. Retomando, portanto, a simbologia medieval, associada a alegorias femininas, as gravuras de Pencz continuariam a servir de modelo durante muito tempo, como para obras de Etienne Delaune e Hans Dreger. Uma das variações do tema, no entanto, de forma diversa à proposta por Pencz, foi associá-lo a cenas da Vida de Cristo, o que poderá nos fornecer elementos para compreender a escolha das pinturas para a Sacristia de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro, associadas à Paixão.

Vredeman de Vries (1527-1609), gravador, arquiteto e pintor, publicou uma série de livros para a difusão das Ordens Clássicas, nos Países Baixos, como o *L'Architectura* (1577). Em 1606, Vredeman de Vries estampou, com seu filho Paul de Vries, a obra *As cinco ordens da Arquitetura, a saber Toscana, Dórica, Jônica, Coríntia e compósita*, editada por Hendrick Hondius, em Haya. Esta edição não continha texto explicativo algum, porém estabelecia uma relação entre as Cinco Ordens Clássicas da Arquitetura e os Cinco Sentidos (LOMBAERTE, 2005). Em cenários arquitetônicos, como paisagens urbanas ideais ou *caprichos*, os Cinco Sentidos são representados por casais, tais quais os pares que encontraremos no forro da casa de Padre Toledo. A Ordem Dórica é a Audição, em que um tocador de alaúde seduz a dama a seu lado. A Ordem Jônica, como Olfato, é representada por uma figura clássica feminina que aspira o perfume de flores. Ao fundo o casal caminha ao largo de um jardim. A Ordem Coríntia representa o Paladar. Uma figura mitológica feminina ergue uma taça e tem aos pés frutas e outros alimentos. Um jovem bebe água numa fonte. A Ordem Compósita, por sua vez, demonstra o Tato. Uma figura monumental feminina gesticula com as mãos e uma figura masculina reduzida em proporção tenta livrar-se de um cão que o persegue. A Visão representa a Ordem Toscana, numa cena em que a figura

feminina observa seu próprio rosto no espelho ao lado de uma água, enquanto o personagem masculino transporta um instrumento ótico.

No decorrer do século XVII, o gênero da natureza-morta e os *vanitas* e *memento mori* dão início às representações simbólicas e bastante sistemáticas dos Cinco Sentidos na arte. O quadro de Lubin Baugin, *Natureza Morta com tabuleiro de xadrez (Os cinco sentidos)*, é um exemplo conhecido. Entre 1617 e 1618, Jan Brueghel, o Velho, com a colaboração de Peter Paul Rubens, realizou a série de cinco grandes painéis em óleo sobre madeira com a representação dos Cinco Sentidos por meio de figuras femininas alegóricas, composto por referências pagãs e cristãs. Em 1620, o mesmo Jan Brueghel, o velho, repetiu a ideia em dois quadros mais, desta vez agrupados em grandes composições. Fazem todos parte da Coleção do Museu do Prado, em Madri⁶. Em Valência, há um quadro anônimo com a Alegoria da Vista, de primeira metade do século XVII: uma mulher mira-se no espelho, com cenas bíblicas ao fundo. Jose de Ribera também realizou pinturas sobre o tema, tratadas por Roberto Longhi no texto “I Cinque Sensi di Ribera”⁷.

O assunto parece ter se tornado recorrente na arte flamenga no curso do Seiscentos e no gosto espanhol e ter se reproduzido em gravuras, a partir de obras grandiosas com as de Rubens e Brueghel o Velho, mas não apenas. Há gravuras de Abraham Boose⁸, de Oude Crispin I Van de Passe, l'Ainé; Etienne Delaune, Jean Baptiste Oudry, apenas para citar alguns exemplos do acervo do Museu do Louvre. Robert Fludd, por sua vez, foi autor de uma gravura “alegórico-científica” sobre a Audição, tratando do ouvido como um órgão sagrado, e da música como harmonia do mundo (SEBASTIÁN, 1989). As gravuras com Alegorias dos Cinco Sentidos, dos séculos XVII e XVIII, de diversas procedências, mas sobretudo nórdicas, possuem grande circulação e apreço como modelo para as artes no mundo ibero-americano, como já apontado por diversos estudiosos.

A revalorização dos Cinco Sentidos na cultura barroca parece ter se sedimentado entre a recuperação dos escritos filosóficos Antigos, recuperados pelo Renascimento, por Tratados de Amor, mas também por uma nova operação de utilizar os Sentidos como experiência espiritual. Para se ter uma ideia, desde os *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de

⁶ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte>.

⁷ Os quadros de José de Ribera são: Gosto, 1613-1616, óleo s/ tela, 117 × 88 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum; Olfato, 1613-1616, óleo s/ tela, 115 × 88 cm, Madrid, Col. Privada; Tato, 1613-1516, óleo s/ tela, 114 × 88 cm, Pasadena, Norton Simon Foundation; Vista, 1613-1616, óleo s/ tela, 114 × 89 cm, Cidade do México, Museo Franz Mayer. (SEBASTIÁN, 1989: 30-36)

⁸ Sobre Abraham Boose cabe considerar que seu tratado sobre gravuras foi traduzido ao português em 1801 pelo Padre José Viegas de Meneses (um dos primeiros impressores do Brasil), de Mariana – MG. Supõe-se que Boose, no entanto, já fosse bastante conhecido e importante no contexto artístico de Minas Gerais de finais do século XVIII. (BRANDÃO, 2015)

Loyola (2002), a terceira regra era “a abstinência nos alimentos, para evitar desordem, pode ter-se de duas maneiras: uma, habituando-se a comer alimentos ordinários, a outra, tratando-se de delicados, em pequena quantidade”. Por outro lado, o tema dos Cinco Sentidos foi aceito como positivo a partir da cultura barroca, por sua “boa utilização”. O uso das sensações, como uma experiência não associada necessariamente ao pecado, mas como caminho de conhecimento espiritual, foi definido pelos exercícios de Loyola, que passaram a delinear, em certa medida, a sensibilidade barroca. “Quarto ponto, gostar, com o gosto, coisas amargas, assim como as lágrimas, tristeza e o verme da consciência. (...) Terceiro ponto: aspirar e saborear com o olfato e com o gosto a infinita suavidade e doçura da divindade, da alma e das suas virtudes e de tudo, conforme a pessoa que se contempla. Refletir em si mesmo e tirar proveito disso”.

Para Gandra (2015: 263-312), no entanto, “quanto aos Cinco Sentidos, não é demais sublinhar que se trata de um dos tópicos prediletos do Barroco em sintonia perfeita com o dogma e os ditames catequéticos forjados pelo concílio tridentino segundo o qual os sentidos são a principal fonte do pecado.” Portanto, segundo o autor, na cultura barroca e pós-tridentina, os Cinco Sentidos ocupavam um lugar ambíguo entre os Pecados e o crescimento espiritual. De acordo com Santiago Sebastián (1989: 31-33), para compreender a temática dos Cinco Sentidos no Barroco não se deve esquecer que o tema passou para a literatura emblemática, moralizante e política, como no livro do jesuíta Lorenzo Ortiz “*Ver, Oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral* (Lyon 1687) ou na obra *El desengañado* (Toledo 1663) de Francisco de Miranda y Paz, no qual se acha uma parte dedicada ao “*uso de los cinco sentidos y de la lengua*”.

Para além de exercício espiritual, os Cinco Sentidos ganharam novos valores na cultura mundana do rococó. O olfato e os odores foram valorizados com a invenção e a disseminação dos perfumes, um fenômeno tipicamente setecentista. Muitos espaços arquitetônicos foram transformados com intuito de estimular os sentidos, essenciais para a sensibilidade libertina. As decorações voltaram-se para estímulos sensoriais, como parte da experiência de sociabilidade – do *boudoir* à sala de jantares, da alcova aos jardins – para sediar os prazeres, mediados pelos sentidos. Houve, portanto, um processo de domesticação no que se refere ao “confinamento” das experiências sensoriais. Este processo funcionou, no entanto, como “um lembrete do lado obscuro e caótico por trás da razão, da ordem e das hierarquias” (DELON, 145 apud MARQUES, 2015: 99, 101, 220, 136; CONDILLAC, 1984).

Em Portugal, algumas obras importantes do século XVIII estão dedicadas à representação dos Cinco Sentidos, tanto em contextos

religiosos quanto laicos. Entre elas, a mais importante e monumental é o Escadório dos Sentidos em Braga, como parte do conjunto do Bom Jesus do Monte (PEREIRA, 1988: 17-32; SOUZA, 2016; PEREIRA e PEIXOTO, 2017). Aqui, os sentidos são representados pela contraposição entre o humano e o animal, como portais para a compreensão do mundo, associados ao Antigo Testamento e à mitologia clássica. Argos seria a visão; Orfeu, a audição; Jacinto como olfato; Ganimedes, o gosto; e Midas, o tato. Em azulejos, há representações dos Cinco Sentidos na Casa do Visconde de Ribamar, na Cozinha do Mosteiro das Bernardas em Odivelas e na Escada da Igreja Matriz de Vila Franca de Xira (SIMÕES, 1979) e, como vimos, nos azulejos portugueses transportados para o Claustro Superior do Convento de São Francisco de Assis em Salvador, no Brasil. Como hipótese, no entanto, poderíamos aventar ainda que as pinturas que decoram a Sala das Merendas e o Boudoir da Rainha no Palácio de Queluz, em Portugal, seriam alusões ao Paladar e à Visão, demonstrando o inequívoco interesse profano e aristocrático, no Setecentos, em relação ao tema (BRANDÃO, 2018; BRANDÃO, 2020).

*

Nessa “pequena história dos Cinco Sentidos”, nossa intenção foi apontar alguns significados que as Sensações vão adquirir no século XVIII, tanto no que se refere à cultura libertina quanto à filosofia das Luzes.⁹ As pinturas do Salão Principal da Casa de Padre Toledo, em Tiradentes, são cenas bucólicas e pastoris, com a presença de casais galantes, mitológicos, que ensinam princípios civilizatórios de cortesia, como bem demonstrou Raquel Quinet (2010, p. 81 e 2018). As pinturas da Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Mato Dentro são alegorias femininas dos Cinco Sentidos associadas às Virtudes Teológicas e às Cinco Chagas de Cristo. Se deixarmos o caso dos azulejos do Claustro Superior do Convento de São Francisco de Assis em Salvador provisoriamente de lado, as obras de Minas Gerais podem ser entendidas como formas de conhecimento espiritual e filosófico que se afirmam no século XVIII, possivelmente pela difusão do pensamento como o do Abade de Condillac. Finalmente, há que

⁹ A *Fisiologia do Gosto* de Brillat-Savarin, escrita na virada do século XVIII ao XIX, porém como adverte o autor, trazendo escritos de longa data e podendo ser considerado uma síntese ainda setecentista dos valores das sensações e dos prazeres, especialmente do Paladar. Brillat-Savarin, nascido em 1755, apaixonado pelos prazeres da mesa, envolvido com a Revolução Francesa, um moderado que, por este motivo, foge para os Estados Unidos durante o Regime do Terror, retorna à França para compor o governo de Napoleão. Deste livro dedicado à Gastronomia, interessa-nos a primeira parte de suas *Meditações*, que se referem aos Sentidos de modo geral e não somente ao Paladar (BRILLAT-SAVARIN, 1995).

se notar, tanto em Tiradentes quanto em Conceição do Mato Dentro, um erotismo velado.

É possível localizar a presença de obras de Condillac nas bibliotecas dos Inconfidentes, em Minas Gerais. O escrito de Eduardo Frieiro, publicado originalmente em 1945, *O Diabo na Livraria do Cônego*, analisa detidamente a biblioteca do inconfidente Padre Luís Vieira da Silva, com seus 276 livros: “A filosofia da observação, o **sensualismo de Locke**, estava representado por **três tomos das obras do abade de Condillac**” [grifo nosso] (FRIEIRO, 1957, p. 37)

Etienne Bennot, o Abade de Condillac, nasceu em Grenoble, em 1715, membro de uma família de cultos magistrados. Manteve ligações intelectuais com Rousseau, Diderot, D’Alambert e Voltaire. O *Tratado das Sensações* de 1745, reeditado em 1798, foi considerado, entre os escritos de Condillac, o mais importante e responsável pelo sucesso do autor. As ideias ali contidas foram discutidas, segundo Poivet, pelos homens de seu tempo com enorme vivacidade. Se, para Michellet (apud. POIVET, 1885, p. XVII), o *Tratado das Sensações* é o livro que contém todo o século XVIII, parafraseando Michellet, Poivet diria que “o Tratado das Sensações contém todo Condillac”. A ideia de apresentar uma estátua, cujos sentidos vão se abrindo um a um, foi uma solução literária que agradou, em muito, também às mulheres leitoras, o que iria garantir enorme sucesso ao livro (POIVET, 1885, pp. IV- XI, I - III).

Emprestando de Locke (1999, pp. 75-80) o princípio de que todo conhecimento vem dos Sentidos, apresentará a teoria de que recebemos da natureza nossos sentidos e aprendemos a utiliza-los: aprendemos a ver, sentir, ouvir, saborear e tocar. Concebeu, no *Tratado*, o Homem como uma estátua na qual os sentidos agem separadamente e sucessivamente, animando-a. Condillac explicou as causas físicas de nossa sensibilidade e de nossa memória, construídas por meio dos Cinco Sentidos. Não obstante as críticas às fragilidades filosóficas de seu pensamento, Condillac foi o primeiro a decompor, de modo claro, o Homem em Sentidos e procurando determinar quais sensações estão relacionadas a cada um deles. O pensamento de Condillac, contido no *Traité des Sensations*, aqui apenas grosseiramente resumido, somada à presença de livros de sua autoria das bibliotecas dos inconfidentes de Minas Gerais, permite suspeitar que havia, naquele ambiente cultural, uma atenção intelectual especialmente voltada para os Cinco Sentidos e observar, por um certo ângulo, as pinturas da Casa de Padre Toledo, também um inconfidente. Mas isso poderia contribuir para uma compreensão, igualmente, das pinturas de Conceição do Mato Dentro?

Compreender, enfim, o programa decorativo da Casa de Padre Toledo e de Nossa Senhora da Conceição, respectivamente da sala

principal e da sacristia, ao distanciar o uso dos Cinco Sentidos como esforço espiritual, parece nos levar a um contexto em que as sensações deixam de ser somente, na atmosfera cortesã e libertina do Setecentos, caminhos de evolução mística, para fazer igualmente parte de uma deliberada permissão aos prazeres. Um exercício filosófico, tal qual proposto por Condillac, mas também de sociabilidade e de demonstração do *savoir-vivre libertin*.

A presença de livros de autoria do Abade de Condillac na biblioteca dos intelectuais e religiosos envolvidos na Inconfidência Mineira poderia nos levar a entender a importância dos Cinco Sentidos como método filosófico de conhecimento, desenvolvido em seu “Tratado das Sensações”, de 1745. E, finalmente, a cultura libertina do século XVIII, como forma de sociabilidade, estaria presente no aspecto de sedução e erotismo latentes nas imagens da Casa de Padre Toledo e da Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição¹⁰? A descoberta do desejo pelos Sentidos – com uma matriz filosófica condillaciana, revelava uma promessa de felicidade na descoberta do corpo, da memória como busca pelas sensações agradáveis e pela vivência das paixões. A confirmação da individualidade seria um caminho de conscientização política, de luta pela Independência, no caso brasileiro, assim como um passo importante em direção à modernidade (BAILEY, 2017).

Para um estudo dos significados culturais dos Cinco Sentidos no contexto luso-brasileiro do século XVIII, para além da relevância de pensadores franceses, como observado no caso de Condillac, cumpre observar escritores em língua portuguesa sobre o assunto. Livros como *Frutas do Brasil numa nova, e ascética Monarchia, consagrada à Santíssima Senhora do Rosário* (ROSÁRIO, 2002), podem indicar elementos sobre a Visão, o Paladar e o Olfato. Publicado em 1702 por Frei Antonio do Rosario (1647-1704), “Por meio das sedutoras imagens das exóticas frutas brasileiras, Frei Antonio do Rosário propõe-se ensinar e propagar a essência da filosofia cristã, com seus preceitos morais” (BIRON, 2009).

Alguns livros de receitas e gastronomia contribuem para compreender os significados culturais do Paladar para a aristocracia portuguesa do Setecentos (mas não apenas para a aristocracia, considerando uma circularidade cultural). No livro de Domingos Rodrigues, de 1680 e, de maneira mais clara, no livro de Lucas Rigaud de 1780, assistimos ao processo de regramento do paladar e superação da gula na Corte

¹⁰ Kenneth Maxwell (1978) apontou a presença de livros de Abade de Condillac na biblioteca do Padre Luís Vieira, assim como a influência de Virgílio sobre certo indianismo e nativismo dos inconfidentes. Maxwell indicava a influência de escritores franceses do século XVIII sobre o pensamento da Inconfidência, citando um ofício de 1789 contra “a incrível proliferação de livros libertinos e escandalosos”.

portuguesa, e nas pequenas cortes “deslocadas”, constituídas na Colônia, como se poderia verificar que circulavam em Minas Gerais, ao notarmos a presença do livro de Rigaud (1999), *O Cozinheiro Moderno*, na biblioteca do Bispo de Mariana, Dom Domingos da Encarnação Pontével, de acordo com seu inventário *post mortem*¹¹.

Na literatura religiosa, é preciso debruçar-se especialmente sobre livros como *Cidade da Consciência em cinco discursos pelos cinco sentidos* do Padre Balthazar da Encarnação, publicado em 1700. Gandra (2015) já bem observou a relação deste livro com as pinturas da Sacristia de Nossa Senhora da Conceição em Conceição do Mato Dentro. Balthazar da Encarnação (1700, p. I) adverte, em sua “Instrução”, que os Cinco Sentidos são as Cinco Portas da Cidade da Consciência “por onde **a alma se capacita para gozar das delícias deste paraíso terrestre**, para que por estas coisas, que conhece, forme algum conceito das Celestes, que ignora (...) [grifo nosso]”. Em cada capítulo do livro, Balthazar examina um dos Cinco Sentidos.

Em síntese, parece enriquecedor articular as fontes visuais: imagens que trouxeram a iconografia dos Cinco Sentidos para o contexto luso-brasileiro, de modo concentrado nos dois exemplares de pintura de Minas Gerais; e as fontes escritas: textos sobre os Cinco Sentidos que provável ou possivelmente circularam neste ambiente cultural. Os estudos de Gauvin Bailey (2017), em seu livro *O Rococó Espiritual*, têm sido especialmente importantes porque indicam a relevância dos escritos religiosos do século XVIII em direção a uma religião da felicidade e da Razão, e as confluências entre o comportamento cortês e delicado dos *Salons* de Paris e a decoração dos ambientes das Igrejas no Brasil. Ao mesmo tempo, Bailey reflete sobre as ideias políticas e os sentimentos de independência que estavam contidas no fluxo das transformações religiosas e artísticas da segunda metade do *Setecentos* brasileiro. Podemos concluir, ainda que de forma provisória, que o tema dos Cinco Sentidos, nesse contexto, fazia parte de um intrincado conjunto de questões filosófico-religiosas e político-sociais.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 11-74, 1978.

¹¹ Inventário de Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével, 1793, armário I, 4ª gaveta, livro. Arquivo Episcopal da Arquidiocese de Mariana.

AQUINO, Tomás. *Suma Teológica (1265-1273)*. In *Livros Católicos para Dowload*. Disponível: <https://sumateologica.files.wordpress.com/2017/04/suma-teolc3b3gica.pdf>. Acesso: 07 ago 2020.

ARISTÓTELES, *De Anima*. trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo, Editora 34, 2006.

ARISTÓTELES, *Do Sentido e dos Sensíveis*. In *Parva Naturalia, Obras Completas*. São Paulo: Edipro, 2012.

ARISTÓTELES. *Da Alma (De Anima)*. In *Obras Completas*. São Paulo, Edipro, 2011.

BAILEY, Gauvin Alexander. *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. London, New York: Routledge, 2017.

BIRON, Berty R. R. Frutas do Brasil: uma alegoria do novo mundo. in *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 2, n° 3, Novembro de 2009. Pp. 47-57.

BLOOMFIELD, Morton Wilfred. *The seven deadly sins. An introduction to the history of a religious concept with special reference to medieval english literature*. Michigan: College Press, 1952.

BRANDÃO, A. Do Pecado da Gula ao Douceur de Vivre: Fontes Escritas para uma Natureza Morta. In BRANDÃO, A. Et alli. (orgs.). *História da Arte: Coleções, Arquivos e Narrativas*. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2016. pp. 427-441

BRANDÃO, Angela. As estações e os sentidos: um convite aos prazeres no Palácio de Queluz. In: *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe (i) materialidades na história da arte*, Salvador, 2018. v. 1. p. 160-171. <http://cbha.art.br/coloquios/2017/anais/pdfs/Angela%20Brandao.pdf>

BRANDÃO, Angela. José Viegas de Menezes e os retratos do Palácio Episcopal de Mariana. Dossiê: Arte e Política *Revista Nava: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora*. -- v. 1, n. 1 (jul./dez. 2015)- Juiz de Fora : Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2017

BRANDÃO, Angela. O Palácio de Queluz e a Casa de Padre Toledo: um exercício comparativo in MIGLIACCIO, Luciano; MARTINS, Renata Maria de Almeida. *No embalo da rede. Trocas culturais, história e geografia artística do Barroco na América Portuguesa*. Universo Barroco Iberoamericano 13º v. Sevilla, R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide; São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2020. pp. 37-54.

BRILLAT-SAVARIN. *A Fisiologia do Gosto*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARVALHO, Tânia Kury. *Variações sobre Vênus: Botticelli, Giorgione, Ticiano e os tratados sobre o amor*. Trabalho de conclusão de curso (pós-graduação em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas, 2019. Orientador: José Geraldo Costa Grillo.

CASSIANO, Giovanni. 5.a Conferenza. Conferenza Dell'abate Serapione. Gli Otto Vizi Capitali. In Conferenze spirituali– Edizioni Paoline, 1965. Disponível em <http://ora-et-labora.net/cassianoconferenzecinque.html>. Acesso em 19 de junho de 2020.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de. *Le Traité des Sensations* (1745). Paris: Fayard, 1984.

DOMENECK, Ricardo. Disponível em <https://www.escritas.org/pt/bio/soror-maria-do-ceu>. Acesso: 18 jun. 2020. manuscrito da Biblioteca Nacional inserido no códice 3773, para além desta edição em Português, a obra foi objeto de duas edições em Castelhana, feitas a partir da tradução da edição portuguesa de 1731: *La Preciosa. Alegoria Moral*, atribuída al P. D. Teodoro de Almeyda, del Oratorio y Congregacion de San Felipe Neri. Que del idioma portugues traduxo al castellano, para comun utilidad, y recreo espiritual del pueblo christiano Don Narciso Varela de Castro. Publicala Don Antonio Ulloa y a su costa. Madrid: En la Imprenta, y Librería del dicho D. Antonio Ulloa, 1791;

ENCARNAÇÃO, P. Balthazar da. *Cidade da Consciencia em cinco discursos pelos cinco sentidos*. Lisboa, 1700. (BNP)

FIGUEIRA, R.M. SILVADO, R.C.R.T. LEMOS, C. *Museu Casa Padre Toledo*. Cartilha do Setor Educativo. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade. Universidade Federal de Minas Gerais, s/d.

FLANDRIN, Jean-Louis. Da dietética à gastronomia ou a liberação da gula. In FLANDRIN, J.L. e MONTANARI, M. *História da Alimentação*, São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

FLEXOR, Maria Helena. *Igrejas e Conventos da Bahia*. Brasília: Programa Monumenta, Iphan, 2010.

FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. São Paulo: Itatiaia, Universidade de São Paulo, 1957

GANDRA, Manuel J. Reflexões Em Torno Do Programa Iconográfico-Iconológico Da Igreja Matriz Conceição Do Mato Dentro in *Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição Símbolo de Cultura, História e Fé*. Fundação Casa de Cultura: Conceição do Mato Dentro, 2015. Capítulo 4, pp. 263-312.

GIOVANNINI, Luciana Braga. *Os Mistérios Do Rosário: Visão, Contemplação e Invocação. Estudo Iconológico das pinturas de forro da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes – 1750 a 1828*. Dissertação de Mestrado. São João del-Rei PGHIS – UFSJ Ano 2017. Orient. Prof. Dra. Letícia Martins Andrade

GREGOR THE GREAT, *Morals On The Book Of Job By St. Gregory The Great, Translated With Notes And Indices*. In Three Volumes Oxford, John Henry Parker; J.G.F. And J. Rivington, London. 1844. *Moralia*, p. 1013. Disponível: <http://www.lectionarycentral.com/GregoryMoraliaIndex.html>. Acesso 07 jul 2020.

Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição Símbolo de Cultura, História e Fé. Fundação Casa de Cultura: Conceição do Mato Dentro, 2015.

LEAL, Pedro Germano. Los Sentidos en Exilio: a propósito de las pinturas en los techos de la Casa de Padre Toledo en Tiradentes, Minas Gerais (Brasil). Op. cit.

LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding/Book II/Chapter III - V: Of Simple Ideas of Divers Senses, Chapter IX: Of*

Perception. In

https://en.wikisource.org/wiki/An_Essay_Concerning_Human_Understanding. Acesso 07 ago 2020.

LOCKE, John. *Ensaio acerca do Entendimento Humano*. Edição Abreviada. São Paulo: Nova cultural, 1999.

LOMBAERDE, Piet. Hans Vredemand de Vries and the Artes Machanicæ revisited. Belgium: Brepols, 2005.

LOMBAERDE, Piet. Jan Vredeman de Vries. In *Architettura: architecture, textes e images. XVIe.-XVIIe siècle. LES LIVRES D'ARCHITECTURE Manuscrits et imprimés publiés en France, écrits ou traduits en français (XVIe siècle - XVIIe siècle)* Direction Frédérique Lemerle et Yves Pauwels. Disponível em <http://architectura.cesr.univ-tours.fr>, acesso em 14 de agosto de 2017.

LOYOLA, Inácio de. *Exercícios Espirituais*. São Paulo, Loyola, 2002.

MAIA, Pedro Moacir. *Os Cinco Sentidos, os trabalhos dos meses e as quatro partes do mundo em painéis de azulejos no Convento de São Francisco em Salvador*. Bahia. Composto Impresso Centro Gráfico do Senado Federal, 1990.

MARQUES, Mariana Teixeira. *Fanny e Margot, Libertinas: o aprendizado do corpo e do mundo em dois romances eróticos setecentistas*. São Paulo: FAP-Unifesp, 2015.

MAXELL, Kenneth. *A Devassa da Devassa. A Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MIRANDA, Selma Melo. *Igreja de São Francisco de Assis de Diamantina, Série Monumenta*, Brasília: IPHAN. 2009

NORDENFALK, Carl. The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 48 (1985), pp. 1-22. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/751209>. Acesso em 27 de janeiro de 2019.

ORTÚZAR ESCUDERO, M. J., « The Place of Sense Perception in Thirteenth-Century Encyclopaedias », *Revista Española de Filosofía Medieval*, 25, 2018a, p. 99-123.

ORTÚZAR ESCUDERO, M. J. Ordering the Soul. Senses and Psychology in 13th Century Encyclopaedias. Ordonner l'âme. Sens et psychologie dans les encyclopédies du XIIIe siècle <https://doi.org/10.4000/rursuspicae.1531>.

PEREIRA, José Fernandes. A Retórica da Fé: simbolismo e decoração no escadório dos cinco sentidos. *Claro-Escuro Revista de Estudos Barrocos*. N. 1. Lisboa: Quimera Editores, 1988.

PEREIRA, Varico da Cosa e PEIXOTO, José Carlos Gonçalves. *Guia do Bom Jesus do Monte*. Confraria do Bom Jesus do Monte. Braga, 2017.

PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. Os “cinco sentidos” ou o domínio das paixões in *A Arte da Pintura: Prescrições Humanistas e Tridentinas na Pintura Colonial Mineira* Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção de grau de Doutor em História e Crítica da Arte. Orientadora: Prof.^a Dr. Sônia Gomes Pereira. Ano 2008.]

PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. "A representacao dos cinco sentidos na pintura colonial mineira: o ideal de cortesia." *Portuguese Studies Review*, vol. 18, no. 1, 2010, p. 81 e ss. Academic OneFile, Accessed 17 Aug. 2018.

Poética dos Cinco Sentidos. Lisboa, Bertrand, 1979.

POIVET, F. Introduction. In CONDILLAC. *Traité des Sensations*. Première Partie. Paris: Delagrave, 1885.

QUELLIER, Florent. *Gula: história de um pecado capital*. São Paulo, SENAC, 2011.

REIS, Maria Cecília Gomes dos. Introdução. In ARISTÓTELES, *De Anima*. São Paulo, Editora 34, 2006.

RICCI, Bartholomeo. *Vita Dniesv Christi: ex uerbis evageliorum in ipfifmet conicinnata*. Barthol. Zanctum. Roma, 1607.

RIGAUD, Lucas. *Cozinheiro Moderno ou Nova Arte de Cozinha*. Prefácio de Alfredo Saramago. Sintra, Colares, 1999.

RIGOTTI, Francesca. *A Filosofia na Cozinha*. São Paulo: Ideias & Letras, 2016.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Milano: Neri Pozza, 2000

RODRIGUES, Domingos. *Arte de Cozinha dividida em três partes*. Prefácio de Alfredo Saramago. Sintra, Colares, s/d. Inventário de Dom frei Domingos da Encarnação Pontével, 1793, armário I, 4ª gaveta, livro. Arquivo Episcopal da Arquidiocese de Mariana.

ROSÁRIO, Frei Antonio do (1647-1704). *Frutas do Brasil: numa nova, e ascética Monarchia, consagrada à Santíssima Senhora do Rosário*. Fac-símile da edição de Lisboa: António Pedroso Galvão, 1702. Apresentação de Ana Hatherly. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. *A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes*. IPHAN, 2011. Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/matriz_santo_antonio_em_tiradentes.pdf. Acesso 7 dez. 2018.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1989.

SENRA, D.A.; DIAS, T.; GODOY, S. *Pinturas de Trezentos Anos Descobertas nas Parietais da Capela- Mor da Igreja Matriz de Conceição do Mato Dentro*. In *IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte, 02-03 nov. 2014.

SILVA, Kellen Cristina. *O Caminho Das Flores: Estudo iconológico sobre a “Escola de Artes do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda – Minas Gerais (c.1785-c.1841)*. Tese de Doutorado. Programa de Pósgraduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SIMÕES, J. M. Santos. *Azulejaria em Portugal. Século XVIII*. Lisboa: Calouste Goulbenkian, 1979.

SOUSA, Rogério. *Guia Simbólico do Bom Jesus. Paixão e Alquimia no monte sagrado de Braga*. Miraflores: Eranos, 2016.

TEOFRASTO, *Sobre las Sensaciones*. Barcelona: Anthropos, 2006.

VELOSO, Bethania Reis et alii. Crônicas de um Processo: Casa do Padre Toledo e os Históricos de suas Restaurações. In DANGELO, A.G.D. et alii (org.) *Museu Casa Padre Toledo: memória da restauração artística e arquitetônica*. Belo Horizonte: Fundação Rodrigo Mello Franco Andrade, EA, UFMG, 2012.

VILLALTA, Luiz Carlos. O Diabo na Livraria dos Inconfidentes. In NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992. pp. 372-375

VREDEMAN DE VRIES, Hans. Architectura... Adresse Anvers, G. de Jode, 1577. Disponível em <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/INHA-Res207.asp>, acesso em 14 de agosto de 2017.

Notas preliminares sobre Aby Warburg e a antropologia

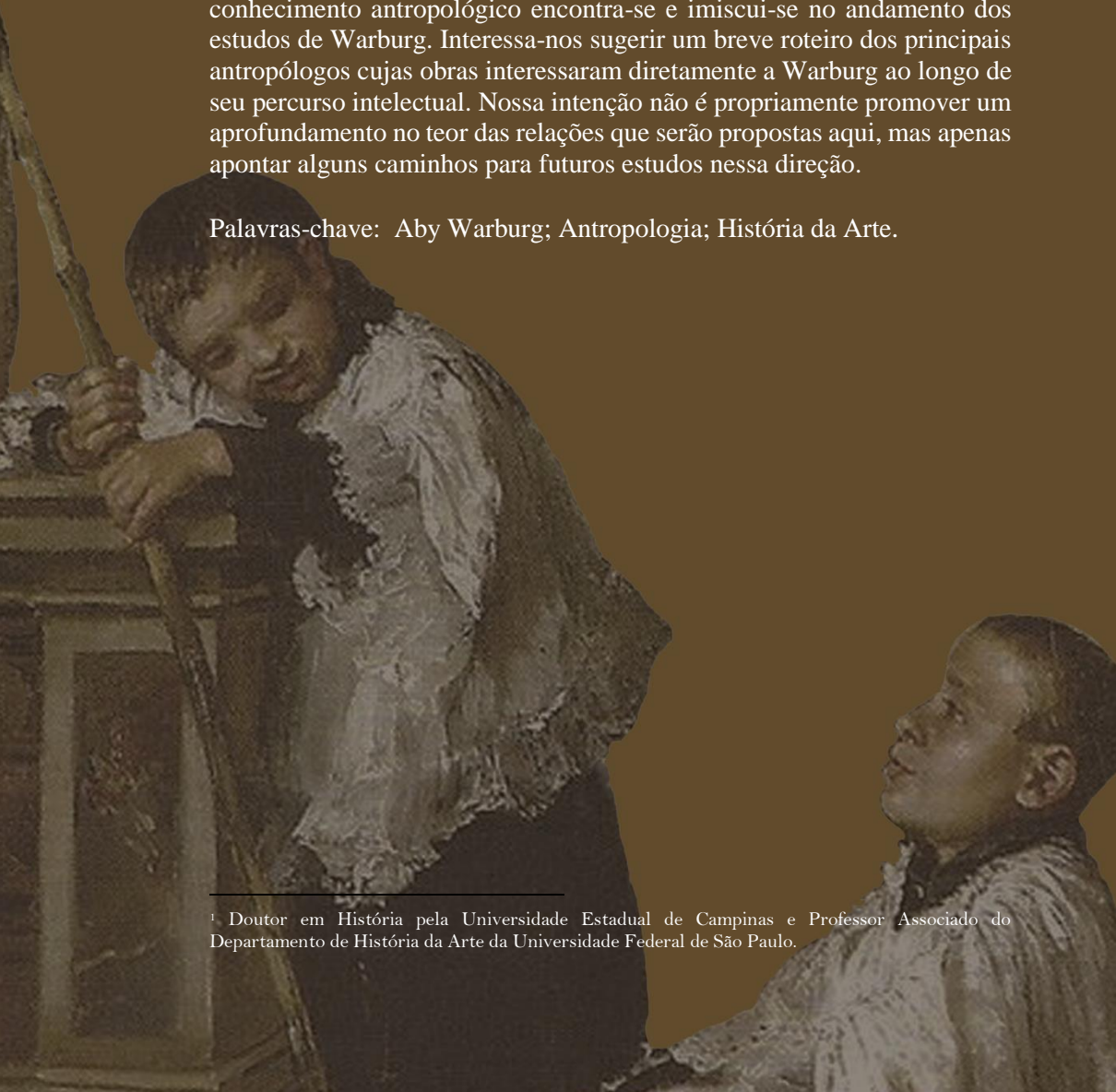
Preliminary Notes on Aby Warburg and Anthropology

Cássio Fernandes ¹

Resumo: Neste texto procuraremos indicar como o desenvolvimento do conhecimento antropológico encontra-se e imiscui-se no andamento dos estudos de Warburg. Interessa-nos sugerir um breve roteiro dos principais antropólogos cujas obras interessaram diretamente a Warburg ao longo de seu percurso intelectual. Nossa intenção não é propriamente promover um aprofundamento no teor das relações que serão propostas aqui, mas apenas apontar alguns caminhos para futuros estudos nessa direção.

Palavras-chave: Aby Warburg; Antropologia; História da Arte.

¹ Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas e Professor Associado do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.



A elaboração da obra do historiador da arte, Aby Warburg (1866-1929), coincide com o período de afirmação da Antropologia como conhecimento científico moderno, marcado pela constituição de sua autonomia como disciplina acadêmica. O processo pelo qual passa o conhecimento antropológico entre o final do século XIX e o início dos anos 1930 é caracterizado não somente pela demarcação do campo desse saber, como também pelo enfrentamento teórico de conceitos e noções a partir dos quais abordar seus objetos científicos. Este é o período que se constitui desde as formulações teóricas sustentadas pelos determinismos biológico e mesológico, que marcaram as primeiras correntes do pensamento antropológico, até a construção do moderno conceito de “cultura”.

Neste texto procuraremos indicar como o desenvolvimento do conhecimento antropológico encontra-se e imiscui-se no andamento dos estudos de Warburg. Interessa-nos, sobretudo, sugerir um breve roteiro dos principais antropólogos cujas obras interessaram diretamente a Warburg ao longo de seu percurso intelectual. Nossa intenção não é propriamente promover um aprofundamento no teor das relações que serão propostas aqui, mas apenas apontar alguns caminhos para futuros estudos nessa direção. O intuito é observar como Aby Warburg, concentrado em problemas histórico-artísticos muito específicos, constrói as ferramentas para abordar as imagens no âmbito do conhecimento que ele próprio denominou *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura). O caráter interdisciplinar, fronteiro, da *Kulturwissenschaft* de Warburg permite abordar o espaço primordial ocupado pela antropologia na operação através da qual o estudioso buscou decifrar o significado nas artes visuais.

A relação da obra de Warburg com a antropologia foi insinuada em vários momentos, por diversos estudiosos voltados sobre a fortuna crítica de sua obra. No entanto, o interesse por um Warburg “antropólogo da imagem” surge de modo mais explícito a partir dos anos 2000. Nesse contexto, o antropólogo italiano e professor na França (*École des Hautes Études en Sciences Sociales* – EHESS), Carlo Severi, num significativo artigo de 2003, busca estabelecer vinculações estreitas entre a reflexão de Warburg e o saber antropológico. Para Severi (2003: 78-79), há uma série de elementos formadores da indagação proposta por Warburg em direção aos objetos imagéticos que o aproximam de questões claramente antropológicas: “a diferença cultural e a ‘linha divisória’ que marca as diferentes sociedades tanto no espaço quanto no tempo, a expressão ritualizada das emoções, a relação entre o nascimento das iconografias e a ação ritual, a construção para a imagem de uma memória ritual”. Mais do que propriamente classificar de antropológica a obra de Warburg, Severi aponta para uma lacuna na fortuna crítica de seus escritos. Segundo o antropólogo italiano, Warburg elaborou uma estratégia de análise das

imagens que traz à luz a necessidade de restituir às tradições iconográficas toda a sua complexidade histórica e cultural, situando sua reflexão entre história da arte, história das idéias, psicologia da visão e pesquisa antropológica. Porém, o aspecto antropológico de sua obra não teria sido retomado na tradição dos estudos inspirados pelo Instituto Warburg. “Não apenas ninguém imaginou seguir o caminho que Warburg traçou, mas a própria existência de um aspecto antropológico em seu pensamento há muito foi deixado à margem por seus sucessores”, afirma Carlo Severi (2003: 87).

Esta é também a opinião de Hans Belting (2001) tanto no livro *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, quanto no posterior artigo publicado no Brasil em 2005, “Por uma antropologia da arte”. Para Belting (2001, 2005), Warburg teria desenvolvido uma antropologia das imagens que abarcava tanto as imagens ocidentais quanto as não ocidentais, uma operação científico-cultural que, segundo ele, no entanto, foi interrompida por seus seguidores, que a transformaram num mero método histórico-artístico: a iconologia. Belting indica pretender, com a sua *Bild-Anthropologie*, uma linha de continuidade em relação à *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura) de Warburg (note-se que sua Antropologia da Imagem tem como definição um termo coevo àquele cunhado pelo estudioso de Hamburgo: *Bildwissenschaft* – ciência da imagem).

Na linha da discussão trazida por Hans Belting situa-se o artigo de David Freedberg (2008: 8), que reafirma a dificuldade do estabelecimento de limites claros entre os territórios da antropologia e da história da arte. Freedberg, que foi Diretor do *Warburg Institute* de Londres entre 2015 e 2017, chega a afirmar que “a etnografia da arte e os mundos da arte são típicos tanto da história da arte quanto da antropologia”, e que, portanto, “grande parte daquilo que passa por antropologia da arte é, na realidade, prática comum entre os historiadores da arte”. Partindo do pressuposto de que um historiador da arte deva ser também antropólogo, David Freedberg (2008: 5) é explícito na defesa de uma integração entre as duas disciplinas:

Os principais temas de interesse da história da arte concernem à produção, ao consumo e à circulação das obras de arte no interior da sociedade, então em seu específico contexto social. Interroga-se sobre a prática e sobre as práticas da arte, tanto no que se refere à oficina do artista, quanto no que diz respeito ao mercado; sobre os problemas relativos ao *status* estético das obras de arte na sociedade, sobre sua utilização e sobre a relação que empreende entre elas e entre outros tipos de imagens que circulam no interior de uma sociedade ou que são importadas do exterior. Ao mesmo tempo, a história da arte pode deslocar a atenção sobre outros tipos de imagem e sobre outros trabalhos que não se qualificam como obras de arte

propriamente ditas, seguindo os métodos da nova disciplina da cultura visual (*visual culture*).

Este trecho descreve o campo da história da arte para apontar a integração de seu território com aquele da antropologia, afirmando a ausência de limites entre as duas disciplinas. Porém, significativamente, a descrição feita por Freedberg poderia muito bem se encaixar numa definição do alcance e dos interesses recobertos pelas pesquisas de Aby Warburg sobre as imagens. É nesse sentido que, alguns anos depois, em 2014, na Introdução ao livro que reúne textos de vários estudiosos italianos sob o título *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*, Elisabetta Villari (2014: 13) apresenta Warburg como precursor do diálogo entre história da arte e antropologia, entendendo esta última como o estudo de todas as expressões visuais no contexto de determinadas condições culturais.

Estava colocada, então, a discussão sobre o papel da antropologia nas investigações de Warburg, ao mesmo tempo em que se afirmava a dificuldade em estabelecer, no âmbito das pesquisas contemporâneas sobre a imagem, limites definidos entre a história da arte e a disciplina antropológica.

Porém, a primeira análise mais detida sobre o modo como a antropologia esteve presente no pensamento de Warburg diz respeito ao texto de seu assistente e sucessor na direção da Biblioteca, Fritz Saxl (1890-1948), lido poucos meses após a morte de Warburg, no XXIV Congresso de Antropologia Americana. No texto, intitulado “A viagem de Warburg ao Novo México”, Saxl indica a consciência por parte de Warburg do papel determinante da antropologia em sua obra. Nas palavras de Saxl (2003: 149-150):

Quando morreu, Aby Warburg [...] estava mergulhado nos preparativos do XXIV Congresso de Antropologia Americana. Aguardava-o ansioso e, ao oferecer acolhê-lo em sua biblioteca, esperava poder pagar uma dívida antiga. Desde sua viagem aos Estados Unidos, em 1896, que teve um papel determinante na sua vida, [Warburg] sentia-se profundamente grato aos etnólogos americanos. Essa relação, a princípio, não é evidente. Uma visita rápida à biblioteca permite constatar que são poucos os livros consagrados a assuntos antropológicos, e em sua coleção de fotos também não há muitas relacionadas ao tema. Com sua divisão em quatro seções: 1. História da arte, 2. História das religiões, das ciências naturais e da filosofia, 3. História da língua e da literatura e 4. História política e social, essa biblioteca parece inteiramente voltada para o estudo da história geral da civilização. [...] De fato, a biblioteca ajuda a resolver problemas específicos, um deles – o principal – é saber de qual maneira a Antiguidade influenciou as culturas medievais e modernas dos países mediterrâneos. [...] O que a antropologia da América tinha a fazer lá, e porque o fundador da biblioteca considerava absolutamente necessário levá-la em conta? [...] Creio que a melhor explicação que poderíamos dar vem a descrever a evolução pessoal de

Warburg. Não se trata de uma questão somente de biografia, pois o desenvolvimento da biblioteca acompanhou o da personalidade de Warburg e de suas idéias. [...] E Warburg foi grato à América por ter lhe ensinado a ver a história da Europa com olhos de antropólogo.

D) Tito Vignoli

No entanto, é preciso afirmar que a ligação de Warburg com a antropologia, entendida como campo do conhecimento humanístico, é anterior à viagem norte-americana de 1895-1896. É sabido que ainda na fase de estudante na Universidade de Bonn (entre os anos de 1886 e 1889) ganha eco na formação de Aby Warburg a obra do professor de Antropologia da *Reale Accademia di Scienze e Lettere* de Milão, em seguida Diretor do *Museo Civico di Storia Naturale*, também sediado em Milão, Tito Vignoli (1829-1914). Vignoli é autor do livro *Mito e scienza* (1879), lido por Warburg na tradução alemã (1880). É certo que Warburg conhecia também a resenha do livro, editada em 1881, de autoria exatamente de um de seus professores mais apreciados em Bonn: Hermann Usener. Usener tinha chamado a atenção de seus alunos para o livro de Vignoli, que a partir de uma concepção evolucionista do desenvolvimento da humanidade, empreende um estudo das crenças, das mitologias e das religiões dos povos por ele denominados “primitivos” ou “selvagens”. Vignoli desenvolve uma indagação psicológico-gnosiológica do mito ligada ao funcionamento das sensações e da inteligência no homem e nos animais. Seu interesse é identificar a natureza e a essência da ação cognitiva do homem articulada a uma análise físiopsicológica do sonho, das ilusões perceptivas, das alucinações e da loucura. Vignoli, então, em sua pesquisa sobre o mito, havia tratado, sob o ponto de vista antropológico, o modo como a expressão humana tinha se objetivado nas imagens e nos símbolos. Tal discussão motivara Warburg em sua pesquisa sobre as permanências na representação das imagens, como um dado contínuo da memória na reinterpretação dos códigos da figuração.

Warburg compreendia, assim, que os gestos da arte clássica remontam, em suas primeiras formulações, a um período no qual a representação dos mitos era uma realidade ritual que comovia profundamente as almas, repercutindo de imediato, como reação biológica, nas feições e nos gestos humanos². Esses gestos estariam presentes em pinturas e esculturas antigas, atuando na arte clássica como uma sobrevivência primitiva. Warburg denomina este processo de “superlativos de uma linguagem da gestualidade”. Dessa problemática descende o

² Para este problema em particular, Warburg afirma ter sido importante a leitura, nesses anos de estudos em Bonn, do seguinte livro DARWIN, 1872.

conceito de *Pathosformeln* (formulações de *pathos*), empregado por Warburg em seus estudos, anos depois.

Mas Tito Vignoli mostrou-se instrutivo para Warburg também em relação a uma esfera da construção humana à qual o estudioso de Hamburgo devotou um intenso interesse: a religião. E esta foi, sem dúvida, a área do pensamento de Vignoli que mais de perto chamou a atenção de Hermann Usener, este último autor de um livro clássico: ***Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*** (1896) (Os Nomes dos Deuses: ensaio de teoria da formação dos conceitos religiosos).

II) Smithsonian Institution de Washington: Frank Hamilton Cushing e James Mooney

Porém, como afirma Fritz Saxl no trecho mencionado acima, a viagem empreendida por Aby Warburg aos Estados Unidos entre 1895 e 1896 foi fundamental para a aproximação do estudioso às pesquisas antropológicas em curso naqueles anos. A viagem, realizada, portanto, poucos anos depois da apresentação de sua tese doutoral (ocorrida em 1892, publicada em 1893) sobre as pinturas mitológicas de Sandro Botticelli na Universidade de Estrasburgo (WARBURG, 1932: 1-59), coincide com um momento muito especial para a história da antropologia, em particular pelo papel que nela desempenha a atuação de Franz Boas (1858-1942). Em 1895, o irmão de Aby Warburg, Paul, que dirigia o banco de propriedade da família nos Estados Unidos, casa-se com Nina Loeb, filha do também banqueiro judeu Salomon Loeb. Para a cerimônia de matrimônio, em Nova Iorque, Aby inicia sua viagem norte-americana, na qual também visita Cambridge, onde conhece o Museu Peabody (ligado à Universidade de Harvard) e sua coleção de arqueologia e etnologia. Em seguida, segue para Washington, para conhecer a *Smithsonian Institution*, fundada em 1846, e que, desde 1879 abriga o Serviço de Etnologia Norte-Americana (*Bureau of American Ethnology*). Na *Smithsonian*, Warburg explora também a biblioteca, onde tem contato com informações sobre a cultura ameríndia, e estreita relações com os etnógrafos ligados à instituição, pioneiros no estudo dos indígenas norte-americanos. Só então é que decide estender a viagem ao sul dos Estados Unidos: Colorado, Arizona e Novo México.

Sobre esta expedição, Warburg apresentaria uma conferência 27 anos depois, em 1923, quando ainda se encontrava na condição de paciente da clínica psiquiátrica de Kreuzlingen, na Suíça. Nas anotações para a conferência, publicada anos depois com ajustes e acréscimos realizados não somente pelas mãos do próprio Warburg, ele afirma precisamente no dia 14 de março de 1923:

Olhando de fora, na superfície de minha consciência, eu veria a seguinte causa: é que eu sentia tamanha repugnância pelo vazio da civilização do Leste dos Estados Unidos, que tratei de fugir para as coisas reais e para o saber e a aventura, indo a Washington visitar a *Smithsonian Institution*. Ela é o cérebro e a consciência científica da América ocidental. Ali encontrei, na pessoa de Cyrus Adler, Frank Hamilton Cushing e, principalmente, James Mooney (sem esquecer Franz Boas, em Nova Iorque), pioneiros da pesquisa indigenista que me abriram os olhos para a significação universal da América pré-histórica e selvagem. Assim, decidimos visitar o Oeste norte-americano, tanto como criação moderna, quanto em suas camadas profundas hispano-indígenas. Minha vontade romântica somou-se à vontade de encontrar uma ocupação mais física do que me fora dado exercer até então. [...] Além disso, estava sinceramente farto da história estetizante da arte. Parecia-me que a contemplação formal da imagem – que não a considera um produto biologicamente necessário entre a religião e a prática da arte (o que só compreendi mais tarde) – dava margem a falatórios tão estéreis que após viagem a Berlim, no verão de 1896, procurei me dedicar à medicina. (WARBURG, 2013: 259)

Warburg cita Frank Hamilton Cushing (1857-1900), antropólogo e etnógrafo norte-americano, pioneiro no estudo dos índios Zuñi do Novo México. Tendo implantado a metodologia denominada “observador participante” na pesquisa etnográfica, Cushing viveu por cinco anos entre os Zuñi e ganhou relevo por ser conhecido como “o homem que virou indígena”. Cushing fascinava Warburg por seu modo de vida singular, “híbrido”, transitando entre o pensamento mítico-primitivo (chegara a tornar-se sacerdote entre os Zuñi) e aquele moderno-científico. É também autor de um estudo que figura entre as leituras importantes na formação de Aby Warburg, *A Study of the Pueblo Pottery as illustrative of Zuñi Culture Growth* (2017), de 1886, que aborda o simbolismo do raio naquela sociedade. A conclusão do texto, na qual o autor toma como exemplo a representação geométrica do raio, talvez contenha uma direta relação com os apontamentos de Warburg sobre a forma adquirida pelo raio nos desenhos entre os indígenas Pueblos. Cushing é autor também de *The Mythic World of the Zuni* (1992).

James Mooney (1861-1921), etnógrafo que estudou as tribos indígenas do Sudeste e das Grandes Planícies dos Estados Unidos e viveu entre os Cherokee, também é mencionado por Warburg. Mooney é autor do livro *The Ghostdance Religion and the Sioux Outbreak of 1890* (1896), resultado de uma pesquisa histórica de movimentos milenares comparáveis entre vários grupos indígenas americanos, descrevendo a rápida disseminação da “Dança Fantasma” entre as tribos do oeste dos Estados Unidos no início da década de 1890. Mooney também passou muito tempo entre os índios Cherokee estudando sua língua, cultura e

mitologia, o que resultou no livro de 1900, *Myths of the Cherokee* (1902). Warburg mantém com Mooney um breve contato epistolar.

Cushing e Monney são alguns dos principais pioneiros nos estudos etnográficos voltados aos indígenas norte-americanos, ligados à *Smithsonian Institution* de Washington.

Warburg menciona também o nome de Cyrus Adler, estudioso de arqueologia e língua semítica, bibliotecário da *Smithsonian Institution* entre 1892 e 1905, que lhe possibilitou acesso aos volumes da biblioteca, abrindo-lhe definitivamente o interesse pela viagem entre os indígenas norte-americanos, empreendida em seguida.

Passagem digna de menção, presente na afirmação de Warburg citada acima, diz respeito à oposição entre a “história estetizante da arte”, de que o autor diz estar farto, e o objeto considerado como “um produto biologicamente necessário entre a religião e a prática da arte”. É possível que esta afirmação seja uma referência a um ramo da antropologia conhecido, na época, como *biologia das imagens* ou *biologia da arte*. Isso poderia indicar que a preferência de Warburg por estudar uma arte “biologicamente necessária” remeteria precisamente a essa “tradição intelectual”, onde a análise de imagens era tida como chave para a compreensão da evolução humana nas sociedades *sem escrita*. Nomes como Alfred Haddon, Augustus Pitt-Rivers e Hjalmar Stolpe surgem como os precursores dessa tradição bem conhecida na época pela antropologia norte-americana (SIMÕES, 2010).

De todo modo, a antropologia servia neste momento a Warburg como um instrumento valioso no combate às correntes formalistas de abordagem histórico-artística, então em voga na Europa, permitindo-lhe ainda uma abertura para a investigação dos objetos materiais como fontes autônomas na tarefa de compreender o universo simbólico das sociedades. Era uma linguagem das imagens que o motivava em direção a essa corrente antropológica, porém não como entendimento das imagens como elementos formadores de um universo estético separado das demais expressões geradoras da visão de mundo de determinada sociedade. Ao contrário, seu interesse era observar o universo material de um povo como testemunho do conjunto de valores e crenças que extrapolava em muito a esfera propriamente formal.

Fritz Saxl (2003:153), na citada conferência proferida no XXIV Congresso de Antropologia Americana, aponta nessa direção ao falar da disposição comum de Warburg e dos antropólogos da *Smithsonian*. Ele escreve:

Warburg não era apenas aluno dos historiadores da arte [Carl] Justi e [Hubert] Janitschek, mas também de [Hermann] Usener, isto quer dizer que procedia de uma corrente de pesquisa em história das religiões que – como

[James] Frazer na Inglaterra – se esforçava por compreender textos antigos e a origem da religião grega e romana baseados no paganismo ainda existente. Foi, portanto, como aluno de Usener que ele foi à Santa Fé, Albuquerque e à região da Mesa Verde. Os especialistas do Instituto *Smithsonian* se mostraram totalmente dispostos a aconselhá-lo e apoiá-lo em suas pesquisas [...] *Dois experiências* em território indígena, sobretudo, deixaram-lhe uma impressão profunda; à luz delas é que ele começaria a entender os problemas europeus. Ele assistiu a rituais festivos indígenas, a danças que expressavam manifestamente sentimentos religiosos; observaria igualmente a maneira como se formam e se transmitem os símbolos.

Portanto, o contato de Warburg com a antropologia norte-americana e, em especial, com os antropólogos da *Smithsonian Institution* de Washington, ocorrido, como ele próprio afirma, no momento em que estava “farto da história estetizante da arte”, funciona como um antídoto à teoria da “visualidade pura”, que se constituía no final do século XIX como um forte ramo de abordagem histórico-artística. A afirmação de Warburg pode conter, em primeiro lugar, uma crítica ao livro de Bernhard Berenson, *Italian Painters of the Renaissance*, publicado em volumes exatamente naqueles anos (a partir de 1894). Mas não apenas isso. Heinrich Wölfflin, um dos principais representantes dessa corrente historiográfica, ganharia um significado fundamental nos estudos histórico-artísticos na primeira metade do século XX, propondo uma separação do procedimento de estudo da história da arte daquele da história da cultura. Essa tendência se acentua pela introdução de conceitos críticos os quais permitiam o deslocamento do ímpeto na ênfase do objeto artístico em si para o modo de sua representação, promovendo uma separação radical. Wölfflin, por exemplo, estabelece a antítese entre matéria e forma, admitindo na análise da obra de arte apenas a “camada ótica” [*optische Schicht*], e considerando que qualquer outra coisa que não seja visual neste sentido radical deve ser classificada como matéria. Com isso, transfere todo o processo de desenvolvimento artístico exclusivamente para a forma, sem variação funcional de técnica de produção ou de expressão. Ao mesmo tempo, a teoria da “visualidade pura” apaga qualquer relação da forma com as demais expressões humanas no contexto cultural de sua produção, estabelecendo a separação entre história da arte e história da cultura³.

Trata-se da construção de uma abordagem histórico-artística contrastante com os valores que sustentaram a elaboração teórica da *Kulturwissenschaft* proposta por Warburg. A viagem aos Estados Unidos, ocorrida no momento em que começava a conceber as linhas basilares do que seria sua Biblioteca de Hamburgo, encontra no conhecimento antropológico promovido pela *Smithsonian Institution* ferramentas teóricas

³ Fundamental para essa discussão é WIND, 1931: 163-179.

para abordar o universo imagético constituinte dos símbolos formadores da *Kultur* de sociedades com ou sem escrita.

III) Franz Boas e Adolf Bastian

Entre os antropólogos da *Smithsonian Institution* de Washington, com os quais Aby Warburg entrou em contato durante a viagem empreendida aos Estados Unidos entre 1895 e 1896, estava presente Franz Boas. É sabido que historiador e antropólogo mantiveram correspondência após a volta de Warburg à Europa.

De família judia, nascido na Prússia, Boas estudou Física e Geografia em Heidelberg e Bonn, doutorando-se em Física na Universidade de Kiel em 1881. Em seguida, devotou interesse à Geografia, transferiu-se para Berlim e entrou em contato com Adolf Bastian (1826-1905), um médico que atuou na medicina em navios, em longas expedições por várias partes da terra. Pioneiro na pesquisa antropológica na Alemanha, Bastian fundou e dirigiu o museu de etnologia de Berlim (*Museum für Völkerkunde*), atuando como figura central na institucionalização da Antropologia como disciplina acadêmica na Alemanha. É criador do conceito de “idéias elementares” (*Elementargedanken*), com o qual defende uma unidade psíquica da humanidade, produto dos mecanismos fisiológicos característicos da espécie humana, algo como uma estrutura fisiológica básica que se exprime de acordo as variações da organização econômica e da ação do meio geográfico. Assim, cada sociedade realiza, para Bastian, a própria configuração das “idéias elementares”, que vão adquirindo um colorido específico, e são transmitidas e modificadas por ocasião dos deslocamentos populacionais e dos contatos de todo o tipo.

Adolf Bastian, que em 1881 publica *Die Vorgeschichte der Ethnologie* (A Pré-História da Etnologia), foi fundamental na formação do pensamento antropológico de Franz Boas, e também não deixou de ser uma referência para Warburg, como afirma E. H. Gombrich (1992: 94) na biografia intelectual do estudioso de Hamburgo:

A única referência a Bastian nas notas de Warburg parece ser uma auto-censura pelo fato de seus aforismos estarem escritos num *style à la Bastian*. Não obstante, o certo é que Warburg começou a comprar livros de Bastian desde muito cedo e seria inconcebível, por outro lado, que um discípulo de Lamprecht não tivesse sido influenciado por este enérgico defensor do trabalho de campo a serviço da psicologia cultural.

Karl Lamprecht é o historiador da cultura, autor da *Deutsche Geschichte* (História Alemã), escrita em vários volumes, editada entre 1891 e 1909. Professor de Warburg na Universidade de Bonn em 1887,

Lamprecht perseguia a interpretação psicológica dos estágios da evolução cultural. Utilizando-se da história do direito, da história econômica, das tradições populares, da história da arte, indagava a presença de uma unidade espiritual germânica. Lamprecht esteve convicto de que os variados fatos presentes numa constelação histórica possuem um fundo que permite conduzi-los a um conjunto de ideias fundamentais. Sua *Deutsche Geschichte* buscou delinear o desenvolvimento da civilização na Alemanha através da sucessão de estágios caracterizados por atitudes psicológicas dominantes. Karl Lamprecht perseguiu a fundamentação do estudo histórico baseado numa psicologia coletiva.

Adolf Bastian, por sua vez, ofereceu também um enfoque psicológico ao estudo das culturas nativas de várias partes do mundo, estabelecendo uma teoria para compreensão do então denominado “homem primitivo”. Segundo Gombrich (1992), Bastian foi estudado por Warburg antes da viagem deste último aos Estados Unidos, portanto antes do primeiro contato com Franz Boas.

No campo da antropologia, área do conhecimento à qual se dedicou somente depois de se formar como físico e geógrafo, Franz Boas teve como principal mestre Adolf Bastian. Foi aos cursos de Bastian, em Berlim, que Boas recorreu quando, de volta das expedições como geógrafo, realizadas nos Estados Unidos e Canadá, decidiu-se pela antropologia. É certamente por meio de Bastian que Boas tomou contato com uma nascente antropologia cultural, ainda que mais tarde viesse a reformular vários pontos dessa renovada vertente dos estudos antropológicos, revendo conceitos criados pelo próprio mestre. Mas seu caminho em direção à antropologia se constituiu ainda a partir das referidas expedições geográficas que realizou entre os esquimós da Ilha de Baffin, no Canadá em 1883 e 1884, e em 1886 e 1887 no leste do Canadá e no norte dos Estados Unidos. Sempre atuando no campo da geografia, como examinador climático, nessas regiões geladas, Franz Boas estabeleceu-se também como observador dos costumes e dos hábitos dessas populações, num contexto em que a antropologia é ainda uma disciplina em processo acadêmico de institucionalização.

Somente depois da experiência como geógrafo, em longas expedições, é que Boas fixa-se nos Estados Unidos, onde leciona na Universidade de Clark, para, em seguida, atuar como curador do museu da *Smithsonian Institution* de Washington e se transferir, em 1896, para Nova Iorque, onde assume a curadoria das coleções etnográficas do *American Museum of Natural History*. Isso antes de se tornar, em 1899, Professor da Universidade de Columbia, onde dirigiu o Departamento de Antropologia, o mais influente dos Estados Unidos.

A estadia de Aby Warburg nos Estados Unidos, em 1895 e 1896, coincide com o momento em que Boas se transfere de Washington para Nova Iorque. O ano de 1896 é marcado pela famosa conferência lida pelo antropólogo no encontro da *American Association for the Advancement of Science*, na cidade de Buffalo (estado de Nova Iorque), palestra com a qual investe contra a chamada “escola antropológica evolucionista”, lançando as bases da antropologia cultural. O texto, intitulado “As limitações do método comparativo em antropologia” (BOAS, 2004: 25-39), traz uma crítica ao método de interpretação das sociedades pelos antropólogos que se valiam de uma estrutura compreensiva de caráter evolucionista. Boas levanta-se contra a metodologia comparativa de análise das culturas, com base no princípio da evolução da humanidade, que sob os auspícios do norte-americano Lewis Henry Morgan (1818-1881) dividia os povos espalhados sobre a face da terra em três estágios: selvageria, barbárie e civilização, numa sequência de progresso tão natural quanto necessário. Franz Boas refuta a noção de que as sociedades devam ser avaliadas a partir de valores e técnicas de caráter universal, num sistema comparativo de classificação e análise ancorado numa teoria evolucionista de compreensão antropológica. Essas teorias explicavam o “atraso” no desenvolvimento de determinadas sociedades através de causas mesológicas e raciais.

Contra a teoria evolucionista, Franz Boas utiliza-se de uma linguagem nova, na qual os termos “cultura” e “etnia” adquirem centralidade. Na conferência de 1896, ele se demora sobre o conceito de “idéias elementares”, desenvolvido por Adolf Bastian, para afirmar que as idéias não existem de forma idêntica por toda parte, mas, ao contrário, que elas variam de acordo com causas externas (ou seja, baseadas no ambiente – entendido em seu sentido mais amplo, não mesológico) e com causas internas, fundadas sobre condições psicológicas. Esses fatores, atuando sobre as “idéias elementares” governam o desenvolvimento da cultura. Para Boas, os esforços da antropologia devem ser no sentido de mostrar como tais fenômenos (internos e externos) modificam as idéias universais e atuam como variantes de fenômenos etnológicos. Nesse caminho, as leis gerais de estudo das sociedades perdem sua validade no momento em que ele defende como objetivo da investigação antropológica a descoberta dos processos pelos quais as sociedades individualmente se desenvolveram. E isso só é possível, afirma, com “o estudo detalhado de costumes em sua relação com a cultura total da tribo que os pratica, em conexão com uma investigação de sua distribuição geográfica entre tribos vizinhas”. Esse método, continua Boas (2004: 33-34):

propicia-nos quase sempre determinar com considerável precisão as causas históricas que levaram à formação dos costumes em questão e os processos psicológicos que atuaram em seu desenvolvimento. Os resultados das

investigações conduzidas por esse método podem ser tríplices. Eles podem revelar as condições ambientais que criaram e modificaram os elementos culturais; esclarecer fatores psicológicos que atuaram na configuração da cultura; ou nos mostrar os efeitos que as conexões históricas tiveram, sobre o desenvolvimento da cultura.

Ao utilizar o conceito de “cultura total” (*Gesamtkultur*), Franz Boas atribui ao termo “cultura” (*Kultur*) o sentido de totalidade (*Gesamtheit*), de unidade (*Einheit*), de individualidade histórica, que passa a ser o princípio e o fundamento da pesquisa antropológica. Assim, cada costume, cada artefato produzido por determinado povo só ganha sentido na investigação quando compreendido como fragmento de uma unidade psicológica coletiva, formada pela religiosidade e pelo conhecimento mítico, portanto, por certa visão de mundo. O arco, o vaso, a máscara, cada artefato; a dança, a organização de parentesco, a culinária: cada produto é parte de uma totalidade que não pode mais ser representada por valores universais, mas pela unidade indissolúvel à qual Boas denomina “cultura total” (*Gesamtkultur*). Essa unidade (*Einheit*) só pode ser sondada através do que ele denomina “método histórico”, ou seja, o estudo detido, individualizado, empírico de todas as práticas e todos os produtos de determinada cultura, visto que cultura define-se exatamente pela conexão interna estabelecida entre diversos fenômenos no âmbito de uma sociedade, formando a estrutura própria de cada grupo social. Nesse sentido, o comparativismo entre as sociedades torna-se estéril para os propósitos da compreensão antropológica, pois cada cultura revela-se como um universo próprio, ainda que determinadas práticas ou produtos possam ser difundidos entre sociedades distintas.

Portanto, a noção de *Kultur* é utilizada para delimitação de um campo empírico, a partir de observação tanto no plano sincrônico quanto diacrônico, e aparece elaborada efetivamente em 1911, em seu livro *The Mind of Primitive Man* (*A mente do ser humano primitivo*, na edição brasileira). No capítulo 9 desse livro, lê-se a seguinte definição de cultura:

Pode-se definir cultura como a totalidade das reações mentais e físicas que caracterizam a conduta dos indivíduos que compõem um grupo social, coletiva e individualmente, em relação ao seu ambiente natural, a outros grupos, a membros do mesmo grupo e de cada indivíduo para consigo mesmo. Também inclui os produtos destas atividades e sua função na vida dos grupos. A simples enumeração destes vários aspectos da vida não constitui, no entanto, a cultura. Ela é algo mais que isso, pois seus elementos não são independentes, têm uma estrutura. (BOAS, 2011:113)

Kultur, então, é entendida como um elemento estrutural tomado a partir da totalidade das atividades mentais e físicas de determinado grupo

social, envolvendo, assim, um problema teórico: a demarcação do campo intelectual da antropologia (MOURA, 2004: 117-207). Este campo, delimitado e definido sob o conceito de *Kultur*, possibilita sondar uma possível aproximação entre Boas e Warburg. Ambos oriundos do meio intelectual germânico, no qual o referido conceito, nascido da necessidade de expressão da auto-imagem do estrato intelectual da classe média germânica no século XVIII, acaba por exprimir o sentido de toda ação produtora e espontânea, expressa nos produtos concretos, nas realizações materiais dos indivíduos, conferindo, no entanto, um sentido de unidade a um grupo social num determinado contexto histórico. Assim, o conceito de *Kultur* constrói essa noção de unidade dos vários produtos da cultura espiritual, tais como a linguagem, o conhecimento científico, o mito, a arte, a religião, tornando-se parte de um único grande complexo de problemas, na constante tentativa humana de transformação do mundo passivo das meras impressões em pura expressão espiritual. Então, a *Kultur* é essa forma interna, análoga para a religião e o mito, para a arte e o conhecimento científico, sondável na averiguação diacrônica das expressões humanas no interior dessa unidade lógica. É ela a própria estrutura formadora dessa unidade.⁴

Porém, é no livro que Franz Boas publica em 1927, *Primitive Art*, que pode estar presente a fonte do maior interesse de Warburg pela obra do antropólogo. A publicação deu-se originalmente na Noruega como resultado de uma série de palestras proferidas por Boas a convite do Instituto de Pesquisas Comparativas sobre a Cultura Humana de Oslo. Este conjunto de conferências apresenta, segundo o próprio autor, um fio condutor muito claro:

Este livro é uma tentativa de oferecer uma descrição analítica das características fundamentais da arte primitiva. O tratamento que o assunto recebe se baseia em dois princípios que acredito que deviam orientar todas as investigações sobre as manifestações da vida entre povos primitivos: primeiro, a igualdade fundamental dos processos mentais em todas as raças e em todas as formas culturais do momento atual; segundo, a consideração de todo fenômeno cultural como o resultado de acontecimentos históricos (BOAS, 2014:7).

Franz Boas classifica a arte como um dos domínios mais notáveis da cultura humana para a compreensão desses dois princípios elencados na citação acima: o primeiro é um domínio universal, caracterizado pela excelência da natureza mental; o segundo é considerado no âmbito dos domínios particulares, situados no terreno das ações concretas. Assim, a

⁴ Sobre o conceito geral de cultura, elaborado num contexto muito próximo à atuação de Aby Warburg, ver CASSIRER, 2001: 22-24.

arte é compreendida como uma potência ativa no universo da cultura, carregada de uma força simbólica capaz de expressar (como nenhuma outra expressão humana) a estrutura mental do “homem primitivo” em sua unidade constitutiva. Para Boas (2014: 15), a arte representa, então, um objeto privilegiado para a investigação da *Kultur* por evidenciar uma historicidade intrínseca, a um só tempo formal e semântica. Em suas próprias palavras, tomadas da Introdução de *Arte Primitiva*: “é essencial ter em mente a duplicidade original do efeito artístico, por um lado se baseia na forma em si, e por outro nas ideias associadas à forma”.

Essa duplicidade do efeito artístico (forma + ideia) é semelhante àquilo que Aby Warburg considerava essencial no estudo da história da arte, seja quando se voltou ao mundo “primitivo” dos indígenas norte-americanos, seja quando se deteve na compreensão da arte do Renascimento. Trata-se da noção dos dois hemisférios, complementares e indissolúveis, formadores da esfera artística entendida como fenômeno histórico: conteúdo e forma. O conteúdo é formado pela metade de esfera que se liga ao caráter funcional do objeto artístico e que se conecta com a função das demais expressões culturais de um contexto histórico preciso; a forma é portadora de uma linguagem própria e, portanto, desenvolve-se de acordo com as características internas a esta linguagem expressiva. A integração entre os dois aspectos inerentes à obra de arte, o formal e o funcional, deve ser, para Warburg, o objetivo do estudo histórico-artístico. Objetivo este que só pode ser alcançado se o historiador da arte conduzir a investigação a partir de uma análise ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica da obra de arte.

É muito significativo que Warburg, nas anotações para a conferência de 1923 sobre *O Ritual da Serpente*, ou seja, na ocasião em que retoma as notas e recorre à memória da viagem norte-americana empreendida entre 1895 e 1896, o tema da arte do “homem primitivo” se faça presente:

Eu ainda não desconfiava de que, depois de minha viagem à América, a relação orgânica entre arte e religião dos povos “primitivos” me apareceria com tamanha clareza, que eu veria com muita nitidez a identidade, ou melhor, a indestrutibilidade do homem primitivo, que permanece eternamente o mesmo em todas as épocas. Eu poderia demonstrar que ele tanto era um órgão da cultura do Renascimento florentino quanto, mais tarde, da Reforma alemã (WARBURG, 1923 apud ALAIN-MICHAUD, 2013: 259).

Esta passagem é ainda significativa para se compreender o lugar ocupado pelo conceito de “homem primitivo” na obra de Warburg. O “primitivo”, para ele, torna-se uma força que habita o universo psicológico

do homem em todas as épocas da história, ligando-se de modo estreito à noção de *pathos*, de importante consequência para sua reflexão histórico-artística.

IV) Lucien Lévy-Brühl

A ligação de Aby Warburg com a obra do antropólogo francês, Lucien Lévy-Brühl (1857-1939), é comumente referida devido a uma menção presente na conferência apresentada em 1925, um dos mais significativos textos de Warburg sobre o tema da astrologia.⁵ Nessa oportunidade, ele se refere a um conceito central para Lévy-Brühl em sua tarefa de desvendar o sentido da causalidade entre os povos “primitivos”: a “lei de participação”. Nas palavras de Warburg (2019:155): “Na sociologia, fala-se hoje de uma lei fundamental, a *loi de participation* (vale dizer, da ‘consciência de um limite fluido entre o Eu e o ambiente’, Lévy-Brühl), que deveria ser particularmente característica das funções mentais do homem primitivo”.

E Warburg remete imediatamente, em nota, ao livro de Lucien Lévy-Brühl, *La mentalité primitive*, editado em 1922 (LÉVY-BRÜHL, 2008). Trata-se de uma passagem fundamental para se compreender os meandros da interpretação de Warburg sobre o tema da astrologia, e a importância que nela exerce o citado conceito de Lévy-Brühl.

No trecho citado acima é significativo que Warburg, ao mesmo tempo em que remete ao livro *A mentalidade primitiva*, afirma que a lei de participação é “particularmente característica das funções mentais do homem primitivo”. O termo “funções mentais” surge no título da obra de Lévy-Brühl na qual a noção de “lei de participação” aparece desenvolvida pela primeira vez: em *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures*, livro editado em 1910, o antropólogo reserva um capítulo ao assunto (Capítulo II – A lei de participação).⁶ É um sinal de que muito provavelmente Warburg seguia o desenvolvimento desse conceito nos escritos de Lévy-Brühl desde o seu surgimento, embora na conferência de 1925 cite apenas a sua aparição em *A mentalidade primitiva* (1922).

Com a edição de *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures*, Lucien Lévy-Brühl inaugurava uma nova fase em sua obra, até então marcada pela reflexão no campo filosófico, onde se deu sua

⁵ Trata-se da conferência ministrada por Aby Warburg em 25 de abril de 1925, por ocasião de homenagem a Franz Boll, na *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura), de Hamburgo. O título original da conferência é: *Die Einwirkung der Sphaera barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes. Franz Boll zum Gedächtnis*. WARBURG, Aby. A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no Cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll. (WARBURG, 2019: 141-196).

⁶ Utilizamos a edição argentina (LÉVY-BRÜHL, 1947).

formação original. Ele tinha se dedicado, em seus primeiros livros, ao pensamento de Augusto Comte, à teoria do Estado de Hegel, à filosofia de Friedrich Heinrich Jacobi. A partir de 1910, no entanto, a etnografia começa a embasar metodologicamente os seus estudos, voltados agora à compreensão das características diametralmente opostas entre as mentalidades européia e “pré-lógica” ou “primitiva”. Ele toma de Émile Durkheim (1987) o conceito de “representação coletiva”, presente já em *Les règles de la méthode sociologique*, de 1895, e o aplica à investigação sobre as “sociedades primitivas”. Para Lévy-Brühl (1947: 31-60), entre os europeus, a noção de representação, mesmo quando imediata ou intuitiva, implica uma dualidade na unidade, pois concebe o objeto cognoscível separado do sujeito cognoscente. No caso dos “primitivos”, o que se observa, segundo Lévy-Brühl, é que a mentalidade faz algo além de representar seu objeto: ela o possui e é possuída por ele. Seu sentido é, num só momento, físico e místico. O homem primitivo ao mesmo tempo pensa e vive o objeto representado (OLIVEIRA, 2002). Daí descende a “lei de participação”, como o antropólogo a define no segundo capítulo do livro de 1910: “a participação é tão realmente vivida, que ela não é propriamente pensada” (LÉVY-BRÜHL, 1947: 69). Ou seja, na “mentalidade primitiva”, de acordo com Lévy-Brühl, não há na representação uma separação entre sujeito e objeto. Ao contrário, o “homem primitivo” estabelece uma relação, tanto com a natureza quanto com os artefatos, na qual a sua individualidade se expande e se confunde com esses dois elementos, formando uma esfera única, mística, interpenetradas. Desse modo, os artefatos e os seres animados e inanimados estão carregados de propriedade mística, estabelecendo com o homem uma esfera única de participação mútua. A partir dessa esfera de mútua participação, na qual o homem concomitantemente representa e vive o mundo, é que o antropólogo francês concebe a noção de “pensamento pré-lógico”. É a essa espécie de lei cognitiva pré-lógica, segundo a qual essas ligações de representação configuram o raciocínio que tem lugar entre os “primitivos”, que ele denomina “lei de participação”.

A “lei de participação” transforma-se, assim, no próprio princípio da mentalidade primitiva, caracterizada como uma potencialidade mística, concebida por Lévy-Brühl em oposição à potencialidade lógica, esta última formadora do processo cognoscente do homem europeu. Essa noção já aparecia completamente elaborada em *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures*, portanto doze anos antes de aparecer novamente como elemento definidor da causalidade entre os “primitivos”, em *La mentalité primitive*.

Aby Warburg cita, no entanto, a noção de *loi de participation* como aparece no livro publicado por Lévy-Brühl em 1922, *A mentalidade*

primitiva. Na ocasião (em 25 de abril de 1925), Warburg ministrava, na biblioteca de Hamburgo, uma conferência em homenagem ao filólogo Franz Boll, à qual deu o título: *Die Einwirkung der Sphaera barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes. Franz Boll zum Gedächtnis* (A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no Cosmo no Ocidente. Em memória de Franz Boll). Na conferência, Warburg (2019: 144) trabalha com um problema histórico-cultural que ele próprio define como: “a possibilidade de compreender a restauração da Antiguidade como uma tentativa (talvez não sedutora do ponto de vista estético, mas que nos ata ainda mais profundamente ao humano) de liberar a personalidade moderna do encanto da prática mágica helenística”.

Para ele, a astrologia é o testemunho essencial para a História da Cultura, no limiar do Mundo Moderno, do modo como o homem constitui as ferramentas mentais de sua orientação diante do universo. Warburg utiliza-se para isso do conceito de “*Denkraum*” (espaço de pensamento), pretendendo demonstrar, em palavra e em imagem, como a matemática grega, ao retornar ao campo do conhecimento na época do Renascimento, ofereceu ao homem uma arma contra as concepções dos demônios astrais provenientes da Grécia asiática, presentes no imaginário astrológico ocidental ao longo da Idade Média.

A Grécia de Warburg é entendida como um território de fronteira, um campo de encontros culturais marcado por tensões. A astrologia é, ela própria, a expansão significativa desse campo de forças. Ela chega ao homem do Renascimento por meio de uma transmissão que carrega, por sua vez, elementos oriundos do mundo tardo-antigo indiano, medieval árabe e espanhol.⁷ Assim, o princípio matemático numérico, que havia caracterizado a astronomia grega em sua origem, é transformado pelo contato com a magia tardo-antiga. A magia expressa-se como uma cosmologia aplicada, que, no fim, desemboca numa prática manipuladora do princípio da igualdade entre sujeito e objeto. De modo que o homem, como microcosmo, é entendido pelo astrólogo em relação direta com o mundo dos astros, numa época em que não tinha sido ainda inventado o microscópio. A iconografia medieval que representa o “Homem Zodiacal” é exemplo desse processo, produto dessa compreensão relacional entre homem e cosmos, imagem que concebe, através do fenômeno conhecido como “*melothesia*”, o modo como as configurações astrais interferem em cada órgão do corpo humano. Trata-se de uma compreensão de mundo

⁷ Warburg havia tratado este anteriormente, na conferência de 1912, “Arte italiana e astrologia internacional no Palácio Schifanoia de Ferrara”: WARBURG, Aby. *Italianische Kunst und international Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912) (WARBURG, 1932: 459-481).

expressa pela filosofia, pela medicina, que se faz presente na astrologia tardo-medieval. Essas imagens se proliferam no Ocidente Latino.

Mas, Warburg quer entender, na conferência de 1925 (e num diálogo com o conhecimento trazido pela Antropologia desses anos), o processo que levou à compreensão astrológica da antropomorfização do cosmos em direção à contemplação da esfera celeste por meio da erudição possibilitada pelo contato com o conhecimento pagão. Daí o mote, que ele toma de Franz Boll: “Per monstra ad sphaeram!” (Dos monstros à esfera!). Ou seja, da fortuna da *Sphaera Barbarica* de Teucro, sobrevivida no papel desempenhado na astrologia medieval e do início do Renascimento pela *Grande Introdução* (obra do sábio árabe do séc. IX, Abu Ma’shar), até a descoberta da esfera pelo astrônomo renascentista. A descoberta da esfera representava a conquista do Antigo pela astrologia/astronomia do Renascimento. Este é o percurso do Renascimento entendido como época histórico-cultural, portanto, como período de transição entre Idade Média e Mundo Moderno.

Ainda na palestra de 1925, Warburg dedica-se a Kepler, que em *Mysterium Kosmographicum* (1569), concebe um sistema sólido de regulares encaixadas umas nas outras, designando a imagem simbólica das esferas. E cita a carta de Kepler, na qual argumenta a propósito da elipse:

Kepler, em sua correspondência de 1608 com Fabricius, argumentara energeticamente contra este último que a elipse é por si mesma uma ideia matemática não subordinada, em termos de perfeição, ao círculo. Assim, graças à entrada da elipse, tornou-se possível deduzir a infinitude do universo em conformidade com a regularidade física (WARBURG, 1932: 189-190).

Warburg coloca Kepler na transição entre Renascimento e Mundo Moderno, entre astrologia e astronomia (embora esta separação não destruísse definitivamente o conhecimento astrológico, que, popularizado, existe ainda hoje). Warburg lançará luz sobre o fato de que o astrônomo, embora tenha também se rendido às práticas astrológicas mágicas (Kepler continuou, por toda a vida, a fazer previsões e horóscopos), fôra, no entanto, o primeiro a afirmar a importância da aritmética para o estudo do universo.

Assim, a tentativa de solução para o fenômeno da astrologia, que, segundo Warburg, gravita no final da Idade Média e no Renascimento, entre o pólo representado pelo princípio matemático-numérico de um lado, e o pólo mágico-cultural-imagético de outro, recebe, por intermédio da obra de Kepler, uma força renovada oriunda do primeiro pólo (matemático-numérico), e carrega as bases do desenvolvimento da ciência moderna. Isso ocorre nos primeiros anos do século XVII e caracteriza, portanto, a

passagem do Renascimento (esse período de transição, para Warburg) em direção ao Mundo Moderno.

É significativa a aproximação entre os conceitos utilizados por Aby Warburg para compreender as etapas do saber astrológico entre a Idade Média e a Época Moderna, e as noções desenvolvidas por Lucien Lévy-Brühl na construção da oposição entre mentalidade europeia e mentalidade primitiva. Em Lévy-Brühl, a abstração mística (voltada a elementos que estabelecem elos entre objetos visíveis e tangíveis, e as forças invisíveis e ocultas que circulam em tudo, assegurando aos objetos e aos seres propriedades e poderes místicos) opõe-se às leis da lógica construída pelo pensamento e pela ciência ocidental (europeia). Em Warburg, a abstração matemática, elaborada pelo pensamento na época moderna, opõe-se ao vínculo da veneração, presente nas práticas astrológicas medievais, a partir das quais a relação entre homem e cosmos obedece ao conceito de “lei de participação” (noção tomada exatamente da antropologia de Lévy-Brühl).

Referências Bibliográficas

ALAIN-MICHAUD, Philippe. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

BASTIAN, Adolf. *Die Vorgeschichte der Ethnologie. Deutschland's Denkfremden gewidmet für eine Mussestunde*. Berlin: Dümmler, 1881.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa, KKYM, 2014.

BELTING, Hans. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2001.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da arte. In: *Concinnitas*, ano 6, vol. 1, nº 8, julho de 2005, pp. 64-78.

BERENSON, Bernhard. *Italian Painters of the Renaissance*. Oxford; New York: Claredon Press, 1894-1907.

BOAS, Franz. *A mente do ser humano primitivo*. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

BOAS, Franz. As limitações do método comparativo em antropologia. In: BOAS, F. *Antropologia Cultural*. (Org.: Celso Castro) Rio de Janeiro: Zahar, 2004, pp. 25-39.

- CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. Vol 1. A Linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CUSHING, Frank Hamilton. *A Study of the Pueblo Pottery as illustrative of Zuñi Culture Growth*. New York: Andesite Press, 2017.
- CUSHING, Frank Hamilton. *The Mythic World of the Zuni*, University of New Mexico Press, 1992.
- DARWIN, Charles. *The Expression of the emotion in man and animals*. London: John Murray, 1872.
- DURKHEIM, Emile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Editora Nacional, 1987.
- FREEDBERG, David. Antropologia e storia dall'arte: la fine delle discipline? In: *Rivista di Storia dell'Arte*, 94, 2008.
- GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- LAMPRECHT, Karl. *Deutsche Geschichte*. 12 Bände. Berlin; Freiburg: Gaertner; Heyfeld, 1891-1909.
- LÉVY-BRÜHL, Lucien. *A mentalidade primitiva*. São Paulo: Paulus, 2008.
- LÉVY-BRÜHL, Lucien. *Las Funciones Mentales en las Sociedades Inferiores*. Buenos Aires: Lautaro, 1947.
- MOONEY, James. Myths of the Cherokee. *US Bureau of American Ethnology*, 1897-8 Annual Report, 1902.
- MOONEY, James. The Ghost-dance religion and the Sioux outbreak of 1890. *US Bureau of American Ethnology*, 1892-3 Annual Report, 2 vols., 1896.
- MOURA, Margarida Maria. *Nascimento da Antropologia Cultural. A obra de Franz Boas*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004, principalmente o Capítulo 2: “Raça, Cultura, Língua”, pp. 117-207.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Razão e Afetividade: o pensamento de Lucien Lévy-Briühl*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.
- SAXL, Fritz. “Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique”, in: A. WARBURG, *Le Rituel du Serpent*. Paris: Macula, 2003.
- SEVERI, Carlo. Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la memoire. In: *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, nº.165, 2003.

SIMÕES, Thomaz Carneiro de Almeida. “Entre o homem aventureiro e o homem histórico: Aby Warburg, 1896-1923” Dissertação de Mestrado – PUC-Rio, 2010.

USENER, Hermann. *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*. Bonn: F. Cohen, 1896.

VIGNOLI, Tito. *Mito e scienza*. Milano: Fratelli Dumolard, 1879.

VIGNOLI, Tito. *Mythus und Wissenschaft*. Brockhaus Verlag: Leipzig, 1880.

VILLARI, Elisabetta (a cura). *Aby Warburg, antropologo dell’immagine*. Roma: Carocci editore, 2014.

WARBURG, Aby. A influência da Sphaera Barbarica sobre as tentativas de orientação no Cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll. In: WARBURG, A. *A Presença do Antigo. Textos Inéditos*. (org. Cássio Fernandes.) Campinas: Unicamp, 2019.

WARBURG, Aby. A influência da Sphaera Barbarica sobre as tentativas de orientação no Cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll. In: WARBURG, A. *A Presença do Antigo. Escritos inéditos*. Org. Trad. Intr. Cássio Fernandes. Campinas: Unicamp, 2019.

WARBURG, Aby. Italienische Kunst und international Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (1912), In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band II. Leipzig; Berlin: Teubner, 1932, pp. 459-481.

WARBURG, Aby. Recordações de uma viagem à terra dos Pueblos (1923). In: ALAIN-MICHAUD, Philippe. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, 251-286.

WARBURG, Aby. Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Frühling” (1893). In: WARBURG, A. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932, pp. 1-59.

WIND, Edgar. Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, in: *Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXV (1931), pp.163-179.

A caminho da fonte. As imagens das aguadeiras em Minas Gerais (séculos XVIII e XIX)¹

On the path to a Fountain. The images of Samaritain in Minas Gerais (XVIII and XIX centuries)

Francislei Lima da Silva²

Resumo: Os acervos musealizados de Minas Gerais se destacam pela reunião de artefatos dedicados à imagem da aguadeira, especialmente à personagem bíblica, a Samaritana. Da escultura em pedra sabão atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, sob a guarda do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, àquela pintada por Paul Lazerges, pertencente ao Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora, um longo percurso foi transcrito entre o último quartel do século XVIII e praticamente todo o século XIX, no que diz respeito à fabricação da alegoria para a água, personificada na mulher que vai à fonte carregando seu vaso. Cabendo a nós, dessa maneira, apresentar como o motivo conveniente para os enfeites da água provém da tradição clássica e sobrevive mesmo que não nomeado enquanto sendo uma ninfa.

Palavras-chave: Aguadeira; Náiade; Samaritana.

¹ O desaguar de nossas pesquisas sobre a ornamentação dos monumentos da água em Minas Gerais, com carrancas para as bicas d'água e esculturas para coroamento de chafarizes, fontanários e pavilhões, foi possível graças à contribuição das professoras Patrícia Vargas Lopes de Araujo, enquanto orientadora de nossa iniciação científica na UEMG – Unidade Campanha, e, Maraliz Christo, como orientadora do mestrado realizado no ICH/UFJF (2009-2011), que resultou na dissertação “Os monumentos da água no Brasil: Pavilhões, fontes e chafarizes nas estâncias Sul Mineiras (1880-1925)”. A minha gratidão a elas por me acompanharem neste mergulho cada vez mais profundo nas imagens da água. A Carlos Lima Junior o meu agradecimento por todo o seu companheirismo com a sugestão das chaves possíveis para a discussão sobre a pintura no século XIX, temática de sua especialidade, bem como pela leitura crítica do texto e tradução do resumo para o inglês juntamente com Wilgner Lima da Silva, meu querido irmão. E, a amiga Aline Guerra o meu obrigado pela leitura cuidadosa, questionamentos e sugestões.

² Doutorando em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (PPGHIST/IFCH/UNICAMP), sob orientação da prof.^a Dr.^a Patrícia Dalcanale Meneses. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). francislei.lima@gmail.com.

O presente artigo é resultado das pesquisas realizadas para a escrita de um dos capítulos de nossa tese de doutorado, em fase de conclusão, dedicada às imagens da água nas Minas Gerais do século XVIII e XIX. Considerando que não se pode pensar um chafariz, dentro deste arco temporal abarcado, sem a presença de aguadeiras/os beirando as suas bicas, nos esforçamos por localizar o máximo de imagens fabricadas sobre a realidade cotidiana das aglomerações junto aos lugares da água. E, um dos pontos principais a serem iluminados para isso vem a ser os motivos utilizados pelos artífices para o aformoseamento dos chafarizes monumentais.

É neste sentido que a *Samaritana*, personagem narrada no capítulo 4 do evangelho segundo João³, no encontro dialogado com Jesus de Nazaré à beira do poço, se tornou tão importante para a nossa argumentação sobre uma visualidade da mulher com o vaso a tira colo, enquanto ornamento para o *theatrum sacrum*⁴. João Adolfo Hansen nos ajuda a compreender como essa imagem, enquanto **resíduo** desse passado, punha literalmente “em cena”, no longo período da arte colonial, “os valores da doutrina cristã absolutista (da teologia e política propagada pelo reino português), subordinados às orientações contrarreformistas do *Concílio de Trento* (1545-1563)” (BASTOS, 2014, p. 57).

Hansen nos chama a atenção para uma temporalidade que pode se estender de 1580, quando os modelos artísticos italianos passam a circular em Portugal, e aos quais, na América portuguesa, os artífices recorreram até os Oitocentos. Salientando, também, que “no início do século XIX, o Aleijadinho e o mestre Ataíde continuam a aplicar modelos artísticos extraídos do *Iconologia*, de Cesare Ripa, um livro de emblemas de 1593, na Igreja de São Francisco, de Vila Rica” (HANSEN, 2005, p. 181). O que só nos instiga a pensar a respeito da sobrevivência do assunto, mas também de suas (re)significações ao longo do tempo.

³ (Jo 4, 1-7) “Chegou, pois, a uma localidade da Samaria, chamada Sicar (...). Ali havia o poço de Jacó. E Jesus, fático da viagem, sentou-se à beira do poço. Era por volta do meio-dia. Veio uma mulher da Samaria tirar água. Pediu-lhe Jesus: ‘Dá-me de beber.’” In: *BÍBLIA SAGRADA*. Tradução do Centro Bíblico Católico. 129 ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1999, p. 1387-1388.

⁴ “Pela noção de ‘teatro’, que inclui todas as artes, da poesia à arquitetura, da música aos livros de emblemas, pensa-se uma atividade de encenação, no sentido de ‘pôr em cena’, de certos princípios e preceitos básicos da doutrina cristã em sua versão católica contrarreformista, antimaquiavélica e antiluterana. E, pelo termo ‘sacro’, propõem-se então duas coisas: a primeira, que a referência principal de toda representação é a história sacra, tal como é exposta na Bíblia ou nos comentários dos doutores da Igreja; a segunda é que os significados e o sentido dados em representação são sagrados, pois evidenciam a presença da luz divina, da luz natural da Graça, que ilumina e orienta o sentido dos efeitos como um sentido providencial defendido e divulgado pela política católica do rei português”. HANSEN, João Adolfo. Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELI, Percival. *Arte sacra: Barroco memória viva*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora Unifesp, 2005, p. 181.

Voltemos o nosso olhar para Ripa, num primeiro momento, portanto. É dele a alegoria⁵ que os artífices tomaram de empréstimo como ornamento para a água. Segundo sua descrição para os quatro elementos, a água é reconhecida pelos seguintes atributos:

Mulher nua cobrindo graciosamente suas vergonhas com um pano azul celeste. Ela deve aparecer sentada ao pé de uma rocha cercada de água, no meio da qual um ou dois monstros marinhos podem ser colocados. Ela tem que segurar um cetro com a mão direita, apoiando-se com o cotovelo esquerdo em uma urna que despeja muita água e um grande número de peixes. Leva sobre a cabeça uma coroa de canas d'água ou, para parecer mais bela e majestosa, uma coroa de ouro. Este elemento é pintado com cetro e coroa, porque não há outro mais necessário do que este para a realização do mundo e o desenvolvimento da vida humana. Por isso os poetas Hesíodo e Tales de Mileto diziam que a Água não era apenas o começo de todas as coisas, mas também a Senhora de todos os Elementos, pois consome a Terra, extingue o Fogo e se eleva acima dos Ares, caindo do Céu quando chega o momento oportuno para que todas as coisas necessárias ao homem possam nascer na terra⁶.

Deste modo, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII uma quantidade significativa de estampas emulou a imagem da ninfa nua como o motivo conveniente para o corpo da água, dentre as quais destacamos aquelas gravadas por Adriaen Collaert (c.1560-1618), Antônio Tempesta (1555? -1630) e Raphael Sadeler (1560-1632).

Um pouco mais à frente, Ripa enuncia a versão moralizada da figura feminina, cujo corpo é encoberto ou entrevisto pelo movimento ondulado de suas vestes azuladas que fazem lembrar as ondas do mar (RIPA, 1996). Trata-se, mais especificamente, de uma náiade, ninfa que habita as fontes e se banha em nascentes de água cristalina, refém do amor

⁵ A discussão sobre alegoria e emblema foi possível graças ao generoso diálogo com Andreia Rodrigues de Freitas, importante amiga especialista na produção artística das Minas Setecentistas, a partir do aprofundamento para a sua tese: RODRIGUES, Andreia de Freitas. *Entre o divino e o humano: o lugar da vanitas mineira nos séculos XVIII e XIX*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, 2018. Ver também: HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2006.

⁶ Tradução livre do trecho: [Mujer desnuda que cubre graciosamente sus vergüenzas con un paño de color cerúleo. Há de aparecer sentada al pie de un escollo rodeado de agua, en médio del cual se pondrán uno o dos monstruos marinos. Y há de sostener un cetro con la diestra, apoyándose con el codo izquierdo sobre una urna que vierte mucha agua y gran número de peces. Lleva sobre la cabeza una corona de canás acuáticas o, por parecer más bela y majestuosa, una corona de oro. Se pinta este elemento con cetro y corona, porque no hay ningún outro más necesario que éste para el cumplimiento del mundo y el desarrollo de la humana vida. Por esto decían los poetas Hesíodo y Tales de Mileto, que el Agua no era sólo principio de todas las cosas, sino también Señora de todos los Elementos, por cuanto consume la Tierra, apaga el Fuego y se remonta por encima de los Aires, cayendo desde el Cielo cuando fuere sazón, para que todas las cosas necesarias al hombre nazcan sobre la tierra.] RIPA, Cesare. **Iconología**. Tomo I. Traducción del Italiano Juan Barja e Yago Barja. Traducción del Latin y Griego Rosa M.ª Mariño Sánchez-Elvira Fernando Garcia Romero. 2. ed. Madrid: Ediciones Akal, 1996, p. 305.

de deuses-rios seduzidos por sua beleza; ou ainda, das nereidas, ninfas marinhas geradas por Doris, esposa de Nereu, o velho mar. Ambas, são personagens conhecidas, em grande medida, pela circulação no mundo luso-brasileiro das *Metamorfozes* de Ovídio⁷.

Cláudio Manuel da Costa era um dos homens abastados das Minas coloniais cuja “imaginação enveredava pelos domínios das ninfas, dos pastores, da mitologia clássica, dos grandes mestres – Virgílio, Ovídio, Horácio, Petrarca – que o tinham alimentado desde os tempos do colégio jesuíta do Rio” (SOUZA, 2011, p. 146). Das palavras dos poetas aprendeu o que vem a ser um ninfeu: ambiente conveniente para se desenrolar o **teatro das águas** – conforme a denominação proveniente da tradição clássica, que associava a morada das ninfas às fontes (PANZINI, 2003).

De sua pena saíram as imagens para as náiades, “que na fresca, amena instância/ Das tuas margens úmidas ouvia” (SONETO LXXVI); “canoras ninfas, que no amado/ Berço viveis do plácido Mondego” (*Fábula do Ribeirão do Carmo*, SONETO). Ou ainda, “Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço/ De estar a ela um dia reclinado;” (*Obras*, SONETO II)⁸. A visão poética, porém, de longe fazia lembrar a realidade cotidiana à beira dos chafarizes de Mariana ou de Vila Rica, mais próxima do ditado popular que diz: “quem chega primeiro à bica bebe água limpa”. Isso porque, a atividade mineradora, conforme salienta Laura de Mello e Souza, sujava os rios e alterava a ordem do mundo conhecido pelo poeta (SOUZA, 2011) que quando muito, via as bicas despejarem água para encher todas as vasilhas. Restando-lhe, dessa maneira, alegorizar a fonte, como na *Epístola Fileno a Alano* (*Epístola II*):

*O rio, que algum dia
Líquida habitação das ninfas era,
A cor, que a primavera
Nestes frondosos álamos vestia,
Tudo perde o seu brio:
Não tem o álamo cor, ninfas o rio.*

⁷ Luís Carlos Villalta destaca as bibliotecas de clérigos como o Cônego Luís Vieira da Silva como aqueles acervos livrescos que, no período colonial, possuíam a maior quantidade de obras. Dentre as obras dos inconfidentes, por exemplo, constava Ovídio, reforçando a sua utilidade para o conhecimento, o deleite, o acesso ao sagrado e à **ornamentação**. Em relação à essa última característica, Raquel Quinet Pifano enfatiza a assimilação de princípios civilizatórios de cortesia por meio das imagens pastoris pintadas nas casas de homens abastados como a do Padre Toledo, na Vila de São José Del Rei. VILLALTA, Luís Carlos. *Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos dos livros na América portuguesa*. 1999. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo/SP, 1999. PIFANO, Raquel Quinet. *A Arte da Pintura: Prescrições Humanistas e Tridentinas na Pintura Colonial Mineira*. 2008. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, 2008.

⁸ Obras poéticas de Glauceste Saturnino, de Cláudio Manuel da Costa. In: *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000040.pdf>>. Acesso em: 09 abr. 2021.

Se as ninfas eram adornos convenientes para os seus sonetos, já nas ruas as personagens anônimas que buscavam água nos chafarizes, em sua grande maioria mulheres negras escravizadas, descalças e maltrapilhas, de longe faziam lembrar a dignidade ou o decoro conferido às náiades carregando seus cântaros. Francisco de Goya (1746-1828)⁹ pintou uma dessas aguadeiras, nos primeiros anos do século XIX, nomeando-a como alegoria da água. Na realidade, ela vem a ser uma camponesa como aquelas encontradas em pequenos povoados que eram utilizadas por Hubert Robert (1733-1808) para preencher suas pinturas de monumentos da água em ruínas – tipos populares que passam a interessar cada vez mais os artistas.

O gosto das cortes por essas personagens estereotipadas curiosamente se deu a partir dos figurinos de *jardinières* para a ópera. Os desenhos de Jacques Bellange (c. 1575-1616) e Jean Berain (1640-1711), talvez os mais populares “desenhadores” de costumes e máquinas para os espetáculos reais, na corte de Luís XV, principalmente. Dos figurinos para o traje de camponesas imaginárias carregando vasos decorados com relevos em grotescas ou grande cestas floridas derivou um dos motivos para a decoração das estampas com a cena da *Epifania do Senhor*. Crispin de Passe (1565-1637)¹⁰ foi o primeiro no período moderno a gravar uma dessas figuras entre o amontoado de personagens que povoavam a cena da adoração dos magos, gravada por volta do ano de 1601.

Já nas Minas Setecentistas, em especial, encontramos algumas delas em estampas de missais romanos trazidos para o serviço litúrgico das paróquias e capelas. Em um destes, localizamos a gravura com uma dessas jovens, carregando um vaso metálico sobre a cabeça, o qual reflete a luz da manjedoura, margeando o grupo de pastores (**imagem 1**). Entretanto, conforme Antony Griffiths e Craig Hartley atentaram, o músico Charles de L'Espine, em 1612, já havia feito um julgamento sobre as camponesas do povoado de Lorraine nos costumes elaborados por Bellange, consideradas por ele "limpas" demais, e vestidas com cuidado¹¹.

⁹ Francisco de Goya (1746-1828). *Le aguador*, 1802-12. Óleo sobre tela, 69 x 50,5 cm. *Musée des Beaux-Arts de Budapest*, Budapeste.

¹⁰ Crispin de Passe (c. 1565-1637) a partir de Bellange. *A adoração dos magos*, c. 1600/1601. Gravura, 27,7 x 20,3 cm. *Musée des beaux-arts*, Rennes.

¹¹ A partir do verbete para as *jardinières* elaborado pelos autores no catálogo em questão. GRIFFITHS, Antony; HARTLEY, Craig. *Jacques Bellange (c. 1575-1616): printmaker of Lorraine*. Londres: BAS Printers Ltd, 1997, p. 197.

Imagem 1: Gravura com a cena da adoração dos pastores, 1721. In: MISSÆ ROMANÆ HISPANORUM...¹² Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João Del Rei.



Fonte: Fotografia do autor.

Diferentemente do que ocorre em relação às figuras de aguadeiras junto aos chafarizes nas gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), em que as marcas da violência da escravidão foram evidenciadas, nas Minas, a *Samaritana* vestindo uma túnica drapeada, segurando sem esforço seu vaso, parece ter prevalecido. O único registro das/os negras/os tido como “pretos de ganho” conhecido até o presente momento vem a ser aquele das figurinhas de Carlos Julião

¹² Camila Santiago reforça a importância de missais como este, impressos na *Oficina Platiniana*, inaugurada por Christophe Plantin, em Antuérpia, no ano de 1549, responsáveis pela “configuração de universos artísticos distantes de seus prelos, como Minas Gerais”. SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Circulação e usos em Minas Gerais de gravuras religiosas da oficina platiniana. In: WERNER, T; STOLS, E; KANTOR, I; FURTADO, Júnia (orgs.). *Um mundo sobre papel: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/Editora UFMG, 2014, p. 507.

(1740-1811)¹³ quando de sua passagem pela Vila do Serro Frio, nos idos de 1776-99.

É atribuído a Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, a escultura da *Samaritana* (**imagem 2a**), hoje sob a guarda do Museu da Inconfidência¹⁴. O trabalho do artífice reforça a chave apresentada por Valéria Lima quando evidenciou a forte marca escultural dos modelos antigos em figuras compiladas por Debret a partir de modelos gravados para as/os suas/seus negras/os vendedoras/es e carregadoras/es (LIMA, 2007), quanto no que diz respeito à citação dos registros de costumes feitos por Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859), Thomas Ender (1793-1875) e Henry Chamberlain (1796-1846) em terras brasileiras.

O motivo ornamental, tirado da Antiguidade, poderia ser aprendido consultando as figuras de náiades (**imagem 2b**) gravadas em livros como o *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*¹⁵, publicada por Bernard de Montfaucon, em Paris, no ano de 1724. Aproximando essas duas imagens podemos nos atentar para o cuidado na valorização do efeito provocado pelo cântaro junto ao corpo da mulher “limpa”, tal como aquelas de Bellange, esculpindo-a com um semblante sereno. Seu formato bojudo, mais delicado, se distancia da lembrança dos deformados potes de barro carregados pelas escravizadas, sem o esforço sugerido pelas grandes bilhas e barris de madeira.

¹³ JULIÃO, Carlos (1740-1811). *Riscos iluminados de figurinhos de broncos e negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*. 1960.

¹⁴ A legenda colocada junto à escultura pela equipe do Museu da Inconfidência nos diz o seguinte: “Atribuída ao Mestre Aleijadinho por Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1956, a peça foi alvo (década de 1950) de apreensão judicial proveniente de Ação Civil Pública em Defesa do Patrimônio Cultural impetrada pelo Ministério Público do Estado de Minas Gerais e se encontra em depósito legal até o trânsito em julgado da ação, devendo permanecer, segundo sentença judicial, em exposição pública. Integrante do conjunto arquitetônico de Ouro Preto, a peça retornou à cidade de origem através de uma ação conjunta do MPMG e do MPF, em 10/10/2013”.

¹⁵ Valéria Lima faz menção a algumas pranchas publicadas por Montfaucon. Dentre elas, estão a ‘naiade’ e ‘Cérès’, essa segunda, com um cesto recheado de frutas sobre a cabeça. Ver: *Montfaucon, Bernard de (1655-1741). L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Tome premier: Les dieux grecs et romains. Paris: F. Delaunay, 1724. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Paris | France.*

Imagem 2a: Atribuído a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814). A Samaritana, século XVIII. Pedra sabão, alt. 105 cm. Museu da Inconfidência, Ouro Preto/MG.

Imagem 2b: Naïade Marbre Romain LXXXIII Pranche du Tom. 1.



Fonte imagem 2a: Fotografia do autor.

Fonte imagem 2b: In: Montfaucon, Bernard de (1655-1741). *L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Les dieux grecs et romains*. Paris: F. Delaulne, 1724, p. s/n.

Já no ano de 1799¹⁶, Frei Cipriano de São José (1743-1817), recém-chegado às Minas para assumir o bispado de Mariana, mandou fazer um jardim para a sua residência¹⁷, aformoseado com canteiros e regaços de água. Para a Quinta foi fabricada a *fonte da Samaritana* (**imagem 3**), enquanto ornamento para a sua meditação e elemento de surpresa para a diversão do seletto grupo de pessoas que compunham a sua corte. Esta área verde servia como uma espécie de miragem dos suntuosos jardins que

¹⁶ Moacir Rodrigo de Castro Maia destaca o ano de 1799, como aquele da encomenda da *fonte da Samaritana* para o jardim episcopal, por meio da documentação pesquisada por ele. Ver: MAIA, Moacir Rodrigo de Castro. *Histórias (re)conectadas: o horto botânico de Vila Rica e os jardins do antigo palácio dos bispos de Mariana*. In: PESSOA, Ana; FASOLATO, Douglas; ANDRADE, Rubens de (orgs.). *Jardins Históricos: a cultura, as práticas e os instrumentos de salvaguarda de espaços paisagísticos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015, p. 97-113.

¹⁷ “Para ornar esse jardim, foi erigida belíssima fonte em um dos seus recantos, um dos locais preferidos por frei Cipriano”. In: *Idem*, p. 102.

combinavam jogos de água e uma grande profusão de esculturas em meio às plantas para criar histórias, nas palavras de Franco Panzini.

O conjunto que canonizou a imagem do grande jardim de tradição italiana, de formas geométricas, mas ao mesmo tempo cheio de intrigantes surpresas, essencialmente voltado ao lazer, foi a *Vila d'Este* em Tivoli, iniciada em torno de 1560 por desejo do cardeal Ippolito d'Este, governante daquela cidade. (...) O complexo foi criado por Pirro Ligorio (1510-1583), arquiteto e arqueólogo do cardeal, que por conta desse último efetuou escavações na vizinha Vila Adriana a fim de localizar esculturas antigas (PANZINI, 2003, p. 233).

Imagem 3: Erich Joachim Hess (1911-1995) Fotógrafo. Fonte da Samaritana, c. 1938.



Fonte: Arquivo Central do IPHAN¹⁸, Rio de Janeiro.

Distante demais do fabuloso canteiro de obras dos cardeais e dos papas na Roma dos séculos XVI e XVII, preferiu-se uma fonte decorosa em que o “classicismo da pedra” (ANDRADE, 2018) não estivesse pronunciado na nudez de uma *Vênus*. Sylvio de Vasconcellos, no costumeiro tom elogioso ao trabalho escultórico do Aleijadinho, afirmou ver no Cristo e na mulher de Samaria, que se mostram jovens e tranquilos, feições apolíneas (VASCONCELLOS, 1979). Referindo-se ele ao relevo

¹⁸ Agradecemos a Tatiana Lopes Salciotto pela atenção na prestação de informações e disponibilização da documentação existente no Arquivo Central do IPHAN – Seção Rio de Janeiro, bem como a Luiz Sigmar Rodrigues Pimenta pela digitalização das imagens registradas da *Samaritana* ao longo do processo de sua patrimonialização, a partir da criação do SPHAN, no ano de 1937.

em pedra sabão, hoje protegido dentro do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra, em Mariana, parece ter se distraído de um elemento importante para se compreender os porquês da sua fabricação no passado: o artefato era na verdade uma fonte para o jardim, inspirada na tradição clássica. A *Samaritana*, dessa maneira, reitera o prazer associado aos jardins e ao impulso decorativo cortesão de possuir áreas verdes para as suas *fetês galantes*, recheadas de esculturas. Em confirmação ao que Norbert Elias nos disse, com os elementos nas mãos de artífices, à exemplo dos pintores de corte, a quem incorporamos os escultores responsáveis pela criação de enfeites aquáticos,

(...) a natureza torna-se uma espécie de cenário nostálgico da vida cortesã, uma paisagem clássica de início, depois barroca e, finalmente, rococó, em conformidade com o desenvolvimento da própria sociedade de corte (ELIAS, 2001, p. 233).

Porém, Aby Warburg advertiu, há muito, que essas “barrocas figuras”¹⁹, na maior parte das vezes, só poderiam ser reconhecidas com a ajuda de inscrições inseridas junto a elas. Orientado ou não por essa problemática, o letreiro “AGOA DA SAMARITANA” emoldura a carranca do *putto* que despejava a água numa pequena bacia de pedra em formato de concha²⁰, fixada no muro do quintal de uma residência de Vila Rica. Como eram poucas as casas com autorização do Senado da Câmara para a construção de um chafariz com “água de dentro”²¹, essa peanha, fixada na base do nicho onde antes ficava aquela escultura (**imagem 2a**), introduzindo quem se aproximasse dele à *Samaritana* enquanto metáfora da fonte.

¹⁹ Aby Warburg levanta essa questão ao tratar do impulso decorativo cortesão florentina, na produção de tapeçarias povoadas de figuras que lembram os heróis do distante passado pagão. In: WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 289.

²⁰ “Acima do jato da fonte correndo numa bacia, há um baixo relevo enquadrado numa moldura conchada que é inteiramente o estilo do Aleijadinho”. BAZIN, German. *O aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Tradução de Marisa Murray. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A., 1971, p. 355.

²¹ “As fiscalizações camarárias também nos informam sobre a construção de cercas nos limites dos quintais e o risco de a vontade privada prejudicar moradores vizinhos ou o público em geral, principalmente nas questões ligadas ao acesso às águas dos córregos que serviam para o abastecimento dos moradores nos chafarizes das vilas. **Os quintais “com água dentro”** davam responsabilidades extras a seus donos. Assim, em Vila Rica, no dia 13 de janeiro de 1742, três moradores solicitam à Câmara licença para colocarem cercas em seus quintais. Reclamam que os vizinhos da rua dos fundos causam enormes prejuízos ao deixarem entulhos que sujam seus quintais e o córrego que passa por eles e deságua na rua. Argumentam que as cercas não prejudicariam pessoa alguma, mas, ao contrário, seriam de utilidade para todos. Confirma-se aqui a estreita relação dos quintais e seus limites com o arruamento e o abastecimento de água dos aglomerados urbanos”. [grifos nossos] MENESES, José Newton Coelho. Pátio cercado por árvores de espinho e outras frutas, sem ordem e sem simetria: O quintal em vilas e arraiais de Minas Gerais (séculos XVIII e XIX). In: *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, v. 23, n. 2. São Paulo: Museu Paulista, 2015, p. 87.

O inventário de monumentos da água, edificados do reino de Luís XIV até a Revolução, realizado por Dominique Massounie foi fundamental para que pudéssemos identificar os motivos convenientes para aformosear chafarizes dentre a produção artística francesa, posteriormente propagados, principalmente, por meio de *recueil d'estampes*.

Segundo Massounie,

A supremacia da figura feminina a partir de 1760 coincide com a exposição, nos salões de 1761 e 1763, de jovens gregas do pintor Joseph-Marie Vien, como também grandes nus esculpidos, com a *Baigneuse* ou a *Galatée* animada sob os olhares embasbacados de *Pygmalion de Falconet* ou a *Vénus au bain* de Allegrain, a propósito da qual Diderot não poupou elogios em seu comentário do Salão de 1767 (MASSOUNIE, 2009, p. 116)²².

Ao levarmos em conta tal informação podemos buscar com maior segurança os modelos possíveis para as *Samaritanas*, datadas entre a década de 1790 e o início dos Oitocentos. O Aleijadinho chegou a talhar, ainda, um relevo semelhante àquele do frontispício na fonte do palácio episcopal para um dos dois púlpitos da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da Vila de Sabará²³. Além da escultura, da fonte e do púlpito, existe uma pintura atribuída à Joaquim Nepomuceno na capela da Fazenda Boa Esperança²⁴, construída entre os anos de 1760-1822, no arraial de Santana do Paraopeba (Belo Vale/MG). No painel em têmpera sobre madeira (**imagem 4**), fica ainda mais nítida a escolha por uma mulher vestida com uma comprida túnica de cor clara drapeada, recoberta por um longo manto azulado nas dobras, deixando entrever o pé direito apoiado à beira do poço, calçado com uma sandália. Também o vaso com as curvas cuidadosamente delineadas pelo artífice faz saltar aos nossos olhos elementos da tradição clássica, quando se esperaria ver apenas o rococó religioso²⁵ propagado nas Minas.

²² [La suprématie de la figure féminine à partir de 1760 coincide avec l'exposition aux Salons de 1761 et 1763 des jeunes Grecques du peintre Joseph Marie Vien, mais aussi de grands nus sculptés, comme la Baigneuse ou la Galatée qui s'anime sous les yeux ébahis du Pygmalion de Falconet ou la Vénus au bain d'Allegrain à propos de laquelle Diderot ne tarit pas d'éloge dans son commentaire du Salon de 1767.] Tradução livre do autor.

²³ “25 de Novembro de 1781 – Contrata-se com Antonio Francisco Lisboa a obra das grades do corpo da Igreja, o coro e os púlpitos”. PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da história de Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e sua igreja – Obras do Aleijadinho no templo*. Rio de Janeiro: 1940, p. 39.

²⁴ “Com o orago dedicado ao Senhor dos Passos, o retábulo preserva trabalhos ornamentais apurados em talha e pintura de filiação Rococó característicos de fins do século XVIII e início do XIX. Teto e paredes são revestidos por painéis pintados, tendo autoria atribuída a João Nepomuceno, segundo estudos recentes. Representam cenas do Evangelho, a Anunciação de Nossa Senhora, a Adoração dos Pastores, o Sacrifício de Isaac, a Santa Ceia, entre outros”. *Guia de bens tombados IEPHA/MG / Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais*. 2. ed. v. 1. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014, p. 13

²⁵ Não há como tocar nessa temática sem fazer menção ao livro: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Imagem 4: Joaquim Nepomuceno (1911-1995). Cena de Cristo e a Samaritana, fins do séc. XVIII. Têmpera sobre madeira, s/r.



Fonte: IEPHA²⁶, Belo Horizonte.

Já na outra margem do século XIX uma pintura adquirida para integrar as coleções da família Ferreira Lage²⁷, em Juiz de Fora, aparece identificada na ficha de inventário do Museu Mariano Procópio como sendo uma *Samaritana*²⁸.

A partir das informações contidas no documento sobre a pintura passamos a buscar notícias sobre ela a partir do nome assinado na tela. Porém, encontramos uma única notícia no jornal *O Pharol*, publicado no dia 14 de maio de 1922, com uma breve referência à “inauguração solemne da galeria de bellas artes”²⁹ no Museu Mariano Procópio, o qual havia sido doado à municipalidade por Alfredo Ferreira Lage (1865-1944). Dentre os

²⁶ Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/14-patrimonio-cultural-protetido/bens-tombados/135-fazenda-da-boa-esperanca3%A7a>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

²⁷ “O Museu Mariano Procópio (Mapro), por sua vez, foi constituído a partir de uma coleção privada, que passou a ser aberta à visitação em 1915, na Vila Lage, organizada em museu aberto ao público em 1921 e doada ao município de Juiz de Fora em 1936. Esse acervo inicial correspondia às intenções e inclinações de uma família de colecionadores – Alfredo Ferreira Lage, fundador do museu; Maria Amália Ferreira Lage, sua mãe; Amélia Machado Cavalcanti de Albuquerque, a viscondessa de Cavalcanti, sua prima; além da presença de uma artista, Maria Pardos, companheira de Alfredo Lage. A observação desse conjunto de obras e objetos permite vislumbrar os aspectos do gosto dessa família e as especificidades de seu colecionismo, iluminando os critérios e as escolhas feitas na organização do museu. PITA, Fernanda; PICCOLI, Valéria. *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. In: *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 19-20. Ver também: FASOLATO, Douglas. *Destaques do Museu mariano Procópio*, p. 15-17.

²⁸ Agradecemos à Rosane Carmanini Ferraz (Gerente do Departamento de Acervo Técnico MAPRO / DAT) e Eduardo de Paula Machado (Supervisor de Museologia MAPRO / DATEC) pela disponibilização da ficha de inventário do referido quadro, bem como por todas as informações prestadas ao longo da escrita deste texto.

²⁹ *O PHAROL*, domingo 14 de maio de 1922, ano LVII, n. 5, p. 1.

mais de “cento e poucos quadros”³⁰ que a compunha, apareceu listada a obra *Figura de mulher* (**imagem 5a**), da autoria de Paul Lazerges (1845-1902).

Imagem 5a – Paul Jean-Baptiste Lazerges (1845-1902). Jovem Kabyle indo para a fonte [*Jeune Kabyle se rendant à la fontaine*], 1881. Óleo sobre madeira, 28 x 21 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora/MG.

Imagem 5b – Jean Raymond Hyppolite Lazerges (1817-1886). Jovem Kabyle indo para a fonte, 1882.



Fonte Imagem 5a: Museu Mariano Procópio

Fonte Imagem 5b: Gravura do livro *La forme et l'idéal dans l'art*.

Outro dado importante para a pesquisa foi o número “1364”, anotado a lápis sobre a madeira do chassi. Por meio dele conseguimos identificar o quadro *Jeune Kabyle se rendant à la fontaine* entre as obras expostas no Salão de Paris, no ano de 1881³¹. A identificação do título dado pelo pintor nos obriga a encarar essa jovem *Kabyle* mais de perto, buscando compreender em que momento se pode ter visto na mulher Argelina a personagem do evangelho.

Apesar de Paul ter assinado a obra, conforme já destacamos, o livreto da exposição identifica a autoria como sendo de seu pai, Jean Raymond Hippolyte Lazerges (1817-1886). É conhecido que ambos compartilharam da mesma paleta e sedução pela temática das mulheres

³⁰ O PHAROL. *Op. cit.*

³¹ A identificação da participação de Paul Lazerges no Salão se deu durante o diálogo com Carlos Lima Junior que rapidamente localizou o número do quadro entre as obras exibidas em Paris, no ano de 1881. Vide: <<http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/231996?offset+58>>. Acesso em: 13 mai. 2021.

argelinas indo e vindo da fonte (CAZENAVE, 2010), assim como sabemos que um foi professor de pintura do outro. Facilmente a identidade dos dois seria confundida já que a arquitetura das casas caídas, o formato da ânfora de barro, as joias e a maneira como a túnica e o manto recaem sobre o corpo e o pano foi amarrado na cabeça da mulher correspondem nos detalhes de vários quadros pintados no mesmo ateliê. E, este efeito de espelhamento não para por aí, pelo contrário, revela-nos uma relação profunda entre o colorido abarcado no jogo entre palavra e imagem.

Enquanto o filho tinha seu quadro exposto em Paris, naquele mesmo ano, em 1 de novembro de 1881, Hippolyte escreveria uma carta de Argel, descrevendo com verossimilhança a aguadeira exibida no Salão. Segundo ele:

Não esquecerei jamais uma das mais verdadeiras emoções, do ponto de vista da arte, que senti no caminho romano de Birmandreïs. Foi em uma manhã, sentado no meu tamborete de campanha, absorvido no estudo de um grupo de oliveiras com troncos raivosos, que vi abruptamente aparecer, saindo de um desvio do caminho, uma bela jovem árabe com uma jarra vazia sobre a cabeça, indo em direção à fonte vizinha. Quanta graça na sua desenvoltura ondulante e cheia de abandono, sob um traje de caráter absolutamente grego; coberta por um haik branco de lã caindo sobre o peito como um peplo e amarrado na cintura por um cinto verde e vermelho, ela lembrava as mais belas figuras de Fídias; os braços, as pernas e os pés nus, de uma cor âmbar mate e de uma forma elegante terminavam de torná-la uma verdadeira estátua antiga viva (LAZERGES, 1882, p. 143)³².

O relato corresponde à imagem afetiva que ficou registrada tanto no olhar que testemunhou o lugar adotado como seu até sua morte, quanto no desenho que acompanhava a carta (**imagem 5b**). Contudo, não podemos romantizá-la, como nos adverte Carlo Ginzburg. Segundo ele: “abeirar-se de realidades não europeias, por meio de formas clássicas, é uma característica recorrente do exotismo: pretende-se transmitir ao espectador ou ao leitor uma sensação de diversidade domesticada” (GINZBURG, 2002. p. 127). Não fosse pela marca “étnica” – posta em detalhe – no queixo e testa da aguadeira branca e “limpa” (**imagem 5a**), como Eduardo de Paula Machado nos chamou a atenção, de longe ela recorda as mulheres e meninas argelinas “cor âmbar mate”, cujo retrato era vendido em formato

³² [Je n'oublierai jamais une des plus réelles émotions, au point de vue de l'art, que j'éprouvai dans le chemin romain de Birmandreïs. C'était un matin, assis sur mon tabouret de campagne, absorbé dans l'étude d'un groupe d'oliviers aux troncs rageurs, je vis tout à coup apparaître, débouchant d'un détour du chemin, une belle jeune fille arabe, la cruche vide sur la tête, se rendant à la fontaine voisine. Quelle grâce dans sa désinvolture onduleuse et pleine d'abandon, sous un costume d'un caractère absolument grec; enveloppée dans un haïk blanc de laine retombant sur la poitrine en peplum et noué à la taille par une ceinture vert et rouge, elle rappelait les plus belles figures de Phidias; les bras, les jambes et les pieds nus, d'une couleur d'ambre mat et d'une forme exquise, achevaient d'en faire une véritable statue antique vivante.] Agradeço ao amigo Felipe Correa pela tradução do trecho da carta em francês para o português.

de postal e que não parece reverberar no tom de pele da mulher na pintura. O historiador lança mão de um deles, com mulheres sudanesas “dispostas artificialmente para recriar uma espécie de friso do Pártenon” (GINZBURG, 2002, p. 126), reforçando a marca de uma visualidade colonial.

A visão transmitida por Hyppolite ao filho foi aprendida, em grande medida, como ele mesmo elucida em seus escritos (LAZERGES, 1882), a partir das viagens de Émile-Jean-Horace Vernet (1789-1863) “tomando os habitantes do outro continente como modelos, inspirando-se em suas vestimentas e costumes e utilizando objetos dessa cultura material para compor suas pinturas” (NOVELLI DURO, 2020, p. 149). *Rebecca e Eliezer*, como salientou Fabrício Novelli Duro, foi pintada após sua primeira viagem à Argélia, em 1833, integrando as campanhas militares francesas.

Longilíneas, com o vaso colado sobre os ombros, assim como a *Rebecca* de Vernet, são as aguadeiras na edição ilustrada da Bíblia que também compunha a coleção dos Ferreira Lage. As gravuras de Gustave Doré (1832-1883) são povoadas por uma série delas, que também estiveram acessíveis aos Lazerges³³. Portanto, o inventário não está de todo errado ao associar a jovem *Kabyle* àquela *Samaritana*. Entretanto, mesmo com a correção dos elementos históricos identificáveis na pintura da indumentária e atributos convenientes conforme a região correspondente à Samaria, ou aos povoados das colônias francesas ao norte da África, permanece sendo uma mulher alegórica. E, ainda, não uma mulher alegórica qualquer, mas uma ninfa que se metamorfoseia vez após outra. Sobrevive antes de tudo.

Não faria sentido uma descrição preciosa como essa ficar de fora de uma discussão sobre as aguadeiras existentes em Minas Gerais, já que existe em ambas um elemento comum, para além da marca colonial: reiteram de que matéria a água é feita por analogia. O vaso sobre a cabeça parece vazio, mas conforme nos recorda o salmo 32, dentro desse odre as águas do mundo podem ser reunidas, reiterando a imagem fabricada por Ripa. Por isso mesmo a forte associação de encenação atribuída às mulheres do novo e antigo testamento, que tiveram como palco de sua atuação na “história da salvação”, o poço.

Numa imagem poética formulada por Warburg, ecoada, porém, nas letras de Didi-Huberman, mesmo paradas as ninfas dançam, sugerem o movimento, tantas vezes repetido aqui. Tocados por essa imagem do *páthos* a narrativa apaixonante sobre a mulher *Kabyle* na carta de

³³ Além das diferentes versões para as suas aguadeiras, uma série de pinturas de grande formato dedicadas às caravanas viajando pelo deserto integram coleções de museus franceses tais como os de Nancy, Nantes e Narbonne.

Hyppolite e a celebração das esculturas atribuídas ao Aleijadinho, com a sutileza das dobras do tecido ou das mechas de cabelo, ganham contornos mais nítidos também aos nossos olhos.

O quadro comprado para integrar a pinacoteca de Alfredo, construída sobre uma colina em Juiz de Fora e integrada à *Villa* de seu pai, Mariano Procópio Ferreira Lage (1821-1872), se conecta facilmente à *Vênus* em cerâmica patinada abaixo da passarela ou ao tritão e *putti* em ferro fundido que decoram os repuxos do jardim³⁴. Mais uma vez retornamos a um espaço verde, edificado por uma elite desejosa por experimentar nos trópicos, em seu revivalismo, a diversão dos ninfeus como um lugar da água que conclama a presença das ninfas entre as divindades hidromitológicas³⁵ e seus triunfos. Não nos esqueçamos de que elas integram essa dinâmica de encenação do poder também no regaço do bispo de Mariana e a “água de dentro” de Vila Rica – “honravam a glória e a cultura” de seus mecenas e suas famílias, segundo a tradição das fontes “compostas como cenários teatrais para celebrar a dialética interação entre arte e natureza” (PANZINI, 2003, p. 236).

A “representação clássica da beleza feminina” (DIDI-HUBERMAN, 2013) está contida na mulher nomeada como *Náiade* ou *Vênus*, *Rebeca* ou *Samaritana*, ambas ninfas. Elas ganham “vida” sob a ação (DIDI-HUBERMAN, 2013) – o caminhar sentido à fonte. Em parte, metáfora para a pureza e noutra ornamento para a celebração da vida cortesã (re)configurada ao longo do tempo, sempre convidativa em sua relação junto às águas.

Referências bibliográficas

Impressos

BÍBLIA SAGRADA. Tradução do Centro Bíblico Católico. 129 ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1999.

³⁴ Ver: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Tritão nos jardins do Museu Mariano Procópio? Diálogos com a História. In: MELO, Elayne Luciana Leite de (org.). *Encontro de Educadores do Museu Mariano Procópio*. Juiz de Fora: Templo, 2015, v. 1, p. 123-134.

³⁵ No mestrado pudemos discutir de que maneira os agentes políticos nos primeiros anos da República, no entre século XIX-XX, passam a equipar e embelezar parques e praças nas estâncias hidrominerais das Águas Virtuosas (Cambuquira, Caxambu e Lambay) com esculturas de náiades, tritões, rios, sereias e delfins. Sua visibilidade estava comumente associada à saúde e aos prazeres da diversão oferecidos para a elite em balneários, cuja poética mitológica servia como ornamento às práticas de higiene e civilidade. Ver: SILVA, Francislei Lima da. *Os monumentos da água no Brasil*: pavilhões, fontes e chafarizes nas estâncias sul mineiras (1880-1925). 2012. Mestrado (Dissertação de História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora/MG, 2012.

Ilustrações de Gustave DORÉ. In: AMAT, D. Félix Torres. *La sagrada bíblia traducida de la vulgata latina al español*. Tomo IV (Nuevo Testamento). Barcelona: Montaner y Simon, Editores, MDCCCLXXXIV.

LAZERGES, Hippolyte. *La forme et l'idéal dans l'art*. Alger: Éditeur Gavault Saint-Lager, 1882.

MISSÆ ROMANÆ HISPANORUM, qui generaliter in hispania celebrantur, Ex Apoftolica Conceffione, & Auctoritate S. Pii V. Gregorii XIII. Sixti V. Clementis VIII. & Urbani VIII. Summorum Pontificum. Antverpiæ, EX ARCHITYPOGRAPHIA PLANTINIANA, M. D.CC. XXXVIII. (1721).

MONTFAUCON, Bernard de. *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*. Tome premier: Les dieux grecs et romains. Paris: F. Delaulne, 1724. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Paris| France.

Artigos e Livros

BASTOS, Rodrigo. *Decoro. A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

CAZENAVE, Élisabeth (org.). *Les Artistes de l'Algérie: Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Graveurs - 1830-1962*. 2. ed. Paris: Éditions de l'Onde, 2010.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Tritão nos jardins do Museu Mariano Procópio? Diálogos com a História. In: MELO, Elayne Luciana Leite de (org.). *Encontro de Educadores do Museu Mariano Procópio*. Juiz de Fora: Templo, 2015, v. 1, p. 123-134.

COLEÇÕES EM DIÁLOGO: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, 280 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FERRAZ, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*. Tese

(Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora/MG, 2016.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GRIFFITHS, Antony; HARTLEY, Craig. *Jacques Bellange (c. 1575-1616): printmaker of Lorraine*. Londres: BAS Printers Ltd, 1997.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2006.

_____. Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELI, Percival. *Arte sacra: Barroco memória viva*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora Unifesp, 2005, p. 180-189.

HORACE VERNET (1789-1863): *Académie de France à Rome, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, mars-juillet 1980*. Catálogo de Exposição. Roma: De Luca, 1980.

IMAGENS DO ALEIJADINHO. *Catálogo de exposição*. São Paulo: MASP, 2018.

LEPAGE, Jean. *Le mirage oriental: La peinture orientaliste dans les collections du Musée d'art et d'histoire de Narbonne*. Narbonne/Fr: Musées de Narbonne, 2000.

MENESES, José Newton Coelho. Pátio cercado por árvores de espinho e outras frutas, sem ordem e sem simetria: O quintal em vilas e arraiais de Minas Gerais (séculos XVIII e XIX). In: *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, v. 23, n. 2. São Paulo: Museu Paulista, 2015, p. 69-92.

NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. *'Costumer la Bible, c'est la détruire?': a recepção crítica das proposições orientalistas de Horace Vernet para a pintura bíblica na França*. CAIANA, v. 16, p. 148-167, 2020. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=368&vol=16>. Acesso em: 14 mai. 2021.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, (8 d.C.) 2017.

PANZINI, Franco. *Projetar a natureza: Arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea*. Tradução Letícia Andrade. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da história de Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e sua igreja – Obras do Aleijadinho no templo*. Rio de Janeiro: 1940.

RODRIGUES, Andreia de Freitas. *Entre o divino e o humano: o lugar da vanitas mineira nos séculos XVIII e XIX*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, 2018.

RIPA, Cesare. *Iconología*. Tomo I. Traducción del Italiano Juan Barja e Yago Barja. Traducción del Latin y Griego Rosa M.ª Mariño Sánchez-Elvira Fernando Garcia Romero. 2. ed. Madrid: Ediciones Akal, (1593) 1996.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Circulação e usos em Minas Gerais de gravuras religiosas da oficina platiniana. In: WERNER, T; STOLS, E; KANTOR, I; FURTADO, Júnia (orgs.). *Um mundo sobre papel: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios portugueses e espanhol (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/Editora UFMG, 2014, p. 495-511.

SILVA, Francislei Lima da. *Os monumentos da água no Brasil: pavilhões, fontes e chafarizes nas estâncias sul mineiras (1880-1925)*. 2012. Mestrado (Dissertação de História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora/MG, 2012.

SOUZA, Laura de Mello e. *Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VILLALTA, Luís Carlos. *Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos dos livros na América portuguesa*. 1999. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo/SP, 1999.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Ser pintor nas Minas Gerais setecentistas: reflexões sobre o ofício e os homens que o executaram

*Being a painter in eighteenth-century Minas Gerais:
reflections on the craft and the men who performed it*

Dr. Hudson Lucas Marques Martins¹

Resumo: Esse artigo pretende analisar a atuação dos pintores em Minas Gerais, entre os anos de 1720 a 1830, período da execução das principais pinturas na região. Beneficiados pelo grande número de informações documentais, discorreremos sobre os processos de produção, o sistema de aprendizado e os perfis dos homens que atuaram nesse contexto.

Palavras-chave: Pintores coloniais; Arte Sacra na América Portuguesa; História de Minas Gerais.

¹ Bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto; mestre em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora; doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente trabalha na iniciativa privada e leciona no curso de Arquitetura e Urbanismo da Rede Doctum em João Monlevade.



As pinturas que encantam fiéis e turistas que visitam Minas Gerais, presentes no interior das igrejas coloniais, são algumas das mais admiradas joias da arte e do patrimônio brasileiros do período. Analisando essas pinturas de grandes dimensões, geralmente executadas nos forros ou nas paredes das igrejas, encontramos uma quantidade e uma qualidade técnica nesses trabalhos que são superiores a qualquer outro estado do Brasil. Destacamos que as cidades e as construções do chamado ciclo do ouro mineiro são responsáveis por atrair milhares de turistas anualmente, além de ser alguns dos mais importantes pontos turísticos do país. Estão no Estado de Minas Gerais três locais eleitos como Patrimônio Mundial pela UNESCO construídos durante o período colonial, todos com importantes obras de pintura: a cidade de Ouro Preto, o centro histórico de Diamantina e o santuário Bom Jesus de Matozinhos em Congonhas.² Assim, podemos conjecturar que muitos foram os indivíduos que atuaram na Capitania de Minas Gerais exercendo o ofício ou a arte da pintura durante o século XVIII e começo do XIX, inclusive, pelo volume de pinturas ainda hoje encontradas.

Nossos estudos levantaram para o atual Estado de Minas Gerais mais de uma centena de pinturas em grandes proporções, executadas entre os anos de 1720 a 1830 (MARTINS, 2012), consequência do rápido crescimento demográfico e urbano no período analisado. No entanto, temos poucas informações sobre esses homens, sendo Manoel da Costa Ataíde³ o oficial mais estudado, mas que não representava o perfil mais comum entre esses pintores. Esporadicamente, encontramos estudos acadêmicos isolados sobre alguns dos outros mestres pintores do período, como o guarda-mor José Soares de Araújo⁴, Manoel Victor de Jesus⁵, Manoel Ribeiro Rosa⁶, José Gervásio de Souza Lobo (CAMPOS, 2002), João Batista Figueiredo (ALVES, 1999b), João Nepomuceno Correia Castro⁷, Francisco Xavier Carneiro (FELISBERTO, 2014) e Gonçalo Francisco Xavier (BARROSO NETO, 2009). Todas essas informações foram utilizadas, além de acrescentarmos uma rigorosa pesquisa documental nos arquivos da região. O texto que agora apresentamos é o resultado de anos de pesquisas acadêmicas com a análise de mais de 160 trajetórias individuais entre pintores que viveram em Minas Gerais entre os anos de 1720 a 1830.

² <https://pt.unesco.org/fieldoffice/brasil/pt/expertise/world-heritage-brazil>. Consultado no dia 10 de maio de 2021.

³ Ver entre outros MENEZES, 1965. COELHO, 1993/1996. CAMPOS, 2007.

⁴ Ver entre outros JARDIM, 1978. MAGNANI, 2014.

⁵ Ver entre outros SANTOS FILHO, 1978. SANTOS FILHO, 1988. SILVA, 2012.

⁶ Ver entre outros ALVES, 1999a. CAMPOS, 2002. REZENDE; LEOPOLDINO, 2012. CAMPOS, 2015.

⁷ Ver: MARTINS, 2010. MARTINS, 2013.

Primeiramente, devemos entender o sistema de trabalho e de aprendizado que os oficiais da pintura seguiam na região das Minas. Esse sistema de trabalho, sempre que fosse possível, era reproduzido da estrutura existente em terras metropolitanas, principalmente de Lisboa. Em Portugal, até pelo menos no século XVII, os pintores trabalhavam e aprendiam a profissão da mesma maneira que os oficiais mecânicos em geral (carpinteiros, ferreiros, sapateiros...), sistema comum nos centros urbanos medievais europeus mais populosos. Basicamente, os jovens aprendizes de pintura tinham seu ensino e tutela firmados em contrato assinado entre o mestre e o seu pai do mesmo, com duração média entre 1 a 3 anos. Durante esse tempo o mestre poderia usar a mão-de-obra do aprendiz nas empreitadas contratadas, tendo o dever de educar e ensinar o referido ofício de pintor, nesse processo eram usados os materiais e as ferramentas dos mestres. Quanto ao pai, geralmente pagava uma quantia pelo serviço prestado, sendo também obrigado a enviar algum recurso para as vestimentas e os calçados do jovem aprendiz. Durante esses anos o jovem habitava junto à casa do mestre e podia ser punido fisicamente por ele. A educação era essencialmente prática, com a atuação dos aprendizes entre os homens que estavam trabalhando na encomenda junto aos mestres pintores. No final do tempo estipulado, o aprendiz poderia requisitar o exame do ofício junto aos membros da bandeira⁸ na Câmara Municipal de cada cidade ou vila. Com a aprovação do exame; que consistia na execução de uma ou mais peças relacionadas ao ofício para o julgamento da sua perícia técnica, por profissionais mais experientes (donos de tendas ou lojas); e o devido pagamento dos impostos, o recém aprovado tinha o direito de abrir sua própria loja ou oficina. Essas corporações de ofício ou bandeiras tendiam a praticar ações protecionistas a favor dos seus membros, controlando o acesso à matéria-prima ou mesmo não aprovando novos oficiais. Para se praticar um ofício em uma vila ou cidade eram necessárias as licenças expedidas pela Câmara, podendo o infrator receber multas e ser preso. Interessante que os membros de um mesmo ofício tendiam a construir suas casas e lojas em uma mesma rua, sendo essa conhecida pelo nome do ofício prestado, como a Rua dos Ourives, Rua dos Sapateiros, Rua dos Ferreiros...

Especificamente, os pintores mais consagrados e importantes começam a se libertar dessa rígida estrutura organizacional, comum aos ofícios mecânicos, apenas durante o Renascimento Italiano. Grandes nomes da pintura, como Michelangelo Buonarroti e Rafael Sanzio,

⁸ Bandeira era como eram identificadas cada organização profissional dividida pelo seu ofício, sendo que cada uma delas escolhida um santo protetor. Durante as festividades públicas esses grupos saíam em procissão com os referidos estandartes (bandeiras) que identificavam cada ofício e o seu santo protetor.

tiveram um papel fundamental nessa ascensão social, intelectual e financeira, sendo reconhecidos como artistas únicos ainda em vida. A importância do Renascimento e o seu impacto na Cultura e nas Artes, assim como a genialidade de alguns dos homens que viveram no período, foram fundamentais para a contestação dessa estrutura artística arcaica, oriunda da chamada Idade Média. Rígida, essa estrutura profissional comum aos mecânicos não favorecia o surgimento das grandes e inovadoras obras de arte. O reconhecimento da pintura como **arte liberal** está relacionada aos novos temas e técnicas utilizadas, transformando o pintor em uma figura mais intelectualizada, já que essa arte demandava mais da mente e do espírito, do que das faculdades físicas. A arte liberal era o contraponto aos ofícios mecânicos, desvalorizados e braçais. O reconhecimento e valorização do artista renascentista impactaram todo o mundo das artes no Ocidente, destacando a figura do artista como dotado de um dom “quase divino”, como alguém iluminado e com habilidades únicas. Dessa maneira, esses homens não fariam os exames comuns aos mecânicos, não sendo obrigado a se juntar à uma bandeira e a pagar os seus encargos, além do seu reconhecimento como intelectual e todos os benefícios advindos dessa ascensão social.

Os reflexos dessa revolução artística também chegaram à Portugal. A primeira requisição para o desligamento dos “pintores a óleo” (elite entre os pintores locais) das obrigações da Bandeira de São Jorge em Lisboa foi no ano de 1572 (SERRÃO, 1983, p. 38), sendo uma demanda dessa natureza aprovada apenas no ano de 1612 (SERRÃO, 1983, p. 85), beneficiando de maneira individualizada 16 artistas que peticionaram a isenção dos encargos e deveres junto à referida Bandeira na Câmara dessa cidade. Destacamos que, dois anos depois, em 1614, um grupo de “pintores a têmpera” tiveram um pedido nos mesmos termos negado, demonstrando que esses privilégios atingiram apenas uma parte dos profissionais que atuaram como pintores. Assim, desde o fim da Idade Média até meados do início do século XVII, em Portugal, vigorava o sistema de trabalho e ensino dos ofícios mecânicos para a grande maioria dos pintores, sendo algumas poucas dezenas de indivíduos beneficiados pelo reconhecimento do seu trabalho de pintura como uma arte liberal: sem o pagamento dos impostos e a necessidade da retirada da carta de exame. O cerne do debate era provar que esses grandes pintores possuíam um trabalho intelectual, ao contrário do físico ou “mecânico”.

Em especialmente, para o contexto da América Portuguesa, todo trabalho manual tendia a ser relacionado à escravidão e por isso eram ainda menos valorizados, sendo o chamado “defeito de cor” um empecilho comum aos indivíduos que concorriam a cargos administrativos, religiosos ou para o ingresso nas principais Ordens Terceiras e Irmandades locais

(MATTOS, 2000, p.13 e 14). No entanto, temos indícios de uma organização mecânica mais estruturada nos maiores núcleos urbanos do litoral brasileiro, sem, no entanto, encontramos indícios que os principais pintores tenham conseguido provar o seu *status* de arte liberal nesses locais. Em Salvador, temos o exemplo das eleições para o cargo de “Juiz do Povo” e dos 12 mestres de ofício (extinto em 1713) (RIOS, 2000, p. 128), órgão que representava os oficiais mecânicos na Câmara, e era similar a um órgão que existiu em Lisboa. No Rio de Janeiro houve exemplos da organização dos ofícios mecânicos em Irmandades, como a de São Crispim e São Cipriano (SANTOS, 2005), que reuniram produtores de calçados e oficiais ligados ao ofício do couro. Para a Capitania de Minas Gerais, o caso mais emblemático de organização mecânica foi a Irmandade do Patriarca São José dos Homens Pardos de Ouro Preto, composta em sua quase totalidade por oficiais mecânicos e músicos (PRECIOSO, 2015).

Ao analisar a documentação presente nos arquivos do Estado de Minas Gerais percebemos indícios que os pintores que atuaram na região possuíam um *status*, no mínimo, dúbio quando ao caráter liberal ou mecânico do seu ofício (ou arte, como definem alguns nos documentos consultados). Como narramos, alguns exemplos excepcionais da melhora desse *status* foram identificados ainda no Renascimento Italiano nos séculos XV e XVI; em Lisboa, alguns indivíduos mais importantes conseguiram esses benefícios a partir do ano de 1614. Dessa maneira, apesar dos primeiros indivíduos que emigraram e exerceram a pintura em Minas Gerais terem aprendido o ofício em Portugal, onde teoricamente essas questões estavam mais pacificadas, verificamos pela documentação consultada que os pintores estavam mais próximos, na prática, do sistema de trabalho mecânico que do liberal nas Minas. Lembrando que o **oficiais mecânicos** na região tinham as mesmas obrigações e encargos que os seus congêneres lusos ou dos núcleos urbanos do litoral: impostos a serem pagos, a necessidade do exame para a abertura de sua loja e a obrigatoriedade de participar de desfiles durante eventos públicos.

Em relação ao ensino da pintura nas cidades e vilas mineiras, temos exemplos documentais⁹ (MARTINS, 2017, p. 213 - 224) que podem ser comparados aos casos levantados em Portugal para os séculos XVI e XVII (SERRÃO, 1983, 293 à 307). Na metrópole, a grande maioria dos contratos de aprendizados encontrados acusam uma relação de autoridade do mestre sobre o aprendiz, próximo ao ensino comum dos ofícios mecânicos, com

⁹ O documento mais importante sobre o tema é um contrato de aprendizado assinado entre o mestre pintor Manuel Rabelo de Sousa e o pai do futuro mestre pintor João Batista Figueiredo. Consta nesse processo uma cópia do ajuste de aprendizagem, único documento do tipo encontrado até o momento para pintores em Minas Gerais (MARTINS, 2013).

sensíveis melhorias observadas apenas em um caso no século XVII¹⁰. Essa mesma estrutura de ensino e trabalho foi reproduzida, na prática, em toda a América Portuguesa. Ressaltamos que, apesar dos primeiros mestres que emigraram para a região das Minas terem feito o seu aprendizado nesse modelo mecânico, era de amplo conhecimento as conquistas liberais de alguns pintores a óleo em Lisboa, que havia ocorrido a mais de cem anos. Dessa maneira, o sistema de aprendizado e trabalho nas Minas ainda era autoritário e prático, com a sujeição dos aprendizes pintores à autoridade dos mestres, com o uso de violência física como “método pedagógico”¹¹. Essa relação era ainda pior na América devido à experiência cotidiana com a escravidão e toda a violência que a permeia.

Assim, quanto ao cotidiano do aprendiz, era muito próximo ao dos oficiais mecânicos em geral na Capitania de Minas Gerais. Ainda muito jovens eram levados às casas dos mestres pintores, onde a autoridade do mestre sobre o jovem que habitava junto a ele era total. O ensino era ministrado no dia a dia, durante a execução das obras contratadas, no próprio canteiro de obras. Esses aprendizes faziam parte de um grupo heterogêneo de profissionais envolvidos na execução das principais empreitadas. As maiores obras poderiam envolver o mestre, oficiais contratados, aprendizes e escravos. Dessa maneira, documentalmente, não encontramos indícios que os pintores que atuaram nas Minas receberam algum benefício liberal quanto ao seu sistema de aprendizado, esse seria similar aos dos oficiais mecânicos na região.

Por outro lado, consideramos que o *status* da pintura era dúbio na sociedade das Minas setecentistas devido a uma série de outros indícios documentais. Os benefícios desse reconhecimento liberal da pintura na região podem ser percebidos quanto ao pagamento de encargos às Câmaras, na prestação dos exames municipais e na atuação geográfica desses mestres pintores. Essas importantes características identificadas distanciavam a prática da pintura dos demais ofícios mecânicos em Minas Gerais. Nos arquivos das Câmaras Municipais mineiras encontramos apenas os registros de duas cartas de exames para pintores¹², ao contrário das centenas de exemplos para os ofícios mecânicos em geral, como os ferreiros e os carpinteiros (ALFAGALI, 2016). Sabendo da atuação de mais de 160 indivíduos como pintores para o período estudado, e apenas

¹⁰ Nesse contrato específico estava estipulado que, se o aprendiz tivesse perícia técnica suficiente, ele poderia requisitar os exames de aprovação antes do tempo delimitado pelo contrato. O mesmo também poderia, caso comprovada a sua habilidade, executar serviços por conta própria durante esse tempo determinado pelo contrato como aprendiz (SERRÃO, 1983, p. 304 a 306).

¹¹ A aplicação de castigos físicos também foi narrada durante o processo entre o mestre Manoel Rabelo de Sousa e o futuro mestre João Batista Figueiredo. O primeiro narra que chegou a amarrar e açoitar o seu aprendiz como maneira de o punir pelas suas faltas.

¹² Ambas as cartas de licença são referentes aos exames de dois pintores com obras desconhecidas ou insignificantes (MARTINS, 2017, p. 106).

duas cartas de exame identificadas, temos um primeiro indício inerente ao trabalho desses pintores como beneficiados pelos *status quo* da arte liberal. A falta dessa obrigatoriedade do exame de perícia para pintores ocasionou a suspensão do pagamento das devidas taxas à administração local, além da economia de tempo e do esforço burocrático. Efetivamente, essa realidade possibilitou uma maior locomoção geográfica desses mestres para a arrematação de contratos em diferentes lugares. Uma maior movimentação foi fundamental para o mercado da pintura local com impacto direto na distribuição das obras de um mesmo mestre por diversos núcleos urbanos. Assim, observamos na documentação consultada que apenas pintores e escultores não executavam os exames locais, ao contrário dos documentos desse tipo serem comuns para os ofícios mecânicos no mesmo período, indício de um reconhecimento parcial do *status* da pintura como uma arte liberal em Minas Gerais, com implicações práticas e financeiras.

Esses “ateliês de pintura itinerantes”, que constantemente mudavam de vilas e núcleos urbanos em busca de trabalhos, poderiam reunir um grande grupo de pessoas com funções diferentes, a saber: o mestre que tinha o conhecimento técnico e a autoridade sobre todos os outros; os pintores e oficiais contratados para ajudar em obras maiores; os aprendizes dos mestres, que geralmente eram de um a três indivíduos; além de um grupo de escravizados, responsáveis pelas mais diversas tarefas nos canteiros de obras, desde o trabalho físico de carregar objetos, à montagem dos andaimes de madeira dentro das capelas.

A pintura era a última etapa da construção de uma igreja, sendo esses profissionais contratados quando as partes arquitetônicas e escultóricas estavam sendo finalizadas. As tábuas de madeira usadas como base para as pinturas eram preparadas no chão, sendo lixadas e revestidas com diversos produtos, nos mais variados processos descritos em manuais do período. Os materiais envolvidos na pintura e no douramento eram caros e os seus processos de obtenção eram complexos, demandando a ajuda dos citados manuais de pintura (MARTINS, 2017, p. 180). Essas tábuas brancas, a base das pinturas ornamentais, eram fixadas no teto onde seriam pintadas pelos mestres, que se deitavam em estruturas de madeiras (andaimes) para executar o seu trabalho, muitas vezes a dez ou doze metros de altura. Esse *modus operandi* aplicado às pinturas de grandes dimensões nos dá a ideia da quantidade de pessoas que estavam simultaneamente trabalhando nesses canteiros de obras. Os mestres passavam o dia deitados nos andaimes executando as pinturas contratadas, com os materiais sendo preparados pelos oficiais e aprendizes e levados pelos escravos. Ocasionalmente (ou diariamente), o canteiro de obras deveria ser visitado pelos religiosos ou contratantes ligados à administração da capela para

discutirem os resultados observáveis até aquele momento. Desse convívio próximo e das diversas possibilidades de uma obra religiosa ser julgada indecorosa ou indecente, desperdiçando materiais e tempo (ou até mesmo levando à multas e prisões¹³), deveria nascer uma preocupação mútua entre contratantes e os mestres pintores. Daí a necessidade das visitas constantes dos padres e vigários às igrejas quanto pintadas. Dessa maneira, temos uma pequena noção do movimento de um canteiro de trabalho em uma grande obra de pintura, com pintores contratados e aprendizes preparando suportes, tintas ou mesmo preenchendo partes secundárias; escravos montando e desmontando os andaimes de madeira; os mestres deitados executando as pinturas e gritando ordens; além do acompanhamento dos padres e responsáveis pelas igrejas *in loco*, no meio do trabalho.

Percebemos que, na prática, havia essas diferentes categorias entre os oficiais pintores pesquisados, que se definiam genericamente na documentação como: “pintor”, “mestre pintor” ou “oficial de pintura”. Partindo dessa realidade encontrada, conceitualizamos e quantificamos cada um dos indivíduos encontrados nessas categorias pré-definidas (MARTINS, 2017). Analisando as fontes encontradas referentes aos mais de 160 pintores, temos os seguintes números¹⁴: 18,6% foram considerados mestres de pintura, com participação ativa na concorrência pelas maiores obras na região e importantes trabalhos documentados. 59% dos pintores teriam exercido o ofício sem conseguir atingir o *status* de mestre, podendo ser considerados como oficiais de pintura ou obreiros. 1,9% dos indivíduos aparecem na documentação registrados apenas como aprendizes de pintor. 14,2% eram oficiais que atuaram apenas como douradores; 1,9%, apenas como oficiais estofadores e ou encarnadores; 3,2% apenas como desenhistas; 0,6 % apenas como avaliador ou louvador; e, por fim, 0,6 % dos pintores encontrados foram contratados como “pintor responsável por fogos de artifício” (ARAÚJO, 2010, p. 250).

Quanto à origem de nascimento e sua condição social/racial, informação importante para se entender o perfil desses homens, temos os seguintes números: apenas 28,2% desses homens declararam na documentação consultada sua origem ou raça. Nesse universo documental, 27,3% se declararam de origem portuguesa, concentrados principalmente entre os anos de 1720 a 1770. Entre os pintores portugueses encontrados, a maioria nasceu no norte de Portugal, principalmente no Arcebispado de Braga e no Bispoado do Porto¹⁵. Os indivíduos que se declararam brancos

¹³ A legislação em vigor que dava o poder para punir obras religiosas como indecorosas ou indecentes estão nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

¹⁴ As referências documentais em que baseamos esses dados e os demais citados estão em: MARTINS, 2017, p. 120 – 141.

¹⁵ Na cidade do Porto nasceram Antônio Rodrigues Belo e Antônio de Meireles Rebelo. Nas freguesias próximas a essa cidade nasceram Jacó da Silva Bernardes e Antônio Coelho Lamas. No Arcebispado

foram 13,6%. Os homens que se declararam como pardos livres foram de 43,2%. Os negros ou pardos que teriam nascidos na condição de escravos, mas conseguiram a alforria, somaram 11,3% deles. Apenas 2,3% foram considerados oficiais de pintura na capitania mesmo sendo um escravizado¹⁶. Como dissemos, um número expressivo de escravos trabalhou no auxílio aos mestres pintores, apesar de seus nomes não constarem na documentação, apenas em casos excepcionais.

A monumentalidade de muitas dessas obras de pintura, assim com a construção de capelas com complexas arquiteturas elaboradas em pedra, só foram possíveis nessa região da América Portuguesa graças ao financiamento coletivo dessas empreitadas. Lembramos que a população local, em sua maioria, era formada por aventureiros, mestiços e escravizados, os chamados “desclassificados do ouro” (MELLO E SOUZA, 1986), que individualmente não teriam condições de financiar esses trabalhos. Os responsáveis pela contratação e pagamento dessas empreitadas eram as Irmandades e Ordens Terceira, associações leigas e coletivas que eram o centro da vida religiosa, social e econômica na América Portuguesa. Esses grupos religiosos e leigos aglutinavam pessoas com *status* sociais, raciais e econômicos próximos, construindo capelas para cada um dos estratos sociais presentes nos núcleos urbanos mineiros, essa segregação era condizente com a sociedade escravista e hierarquizada daquele momento. Essas associações leigas reuniram centenas de associados, e esse foi o seu segredo econômico, como uma coletividade possuíam a capacidade de financiar as maiores pinturas ornamentais. Essas organizações religiosas, que apesar do caráter espiritual, tinham também a função de ajuda mútua entre os seus membros, fortalecendo as redes de sociabilidade e parentescos. Entre essas associações as mais importantes e valorizadas, que reuniram os principais homens de cada centro urbano, eram as Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo¹⁷, as Ordens

de Braga, mais precisamente nessa cidade, nasceu o mestre pintor José Soares de Araújo. Nas freguesias pertencentes ao arcebispado nasceram Antônio Gualter de Macedo, Manuel Gonçalves de Sousa e Manuel José Rebelo e Sousa (MARTINS, 2017, p. 128 - 130). Esse era o perfil mais comum entre os imigrantes portugueses na Capitania de Minas Gerais, oriundos do norte de Portugal, principalmente do Minho e de Trás-dos-Montes. Eram majoritariamente homens jovens, alfabetizados e solteiros, que, como muitos outros conterrâneos, vieram atraídos pela descoberta do ouro (FIGUEIREDO, 1997, p. 22).

¹⁶ Como exemplo o caso de Antônio Correia Aguiar, nascido em Angola, trazido como escravizado às Minas e considerado oficial de pintura, depois foi condenado ao degredo (MARTINS, 1974, v. I, p. 19).

¹⁷ Essa Ordem construiu capelas nas atuais cidades de São João del Rei (1749), Mariana (1751), Ouro Preto (1752), Diamantina (1758), Serro (1761) e Sabará (1761) (REZENDE, 2016). Apenas a capela da ordem em São João del Rei não possui hoje pinturas de grandes proporções nos seus forros. Para os temas pintados e a sua relação com a história da ordem ver MARTINS, 2017, p. 31 a 40.

Terceiras de São Francisco da Penitência¹⁸ e as Irmandades do Santíssimo Sacramento (responsáveis pelas igrejas matrizes de cada localidade). No entanto, outras associações leigas também foram importantes para o financiamento dos pintores, como as Irmandades das Mercês e as Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, ambas muito numerosas, sendo as primeiras compostas por mestiços e as últimas por escravizados e libertos negros. Os temas escolhidos para as pinturas das capelas das irmandades e ordens terceiras eram as passagens angiográficas ou bíblicas mais importantes relacionados à cada associação leiga ou ao seu santo (a) protetor (a).

Essas associações leigas contratavam os pintores através de um edital. Os editais, com os termos do contrato, assim como a fiscalização e o pagamento, eram feitos pelos priores e presidentes das associações leigas. Os contratos entre as associações e os mestres pintores poderiam ter cláusulas diversas, dependendo do tamanho e os custos da obra. Geralmente um edital era fixado na porta da Câmara e da capela em construção, descrevendo qual seriam os parâmetros esperados, desde o tema, passando pelos materiais e as cores a serem utilizadas, além do tempo de execução. Foram encontradas uma grande variação de cláusulas nesses tipos de contratos, desde de garantias financeiras para uma ou ambas as partes acordadas; o fornecimento de materiais ou mão-de-obra específicos; a possibilidade de fornecimento de um local para a estadia durante o contrato ou mesmo o abate de valores a serem pagos ao pintor nas taxas anuais atrasadas, quando o mesmo era membro da associação leiga contratante. Temos alguns contratos com a duração superior a dez anos, e a grande maioria deles condicionavam os pagamentos a entrega de etapas do objeto contratado. Poderiam ocorrer, aos maiores ateliês dos mestres mais requisitados, a divisão dos membros da equipe em dois ou mais canteiros de obras diferentes, como no caso de Manoel da Costa Ataíde que, nos anos de 1820, dirigia oficiais sobre sua responsabilidade tanto na capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, como na capela da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Mariana (CAMPOS, 2007, p. 210).

Todavia, o mercado da pintura na Capitania de Minas Gerais, principalmente as grandes obras para a decoração de forros e douramentos de altares, era monopolizado pelos principais mestres e suas oficinas. Em teoria, o processo seguia os padrões de arrematação (contratação) comum aos demais ofícios oferecidos nos principais centros urbanos: os mestres capacitados, que demonstrassem ter perícia e infraestrutura condizente

¹⁸ A Ordem Terceira de São Francisco da Penitência construiu capelas nas atuais cidades de Ouro Preto, Mariana, São João del Rei, Diamantina e Caeté. A única capela sem pintura de forro monumental atualmente é a capela de São João del Rei (MARTINS, 2017, p. 41 a 49).

com a demanda, eram certificados a participar da disputa pública pelas obras. Através do processo de **arrematação** pública, com o preço estimado para a sua execução, os editais eram fixados nas portas das igrejas e principais pontos do núcleo urbano. No dia e na hora marcada pelo edital se reuniam os arrematantes e os membros contratantes, prosseguindo com os lances dos mestres habilitados, sendo o menor preço o vencedor da disputa. Temos casos documentais em que uma Irmandade ou Ordem Terceira convidava diretamente um mestre reconhecido e estimado para a execução da obra, sem o uso do processo de arrematação. Em cada época e comarca da Capitania de Minas Gerais, um ou poucos mestres monopolizaram os melhores contratos, que poderiam durar décadas. Constatamos que nomes como os dos mestres João Batista Figueiredo, João Nepomuceno Correia e Castro, Manoel da Costa Ataíde e Francisco Xavier Carneiro monopolizaram as principais obras na região central da Capitania (Ouro Preto, Mariana, Congonhas, Santa Bárbara...); enquanto o guarda-mor José Soares de Araújo e Silvestre de Almeida Lopes se destacaram na Comarca do Serro Frio (Serro e Diamantina); ou ainda, Manuel Victor de Jesus na Comarca do Rio das Mortes (São João del Rei e Tiradentes) (MARTINS, 2017).

Entre os pintores, os serviços mais caros e disputados eram as grandes pinturas de temas religiosos nos forros (teto) das igrejas e santuários; a execução de grandes painéis com pinturas ornamentais e religiosas nas paredes no interior das capelas; além do douramento¹⁹ da talha dos maiores altares. No entanto, muito indivíduos eram contratados para diversos trabalhos menores relacionados à pintura, como: o douramento²⁰ e a encarnação²¹ de imagens sacras; a pintura de decorações efêmeras para festas e procissões públicas²²; o douramento da caixa de votação, pálido e outros objetos das Câmaras de Vereadores; além de pequenas pinturas decorativas religiosas, retratos²³ e *ex-votos*²⁴.

¹⁹ Processo de colocação de finas folhas de ouro sobre os altares entalhados em madeira ou imagens sacras. Essas folhas de ouro eram importadas e todo o processo era demorado, delicado e caro.

²⁰ Principalmente o douramento de partes das vestimentas e capas das imagens de santos e santas esculpidas em madeira.

²¹ Vem da expressão “dar cor de carnes” à uma imagem esculpida. Parte da finalização e acabamento da pintura das imagens.

²² Muitos pintores eram contratados pelos governadores ou pelas Câmaras Municipais durante as principais festas e procissões públicas, como o *Corpus Christi*, Páscoa e o nascimento ou a morte dos membros da família real portuguesa. As principais demandas aos pintores nessas ocasiões eram as pinturas de arcos do triunfo e carros alegóricos efêmeros, que enfeitavam o trajeto das procissões.

²³ Temos pouca ocorrência de retratos pintados durante o período colonial, sendo a maior parte dos exemplos compostos pelas coleções de retratos da Câmara Municipal de Mariana, do Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Mariana e do Museu da Inconfidência em Ouro Preto.

²⁴ Pequenas pinturas devocionais de caráter popular executadas em agradecimento a alguma graça ou promessa alcançada. Há centenas dessas pequenas pinturas conservadas em diversos locais no Estado de Minas Gerais.

Durante o processo de criação e execução das maiores obras de pintura, os mestres se valiam de uma série de impressos que os auxiliavam nessa tarefa. Em alguns casos²⁵ encontramos **tratados teóricos de pintura e de desenho** entre os bens desses pintores, livros esses que os auxiliariam como complemento ao conhecimento teórico fornecido em quase sua exclusividade através do ensino direto dos mestres durante o aprendizado. Inclusive, a grande maioria entre os mais de 160 indivíduos localizados eram alfabetizados e assinavam os documentos encontrados, sendo que a esmagadora maioria da população da época na Capitania era analfabeta; formada por mestiços e negros escravizados ou libertados (MELLO E SOUZA, 1986). Entre o rol de livros encontrados entre os bens desses mestres, constatamos a presença de outro tipo de impresso: os **manuais de pintura**. Esses manuais técnicos possuíam ensinamentos práticos para as receitas de tintas, a descrição dos processos de preparação dos suportes além de outras informações pertinentes ao ofício (MARTINS, 2017). Esses dois tipos de impressos que circulavam nas Minas eram fundamentais para o apoio técnico aos mestres pintores.

Outro material impresso de suma importância para as pinturas produzidas no período colonial mineiro foram as gravuras impressas. As pinturas em grandes dimensões eram emuladas (usadas como modelos para as adaptações) a partir de gravuras europeias produzidas por grandes artistas, que circulavam amplamente nas Minas. Essas gravuras transitavam impressas em missais, livros de horas ou eram vendidas de maneira avulsas²⁶. Lembramos que naquele momento histórico, era considerado um bom pintor aquele que era capaz de emular (ou copiar) os principais traços de uma gravura, executando as diversas adaptações necessárias por causa da mudança de suporte e dimensões. A cópia não era denegrida como plágio nessa época, sendo muito curioso várias adaptações e modificações existentes entre as gravuras e as pinturas. Constatamos na documentação indícios que essas gravuras serviam de base para na concepção das pinturas, sendo citadas em contrato como modelos a serem seguidos (MARTINS, 2017, p. 171).

A última etapa dos contratos eram os processos de “louvação”, iniciados quando a obra de pintura estava finalizada. Eram convocados dois juízes para a avaliação do trabalho, sendo eles definidos como portadores de “reconhecida perícia” em pintura. Cada um dos peritos ou louvados era escolhido por uma das partes do contrato, um pelos mestres e outro pelas associações leigas. A obra contratada, após finalizada, era

²⁵ Por exemplo, Manoel da Costa Ataíde e Francisco Xavier Carneiro (SANTIAGO, 2009, p. 136 a 140).

²⁶ Há uma longa bibliográfica sobre o tema, entre outros ver: LEVY, 1978; PIFANO, 2008; SANTIAGO, 2009; BASTOS, 2009; ARAÚJO, 2010; MARTINS, 2017.

vistoriada *in loco* pelos juízes, assinando um termo de entrega (louvação) que definia o fim do contrato entre as partes. Nesse momento os termos dos contratos de arrematação eram lidos e analisados em frente às pinturas entregues, cabendo aos juízes opinarem tecnicamente se os ajustes foram cumpridos ou se caberia alguma modificação ou reparo no trabalho apresentado.

Por fim, outra constatação documental sobre os pintores que atuaram na Capitania de Minas Gerais durante os anos de 1720 a 1830 foi a procura desses indivíduos por conciliarem outras profissões junto à atuação como mestres pintores, principalmente em carreiras militares ou ligadas à administração pública. Encontramos documentos que comprovam que, pelo menos dez mestres e pintores importantes do período exerceram funções militares (MARTINS, 2017, p. 135 a 137): o mestre João Batista de Figueiredo foi capitão “da Ordenança de Pé, do Distrito (...) das Catas Altas do Mato Dentro” (BOSCHI, 1998, v. I, p. 350); José Gervásio de Souza Lobo foi cabo de esquadra, furriel de cavalaria e picador (CAMPOS, 2008). Manoel da Costa Ataíde foi “cabo da esquadra”, “sargento” e alferes da Companhia de Ordenanças de Soledade, termo de Vila Rica (MARTINS, 1974, v. I, p. 86). Francisco Xavier Carneiro foi “tenente da 6.^a Companhia do Regimento de infantaria de Milícias dos Homens Pardos, da cidade de Mariana”; o mestre Manoel Victor de Jesus foi alferes “da 7.^a Companhia do Regimento de Infantaria de Milícias de Pium-i, Bambuí, Campo Grande, picada de Goiás” e Joaquim José da Natividade foi “tenente da 6.^a Companhia do 1.^o Regimento de Cavalaria de Milícias da Comarca do Serro do Frio” (MARTINS, 2017, p. 135 - 137).

Além do abundante número de pintores que conciliaram essa carreira com a de militar, temos outros dois exemplos de mestres com importantes funções administrativas: José Soares de Araújo e João Nepomuceno Correia Castro (MARTINS, 2017, p. 134) assumiram o cargo de guarda-mor da Coroa Portuguesa, função que consistia em fiscalizar e dividir as lavras para a mineração, recebendo ordenado da Fazenda Real (SALGADO, 1985, p. 283 e 284). Os dois atuaram no final do século XVIII, que, apesar da diminuição da exploração aurífera, ainda representava um período importante na extração de ouro e diamantes. Havia importância, *status* e poder relacionados aos homens que exerciam a atividade de guarda-mor.

Finalmente, entre os oficiais pesquisados, gostaríamos de destacar alguns trajetórias e perfis excepcionais encontrados durante a nossa pesquisa. A mais incrível trajetória foi a do mestre pintor Francisco Xavier Carneiro, que ascendeu econômica e socialmente com a sua atuação como pintor e militar. Carneiro nasceu filho de uma escrava e sem o registro do nome do pai. Mesmo sendo mestiço, conseguiu, como alguns outros

contemporâneos, ser reconhecido como mestre pintor arrematando obras importantes e coordenando a sua própria oficina de pintura por décadas. Inclusive, Carneiro arrematou e executou obras de pintura em forros de capelas importantes, como a da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e da Ordem Terceira de São Francisco, ambas em Mariana, associação leigas elitistas formadas por brancos e ricos. No ano de 1838, quando Carneiro faleceu aos 75 anos e cego²⁷, deixou a maioria dos seus bens como herança para as duas filhas de seu primeiro casamento. Distribuiu alguns bens nominais a elas, aos genros e aos agregados, libertou dois escravos e ainda legou um valor de herança a cada um deles. Possuía ainda mais dois escravos, casa, livros, além de muitos objetos e miudezas. A partilha dos seus bens se iniciou no ano de 1838 e terminou no ano de 1843 (SANTIAGO, 2009). Joaquina, a segunda mulher de Francisco Xavier Carneiro que também foi sua testamenteira, havia se casado novamente e no ano de 1844 veio a falecer. Nessa ocasião, uma amiga da Joaquina procurou o padre José Bonifácio de Souza Barradas para entregar uma viola e um baú trancado, sem as chaves, que pertenceu a Francisco Xavier Carneiro e não havia sido citado no testamento. A justiça autorizou o arrombamento do baú e o resultado foi que dentro dele havia uma enorme quantidade de bens valiosos. Entre os objetos haviam rosários, cruzeiros, braceletes, brincos e alfinetes em ouro; um arreiço com detalhes em prata; 232 oitavas de prata; além de topázios, brilhantes, relógios, bilhetes de crédito, cinco imagens de santo, quatro quadros e oito livros. Inclusive, entre os novos títulos descobertos no baú havia um exemplar de “*A arte da pintura*”, um tratado de pintura e desenho.

Como pudemos ver, os objetos em ouro e prata foram abundantes no testamento de Francisco Xavier Carneiro, principalmente, se comparado aos poucos bens que poderiam dar rendas fixas, como escravos, fazendas ou lavras minerais. Acreditamos que a concentração de recursos na compra de bens de luxo foi uma estratégia em busca de uma melhor inserção social naquela sociedade, melhorando suas redes de amizades e possibilitando sua ascensão social. Outros mestres pesquisados também investiram parte considerável de suas rendas em objetos desse tipo, uma economia baseada no “consumo ostentatório”. Acreditamos que esses objetos de luxo foram utilizados para inserir esses mestres em um local social mais alto, como “capital simbólico”, claro no caso do mestre pardo Francisco Xavier Carneiro, mas também observado em outros casos. Essa postura de ostentação de bens e roupas também foi condizente com o *status* de arte liberal que buscava a pintura e seus praticantes. A questão dos objetos, livros e roupas de luxo eram ainda mais relevantes se levarmos em

²⁷Arquivo da Casa Setecentista de Mariana. Testamento do pintor Francisco Xavier Carneiro. Códice 288. Processo 5244. Cartório do 1.º Ofício da cidade de Mariana, 3 fls. 1838. Transcrição nossa.

conta que havia restrições ao seu uso por negros, pardos ou homens pobres no contexto da América Portuguesa (RIOS, 2000, p. 123). Com relação à posse de escravos, os oficiais de pintura estudados mantinham um plantel médio próximo à população urbana em geral no período, com a posse aproximada de um a cinco cativos (PAIVA; ANASTASIA, 2002).

Um outro perfil excepcional, mas por motivos diferentes, foi o pintor Caetano Luiz Miranda, que atuou no Arraial do Tejuco (Diamantina) no começo do século XIX. Ao que tudo indica ele praticou o ofício da pintura e teve muitas outras funções e fontes de renda, configurando-se no oficial de maior poder econômico dentre os encontrados nessa pesquisa. Ao falecer e ter inventariado seus bens²⁸, no ano de 1837, chegamos à conclusão de que, possivelmente, Caetano Luiz de Miranda não adquiriu esse patrimônio apenas como oficial ou mestre em pintura, pois a quantidade e valor dos mesmos eram impressionantes:

O monte-mor perfez 28:172\$980, composto por ampla variedade de bens móveis, imóveis e escravos. Possuía vários artigos em ouro como cordões, colares rosários; anéis com esmeraldas, topázios; alfinetes de diamante; colheres de prata; sete relógios. Sua casa contava com colchas de cetim com babados, fronhas, guardanapos, toalhas, aparelhos de chá, compoteiras, cálices de vinho, cômodas, catres, mesas e vários outros itens. Possuía 22 escravos de várias nações, sendo quatro deles especializados: um sapateiro, um carapina e dois alfaiates. Eles deviam trabalhar por conta própria e pagar, ao fim do período estipulado, seus jornais ao capitão, pois foram acrescidos jornais de escravos na soma dos bens. Seus imóveis eram duas moradas de casas e uma chácara. (SANTIAGO, 2009, p. 129)

Pode-se notar, pelo inventário de Caetano Luiz Miranda, que, além de pintor, ele se dedicou a várias outras atividades: mineração, renda dos escravos especializados e também o ofício de pintor. Parece-nos que gostava tanto de pintura, que chegou a colecionar quadros. Entre seus bens haviam 64 painéis pintados com temas variados, como retratos e/ou representações de momentos históricos; e principalmente, painéis com temas religiosos. Caetano possuía também uma coleção de estampas impressas, somando um total de 62, entre elas, estampas dedicadas a temas não religiosos, fato único conhecido na capitania: “possuía gravuras sobre a história de Dom Quixote, vistas marinhas, (...) cinco sobre a vida de Napoleão, três de batalhas, três de Luiz XIV e cinco de Reis de Portugal” (SANTIAGO, 2009, p. 130). Acreditamos que Caetano exerceu o ofício da pintura em alguns momentos específicos da sua vida e que, pelos bens que

²⁸ Biblioteca Antônio Torres. Inventário de Caetano Luiz Miranda, 1837, Cartório de 2º ofício. Maço 175. Transcrição nossa.

possuía, tenha se aproximado do conceito de pintor “amador”²⁹, ou seja, aquele que ama a “pintura”; em outras palavras, ele não dependeu da pintura para sua sobrevivência, mas o fez pelo gosto de praticá-la ou como mais uma estratégia para a sua ascensão social.

Concluimos esse texto objetivando ter ajudado na construção de um contexto histórico, artístico, político, social e econômico em que atuaram os diversos pintores responsáveis pela execução desses importantes patrimônios: as pinturas de forros nas capelas e santuários do período colonial mineiro. Constatamos que muitos foram os homens que em algum momento das suas vidas aturam como pintores na Capitania de Minas Gerais, entre os anos de 1720 a 1830, no entanto, eram muito poucos aqueles se destacavam na função. A maioria das obras importantes foram arrematadas por poucos mestres, seja por falta de mão de obra mais qualificada para a concorrência; a ajuda das redes de relações que ligavam esses mestres mais reconhecidos às associações leigas; ou mesmo as condições econômicas para arcar com as garantias exigidas nos contratos. Talvez todos esses fatores contribuíram para esse monopólio, que privilegiou perfis de indivíduos que não representavam a maioria dos homens pesquisados. Os mais importantes pintores eram brancos, alfabetizados, proprietários de imóveis e escravos, com muitas roupas de “luxo”, livros, instrumentos musicais, objetos e adereços em ouro ou objetos religiosos. Por outro lado, os perfis mais comuns encontrados entre os pintores eram de homens pardos, alfabetizados e com muitos registros documentais por pequenos trabalhos em uma região específica do Estado. E como vimos, pelo menos no caso específico do mestre Francisco Xavier Carneiro, a pintura provavelmente exerceu papel determinante em sua ascensão social, que deveria ser o objetivo de muitos deles. Era recorrente também que esses homens buscassem melhorar suas relações sociais e suas finanças assumindo outras profissões junto à pintura, como cargos administrativos e militares. Outro fator que merece destaque era a participação desses homens em várias das principais Irmandades e Ordens Terceiras, locais privilegiados de sociabilidade. Assim, de uma massa de centenas de pintores que aturam nas Minas, algumas dezenas se destacaram, geralmente de famílias mais ricas e mais bem situadas socialmente, arrematando obras importantes e conciliando suas carreiras artísticas com outras funções e rendimentos. Enquanto a maioria dos pintores encontrados eram mestiços, com poucas chances de se destacarem socialmente, trabalhando em pinturas secundárias ou sendo contratados como ajudantes. Esses homens formavam uma massa de indivíduos

²⁹ “Amador ou Amante; (...) Amador significa um homem namorado, porém pode ter outro sentido mais geral, porque chama Horácio ao homem amigo do campo *Amator ruris*, e Cícero chama *Amator sapientia*, aquele que ama o saber” (BLUTEAU, 1712-28, v. 1, p. 316).

desclassificados socialmente, mas que buscavam sobreviver e ascender através da sua profissão, como nos dias de hoje.

Referências bibliográficas

ALFAGALI, Crislayne Gloss Marão. *Em casa de ferreiro pior apeiro: os artesãos do ferro em Vila Rica e Mariana no século XVIII*. 2012. Dissertação (Mestrado em História). – Unicamp. Campinas 2012.

ALVES, Célio Macedo. *Artistas e irmãos: o fazer artístico no ciclo do ouro mineiro*. 1997. Dissertação (Mestrado em História) - FFCH, USP. São Paulo, 1997.

ALVES, Célio Macedo. Manoel Ribeiro Rosa; genial, injustiçado e florido. In. *Telas & Artes*, ano II, n. 10, p. 28-32, jan-fev. 1999a.

ALVES, Célio Macedo. Minas colonial: pintura e aprendizado, João Batista de Figueiredo. *Telas & Artes*, n. 15, 1999b.

ANASTASIA, Carla Maria Junho. *Vassalos rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do século XVIII*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier. *Os Artífices do sagrado e a arte religiosa nas Minas setecentistas*. 2010. Tese (Doutorado em História) - UFMG. Belo Horizonte, 2010.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário histórico e geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Saterb, 1971.

BARROSO NETO, Jáder. 2009. *A pintura setecentista de Gonçalo Francisco Xavier (1742-1775) em igrejas e capelas mineiras*. Dissertação (Mestrado em História) – FAFICH, UFMG. Belo Horizonte, 2009.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711 – 1822)*. 2009. Tese (Doutorado em História Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – USP. São Paulo, 2009.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, e latino, áulico, anatômico, architectonico, bellico, botânico...* Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-28. 8 v.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos no poder; irmandades leigas e a política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986. (Ensaio, 116).

BOSCHI, Caio César (coord.). *Inventário dos manuscritos avulsos relativos a Minas Gerais existentes no Arquivo Histórico Ultramarino*

(*Lisboa*). Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1998. 3 v. (Coleção Mineiriana. Série obras de referência).

CAMPOS, Adalgisa Arantes. As ordens terceiras de São Francisco da Penitência nas Minas coloniais: cultura artística e a Procissão de Cinzas. *Imagem Brasileira*, v. 1, p. 193-199, 2001.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais: José Gervásio Souza Lobo, Manoel Ribeiro Rosa e Manoel da Costa Ataíde. In. PAIVA, Eduardo França. ANASTASIA, Carla Maria Junho (Orgs.). *O trabalho mestiço, maneiras de pensar e formas de viver séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume; PPGH/UFMG, 2002. p. 247-263.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Manoel da Costa Ataíde*, aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/ Artes, 2007.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. (Org.). *Capela de São José dos Homens Pardos em Ouro Preto*: história, arte e restauração. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

COELHO, Beatriz. O desenho subjacente na pintura de Manoel da Costa Ataíde. In. *Revista Barroco*, Belo Horizonte: UFMG, 1993/1996, n. 17.

FELISBERTO, Bráulio Gomes. *Viver de sua arte de pintura: a trajetória artística de Francisco Xavier Carneiro (1765 - 1840)*. 2014. Mariana, MG: Arquidiocese de Mariana, 2014.

FIGUEREDO, Luciano. *Barrocas famílias: vida familiar em Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: Hucitec, 1997.

FRAGOSO, João Luís; GOUVÊA, Maria de Fátima (Orgs.). *O Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. V. 3 (1720-1821).

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. In. *Pintura e escultura I*, São Paulo: FAUUSP/MEC/IPHAN, 1978. p. 97-154. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7).

JARDIM, Luiz. A pintura do guarda-mor José Soares de Araújo. In. *Pintura e escultura I*, São Paulo: FAUUSP/MEC/IPHAN, 1978. p. 213-230. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7).

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. José Soares de Araújo: de pintor a arquiteto, um artista completo. In. ANAIS DO COLÓQUIO

LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: EM HOMENAGEM AOS 200 ANOS DE MORTE DE ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA – O ALEIJADINHO, 9., 2014, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 1 – 15.

MARTINS, Hudson L. M.. *O mestre pintor: a trajetória de João Nepomuceno Correia Castro e a arte da pintura em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*. 2013. Dissertação (Mestrado em História) - UFJF, 2013.

MARTINS, Hudson L. M.. *Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720 a 1830*. 2017. Tese (Doutorado em História Social) – UFRJ. Rio de Janeiro, 2017.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1974. 2 v. (Publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 27).

MATTOS, Hebe Maria. *Escravidão e cidadania no Brasil monárquico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Ataíde*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora da Escola de Arquitetura, 1965.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Minho e Minas Gerais no século XVIII*. Braga: Ed. do autor, 2016.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PAIVA, Eduardo França; ANASTASIA, Carla Maria Junho (Orgs.). *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI e XIX*. São Paulo: Annablume; PPGH/UFMG, 2002.

PIFANO, Raquel Quinet de Andrade. *A arte da pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira*. 2008. Tese (Doutorado em Artes) – UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.

PRECIOSO, Daniel. Os músicos e as solenidades na Capela de São José. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Capela de São José dos Homens Pardos em Ouro Preto: história, arte e restauração*. Belo Horizonte: C/Arte, 2015. p. 67 – 99.

REZENDE, Leandro Gonçalves de. *O Monte Carmelo nas montanhas de Minas: arte, iconográfico e devoção nas ordens terceiras do Carmo de*

- Minas Gerais (séculos XVIII e XIX). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – UFMG. Belo Horizonte, 2016.
- REZENDE, Leandro Gonçalves; LEOPOLDINO, Armando Magno de Abreu. Pintores coloniais nas Minas setecentistas: a vez de Manoel Ribeiro Rosa. In. ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP, 8., 2012, Campinas. *Atas...* Campinas: Unicamp, 2012.
- RIOS, Wilson de Oliveira. *A lei e o estilo: a inserção dos ofícios mecânicos na sociedade colonial, 1690-1790*. 2000. Tese (Doutorado em História) – UFF. Niterói, 2000.
- SALGADO, Graça (Coord.). *Fiscais e meirinhos; a administração no Brasil colonial*. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777- 1830)*. 2009. Tese (Doutorado em História). UFMG. Belo Horizonte, 2009.
- SANTOS, Beatriz Catão Cruz. *O Corpo de Deus na América: a festa de Corpus Christi nas cidades da América Portuguesa – século XVIII*. São Paulo: Annablume, 2005.
- SANTOS FILHO, Olinto dos. Manoel Victor de Jesus, pintor mineiro do ciclo Rococó. *Revista Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, n. 12, 1978. p. 231-242.
- SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1983. (Coleção Arte e Artistas).
- SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês Crioula; Estudo iconológico da pintura de forro da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José Del Rei – 1793 – 1824*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – UFSJ, São João del Rei, 2012.
- VIANNA, Larissa. *O idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América portuguesa*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

Desrespeito ou traquinagem? Um quadro de Anselmo Gianfanti no Museu Mariano Procópio¹

Desrespect or mischief? A painting by Anselmo Gianfanti at the Museum Mariano Procópio

Maraliz de Castro Vieira Christo²

Resumo: O artista italiano Anselmo Gianfanti (1857-1902) representou cenas banais no interior das igrejas: coroinha apagando vela no final da missa, frades desenhando delicadas iluminuras, jovens distraídas e sacristãos fumando ou jogando cartas diante do altar. Entretanto, a mistura entre sagrado e profano concebida pelo artista na série dos sacristãos, da qual a tela do Museu Mariano Procópio deriva, vageia entre retratar uma peraltice infantil e suscitar um debate moral. O quadro *Interior de Igreja* gera questões interessantes sobre a pintura de gênero, o tema, sua inserção na produção do artista e o colecionismo de obras italianas no Brasil.

Palavras-chave: Anselmo Gianfanti; Museu Mariano Procópio; Pintura de gênero.

¹ A pesquisa contou com o apoio dos bolsistas de Iniciação Científica: Ícaro Assini S. Silva e Paula Guedes Sacramento.

² Professora Titular de História da Arte da UFJF, pesquisadora do CNPq, membro do CBHA.



Introdução

O que dizer de coroinhas fumando, prazerosamente, diante do altar? O inesperado provocaria risos ou constrangeria o observador católico do século XIX? Vício, desrespeito ou coisas de crianças? O Museu Mariano Procópio possui a obra *Interior de Igreja*, realizada em Roma, datada de 1889, onde o artista, Anselmo Gianfante, pintou dois sacristãos, um deles fumando. O quadro suscita questões interessantes sobre a pintura de gênero, o tema, sua inserção na produção do artista e o colecionismo de obras italianas no Brasil.

Figura 1: Anselmo Gianfanti, *Interior de igreja*. 1889. Óleo s/tela, 75.5 x 46 cm.



Museu Mariano Procópio. Reproduzido em:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Anselmo_Gianfanti_-_Interior_de_igreja_1889.jpg

O quadro e o artista

Anselmo Gianfanti (1857-1902), artista italiano originário de Montiano, cresceu em Cesena, ambas cidades localizadas na região da Emília-Romagna. Filho de sapateiro, conseguiu ajuda de sua cidade para estudar na Accademia di Belle Arti di Firenze (1876-1878) e no Istituto di Belle Arti de Napoli (1879), onde, entre 1880 e 1881, frequentou o atelier de Domenico Morelli, no momento, um dos pintores mais influentes da Itália. Por curtos períodos, esteve em Roma e Veneza, retornando a Cesena, definitivamente, em 1884, onde faleceria de tuberculose (FABBRI, PIRACCINI, 2006). Hoje pouco lembrado, Gianfanti dedicou-se à pintura de gênero e ao retrato. Visando situar-se no sistema artístico, enviou trabalhos às principais exposições de sua época, o que torna viável encontrar registros de suas obras, presumidamente, mais importantes.

Temas ambientados no interior de igrejas são recorrentes na produção enviada por Anselmo Gianfanti para essas exposições. O primeiro quadro a se destacar foi *Benedicamus Domino*³, onde um sacristão ocupa quase toda a tela vertical, equilibrando-se nas pontas dos pés, para soprar longamente uma vela no altar, apagando-a⁴. Gesto simples e elegante, representado com grande naturalidade. Domenico Morelli, na ocasião, escrevera a Gianfanti, parabenizando-o e reconhecendo no quadro do ex-aluno a escola por ele defendida: o verismo (TAMMEO, ago. 1910, p.42-54). Também é possível ver o predomínio da cor sobre o desenho e a materialidade da pintura, igualmente pregados por Morelli.

Com esse quadro, o artista, aos 26 anos, participou *da I Esposizione Internazionale di Roma*, de 1883, que inaugurara a centralização do mercado oficial de arte na nova capital italiana, pós unificação. Nessa exposição, adquiriram-se obras destinadas ao acervo da nova *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, fato que, na opinião de alguns críticos contemporâneos, estimulou artistas a escolherem grandes formatos e temas extravagantes, assim como acirrou a disputa entre os partidários da “grande arte”, da hierarquia dos gêneros, e os “veristas” (LAMBERTI, 1982, p. 44). Uma das poucas obras a alcançar relativa unanimidade foi *Il voto*, de Francesco Paolo Michetti (1851-1929). Pintor e, posteriormente, também fotógrafo, Michetti, outro ex-aluno de Morelli, pautara sua produção artística por investigar a vida rural de Abruzzi, revelando, com pinceladas soltas e vibrantes, a sobrevivência de costumes e cultos peculiares a uma sociedade arcaica e primitiva, marginalizada da vida contemporânea. *O voto* apresenta, em larga tela⁵, uma cena dramática, de

³ “Benedicamus Domino” se diz ao final da missa.

⁴ O quadro se encontra hoje em Roma, Piazza Bologna, sede delle Poste Italiane.

⁵ 7,00 x 2,59 m., Galleria Nazionali de Arte Moderna, Roma.

assunto considerado vulgar. Em primeiro plano, no interior de uma igreja, vê-se uma fila de penitentes estirados ao solo, rastejando como répteis, direcionando-se, da esquerda para a direita, a uma imagem de prata de São Pantaleão, com o objetivo de beijá-la. *Benedicamus Domino e Il voto*, presentes na *I Exposição Internacional de Roma*, compartilham cenas comuns no interior de igrejas, mas com intensidades dramáticas diferentes.

Em 1884, Anselmo Gianfanti apresentou na *Esposizione Nazionale di Torino*, além de *Benedicamus Domino* e um retrato, a tela *I Frati miniatori* (ESPOSIZIONE, 1884). A exposição foi organizada pela *Società promotrice dell'industria nazionale*, nos moldes das exposições universais⁶. *I Frati miniatori*⁷ representa dois frades miniaturistas *camaldolesi* (ANSELMO, jan. 1903, p. 2), sentados a uma mesa, um de costas e outro de perfil, executando delicadas iluminuras em grandes livros postos na vertical. Os frades e os respectivos livros ocupam quase a totalidade da tela. O quadro foi premiado e vendido para os Estados Unidos. A revista *Illustrazione (L') Italiana* (ago. 1884, p. 119), ao comentar a exposição destacou as obras de Anselmo Gianfanti e de Giuseppe Bottero (1846-1930). Este último apresentou *Il Coltello e Sul Golgota*, quadros com grande dramaticidade, ao contrário das telas de Gianfanti, onde vê-se cenas de um cotidiano leve em espaços religiosos.

Perseverando no tema, Anselmo Gianfanti enviou para a *V Esposizione Nazionale Artistica di Venezia*, inaugurada em maio de 1887, *Scena di chiesa*, da qual não conseguimos uma imagem. Apenas sabemos que, na época, a ela se referiram como fruto de um fino espírito de observação, de uma fiel e escrupulosa reprodução do real (GUBERNATIS, 1889, p. 225). Nesse mesmo ano, reexpôs *Benedicamus Domino*, agora em Nápoles, quando foi adquirido *pelo Ministero della Pubblica Istruzione* para a *Galleria d'Arte Moderna di Roma*.

Anselmo Gianfanti continuou seguindo o roteiro das grandes exposições para divulgar seu trabalho. Em 1894, participou da *Le esposizioni riunite di Milano*, que tomou, igualmente, como modelo, as exposições universais (LE ESPOSIZIONI, 1895). Nela, Gianfanti não persistiu representando o cotidiano no interior de uma igreja. O artista apresentou, em grande formato, uma versão contemporânea e feminina do filho pródigo: *La Ravveduta*. Numa casa pobre, a filha ao chegar arrependida joga-se de joelhos aos pés do velho pai, que sentado a perdoa; na mesa ao lado, a mãe chora, o irmão esconde seus sentimentos desviando

⁶ A exposição apresentava oito divisões: Belas Artes, Produção Científica e Literária, Ensino, Seguridade Social e Assistência Pública, Indústrias Extrativistas e Químicas, Indústrias Mecânicas, Indústrias de Manufatura, Economia Rural. Foram 14.237 expositores e cerca de três milhões de visitantes.

⁷ Da tela conhece-se sua reprodução na revista *Illustrazione (L') Italiana*, n. 34, 24 agosto 1884.

o olhar e a cunhada abraça um dos filhos, mirando a cena de soslaio, em franco desabono. Gianfanti, agora, busca a atenção do público com um quadro de grandes dimensões e maior intensidade dramática, ao contrário do que fizera até aqui. Luigi Riso Tammeo, em artigo publicado pela revista *Vita D'Arte*, de agosto de 1910, reparou a dificuldade do artista em situar a cena numa tela de grandes dimensões: “o olho não percebe a distância em que a parede de fundo está localizada” (TAMMEO, ago. 1910)⁸. Para realizar a pintura, o artista encenou-a com modelos em posições marcadas e os fotografou, alterando, posteriormente, o espaço; o que pode explicar as dificuldades sentidas por Tammeo (LA RAVVEDUTA, c. 1894 apud FABBRI, PIRACCINI, 2006, p. 114).

Em 1898, Anselmo Gianfanti participou da *Prima Esposizione Artistica Italiana di Pittura e Scultura in Pietroburgo* (SERAFINI, 2011). Realizada entre 15 de março a 30 de abril, foi uma grande exposição, ao que parece idealizada por pintores italianos residentes em São Petersburgo, principalmente, por Paolo Sala. Contou com o apoio do governo italiano e de uma das figuras mais influentes da Rússia, Maria Pavlovna (1854–1920), esposa do grão-duque Vladimir Alexandrovich. Os artistas foram estimulados a inscreverem trabalhos para a exposição, que contou com uma seleção realizada pelo *Istituto di Belle Arti di Roma* e pela *Accademia di Belle Arti di Milano*, podendo cada pintor apresentar, no máximo, três obras. Os jornais italianos salientaram o sucesso de público e de vendas, informando compras realizadas pelo próprio Czar e pela grã-duquesa na inauguração. A exposição tinha um caráter beneficente, em prol de um asilo ligado à Maria Pavlovna⁹.

Os jornais não destacaram a participação de Anselmo Gianfanti, mas se sabe ter o artista enviado ao menos duas telas, retomando temas desenvolvidos no interior de igrejas.

Num dos quadros, Anselmo Gianfanti apresentou uma cena representada na *Chiesa di Santa Maria Della Pace*, em Roma. Ao contrário das telas anteriores, *Benedicamus Domino* e *I Frati miniatori*, onde o interesse reside nos personagens, a ocuparem a maior parte da tela, aqui o artista divide nossa atenção entre o belo interior da igreja e os fiéis, situados em menos de um quarto da tela. Percebe-se a dimensão arquitetônica, sem, entretanto, ver-se a totalidade do espaço, admitindo, ainda, certo intimismo. A obra contrasta com numerosa produção que explorou exatamente a amplidão das igrejas, como no quadro de Luigi Bisi (1814-

⁸ “Peccato che, nella tecnica, il quadro mostri qualche leggiera imperfezione : forse perchè il Gianfanti non erasi, prima, mai tentato nelle ampie tele. Ad esempio, l’occhio non as rendersi conto della distanza in cui trovasi la parete di sfondo, per una certa deficienza nell’equilibrio delle luci.”

⁹ Sobre a exposição ver: *Gazzeta Ufficiale del Regno d’Italia* (10 dez. 1897), *Gazzeta Ufficiale del Regno d’Italia* (21 dez. 1897), *Emporium* (1 mar. 1898), *Gazzeta Ufficiale del Regno d’Italia* (4 abr. 1898), *Rivista d’Italia* (15 abr. 1898), *L’Illustrazione Italiana* (29 mai. 1898).

1886), *Interno del duomo di Milano*¹⁰, onde os fiéis ocupam a base inferior da tela, em escala minúscula face à grandiosidade construtiva gótica. O historicismo, a valorização do patrimônio arquitetônico ou mesmo as viagens, a exemplo do *grand tour*, incentivaram o colecionismo dessa produção.

Gianfanti descreve o interior da igreja com grande fidelidade, particularmente a entrada da segunda capela lateral do lado direito, construída pela família Cesi, ladeada pelas estátuas dos santos Pedro e Paulo, realizadas por Vincenzo de Rossi, c. 1558. Entretanto, o destaque é dado a algumas pessoas, sentadas na ala direita em direção ao altar mor, vistas de costas, ao lado da *Cappelle Cesi*. O artista deteve-se na figura mais próxima ao observador. Uma menina de joelhos, apoiada no encosto da última cadeira à frente, com a cabeça sobre as mãos, coberta por um lenço branco, virada para a esquerda, a olhar para fora da tela, permitindo admirar-se seu belo e sereno rosto¹¹. Para ela dirigem-se os olhares dos apóstolos em seus nichos. Nessa tela Gianfanti abandonou a dramatização presente em *La Ravveduta*. Hoje, o quadro faz parte do acervo do Museu Hermitage, adquirido, em 1969, ao que parece de um colecionador privado.

O quadro e sua série

Outro quadro enviado por Anselmo Gianfanti à São Petersburgo é a obra que mais nos interessa nessa exposição: *Monelli di sagrestia*. Em frente ao altar, um menino sacristão, se equilibrando com o pé esquerdo sobre o escabelo e o joelho oposto na balaustrada, acende meio charuto na chama da lâmpada do altar, por ele puxada, sob o olhar cúmplice de outro, em pé, atrás da balaustrada, enquanto uma naveta e um turíbulo jazem abandonados ao chão. A reprodução da tela aparece na revista *Vita D'Arte*, já citada. Luigi Risso Tammeo escreveu sobre o artista e o quadro: "Ele retornou à pintura de tamanho modesto e compôs, *Monelli di sagrestia*, que, na exposição de Petersburgo, despertou grande interesse da imprensa e do público, por seu doce charme" (TAMMEO, ago. 1910)¹².

¹⁰ Luigi Bisi, *Interno del duomo di Milano*. Óleo s/tela, 74,5 × 63 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg.

¹¹ Anselmo Gianfanti, *Inside the Church of Santa Maria della Pace*, c. 1880s. 96 x 126 cm. Museum: State Hermitage, St. Petersburg.

¹² "Ritornò al quadro dalle modeste dimensioni e ne compose uno, *Monelli di sagrestia che*, all'esposizione di Pietroburgo interessò grandemente, per il suo fascino dolce, stampa e pubblico."

Figura 2: Anselmo Gianfanti, *Monelli di sagrestia*, s/d. Óleo s/tela, 70 x 115 cm (com moldura).



Reproduzido em: TAMMEO, Luigi Risso, “Anselmo Gianfanti”. *Vita d’arte*, anno III, vol. VI, n. 32, agosto 1910.

O referido “doce charme”, encontramos nos quadros conhecidos de Gianfanti, onde cenas cotidianas se desenrolam no interior das igrejas. Espaço não restrito apenas à dimensão do sagrado, mas palco das sociabilidades mais diversas, com ênfase dada pelo artista às crianças.

Embora exposto em São Petersburgo, o quadro *Monelli di sagrestia* não foi vendido, permanecendo no atelier do artista até a sua morte, em 1903. Posteriormente, o quadro passou por herança à sua irmã e desta foi adquirido pelo comendador professor Giovanni Urtoller, de Cesena, que o expôs em Veneza, provavelmente em 1907 (FABBRI, PIRACCINI, 2006, p. 69-131). Hoje, ignora-se o paradeiro da tela.

Os quadros *Monelli di sagrestia* e *Interior de igreja* parecem compor pequena narrativa. Na tela de Juiz de Fora, o sacristão, que antes

acendeu o charuto, agora o saboreia sentado na base da balaustrada, enquanto o outro, um pouco mais próximo, continua a observá-lo, segurando um longo apagador de velas; no chão, permanecem à espera a naveta e o turíbulo. Não sabemos se a feitura dos quadros acompanhou esse antes e depois presumidos.

Figura 3: Anselmo Gianfanti, *Travessura dos coroinhas* (título original: *Profanazione*).
S/d. Óleo s/tela, 80 x 52 cm.



Fundação Casa Rui Barbosa, RJ. (Foto: Maraliz Christo)

O artigo de Luigi Rizzo Tammeo, para a revista *Vita d'arte*, apresenta a reprodução de outro quadro com a mesma temática, *Profanazione*. Nele, dois sacristãos jogam cartas na balaustrada, em frente ao altar, enquanto são advertidos por outro da chegada do padre à porta lateral. Agora, o apagador de velas está no chão, acompanhado da galheta com água e vinho. A tela também foi de propriedade do Comendador Urtoller (FABBRI, PIRACCINI, 2006, p. 108-131) e, hoje, pertence à

Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, com o título *Travessura dos coroinhas*¹³. Título menos contundente que o original.

Como as informações relativas à produção de Anselmo Gianfanti são escassas, é difícil dimensionar a permanência de temas desenvolvidos no interior de templos católicos, para além dos exemplos encontrados, direcionados às grandes exposições italianas do período. Entretanto, partir deles é possível perceber a existência de uma série sobre sacristãos, jogando ou fumando diante do altar, da qual o quadro do Museu Mariano Procópio faz parte.

Nos três quadros a composição é a mesma: chão com objetos litúrgicos, testemunhas do abandono do trabalho; balaustrada levemente na diagonal; altar; e os meninos, ao centro, em suas traquinagens. Um detalhe é interessante: nos quadros *Monelli di sagrestia* e *Profanazione* aparece do lado do altar uma porta, provavelmente de acesso à sacristia, por onde, a qualquer momento, alguém pode entrar. O que não é evidente na tela *Interior de igreja*, permitindo às crianças maior relaxamento. Os quadros da série são diferentes dos anteriores, à exceção de *La ravveduta*, por instigarem mais o observador, como é característico a uma cena de gênero. Vemos apenas um momento de uma narrativa desconhecida, sem sabermos o início ou o fim, ao contrário da pintura histórica. Procuramos pistas, verdadeiras ou não, para intuímos o desfecho da narrativa. Por fim, cada um de nós concluirá sua própria versão.

Vale a pena, ainda, o registro de outro quadro de Anselmo sobre travessuras infantis: *La Gourmandise*¹⁴. Obra não datada, que circula no mercado estadunidense desde, ao menos, 1990. Chama a atenção a plaquinha presa na moldura, identificando a tela com o título em francês, e, no verso, estar escrito “property of Shirley Mason”. Tratar-se-á da famosa atriz do cinema mudo americano?¹⁵ O quadro mostra o interior de uma casa confortável, com crianças bem-vestidas. Vemos um menino ajoelhado numa mesa, visando alcançar uvas verdes pendentes da travessa, disposta na prateleira de um armário, dando-as a três ansiosas meninas menores. Não temos conhecimento se esse assunto se estendeu por outros trabalhos, constituindo-se, igualmente, uma série.

¹³ Segundo informação da museóloga Claudia Barbosa Reis, da Fundação Casa Rui Barbosa, o quadro fazia parte da decoração original da casa e voltou ao museu pelas mãos do genro de Rui Barbosa, o Sr. Antonio Batista Pereira.

¹⁴ A. Gianfanti, *La Gourmandise*, s/d. Óleo sobre tela, 142 x 112cm., Coleção privada. Disponível em: <https://www.freemansauction.com/auction/lot/95-anselmo-gianfanti-italian-1857-1903/?lot=506055&sd=1>. Acesso em: 29 mai. 2023.

¹⁵ Nascida Leonie Flugrath, (6 de junho de 1900 – 27 de julho de 1979)

O quadro e o tema

A pintura de gênero explorou muito a representação de práticas religiosas destinadas ao bem comum, como o acolhimento espiritual em momentos difíceis, a educação moral, a atenção aos doentes e a assistência social (CELEBONOVIC, 1974, p. 65). Espécie de propaganda positiva, visando uma imagem mais sensível aos problemas sociais para a Igreja, principalmente após a Carta encíclica *Rerum Novarum* do papa Leão XIII (1891). Anselmo Gianfante foge desse padrão, buscando gestos banais, do cotidiano interno aos templos católicos, sem grandes significados.

Serge Chassagne, em pesquisa sobre as representações da educação infantil no *Salon* de Paris, durante o século XIX, levantou nos catálogos, de 1822 a 1899, 22 títulos relativos aos sacristãos, o que sinaliza certo interesse específico pelo tema, sem sabermos, porém, como era abordado (CHASSAGNE, 1986, p. 53-59). Na Itália, no mesmo período, parece ser comum representações dessa espécie de anedotário de sacristia, podendo citar-se, como exemplo mais direto, obras de Carlo Corradini¹⁶ e Mosè di Giosuè Bianchi (1840-1904)¹⁷, onde também coroinhas fumam.

Entretanto, para melhor compreender as representações da infância de Gianfanti consideramos frutífero aproximá-las dos trabalhos de Paul Charles Chocarne-Moreau (1855-1930)¹⁸. Artista francês, da mesma geração do pintor italiano, que também se dedicava ao tema, recebendo o epíteto de *le peintre des sacristies* (ANNALES, 1930, p. 8).

Igualmente a Anselmo Gianfanti, não conhecemos estudos sobre Chocarne-Moreau, a não ser pequenos verbetes em dicionários (SCHURR, CABANNE, 1996, p. 267; BÉNÉZIT, 1999, p. 604) e notas em periódicos. Nascido numa família de artistas, estudou na *École des beaux-arts* de Paris, sendo aluno de Tony Robert-Fleury e de William Bouguereau. Começou a expor regularmente no *Salon des Artistes Français* a partir de 1882 e, em 1888, tornou-se membro da *Société des Artistes Français*. Em 1900, alcançou a Medalha de 2ª classe e passou a *Hors-concours*. Três anos depois, aos 50 anos, foi nomeado Cavaleiro da *Légion d'honneur*. Carreira meritória, bem recebida no sistema artístico oficial.

Os jornais o apresentam como pintor comediante/humorista. Chocarne-Moreau especializou-se na pintura de gênero, tendo como personagens jovens meninos da classe trabalhadora; principalmente, aprendizes de confeitários, limpadores de chaminés e mensageiros

¹⁶ Carlo A. Corradini, *Chierichetti che fumano segretamente*. Óleo s/tela, 49,5 x 40,5 cm. (pintado em Roma)

¹⁷ Mosè Bianchi, *Prelato che fuma la pipa* ou *Il chierichetto spregiudicato*

¹⁸ Sobre o artista ver a conferência por mim realizada “A arte de lidar com as adversidades e nada mudar: Paul Charles Chocarne-Moreau (1855- 1930)” no *XII Seminário do Museu D. João VI*, em 19 de outubro de 2021.

telegráficos. O artista os expunha circulando pelas avenidas de uma Paris repleta de cartazes e quiosques. Os jovens se encontravam, esqueciam-se dos deveres e protagonizavam divertidas cenas. Chocarne-Moreau comportava-se como o pintor da vida moderna, parafraseando Baudelaire, por escolher um tema contemporâneo, o trabalho infantil, observável por qualquer flâneur parisiense. Tratava-se, remetendo-nos agora a Foucault, de tornar visível o que não estava oculto.

Entretanto, Chocarne-Moreau pintava os meninos com afeto e o público, acostumado a vê-los pelas ruas, a maioria com fria indiferença, apreciava suas brincadeiras nas telas.

Essa empatia foi sofisticadamente construída. Chocarne-Moreau os apresentou bem caracterizados em seus uniformes, contrastando o branco do confeitiro, com o azul do telegrafista e o negro do limpador de chaminés, trazendo vivacidade às cenas. Apesar de toda a miséria e exploração a que estavam submetidos, o artista os pintou sadios, com expressão corporal ágil e olhar esperto. Diferente, por exemplo, das representações que Fernand Pelez (1843-1913) realizou de pequenos vendedores, principalmente *Un martyr ou Le petit marchand de violettes*, onde vemos, em close, uma criança magra, maltrapilha e descalça, exausta, sentada no chão contra um muro, adormecida com a boca aberta, evidenciando problemas respiratórios, mantendo sua bandeja pendurada ao pescoço, restando ainda alguns buquês de violetas a serem vendidos (FERNAND, 2009); realismo próximo ao descrito por Victor Hugo, Dickens ou Twain.

Paradoxalmente, os jovens trabalhadores de Chocarne-Moreau se divertiam. A imagem da infância e da adolescência como períodos diferenciados da vida adulta, dos quais as brincadeiras faziam parte, de certa forma se impunha. Se o artista não denunciou as duras condições de trabalho, pelo menos auxiliou o público a vê-los como crianças.

Figura 4 : Chocarne-Moreau, *Une bonne Leçon* Salon 1914, Cartão Postal, Société des Artistes Français.



A maioria das cenas se desenrola em torno do aprendiz de confeitiro, quando este saía para fazer entregas aos clientes e encontrava os outros jovens trabalhadores. Dentre suas tarefas estava entregar o pão das igrejas. Oportunidade para interagir com outra personagem recorrente: o sacristão, alvo de nosso interesse. Aqui o jogo não era diferente. Em algumas telas o sacristão poderia dar, simplesmente, o vinho da missa ao amigo confeitiro; em outras, beber com ele; trocar o vinho pelo pão; ou surrupiar o pão enquanto outros o distraíam. Há também telas centradas apenas nos sacristãos, que bebem o vinho ou fumam. Experimentar o vinho era algo comum ao anedotário de sacristia, como atestam os quadros *All'altare* (1872), do italiano Antonio Ermolao Paoletti (1834-1912), *Thieves in the Church*, do alemão Hubert Salentin (1822 – 1910), *Mosquito de sacristia* (1892) do espanhol Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917). Ainda Chocarne-Moreau os representou mais infantilmente, brincando com outras crianças fora da igreja: jogando bolinha de gude, *croquet*, *bouchon*, pulando carniça ou disputando o jogo do sapo; sempre com suas túnicas vermelhas.

A produção de Chocarne-Moreau foi muito extensa, ele trabalhou até próximo da morte, aos 74 anos. É possível encontrar parte dela na internet, pois ainda circula nos sites de leilões¹⁹, ou que vendem reproduções de obras. Entretanto, são imagens sem nenhuma informação, além da autoria. Assim como no caso de Anselmo Gianfanti, optamos por

¹⁹ Cf.: Sold at Auction: Paul Charles Chocarne-Moreau. *Invaluable*. Disponível em: <https://www.invaluable.com/artist/chocarne-moreau-paul-charles-z5m27simxf/sold-at-auction-prices/>. Acesso em: 29 mai. 2023.

analisar telas de Chocarne-Moreau expostas no circuito oficial, ou seja, no *Salon da Société des artistes français*.²⁰

Percebe-se que o artista foi fiel aos seus personagens, dentre eles o sacristão, pintando-os reiteradamente. De 1893 a 1929, Chocarne-Moreau apresentou no *Salon*, ao menos, 19 cenas desenvolvidas por sacristãos. Quatro delas, *Colin-maillard* (1904), *Partie intéressante* (1910), *Partie de biles* (1911), e *Jeu de Croquet* (1912), são surpreendentes em sua similitude.

Também, entre as telas apresentadas no *Salon*, não há diferenciação técnica ou estilística observável nas reproduções com as quais trabalhamos, tendo-se a falsa impressão de serem produzidas juntas e não em um período de mais de 30 anos. Como afirmou o crítico Camille Mauclair (1914, p. 444.), à época: o quadro se repetia por ser perfeito desde o seu primeiro exemplar.²¹

O que mais explica essa repetição *ad eternum*? Embora seja comum a especialização na produção artística, com semelhantes naturezas mortas; retratos com idênticas poses, vestuários e fundos; paisagens com elementos análogos; a pintura de gênero favorecia a uma ampla diversidade. A obra de Henry Jean Jules Geoffroy (1853-1924), pintor contemporâneo a Chocarne-Moreau, também especializado na representação de crianças, apresenta, comparativamente, uma variedade de situações e personagens muito maior (ALEKSANDROWSKI, MATHIEU, LOBSTEIN, 2012).

Alguns críticos advogam tudo lhe ser possível, por Chocarne-Moreau possuir privilégios institucionais, como membro da *Société des Artistes Français* e já ter atingido o grau de *Hors-concours*. Porém, isso lhe garantiria expor os quadros sem passar pelo júri, mas não explicaria o sucesso atingido com o público.

Chocarne-Moreau contava com a boa estrutura de divulgação da produção exposta no *Salon*: catálogos ilustrados e cartões postais; artigos na imprensa, principalmente ilustrada, reproduzindo e comentando as

²⁰ Para acompanhar a participação de Chocarne-Moreau no Salon de Paris, pesquisamos nos catálogos seguintes: SANCHEZ, Pierre (org.) *Les Catalogues des Salons – Tome I à XX*. Paris : L'Echelle de Jacob, 1999-2010; EXPLICATION des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants... Paris: Imprimerie Georges Lang, 1929. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1183353q#>. Acesso em: 29 mai. 2023; na hemeroteca da Bnf [Gallica]; numa coleção de cartões postais de obras expostas nos salons [<https://delcampe.net/>]; nos catálogos ilustrados do Salon [<https://archive.org/>] e na coleção de fotos da Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais.

²¹ “Ce tableau, que je revois tous les ans depuis ma sortie du collège, était déjà de M. Chocarne-Moreau; il est encore de lui présentement. La finesse de son comique s’aillie, comme toujours, aux plus imprévus contrastes de la couleur, et ce tableau se répète parce qu’il fut parfait dès son premier exemplaire...”

obras; gravuras vendidas ou distribuídas pelos jornais²². Telas de Chocarne-Moreau foram, igualmente, apropriadas pela publicidade de diversos produtos, como chocolate, biscoito, fogão, vinho... Algumas foram, ainda, representadas como *tableau vivant* em circos²³.

A *Société des Artistes Français* organizava o *Salon* desde 1880, mas, a essa época, o *Salon* já havia perdido seu antigo prestígio. O sistema de arte se pulverizara em diversos outros salões paralelos, várias galerias promoviam exposições individuais e coletivas, e os artistas se abriam a novas experimentações. O *Salon* era visto como o lugar consagrado a uma produção ligada à narrativa, apegada ao assunto e ao desenho respeitoso à perspectiva e à anatomia, ou seja, aos antigos cânones²⁴. Embora alvo da crítica, o *Salon* contava com um público fiel, que se identificava com as narrativas sentimentais e encontrava alento no riso proposto por Chocarne-Moreau. No nosso entender, o interesse do público pelas narrativas bem-humoradas, estimulado pela grande circulação das imagens, explica a repetição dos temas pelo pintor.

Talvez esse mesmo raciocínio possa se estender a Anselmo Gianfanti, que também se aproximava do público amante da pintura de pequenas e leves narrativas. Os quadros do artista italiano referentes aos coroinhas antecedem em alguns anos os de Chocarne-Moreau. Não se trata aqui de se estabelecer genealogias, mas de perceber uma mesma sensibilidade, um mesmo gosto. A temática envolvendo sacristão poderia se dividir em duas vertentes: aquela que reafirmava a ordem, onde o sacristão reproduz um comportamento devoto, condizente com o local e sua função nele, ou, ao contrário, quando rompe com o esperado, introduzindo a desordem, mesmo que levemente, provocando o riso. Opção seguida, ao que parece, pela maioria dos pintores, a exemplo de Gianfanti e Chocarne-Moreau.

²²A exemplo do *Petit journal*, de 17 de novembro de 1895, que ofertou gratuitamente aos seus assinantes uma reprodução de *Chaque âge a ses plaisirs*, exposto naquele mesmo ano.

²³ Em 1895, o Cirque Rancy representou ao vivo o quadro *Dépêche-toi*. Étienne Durand, *Le Grand écho du Nord de la France*, Lille, 05/10/1895.

²⁴Ver, por exemplo: “Le 132^{me} Salon des Artistes Français”, *Comoedia*, Paris, 30/04/1914. “Il y a, naturellement, images et images, et nous n’allons pas nous ériger en défenseur de M. Chocarne-Moreau ou autres Brispo, mais enfin, il faut bien reconnaître que le Salon des Artistes français, s’il n’avait pas le tableau à sujet, le tableau anecdotique, perdrait un de ses grands attraits. Il perdrait surtout ce qui en fait le caractère principal. Ou: MAUCLAIR, Camille, “Le salon de la Société des artistes français”, *La revue de l’art*, n° XXXV, 1914, p. 443.. “Si je suis donc amené à chercher en ce Salon, aussi confus et aussi terne que possible, quelque caractère me permettant de le différencier des autres sociétés, je le trouverai peut-être dans le goût persistant pour ‘les sujets’ et ‘les genres’. On y aime l’anecdote, dans son sens le plus fâcheusement littéraire : on y colorie beaucoup d’images qui ‘representent’ quelque chose. Cette conception, indépendante de la recherche des valeurs, des combinaisons décoratives, des jeux linéaires et chromatiques, c’est-à-dire des raisons profondes de la peinture, cette conception, qui se relie au livre par l’illustration et la vignette, est à peu près abandonnée partout : la Société des Artistes français demeure son dernier temple”

No caso de Chocarne-Moreau, os sacristãos têm plena convicção em sua capacidade de ludibriar, não há medo, culpa ou maldade, é um simples jogo. Como podemos ver nos quadros *Une bonne leçon* (Salon de 1914) ou *La répétition générale* (Salon de 1925), onde, simpáticos e sorridentes, os meninos driblam os adultos bebendo o vinho nas suas costas. Já Anselmo Gianfanti deixa certa tensão no ar.

A diferença nas cores das túnicas dos sacristãos também influencia na leitura das obras. Nas telas do francês, elas aparecem em vermelho, trazendo mais vivacidade à cena, enquanto nos quadros do italiano elas surgem negras, diminuindo o impacto decorativo, favorecendo maior introspecção.

O quadro, o colecionismo e o Museu Mariano Procópio

Luigi Riso Tammeo, como vários outros, ao escrever sobre o artista, em 1910, lamentou parte significativa de sua produção ter sido vendida na América (provavelmente referindo-se aos EUA e não ao continente). Segundo um jornal de Cesena, Anselmo Gianfanti enviava duas a três telas por ano para a América (ANSELMO, jan. 1903, p. 2).²⁵ Tal afirmação corrobora a importância de estudos sobre a trajetória e circulação das obras, buscando conhecer as práticas colecionistas e o mercado artístico do período.

Não é possível ainda precisar quando e onde o fundador do Museu Mariano Procópio, Alfredo Ferreira Lage (1865-1944), adquiriu o quadro, mas o fez antes de 1922, pois ele é citado quando da inauguração do referido museu, nesse ano (ILLUSTRAÇÃO, jun. 1922).

Alfredo viajava habitualmente para a Europa, onde costumava comprar obras, há exemplo de muitos colecionadores do período, que privilegiavam a arte do velho continente. No início do século XX, lá esteve, ao menos, em 1901, 1903, 1907 e 1912²⁶. O quadro de Luigi Mion (1843 – 1920), *Il mattino* (1884), por exemplo, ele o teria adquirido em Veneza, antes de 1915²⁷. Importante lembrar possuir o Comendador Giovanni Urtoller os quadros *Monelli di sagrestia* e *Profanazione*, assim como expor, ao menos, o primeiro em Veneza, ao que tudo indica, em 1907. Possuiria o Comendador Urtoller também o quadro *Interior de Igreja*? Tê-lo-ia exposto em Veneza, juntamente com os outros? Alfredo o teria

²⁵ “Non possiamo dire di tutte le opere del Gianfanti, perchè spesso egli amava lavorare in silenzio, quase all’insaputa degli amici, spedendo ogni anno due o tre tele in America, dove le esitava”.

²⁶ Levantamento realizado nos jornais: *Gazeta de Petrópolis*, 18 mai. 1901; *Gazeta de Notícias*, RJ, 15 jul. 1901, 22 jun. 1911, 23 jul. 1911, 25 jul. 1912; *Jornal do Brasil*, 29 jul. 1903, 21 ago. 1907.

²⁷ O quadro pode ser visto em fotografia do interior da Vila Ferreira Lage publicada em 1915. Cf.: LAGE, Oscar Vidal Barbosa. ESTEVES, Albino (Org.). *Album do Município de Juiz de Fora*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1915, p. 343.

adquirido lá? Quando e onde teria Rui Barbosa, que possuía o hábito de ele próprio comprar objetos de decoração e quadros para a sua casa (SCARPELINE, 2009, p. 82), adquirido *Profanazione*?²⁸

Também a possibilidade de os dois quadros terem sido comprados no Brasil, não pode ser descartada. Embora poucas, é possível encontrar referências ao nome de Gianfanti no Brasil, entre 1891 e 1902, em algumas notas de jornais sobre arte italiana, exposições ou leilões, a exemplo do leilão da coleção do Barão de Quartin, em 1902. Antônio Tomás Quartin (1854-1923), fluminense, foi político e negociante luso-brasileiro, cujos pais tinham ascendência italiana. Em função da falência da empresa Quartin, Silveira & C., que exportava café, leiloou-se o grande palacete na Rua do Rezende, no Rio de Janeiro, residência do Barão²⁹, assim como todo o mobiliário e uma “esplêndida galeria de quadros dos mais notáveis artistas nacionais e estrangeiros”, dentre eles, Gianfanti (JORNAL, mar. 1902). Não é descabido aventar a hipótese de o quadro *Interior de igreja* ter sido comprado por Alfredo Ferreira Lage no leilão da coleção do Barão de Quartin.

No Museu Mariano Procópio, o quadro de Gianfanti estabelece diversos diálogos com obras que também representam crianças, a exemplo do pequeno bronze de Madame G. V. Yeldo, *O diabo disfarçado de frade*³⁰. Nele, o frade ensina um jovem a jogar cartas, a dinheiro, com claro teor moralista.

²⁸ Rui Barbosa foi à Europa em 1907. Entretanto, foi, ao que parece, exclusivamente para Segunda Conferência de Haia, que se iniciou no dia 15 de junho e durou até 18 de outubro de 1907. Ele retornou ao Brasil, desembarcando no Rio de Janeiro, em 31 de dezembro.

²⁹ O palacete foi arrematado por outro colecionador, Eduardo Guinle. Cf.: *Jornal do Brasil*, 26 jul. 1902.

³⁰ G. V. Yeldo é pseudônimo da escultora francesa Vicomtesse d'Anselme (?-1908). Madame Yeldo, como também é referida, dona de uma trajetória controversa, foi aluna de Jean-André Delorme (1829-1905) (*Catalogue de la... exposition annuelle du musée de Rouen*, 1884) e irmã do pintor René-Louis Félix Vauquelin. Expôs no *Salon* de Paris em 1883 duas obras muito próximas à pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio: *La cinquantaine*, *Chanson des Vieux époux*, e *Les deux bossus* (fábula de Lafontaine), fazendo supor que *O diabo disfarçado de frade* tenha sido criado na década de 1880. Nas três obras figuram dois personagens interagindo, vistos da cintura para cima, com a parte inferior do corpo inexistente ou oculta. O pouco que se conhece, induz a pensar que escultora tinha predileção por temas literários. Esse tipo de escultura foi duramente criticado por Joséphin Péladan (*La décadence esthétique*): “La sculpture de genre est absurde, et deux fois absurde l'électrique jury qui la reçoit. Est-il décent d'exhiber les deux grimaces de M. Yeldo, la *Chanson des Vieux Époux* et les *Deux Bossus*?” Apesar do jornal *Le Matin* (Paris, 10 abr. 1884) citar Yeldo e sua obra *La tentation de Saint-Antoine* (gesso) na lista de importantes escultores que iriam expor no *Salon* de 1884, não consta o seu nome no catálogo, e ela não mais participou do evento. Na década de 1890, Madame Yeldo volta a atrair as atenções, quando realiza reclames publicitários na forma de baixo relevos escultóricos, produzindo debates sobre a função e os limites da escultura enquanto arte. Cf.: LE LIVRE et image: revue documentaire illustrée mensuelle, Paris, 10 jan. 1884; MAINDRON, Ernest, *Les affiches illustrées - 1886-1895*, Paris: Librairie Artistique, 1896, p. 27-34). As duas obras de 1883 foram fundidas em bronze e circularam, inclusive no Brasil, onde podemos encontrá-las em leilões (*Jornal do Comércio*, 31 ago. 1899, 9 ago. 1901, 21 jan. 1908 e 9 ago. 31). A escultura do Museu Mariano Procópio possuía, segundo o *Arrolamento de 1944*, base de madeira forrada de veludo vermelho, tendo uma placa de prata

Figura 5: G. V. Yeldo (Vicomtesse d'Anselme -?-1908), *O diabo disfarçado de frade*. Bronze, 44 x 36 x 32.



Museu Mariano Procópio. (Foto Maraliz Christo).

O quadro de Anselmo Gianfanti também passou a integrar o grupo de pinturas italianas do Museu Mariano Procópio, ao lado de obras do já citado Luigi Mion (1843-1920), *Volta do Mercado* (ou *Il mattino*); de Giuseppe de Sanctis (1858-1924), *Mulher* (ou *Cortesã*); e de Guido Boggiani (1861-1902), *Viela*. Artistas de gerações e características, relativamente, próximas.³¹

Interessante ler o artigo que circulou pela imprensa argentina e brasileira, em 1891, sob o título *A arte italiana no Brasil*, onde aponta-se a boa recepção no Rio de Janeiro da moderna pintura italiana. Segundo o texto:

Ha compradores de quadros de Michetti, cujo nome goza grande popularidade cosmopolita, vendem-se quadros de Mancini, de Gianfanti, de Caprile, de Ivollli e de Lancerotto, de Cortese, de Carcano, de Esposito e de Cacipriani.

com os dizeres "Amigos e admiradores do Dr. Luiz Penna". Ela foi doada ao museu pela família do político mineiro, quando de sua morte, em 1943.

³¹ Vale lembrar que Gianfanti, Boggiani e Mion participaram juntos das exposições de Roma (1883) e Turim (1884). Giuseppe de Sanctis também foi aluno de Morelli.

E não é só a arte italiana, mas a essência della que triumpha nessa região (...) Os compradores são poucos no Rio de Janeiro, em compensação são muito inteligentes. Os quadros amaneirados, lambidos, sem vigor nem sentimento, não têm compradores (...) aqui incitão maiores sympathias os trabalhos de jovens pintores revolucionarios, ora triumphantes tambem na Europa...³²

O artigo segue referindo-se ao papel da Escola Nacional de Belas Artes, que, ao contrário das academias italianas, “protege e defende a arte vital, a arte nova e moderna”. Salienta o papel de Rodolpho e Henrique Bernardelli³³, artistas formados também na Itália, para a aquisição de obras de artistas italianos considerados “rebeldes” destinadas ao acervo da ENBA (Tranquillo Cremona, Mancini, Carcano, Luigi Serra, Tofano, Campriani, Biggiani, Fertaguti)³⁴. Igualmente, destaca o Barão de Quartin, como colecionador: “é um dos mais inteligentes amadores, de lá comprou dous quadros de Michetti, o mesmo que teve a grande medalha de ouro em Berlim, e outros trabalhos de não menor valor.” (JORNAL, set. 1891)

Mion, De Santis, Boggiani e Gianfanti, talvez não sejam propriamente “revolucionários” ou “rebeldes”, mas seus trabalhos estão longe de serem “amaneirados, lambidos, sem vigor nem sentimento”.

Considerações finais

A pintura de gênero, cujo consumo expandiu-se muito a partir do final do século XIX, inclusive no Brasil (DENIS, 2008, p. 470-76), criou a oportunidade de se descortinar os interiores domésticos, expondo, em grande maioria, mulheres e crianças. Igualmente, mostrou outros interiores, muito próprios do século XIX, a exemplo das fábricas, hospitais e escolas, numa linguagem mais naturalista (COLI, 2010, p. 285-294, fig. 26-28), e lançou novos olhares sobre velhos cenários como as igrejas.

³² O artigo foi originalmente publicado pela *Patria Italiana*, de Buenos Aires, posteriormente no *Il Bersagliere* (16 set. 1891), jornal da comunidade italiana do Rio de Janeiro, e, por fim, no *Jornal do Commercio* (23 set. 1891). Grifo nosso.

³³ Vale lembrar que Henrique Bernardelli possuía várias gravuras de obras Moretti; parte delas está no Museu Mariano Procópio, doada pelo espólio do artista.

³⁴ Sobre a presença de obras italianas no acervo do MNBA ver: MARQUES, Luiz. *A arte italiana no Museu Nacional de Belas Artes, 1250-1950*. São Paulo: MNBA, 1996. Luiz Marque identificou a existência de dois quadros de Antonio Mancini, *Fantasia* e *O Louco*, presentes no acervo desde 1893; das telas *Idílio*, de Giacomo Favretto, e *Dor*, de Angello Dall'Oca Bianca, obtidos em 1902, com o marchand André de Oliveira; e as obras *Cabras* e *Jumentos* de Giuseppe Palizzi, doadas pelo colecionador Luiz de Resende. Em 1908, adquiriu-se o quadro *Chiesa della Salute*, de Filippo Carcano, uma vista da cidade de Veneza. Ver também: SILVA, Maria do Carmo Couto da. “Alguns destaques do acervo oitocentista italiano do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (RJ) e sua importância para a história da arte brasileira do século XIX”. *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte*, Uberlândia, MG, 26-30 ago. 2014. Organização: Marco Antonio Pasqualini de Andrade. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2015.

Surgiu um numeroso anedotário de sacristia, formando quase um subgênero, não só na Itália. Havia grande curiosidade sobre o comportamento das crianças, face ao clima soturno e fechado dos templos religiosos católicos, assim como, face aos dogmas, principalmente do santíssimo sacramento. Mas ali a juventude emerge com muito humor, misturando a fumaça do turbulo com a de cigarros e charutos; a sacralidade do corpo e sangue de Cristo, com o saborear o vinho do padre. Chocarne-Moreau, o pintor francês dos coroinhas, encheu as sacristias de jovens alegres e rosados, sem medo ou culpa, ludibriando adultos em suas brincadeiras. A ordem está rompida, festeja-se a vida.

Anselmo Gianfanti, por sua vez, também representou cenas banais no interior das igrejas: coroinha apagando vela no final da missa, frades desenhando delicadas iluminuras, jovens distraídas e sacristãos fumando ou jogando cartas. Entretanto, mistura entre sagrado e profano concebida pelo artista na série dos sacristãos, da qual a tela do Museu Mariano Procópio faz parte, vageia entre retratar uma peraltice infantil e enfatizar um comportamento negativo, mais próximo ao vício do que à virtude. Desde as bulas dos papas Urbano VIII e Inocêncio X, ainda no século XVII, há um longo debate sobre o uso de tabaco no interior dos templos católicos. Igualmente, o jogo de cartas era estigmatizado pela Igreja, por considerá-lo um jogo de azar.

O fato das cenas se passarem diante do altar, e não na sacristia como fez Chocarne-Moreau, provocaria riso ante o inesperado, mas também uma maior reprovação. Um comportamento considerado desrespeitoso diante do santíssimo sacramento no altar-mor poderia causar constrangimento a um católico. Se, no quadro de Juiz de Fora, o coroinha fuma charuto com grande prazer, sem nenhum temor; na tela da Fundação Casa Rui Barbosa, o jogo de cartas está prestes a ser interrompido pelo padre, antevendo-se a punição. O título original do quadro, *Profanazione*, evidencia o sentido da representação.

Gianfanti, dito como ex-aluno predileto de Morelli, destinava parte de sua produção à América. No Brasil, a pintura de gênero e a moderna pintura italiana eram bem recebidas, fenômeno visível nas compras da Escola Nacional de Belas Artes e nas coleções privadas. Alfredo Ferreira Lage e Rui Barbosa também fizeram boas escolhas.

Referências bibliográficas

ALEKSANDROWSKI, Maryse, MATHIEU, Alain, LOBSTEIN, Dominique. *Henry Jean Jules Geoffroy dit Géo - 1853-1924*. Trouville-sur-Mer (França): Édition Librairie des Musées, 2012.

ANNALES africaines, Argélia, 1 jan. 1930, p. 8.

“ANSELMO Gianfanti”, *Il Citadino*, 18 jan. 1903, p. 2.

BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 3, Paris, 1999.

CELEBONOVIC, Aleksa, *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois. L’art pompier dans le monde*. Paris: Editions Seghers, 1974.

CHASSAGNE, Serge. “Éducation et peinture au XIXe siècle : un champ iconique en friches”, *Histoire de l’éducation*, n. 30, 1986. p. 53-59.

COLI, Jorge. “Pintura naturalista”. In: COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

DENIS, Rafael Cardoso. “Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890”. In: CAVALCANTI, Ana M. T., DAZZI, C., VALLE, A. (orgs) *Oitocentos – Arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, p.470-476.

DE GUBERNATIS, Angelo (org.) *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*, Firenze: Luigi e A. S. Gonnlli Editori, 1889-1892.

ESPOSIZIONE generale italiana in Torino 1884: divisione I: belle arti: arte contemporanea. Catalogo ufficiale. Atual localização ignorada.

ESTEVES, Albino (Org.). *Álbum do Município de Juiz de Fóra*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1915.

FABBRI, Pier G.; PIRACCINI, Orlando. *Anselmo Gianfanti: memorie e ritrovamenti*. Cesena: Il ponte vecchio, 2006.

FERNAND Pelez (1848–1913): *La parade des humbles*. Catalogue. Paris: PARIS-MUSEES edición, 2009.

ILLUSTRAÇÃO Brasileira, Rio de Janeiro, jun. 1922. Hemeroteca Digital Brasileira, RJ.

JORNAL do Commercio, Rio de Janeiro, 23 set. 1891, 31 mar. 1902. Hemeroteca Digital Brasileira, RJ.

LAMBERTI, Maria Mimita. 1982. “Il novecento”, em *Storia dell’arte italiana*, parte II, vol. 3. Torino, Giulio Einandi.

LE ESPOSIZIONI riunite di Milano, 1894. Sport, Belle Arti, Fotografica, Operaia Teatrale, Filatelica, Geografica, Arti Grafiche, Pubblicita Vini e Oli, Orticola. Milano: Edoardo Sonzogno Editore, 1895.

MARQUES, Luiz. *A arte italiana no Museu Nacional de Belas Artes, 1250-1950*. São Paulo: MNBA, 1996.

MAUCLAIR, Camille, “Le salon de la Société des artistes français”, *La revue de l’art*, nº XXXV, 1914, p. 444.

SANCHEZ, Pierre (org.) *Les Catalogues des Salons – Tome I à XX*. Paris: L’Echelle de Jacob, 1999-2010.

SCARPELINE, Rosaelena, *Lugar de morada como lugar de memória: a construção de uma casa museu, a Casa de Rui Barbosa – RJ, Campinas, 2009* (Dissertação, IFCH-História, UNICAMP).

SCHURR, Gérald; CABANNE, Pierre, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture*, Vol. I, « A-H », Paris, Les éditions de l’Amateur, 1996.

SERAFINI, Paolo. “*I dipinti italiani dell’800 nei depositi dell’Ermitage*”. Fondazione Ermitage Italia. Disponível em: <https://ermitageitalia.it/Studi-e-Ricerche/2011/Paolo-Serafini.html>. Acesso em: 29 mai. 2023.

SILVA, Maria do Carmo Couto da, “Alguns destaques do acervo oitocentista italiano do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (RJ) e sua importância para a história da arte brasileira do século XIX”. *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte*, Uberlândia, MG, 26 - 30 de agosto de 2014 / Organização: Marco Antonio Pasqualini de Andrade - Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2015 [2014].

TAMMEO, Luigi Riso, “Anselmo Gianfanti”. *Vita d’arte*, anno III, vol. VI, n. 32 ago. 1910, p. 42-54.

“UN GIRO por l’esposizione”, *Illustrazione (L’) Italiana*, n. 34, 24 ago. 1884, p. 119.

Dener Pamplona Abreu e a invenção da imagem do costureiro de luxo no Brasil: os retratos na revista *Manchete* nos anos 1960-1970

Maria Claudia Bonadio¹

Resumo: Esta pesquisa tem por objetivo analisar os usos das fotografias na construção da imagem **de e por** Dener Pamplona Abreu como costureiro de luxo no Brasil dos anos 1960-1970 através de seus retratos publicados na revista *Manchete*. Para tanto, será observado, como intenta construir uma imagem de “costureiro como artista” a partir do uso do refinamento e da “frescura” nas fotografias realizadas em sua casa, ateliê ou em estúdio. Notando, como tais elementos estão presentes no cenário de suas fotos através de móveis, objetos de decoração e arte; em suas roupas, aparências e mesmo em seus animais de estimação. E ainda, como tal estratégia permite, que conquiste uma clientela de luxo no início de sua carreira e em médio prazo funciona também como forma de projetar a imagem de costureiro de luxo junto a um público mais amplo, fazendo com que Dener se torne também uma celebridade nacional.

Palavras-chave: Dener Pamplona Abreu; Fotografia; Revista *Manchete*.

¹ Doutora em História pela Unicamp e Professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.



Introdução

Em 2009, poucos dias antes da abertura da exposição “The Great World of Andy Warhol” que ficou em cartaz no Grand Palais em Paris entre 18 de março e 13 de julho, Pierre Bergé, companheiro e parceiro nos negócios de Yves Saint Laurent pediu para que os retratos do costureiro fossem retirados da mostra. Pierre Bergé não concordou com a escolha dos curadores de exibir a série produzida em 1974 pelo artista americano na sala denominada “Glamour”, na qual foram expostos retratos de outras personalidades da moda, como Giorgio Armani e Sonia Rykiel. Segundo o curador da mostra Allan Cueff, Pierre Bergé teria justificado a exclusão da obra a partir da seguinte fala “Eu não nego que ele tenha sido um designer – e era assim que ele se definia – mas considero que tenha sido mais do que isso” (BLOOM, 2009). Em declaração à imprensa o curador explicou ainda que o ex-companheiro de Saint Laurent teria solicitado a transferência das obras para sala dedicada aos retratos de artistas feito por Andy Warhol. O curador não acatou a sugestão e os quadros de propriedade de Pierre Bergé foram retirados da mostra. (BLOOM, 2009)

O embate entre Pierre Bergé e Allan Cueff evidencia que a relação entre os campos da moda e das artes é em grande medida conflituosa, uma vez que ao menos desde a institucionalização da alta-costura por Charles Frederick Worth, na segunda metade do século XIX e por conseguinte a autonomia dos costureiros na criação de peças de vestuário de luxo (que anteriormente eram produzidas a partir de instruções da clientela), muitos designers de moda vem se esforçando, não apenas para tornar seus trabalhos próximos do fazer artístico, mas para apresentarem-se como artistas².

Com esse intuito, pelo menos desde o final do século XIX, criar e manter grandes coleções de arte e antiguidades; colaborar na promoção e realizar parcerias com artistas consagrados são, no entender da historiadora da arte Nancy Troy³ alguns dos procedimentos mais comuns adotados por

²Agradecimentos: Instituto Moreira Salles e Maria de Fátima G. C. S. de Mattos.

No final do século XIX, o inglês Charles Frederick Worth foi responsável por importantes transformações no sistema da moda, uma vez que ao abrir sua Maison em Paris em 1857 adotou as seguintes inovações: apresentação ao público de modelos criados previamente pelo costureiro e não exclusivamente a partir da encomenda da clientela; exibição dessas peças nos corpos das modelos (numa prévia do que viriam a ser os desfiles de moda) e inserção de assinatura nas peças (uma forma inicial das etiquetas das roupas – numa clara aproximação com o fazer artístico) (LIPOVETSKY, 1989).

³ Em *Couture Culture* (2002), Nancy Troy observa como no início do século XX, alta-costura e arte estavam fortemente imbricadas, especialmente em razão do mecenato de costureiros, como Paul Poiret, que colaborou na promoção da carreira de artistas como Roberto Delaunay de quem comprou diversas obras no início da carreira e ainda contratou artistas para criar estamparias para sua marca e ilustrações que divulgavam suas criações em revistas de moda.

costureiros na busca por ampliar o prestígio e artificar, ou seja, transformar não arte em arte seus trabalhos. (SHAPIRO, 2007)⁴

Nancy Troy observa ainda que, além das coleções de arte e parcerias, costureiros, como Charles Worth investiram também na imagem de si como forma de se avizinhar do campo das artes. Pois, se por um lado, em sua primeira fotografia que se tem conhecimento e datada de 1858, Worth posava trajando terno e gravata, nos retratos fotográficos que registram sua imagem após ascender profissionalmente aparece em poses e roupas que lembram Rembrandt em seus autorretratos.⁵

Apesar do apontamento de Nancy Troy acerca do esforço de Charles Worth em elaborar, através das poses e aparências uma aproximação com o campo artístico, ainda são escassos os estudos que tratem da relação entre a imagem dos costureiros (e costureiras) como forma de artificação de si e, por conseguinte de sua produção. O objetivo do presente capítulo é observar essa conexão nos retratos do costureiro paraense Dener Pamplona Abreu (1937-1978), o qual a partir do final dos anos 1950 e até 1978 quando de sua morte acabará por ganhar visibilidade na mídia impressa e audiovisual, não apenas em razão das roupas que produzia, mas especialmente por frequentemente utilizar as fotografias veiculadas na imprensa como forma de projetar o que possivelmente considerava uma imagem de artística, ou porque não, “de artista”.

Com esse objetivo, serão analisadas fotografias veiculadas nas revistas de variedades *Manchete* no período 1960-1978 que tem por cenário a casa ou ateliê do costureiro. Considero que tais imagens constituem séries fotográficas, pois são “capazes de dar conta de um

⁴ No que diz respeito ao trabalho conjunto entre artistas e costureiros alguns exemplos são: a parceria entre Picasso e Chanel, que criaram respectivamente cenário e figurino para o espetáculo *Le Train Bleu* dos Ballets Russos (1924) e o trabalho de Elsa Schiaparelli, que elaborou diversas peças de roupas a partir de desenhos de Salvador Dali e Jean Cocteau. Já no que diz respeito às coleções de arte cito: Yves Saint Laurent e Pierre Bergé, cujo acervo incluía obras de Picasso, Matisse, Goya e de Chirico e segundo reportagens veiculadas às vésperas do leilão da coleção (ocorrido em 2009, após a morte do costureiro), o valor do conjunto de peças era estimado pela Christie's como em torno de 200 a 300 mil euros. (FERNANDES, 2009). Outro exemplo é a coleção de Jacques Doucet (1853-1929), que era composta por obras do século XVIII, como quadros de Boucher, Watteau, Fragonard e Viggé-Lebrun, além de objetos decorativos do mesmo período e foi em grande parte doada em vida pelo costureiro à Universidade de Paris em 1917 e posteriormente doado ao Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) Cf: TROY, op. Cit.

⁵ A mudança nas aparências de Worth, ao menos nos momentos em que se deixava fotografar são exemplificadas por Nancy Troy a partir de duas fotografias, a primeira de 1858 (sem autoria identificada), ainda no início de sua carreira, na qual traça sobrecasaca, calça e colete, tal qual deveria ser a roupa dos homens de negócios daquele período. Já na segunda imagem, registrada por Félix Nadar em 1892, a emulação à imagem de Rembrandt a partir de roupas e poses é evidente. Em levantamento realizado no google.com encontrei uma terceira imagem que corrobora a hipótese de Troy, trata-se de um retrato de 1885 feito por Charles Reutlinger aproximadamente em 1885 (período em que está plenamente estabelecido como costureiro), pertencente ao acervo do *Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris*, neste, suas roupas já se assemelham à fotografia realizada em 1892 por Félix Nadar.

universo significativo de imagens” (MAUAD, 1996, p. 11) e dão conta de semelhanças e diferenças próprias ao conjunto (MAUAD, 1996). Ainda seguindo os preceitos metodológicos de Ana Maria Maud (1996), entendo que os conjuntos das fotografias veiculadas nos diferentes periódicos constituem diferentes séries por tratarem de um mesmo tema (Dener Pamplona Abreu) e por serem produzidas por um determinado órgão de imprensa.

Em tais fotografias, o foco será a observação de elementos que aproxime Dener do universo das artes, de forma a conferir a ele, autoridade para se projetar com costureiro de luxo num país onde esse profissional ainda era raridade. Para tanto, as fotografias serão consideradas em conjunto, ou seja, o intuito é pensar as repetições, permanências e constâncias na constituição dessas imagens, pensando como formam um conjunto do qual se pode perceber o uso que o figurinista fazia das mesmas.

O que se defende é que: Dener não só precisou se lançar como costureiro, como apresentar-se ao público como detentor de elementos distintivos o suficiente para ter reconhecimento e substituir no guarda-roupa das mulheres elegantes e endinheiradas e substituir ou ao menos estar ao lado em seus guarda-roupas ao lado de marcas internacionais e em especial francesas já consagradas.

Dener, a moda brasileira e a invenção da “frescura”

No livro *Moda, Luxo e Economia* (1988) de José Carlos Durand explica que até a emergência de Dener e outros costureiros de luxo, “a costura feminina de elite estava em mãos de um grupo de senhoras de comportamento bem afinado com as regras da polidez e as convenções em vigor nos círculos dominantes”, tal como Dona Mena Fiala diretora da afamada Casa Canadá, que sediada no Rio de Janeiro vendia peças de casas de costura internacionais, as quais também serviam de inspiração direta (quando não mesmo para a elaboração de cópias) para as peças produzidas no ateliê da Maison (SEIXAS, 2015). Procedimento bastante próximo ao realizado por lojas/ateliês de paulistanos como a Casa Vogue, Madame Boriska ou Madame Rosita. (PRADO, BRAGA, 2011)

A ascensão de Dener Pamplona Abreu na virada dos anos 1950 para os anos 1960 ocorre no mesmo momento em que outros costureiros, como Clodovil Hernandez (1937-2009) e Guilherme Guimarães (1940-2016) estavam se lançando no mercado nacional “criando uma moda autoral exclusiva – feita sob medida e de alto custo” (DURAND, 1988, p. 83). Em comum, a maior parte desses jovens costureiros eram provenientes de famílias modestas, não tinham realizado qualquer estudo formal sobre moda e num país que não praticamente não tinha tradição na costura,

portanto precisavam “inventar a vida de costureiro de luxo no país” (DURAND, 1988, p. 83).

Sem capital cultural ou famílias ricas que dessem suporte e circulação na sociedade, boa parte desses costureiros tiveram de elaborar personagens e estilos de vida que funcionavam como publicidade de si mesmos, poderiam garantir espaço na mídia e gerar prestígio. Nesse sentido, no entender de José Carlos Durand buscando espaço para atuação, Dener teria “inventado a frescura”!

Frescura no entender do sociólogo estaria associada aos excessos em termos de gestos, aparências e declarações à imprensa nas quais Dener se mostrava como afeminado. Para José Carlos Durand haveria no caso uma “nítida associação entre frescura, notoriedade e inserção pessoal no círculo das elites” (DURAND, 1988, p. 80). Portanto, apesar de seu comportamento desviante que desafiava normas de virilidade e masculinidade então “esperados dos homens brasileiros”, Dener alcançou “ampla aceitação popular” e circulava “confortavelmente no seio da alta sociedade”, ainda que “seus modos efeminados e comportamento provocativo” fossem de modo geral considerados um modelo a ser evitado (GREEN, 1999, p. 26).

Entretanto, ainda que seja possível considerar a frescura como elemento importante, senão fundamental na composição de Dener como costureiro de luxo, a imagem que o paraense buscou construir de si era mais complexa, uma vez que envolvia também a emulação da alta-cultura. Se não bastasse a coleção de objetos de luxo que detinha em sua casa e ateliê, em suas declarações à imprensa fazia muitas vezes questão de mostrar erudição ao explicar que as peças de sua coleção eram inspiradas em óperas, em poemas de autores renomados, ou em alguma sinfonia clássica. (NETTO, 1962) Nas roupas e fotografias, muitas vezes deixava transparecer outras inspirações provenientes de erudição, como as apropriações/aproximações que faz em seus retratos com os de Oscar Wilde (a quem parece imitar de perto em algumas roupas e poses – sobre o que detalharei mais adiante) e através do uso de animais de estimação nas fotografias que possivelmente aludiam à retratos de membros da realeza europeia que, ao menos desde o século XVI frequentemente posam ao lado de seus animais de estimação para retratos pictóricos.

Para além da frescura, ou do vedetismo, Dener se esforçou também, para criar uma imagem que de certa forma conferia a si mesmo, um “passado e uma tradição” – ainda que inventados! – com vistas a legitimar seu status e autoridade no campo da moda. (HOBSBAWM, RANGER, 1984)⁶ Em sua autobiografia, as informações acerca das origens

⁶ Me aproprio aqui das ideias de Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984) acerca das tradições inventadas. Ainda que tenham cunhado o termo objetivando a entender a importância e os usos de

de sua família são bastante vagas. De forma irônica, o costureiro apenas insinua que apesar dos ascendentes aristocráticos, sua família teria empobrecido ao longo dos anos. O que, segundo seu relato, entretanto, não impediu que sua mãe – educada na Inglaterra – lhe conferisse uma educação distinta, mesmo após se mudarem para o Rio de Janeiro, onde passaram a viver num “hotel pensão, só frequentado por gente de classe e boa tradição” (ABREU, 2007 [1972], p. 27) e a mãe a trabalhar como estenógrafa.

Antes da emergência de Dener e de sua geração de costureiros, além das casas de luxo já mencionadas havia também Alceu Penna, artista gráfico responsável que assinava semanalmente na revista *O Cruzeiro* a popular seção *Garotas* (1938-1964) e desde 1941, também a coluna de moda. E ainda, José Ronaldo, que criava os vestidos desfilados pelas misses no prestigioso concurso *Miss Bangu*, promovido pela indústria têxtil de mesmo nome. Entretanto, em ambos os casos os criadores levavam uma vida discreta na qual suas criações e não suas vidas pessoais é que eram o foco. Já no caso de Dener, a afirmação de Bourdieu e Desaut sobre o poder mágico do criador, o qual “(...) produzindo a raridade do produtor que o campo de produção simbólico produz a raridade do produto.” (2001, p. 38) não só é evidente, como o costureiro parece ter conseguido, a partir das imagens de si, se tornar talvez mais mágico e raro que seus produtos.

As estratégias de Dener, ao menos num primeiro momento surtiram efeito e durante os primeiros anos de sua carreira conseguiu arrebatar clientes que, se não deixaram de se vestir com marcas internacionais, ao menos abriram em seus closets algum espaço para peças de Dener. É o caso da já citada primeira-dama Maria Thereza Goulart, ou das “mulheres luxo”⁷ Alice Moraes de Barros Campello⁸ e Maria Amélia Whitaker⁹. Mas, para se projetar, além de seu talento, contou também com

tradições inventadas pelas nações, penso que é possível traçar um paralelo entre algumas das definições do termo apontada pelos estudiosos e as ações de Dener, especialmente no que diz respeito à invenção de tradições para o estabelecimento de status ou relação de autoridade.

⁷ Em sua autobiografia Dener classifica as mulheres em algumas categorias, das quais a mais destacada seria a “mulher luxo”, que em seu entender seriam mulheres que “[...] não lançam moda, elas consagram a moda lançada pelas elegantes. É para as elegantes que elas servem de padrão. Por isso a mulher-luxo é sempre uma líder” (ABREU, 2007, p. 67).

⁸ Filha do médico e político Nicolau Moraes de Barros e neta do banqueiro Manuel Moraes de Barros, que era dono do palacete que ficava no número 77 da Avenida Paulista, onde hoje se localiza o edifício Eluma, construído por Luiz Eduardo Campello, marido de Alice. Em meados dos anos 1960, criou ao lado do marido o clube Samambaia no Guarujá, local voltado para a alta sociedade que abrigou recepções para figuras de relevo como Albert Sabin e o ator Kirk Douglas. Fonte: websites <https://spcity.com.br/serie-avenida-paulista-palacete-da-familia-moraes-de-barros-ao-edificio-eluma/> e <http://marcelogil2000i.blogspot.com.br/2013/10/historia-clube-samambaia-no-guaruja.html> (acesso em 26 ago. 2017).

⁹ Filha de José Maria Whitaker, fundador do Banco Comercial do Estado de São Paulo, que exerceu a Presidência do Banco do Brasil no período de 15 de dezembro de 1920 a 20 de dezembro de 1922.

a imprensa ilustrada, da qual soube fazer uso, não apenas com declarações bem-humoradas e por vezes ácida, mas especialmente a partir da imagem de si que projetou através de seus retratos.

Dener é Manchete

A escolha da revista *Manchete* como fonte não é fortuita. A publicação, lançada em 1952, tinha por principal característica as reportagens ilustradas em grande parte com fotografias em cores, impressa em papel glacê e de qualidade superior ao que até então se encontrava no mercado do setor. Seguindo o modelo da francesa *Paris Match*, privilegiava a imagem em relação ao texto. (HONS, 1985)

No periódico, a primeira menção a Dener na revista *Manchete* ocorreu em 1958 na reportagem ilustrada “O verão brasileiro tem sua moda”, na qual três vestidos criados por ele aparecem.¹⁰ Entretanto, até 1961, fotografias de Dener não aparecem nas matérias na qual é mencionado, o que irá se alterar em 1961, quando surge como figura central no editorial “Personalidade da moda de 1961”¹¹. A fotografia, bastante reproduzida em livros e sites que tratam de moda brasileira é de autoria do Otto Stupakoff e apresenta pela primeira vez, alguns elementos que irão compor com muita frequência nas fotografias do costureiro veiculadas na imprensa: as roupas fora de moda e que fugiram à imagem masculina então dominante; o trono majestático; o ambiente decorado com peças de antiguidade (ou que parecem antigas) e obras de arte e seus animais.

Na imagem em questão, Dener está ladeado por 8 modelos que vestem suas criações, mas é ele quem se destaca. Enquanto as modelos estão todas de pé, o costureiro aparece sentado e a cadeira que o abriga é também emoldurada pelas mãos de duas delas, que usam luvas, as quais ao se mesclarem com o preto e branco da cadeira e roupas de Dener, ampliam um pouco sua imagem miúda (ao que indicam as fotos, Dener era magro e baixo).

Fotos de estilistas ladeados por suas modelos, não eram exatamente uma novidade. Em 1958, por exemplo, o então, também jovem estilista Yves Saint Laurent, que havia acabado de assumir a marca Dior

Foi o primeiro Ministro da Fazenda do Governo Provisório em 1930, cargo que voltou a ocupar entre 1955 e 1956. Maria Amélia foi retratada pelo pintor Flávio de Carvalho em 1967. Fonte: websites <http://www.fazenda.gov.br/aceso-a-informacao/institucional/galeria-de-ministros/pasta-republica/pasta-republica-ministros/jose-maria-whitaker> e <https://www.catalogodasartes.com.br/app/obra/tPADz/> (acesso em 16 de ago. 2017).

¹⁰ VASCONCELLOS, Roberto. O verão brasileiro tem sua moda. *Manchete*. Rio de Janeiro: 18 out, 1958. Pp. 32-37.

¹¹ A personalidade do ano de 1961. *Manchete*. Rio de Janeiro: 29 abril 1961. Pp. 62-74.

aparecia na revista *Life* (que também servia de modelo para *Manchete*), em foto de Sabine Weiss ladeado por suas modelos no ambiente do ateliê, que como o de Dener, também tinha um pé-direito alto, como era comum em grande parte das casas de costuras parisienses naquele momento.

Entre as duas fotografias, há semelhanças entre as imagens e diferenças. Na imagem da revista *Life*, Saint Laurent veste-se de forma tradicional e ainda que esteja posicionado no centro da imagem parece conseguir um espacinho discreto entre as modelos. O que o destaca é o vermelho da saia da modelo que se posiciona acima e atrás do costureiro, que contrasta com seu terno preto e sua pele branca. O costureiro que aos 22 anos assumia a casa de moda mais prestigiada naquele momento parece tímido na foto. Já Dener, parece “governar” a imagem em seu trono. De pernas cruzadas, meia calça, slipper e os cigarros nas mãos, Dener não está ali apenas para mostrar-se como criador, mas como aponta o nome do editorial, “Personalidade”¹².

A partir dessa imagem, Dener irá criar um “modelo” para suas fotografias de divulgação de coleções, peças publicitárias – como era a referida imagem – e até mesmo para a promoção de si mesmo como marca (o que ocorre, por exemplo quando lança sua autobiografia em 1972). Em tais fotografias era comum que o costureiro, posasse ao lado ou antecedendo as modelos ou socialites que trajavam as peças por ele criadas e no caso das publicidades fosse o garoto propaganda¹³.

Nestas ocasiões por vezes se apresentava em roupas “fora de moda”, como blusas de punhos rendados, jabô¹⁴, casacos de veludo em modelagens incomuns e casacos de pele¹⁵. Ou ainda vestindo roupas da última moda, com peças de costureiros internacionais como Pierre Cardin ou Valentino, que desfrutavam de grande prestígio, mas cujas criações mais ousadas para as coleções masculinas, não dialogavam com as aparências dos homens comuns, mesmo no início dos anos 1970, quando o guarda-roupa masculino incluía calças boca de sino, ternos coloridos e capangas.

Nas imagens selecionados, Dener não era hippie, nem homem de negócios, era refinado e usava peças que destoavam do que estava em voga,

¹² Slipper é o nome dado a modelos de chinelos de tecido sem fechos, conhecidos como chinelos de quarto.

¹³ THORMES, Jacinto. As 10 mais do Brasil. *Manchete*. Rio de Janeiro: 12 de janeiro de 1963, pp. 24-29; *Brazilian Look*. 14 set 1963. Pp. 42-43; Rumo ao Japão. *Manchete*. Rio de Janeiro, 18 abril 1964. Pp. 67-73; Dener, a coleção festival. *Manchete*. Rio de Janeiro, 11 out 1969. Pp. 156-158.

¹⁴ Jabô ou jabot, em francês, é um tipo de babado preso ao pescoço com tira ou alfinete, de modo que caia em forma de pregas decorativas pelo colo da camisa, blusa ou vestido.

¹⁵ Exemplos são a já citada publicidade “A personalidade da moda” (1961) e BATISTA, Tarim. Dener: um personagem de luxo para milhões. *Manchete*. Rio de Janeiro: 08 de abril 1972. Pp. 34-35. O uso de casaco de pele não aparece em reportagem de *Manchete*, mas no número de agosto de 1972 de revista *Manequim*, da qual Dener é capa.

era uma espécie de dândi da segunda metade do século XX.¹⁶ Por vezes, ainda aparecia de maquiagem¹⁷, emulando um visual que flertava com a androginia de palco dos astros do glam rock, como Marc Bolan do T. Rex, Gary Glitter ou Lou Red.¹⁸

Os cenários das fotos eram frequentemente seu ateliê ou sua residência, nestes se o costureiro aparecia em primeiro plano, o fundo era geralmente composto por móveis e peças de decoração de antiquário ou obras de arte que colecionava – as quais não formavam um todo homogêneo, pois misturava estilos, mas o importante era exibir móveis caros e raros no mercado. Parte de seus móveis, entretanto, pareciam ter origem ou inspirados no mobiliário francês estilo Luís XV, do século XVIII, o qual aparecia na decoração de interiores no Brasil, desde o final do século XIX cuja tendência fazia ressurgir o Rococó.¹⁹ A mistura entre França e Brasil, não parece fortuita, uma vez que em suas declarações à imprensa dizia querer “criar a moda brasileira”, mas sem deixar de lado a influência francesa (ABREU, 2007 [1972]).

Também era comum que posasse ao lado de animais de estimação, como gatos siameses ou cachorros da raça dogue alemão, emulando retratos de membros da realeza, nos quais a presença de animais de estimação se tornou frequente desde o século XVI. E ainda, no entender de Thorstein Veblen, em *Teoria da Classe Ociosa* (1980[1899]), para a burguesia do século XIX, o cultivo de animais de estimação domésticos seria uma forma de consumo conspícuo, uma vez que não eram criados com objetivos utilitários – uma vez que não produzem e não são considerados alimentos, por exemplo –, porém geram gastos e a criação dos mesmos pode ser entendida como dignificante e honorífica²⁰. No caso de Dener, o ato de mostrar nos retratos suas cadelas com colares, gargantilhas e até anéis, que se não eram joias verdadeiras lembravam materiais preciosos como pérolas, rubis e brilhantes, se pareciam com esses materiais, fazia com essa aproximação o consumo conspícuo fosse ainda mais evidente.²¹

¹⁶ Berlendis, Daniela. Dener no paredão. *Manchete*. Rio de Janeiro: 09 maio 1970. Pp. 110-114; MENDES, Márcia. Dener é o espetáculo. *Manchete*. Rio de Janeiro: 25 jul 1970. Pp. 36-40.

¹⁷ Ver: Dener, a coleção festival. *Manchete*. Rio de Janeiro, 11 out 1969. Pp. 156-158.

¹⁸ Sobre esse tópico ver (AUSLANDER, 2006).

¹⁹ Reproduzo aqui a observação da pesquisadora Maria de Fátima G. C. S. de Mattos sobre o mobiliário e decoração da casa e ateliê de Dener, a partir da análise do material utilizado neste texto.

²⁰ Agradeço a amiga e colega Elisabeth Murilho pela sugestão da inclusão desse autor na análise, que ocorreu após a apresentação de parte das imagens aqui analisadas no Seminário Interno do Laboratório de História da Arte da UFJF no ano de 2017.

²¹ No caso do anele, me refiro à foto de uma de suas cadelas na reportagem “O luxo veneziano”, que mostra peças de sua coleção para o inverno de 1972. Dener não aparece nas imagens, mas o cenário é sua casa e a presença de um de seus animais, quase que “substituído” o costureiro. DIAS, Lucy. O luxo veneziano. *Manchete*. Rio de Janeiro: 29 abril 1972.

Mesmo em imagens publicitárias, como nos anúncios das meias Titânia e dos tecidos Futura (produtos de grande difusão, porém assinados pelo costureiro), que parecem ser fotografias de estúdio, logo, fora do “espaço cênico” de sua casa, alguns elementos permaneciam, tais como os tronos (ou cadeiras que exuberantes) e a presença de seus animais de estimação. Se era para vender um produto, esse deveria ser carregado de toda a “frescura” de Dener.²²

Dentro dessa proposta, um elemento constante nas fotografias de Dener, era o cigarro, que quase sempre aparecia segurando entre os dedos. A associação entre refinamento e cigarro era na época bastante enfatizada pela publicidade e mesmo nos nomes de algumas marcas (muitas vezes grafados em inglês ou francês), como Cônsul, Luiz XV, Charm, Chancellor, Presidente, Minister, Pall Mall (cujo slogan afirmava ser aquele “o cigarro da primeira classe”), St. Moritz (cujo slogan em francês dizia “Noblesse oblige”) e Hilton, em cujas propagandas os fumantes da marca apareciam ao lado de cavalos de raça ou dirigindo carros de luxo, por exemplo. Em boa parte das marcas citadas a embalagem era majoritariamente dourada e os cigarros long size, de modo a ampliar a ideia de refinamento. A relação entre glamour e cigarro, tão evidenciada pelas marcas na década de 1970, era, entretanto, anterior, uma vez que, segundo Cristina Meneguello (1993), já na década de 1950 era um elemento de grande valor na composição do gestual dos personagens e atores cinematográficos. Ou seja, para Dener, o cigarro, mais do que um gosto pessoal era também parte da sua composição enquanto personagem refinado.

O costureiro, portanto, se utilizava das fotografias veiculadas na imprensa para “pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo” (SONTAG, 2004, p. 14) Ainda que não fosse ele mesmo o fotógrafo, mas sim o fotografado²³, se valia das roupas, poses e cenários para propagar uma imagem de si associada ao luxo, à tradição e extravagância – a qual muitas vezes era atingida a partir da “pátina” que fazia de si mesmo ao vestir roupas do passado e posar em cenários que destoavam da decoração então em voga²⁴.

²² O maior figurinista do Brasil lança meias. *Manchete*. Rio de Janeiro: 14 ago 1965. Pp. 24-25; Dener é privilégio. *Manchete*. Rio de Janeiro: 05 out 1968. Pp. 88-89.

²³ No entender de Boris Kossov (2001) toda fotografia é constituída e interpretada a partir de interesses diversos, ou seja: o do fotógrafo, da casa publicadora e dos diferentes receptores.

²⁴ Uso o termo no sentido que lhe confere Grant McCracken (2003) para quem a pátina, ou seja, a impressão de que um objeto carrega em si marcas do passado seria uma forma de autenticar o status. Assim, Dener, ao se apresentar nas fotografias em roupas, que mesmo novas remetiam ao passado e em cenários compostos majoritariamente por peças de antiguidade e ainda animais de estimação que em certa medida remetiam a obras de arte de outros tempos acaba por elaborar em suas imagens uma espécie de “pátina” de si e seu universo.

Refinamento, gosto pela arte, condição de esteta, e pertencimento à “classe ociosa” são comportamentos, que ao menos até meados do século XX serão fortemente associados à subcultura homossexual pelo menos na Inglaterra e nos Estados Unidos e em especial a figuras como cabelereiros, comerciantes de antiguidades e bailarinos. Ou seja, profissionais ligados ao chamado “bom gosto” e à alta cultura. Compreendia-se então que ser queer – já com a conotação de gay – era diretamente associado à sensibilidade artística (COLE, 200).

Essa imagem, entretanto, não era constante, uma vez, que em situações mais formais, como quando ao lado da primeira-dama Maria Thereza Goulart (de quem foi costureiro), bem como quando lado de sua primeira esposa (Maria Stela Splendore) e seus dois filhos, quando de modo geral aparecia de terno, gravata e gestualidade contida, vestindo-se dentro das normas da heteronormatividade. Considero, portanto, que ao menos nas imagens veiculadas na imprensa, Dener estava sempre em performance – no sentido de que construiu e reconstruiu frequentemente sua identidade de gênero, a partir das várias maneiras como se utilizava de seu corpo para produzir significações culturais (BUTLER, 2003).

Conjecturo também que, as fotografias de Dener podem em certa medida ser consideradas performáticas em um sentido artístico, uma vez que o costureiro parece se aproveitar dos retratos para construir, desconstruir e reconstruir imagens de si tal qual “encenações inteiramente concebidas e interpretadas” (ROUILLÉ, 2009, p. 376) se aproximando ao trabalho de artistas contemporâneos, como Cindy Sherman e Orlan, que fazem uso do corpo e das aparências como fazer artístico, ou, como aponta André Rouillé, em referência a Orlan, se utiliza do corpo como “verdadeiro material artístico” (ROUILLÉ, 2009, p. 424).

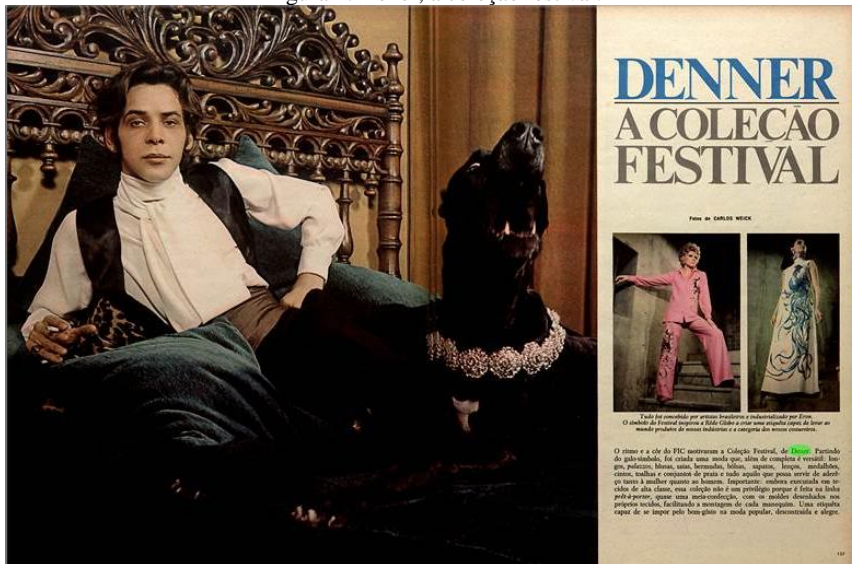
Nunca se declarou publicamente como gay, porém fazia uso de elementos que no período eram associados à frescura para projetar sua imagem como o “primeiro costureiro brasileiro” e se tornou, na década de 1960, o costureiro mais prestigiado do Brasil.

Figura 1: Fotografia de Otto Stupakoff para a peça publicitária A Personalidade da moda para o inverno 1961 (para campanha publicitária da Rhodia Têxtil)



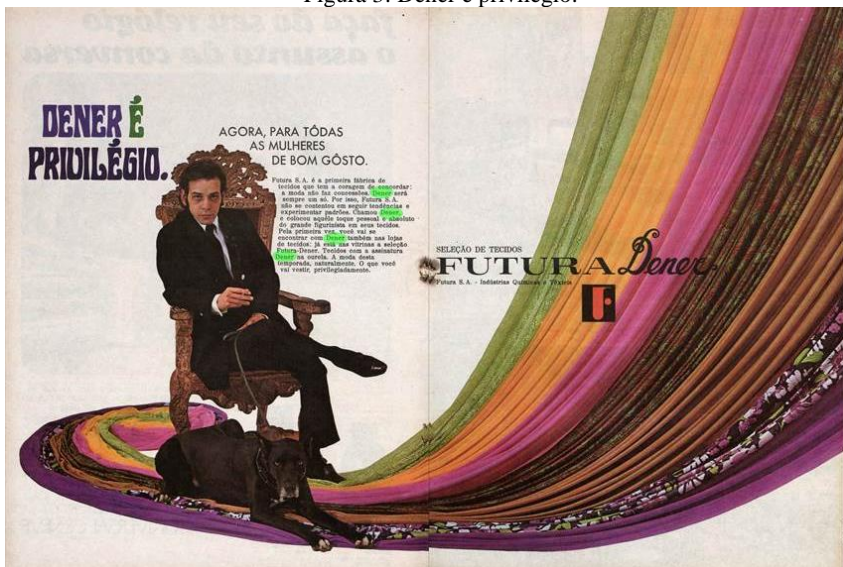
Manchete: Rio de Janeiro: 29 abr 1961. Pp. 62-74. (Coleção: Instituto Moreira Salles)

Figura 2: Dener, a coleção festival.



Manchete: Rio de Janeiro, 11 out 1969. Pp. 156-158.

Figura 3: Dener é privilégio.



Manchete: Rio de Janeiro: 05 out 1968. Pp. 88-89.

Figura 4: BATISTA, Tarim.



Dener: um personagem de luxo para milhões. *Manchete*. Rio de Janeiro: 08 de abril 1972. Pp. 34-35.

Considerações finais

Talvez seja possível aventar ainda que Dener a partir do “design de si” (LE BRETON, 2003, p. 93)²⁵, talvez suspeitasse que, como pontua W.J.T. Mitchell, as imagens têm desejos, e desejam grandemente “trocar de lugar com o espectador, fixá-lo em seu lugar, paralisá-lo” (2015, p. 174), numa espécie de “efeito medusa”, uma vez que muitas de suas fotografias têm potencial para gerar esse efeito. O costureiro, que buscou ao longo da vida constituir através das fotografias uma imagem artística de si, se esforçava também para ser visto não apenas como “gênio criador”, mas como uma estrela e nesse sentido parecia ter ciência de que a luz que o fazia brilhar era por excelência a fotografia, que no entender de André Rouillé funciona ao mesmo tempo como “máquina óptica e máquina para iluminar, é mais precisamente uma máquina de produzir visibilidades (...)” (2009, p. 95)

A projeção como celebridade irá pontuar sua carreira especialmente em seus últimos anos, quando a vida desregrada de festas, sem horários e com muita bebida alcoólica, faz com que perca clientes, pois já não conseguia atender à demanda dos seus negócios. Nos anos 1970, já não é mais o grande nome da costura, mas a estrela de televisão, que é jurado do programa Flávio Cavalcanti (DÓRIA, 1988).

Se no início dos anos 1960 Dener e sua produção estavam diretamente vinculados a um universo de luxo e distinção, no começa da segunda década, a popularização do costureiro e em especial sua trajetória televisiva “pode ser considerada um importante registro da construção das sexualidades não normativas como ‘espetáculo de consumo’” (Soliva, p. 153).

Portanto, se num primeiro momento, a exploração da “frescura” teria sido fundamental para a ampliação da popularidade dessa geração de costureiros e em especial de Dener, não é exagero dizer que com o passar dos anos, esse comportamento, muitas vezes caricato acabou por afastar tais indivíduos do universo da costura para aproximá-los da cultura popular, especialmente via televisão, onde nos programas onde aparecem cativam o público a partir da propagação do estereótipo da “bicha”.²⁶

²⁵ Utilizo aqui as reflexões de David Le Breton (2003) sobre os usos de corpo por parte dos transexuais, as quais penso serem úteis também para pensar os usos que Dener faz de sua aparência, que em grande medida também colocava em xeque sua identidade de gênero.

²⁶ Não há, nas biografias e estudos que tratam da trajetória do costureiro dados precisos sobre suas atuações televisivas, o que se sabe é que foi nos anos 1970 jurado do programa Flávio Cavalcanti e teve por algum tempo um programa na TV Itacolomi de Belo Horizonte denominado “Dener é um luxo”, que foi transmitido apenas uma vez, pois apesar da boa acolhida do público foi censurado a pedido de entidades femininas do estado, sobretudo a Liga das Senhoras Católicas em conjunto com o comissário de menores de Belo Horizonte, Anael Pereira, o qual alertava para os riscos que os jovens corriam se o programa fosse mantido no ar. A justificativa era que o programa poderia ser “tóxico” à

Sua imagem queer, termo que pode ser definido como um jeito de ser “que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecível” e também um “corpo estranho que incomoda, provoca e fascina” (LOURO, 2004, p. 07).

Ao mesmo tempo que foi perdendo espaço como costureiro (ainda que tenha mantido parte de sua clientela), foi ampliando sua atuação performática nas páginas de revistas e jornais, bem como na televisão e transformando a si mesmo numa celebridade, ou seja, alguém que tem um “conjunto de imagens e discursos ao seu nome” conhecido até por quem não compra suas roupas, por quem “não tem nenhuma razão para ter opinião sobre ele” (LILTI, 2018, p. 15).

Como bem diz o título da reportagem de Manchete de 08 de abril de 1972 que anuncia o lançamento de sua autobiografia: “Dener: um personagem de luxo para milhões”. No início dos anos 1970 era ele mesmo “um produto”. Se em um primeiro momento arrebatou uma clientela de elite e tentava associar sua imagem ao universo de privilégio das artes, agora era também (ou principalmente) uma espécie de astro pop, que causava furor, dava audiência na TV, vendia revistas, jornais e não necessariamente roupas caras. De todo modo, conseguiu sem dúvida, estabelecer uma imagem – ainda que caricata – do que seria um costureiro de luxo no Brasil, ainda que “sua imagem” tenha se sobressaído ao seu trabalho.

Referências bibliográficas

ABREU, Dener Pamplona de. *Dener: o luxo*. 3. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Dener: o luxo*. Rio de Janeiro: Laudes, 1972.

AUSLANDER, Phillip. *Performing Glam Rock: Gender & Theatricality in Popular Music*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006

BLOMM, Julie. Saint Laurent Portraits Out of Warhol Show. New York Times. 15 mar. 2009.

BOURDIEU, Pierre; DESAULT, Yvette. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. *Educação em Revista*, n. 34, dez. 2001.

juventude em razão da “total falta de masculinidade” do apresentador. (O Jornal de Minas, em 27 de abril de 1972, APUD SOLIVA), 2016.

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- COLE, Shaun. *'Don we now our gay apparel': Gay Men's Dress in the twentieth century*. Oxford/New York: Berg, 2000.
- DES HONS, A. de S. *Le Brésil: presse et historie 1930-1985*. Paris: L'Harmattan, 1985.
- DÓRIA, Carlos. *Bordado da fama: uma biografia de Dener*. São Paulo: Senac, 1998.
- DURAND, José Carlos. *Moda, luxo e economia*. São Paulo: Babel Cultural, 1988.
- FERNANDES, Daniela. Coleção de Arte de Yves Saint Laurent vai a leilão em Paris. BBC Brasil, 19 fev 2009. Disponível em <https://universa.uol.com.br/noticias/bbc/2009/02/19/colecao-de-arte-de-yves-saint-laurent-vai-a-leilao-em-paris-veja.htm>, acesso em 17 jul 2018.
- GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, 1999.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus, 2003, p. 32.
- LILTI, Antoine. *A invenção da celebridade (1750-1850)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2018.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LOURO, Guacira. *Um corpo estranho. Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MCCRACKEN, Grant. *Cultura & Consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

- MITCHELL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 174.
- NETTO, Accioly. A moda brasileira desfila Denner (sic). *O Cruzeiro*, de 18 de agosto de 1962.
- PRADO, Luís André e BRAGA, João. *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*. São Paulo: Pyxis Editorial, 2011.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- SEIXAS, Cristina. *Casa Canadá: a questão da cópia e da interpretação na produção de moda na década de 1950*. Rio de Janeiro: Cassará, 2015.
- SOLIVA, Thiago Barcelos. *Sob o símbolo do glamour: um estudo sobre homossexualidades, resistência e mudança social*. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SHAPIRO, Roberta. O que é artificação? In: *Sociedade e Estado*. Brasília, vol. 22, n. 1, 2007, p. 135-151
- TROY, Nancy. *Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion*. Cambridge/London, The MIT Press, 2002.
- VEBLEN, Thorstein. A teoria da classe ociosa. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (1ª edição em inglês: 1899).

Louis-Jules Dumoulin

Louis-Jules Dumoulin

Martinho Alves da Costa Junior ¹

Resumo: Este artigo centra-se na figura do artista francês Louis-Jules Dumoulin (1860-1924). O interesse nasce certamente na participação de Dumoulin na Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, de 1910.² O artista havia sido contratado pela organização brasileira para a realização de um panorama do Rio de Janeiro. Trabalho que foi realizado em conjunto a dioramas de paisagens nacionais. O nome de Dumoulin nesta exposição está atrelado a dois outros franceses que igualmente trabalharam no pavilhão brasileiro, a saber Eugène Delestre e François Cognet, e seus trabalhos também serão de alguma forma postos à liça nessa pesquisa.

Palavras-chave: Louis Dumoulin; Exposição Universal; Panorama.

¹ Professor de História da Arte e da Cultura do departamento e da pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutor em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP. Pós-doutoramento na Université Libre de Bruxelles (ULB) e no IFCH (Unicamp). Pesquisador convidado do Institut National de l'Histoire de l'Art (INHA), em 2012, do Centro de História da Arte e Arqueologia (CHAA) e do Laboratório de História da Arte (LAHA) da UFJF, membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação brasileiro dos críticos de arte (ABCA).

² Trataremos da Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, de 1910 de modo tangencial. No entanto, é preciso comentar que a exposição ocorreu entre abril e novembro do referido ano. Houve um grande salão para apresentação das belas artes. Ficava distante do nicho concentrado dos pavilhões das nações. Embora a comissão de organização belga tenha feito esforços para que todos os convidados participassem, os dossiês da exposição localizados nos Archives de l'État belge confirmam que poucos países aderiram ao Salão. O Brasil, um dos últimos a confirmar oficialmente sua participação, também ficou de fora. Para estudos sobre a participação brasileira na exposição de Bruxelas e sobre a exposição no geral Cf. JAUMAIN, Serge. *Bruxelles 1910: de l'exposition universelle à l'Université*. Ed. ULB, Bruxelas. 2010; COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. "O Brasil na exposição Internacional de Bruxelas, 1910". *19^o e 20^o*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 1, jan./jun. 2017.

Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/macj_bruelas.htm>.

Indicar uma categoria precisa a Dumoulin, como frequentemente aparece³, pode ser um tanto redutor, mas ao mesmo tempo correto. Orientalista, pintor viajante, pintor das colônias, paisagista etc., os epítetos se multiplicam para tentar entender a atuação do artista entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Ele de fato passou por todos esses gêneros, tomou gosto em especial pela representação do Japão e da China e aventurou-se com energia no empreendimento dos panoramas e dioramas, com obras notáveis e de importância capital. Seu pai, Chrysostome-Eugène, também pintor, nasceu em 1816, quando a Academia Francesa de Belas-Artes foi criada – sob a herança das Academias Reais – e quando o nome maior das artes contemporâneas, Jacques-Louis David, se encontrava exilado em Bruxelas. Momento, portanto, de ebulição, de grandes mudanças marcadas por seus professores: Merry-Joseph Blondel e também de J.-A. Dominique Ingres. Seu filho, Louis, por sua vez, nasceu em 1860, em um cenário de mudanças também bruscas. Época na qual a paisagem começa a se impor, em um mundo artístico legatário de Courbet e também dos famigerados recusados de 1863. Frequentou os ateliês de Henri Lehmann e de Henri Gervex, embora reiteradamente apareça que foi marcado pelos dois⁴, pouco se percebe das obras dos mestres em seu trabalho. Visto comumente como um artista cortês e elegante⁵, foi membro da Société National des beaux-Arts e oficial da Légion d’Honneur.

Logo após suas primeiras expedições pela Ásia, em 1888, visitando diversas cidades como Saigon, Hong-Kong e Shangai, Dumoulin expõe em 1889 na galeria Georges Petit, em Paris seus quadros com paisagens do Japão. Os comentários das críticas foram elogiosos. *La liberté*, indica que o

“Sr. Dumoulin, retrazendo a paisagem real, nos fazendo conhecer, por conseguinte, a configuração exata do Japão, quis – assim como fizeram o sr. Bing e seus colaboradores – apreender o momento do que ainda resta dos antigos usos e dos costumes nacionais neste país tão rapidamente europeizado que, em poucos anos seus hábitos étnicos originais serão encontrados apenas em nossas coleções e nossos museus⁶.”

O comentário ambíguo pode ser compreendido por pelo menos duas vias. Primeiramente, parece lógica a ideia de um pensamento colonial e da importância vista a partir do trabalho enaltecido das artes na crença

³ Para o subtítulo de seu romance histórico sobre o artista, Michel Loirette indica *Peintre des colonies*. Aparece como *africaniste* no Livro Thornton, Lynne *Les africanistes, peintre voyageurs: 1860-1960*. ACR Éditions, 1998.

⁴ Ver notadamente *Les africanistes op. Cit.*;

⁵ RUEDEL, Marcel. “L’art et les colonies » In *Les annales Coloniales*. 07 de maio de 1914.

⁶ A TRAVERS CHAMPS. *La liberté*. 24 de dezembro de 1889.

do desenvolvimento. Depois, o fato do Japão rapidamente se “europeizar”, perdendo sua identidade relegando-a aos confins dos museus e coleções parece também uma crítica a esse movimento aparentemente sem retorno. É preciso notar que neste cenário a presença francesa nas colônias era vista como um importante passo na democratização e na ideia de suporte que a civilização estaria defendendo em seus domínios, embora mesmo naquele momento havia inúmeras críticas a esse sistema⁷. Seja como for, a exposição de Dumoulin foi bem-sucedida. Caso notório é que o evento chamou a atenção de Van Gogh que estava entre os visitantes da Galeria Petit. Escreve para seu irmão no dia 21 de maio de 1890 dizendo que Dumoulin (a grafia na carta é Desmoulins) é “aquele que pinta o Japão⁸”. No dia 03 de junho de 1890 ele volta a citar o artista: “Desmoulins, aquele que tem seus quadros japoneses no Champs de Mars retornou e eu espero poder encontrá-lo⁹”. O encontro não aconteceu¹⁰, pouco tempo depois, em julho, Van Gogh falecera.

Em 1891, Dumoulin é nomeado pintor oficial da marinha e na sequência pintor do ministério das colônias. É neste cenário que o artista ganha notoriedade com seus epítetos. Parte junto a diversas expedições: Madagascar, Indochina e Japão, em pelo menos duas oportunidades. Dessas viagens, o artista realizou suas obras das mais diversas, paisagens, retratos etc.

⁷ Georges Clemenceau ou Jean Laurès notadamente eram contra a essa ideia dominante naquele momento.

⁸ Carta número 874 para Théo e Jo Van Gogh 21 de maio de 1890.

Cf. <http://vangoghletters.org/vg/letters/let874/letter.html#n-3>

⁹ Carta número 877 para Théo. 03 de junho de 1890.

Cf. <http://vangoghletters.org/vg/letters/let877/letter.html>

¹⁰ O encontro acontece de maneira ficcionada pelo romance de Michel Loirette. “[...] Quanto a Vincent van Gogh, eu o encontrei muitas vezes. Ele me chama sempre de Mefisto pois ele acha que meu bigode parece o de um cantor que interpreta o papel do diabo na ópera de Gounod”. LOIRETTE, Michel. *Louis Dumoulin: Peintre des colonies*. Paris: L’Harmattan. 2010. P.31.

Figura 01: Louis Dumoulin. La tour de Fujimi. S/D



Fonte: Musée Guimet

Figura 02: Louis Dumoulin. Le quartier des théâtres à Yokohama



O olhar de Dumoulin parece orientar-se pelo cotidiano da modernização dos lugares percorridos. Na figura 01 o interesse é a visão privilegiada da Torre Fujimi, que foi construída no século XIX e faz parte do castelo Edo, em Tóquio. A torre foi erguida especialmente para ser um observatório do Monte Fuji. A paisagem, animada com pássaros, com a imagem da torre espelhada nas águas reforça, de certo modo, a tranquilidade do espaço, de silêncio aparente. A cidade portuária de Yokohama, diferentemente, é agitada. A ideia de movimentação atravessa toda a tela. O riquixá no centro e seu condutor com pernas descritas com traços imprecisos enaltecem o caráter dinâmico da composição.

Desta época, o Museum of Fine Arts de Boston possui em sua coleção uma tela, *Fête des Garçons* de 1888.

Figura 03: Louis-Jules Dumoulin. *Fête des Garçons*, 1888. 46x54,3cm. Óleo s/ tela



Fonte: Museum of Fine Arts, Boston

A tela é a variação de uma fotografia do italiano, Adolfo Farsari, que havia se instalado no Japão em 1873. Como veremos, as relações entre pintura e fotografia para Dumoulin são próximas e retomadas por diversas vezes.

Figura 04: Adolfo Farsari. Gianmachi, Kyoto. 1886c, 19,8 x 24,5cm. Fotografia, albumina



Fonte: Museum of Fine Arts, Boston

Grande parte das fotografias de Farsari era comercial, sua companhia *A. Farsari & Co* foi responsável por guias ilustrados do Japão e fotografias em álbuns¹¹. A mudança mais expressiva na composição entre a tela de Dumoulin e a fotografia de Farsari está especialmente na inserção das bandeiras em formas de carpas no primeiro plano. A paisagem em contraluz mantém a descrição escurecida. Assim como nas outras obras elencadas do artista, a paleta rápida e as pinceladas fluidas mantêm certa agitação na obra.

O artista cria em 1908 a *Société coloniale des artistes français*. A ideia principal era fomentar e formar artistas com temas das colônias francesas. O *Journal des artistes* indica a formação do grupo:

“Uma nova sociedade artística acaba de se formar; ela é exclusivamente de pintores e escultores coloniais. Este novo grupo elegeu como presidente o sr. Louis Dumoulin, responsável pelas belas-arts na Exposição Colonial de Marseille. Esta sociedade organizará exposições anuais¹²”.

Na ata de criação da sociedade, declarada no dia 23 de abril de 1908 se mostra como objetivo “Favorizar todos os estudos artísticos e científicos tendo como tema as colônias¹³”. De fato, a sociedade fomentou

¹¹ CONANT, Ellen, P. *Challenging Past And Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. University of Hawaii Press, Honolulu: 2006.

¹² SOCIÉTÉ COLONIALE DES ARTISTES FRANÇAIS. *Journal des artistes*. 15 de março de 1908.

¹³ SECRÉTARIAT GÉNÉRAL. *Recueil des actes administratifs de l'année 1908*. Pag. 418.

bolsas de viagem e organizou sistematicamente salões. No mesmo ano de sua criação, a sociedade premiou três artistas com a bolsa, André Lenoir, Robert Lemonnier e Fernand Ollivier.

Como diretor da exposição de 1906 em Marseille, Dumoulin é reconhecido como o artista mais indicado para presidir a sociedade. No entanto, esses anos propiciam ao artista eventos que foram interdependentes. A própria exposição de 1906 só foi possível por intermédio de sua atuação como pintor da marinha e do ministério das colônias.

Neste ponto há algo a salientar. O artista reconhecidamente pintor, em suas viagens, adotou também a fotografia como expressão. Colecionou imagens e fotografou diversos lugares. Em especial o Japão, em 1908 e também a China. Nos arquivos da ASEMI, na Université Côte D'Azur, há o arquivo fotográfico de Louis Dumoulin. São quase 1000 fotografias¹⁴ no fundo arquivístico Dumoulin, muitas adquiridas pelo artista em suas viagens ao oriente, especialmente do estúdio de Farsari. Outras são de autoria própria. Na coleção há interesses múltiplos, retratos, a representação do trabalho, paisagens e detalhes expressivos, como tetos ou elementos decorativos da arquitetura. As fotografias que denotam o olhar recorrente do artista, com ênfase à modernização das cidades, têm interesses diversos e algumas são acompanhadas com notas próprias. Lembranças de lugares e de experiências, certamente. Mas em muitos casos as fotografias compradas ou realizadas por Dumoulin serviram como ponto de referência para suas pinturas. Como mostra o caso notório do panorama de 1900.

¹⁴ Cf. Photographies anciennes du fonds ASEMI. Bibliothèque de Lettres Arts Sciences Humaines. <https://bu.univ-cotedazur.fr/fr/rechercher-et-trouver/collections-remarquables/collection-dexcellence-asie-et-histoire-coloniale/focus/photographies-anciennes-du-fonds-asemi>.

Figura 05: Louis- Jules Dumoulin. *Sem título*, 1987c. No verso a inscrição do artista: “Cidade de Enoshima. Cume do teto do hotel de Ibeisuya”.



Para Julien Béal, os progressos técnicos possibilitaram certa democratização da fotografia, e muitos viajantes puderam trabalhar com o auxílio do aparelho, notadamente como assinala para Louis Dumoulin.

Em 1897, como falamos, os progressos técnicos da fotografia permitiram aos viajantes levar sem dificuldades aparelhos fotográficos instantâneos de utilização simples, as famosas Kodak. Louis Dumoulin estava assim apto dessa vez a realizar fotografias *in situ*. Isso mudou evidentemente os negócios em relação ao turismo como para o pintor que pode doravante ser o criador de suas lembranças e de seus modelos de trabalho¹⁵.

A imagem de Enoshima que realiza talvez seja uma pouco desajeitada. A baixa qualidade da tiragem e o ensaio de um enquadramento inusitado mostram, de certa forma, as tentativas do artista no novo meio. São, por outro lado, poderosas e atestam como poderia incorporar determinado ponto de vista ou motivo que o interessasse.

Louis Dumoulin e os panoramas

No jardim, ao lado do pavilhão brasileiro na Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1910¹⁶ foi erguido uma rotunda para abrigar

¹⁵ Béal, Julien. “Le Japon dans la collection photographique du peintre Louis-Jules Dumoulin (1860-1924)”. 2017. In Hal-Archives Ouvertes. (hal-01517490v3).

¹⁶ O Brasil ocupou um espaço do jardim não muito longe do pavilhão belga. Como o país decidiu sua participação muito tardiamente, a construção do pavilhão se deu de modo quase independente dos outros pavilhões que se avizinhavam facilitando a visitação.

um panorama, uma visão do Rio de Janeiro, a partir da baía de Guanabara. A rotunda, bem como o próprio edifício foi realizado pelo arquiteto belga Franz van Ophem. Ele havia sido designado para realizar outros pavilhões, como o da China, ou a vila Bruxelles-Kermesse que celebrava a história da cidade. Para este último assumiu depois do arquiteto chefe Jules Barbier adoecer durante os trabalhos e logo depois falecer.

A escolha da delegação Brasileira¹⁷ tinha lastro. Jules Dumoulin havia obtido sucesso na Exposição Universal e Internacional de Paris, em 1900. Foi dele, juntamente com o artista Gaston Ernest Marché e o arquiteto Alexandre Marcel o projeto para a realização do panorama intitulado *Tour du Monde*. Este trabalho condensa tangencialmente as perspectivas do artista em relação a suas viagens descritas. A ideia do projeto da *Tour du Monde*, certamente nasce da experiência de Dumoulin com as colônias.

Figura 06: O edifício para Tour du Monde, para a exposição Universal de Paris. 1900.



Fonte: *Le Panorama: Exposition universelle 1900* / publié sous la dir. de René Baschet; avec les photographies de Neurdeun frères e Maurice Baschet. 1900.

Na imagem, percebemos o edifício realizado para abrigar o panorama. Fica evidente o interesse do que significava para o artista e para a exposição o *Tour du Monde*. A construção concebida pelo arquiteto Alexandre Marcel priorizava plasticamente esse mundo indicado e representado por Dumoulin. Com planta quadrangular, a arquitetura foi

¹⁷ A delegação foi constituída por Luiz Rafael Vieira Souto; Ferreira Ramos e Alfredo da Graça Couto.

rodeada por 4 torres, indiana, portuguesa, islâmica e japonesa, como é acentuado na imagem acima. Alexandre Marcel concebeu diversos edifícios com estilo orientalista, notadamente japonês, embora só viajasse oficialmente para Japão em 1913¹⁸. Para exposição de 1900, realizou outras obras, como o pavilhão do Camboja e da Espanha.

Os trabalhos murais na *Tour du Monde*, como pontuou Béal¹⁹, seguiu uma iconografia a partir das obras realizadas em suas viagens e também de fotografias compradas ou realizadas pelo artista. O museu Carnavalet, em Paris, possui uma imagem de um fragmento do panorama. É possível perceber a animação – como uma colagem – de diversos personagens criadas por Dumoulin, entrecortadas pela descrição da paisagem e pontuadas por diversas tomadas de diferentes arquiteturas. O projeto narrativo contemplava o Egito, com ênfase no canal de Suez, o estreito de Bósforo, Sri Lanka, Índia, o templo Angkor-Wat no Camboja, uma casa de verão na China e o Japão.

Figura 07: Fragmento do panorama *Tour du Monde*.



Fonte: Revue des Monuments Historiques, 1978. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

No caso específico do trabalho de Dumoulin para o panorama do Rio de Janeiro de 1910, o artista contou com alguns percalços para a realização do trabalho. É sabido que a delegação brasileira optou pela contratação de artistas estrangeiros²⁰, na verdade franceses, com a exceção do arquiteto, Franz van Ophem, belga.

¹⁸ Anuaire de l'Académie des beaux-arts. Compte rendu. A. Defrasse. – Institut de France. Notice sur la vie et les travaux de M. Alexandre Marcel. – Firmin-Didot, Paris, 1929. Paris : Libraire du Bulletin. p. 128.

¹⁹ Béal, Julien. *Op. Cit.*

²⁰ Cf. COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. "O Brasil na exposição Internacional de Bruxelas, 1910". *19&20*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 1, jan./jun. 2017.

Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/macj_bruxelas.htm>. A delegação belga realizou o convite oficial para todos os convidados em janeiro de 1908, especificamente dia 21 para o Brasil. A pasta 1388 do fundo de exposições universais dos Archives de l'État belge mantém a reposta brasileira do dia 21 de abril de 1908, na qual indica que o país participaria se conseguisse fundos. A confirmação de participação chega apenas em 1909, faltando 14 meses para a abertura da exposição.

Os jornais franceses ressaltaram a participação de artistas nacionais na elaboração das decorações do pavilhão brasileiro.

O cotidiano *Comœdia* enaltece a presença francesa:

Os Estados-Unidos do Brasil inauguraram o palácio do Brasil na exposição de Bruxelas. Este monumento, com um gosto muito francês é obra do arquiteto belga Franz van Ophem, e de três franceses, o bom pintor Eugène Delestre o escultor Cogné e o engenheiro Morigand²¹.

Esse fato não passa despercebido no Brasil, os artistas protestam contra a delegação a ausência dos artistas brasileiros trabalhando na exposição²².

O edifício era dividido em dois andares, sendo o térreo destinado a grandes dioramas de cidades importantes e no primeiro andar a vasta tela mostrando aspectos da vida cotidiana. A pintura estava relacionada a verdadeiros indígenas que exerciam tarefas “habituais” dentro do pavilhão²³.

Há poucas indicações da vinda de Dumoulin ao Brasil. Entretanto, é sabido que ele se apresentou em janeiro de 1910 no país para a elaboração da tarefa, como podemos constatar na notícia de 14 de janeiro de 1910 no jornal O PAIZ:

Está nesta capital, vindo de Paris, o pintor Louis Demoulin [seguramente grafado de modo equivocado pelo jornal] que, contratado pelo Dr. Vieira Souto, chefe da comissão de expansão econômica do Brasil, veio tirar o panorama desta cidade, a fim de figurar na exposição internacional e universal de Bruxelas, a inaugurar-se no corrente ano.

O artista Demoulin apresentou-se ao Dr. Rodolpho Miranda, titular da pasta da agricultura, indústria e comércio, de quem deverá receber instruções para a execução do trabalho de que foi encarregado²⁴.

A base de dados do ministério da justiça indica a entrada de um pintor francês no dia 09 de janeiro de 1910, Louize Dumoulin, vindo a

²¹ WARNOD, André. “Les petites nouvelles des Lettres et des Arts” *In Comœdia*. 29 de junho de 1910, pag. 5

²² Os artistas reuniram-se para reivindicar uma participação efetiva para a concepção artística na apresentação em Bruxelas. No cotidiano *A federação*, de 06 de janeiro de 1910, publica a carta integralmente dos artistas, representados *in loco* por Helios Seelinger: “Como sabem os leitores, os artistas brasileiros residentes na Europa, estranhando que o comissário do Brazil na Exposição de Bruxelas houvesse confiado a artistas estrangeiros a construção a decoração do nosso pavilhão ali, protestaram com o acto, achando-o extraordinário”. De fato, nada se altera e o grito protestatório ecoa vazio. O processo continua igualmente e os artistas brasileiros não participam da decoração ou elaboração em relação à edificação do pavilhão brasileiro para a exposição. “A arte brasileira em Bruxellas”. *In A Federação*. Porto Alegre. 06 de janeiro de 1910.

²³ Ver, sobretudo Lapauze, H.; Nansouty, Max de; et. Al. *Le guide de l'Exposition de 1900*. Paris : Flammarion, 1900 e *Album Illustré des Palais & Pavillons Français & Etrangers de l'exposition universelle 1900*. Paris : H. Laas E. Pécaud & Cie, 1900.

²⁴ AGRICULTURA, INDÚSTRIA E COMÉRCIO. *OPaiz*. Rio de Janeiro, pag. 2. 14 de jan. 1910.

bordo do navio Danubio. Certamente trata-se de Louis Dumoulin. Ele fica pouco tempo no país, prepara esboços e notas e volta para Bruxelas.

No dia 17 de fevereiro de 1910, o jornal *Le petit blue du matin* relata a volta do artista para Bruxelas, para terminar o panorama.

O sr. Dumoulin pintor do estado maior da marinha francesa e oficial da Legião de Honra, está de volta de sua viagem para o Brasil, onde ele foi recolher todos os elementos para o Panorama do Rio de Janeiro. O Sr. Dumoulin voltou com grande entusiasmo de sua estadia na capital do Brasil, onde ele admirou não apenas a beleza da cidade, mas também a luxuosa vegetação desse país e a doçura de seu clima, apesar de ter passado pela estação mais quente do ano. Diante dos documentos que ele trouxe, o panorama que estará brevemente terminado, apresentará uma das grandes atrações da Exposição de Bruxelas²⁵.

Fato interessante e curioso a contratação do pintor francês para o trabalho. Se o Brasil optou pelo arquiteto belga van Ophem por não haver tempo hábil para os trâmites de outro arquiteto, não seria difícil de imaginar que um artista brasileiro poderia realizar mais rapidamente o projeto para o panorama do Rio de Janeiro. Ao contrário, optaram por um artista francês para viajar ao Brasil e depois retornar para Bélgica a fim de terminar os trabalhos. Seja como for, o panorama de fato foi executado por Dumoulin na construção erigida especialmente para ele por van Ophem.

Figura 08: Edifício (Rotunda) que abrigava o panorama do Rio de Janeiro



Fonte: Revista da Semana, 14 de agosto de 1910.

²⁵ PETIT BLUE DU MATIN. 17 de fevereiro de 1910.

Figura 09: Detalhe do cartão postal enfatizando o panorama do Rio de Janeiro



Fonte: KBR, Biblioteca real da Bélgica, entrada 118025.

A impressão de um cronista belga foi publicada no *Diário da manhã*, do Espírito Santo. O visitante percorreu todo o pavilhão brasileiro e se deteve no panorama, a visitação ocorreu antes da abertura oficial da exposição e o Brasil ainda preparava os retoques finais nas decorações:

Depois da evocação do Brazil commercial economico, industrial e intellectual, será reservado ao visitante admirar um vasto panorama do Rio de Janeiro do alto de uma colina de Santa Thereza, deante da bahia de Guanabara. O espetáculo é prestigioso de realidade e de luz: assiste-se ao deitar o sol sobre o atlantico. Este panorama foi pintado por Luiz Dumoulin, artista francez, que passou algum tempo no Rio e ficou maravilhado da belleza da paisagem. O arranjo deste panorama ainda não está terminado, mas pode-se, desde já, comprehender o efeito felliz que fará²⁶.

Tais comentários são importantes e nos dão algumas pistas da grande obra pintada por Dumoulin. Primeiramente a visão ampla a partir “de uma colina de Santa Thereza” e, sobretudo o “assiste-se ao deitar o sol sobre atlantico”. Soma-se a essas informações, uma descrição sumária, no *Correio Paulistano*, no dia 04 de setembro: “Foi lá, de resto que todos os

²⁶ EXPOSIÇÃO DE BRUXELLAS. Diário da Manhã. *Espírito Santo*, pag. 1. 02 de jun. de 1910.

convivas se reencontraram para visitar o panorama da bahia do Rio de Janeiro, com o seu ‘Pão de Assucar’ de 1975 metros de altura, as suas 100 ilhotas e, ao longe, a maravilhosa residência de Petrópolis²⁷”.

No *XX siècle*, de Bruxelas, é ressaltado também o caráter vigoroso de Dumoulin:

Independentemente da exposição comercial, econômica, industrial e intelectual, será exposto um panorama do Rio de Janeiro, do alto da colina de Santa Teresa, diante da baía de Guanaraba. O espetáculo é prestigioso de realidade e de luz; assistimos ao por do sol sobre o atlântico. Este panorama foi pintado por L. Dumoulin artista francês, que passou um tempo no Rio e ficou maravilhado pela beleza da paisagem. O arranjo desse panorama não está terminado, mas podemos, desde já, perceber os efeitos felizes que ele fará²⁸.

Essas indicações parecem suficientemente boas para colocar o panorama de Louis Dumoulin ao lado de uma obra que passou por um leilão em 2012 – não arrematado – e depois, outra vez, em 2019. No primeiro, a tela foi para o catálogo com a datação de 1900 circa. Por certo trata-se de um esboço para o panorama realizado em Bruxelas.

Figura 10: Louis- Jules Dumoulin. Vista da Baía de Guanabara, tomada de Santa Teresa.
Óleo s/ tela. 1910. 116 x 37 (cada tela)



Como o pintor estava em Paris para a Exposição Universal de 1900 e o único relato e indicação de entrada no país se deu por conta de sua contratação para a exposição de Bruxelas, a tela em questão é obra preparatória para o panorama.

²⁷ EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE BRUXELLAS. *Correio Paulistano*. Pag. 2. 4 de set. de 1910.

²⁸ AU PAVILLON BRESILIEEN. *XX Siècle*. 17 de abril de 1910.

Figura 11: Louis- Jules Dumoulin. Vista da Baía de Guanabara, tomada de Santa Teresa. Óleo s/ tela. Assinado. 232 x 37cm.



Estas telas não são distantes daquelas descritas nos relatos dos cronistas que visitaram a exposição de Bruxelas. A grande vegetação toma conta de quase todo primeiro plano nas duas telas, ao fundo à direita da segunda, vemos o Pão de Açúcar e a luz que banha aquele canto com maior intensidade. As descrições da paisagem guardam certa distância, não há a tentativa de um embate rigoroso das plantas ou das construções. O que interessa antes à obra são anotações, sobretudo da luminosidade enquanto um aspecto úmido parece percorrer por toda a composição.

A realização de Dumoulin, que inúmeras vezes é mostrada com uma importância ímpar para a exposição na qual “os visitantes detêm-se por muito tempo admirando o esplendido panorama geral da cidade do Rio de Janeiro e os dioramas [...] são já considerados como uma das principais atrações da exposição²⁹”, confronta-se inevitavelmente com o painel de Victor Meirelles de 1889. O articulista de *O pharol* exalta as qualidades de Dumoulin, mas toma precauções quando procura relações entre os dois panoramas. Frente à representação “perfeita” do Rio de Janeiro, Dumoulin consegue uma apresentação apenas “imperfeita” da cidade.

Ao lado do palácio está o panorama da cidade e da bahia do Rio de Janeiro. Comquanto reconheça ser uma obra importantíssima pela pintura e pela fatura do conjunto, para mim está longe de egualar o panorama do Rio de Janeiro feito por Victor Meirelles, que foi tão admirado em Paris na exposição de 1889 e depois no Rio. Era a visão perfeita do Rio e da verdadeira Guanabara. Quando o vi pela primeira vez estaquei entusiasmado. De subito julguei-me no Rio de Janeiro, de onde acabava de chegar, enquanto que este agora não reproduz a cidade sinão imperfeitamente³⁰.

O trabalho de Dumoulin para o pavilhão brasileiro nesta exposição não se limitou ao panorama, o artista trabalhou sistematicamente na elaboração de painéis e dioramas nos andares do edifício.

Diversos grandes painéis decorativos ornaram o interior do palácio, representando diferentes lugares do Brasil largamente tratados pelos pinceis

²⁹ BÉLGICA. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, pag. 4. 25 de abr. de 1910.

³⁰ COHEN, ALBERT. Da Belgica. *O Pharol*. Juiz de Fora, pag. 1. 15 de jul. de 1910.

do artista francês, sr. Dumoulin. Entre essas pinturas, painéis e dioramas, citemos a decoração da cúpula da porta de entrada, a magnífica vista da beira do Amazônia, reluzente de sol que decora um arco do vestibulo, o belo diorama do parque de Belém e suas grandes telas decorativas do salão do primeiro andar, a vista de Santos e suas corredeiras. Dois outros painéis representam imensos mapas brasileiros; um nos mostra os diversos Estados da confederação brasileira, o outro contém no contorno do Brasil, todos os países da Europa, com exceção da Rússia, ilhas Baleares, a Corsica e a Sardenha³¹.

Provavelmente um dos trabalhos para as passagens, entre uma porta e outra, temos a tela de Dumoulin intitulada *La baie de Rio*, 1910 apreçoada por SGL enchères, em 2014. Trata-se de uma outra vista, os tons se assemelham, os galhos, a vegetação e a árvore à esquerda emolduram a paisagem. A obra assinada na parte inferior da tela traz a indicação “souvenir de l'Exposition universelle de Bruxelles”.

Figura 12: Louis- Jules Dumoulin. *La baie de Rio*. Óleo s/ tela. 1910. 44 x 88cm.



Os trabalhos realizados para o Pavilhão brasileiro em 1910 certamente foram muito importantes para a carreira de Louis Dumoulin, com ressonâncias percebidas de modo imediato. Depois da apresentação em Bruxelas, ele é contratado pelo estado belga para trabalhar um outro panorama, especificamente sobre a batalha de Waterloo, instalado no lugar onde a batalha de desenrolou. O cotidiano belga *Le Soir* comenta a preparação para o novo panorama e o relaciona com o trabalho realizado para o pavilhão brasileiro em 1910:

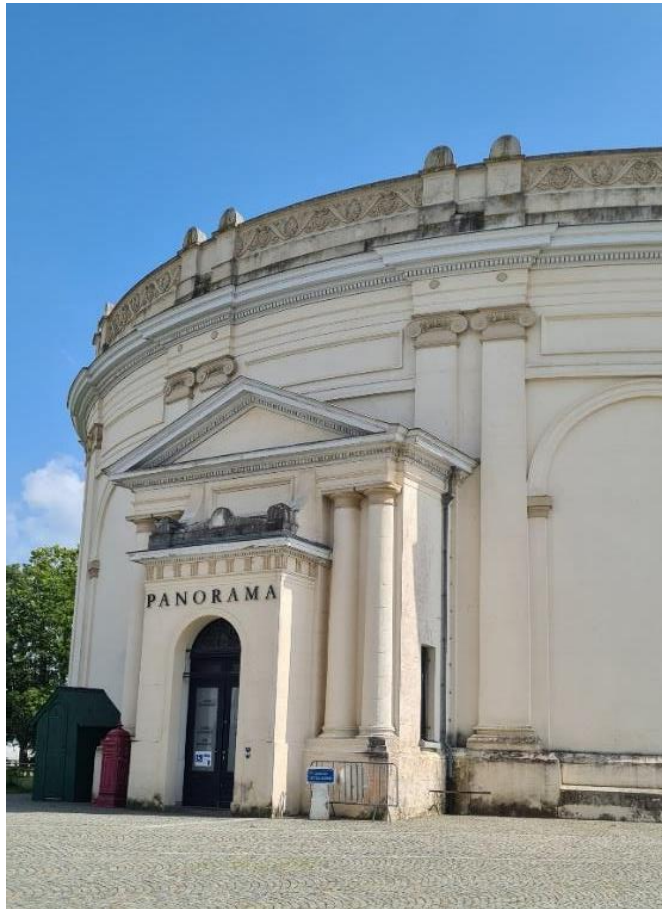
Para o panorama de Waterloo, o sr. Dumoulin, o pintor do ministério da marinha da França, do qual admiramos o magnífico panorama do Rio na exposição e ao qual o ministério concedeu, por contrato, começando no dia

³¹ A L'EXPOSITION: LE PAVILLON DU BRÉSIL. *Independence Belge*. 26 de junho de 1910.

01 de abril passado, um terreno situado aos pés do Leão de Waterloo e de frente da parada no tramway, para edificar o panorama da batalha; ele acaba de terminar seus desenhos preparatórios [...]³²

Para esse panorama, que existe ainda hoje e faz parte de um complexo cultural, a dobradinha iniciada com o pavilhão brasileiro se repete e o arquiteto responsável pela rotunda é Franz van Ophem.

Figura 13: Rotunda. Franz van Ophem. 1911



³² LE SOIR. 19 de setembro de 1910.

Figura 14: Louis- Jules Dumoulin. Detalhe do Panorama da batalha de Waterloo. 1912



Dumoulin teve prestígio, soube se inserir em um meio que obtinha notoriedade, seja trabalhando a partir das colônias, seja enveredando para os panoramas. O caso específico do trabalho para a comissão brasileira da Exposição Universal de Bruxelas, de 1910 e sua pequena passagem pelo país, demonstram a notoriedade do artista naquele momento.

Referências bibliográficas

AGRICULTURA, INDÚSTRIA E COMÉRCIO. *O Paiz*. Rio de Janeiro, pag. 2. 14 de jan. 1910

Album Illustré des Palais & Pavillons Français & Etrangers de l'exposition universelle 1900. Paris : H. Laas E. Pécaud & Cie, 1900.

A L'EXPOSITION: LE PAVILLON DU BRÉSIL. *Independence Belge*. 26 de junho de 1910.

Anuaire de l'Académie des beaux-arts. Compte rendu. *A. Defrasse*. – *Institut de France. Notice sur la vie et les travaux de M. Alexandre Marcel*. – *Firmin-Didot, Paris, 1929*. Paris : Libraire du Bulletin.

Archives de l'État. “Catalogue de la Section Brésilienne. Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1910”. Archives générales du Royaume - I 657 – 1350.

Archives de l'État. “ ” Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1910. Catalogue général officiel. I. Préliminaires. ”. Archives générales du Royaume - I 657 - 1343.

AU PAVILLON BRESILIEN. *XX Siècle*. 17 de abril de 1910.

ASEMI. Bibliothèque de Lettres Arts Sciences Humaines. <https://bu.univ-cotedazur.fr/fr/rechercher-et-trouver/collections-remarquables/collection-dexcellence-asie-et-histoire-coloniale/focus/photographies-anciennes-du-fonds-asemi>.

A TRAVERS CHAMPS. *La liberté*. 24 de dezembro de 1889.

Barbuy, Heloisa. “O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal”. In *Anais do Museu Paulista*. São Paulo v4. 1996.

Béal, Julien. “Le Japon dans la collection photographique du peintre Louis-Jules Dumoulin (1860-1924)”. 2017. In Hal-Archives Ouvertes. <hal-01517490v3>.

Béal, Julien. “La collection photographique Chine de Louis-Jules Dumoulin (1860-1924)”, 2016. In Hal-Archives Ouvertes <hal-01375937>.

BÉLGICA. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, pag. 4. 25 de abr. de 1910.

COHEN, ALBERT. Da Belgica. *O Pharol*. Juiz de Fora, pag. 1. 15 de jul. de 1910.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. “O Brasil na exposição Internacional de Bruxelas, 1910”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 1, jan./jun. 2017.

CONANT, Ellen, P. *Challenging Past And Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. University of Hawaii Press, Honolulu: 2006.

EXPOSITION DE BRUXELLAS. Diário da Manhã. *Espírito Santo*, pag. 1. 02 de jun. de 1910.

JAUMAIN, Serge. *Bruxelles 1910: de l'exposition universelle à l'Université*. Ed. ULB, Bruxelas. 2010.

Lapauze, H.; Nansouty, Max de; et. Al. *Le guide de l'Exposition de 1900*. Paris : Flammarion, 1900

Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker (eds.) (2009), Vincent van Gogh - The Letters. Version. Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. <http://vangoghletters.org>.

LE SOIR. 19 de setembro de 1910.

LOIRETTE, Michel. *Louis Dumoulin: Peintre des colonies*. Paris : L'Harmattan, 2010.

PETIT BLUE DU MATIN. 17 de fevereiro de 1910.

RUEDEL, Marcel. "L'art et les colonies » In *Les annales Coloniales*. 07 de maio de 1914.

THORNTON, Lynne *Les africanistes, peintre voyageurs: 1860-1960*. ACR Éditions, 1998.

SOCIÉTÉ COLONIALE DES ARTISTES FRANÇAIS. *Journal des artistes*. 15 de março de 1908.

SECRETARIAT GÉNÉRAL. *Recueil des actes administratifs de l'année 1908*. Pag. 418.

Interseções e hibridismos: a linguagem cinematográfica no campo da expressão artística

Intersections and hybridisms: cinematographic language and Arts

Patricia F. Moreno¹

Resumo: O texto pretende discutir alguns pontos de interseção entre o pensamento cinematográfico e a História da Arte, sobretudo em produções de Arte Moderna e Contemporânea, procurando, principalmente, compreender em que medida o cinema como linguagem foi motor para novos formatos e discussões no campo artístico. De maneira ensaística, pretendemos pensar em um percurso que evidencie as aproximações entre os dois campos até a Arte Contemporânea, momento que essa relação se amplifica e, de certa forma, se reconecta com formas pioneiras do cinema. Como objeto de análise tomamos o pensamento sobre cinema de Helio Oiticica, artista brasileiro que apresentou propostas híbridas de apropriação e reinvenção do cinema.

Palavras-chave: Cinema; Arte contemporânea; Helio Oiticica.

¹ Professora da área de História da Arte do Departamento de Artes e Design da UFJF. Doutora em História Social pela UFF.

*É curioso como as cores do mundo real
parecem muito mais reais quando vistas no cinema.
(Alex DeLarge, personagem protagonista no filme Laranja Mecânica)*

As apropriações de referências artísticas na produção cinematográfica são um tema de estudo recorrente e, para além da produção acadêmica, são demonstradas de forma bastante comum nas mais diversas mídias e redes sociais. O presente texto, entretanto, propõe tomar como sentido o caminho inverso, nossa intenção é verificar as influências do cinema como linguagem no campo da produção artística. Partimos de um princípio particular e, de certa forma, instigante, de que o cinema se tornou um modelo norteador dominante na produção de Arte Moderna e no desdobrar dela, a qual, convencionalmente, foi chamada de Arte contemporânea.

Para pensarmos nas aproximações e, sobretudo, nos impactos da linguagem cinematográfica na operação artística, bem como na forma de organização das exposições de arte, procuraremos apontar possíveis interseções desde algumas experiências precursoras de um período anterior à invenção do cinema convencional, passando pelas relações mais diretas construídas nas vanguardas, sobretudo nos ready mades de Duchamp. Essa espécie de anamnese irá subsidiar nossa investigação mais específica que são as formas híbridas, ou seja, as que entrelaçam artes plásticas, cinema e suas variações na produção e exposição das imagens da Arte Contemporânea. Pretende-se, primeiramente, demonstrar que a influência do cinema incide muito mais nos meios da arte do que no modo de representação, pois o cinema, além de apresentar uma nova ótica sobre a discussão do movimento das imagens, trouxe a possibilidade de uma autonomia na captação do real para o campo da arte.

A pulsão de arte amplificada pela do movimento: os pré cinemas

Para percebermos os pontos de interseção entre as artes plásticas e o cinema necessários à nossa proposta de análise, é, primeiramente, preciso apresentar a hipótese de que o ‘pensar cinematográfico’ é muito anterior à invenção da câmera convencional de captação da imagem em movimento. Acreditamos que formas de construção e de exposição das imagens, propositadamente organizadas para que fizessem sentido em conjunto (de forma narrativa ou sensorial), está associada a um pensar cinematográfico. E, seguindo o mesmo raciocínio, quanto mais efeitos externos são introduzidos à imagem, para criar ambientação, ampliar a percepção sensorial emanada da imagem e criar ambientes de imersão, mais conectado ao pensamento cinematográfico essas imagens estão.

Arlindo Machado em *Pré-cinemas e Pós-Cinemas* (1997) comenta que ao tentarmos historiar acerca destes primórdios do cinema, podemos nos remeter mais e mais às antigas formas de representação, chegando até mesmo nas cavernas de Lacaux ou Font-de-Gume, com seus vestígios de desenhos paleolíticos sucessivos nos relevos das paredes. Kátia Maciel logo na introdução de *Transcinemas* (2009), faz uma breve reflexão a respeito da série *Rake's progress*, do pintor inglês William Hogarth (1697-1764), que versa sobre a vida de Tom Rakewell em oito pinturas, cada uma apresentando uma fase da vida sem escrúpulos do personagem, conforme conta a ópera de Stravinski. Ela destaca a organização dos modelos na pintura como atores encenando e a forma como criou uma cenografia para cada uma das telas. Outro exemplo destacado é a obra *The morning walk*, de Thomas Gainsborough (1727-1788), na qual o casal Hallet é retratado caminhando em um bosque, segundo Maciel, Hogarth, ao conceber a imagem do casal se deslocando do fundo, permeado pela atmosfera hedonista do Rococó, na direção do espectador, teria sido o responsável pela primeira tentativa na história da pintura de imprimir o movimento instantâneo em uma tela.

Os exemplos acima demonstram que tais artistas imprimiram relações precursoras entre imagem e narrativa sequenciada, com elementos de montagem e até de representação do movimento, mas, se considerarmos somente os aspectos da criação de obras conjugando ambientes com similaridade tridimensional, seriação narrativa e impressão de movimento como elementos que apresentam o pensar cinematográfico, teremos uma infinita lista de obras na história da pintura que trazem um ou todos estes elementos. Bastaria mencionarmos os grandes e consagrados artistas como Caravaggio, Velázquez, um pouco depois Théodore Géricault e muitos outros para demonstrarmos isso.

Para a discussão que propomos vamos necessitar de um recorte mais preciso, propomos que o pensar cinematográfico emergiu de um lugar de interseção entre a representação imagética e o ímpeto de captação real do movimento. Sendo assim, as experiências que conectaram imagens com formas híbridas de captação/exibição do movimento nos interessam mais. São nas experiências desenvolvidas ao longo dos séculos XVIII e XIX como a Phantasmagoria, os Lampacospe, os Panoramas, Cycloramas, Kineoramas dentre outros que conseguimos enxergar uma forma de pensar cinema capaz de dialogar com as influências e inserções do cinema no campo das artes visuais, sobretudo na arte contemporânea. São experiências que Arlindo Machado (1997) insere no que chamou de modelo Meliés (p.19), o qual estava inicialmente no horizonte do ilusionismo que fascinava o público ao longo do século XIX. Nesta perspectiva, interessa-nos o cinema não como matéria, mas sim como

conceito, por isso as experiências técnicas como as de Étienne-Jules Marey, Eadward Muybrigde e de Albert Londe² não serão discutidas aqui, pois voltaremos nosso olhar para formas que provavelmente respondam melhor à questão sobre esse pensar cinematográfico.

Dentre as experiências citadas, destacaremos a dos Panoramas e a do Cineorama, como forma de exemplificar o lugar de intercessão entre imagem e movimento, conforme mencionado acima. Os Panoramas foram criados e patenteados em 1787 por Robert Backer, um inglês, pintor de retratos. A arquitetura dos Panoramas seguia uma rígida estrutura de construção e montagem (também patenteada), para que a ilusão ótica fosse bem sucedida. Resumidamente tratava-se de uma rotunda, para que fosse alcançada a visualidade em 360°, acima da pintura, que já na primeira montagem tinha cerca de 11 metros de altura e 26 m de comprimento, eram posicionadas claraboias para captação da luz natural, enquanto na plataforma central, onde se posicionava o público, não havia nenhuma iluminação. Para alcançar a extensão completa da pintura o espectador deveria se movimentar e a monumentalidade da tela ampliaria a ilusão de imersão na realidade imagética construída. Destacamos que uma das ideias norteadoras do projeto era a de apresentar uma pintura sem limites e criar um ambiente sensorial. (OLEKSIJCZUK, 2001)

O Cineorama intensificou o ponto de interseção entre imagem e movimento. Patentado por Raul Grimoin-Sanson, em 1897, o Cineorama era realizado em uma construção circular, com cem metros de circunferência e suas paredes serviam como tela contínua, onde eram exibidas 10 imagens registradas por câmeras de 70mm que eram disparadas de 10 projetores diferentes simultaneamente, constituindo uma imagem só. (PARENTE, 2009, p. 36) O Cineorama montado na Exposição Universal de Paris, em 1900, simulou uma viagem de balão para cerca de 200 pessoas posicionadas dentro de uma cesta de balão, com os acessórios necessários para o voo incluídos (cordas, âncoras, escada etc.). Na cesta gigantesca no centro do prédio, os espectadores eram convidados a experimentar uma sensação de um voo real de balão por Paris a uma altura de 400 metros.

Há diversos exemplos de experiências neste lugar de interseção que demonstram que o cinema convencional, o qual sempre tivemos maior acesso, é somente uma das vertentes do cinema e que o pensar cinematográfico é múltiplo e não se retém na operação cinematográfica técnica. Sendo assim, podemos perceber o quanto o cinema, nessas

² Os três trabalharam em frentes separadas, mas com uma visão semelhante que concebia o uso da câmera como como exercício técnico de decomposição do movimento para fins científicos.

variações conceituais que propõem formas variadas de montagem, imersão e experimentação, caminhou junto com as artes plásticas.

O Cinema e a Experiência Moderna

Já são bastante conhecidas as experiências diretas de captação e uso da imagem cinematográfica a partir do início do século XX pelos artistas modernos. Marcel Duchamp lançou mão de tal recurso como “atalho” para conseguir materializar seus efeitos óticos como em *Anémic cinema*, de 1926, filme constituído por sucessivas imagens espiraladas, uma tentativa de fazer o registro do movimento pretendido em obras anteriores, como *Rotative d'émisphere*, de 1925. Muitos outros artistas de vanguarda realizaram experimentações com o suporte cinematográfico, para mencionarmos apenas alguns, a título de referência: futuristas publicaram em 1916 o primeiro manifesto do cinema de artista, intitulado *Manifesto da cinematografia futurista*. Os dadaístas Hans Richter e Viking Eggeling, no início da década de 1920, criaram filmes compostos por abstrações, pois entendiam o cinema como um prolongamento natural da pintura. Cabe mencionar também o estreitamento das relações entre arte e cinema, como podemos perceber nos trabalhos de Man Ray, Léger, Moholy-Nagy, Salvador Dali (em parceria com Luis Buñuel, no conhecido *Um Cão Andaluz*), Picabia e muitos outros dessa época. É possível afirmar, então, que, a partir daí, a modalidade filme de artista tornou-se parte da agenda de várias produções em diversos momentos e apresentando diferenciadas modalidades. (COCCHIARALE e PARENTE, 2007; CANONGIA, 1981). A discussão sobre a captação da imagem em movimento em tempo real certamente permeia todas estas experiências, mas em que medida a linguagem e, principalmente, o pensamento cinematográfico interferiu de forma mais subjacente na produção artística?

Nicolas Bourriaud, no livro *Formas de Vida: a arte moderna e a invenção de si*, apresenta uma ideia convergente à nossa reflexão. Para ele, o cinema apresentou aos artistas a possibilidade de representar o real para além de qualquer mediação linguística. Dessa forma, o cinema teria viabilizado a expressão da realidade por meio da própria realidade, pois “preso ao real para todo sempre, sua essência reside no presente”. (BOURRIAUD, p. 35). Para Bourriaud a primeira obra de arte a tirar consequências do cinema foi *Roda de Bicicleta*, seguido pelos outros ready-mades de Marcel Duchamp. Segundo ele, Duchamp teria utilizado a possibilidade cinematográfica de significar através da própria realidade, dispensando, assim, o intermédio da representação.

Seguindo este mesmo raciocínio, o museu passa a cumprir o papel da película, pois, nos ready-mades, a instituição artística constitui um

modo de registro. O ready made não só assinala a irrupção do objeto comum e de consumo no campo museal, mas também indica a passagem de um espaço simbólico para um tempo real do objeto, indexado sobre o modelo cinematográfico, porque “criar é enquadrar: o tempo vivido e o tempo da criação se sobrepõem um ao outro” (BOURRIAUD, p. 37)

Dessa forma, o modus operandi do cinema pode ter influenciado a operação artística ao fornecer um modelo de prática do presente capaz de transformar seus métodos de produção e exposição. Não por acaso as manifestações pós-ready made e filiadas ao pensamento Duchampiano fazem menção a uma necessidade de expressão “direta”, articulando conjunta e intrinsecamente os conceitos de obra, processo e tempo presente.

As Vertentes Ilusionistas do cinema e a Arte Contemporânea

Como vimos, o cinema em sua fase embrionária abrangeu formas híbridas e bem pouco convencionais de materialização. Na Arte contemporânea podemos verificar as intercessões que apresentamos entre o pensar cinematográfico e a construção/exibição da imagem de maneira ainda mais aprofundada, quando percebemos o modus operandi que o artista toma para si. A operação cinematográfica fornece aos artistas um modelo de prática do presente, aberto o suficiente para influenciar seus métodos de produção e exposição. Além disso são construções híbridas cujo pensamento sobre cinema em suas vertentes ilusionistas fica evidenciado.

Nos anos 1960, Andy Warhol transgrediu a narrativa convencional em seus filmes experimentais, ao filmar continuamente os rostos de personagens entrevistados por ele ou apresentar como narrativa um período de quase seis horas ininterruptas de sono de um jovem no filme *sleep*. A importância da produção fílmica de Warhol deve ser pensada como divisor de águas no que tange ao uso do suporte fílmico por artistas, *Chelsea Girls*, de Andy Warhol e Paul Morrissey (1966), por exemplo, tornou-se uma referência para o cinema experimental da década de 1960. Em *Chelsea Girl* Warhol rompeu com todas as regras de montagem/projeção/exibição do cinema convencional ao utilizar a projeção em duas telas simultâneas – uma em preto e branco e a outra em cores – e duas trilhas sonoras diferentes, mas associadas. Em cada exibição há um resultado diferente, pois não há uma obrigatoriedade cronometrada entre as duas projeções. Além disso, as imagens em movimento captadas por Warhol, quando exibidas, muitas vezes eram projetadas diretamente sobre uma tela de pintura, o que nos dá importante pista para compreendermos as relações intrínsecas que passaram a se estabelecer entre a arte e o cinema. Assim

como os panoramas e suas derivações, o uso da imagem em movimento na arte contemporânea também pretendia ampliar os limites da tela com imagem fixa e serviria como um novo espaço visual e um novo suporte de experimentação.

Essa modalidade de manifestação artística contemporânea situa-se entre a produção cinematográfica e a obra de arte, trata-se de um objeto artístico, mas, também, sensorial, sinestésico e aberto à intervenção do artista e do sujeito receptor ou, melhor dizendo, participador. É uma modalidade que pode englobar desde as experiências precursoras do audiovisual até as criações videográficas mais contemporâneas. Diante da diversidade nas poéticas de cada artista e o predomínio em suas obras de uma clara postura intermediária, pautada pelo diálogo entre o texto, a imagem e o objeto, faz com que o uso do conceito, da visualidade e da sensorialidade, sejam elementos facilmente perceptíveis no campo dilatado das transformações da arte contemporânea.

Oitica e o cinema

Destacaremos o trabalho de Helio Oitica (HO) como objeto de análise por seu forte envolvimento com o cinema, que ultrapassa as experimentações com imagens em movimento. O artista produziu inúmeras reflexões acerca do cinema por meio de cartas, escritos, anotações e críticas de filmes, formulando ideias e discutindo sobre seus cineastas prediletos, o que demonstra um profundo conhecimento sobre a linguagem cinematográfica, mesmo em seus moldes convencionais.

HO passou a experimentar os recursos da imagem em movimento e das montagens utilizando sequências de *slides* como proposições artísticas quando foi morar em Nova York, a partir de novembro de 1970, ao ganhar uma bolsa de pesquisa da Fundação Guggenheim. Nesse mesmo ano, alguns meses antes de se mudar, participou da exposição *Information* no MOMA, com seus *Ninhos*, cuja repercussão a estabeleceu com um marco da Arte Contemporânea. Entretanto, é a ideia inicial de H.O. para essa exposição, mas que foi recusada, o que nos chama atenção. Sua intenção era espalhar colchões para que o espectador pudesse assistir deitado e/ou sentado à projeção de um vídeo montado com vários filmes de artistas amigos seus como Rogério Sganzerla – importante nome do cinema marginal - e Miguel Rio Branco - artista plástico que também realizou filmes experimentais. Nessa proposição, assim como no roteiro de *Nitrobenzol & Black Linoleum*, escrito em Londres, no ano de 1969, também não realizado e claramente influenciado pelo filme *Chelsea Girl*

de Warhol e Morrissey³, o artista pensou a exibição cinematográfica em uma estrutura narrativa e espacial diferenciada. Acreditamos, por isso, serem essas propostas não realizadas uma espécie de marco zero para o início do pensamento de H.O sobre o que ele passaria a chamar, poucos anos depois, de *Quase Cinema*, de narrativa não linear e que apresenta uma ruptura radical com a estrutura arquitetônica e tradicionalmente construída pelo espetáculo cinematográfico e, principalmente, inclui a participação do espectador - participador nas palavras dele.

O *Quase Cinema* de Oiticica torna-se um conceito definido pelo artista a partir de 1973, com as *Cosmococas*, cuja ideia principal era a de promover a fruição das imagens, captadas de diferentes fontes (capas de livros, discos, jornais e revistas) que foram apropriadas, reinventadas e ressignificadas pelo artista, passando a compor um exercício imagético cuja fruição aconteceria em ambientes específicos, formulados para agir em confluência com as imagens. Tratava-se de produzir uma relação sensorial com o espaço em uma experiência cinematográfica não narrativa, cuja fruição em conjunto concretiza a obra de arte. Para isso, as *cosmococas* foram concebidas como “blocos de experiência”, minuciosamente descritas pelo artista em seus *notebooks*. Portanto, suas experiências com o Super-8, antecedem a esse momento de maturação e apresentam um caráter bastante marginal, até por seu teor embrionário.

Oiticica se posicionava como um insatisfeito com a “linguagem-cinema” e, principalmente, com a relação desta com o espectador. Seus escritos, de março de 1974, sobre a *Cosmococa-programa in progress* apontam para essas inquietações: “a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais; era sempre a mesma coisa: porque?”. (OITICICA, 2005, 89) O artista pretendia que as obras de seu “programa” fossem arranjadas de forma a superar a passividade do espectador e que esse pudesse se relacionar de forma sensorial, criando espaços que proporcionasse uma nova visualidade, uma forma de fruição que ultrapassasse a retina. Não se tratava mais de pretender um espectador contemplativo, dissociado do processo de criação, mas sim, de pensar nas possibilidades de ter um espectador/participador.

Mas para compreendermos o pensamento sobre cinema de HO é preciso compreender seu caráter de subversão marginal. No início de sua estada em Nova York, H.O, se matriculou em um curso de cinema na New York University e adquiriu uma câmera Super 8. Escreveu o roteiro e começou as filmagens de Brasil Jorge, seu primeiro filme usando essa

³ O filme seria exibido em três telas e ocorreriam interrupções ao longo da projeção para que fossem realizadas performances ambientais a fim de promover a experiência sensorial “dentro e fora” das telas.

bitola. A produção superoitista de H.O. ainda é pouco investigada, sabe-se que realizou, além de *Agripina é Roma-Manhattan*, seu filme mais conhecido, Brasil Jorge, mais 9 curtas metragem aproximadamente, todos apresentando um caráter experimental.

Apesar desse número significativo de filmes em Super 8, ao elencar sua Filmografia (?)⁴, H. O. inseriu somente *Agripina é Roma-Manhattan* na sua lista. Para dar título ao filme utilizou o verso “*Agripina é Roma-Manhattan*” que consta na parte “*Inferno em Wall Street*”, do poema *O Guesa* de Joaquim de Sousa Andrade, o qual descreve os Estados Unidos da segunda metade do século XIX, início do processo de aceleração da produção industrial e, conseqüentemente, de uma efêmera prosperidade capitalista. Oiticica cria uma leitura alegórica que coloca Agripina, mãe do imperador romano Nero, vivenciando as dinâmicas urbanas da Manhattan atual. É a roupa de Agripina, principalmente sua sandália estilo romano, amarradas até os joelhos, que constroem a indicação alegórica do personagem, a mãe de Nero. As referências que transformam Manhattan em Roma são as locações: Agripina e David Starfish sobem uma escadaria e colunas Neoclássicas são filmadas de baixo pra cima. HO não finalizou o filme, mas trouxe os rolos que foram montados sem cortes por Andreas Valentim. Os personagens deambulam pelas ruas de Wall Street, tal como profetizou Baudelaire sobre o artista *flaneur*. A câmera também deambula para fazer o percurso do poema, mostrando a bolsa de valores, porque o inferno está em Wall Street.

O filme vincula-se às ideias marginais e, principalmente, às da experimentação: o uso do Super 8, o cenário underground, a escolha do título e o uso de alegorias, mas a última parte da sequência final nas ruas é a que mais nos chama atenção: trata-se do momento em Mario Montez entra em cena, sendo ele um ator que em quase a totalidade de seus filmes atuou travestido de mulher, faz aqui a referência à chamada estética *camp*, comumente relacionada ao exagero, à afetação, a um código visual que ironiza ou ridiculariza o que é dominante e que surgiu no universo homossexual em meados do século XX.

O cinema underground estadunidense trabalhou o tema e, certamente, potencializou seu caráter transgressor, como pode ser observado em obras de Warhol (“Blow Job”, “My Hustler” e a já citada “Chelsea Girl”, que tem a participação do mesmo Mario Montez), Jack Smith (“Flaming Creatures”, que também tem no elenco Mario Montez),

⁴ Na carta a Antônio Dias quando Oiticica usa o termo filmografia, ele vem acompanhado pelo sinal (?), para relativizar o alcance explicativo dessa palavra, tendo em vista sua proposta para o uso do meio. Ver em: http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0163.8 0%20p01%20-%20525.GIF

Paul Morrissey (“Flesh”, “Trash”, “Women in Revolt”). É inserido nesse cenário underground que H.O. constrói a cena de Mario Montez em *Agripina é Roma Manhattan*. Nela o artista plástico Antônio Dias joga dados com Mario Montez, que está travestido impecavelmente, sobre algumas chapas de ferro utilizadas como alambrado em canteiros de obra da cidade. Mario Montez personifica a estética *camp*, estreia o trabalho com H.O em *Agripina*, mas torna-se ícone para o artista que cria a partir dessa experiência a ideia de *Tropicamp*.

Tropicamp é parte do que chamo de tropicália-subterrânea: no meu projeto 1 CENTRAL PARK, incluo numa área de performance, Mario Montez fazendo Carmem Miranda + outras coisas: um amálgama também: esquemas, migalhas de síntese – por isso, dando um pulo até 1971, quero falar nessa personificação antológica (...)⁵

Essa personificação antológica a que H.O. se refere pretendia hibridizar dois ambientes, o underground novayorquino e o tropicalismo, concentrados na imagem de Mario Montez como Carmem Miranda. Talvez possamos, entretanto, visualizar a prévia desse processo criativo em *Agripina é Roma Manhattan* ao reunir um ícone underground, – Mario Montez, - o artista brasileiro Antônio Dias e ter como inspiração a frase de um poema cuja narrativa é sobre o guesa, mito dos índios muíscas, da Colômbia, que realiza um périplo que compreende a Amazônia, a travessia da América do Sul até chegar à bolsa de Wall Street. Todos esses elementos, alguns indicados nas entrelinhas, outros impressos diretamente nas imagens, são também personificações antológicas, capazes de demonstrar os desdobramentos do pensamento de H.O. e um legado que uniu arte e imagem cinematográfica no seu *quase cinema*.

Uma reflexão para além da forma cinema

Por mais distantes que os universos cinematográficos de HO e dos primórdios do uso da imagem em movimento estejam, é possível realizarmos, partindo da ideia do pensar cinema, reflexões importantes para compreensão do universo expandido da imagem em movimento. Desde os primeiros estágios da consolidação de uma linguagem cinematográfica, diz-se que o cinema constrói temporalidades narrativas próprias. Seja com a “imagem indireta do tempo” (Deleuze: 1985) obtida na montagem de planos do cinema clássico, ou com a “imagem-tempo direta” presente em determinadas correntes do cinema moderno e contemporâneo, são incontáveis os exemplos de relações espaço-temporais

⁵ Texto enviado a Torquato Neto, datado de 15 de outubro de 1971, com o título: Mario Montez, Tropicamp, para Torquato Neto, p.04. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>

estabelecidas através da experiência cinematográfica. (VIEIRA Jr, 2007, p.5)

Nossa percepção sobre a imagem não pode vir apenas construída através da técnica, mas da grande forma de pensamento que advém da técnica. Nessas experiências não se coloca o cinema como simples demonstração de uso tecnológico, trata-se de discutir o princípio da imobilidade ou mobilidade diante do mundo, uma espécie de filosofia de tempo. É desse modo que o cinema ajuda a desenvolver um outro pensamento sobre o tempo, ou seja, o tempo da imagem como reprodutora do mundo. O fato do cinema ser um “dispositivo” e de tratar-se de uma realidade técnica específica com uma utilização social é fundamental para entender a compreensão dos pontos que unem as artes e o cinema.

Assim como nos pré-cinemas, HO propõe uma forma diferenciada de participação sensorial, bem distante da estrutura tradicional do cinema, propondo outra forma de fruição, (re) apresentada como objeto de arte que se materializa em uma exibição situada entre a operação cinematográfica e artística. O envolvimento de HO com a proposta de alteração da dinâmica tradicional do cinema teve início a partir de seu contato com a obra do cineasta brasileiro Neville de Almeida. O filme, *Mangue-Banguê*, de Neville, foi compreendido por Oiticica como “a perfeita medida de frestas-fragmentos filmes-som de elementos concretos (...) NÃO NARRAÇÃO⁶” A ideia de uma narrativa não linear é um ponto importante para a formulação de seu *quasi-cinema*.

Sua proposta tem a intenção de transcender as questões do tempo e do espaço, construindo uma possibilidade de fruição de imagens, sons e sensações diversas simultaneamente. É importante ressaltar que o objetivo de refletir sobre a realidade usando um suporte diferenciado, também se materializava na mudança da relação entre a obra e o espectador. Não se tratava mais de pretender um espectador contemplativo, dissociado do processo de criação, mas sim, de pensar nas possibilidades de ter um espectador que pudesse interferir e se relacionar com a obra fílmica em um espaço de exibição diferenciado. Mais que uma produção aproximada do cinema como conhecemos tradicionalmente, essa proposta ultrapassava as barreiras sedimentadas pela própria “moderna tradição” cinematográfica.

A forma como HO arquiteta meticulosamente as ambientações de cada *Cosmococa*, também nos remete ao diálogo com as formas que os espetáculos do cinema ilusionista eram minuciosamente planejados. Em ambos os casos havia um trabalho criativo, que pressupõe o conhecimento técnico, mas também uma elaboração conceitual. Defendemos a ideia de que os artistas contemporâneos que contribuíram para ampliação sobre os

⁶ OITICICA, H. *Mangue Banguê*. Programa Hélio Oiticica. Tombo 0477/73.

suportes, meios e linguagem o fizeram tanto no campo das artes plásticas quanto do cinema, pois imersa nessa concepção de que a imagem cinematográfica era capaz de uma apreensão mais temporal da produção artística, existia também a consciência de uma discussão mais ampla, que pretendia, com o dito filme de artista, negar a simples representação naturalista do cinema convencional narrativo de inspiração literária, que, para eles, engessou a produção em um sistema comercial e aprisionou a imagem nas tradicionais salas de projeção.

O objeto dessa análise, protagonizado pelo pensamento de Oiticica, pretendeu demonstrar como o pensar cinema sensibilizou pautas tão distintas. Os ilusionismos de antes chegaram até nós em experiências inúmeras e potencializam os hibridismos tanto da Arte Contemporânea e de um cinema que ainda está em expansão. É mesmo curioso como as cores do mundo real parecem muito mais reais quando vistas no cinema...

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de textos).

Carta de Helio Oiticica a Antônio Dias. Disponível em:
[http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0163.8 0% 20p01% 20-% 20525.GIF](http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0163.8%20p01%20-%20525.GIF)

COCCHIARALE, Fernando e PARENTE, Andre. *Filmes de artista no Brasil, 1965/1980*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.

COSTA, Luiz Claudio (Org.). *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria / FAPERJ, 2009.

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FAVARETO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

GONÇALVES, Osmar. *Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Circuito, 2014.

MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo. Iluminuras- Itaú Cultural, 2007.

_____. (2010). *Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 37(33), 21-40. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68102>

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 5ª edição. São Paulo: Papirus, 2008.

MACHADO, Rubens. *Marginália 70: O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MACIEL, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MELO, Christine. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Ed. Senac, 2008.

NOGUEIRA, Isabel. A pintura como desejo de cinema, o cinema como desejo de pintura.

https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15823/2/ULFBA_andpainting_isabelnogueira.pdf

PARENTE, André. A Forma Cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

PENAFRIA, Manuela e MARTINS, Índia Mara (Orgs). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. https://labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20110824-penafria_esteticas_do_digital.pdf

OITICICA, H. Notebook 1973/1974. p. 2-3. Cosmococa: programa in progress. Projeto HO/Malba/CACI, 2005.

OITICICA, H. Manguê Banguê. *Programa Hélio Oiticica*. Tombo 0477/73.

OLEKSIJCZUK, Denise Blake. *The first Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001.

Murilo Mendes por Cândido Portinari¹

Murilo Mendes by Cândido Portinari

Raquel Quinet Pifano²

Resumo: O presente texto reflete sobre a atividade de retratista do pintor Cândido Portinari. Analisa a pintura “Retrato de Murilo Mendes” feita pelo pintor, que hoje pertence ao Museu de Arte Murilo Mendes da UFJF. Também problematiza a datação da obra.

Palavras-chave: Retratos; Portinari; Murilo Mendes.

¹ Este artigo é resultado das pesquisas desenvolvidas no âmbito do programa de Iniciação Científica 2020-2021 da UFJF. Agradeço a Vittoria Cucurullo Pioli, bolsista do programa de IC, pela dedicada colaboração na pesquisa dos periódicos e correspondências.

² Doutora em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Professora de História da Arte do Departamento de Artes e Design da UFJF e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da mesma universidade.

Com apenas 20 anos Portinari já despontava na imprensa carioca como artista dos mais “brilhantes”, sendo tal reconhecimento oriundo de sua atuação como retratista:

Cândido Portinari, sem embargo de ser um dos mais jovens, entre os artistas brasileiros, é um dos mais brilhantes. (...) Fez-se um apaixonado dessa especialidade, que é, talvez, a mais difícil de todas, em pintura – o retrato. E que graça, que mystério ele soube, desde logo, comunicar aos seus quadros! (“A arte de Cândido Portinari”, 1924, p.3)

A essa altura, em 1924, formado pela Escola de Belas Artes, o jovem Portinari já se destacava nos salões oficiais da Escola: em 1922, recebeu menção honrosa e em 1923, a Medalha de Bronze e o prêmio da Galeria Jorge, além de uma premiação em dinheiro. Em ambas as mostras, concorreu com retratos. Aliás, durante toda a década de 20, sua participação nos Salões da Escola foi com retratos.³ Apresentações pela imprensa em tom laudatório como acima transcrito eram frequentes, em 1925, em entrevista ao *Jornal do Brasil* sobre sua participação no Salão da Primavera, assim era anunciado: “Não se trata pois de um estreante ou um desconhecido. (...) Além de tudo, Portinari se distingue por uma particularidade: concorrendo como foi dito, a várias exposições, em todas apresentou exclusivamente retratos.” (“Do Salão da Primavera”, 1925, p. 7) Em 1926, em entrevista ao “*O Jornal*” Portinari era descrito como “pintor de excellentes recursos, que já obteve, em nosso salão, distinções de diversa natureza.” (“A versatilidade de preferências, no momento artístico”, 1926, s/p.) Celso Kelly, em sua coluna “O momento na pintura” no jornal “*A Manhã*”, o apresentou com evidente entusiasmo: “(...) transmittimos hoje, as palavras de um novo, mas poderoso pintor, cujas obras já são a afirmativa de vibrante sensibilidade artística.” (“O momento na pintura”, 1926, s/p.) José Mariano Filho, ao comentar o Salão de 1926, registrou: “Dois jovens pintores aparecem brilhantemente representados no gênero retrato: M. Constantino e Candido Portinari.” (MARIANNO FILHO, 1926, s/p) Ao que tudo indica, o jovem artista não encontrou maiores obstáculos para ingressar no ainda incipiente “sistema artístico” da capital federal dos anos 20, e o fez como retratista.

Aquele “sistema artístico”, se é possível denominá-lo como sistema, passava quase exclusivamente pela chancela da Escola Nacional de Belas Artes e suas exposições anuais, os famosos Salões.⁴ Uma vez aceito nos

³ No Salão de 1924, Portinari inscreveu 7 retratos e a tela “Baile na Roça”, esta última foi recusada enquanto os retratos aceitos.

⁴ Embora o Salão anual da Escola Nacional de Belas Artes ainda fosse oficialmente “Exposição Geral de Belas Artes” como estabelecido em decreto imperial de 31 de março de 1840 (a I Exposição Geral de Belas Artes teve sua abertura em 12 de dezembro de 1840), já era corrente o uso do termo Salão

salões (a participação dependia do julgamento de um júri), o artista era alvo da atenção dos críticos, na maioria literatos que colaboravam com os periódicos, e assim conseguia figurar na imprensa da época. Fora da Academia, praticamente inexisteriam outros espaços de circulação da obra de arte, sendo o mercado de arte muito restrito. Replicando o gosto acadêmico, havia no Rio a Galeria Jorge. Fundada em 1907 por Jorge de Souza Freitas, a Galeria Jorge, segundo Vieira (1984 p.16), só negociava arte importada ou obras de alguns artistas brasileiros já consagrados. ” Onde se lê “artistas brasileiros consagrados”, entende-se artistas chancelados pela Escola de Belas Artes. O alinhamento com o gosto da escola fica claro no fato da Galeria Jorge ter instituído um prêmio concedido nos Salões de Belas Artes – o próprio Portinari foi agraciado com tal prêmio duas vezes, em 1923 e em 1926.

Apesar da centralidade da Escola no debate artístico e consequente domínio na orientação do gosto da época, havia vozes discordantes. O Rio de Janeiro assistiu a algumas tentativas de criação de espaços de circulação da arte independentes do domínio da Escola de Belas Artes. O desejo de atualização da arte, gerando acirrados debates, já era sentido dentro da própria instituição. Desde 1918 um grupo de alunos reunia-se no Café Gaúcho para discutir arte e possíveis alternativas ao “monopólio” da Escola. Dali resultou a criação do Salão da Primavera em 1923, inspirado no *Salon des Indépendents* de Paris, aberto à novidades e por isso sem júri de seleção das obras.⁵ Contudo, Ângela Ancora Luz (2005) chama a atenção de que apesar da proposta distante das regras do Salão oficial, o resultado não foi muito diferente do modelo acadêmico. A capital também contava com um importante endereço para a mostra de arte, especialmente de arte moderna, o salão do Palace Hotel. Ali expuseram Oswaldo Goeldi em 1927, Lasar Segall em 1928, Portinari, Ismael Nery e Tarsila do Amaral em 1929, e em 1930 a Exposição da Escola de Paris apresentava ao público obras de Léger, Matisse, Picasso, Braque, Gris, Miró, Severini e outros.

Até 1929, Portinari seguiu a “cartilha” da Academia para conquistar o reconhecimento daquela instituição: ingressou como estudante na Escola Nacional de Belas Artes, participou dos Salões, que garantiam presença na imprensa, e obteve o maior laureamento possível para o artista em início de carreira – o prêmio de viagem de estudos à Europa.⁶ Com o retrato do

para se referir à Exposição Geral. A mudança oficial de nome para Salão Nacional de Belas Artes só ocorreria em 1933 (Decreto de 6 de julho de 1933). A esse respeito ver LUZ, 2005.

⁵ O Salão da Primavera ocorreu no Liceu de Arte e Ofícios, sendo seus fundadores Manoel Santiago, Mário Túlio, Porciúncula de Moraes e Manoel Faria. LUZ, 2005.

⁶ Em 1922, Portinari participa do Salão da Escola Nacional de Belas Artes com o “Retrato de Ezequiel de Fonseca Filho” recebendo uma menção honrosa; em 1923, como “Retrato de Paulo Mazzuchelli” é premiado no Salão com a Medalha de Bronze; em 1924, inscreve-se no Salão com 7 retratos e a “Baile na Roça”, sendo este recusado; em 1925, recebe a Pequena Medalha de Prata, saber qual obra disputou condição para que pudesse/ tornando-se apto a concorrer ao Prêmio de Viagem; em 1926,

poeta Olegário Mariano ganhou o tão cobiçado prêmio em 1928. Por outro lado, o jovem pintor também agradou aos defensores da arte moderna. Assim foi descrita a recepção da notícia da premiação de Portinari pelo jornal “A Esquerda”: “A decisão do jury official, laureando um dos mais pujantes pintores da vanguarda modernista, causou unânime contentamento nas rodas artísticas, pois que Candido Portinari é, incontestavelmente, uma das suas figuras de mais destaque.” (“No Salão de Bellas Artes”, 1928, s/p.) Ainda sobre a premiação de Portinari, em artigo onde acusa as obras expostas de “um monótono realismo anedótico” e reclama a ausência de pintores modernos no salão de 1928, Manuel Bandeira observou:

O júri premiou o Sr. Portinari! Pelo retrato do poeta Olegário Mariano. Cândido Portinari é um paulista de 23 anos que possui excelentes dons de retratista. Sua fatura é larga e incisiva. Apanha bem a semelhança e o caráter dos modelos. Já concorreu mais de uma vez ao prêmio de viagem do Salão. Foi sempre prejudicado pelas **tendências modernizantes** de sua técnica. Desta vez ele fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio. (Manuel Bandeira, “O Brasil que insiste em pintar”; in: A Província. São Paulo, 13 de setembro de 1928. IN: VIEIRA, 1984, p.81 - Grifo meu)

Certamente, “as tendências modernizantes” de Portinari não eram um consenso entre as muitas opiniões sobre o pintor manifestas na imprensa da época. Se para Manuel Bandeira, um dos porta-vozes do modernismo no Rio, Portinari havia feito concessões ao gosto da Escola nas obras apresentadas no salão de 28, já para os partidários do gosto oficial, tais concessões teriam sido feitas ao gosto moderno, como registrou a crítica sobre o salão do ano anterior, onde Portinari concorreu com 3 retratos, publicada pelo “O Globo”: “Portinari, não se percebe bem por que, alterou sua maneira, tendendo para um futurismo que só a força de talento absolve do fracasso.” (“O Salão”, 1927, s/p.) Consagrado como grande pintor, apreciado tanto pelos conservadores, quanto pelos modernos, o fato é que quando embarcou para Europa em junho de 1929, Portinari era um destacado pintor de retratos. Toda a sua trajetória artística ao longo da década de 20 foi marcada pelo retrato, o que fica claro na sua primeira exposição individual, em maio de 1929 no Palace Hotel, quando apresentou aproximadamente 20 retratos feitos ao longo da década.⁷ Mas

com dois retratos inscritos no Salão, recebe o prêmio da Galeria Jorge; em 1927 participa do Salão com 3 retratos e ganha a Grande Medalha de Prata; em 1928, ganha o Prêmio de Viagem à Europa com o “Retrato de Olegário Mariano”.

⁷ A imprensa da época diverge sobre o número de retratos, alguns jornais registram 25 obras, enquanto outros, 20 obras.

por que o retrato? O que explicaria essa aparente “preferência” pelo gênero retrato?

A primeira e mais óbvia resposta é a necessidade financeira. De família humilde, filho de imigrantes, Portinari vivia no Rio de Janeiro com recursos muito limitados. Segundo testemunho de Antônio Bento, que o conheceu em 1924, vivia com tão poucos recursos que

comia apenas uma vez por dia, num restaurante do Centro, na rua Senador Dantas. Encomendava sempre meia porção, que custava 600 réis. Como o garçon era seu amigo, deixava que na sobremesa ele devorasse várias bananas, cinco ou seis, quando tinha direito somente a duas. (BENTO, 1980, p.36)

Certamente a pintura de retratos era uma fonte de renda para o artista, sobretudo no início da carreira. Mas, não me parece que a questão financeira fosse a única razão para explicar o empenho de Portinari em fazer retratos. Se o fosse, por que o quase exclusivo envio de retratos aos salões de Belas Artes? Por que depois de conquistado o prêmio de viagem, faria uma exposição individual só com retratos se seu interesse plástico recaísse também sobre outros gêneros?

Annateresa Fabris acha provável que o interesse de Portinari pelo retrato “tenha sido originado sobretudo por Chambelland” que foi seu professor de desenho de modelo vivo na Escola de Belas Artes. (FABRIS, 1996, p.22) Segundo Antônio Bento, Chambelland “acompanhava com interesse os retratos executados pelo jovem artista”. (BENTO, 1980, p.34) Que Portinari tenha sido incentivado ou mesmo influenciado pelo mestre, é muito plausível, sobretudo por ser Chambelland professor de desenho de modelo vivo, área em que o aluno, exímio desenhista, se saía muito bem. Mas, se tal influência determinou sua produção pictórica durante toda uma década, esta já é uma afirmação mais difícil de ser feita. Ademais, nas entrevistas que o jovem pintor concedeu durante os anos 20, pouco se deteve sobre as influências dos mestres da Escola, mencionando com maior frequência o pintor espanhol Zuloaga, a quem considerava “o maior pincel do mundo”. (“O momento na pintura”, 1926, s/p) Das entrevistas a Portinari publicadas ao longo da década, até onde pude apurar, somente em 1928 (data de 1925 sua primeira entrevista) o pintor referiu-se aos mestres da Escola. Perguntado onde havia cursado Belas Artes, respondeu:

Fi-lo durante annos na Escola Nacional de Bellas-Artes, desta Capital, terminando-o em 1924. Durante o curso, tive diversas lentes de notável capacidade artística que dirigiram os meus primeiros passos na arte de Zuloaga, como os professores Lucilio de Albuquerque, Baptista da Costa, Chambelland e Rodolpho Amoêdo. (“No Salão de Bellas Artes”, 1928, s/p)

Embora Portinari reconhecesse a influência dos mestres da Escola em seu período de formação, tal afirmação parece longe de esgotar a indagação sobre o porquê da eleição do retrato pelo pintor. Lembremos que Portinari pintou ao longo da vida mais de 650 retratos, os fez até os últimos anos de vida.

Uma pista que nos aproxima da resposta, a meu ver, é dada pelo pintor em entrevista ao jornal “A Manhã”, em 1926. Ao ser perguntado sobre o gênero em pintura de sua preferência, respondeu: “Não tenho preferências, embora continuamente me exercite na **prática da figura**. Acho que o essencial para nobilitar qualquer ramo da pintura é haver um grande artista capaz de, nelle realizar obra sólida.” (“O momento na pintura”, 1926, s/p.) O articulista perguntou então sobre as dificuldades do retrato, ao que o pintor respondeu:

O retrato representa todas as dificuldades da technica. Não são somente de ordem pictóricas as dificuldades, que ele encerra. São também de natureza psychologica, porque o essencial a um retrato é a expressão individual do retratado, que não se encontra simplesmente na exacta reprodução do physico, mas na revelação do caracter do modelo (e da) natureza esthetica (...). Nesse ramo da pintura, por vezes, a composição se apresenta de maneira muito mais difficil a resolver-se, do que num quadro de gênero. A simplicidade de um retrato, com uma única figura, difficulta, sobremaneira, a composição porque, sendo poucos os elementos, a sua distribuição deve ser cuidada. (“O momento na pintura”, 1926, s/p.)

Há aí duas colocações importantes que merecem exame: a importância da figura e a oposição entre a representação da aparência física, entendida como técnica específica da pintura, e a psicológica. Embora não tivesse preferência de gênero, Portinari se exercitava na “prática da figura”, ou seja, no desenho da figura humana. De todos os gêneros pictóricos onde a figura humana está presente, ele entendia ser o retrato o que impunha maiores dificuldades ao pintor por dispor de poucos elementos para compor a obra.

Oriundo de uma concepção humanista de pintura, o termo composição foi empregado pela primeira vez na pintura por Leon Batista Alberti na Itália do século XV. Tomando o termo emprestado da crítica literária humanista, onde “designava a maneira como uma oração era construída segundo quatro níveis hierárquicos” que ia da palavra à oração, Alberti, ao transferir o modelo para a pintura, colocou “em relação os meios formais com os fins narrativos”, teorizando uma técnica pictórica de organização do quadro que o transformou em definitivo em um texto pictórico (BAXANDALL, 1991, p.209). Fundada no conceito de imitação, a noção de composição proposta por Alberti incorporava a prescrição aristotélica de que a tragédia imita a ação humana. Logo, a composição era

uma técnica pictórica criada para organizar no quadro a ação humana, ou seja, narrar uma história. Tal técnica conferia à finalidade narrativa da pintura o emprego da norma culta do bem falar (ou bem escrever, e agora, bem pintar), que correspondia ao domínio e aplicação da técnica retórica. Isso explica o porquê ao longo do processo de fundação e consolidação da Academia de Pintura (Artes) na Itália e França pelo menos, assistiu-se à hierarquização dos gêneros artísticos, com a pintura de história (ou pintura histórica) no topo.

A hierarquia dos gêneros artísticos seguia o entendimento da nobreza dos temas, com a pintura de cenas históricas e o retrato de grandes personalidades como reis, governantes e figuras bíblicas, ocupando as primeiras posições respectivamente. A dita pintura de gênero, ou seja, de cenas da vida cotidiana (frequentes na Holanda) eram, no ambiente italiano, desprezadas, só não perdendo para a natureza morta. Note-se que a arte humanista italiana (e sua assimilação na França e península ibérica) não abria mão da figura humana, pois esse é o cerne de seu classicismo. O humanismo renascentista italiano tem origem com os estudos literários da antiguidade greco-romana promovidos, sobretudo por Petrarca, assimilando posteriormente as artes visuais (estruturadas em torno de um antropomorfismo), e se estendendo para a própria reflexão sobre o Homem. Assim, toda uma tradição artística humanista e/ou classicista italiana se desenvolveu tendo como centro a figura humana. Uma certa tradição a qual Portinari parece ser devedor e que explica seu interesse pela “figura”.

Quanto à representação psicológica, Portinari entende não fazer parte da técnica pictórica, pois não se obtém com a semelhança física ou fisionômica, sendo um elemento a mais a ser considerado na fatura do retrato. Sua preocupação com a representação psicológica e individual do retratado certamente o insere numa reflexão moderna da arte, pós-romântica. De modo geral, o retrato moderno difere do retrato antigo pela ênfase que confere à representação de estados psicológicos dos retratados. Tendo se popularizado ao longo do século XVIII europeu, mas ainda tido como meio de representar personagens da história ou modelos de virtude, foi depois do culto da personalidade experimentado pelo romantismo, que a noção de que o retrato deveria comunicar um estado psicológico ou dados da personalidade do modelo se tornou comum (WEST, 2004). Assim, quando Portinari se refere à técnica específica da pintura no retrato, a composição, ele se mostra conservador. O retrato seria um gênero difícil por causa da dificuldade de compor a partir de tão poucos elementos. Mas, apesar da dificuldade, interessava-lhe o gênero pela possibilidade de estudar a figura, e no caso sob uma perspectiva moderna – entendendo moderno no sentido que se entendia na época.

Voltando à entrevista de Portinari para o “A Manhã”, a resposta do pintor à indagação se o classicismo estaria morto, me parece esclarecedora sobre sua prática do retrato:

O Classicismo é uma feição da arte perfeitamente eterna. Afigura-se-me como uma gramática, para os que querem bem escrever. É preciso conhecê-lo e praticá-lo, para se poder pensar em obras renovadoras. De modo que constitui o elemento de ordem, a norma constante para as revoluções estéticas. (“O momento na pintura”, 1926, s/p.)

Entendendo o clássico como universal e eterno, buscando se não uma revolução, mas uma renovação estética, capaz de incorporar a “variedade do mundo moderno” (“O momento na pintura”, 1926, s/p.), Portinari parece ter encontrado no retrato o meio para conferir solidez à sua arte e ao mesmo tempo atualizá-la. Seu interesse na figura humana, objeto central do classicismo, era a “gramática” que ele precisava conhecer bem para poder inovar. A pintura do retrato lhe possibilitava estudar e praticar o classicismo e, ao mesmo tempo, atualizá-lo com a representação da variedade dos estados psicológicos, questão própria da modernidade.

A representação da figura humana era tão central no seu pensamento artístico que mesmo quando perguntado sobre a pintura de paisagem, Portinari a concebia em estreita relação com o retrato:

Tem a paisagem íntima relação com o retrato, de que é elemento essencial. Zuloaga, o grande pintor espanhol, o maior pincel do mundo, reproduz, continuamente em suas telas de figura trechos regionais, onde faz viver a alma da Espanha. Aqui, em que o sol é vibrante e as cores são de belíssima intensidade, o factor paisagem seria primoroso em qualquer retrato.” (“O momento na pintura”, 1926, s/p.)

Uma vez na Europa, o pintor viajou pela Itália, Espanha, França e Inglaterra, realizando, ao que tudo indica, planos de estudos elaborados ainda no Brasil. (“Para o velho mundo, em busca da perfeição”, 1929) Segundo matéria publicada em maio de 1929, reproduzindo conversa entre o articulista e o pintor sobre seu projeto de estudos, sabemos que Portinari pretendia também aprofundar seus estudos sobre retratos: “Como retratista, e não pretendendo abandonar a sua predileção por esse gênero, gostaria de se deter um pouco em Londres, onde os pintores de retrato tem sido e são inúmeros e grandes.” (“Para o velho mundo, em busca da perfeição”, 1929) No Velho Mundo, buscou os antigos mestres, Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Luca Signorelli, Fra Angelico, Michelangelo, Leonardo, El Greco, Goya e confirmou sua admiração por Botticelli e Velásquez. (FABRIS, 1996) Mas também, buscou os modernos. Em entrevista à Plínio Salgado, quando este estava de passagem em Paris, Portinari listou os artistas de “tendência moderna” que considerava mais

significativos: “Entre outros, Derain, Picasso, Weroquier, Matisse, Van-Dongen.” (SALGADO, 1930, p.5) Embora Portinari tenha dedicado quase todo o seu tempo ao estudo da pintura europeia, pintando muito pouco durante sua estadia, ainda assim, participou da *Exposition d’Art Brésilien* em Paris com um retrato e uma natureza-morta.

Quando em 1931, o artista retornou ao Brasil, foi convidado por Lucio Costa a compor a Comissão Organizadora da XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, mais conhecida como Salão de 31, juntamente com Manuel Bandeira, Anita Malfatti e Celso Antônio. Além de participar da comissão organizadora, Portinari expôs um total de 17 obras sendo que deste total 12 eram retratos (entre os quais Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Dante Milano, Jayme Ovalle); e, ao que parece, aplicou as lições europeias no gênero que lhe era caro. Para Manuel Bandeira, Portinari dava mostras de um amadurecimento artístico, superando mesmo as influências europeias:

Portinari, com o meu retrato, começa a pintar por si, já emancipado das influências que recebeu da Europa. Parece que foi com o encantador Modigliani que descobriu mais estreita afinidade. Todavia, a ternura de Modigliani repousa num fundo de sensualidade que não se vê em Portinari. A ternura de Modigliani é uma quintessência de complexos eróticos. A de Portinari é simples, unsophisticated, como fica bem dizer numa revista mundana. (BANDEIRA, 1931, p.100)

No mesmo ano, Portinari também fez uma exposição individual no Palace Hotel, organizada pela Associação dos Artistas Brasileiros, onde mostrou retratos modernos, conforme o entendimento da crítica: “Seus retratos atuais são verdadeiramente obras modernas.” (“Um retratista moderno”, 1931, s/p.) Neste momento, o pintor situou-se definitivamente entre os modernos.

Conforme o catálogo da XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, Portinari expôs um retrato de Murilo Mendes. Àquela altura, Murilo estava no começo de sua carreira literária, tendo publicado seu primeiro livro no ano anterior, pelo qual recebeu o Prêmio da Fundação Graça Aranha, e ainda não escrevia com frequência para os jornais de grande circulação. Justamente em fins deste ano, iria publicar seu primeiro artigo sobre pintura (primeiro de uma série de muitos), “O impasse da pintura”, no “Boletim de Ariel”. (MENDES, 1931.) Portinari iria retratar o poeta pelo menos mais três vezes, acredita-se que em 1933, 1938 e 1940.

Embora Portinari tenha retratado Murilo Mendes a primeira vez em 1931, parece que os dois já se conheciam antes do pintor viajar para Europa. Sabemos que o mineiro Murilo e o paulista Portinari, quando na Capital federal durante os anos 20, frequentavam o mesmo círculo boêmio

de jovens intelectuais defensores da atualização da arte, entre eles, Antônio Bento, Mario Pedrosa, Lívio Xavier, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Rodrigo M. F. de Andrade, Ismael Nery, Guignard (que se junta ao grupo no final da década), e muitos outros. Recém-chegado de Juiz de Fora, Murilo conheceu Ismael Nery em 1921, que o introduziu nas rodas artístico-literárias de tendência moderna, sendo frequentes reuniões em sua casa. Não é possível precisar com exatidão o encontro do poeta com o pintor, mas a partir de alguns documentos, nos aproximamos da data. Em carta de 28.09.1949 ao poeta e jornalista Odorico Montenegro Tavares da Silva, Murilo menciona um desentendimento entre o jornalista e Portinari, e ameniza: “Conheço Candinho há 25 anos, ele é muito de veia, e muito trapalhão, mas é excelente pessoa. De resto, só poderia esperar de sua parte a nobre declaração que continua firme no interesse pela arte dele. Isto é coisa mesmo de poeta.” (Correspondência 28.09.1949) Não nos interessa o motivo do desentendimento, aqui o que nos chama a atenção é a referência aos 25 anos de conhecimento entre Murilo e Portinari, o que nos remete ao ano de 1924. Se o número redondo, 25, é um efeito retórico não importa muito, o interessante é constatar que Murilo o conheceu no início da carreira, antes do Prêmio de Viagem, época em que ainda não havia se firmado como artista moderno, opinião do poeta: “Portinari, nosso grande pintor, ainda não havia se manifestado em sua força naquela época.” (MENDES, 1996, p.86)

Por ocasião do aniversário de cinquenta anos de Portinari, Murilo, em viagem a Bruxelas, saúda o amigo Portinari com um breve texto no jornal “Diário de Notícias”:

Longe do Brasil, moído de saudades dos amigos, da enseada de Botafogo e de Ouro Preto, não me sinto disposto a mandar a Portinari uma saudação convencional pelo seu cinquentenário. [...] Prefiro antes evocar em duas palavras o Portinari que conheci há muitos anos atrás no Café Lamas, o Portinari mal saído da adolescência, e já preocupado com pintura, pintura e apenas pintura. Depois o Portinari da Lapa, do Catete, de Laranjeiras, dos bons tempos do talharim do Chico, do nascimento de João Cândido, tempos em que uma parte da simplicidade de Brodowski era transplantada para o coração do Rio de Janeiro. Grande fase da boemia construtiva, em que, com ar displicente, nasciam no Brasil obras consideráveis de pintura, poesia, romance e música. (MENDES, 1953)

O Café Lamas era um ponto de encontro de intelectuais e artistas situado no Largo do Machado próximo ao ateliê onde Portinari trabalhava nos anos 20. Segundo Antônio Bento, “Nesse café, desde então muito frequentado por jornalistas, boêmios, artistas e intelectuais, além de estudantes, discutíamos muito sobre pintura, arte pela qual me interessei desde a juventude.” (BENTO, 1980, p.33) Já a Lapa, Catete e Laranjeiras

são bairros do Rio onde Portinari morou depois de seu regresso ao Brasil. Além dos retratos de Murilo, Portinari fez quatro ilustrações para o livro “Metamorfoses” publicado em 1944, e uma litografia com tiragem de 50 exemplares ilustrando o poema “Jandira”, publicado no livro “O Visionário”. Embora as poesias que compõem “O Visionário” tenham sido feitas entre 1930 e 33, o livro só foi publicado em 1941. No exemplar que pertenceu a Murilo, encontramos abaixo da superfície litográfica, uma dedicatória manuscrita pelo pintor: “Para Murilo amigo, Portinari”.

Portinari expôs no Salão de 1931 um retrato de Murilo, como confirma o catálogo da mostra que o coloca na seção de pintura. Talvez por isso, a equipe do Projeto Portinari tenha atribuído a data de 1931 ao retrato a óleo (fig. 1). Tal retrato foi assinado e datado pelo pintor, mas infelizmente tanto a data, quanto a assinatura encontram-se escurecidas (talvez pelo efeito do tempo) não sendo visíveis. No catálogo da exposição “Murilo Mendes, o olhar do poeta”, mostra organizada por Maria da Saudade e João Nuno Alçada em 1987 na Fundação *Calouste Gulbekian* em Lisboa (primeira exibição pública da obra depois da morte do poeta), o retrato à óleo foi catalogado “sem assinatura e sem data”. Não se sabe bem como ocorreu o processo de datação da obra, mas o fato é que o Museu de Arte Murilo Mendes manteve o ano de 1931. Já a data atribuída pelo Projeto Portinari ao desenho “Cabeça de Murilo Mendes” (fig. 2) assinado, mas sem data, é 1931. Segundo Sergio Miceli, inicialmente a equipe lhe atribuía o ano de 1933, mas considerando a hipótese de tratar-se de um estudo para o quadro a óleo, alterou para 1931. (MICELI, 1996) Consultando a correspondência de Murilo remetida a Portinari, a dúvida começa a se desfazer.

Em carta de 10 de agosto de 1932, Murilo explicava ao pintor o porquê de não ter lhe encaminhado seu retrato em desenho (seria a cabeça?) para ajudá-lo no novo retrato que ainda iria fazer. O poeta não via problema na ausência de tal desenho, pois havia estado na casa de Portinari e, ao que a carta indica, posado para um *estudo*. Este desenho, que não sabemos exatamente qual é, havia ficado em Juiz de Fora junto com outros feitos por outros artistas para mostrar “aos rapazes de lá”. Murilo não via problema porque Portinari tinha em mãos um esboço:

Aí tem você o estudo pro meu retrato. Não mando o desenho pelo seguinte: a última vez que estive em Juiz de Fora, levei uma pasta com desenhos do Ismael, Cícero, Guignard, Di, e o seu para mostrar aos rapazes de lá, que raramente tem ocasião de ver essas coisas! Só depois que saí de tua casa, no sábado, é que me lembrei que a pasta ainda está lá, pois eu contava ir mês passado a Minas e mostrar os desenhos em Belo Horizonte. (MENDES, Correspondência, 10.08.32)

Ou seja, em 1932, Portinari já tinha desenhado um retrato de Murilo e feito um estudo para um futuro retrato, provavelmente um retrato pintado onde o esboço ou estudo antes da execução da pintura era prática comum. Passado menos de um mês, em 02 setembro do mesmo ano, Murilo escreveu novamente a Portinari a fim de combinar de posar para o retrato que amigo faria:

Peço-te mandares pelo camarada portador a minha cabeça e a da Maria. E também, se não houver impedimento, a de Ismael, tipo da cabeçada. Devo ir amanhã a Juiz de Fora assistir ao casamento duma irmã, demoro-me pouco, logo que chegar procurarei você para começarmos o retrato. (Mendes 02.09.32)

Note-se que Murilo se refere ao retrato em posse de Portinari como “cabeça”, o que lembra o retrato desenhado referido acima (fig. 2).

Em 1933, Portinari expõe novamente no salão da Associação dos Artistas Brasileiros, no Palace-Hotel do Rio de Janeiro. Poucos dias antes da inauguração da exposição, o articulista comenta o que seria mostrado, mencionando um retrato à óleo de Murilo Mendes:

Hoje porém, passado caso período de luta, de altitude de vanguarda, Candido Portinari sem a menor preocupação de “fazer moderno” se compras numa arte de todo independente e pessoal em que dous são os seus objetivos: tirar o máximo de lirismo do quotidiano como em certas aquarellas, evocadoras da sua infância (num rincão do interior paulista) e dar o máximo de realidade à matéria (retrato de Murilo Mendes, de Annibal Machado e outras obras a óleo). (“Candido Portinari e a sua próxima exposição”, 21.06.1933)

Em entrevista ao Jornal do Comercio no dia em que abria a exposição no Palace Hotel, o pintor anunciou o que iria apresentar:

Minha última exposição foi em julho do ano passado, nesta capital. Na que eu hoje inauguro, a terceira que faço depois de minha vinda da Europa, exponho meus trabalhos de julho de 32 para cá. Quer dizer: **é uma exposição de coisas inteiramente novas**. Entre as **telas** que logo mais apresentarei aos que me derem o prazer de assistir à minha exposição, estão os retratos do embaixador e embaixatriz Cantalupo; o conselheiro da embaixada italiana, sr. Lequio; a escritora Pagu; Murilo Mendes, Annibal Machado e Ribeiro Couto. (“A Pintura Moderna Brasileira, 1933, p. 02 - Grifo meu)

Portinari afirma que mostraria obras inéditas, feitas a partir de julho de 1932, entre as quais um retrato sobre tela de Murilo Mendes. O que nos leva a crer que o retrato a óleo de Murilo feito por Portinari que compunha sua coleção hoje encontrado no MAMM-UFJF foi pintado entre 1932 e

1933. O Diário de Notícias também noticiou a exposição de Portinari no Palace Hotel, mencionando o retrato do poeta:

O jovem artista expõe uma série de importantes retratos de personalidades de destaque na diplomacia e nas letras, figurando entre eles os das senhoras Cantalupo, Hubrecht, Lequio, Jayme Chermont, dos poetas Oswald de Andrade, Annibal Machado, Ribeiro Couto, **Murilo Mendes**, dos srs. Lequio, Jorge de Castro, Antonio Bento e outros. (“Inaugurou-se ontem a Exposição Portinari”, 1933).

No mesmo ano, Portinari participa da 2ª Exposição de Arte Moderna da SPAM em São Paulo. Enviou 6 obras, entre as quais um retrato a óleo de Murilo Mendes que, a julgar pela crítica de Osvaldo da Sylveyra no jornal Correia da Manhã, foi muito bem recebida:

Está nesse caso o jovem Candido Portinari, talvez o artista que melhor pensou durante a sua estadia no velho mundo. Não sei que escola ou que tendência Portinari abraçou, mas o que saltas aos olhos é a linha impecável de seu desenho, casada ao colorido sombrio e monocromático das carnes e dos fundos “Retrato de Murilo Mendes” dá impressão de um portrait desenhado por Van Dyck e pintado por Goya. Então? E, a marcação moderna? Em Paris ainda se desenha? A resposta é afirmativa. Pelo menos nesse retrato, que reflete como o pensamento e a própria alma do retratado, Portinari esmerou-se no desenho, jogando, entretanto, com um colorido diferente e severismo, que se adapta inteligentemente ao ambiente por assim dizer “espiritual” que deve ter o retratado. (SYLVEYRA, 1933)

Também o jornal Correio de São Paulo noticiou a participação de Portinari na mostra em São Paulo, dando destaque para o retrato de Murilo Mendes:

Quatorze pintores do Rio mostram atualmente alguns dos seus últimos trabalhos na Spam. E desses, apenas seis pretendemos citar, começando por Candido Portinari, que se apresenta com quatro desenhos e dois retratos, estes de todo preferíveis aqueles. Os retratos de Murilo Mendes e Pagu, espécie de sinfonias plásticas em azul, vêm demonstrar mais uma vez a força do jovem pintor paulista, hoje uma das maiores senão a maior expressão da arte nova no Brasil. (“Exposição na Spam”, 1933, p. 06)

Em “Florentino quase caipira”, texto de 1933, Manuel Bandeira comenta a exposição de Portinari no Palace Hotel e menciona o retrato à óleo de Murilo Mendes:

A sua última exposição, inaugurada sábado passado, é talvez a mais bela demonstração individual de pintura que já teve lugar no Rio. Nela, mais do que em suas exposições anteriores, Portinari se revela um artista de grande classe. Certamente é o nosso melhor retratista. Os **retratos à óleo** de Pagu, já cantada num coco famoso de Bopp, do Embaixador Cantalupo, do sr

Lequio, **do poeta Murilo Mendes**, os estudos a crayon da embaixatriz Cantalupo, da sr Hubrecht, de Pagu, de Oswald de Andrade são definitivos, como fatura e compreensão psicológica dos modelos. (BANDEIRA, 1933, in: s/d p.57)

Por fim, para esclarecer a dúvida sobre a data do retrato a óleo de Murilo Mendes, encontramos no suplemento literário “Letras e Artes” do jornal “A Manhã”, edição de 07 de dezembro de 1947, uma reprodução da obra (Fig. 3) ilustrando o poema “O Espelho” de Murilo Mendes com a seguinte legenda: “Murilo Mendes por Portinari (óleo) – 1933”. (MENDES, 1947, s/p) Considerando que Murilo escreveu para o “Letras e Artes” de 1946 a 1951, que a referida imagem que ilustra o poema é a do retrato à óleo feito por Portinari que pertencia ao poeta e se encontra hoje no MAMM, não há por que duvidar da data que aparece no jornal. Provavelmente foi o próprio Murilo que emprestou a fotografia da obra ao jornal e escreveu a legenda. Assim, me parece seguro afirmar que a data do retrato à óleo de Murilo Mendes feito por Portinari é de 1933 e não de 1931 como está hoje catalogada tanto pelo Projeto Portinari, quanto pelo MAMM.

Portinari pintou o retrato de Murilo quando já havia se assumido moderno e já possuía uma imagem pública de pintor moderno, embora ainda não fosse a do pintor de temas sociais. Para Sérgio Miceli, o retrato de Murilo Mendes feito por Portinari seria um dos mais inovadores em termos estéticos: “O retrato de Murilo Mendes constitui uma tentativa mais ousada em termos de projeto e fatura, talvez inclusive pelo desejo do pintor de dar alguma resposta, na medida de suas possibilidades, a desafios de natureza artística formulados pelo próprio retratado.”(MICELI,1996, p. 68) O convívio próximo entre o pintor e o poeta, participando do mesmo círculo de amigos, certamente nos permite supor uma expectativa recíproca de fatura do quadro e interpretação do retratado modernas. Tal expectativa nos parece ter sido atendida, ao menos da parte do modelo, quando lembrarmos que Murilo manteve o retrato consigo durante toda a vida, levando-o para Roma, o que não fez com a maioria das obras brasileiras que adquiriu no período anterior à sua saída do país.

Chama a atenção na obra “Retrato de Murilo Mendes” a força do desenho que estrutura a imagem da figura, como observou em 1933 Osvaldo Sylveyra, sugerindo ser “um *portrait* desenhado por Van Dyck e pintado por Goya”. (SYLVEYRA, 1933, p.6) A pincelada é trabalhada com manchas que criam um ambiente esfumado quase místico ou espiritual, remetendo à imagem do intelectual melancólico, saturnino. Tal imagem é reforçada pela queda dos ombros e o desalinho das mangas da camisa e da gravata. Não há na pintura nenhum outro elemento a indicar a representação do poeta, somente a semelhança fisionômica. A figura é

colocada na superfície do quadro ligeiramente deslocada para esquerda, onde o colorido do fundo, em azuis e verdes, é mais escuro, mas não chega a ser um sombreado. Apesar da fisionomia séria, do olhar distante e dos ombros caídos, o que confere uma certa espiritualidade ao retrato, a figura é sólida. Garante tal solidez a construção em paralelas verticais que se repetem nas linhas que marcam os braços, a gravata e se unem ao pescoço e à cabeça. O poeta está posicionado de frente para o observador, mas tem o rosto ligeiramente virado para a direita e o olhar para o longe. Assim, a linha vertical da gravata conduz o olhar do observador para o rosto do poeta, o faz pelo desenho do nó da gravata que quebra a rigidez da linha vertical e une o corpo fluido (efeito obtido pelas manchas em branco e tons cinzas da camisa) do poeta ao rosto comprido (“cavalíneo” como se descrevia o próprio Murilo), marcado pelo ângulo do queixo e a reta do nariz. Portinari não deforma a figura humana, respeita as proporções clássicas, embora evidencie uma estrutura cilíndrica da figura. Braços, pescoço e cabeça são cilindros, figuras geométricas, que constroem a figura humana, um meio de atualizar a forma pictórica. Não anunciava o jovem Portinari, no início da carreira, que o clássico era uma gramática capaz de renovar a arte? O ponto central da obra é a cabeça do poeta, o que remete ao trabalho do intelectual. Reforça tal centralidade (que não é literal) o jogo de cor, os azuis e vermelhos da gravata que se repetem no fundo da cabeça, neste caso os azuis, e na boca do poeta, aqui o vermelho.

Mesmo moderno, Portinari é um classicista, e foi pelo exercício da “figura” que atualizou sua arte. Seria pelo retrato, que resolveria a aparente (só aparente) dicotomia entre clássico e moderno. Seria pelo retrato que chegaria à pintura social. Se quando pintou Murilo Mendes, ainda não tinha realizado obra de temática social, já vinha refletindo sobre a representação do ser brasileiro desde sua estadia na Europa, como explicou em carta de 1929, onde retratou a figura do Palaninho: “Palaninho é da minha terra, de Brodósqui. Palaninho é baixo, muito magro com a cara mole esbranquiçado pelo amarelão; tem o aspecto duma criança seca e doente. Ele não tem expressão, mas a gente olhando para ele vê que é o Palaninho.” (PORTINARI, 2001 p.21) Ao mesmo tempo em que fez o retrato do intelectual, experimentando soluções plásticas que conciliam o universal no particular, o clássico e o moderno, Portinari inicia e direciona seus estudos plásticos para a representação do brasileiro. Pouco comentado, na mesma exposição em que o pintor apresenta o retrato de Murilo, expõe também “retratos de negros”, como bem destacou R. C. na crítica que fez à mostra no Palace Hotel em 1933:

Destaca-se, nessa mostra do jovem pintor brasileiro, uma série de retratos de negros, tirados do natural, em claro-escuro. É das melhores cousas que

Portinari tem feito. O senso do povo, da matéria humana plebea attinge
nossos trabalhos a um alto grau de comoção. (C.R., 1933, p.6)

Fig. 1- *Retrato de Murilo Mendes*, 193[3], óleo s/ tela, 81 x 65x5 cm, acervo MAMM-UFJF.



Fonte: <https://www.museudeartemurilomendes.com.br/r/vida-n/>

Fig. 2 - *Murilo Mendes*, 193[1], grafite sépia s/ papel, 34 x 25 cm, coleção João Candido Portinari.



Fonte: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/464>

Fig. 3 – Reprodução do “Retrato de Murilo Mendes” de Portinari como ilustração do poema “O Espelho” de Murilo Mendes publicado em 7 de dezembro de 1947 no suplemento literário “Letras e Artes” do jornal “A Manhã”, Rio de Janeiro.



Fonte: <http://www.portinari.org.br/>

Referências bibliográficas

“A arte de Cândido Portinari. Quem é esse jovem e brilhante pintor do Brasil de hoje.” in: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1924, p. 3. Acessível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&pesq=Portinari&pagfis=20540

“A Pintura Moderna Brasileira – Inaugura-se hoje a Exposição de Portinari”; in: Correio da Manhã, 01 de julho de 1933. Acessível em: <http://memoria.bn.br/>

“A versatilidade de preferencias, no momento artístico”; in: O Jornal, Rio de Janeiro, 1926. Acessível em: <http://www.portinari.org.br/>

BANDEIRA, Manuel. “O Brasil que insiste em pintar”; in: A Província, São Paulo, 13 de setembro de 1928. Artigo reproduzido in: GOLVEIA, Lúcia Vieira. Salão de 31. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

BANDEIRA, Manuel. “*Retratos de meus pintores*”, Bazar, Rio de Janeiro, 07 de outubro de 1931; artigo reproduzido in: GOLVEIA, Lúcia Vieira. Salão de 31. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

BANDEIRA, Manuel. “*Florentino quase caipira*”, 06/07/1933; in: Andorinha, Andorinha. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

BAXANDALL, Michael. O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. ((Oficina da Artes, v.6)

BENTO, Antônio. Portinari. Rio de Janeiro, Leo Christiano Editorial LTDA, 1980.

“*Do Salão da Primavera – Palavras de um jovem retratista patricio*”; in: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 06 de maio de 1925, p. 7. Acessível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_04&pasta=ano%20192&pesq=Portinari%201925&pagfis=37494

“*Exposição na Spam*”; in: Correio de São Paulo, São Paulo, 12.12.1933. Acessível em: <http://memoria.bn.br/>

FABRIS, Anateresa. Candido Portinari. São Paulo: EdUSP, 1996.(Artistas Brasileiros, 4)

“*Inaugurou-se ontem a Exposição Portinari*”, in: Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 02/07/1933. Acessível em: <http://memoria.bn.br/>

LUZ, Ângela Âncora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MARIANNO FILHO, José. “*Impressões do Salão*”; in: O Jornal, Rio de Janeiro, agosto de 1926. Acessível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/640/detalhes>

MENDES, Murilo. “*O Espelho*”; in: Letras e Artes, Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 1947. Acessível em: <http://www.portinari.org.br/>

MENDES, Murilo. “*A Portinari*”; in: Diário de Notícias. 1953. Acessível em: www.portinari.org.br/#/acervo/documento/18554

MENDES, Murilo. “*O impasse da pintura*”, in: Boletim de Ariel, Rio de Janeiro, 1931. Acessível em: <http://memoria.bn.br/>

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EdUSP, 1996. (Críticas Poéticas; 4)

MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

“*No Salão de Bellas Artes. Como foi recebida nas rodas artísticas a decisão do jury que concedeu o premio de viagem*”; in: A Esquerda, Rio de Janeiro, 1928. Acessível em: <http://www.portinari.org.br/>

“*O momento na pintura*”; in: A Manhã, Rio de Janeiro, 3.07.1926. Acessível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/658>

“*O Salão*”; in: O Globo, Rio de Janeiro, 1927. Acessível em: <http://www.portinari.org.br/>

“*Para o velho mundo, em busca da perfeição*”, 28 de maio de 1929. Acessível em: <http://www.portinari.org.br/>

PORTINARI, Cândido. “Carta de Portinari, Paris, 1929”; in: PORTINARI, João Candido (org.). Portinari, o menino de Brodosqui. São Paulo: Projeto Portinari/ O Boticário, 2001.

R. C. “*Candido Portinari e a sua próxima exposição*”, in: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1933. Acessível em: <http://memoria.bn.br/>

SALGADO, Pílinio. “*Um pintor brasileiro em Paris*”, in: Correio Paulistano, São Paulo, 8 de outubro de 1930. Acessível em: <http://memoria.bn.br/>

SYLVEYRA, Osv. da. “*Pincéis Cariocas em São Paulo*”, in: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 26.11.1933. Acessível em: <http://memoria.bn.br/>

“*Um retratista moderno*”, Julho de 1931. Acessível em: <http://www.portinari.org.br/>

VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 31*. Marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University, 2004.

Correspondência:

Carta de Murilo Mendes a Portinari, Juiz de Fora, 10.08.32.
MAMM/UFJF

Carta de Murilo Mendes a Portinari, Juiz de Fora, 02.09.32.
MAMM/UFJF

Correspondência de Murilo Mendes para Odorico Tavares em
28.09.1949, Rio de Janeiro para Salvador. Acessível em:
<http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/17870/detalhes>

Incomodando o “grande monstro”: Arte Postal e correspondências de artistas, problematizando limites da historiografia

Bothering the “big monster”: Mail Art and artists’ correspondences, questioning the limits of historiography

Renata Oliveira Caetano¹

Tálisson Melo de Souza²

Débora Fioravante³

Hyago Pinto⁴

Resumo: Nesse texto, situamos alguns desafios acerca da historiografia da Arte Postal, prática artística que emergiu e institucionalizou-se em rede entre os anos 1960 e 1970, apropriando-se conscientemente do sistema de correios como meio e veículo da criação e circulação de obras de arte. Partindo das contribuições teóricas de um artista-mediador que desempenhou papel de destaque nesse processo, o mexicano Ulises Carrión, propomos uma abordagem das experiências artísticas no espaço epistolar com base em exemplares de cartas de artistas que remontam a diferentes contextos históricos anteriores ao da Arte Postal. A reflexão teórico-metodológica que apresentamos insere-se no percurso de pesquisa do Projeto de Iniciação Científica “Escrita e desenho em cartas de artistas”, iniciado em 2017.

Palavras-chave: Arte Postal; cartas de artistas; Ulises Carrión; Escrita e imagem; Arte e vida.

¹ Doutora em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ, professora do Colégio de Aplicação João XXIII-UFJF e do Programa de Pós-graduação em História da UFJF, membro do LAHA-UFJF.

² Doutor em Sociologia e Antropologia pela UFRJ, artista visual e curador, membro do LAHA-UFJF.

³ Estudante de graduação em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente bolsista de Iniciação Científica “Escrita e desenhos em cartas: algumas relações possíveis”.

⁴ Estudante de graduação em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente colaborador no projeto de Iniciação Científica “Escrita e desenhos em cartas: algumas relações possíveis”.

Quando fazemos pintura, podemos falar em sensibilidade, beleza, visão, perícia, etc. Mas, quando batemos à porta do monstro, o que importa? A resposta é simples: o que importa é a força da batida. E como medir a intensidade da batida senão, obviamente, pelo eco? Bem sei que os eternos céticos não gostarão dessas ideias. (CARRIÓN, 1981, p.15)

As palavras acima foram escritas em 1977 por Ulises Carrión, escritor mexicano que deixou seu país em 1970, rumo a uma espécie de exílio em Amsterdã, para onde também levou consigo uma série de contatos com artistas, escritores/as e críticas/os de arte com quem seguiu em intercâmbio, principalmente por meio de correspondências. Veiculando uma diversidade de materiais impressos (postais, revistas, livros) através dos correios, Carrión manteve e ampliou paulatinamente uma rede de trocas com novas relações desdobradas das diversas atividades que desempenhava imbricadas umas nas outras, e cujos resultados compuseram um todo indissolúvel. Sua vida-obra como produtor e mediador de linguagens artísticas contemporâneas pode ser abordada enquanto atividades simultâneas e interdependentes de escritor, poeta, ensaísta, autor de livros de artista, realizador de filmes e vídeos, empreendedor de uma livraria-galeria (*In-Out Center*, 1972-75), editor e organizador de várias exposições e projetos coletivos (através da *Other Books and* çarquivista e “iniciador de linguagens artísticas na comunidade internacional da arte postal durante seu período mais criativo” (SCHRAENEN, 2015, p.15, tradução nossa).

Extraímos o excerto transcrito acima do ensaio-manifesto de Carrión intitulado *A Arte Postal e o Grande Monstro*, levado a público primeiramente por meio de leitura-performance apresentada no *International Artists Meeting*, ocorrido na *Remont Gallery* de Varsóvia, na Polônia, em abril de 1977⁵. Na ocasião, além de distribuir várias publicações de artistas (coletivas e individuais), Carrión também lançou seu projeto E.A.M.I.S. (*Erratic Art Mail International System*), uma alternativa ao sistema oficial de correios para o intercâmbio entre artistas. A pluralidade e intensidade de ações de Carrión vem sendo objeto de investigações cada vez mais sistemáticas e alcançando maior visibilidade;

⁵ Há uma tríade de livros seminais editados na Europa sobre Arte Postal: *Mail Art. Communication à distance. Concept*, por Jean-Marc Poinot (Paris, 1971); *Art et communication marginale: Temps d'artistes* (Paris, 1974); e *Second Thoughts* compilação de textos de Ulises Carrión (Amsterdã, 1980). A essas publicações seguiram-se compilações editadas nos Estados Unidos e no Canadá que se tornaram referências fundamentais para a historiografia: "*Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity*", por Michael Crane e Mary Stofflet (São Francisco, 1984), e "Networking Currents: Contemporary Mail Art: Subjects and Issues" (Boston, 1986) e "Eternal Network: A Mail Art Anthology" (Calgary, 1995), ambos por Chuck Welch. Destacamos ainda o catálogo da exposição "Arte Postal" na 16ª Bienal de São Paulo (1981), que reuniu e traduziu textos dos anos 1970 de diferentes autorias, inclusive "Arte Postal e o grande monstro" (CATÁLOGO XVI BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. 13), de Carrión, convidado especial a expor no evento.

no entanto, sua vida-obra encontra-se ainda bastante marginal no âmbito de uma historiografia pretensamente geral da arte contemporânea. Carrión instala uma perspectiva crítica e transgressora com relação aos confins institucionais da arte, tanto aqueles que a “desassocia” da vida quanto aqueles que a segregam internamente em áreas (literatura, artes visuais, artes cênicas, etc.); e em núcleos calcados nos suportes tradicionais (como pintura, escultura, desenho e gravura).

O “grande monstro” ao qual Carrión se refere é figuração/metáfora para uma tendência geral e abstrata em vigor no universo artístico – “Para dizer a verdade, não sei do que ou de quem estou falando” (CARRIÓN, 1981, p.16) –, que insiste em separar ou categorizar linguagens, obras e artistas (coisas, pessoas, formas de expressão e ideias), independentemente das experiências que artistas proponham-se a realizar – “o fato é que ele existe e nos pressiona”. Tal “monstro” encontraria-se protegido em um “castelo” sobre o qual tampouco se sabe mais do que o efeito de sua manutenção: “que nos separa uns dos outros, que separa todos nós” (idem.). Diante desse cenário fantástico e belicoso, Carrión convoca artistas a uma “*guerrilla war*” contra essa tendência em reafirmar fronteiras, unidades entre obras, purezas de linguagens e meios, linearidades de trajetórias. Bater à porta do “castelo”, incomodar, cutucar e perturbar constantemente o “grande monstro” é a prática incitada pelo artista multimídia, sendo cada uma das experiências nesse âmbito de produção criativa híbrida, multidisciplinar, ramificada e experimental um golpe que vai gerando ecos pelo “castelo”, impedindo que a tendência em separar cumpra-se de maneira imperiosa e inquestionada.

Nesse artigo, partimos de um estudo da historiografia da Arte Postal e de uma reflexão sobre alguns problemas que esse objeto coloca para a história da arte. Propomos um recuo temporal do olhar em direção a contextos anteriores ao de emergência da Arte Postal como movimento vinculado à arte conceitual (desde meados dos 1960), focando sobre algumas cartas de artistas nas quais encontramos indícios de que o “grande monstro” já não repousava tranquilamente em seu “castelo”, pois, de diferentes maneiras, criação artística e o espaço epistolar imbricavam-se, evidenciando a inconsistência de determinadas separações entre meios de expressão e entre arte e vida.

A Arte Postal como problema de historiografia

As ações e produtos diversos englobados pela categoria genérica “Arte Postal” não encontram, ainda, centralidade na historiografia canônica da arte do século XX. No entanto, artistas que a integraram trataram também de teorizar sobre suas práticas, inclusive propondo

definições e historicizações de algo que se via como emergente. Alguns desses textos, escritos entre 1971 e 1985, são testemunhos/interpretações de primeira mão da Arte Postal no seu período de efervescência, apreendendo aspectos da dinâmica mais ampla de consolidação das linguagens artísticas contemporâneas – o que se dava numa interseção entre criação e mediação promovida por artistas através de meios alternativos e de instituições artísticas mais abertas a acolher desdobramentos objetivos e/ou processuais dessas poéticas. Apesar de articularem visões distintas e até discordantes, esses textos seminais afirmam um denominador comum em torno a concepções da arte como fenômeno híbrido, fluido, ramificado, processual e interacional/comunicacional. Suas abordagens colocam em tensão uma série de fronteiras construídas acerca do que seria a “arte”, embora suas proposições acabassem incorrendo, intencionalmente ou não, numa redefinição ou naturalização de outras delimitações categóricas mais ou menos restritas.

Tendo emergido como prática artística fundamental para a expansão de uma rede transnacional, conectando várias cidades pelo mundo, a Arte Postal dependeu de um gesto obstinado por parte de artistas em tomar sistematicamente os correios como canal para intercambiar suas produções poéticas ainda emaranhadas em suas atuações políticas, intelectuais e/ou íntimo-afetivas. Eles o faziam de maneira atenta às especificidades desse meio para afetá-lo, torná-lo opaco, evidenciando seus limites e potencialidades através de intervenções em envelopes, listas e modos de endereçamento, selos e carimbos, tamanhos, peso e materialidade, quantidade e intensidade de circulação. Esse canal foi incorporado a protestos em escalas nacional e internacional; e a atividades curatoriais na organização de exposições, catálogos, publicações, arquivos e coleções.

Consideramos Carrión um personagem-síntese dessa constelação e de seus principais aspectos, no sentido em que seu legado de arte-vida vai ao encontro do que afirmou Julio Plaza (outro expoente dessa rede): “a Mail Art é uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional, gerando confusão sobre o que é e o que não é Mail Art” (PLAZA, 1981, p.8). Mas ainda podemos afirmar que o cerne de sua caracterização é o gesto da troca via correios, a correspondência, o fazer artístico extrapolado na inserção de seu produto num circuito que envolvia várias ações: enviar/receber, arquivar/expor/encaminhar, manter em fluxo matéria/signo.

A Arte Postal consolidava-se, entre meados dos 1960 e dos 1970, imersa num contingente vasto e diverso de ações e produtos artísticos que

desafiavam as categorias tradicionais da arte moderna, o que chamamos aqui de “linguagens artísticas contemporâneas”, referindo-nos ao que se entende por objeto, performance, instalação, livro de artistas, intervenção, arte sonora e videoarte, entre outras. Cada uma dessas linguagens foi encontrando abrigo também em museus, bienais e galerias comerciais, seja na forma de eventos, registros, ou mesmo enquanto objetos duráveis de contemplação. Essa situação pervasiva aparentemente paradoxal entre uma postura crítico-institucional e um processo simultâneo de institucionalização pode ser observada em cada caso com suas próprias proporções e ritmo, mas se manifestando em todos ele e sendo acompanhada de uma mediação cultural que configura uma historiografia dessas práticas específicas ou da arte contemporânea de modo geral.

Analisando um conjunto de pesquisas que convergem de áreas como história e teoria das artes visuais e da literatura, comunicação e semiótica, arquivologia e museologia, observamos que o desafio de definição da Arte Postal é ostensivamente assumido. De maneira geral, cada contribuição para a reconstituição de seu desenvolvimento histórico enfatiza a pluralidade constituinte do objeto focado, sua fluidez por diferentes confins das modalidades artísticas, das relações entre artistas, das delimitações geopolíticas e das coisas ‘extra-artísticas’ da vida social. No entanto, em muitas análises enfocadas num objeto ou conjunto de objetos da Arte Postal, na trajetória de artistas individuais ou de grupos de artistas em contato, observamos um movimento insistente em apontar antecedentes históricos para as práticas que se categorizaram como Arte Postal no contexto em que esse termo consolidava-se enquanto atribuição de um movimento/rede.

Não invalidamos a pertinência de muitas dessas indicações que revelam ou salientam um fator de continuidade na Arte Postal com relação a atitudes artísticas anteriores – são mencionados, na maioria dos casos, sem aprofundamento, o conjunto de cartas de Vincent Van Gogh a seu irmão, com esboços desenhados entre textos, datando do final do século XIX; o protesto de George Grosz enviando pacotes dadaístas a soldados alemães durante a Primeira Guerra; do mesmo período, os cartões-postais nonsense que Marcel Duchamp enviou a seus vizinhos (um deles intitulado *Rendez-vous du Dimanche 6 Février 1916*); algumas colagens de Kurt Schwitters; poemas de integrantes do futurismo, com destaque para as “*cartes postales illustrées*” de Giacomo e Elisa Balla; os *manu/microscripts* de Robert Walser, do final dos 1920, etc. Trata-se de uma miríade de exemplos, que poderiam ser apontados, dependendo de pontos de vista, e arcos históricos adotados em cada investigação, invalidando qualquer discurso que se atenha a definir um “pioneiro” dessa prática, que se mostra como gesto difuso.

Tampouco as afirmativas sobre o gesto de origem da Arte Postal, enquanto movimento conciso e consciente de si – sendo recorrentes os nomes de Robert Filliou, Ray Johnson, On Kawara e demais integrantes dos grupos *Fluxus e Nouveau Réalisme* –, conseguem se estabelecer. De acordo com o pesquisador Bruno Sayão (2015), dedicado ao estudo da rede de Arte Postal na América Latina, essa tendência a uma genealogia acaba por se revelar “insuficiente” para a compreensão da configuração de um fenômeno tão complexo que emergiu e consolidou-se através de uma rede vasta em termos espaciais e temporais. Ressaltamos que, mesmo na historiografia da Arte Postal desenvolvida no Brasil e enfocando trajetórias de artistas atuantes no país⁶, vemos a naturalização dessas afirmações genealógicas-unívocas dando subsídios para ponderarmos que se projeta sobre essas interpretações da história da Arte Postal (bem como da arte como um todo), uma série de distorções de cunho geopolítico que centralizam um eixo de produção artística baseado em cidades dos EUA e da Europa Norte-Central.

Partindo dessa reflexão sobre pressupostos de métodos e hipóteses sobre a Arte Postal, propomos tomar essa problemática historiográfica como princípio para um reenquadramento analítico sobre as presenças, o status e as implicações do gesto epistolar e missivo no processo de criação artística, tomando como exemplos alguns objetos (cartas de artistas) que abrem caminhos para compreensão nesse sentido. Com essa reinscrição historiográfica da Arte Postal e das correspondências de artistas, nossa questão de pesquisa volta-se ao “grande monstro” caracterizado por Carrión em seu ensaio-manifesto sobre a Arte Postal, procurando diagnosticar o que abala essa figura na sua busca por impor fronteiras entre arte e vida. Para isso, enfocamos as experiências híbridas, fluidas e rizomáticas que conseguimos levantar em cartas de artistas que não foram ainda reconsideradas enquanto possíveis objetos da categoria Arte Postal, muitas vezes sendo tratadas estritamente como documentos, armazenados em arquivos e apartados do manancial de obras a que a história da arte recorre para elaborar suas interpretações. Seriam as correspondências de artistas uma guerrilha inconsciente que manteve batidas mais e menos fortes ecoando pelo “castelo” que protege o “grande monstro”?

⁶ No Brasil, a historiografia da Arte Postal conta com contribuições fundamentais: da pesquisa sobre o acervo de arte conceitual do MAC/USP, realizada por Cristina Freire (1999); do trabalho das historiadoras de arte Andrea Nunes (2004), Fabiane Pianowski (2014) e Almerinda Lopes (2014); e da pesquisadora em comunicação Leonília Souza (2010).

Repensando sobre os limites difusos entre arte/vida/cartas

Pensar no ato da escrita significa, para muitas pessoas, pensar em funções. Se alguém escreve o faz para registrar, transmitir alguma mensagem, comunicar algo, entre outras possibilidades. Seguir esse raciocínio nos leva a refletir como viver no Ocidente nos fez experimentar a escrita distanciada de sua visualidade, de sua concretude traçada sobre um suporte⁷.

Agora, pensem na seguinte situação: uma pessoa pega uma folha de papel, a tinta nanquim e a pena para escrever uma carta. Ela é direcionada a alguém muito importante, um general. São muitas coisas para falar. Coisas que estão entaladas na garganta. Sufocadas por um regime ditatorial. A escrita é frenética. É a única oportunidade para registrar um sentimento, uma observação, uma revolta. Mas o que poderia ser escrito nessa circunstância?

O que descrevemos aqui não é uma situação hipotética. Foi experiência efetivamente vivida pelo artista Léon Ferrari, na obra “Carta a um general” de 1963. Sobre o papel, o artista usa todos os elementos que nos remetem estruturalmente a uma carta: o texto que se organiza linearmente ao longo da página; as margens que enquadram o pensamento escrito com uma moldura composta pelo vazio da folha; a assinatura e data ao final, na parte inferior da página. Mas, se tudo confere com a escrita de uma carta, qual seria a grande questão dessa obra criada por Ferrari? Se observarmos bem a sua epístola/obra, veremos que ela nada diz de forma funcional. É uma série gráfica, na qual o ato da escrita é desfuncionalizado pela ausência de mensagem. Ela é visualidade na sua mais extrema forma.

O que uma obra de arte que se parece com uma carta poderia nos dizer sobre artistas criarem em cartas? Os séculos XX e XXI mostram-nos como a arte pode acontecer nos mais distintos suportes e condições. O gesto do envio de um desenho, poema ou colagem por meio do sistema de correios passa a ser incorporado intencionalmente pelos artistas e encontra-se difuso como parte de muitos processos criativos. Nesse sentido, a definição de Philippe Lejeune (2014) contribui para o entendimento da missiva como algo que vai além do documento: ela é, ao mesmo tempo, um texto, um objeto, um ato. No entanto, poderíamos pensar sobre o “grande monstro” ter sido incomodado outrora? Ainda que saibamos que, no campo da arte, sempre houve o registro de manifestações de distintas ordens, confrontando os limites impostos institucionalmente para a

⁷ Muitos dos debates metodológicos para a análise de documentos que contenham escrita e desenho em sua materialidade passam por um escopo teórico que se aprofunda nessas relações. Dentre as autoras estudadas, destacamos Anne-Marie Christin (1995 e 2000), Ana Kiefer (2008), Ana Mannarino (2020), entre outras.

produção artística vigente, seria possível que artistas descobrissem as cartas somente em meados do século XX?

Nicolas Bourriaud observa que “[...] o artista moderno mostra que criar não significa [...] *fabricar objetos*, e sim *fazer avançar* uma obra, mesclar produção e produto num mesmo *dispositivo de existência*” (2011, p.68). O “dispositivo de existência”, pensado pelo francês, poderia ganhar as mais diversas formas no desenrolar das vivências ordinárias, partindo do princípio de que o artista ali se lance por completo. Retomam-se a incorporação do gesto, do ato, do pensamento, que podem ganhar formas efêmeras, mas que, no trabalho de ressignificação poética, não mais representam a vida e, sim, seriam parte dela.

Ora, a carta com desenhos pode ser um desses objetos do cotidiano revisto que nos apresenta um outro modo de pensamento e de vivência da criação artística pela experimentação do espaço epistolar. Em alguns casos, um desenho-escrito⁸ ali inserido pode não ter sido um ato artístico consciente, mas acontece no fluxo do pensamento que, por vezes, prescinde de hierarquias e dicotomias totalizantes. Entre a função e a ação, de fato, há muitas coisas.

Em 1896, o pintor belga Georges Lemmen⁹ escreveu uma carta para Madame Weber¹⁰. O gesto era corriqueiro para muitas pessoas naquela época. Pegar a pena, colocar-se diante do papel em branco e escrever. Ali, iam notícias, apresentação de ideias, trocas de carinhos escritos e até mesmo provocações ou monólogos raivosos. Lemmen, segue uma configuração de página muito comum no período: a folha na horizontal, a página dobrada ao meio e composta por duas colunas de texto elaborado com tinta preta. À esquerda, há somente a escrita em francês linearmente disposta com algum espaço entre as linhas e quase nenhuma margem. Já na coluna da direita, a página é, em sua maior parte, tomada por um desenho. Nossos olhos ocupam-se dessa imagem que apresenta claramente uma situação na qual identificamos cinco pessoas. Aparentemente, tratam-se de quatro adultos, sendo três mulheres e um homem, e uma criança. Quatro deles encontram-se dramaticamente com a mão estendida para o alto. No centro do desenho, há uma vela sustentada por uma mulher composta por linhas, assim como as demais figuras que

⁸ Tomamos como referência alguns questionamentos pessoais promovidos por Antonin Artaud (1896-1948) sobre a materialização de sua escrita-pensamento. Em seu processo, chegou àquilo que nomeou como desenhos-escritos, criações poético-plásticas que relacionam linha e traço a partir de uma espécie de fratura na linguagem, na qual ele percebe não ser mais possível escrever sem desenhar (CAETANO, 2017, p.39).

⁹ Georges Lemmen (1865-1916) participou do movimento neoimpressionista e foi membro do grupo *Les XX* de 1888, realizando exposições anuais de seus trabalhos artísticos com outros pintores, escritores e designers.

¹⁰ Acervo *Fondation Custodia*, Paris. Pesquisa realizada entre os meses de set. /out. 2015. Bolsa PDSE/CAPES.

aparecem no fundo da imagem. Em primeiro plano, uma mulher vestida de negro segura uma criança, aparentemente recém retirada de um berço.

Nem a imagem nem a evidência colocada nas duas figuras em primeiro plano são aleatórias. Identificamos, no texto, alguns trechos que descrevem uma situação na qual uma criança acorda abruptamente e não reconhece a sua mãe¹¹. Em sua missiva, Lemmen passa da escrita para o desenho e volta para a escrita tal e qual flui seu pensamento. A mão que desenha é a mesma que escreve e, inclusive, usa o mesmo instrumento para ambas as ações. Nesse exemplar, vemos desenho e imagem girarem em torno do mesmo elemento: a situação que o artista queria apresentar.

Em vários arquivos mundo afora, esse tipo de ocorrência é conhecido como Carta Ilustrada. No centro dessa nomenclatura, há uma ideia de relação entre texto e imagem em um tipo específico de manuscrito. Contudo, o estudo do campo epistolar e da presença do desenho nesse local (CAETANO, 2017) mostra-nos que há algo mais nesse evento; algo que extrapola a subserviência esperada do desenho para com o texto. Trata-se de um movimento orgânico do pensamento de artistas. Esse tipo de experiência escrita-desenhada não tem um padrão. São algumas cartas que se parecem com essa de Lemmen, mas há incontáveis exemplos de outros tipos de ocorrência, formando vasta nuance para a criação artística em espaço epistolar ao longo de muitos séculos. Poderíamos pensar sobre algo da arte que se estende para a vida, gerando um fluxo de criação que não tem como finalidade a obra que hoje está nos museus ou galerias.

Quando Umberto Eco (2010) trouxe a problemática da obra aberta, falava em pensar o conjunto de relações de ambiguidade que se estabelecem em torno da obra. Nesse contexto, o processo e a pluralidade de significados que dali emergem acabariam gerando um deslocamento das perspectivas. Contudo, no centro deste processo visado por Eco, estaria a poética do artista. Na Introdução à Segunda Edição do livro *Obra Aberta*, o escritor remonta o sentido da palavra “poética”, seguindo uma linha intelectual que “entende por poética o estudo das estruturas linguísticas de uma obra literária” (ECO, 2010, p.24). No entanto, ressalta que Paul Valéry, na *Prémière Leçon du Cours de Poétique*, amplia a definição inicial de poética para todo tipo de fazer artístico voltado para aquilo o que finalizaria uma obra.

Por outro lado, Eco busca a fala dos artistas, caminhando no sentido de um alcance clássico: “não como sistema de regras coercitivas, mas como um programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a realizar tal como é entendido [...] pelo artista” (2010,

¹¹ [...] *Vous voyez donc la scène d'ici: cet enfant brusquement réveillé, ahuri, hagard, [et]... ne reconnaissant pas sa mère! [...]*”. Transcrição a partir do original escrito por Lemmen.

p.24)¹². Estamos falando daquilo que compõe o percurso do artista em seu processo de criação. Partimos desse princípio proposto por Eco para entender essa produção muitas vezes colocada às margens das obras. Nessas múltiplas conexões entre desenhos e escritos nas cartas de artistas, percebemos a possibilidade da criação de “pontos de passagem entre arte e vida” (BOURRIAUD, 2011), com uma sucessão de posturas epistolares que subverteram a lógica linear da escrita em cartas.

Independentemente do período histórico, podemos pensar como em diferentes níveis a arte invade a vida dos artistas. O que nos difere de Eco é a compreensão de que esse programa operacional não diz respeito a obras específicas, mas suspeitamos que, para alguns artistas, o programa é o que rege artisticamente a sua vida. E isso acaba se desdobrando para as cartas.

No Brasil do começo do século XX, o pernambucano Cícero Dias apresentava um gosto pelo diálogo epistolar e alguns foram seus interlocutores. Dentre eles, o escritor Mário de Andrade, com quem conversou longamente antes de se conhecerem pessoalmente. O escritor constatou que “Este Cícero Dias sem cartas é diferente sobretudo nisso: anda e sente aos pedaços” (ANDRADE, 1976, p.203-4).

Andrade manifesta sua percepção de que a experiência do contato com a personalidade de seus interlocutores difere dependendo do meio. A acuidade da produção de Dias, rapidamente observada por Andrade, não acontece somente nas telas e desenhos expostos nos museus. Era parte integral de sua escrita nas cartas. Na coleção do paulista, são alguns os exemplares cujo desenho entranha-se na escrita caótica¹³. Na maioria das vezes, texto e imagem não se relacionam, sendo tão somente a expressão do pensamento que ganha forma na riqueza da errância escrita-desenhada de Cícero Dias.

O correspondente sem cabresto expressava muito de sua personalidade nas missivas, assim como fazia em seus desenhos e pinturas. Em uma carta para Mário de Andrade, afirmava “Eu sou antropófago porque eles me chamaram mas não comparei a lei de ninguém!”¹⁴. Essa dificuldade para seguir as regras impostas pelo meio artístico foi visível quando abandonou a Faculdade de Belas Artes no Rio de Janeiro ou mesmo pela sua linha de atuação em um surrealismo com sotaque bem regional,

¹² “Está claro portanto que, na nossa acepção, a noção de “poética” como projeto de formação ou estruturação da obra acaba abrangendo também o primeiro sentido mencionado: a pesquisa em torno do projeto originário aperfeiçoa-se através da análise das estruturas finais do objeto artístico, vistas como documentos de uma intenção operacional, indícios de uma intenção” (*idem*).

¹³ Para mais informações, ver CAETANO, 2017.

¹⁴ Carta remetida por Cícero Dias para Mário de Andrade, posterior a 02 jul. 1929. Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade. Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Referência: MA-C-CPL2478.

algo que destoava das correntes artísticas que se sobrepuseram no Brasil daquela época. Assim, ele nos prova que existe um lugar onde as fronteiras se diluem, lugar no qual “a imagem e texto se encontram, sendo que, ao mesmo tempo que a escrita explora sua visualidade, a arte restituiu à escrita sua materialidade, sua qualidade de ‘coisa desenhada’” (VENEROSO, 2012, p.81-82).

Podemos dizer que, nos exemplares de Cícero Dias, não temos desenhos ou escritos, mas, sim, uma única coisa nascida da mescla inquieta dos dois. Na carta datilografada de 1930, teremos a confirmação desse raciocínio nas palavras do próprio artista. Ao final desse exemplar, ao lado de um desenho, lemos escrito à mão: “Esta carta estava chata porque na machina **ajante nunca pode estender¹⁵ o espírito com todas as suas faces** estas machinas de escrever são muito concorrentes”¹⁶ (grifo nosso).

Por um conjunto de posturas em cartas para diferentes pessoas, entendemos que o artista obviamente não poderia se conformar com a limitação expressiva imposta pela máquina de escrever. Para Cícero, o pensamento não tem formato, o que nos coloca diante de um outro tipo de acontecimento poético em um documento do cotidiano. Vendo tais manifestações concretizadas em objetos artísticos, inferimos que essas cartas remetem muito mais do que a amenidades trocadas entre amigos. Elas constroem espaço de suspensão do próprio significado do objeto enviado, transpondo o diálogo para outro nível expressivo, ainda que, por vezes, esteja integrado à escrita.

Incomodando o “grande monstro” de novo

O que me surpreende é que em nossa sociedade a arte esteja relacionada apenas aos objetos e nunca aos indivíduos e à vida; e, também, que a arte esteja num domínio especializado, o dos experts que são artistas. Mas a vida de todo indivíduo não é uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas não as nossas vidas? (FOUCAULT, 1994, p. 617, tradução nossa)

Longe de querer redefinir um princípio para os primórdios da Arte Postal, pensamos em fazer um percurso no qual uma reflexão se inicia. Temos aqui como foco, um tipo muito específico de prática artística que, despreziosamente, estende-se para a vida de artistas, habitando

¹⁵ O texto original é grafado desta maneira. Sabe-se que onde lemos “ajante” possivelmente o artista queria dizer “a gente”, assim como sabe-se que “estender” é escrito da seguinte forma: estender. Em outros momentos das correspondências também encontramos palavras grafadas não da maneira que hoje entende-se como a correta.

¹⁶ Carta remetida por Cícero Dias para Mário de Andrade. Rio de Janeiro, s.m. 1930. Acervo de Artes Visuais IEB-USP, Fundo Mário de Andrade. Série: Artes Plásticas. Código de Referência: CAV-MA-0166.

poeticamente suas cartas. Nesse sentido, a já conhecida resposta de Foucault, ajuda-nos a pensar sobre a projeção da ideia de vida contaminada pela prática artística em diferentes períodos históricos.

O pensamento do filósofo francês reforça a ideia daquilo que vemos na prática. A dissolução da fronteira imaginária que separaria a arte da vida seria possível há muito tempo e os manuscritos são fortes indícios disso. As cartas foram lugar de criação escrita-desenhada para muitas pessoas. Sabemos de escritores, cientistas, médicos, músicos, entre outros, que se expressavam por desenhos em seus manuscritos. Mas, por que os artistas visuais interessam tanto? Para além das obras conhecidas, expostas nos mais distintos museus mundo afora, há uma vida. Na concretude dos objetos e documentos, os artistas deixam rastros de que o processo de criação não acontece somente para obras específicas ou para figurar nas paredes dos espaços institucionais.

Partindo desse princípio, a vida do artista pode ser compreendida como um programa operacional, na qual as ideias surgem das inquietações corriqueiras, do olhar sobre o cotidiano e da banalidade das coisas. Tomar a carta como espaço de criação não parece algo tão absurdo ou distante quando pensamos a partir dessa perspectiva. Isso confirma que, ao focar sobre determinados objetos, a narrativa historiográfica da arte integra sua validação institucional junto a museus e galerias. Com isso, muitas outras práticas artísticas ficam relegadas a categorias que as excluem ou afastam da construção dessa historiografia.

Um exemplo para essa reflexão é a criação do brasileiro Alberto da Veiga Guignard: um conjunto de 123 cartas e cartões de amor criados ao longo de cerca de 5 anos e guardados meticulosamente em um álbum. Cada item era direcionado para a musicista Amalita Fontenelle, jovem que conheceu em 1930. A peculiaridade do conjunto reside no fato de ele ter empenhado alguns anos nessas cartas, sendo que elas nunca foram enviadas para Amalita.

No geral, podemos perceber uma gama diversificada de materiais e técnicas, destacando-se aquarelas, grafite, nanquim, colagens e incorporação de elementos de tecido. No conteúdo, percebemos a recorrência de instrumentos musicais, corações, estrelas, velas, pequenas paisagens e naturezas-mortas, alguns traços soltos, figuras religiosas ou enigmáticas, autorretratos, entre outros. Somam-se a essa composição, as palavras soltas ou textos completos, repletos de elementos da linguagem oral, ou escritos em outros idiomas (CAETANO, 2019).

Esse surpreendente conjunto de objetos indica um empenho do artista em desenvolver uma outra relação com a sua vida e o seu tempo, numa espécie de criação paralela à sua própria obra. Daí, vêm as perguntas mais instigantes para nós: seriam acontecimentos de fato paralelos? Linhas

que não se tocam? Por que um artista criaria objetos fadados a não cumprirem sua função? E por que tanto esmero¹⁷ para que esses objetos não se perdessem? Como Marta Neves observa:

O que vemos aqui não é simplesmente um homem apaixonado que se declara em bilhetes e cartões a sua amada. Trata-se, sim, de um artista que desloca, ou melhor, adensa e espicha o sentimento de amor, fazendo-o deslizar continuamente da mulher à arte e da arte à vida. (2007, p.33)

As experiências artísticas no espaço epistolar, abarcadas pela noção de Arte Postal ou antes de sua emergência, evidenciam a arbitrariedade das fronteiras entre linguagens, entre arte e vida. Essas criações formam uma zona híbrida, rizomática e experimental das práticas artísticas, questionando os limites entre obra de arte e outros agenciamentos dissolvidos na vida de artistas. Gestos que vão para além das criações, passando por sua organização e endereçamento no tempo-espaço do universo da arte. A insistente separação da produção artística em determinadas categorias, classificando-as hierarquicamente, são os fundamentos do castelo que protege o “grande monstro”, ao mesmo tempo que abafam o barulho das batidas à sua porta.

Partindo da configuração da Arte Postal, que acabou estabelecendo seus próprios limites de definições e conteúdo, encontramos, na metáfora de Ulises Carrión, uma abertura para a problemática mais ampla que mobiliza nossa investigação. Ao retomar o gesto do envio de um desenho, poema ou colagem instalados em cartas de diversos períodos, percebemos que o “grande monstro” nunca teve sossego. Do conjunto epistolar com o qual tivemos contato, em uma das missivas mais antigas, datada de 1506, Albrecht Dürer escondeu mensagens utilizando desenhos que substituíam determinadas palavras¹⁸. Para um olhar historiográfico que se pauta por classificações dicotômicas sobre o que é um documento, de um lado, e uma obra de arte, do outro lado, a sutileza do gesto gráfico do artista alemão pode passar despercebida, mantendo sua carta restrita ao status de documento.

¹⁷ No caso desse conjunto de cartas de Guignard nunca enviadas à Amalita, o esmero em garantir sua permanência encontra-se na organização do material e no seu repasse a Oswald de Andrade, em circunstâncias desconhecidas, guardando-o em segredo durante anos e compondo o legado de um grande escritor modernista, sendo, por sua vez, transmitido por mãos familiares até vir a público em 1987 e, mais tarde, por iniciativa do Museu Casa Guignard com a Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, em circular na forma de fac símile (2007).

¹⁸ Esse exemplar de Albrecht Dürer para Willibold Pirckheimer, de 1506, é parte do acervo da Fondation Custodia, Paris. Foi elemento da pesquisa realizada entre os meses de set./out. 2015 com Bolsa PDSE/CAPES para escrita da tese de Caetano (2017). Segundo Chu (1976, p.68), na última página do exemplar, temos três pequenos desenhos – uma flor, um pincel e um cachorro –, que são explicados como referências escondidas aos nomes dos amores de Pirckheimer. Naquela situação, o desenho apresentou-se como um tipo de código, assim como é a própria escrita (CAETANO, 2017, p.33).

No entanto, ainda que de maneira despojada, o ato que forja esse objeto o inclui à “*guerrilla*” contra o “grande monstro” que Carrión veio convocar através de suas múltiplas atividades na promoção da Arte Postal. O mexicano estava inserido numa rede de artistas que incorporavam de maneira consciente o sistema de correios como meio de difusão e intercâmbio da criação artística, dedicando-se a evidenciar uma posição para a arte como dissolvida na vida, não mais enquanto uma esfera apartada de objetos de valor. A guerra de Carrión contra a tendência à separabilidade na mediação do fazer artístico configurava-se como forma de existir, e sua obra continua a ressoar como batidas ainda incômodas, colocando as muralhas do “castelo” como um objeto de tensão, um construto, um reduto a ser questionado pela pulsão da vida criativa. Como costumava afirmar Carrión: “não há arte e vida, só vida” (*apud* SCHRAENEN, 2015, p.25, tradução nossa).

Referências bibliográficas

CAETANO, Renata Oliveira. “GuiAma: Cartas com Desenhos entre o Desejo e a Realidade”. In FREIRE, Luiz; et al. (orgs.). *Anais do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Arte e Erotismo: prazer e transgressão na história*. Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte, pp. 426-435, 2019 [2018].

CAETANO, Renata Oliveira. *Diálogos traçados: as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade*. 2017. 309f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CHRISTIN, Anne-Marie. M. *A History of Writing: from hieroglyph to multimedia*. Paris: Flammarion, 2001.

CHRISTIN, Anne-Marie. M. *L’image écrite : ou la deraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.

CHU, Petra T. “Unsuspected Pleasures in Artists’ Letters”. In: DENYS, S. (Org.). *Treasures From the Collection of Fritz Lugt at the Institut Néerlandais*. Paris: Apollo, 1976.

CARRIÓN, Ulises. “A Arte Postal e o Grande Monstro”. In *XVI Bienal de São Paulo - Arte Postal*. Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. pp.12-15.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994.

- KIFFER, Ana. “Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética?”. In *Alea: Estudos Neo Latinos*. v.10, n.2, Rio de Janeiro, p. 212-226, 2008.
- LOPES, Almerinda. “A contribuição do capixaba Alberto Harrigan à Arte Postal”. In *Postais - Revista do Museu Nacional dos Correios*, v.2, p.223-241, 2014.
- MANNARINO, Ana de Gusmão. “Repensar a escrita pela arte e pela poesia: Mallarmé, Fenollosa e Mira Schendel”. In *LaborHistórico*, v. 6, n. 2, 2020.
- NEVES, Marta. “Guignard – projeções de arte e amor no tempo”. In CARVALHO, Priscila Euler Freire (Org). *Cartões de Guignard para Amalita*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007, p. 33.
- NUNES, Andrea. *Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80*. Dissertação (mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2004.
- PIANOWSKI, Fabiane. *Análisis Histórico del Arte Correo en Latinoamérica*. Tese (Doutorado em História da Arte) Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014.
- PLAZA, Julio. “Mail Art: Arte em Sincronia”. In *XVI Bienal de São Paulo - Arte Postal*. Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. pp.8-10.
- SAYÃO, Bruno. *Solidariedade em rede: arte postal na América Latina*. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- SCHRAENEN, Guy. “A story to remember”. In SCHRAENEN, Guy (ed.). *Ulises Carrión: Dear Reader, Don't Read*. Catálogo de exposição. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, pp.15-25.
- SOUZA, Leonilia. *Arte Postal: perspectivas de uma arte em rede*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogos e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, pp.81-82.

“Por uma arte ressonante”: da arte popular às propostas contemporâneas na Bienal Nacional de São Paulo

“For a Resonant Art”: From Popular Art to Contemporary Proposals at the São Paulo National Biennial

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago¹

Resumo: No ano de 1974, a Fundação Bienal de São Paulo realizou a Bienal Nacional 1974, a segunda exposição organizada com a proposta de selecionar a delegação brasileira para a Bienal Internacional do ano seguinte, em 1975. O evento foi elaborado com base em exposições preliminares realizadas em alguns Estados brasileiros. Para explicitar a mecânica do trabalho desenvolvido pelo júri nacional, foi publicado o texto “*Por uma arte ressonante*” no catálogo da Bienal Nacional. Nele, seus autores destacam a importância da atuação de um crítico local durante a seleção e, além disso, para validar a proposta idealizada pela Fundação Bienal. O texto aponta o cuidado ao avaliar obras de todo o Brasil, captar de cada Estado o que tivesse de mais característico, que pudesse representar sua região sem se importar com “modismos, estilos ou técnicas,” conhecendo o pluralismo do Brasil.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo; Artes plásticas; Anos 1970 no Brasil; Critérios de um júri.

¹ Professora de História da Arte do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora e Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Pesquisa o campo da história das exposições, com ênfase em Salões e Bienais das décadas de 1960 e 70, bem como mostras sazonais atuais. Doutora e mestra em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica) pela Unicamp. Foi bolsista de pós-doutorado CAPES/PNPD na UFJF entre 2014 e 2016.

As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76

A primeira análise da história dos eventos foi recuperada na literatura especializada sobre as Bienais de São Paulo, em especial no livro *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores* (2004), no qual os autores Francisco Alambert e Polyana Canhête elaboram uma espécie de resenha da história das Bienais de São Paulo desde sua criação, em 1951, até a edição que ocorreu em 2001, sugerindo a existência de uma série de eventos, batizados por eles de Bienais Brasileiras. Segundo os autores, essas exposições teriam sido criadas em resposta ao desejo que surgia, já no final da década de 1960, entre os membros do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bial, da realização de uma segunda mostra que contaria apenas com a participação de artistas brasileiros (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

A hipótese inicial presumia que essas exposições tivessem sido cogitadas pela Fundação Bial como uma série unívoca e que apresentaria a mesma finalidade, o que foi reavaliado no decorrer da pesquisa de doutorado da autora (ZAGO, 2013), já que foram observadas divergências no caráter de cada uma das exposições.

Portanto, trata-se de um conjunto de quatro exposições que ocorreram na década de 1970 entre as Bienais Internacionais de São Paulo (nos anos ímpares aconteciam as Bienais Internacionais e nos anos pares as exposições exclusivamente nacionais), pensadas inicialmente como um conjunto, que, no entanto, ao longo de suas realizações, mostraram diferenças cruciais entre si. A primeira, chamada Pré-bienal 1970, surgiu com a proposta de escolher a representação brasileira para a Bial Internacional de 1971. Em 1972, a segunda edição foi dividida em duas mostras distintas, Brasil Plástica 72 e Mostra do Sesquicentenário da Independência e integrou-se às comemorações oficiais do Sesquicentenário da Independência do Brasil (ZAGO, 2016). Houve mais dois eventos, em 1974 e 1976, chamadas de fato de Bienais Nacionais. A terceira edição, analisada neste artigo, retomou a proposta original da primeira, e na última mostra, de 1976, a decisão do júri foi aceitar todos os artistas inscritos.

“Por uma arte ressonante”: da arte popular às propostas contemporâneas

Em 1974, a Fundação Bial de São Paulo realizou a Bial Nacional 1974, a segunda exposição organizada com a proposta de selecionar a representação brasileira para a Bial Internacional do ano seguinte, 1975. O evento foi elaborado com base em exposições regionais

preliminares realizadas em alguns Estados brasileiros. O crítico Olney Krüse² foi convidado para a organizar a participação dos Estados brasileiros na exposição Nacional, ou seja, sua função foi estabelecer relações diplomáticas e realizar convites aos governantes dos Estados e pessoas responsáveis por instituições culturais e “não ver obras e artistas”, como ele próprio declara no texto de apresentação do catálogo da mostra (1974, p.23).

Na organização das mostras em si, cada uma das exposições regionais contou com uma seleção prévia realizada por três críticos de arte: Márcio Sampaio³ e Enio Squeff⁴ que formaram um “júri nacional viajante” e um crítico local indicado por cada Estado. O júri itinerante selecionou 496 obras de 155 artistas que migraram para a mostra nacional em São Paulo. Após esta primeira triagem, o júri de seleção nacional reuniu-se para apresentar sua proposta curatorial. Para composição do júri nacional, aos dois críticos acima mencionados, incluiu-se Radha Abramo⁵.

Para explicitar a mecânica do trabalho desenvolvido por esse júri de seleção nacional, foi publicado o texto “*Por uma arte ressonante*” no catálogo da Bienal Nacional 74. Nele, seus autores destacam a importância da atuação de um crítico local durante a seleção e, além disso, para validar a proposta idealizada pela Fundação Bienal, o texto aponta o cuidado ao avaliar obras de todo o Brasil, captar de cada Estado o que tivesse de mais

² Oswaldo Olney Krüse (São Paulo – SP, 1939 – Atibaia – SP, 2006). Estudou jornalismo na Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo, graduando-se em 1972. Trabalhou, ao longo das últimas três décadas, para órgãos da imprensa ora como fotógrafo, ora como jornalista, ora como crítico de arte, tais como os jornais: *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, e *Jornal da Tarde*; e as revistas *Vogue*, *IstoÉ*, *Quatro Rodas*, e *Arte Hoje*. Sua atuação como crítico de arte contribuiu para a aceitação da produção não consagrada pelo circuito oficial, como aquela presente em Salões regionais de Arte Moderna e Contemporânea ou a I Mostra do Kitsch da Arte Aplicada, em 1973, ganhadora do Prêmio Comunicação do Ano, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

³ Márcio Sampaio (Santa Maria de Itabira – MG, 1941). É jornalista, escritor, crítico de arte, artista plástico, curador e produtor cultural. Em 1959, em Belo Horizonte, ingressa na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Participou da 9ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1967. Entre 1968 e 1971, foi coordenador do Museu de Arte da Pampulha (MAP). Ingressou como professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – EBA/UFMG em 1977, e se aposentou em 1999. Atuou como crítico de arte nos periódicos *Diário de Minas* e *Estado de Minas* no final dos anos 1960, além de ter colaborado no *Jornal do Brasil* e na revista *Manchete*.

⁴ Enio Squeff (Porto Alegre, 1943), é artista plástico, crítico de música, escritor e jornalista. Estudou jornalismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mudou-se para São Paulo em 1968, para trabalhar como repórter na recém-criada revista *Veja*. Em 1970, começou a atuar como repórter especial para o jornal o *Estado de São Paulo*, escrevendo para o suplemento literário.

⁵ Radha Antonia Pinto Abramo (São Paulo – SP, 1928 – Idem, 2013). Produziu e apresentou o programa “Arte e Forma” na TV Tupi, em São Paulo. Foi crítica de Artes Plásticas, trabalhou nos jornais *Diário de São Paulo* e *Folha de São Paulo*. Foi membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), onde foi a 2ª vice-presidente na gestão de Carlos Flexa Ribeiro entre 1978 e 1980. Também foi membro da AICA- a Associação Internacional de Críticos de Arte. Há um fundo documental na Universidade Estadual de Campinas, no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”, que reúne grande parte da documentação que a crítica de arte produziu. Ver: http://www3.iel.unicamp.br/cedae/fundos/Fundo_RA.pdf

característico, que pudesse representar sua região sem se importar com “modismos, estilos ou técnicas,” (ABRAMO et al., p. 29) conhecendo o pluralismo do Brasil.

Retomando a proposta original:

Em 1974, foi retomada, então, a proposta da I Bienal Nacional ou Pré-Bienal, ou seja, a mostra teria função prioritária de escolher a representação brasileira para a Bienal Internacional do ano seguinte (ZAGO, 2017). A apresentação do catálogo, como de costume escrita pelo presidente da Fundação, Francisco Matarazzo Sobrinho⁶, já revela o outro objetivo dessas mostras que “(...) era e continua sendo estimular nacionalmente as artes plásticas, dando aos artistas de todos os pontos do país oportunidades que antes não existiam.” (1974, p. 19) E Cicillo Matarazzo ainda afirma que este seria o motivo “do primeiro êxito da mostra”. (Idem) E continua narrando a força catalisadora do evento que “já na segunda mostra nacional, nota-se, quase que generalizada, a adesão dos governos estaduais (...)” (Idem) – lembrando que o evento a que ele se refere estava ligado às comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, em 1972.

Porém, o evento cujas mostras prévias eram organizadas por regiões do Brasil, em 1974 passa a ser elaborado com base em exposições preliminares divididas agora por Estados. Após as seleções estaduais, as obras seguem para a Bienal Nacional. As representações estaduais aparecem distribuídas no pavilhão assim como as delegações de cada país eram montadas nas Bienais Internacionais do período, ou seja, agrupadas por territórios devidamente demarcados. A organização dessa mostra parece ter sido elaborada de maneira mais consciente, de acordo com a documentação textual gerada pelo evento. Os preparativos começaram já no final de 1973. A Assessoria de Artes Visuais da Bienal Internacional de 1973 – formada pelo Secretariado Técnico, composto por Francisco Matarazzo Sobrinho, Antonio Bento, Bethy Giudice, Vilém Flusser, Mario

⁶ Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo – SP, 1898 – idem, 1977). Industrial e mecenas. Sobrinho do conde Francisco Matarazzo (1854 - 1937), italiano que construiu um dos maiores complexos industriais do Brasil, comanda parte do conglomerado de indústrias metalúrgicas da família. Com o desmembramento das empresas, na década de 1930, torna-se o único proprietário da Metalúrgica Matarazzo-Metalma. É responsável pela fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1948 e pela idealização da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951. Leva à frente essa iniciativa, amparado inicialmente pela atuação de Sergio Milliet e Lourival Gomes Machado, diretores artísticos das primeiras bienais, e motivado a relacionar a arte moderna do Brasil com a arte internacional, propiciar ao público o contato com os diversos movimentos artísticos do século XX e projetar a cidade de São Paulo como centro artístico mundial. (Cf. Gomes Machado, 1951, p. 31) Sobre a vida de Francisco Matarazzo Sobrinho ver: ALMEIDA, 1976.

Wilches, e o Conselho de Arte e Cultura (CAC)⁷, criado em 1971 com a “finalidade de deliberar sobre o programa da Fundação Bienal de São Paulo” (AMARANTE, 1989, p.197) – se preocupou em discutir como seria a próxima Bienal Nacional, sua organização e suas principais características. A primeira decisão foi quanto à organização da mostra: a pessoa responsável por entrar em contato com os Estados e instituições culturais deveria ser alguém ligado à arte e à cultura e não mais um funcionário da Fundação Bienal⁸. O crítico Olney Krüse foi então convidado pela Fundação Bienal para essa função.

O crítico descreve seu trabalho de organização da mostra no catálogo, em texto intitulado *Viagem ao Brasil: Participação dos Estados*. Krüse apresenta em seu texto, com um tom quase poético, o momento em que recebe o convite da Fundação Bienal para organizar o evento, suas viagens e suas impressões acerca de como se configuraria a mostra em São Paulo. O roteiro da viagem foi estabelecido pela Fundação Bienal, “com voos cronometrados desde a saída de São Paulo até a volta”, destacando que ele teria “dois dias, no máximo, em cada capital visitada e dez horas no mínimo.” (KRUSE, 1974, p. 21) Segundo Krüse, o roteiro é claro: sua função é organizar as mostras e não ver obras e artistas, ou seja, seu papel não é elaborar uma curadoria, mas sim estabelecer relações diplomáticas e realizar convites aos governantes dos Estados, secretários de Educação e Cultura e pessoas responsáveis por instituições culturais.

O trabalho iniciado em 11 de julho de 1974 e encerrado em 7 de agosto do mesmo ano foi “desenvolvido nas seguintes cidades, por ordem de chegada: Goiânia, Cuiabá, Manaus, Belém, São Luis, Teresina, Fortaleza, Natal, Recife, João Pessoa, Maceió e Salvador.” (Idem, p.23). Em sua primeira estada, em Goiânia, Krüse não conseguiu ver o governador que se encontrava em Brasília, em companhia do secretário. Já que o crítico teria poucas horas para estabelecer o contato com o Estado, sua tática foi “procurar os jornalistas dos principais jornais (jamais de um único jornal, segundo ele) e difundir a ideia básica do trabalho”, que segundo ele seria “convidar todos os artistas de cada Estado Brasileiro, sem nenhum preconceito quanto ao seu ‘estilo’ ou ‘técnica’, desde os mal-amados ‘primitivos’ até os idolatrados artistas da ‘vanguarda’” (Idem).

⁷ Há uma crise institucional e diversos membros passam pelo Conselho de Arte e Cultura durante o período (1971-75). Provavelmente, durante a realização da Bienal Nacional de 1974, a comissão seria formada por “Carmen Portinho, Waldir Ayala, Lisetta Levi e Wolfgang Pfeiffer” (BIENAL NACIONAL 74, 1974, p. 95). Já em 1975, os membros são: “Aldemir Martins, Isabel Moraes Barros, José Simeão Leal, Norberto Nicola, Olívio Tavares de Araújo, Olney Krüse, Wolfgang Pfeiffer” (XIII Bienal de São Paulo, 1975, p. 15).

⁸ Ver: Ata de reunião de 17 de maio de 1974, consultada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Dessa forma, nas cidades seguintes, prevendo a impossibilidade de estabelecer contato com os governadores de Estado, estendeu sua estratégia:

Percebi, logo, que a informação de cada Estado estava, sempre, em poder de fundações culturais (oficiais) onde já se encontravam as cartas, telegramas e ofícios (além do Regulamento da Bienal Nacional – 74). Por onde andei cumpro uma rotina que deu certo: num dia visitava os jornalistas (sempre os redatores-chefes) e no outro as pessoas que cuidavam das artes visuais dos Estados. (KRUSE, op.cit., p.22)

Além disso, Krüse destaca novamente em seu texto que não pode afirmar nada “em termos de análise de conteúdo estético”, e continua:

(...) apenas organizei, isto é, deixei claro que cada Estado brasileiro deveria realizar, com total liberdade, sem nenhuma restrição de local (museu, clube, galeria de arte, ao ar livre, etc) uma exposição do potencial criativo local (de ‘primitivos’ a ‘vanguarda’) com número ilimitado de obras e artistas. A escolha dos melhores seria feita em segunda etapa, por outras pessoas: um crítico local (escolhido livremente pelos artistas de cada Estado) e mais dois que participariam de São Paulo, indicados pela ABCA e pela Bienal de São Paulo. (Idem, p. 23)

Portanto, o crítico afirma que sua curiosidade em relação às obras que serão expostas na Bienal Nacional 74 é a mesma do espectador comum (Idem). Declara ainda seu entusiasmo ao aceitar o convite devido à proposta da própria Bienal: “mostrar a arte contemporânea de todo país”, a qual “deve refletir o tamanho do país, seus desencontros e disparidades sociais e econômicas e o grau de informação dos artistas.” (Idem, p. 23)

Logo, ao finalizar o texto, reitera seu posicionamento e seu reconhecimento à contribuição da Bienal para a nossa cultura:

Eu sempre acreditei na Bienal (...) Foi assim em 1967 quando participei como artista da IX Bienal; foi assim em uma infinidade de reportagens, artigos e críticas feitos no Jornal da Tarde nos últimos seis anos e foi, agora, como convidado especial de um movimento que desejou abertura, procurando novos caminhos para continuidade e sobrevivência da Bienal. (Idem, p.23-24)

Dessa maneira, Kruse salvaguarda a instituição com a qual estabelece uma profícua conexão, ressaltando que não é a Bienal de São Paulo “nem a arte e nem os artistas que estão ‘morrendo’”, mas “todas as Bienais do mundo estão em crise” (Idem, p. 24). É notória a tentativa da Fundação Bienal de esquivar-se da crise institucional – que se configura durante a década de 1960 e evidencia-se nos anos 1970 – a partir das propostas realizadas nas Bienais Nacionais. Essa conjuntura deu-se não

apenas por discussões que se evidenciavam no âmbito artístico e colocaram em questão o status da unicidade da obra de arte exibida em um espaço neutro que se caracterizou ao longo das exposições da arte moderna, mas também por uma tensão entre os campos da arte e da política

Diante da situação política brasileira, da interferência do regime militar no cenário cultural, dos sucessivos atos de repressão à produção artística e dos indícios de restrições dentro da Bienal de São Paulo, artistas e críticos se mobilizaram, desde 1969, para denunciar as arbitrariedades das instâncias governamentais impostas às artes plásticas. Episódios internos e externos delinearão o conhecido Boicote à X Bienal de São Paulo, em 1969⁹, e uma contínua instabilidade na produção das Bienais Internacionais seguintes. Assim, para avaliarmos a proposta da Fundação Bienal, analisaremos, a seguir, o regulamento e a premiação da mostra de 1974.

Regulamento e Seleção: as mostras regionais e a nacional

Neste modelo de exposição, é importante analisar o regulamento e as formações dos júris de seleção das mostras, já que são pontos chave para definir o tipo de arte abrigada na III Bienal Nacional, principalmente porque é rara a documentação iconográfica.

Comparando-se o regulamento dessa edição da Bienal Nacional ao das duas edições anteriores, já é possível perceber uma alteração fundamental: são evidentes a maior clareza e a organização dos conceitos abordados nos termos e artigos. Logo no início, o artigo I, capítulo I, traz uma informação importante que os regulamentos das Bienais Nacionais anteriores (Pré-Bienal 1970 e Brasil-Plástica 72) não deixavam claro: “A Bienal Nacional 1974 será promovida pela Fundação Bienal de São Paulo, com o patrocínio da Prefeitura Municipal de São Paulo (...)” (Catálogo Bienal Nacional, 1974, p.37) Desde a realização das primeiras Bienais Internacionais de São Paulo há um convênio com a Prefeitura da cidade, porém não há documentação que revele o patrocínio específico em uma Bienal Nacional.

O artigo segundo trata das exposições regionais, destacando que todos os “Estados e Territórios brasileiros são convidados a realizar mostras de seus artistas nas respectivas Capitais.” (Idem) As referidas exposições devem ser efetuadas pelos “(...) Governos locais ou pelas Entidades que as Autoridades designarem para tal empreendimento.” (Idem) Em ofício emitido pela Fundação Bienal juntamente com o regulamento da mostra aos governantes dos Estados, há uma menção a esse

⁹ A respeito do Boicote à X Bienal de São Paulo ver: SCHROEDER, 2011.

item, ressaltando a responsabilidade do Governo em designar uma “Autoridade competente para promover o evento, preferencialmente ligada ao poder público.” (Ofício BN74/1021, 1974)

A Fundação Bial propõe ainda no mesmo artigo do regulamento que as mostras estaduais “deverão ser realizadas no mês de agosto, a fim de seguirem calendário único em todo o Brasil”. (Catálogo Bial Nacional, 1974, p. 37) E no terceiro artigo explicita que durante a exposição regional, “de 1 a 31 de agosto próximo, com data previamente fixada” (Idem), serão designados para os júris de seleção regionais:

um crítico indicado pelas autoridades locais, um crítico indicado pela Fundação Bial e um crítico indicado pela ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) que selecionarão os artistas no local das Mostras Estaduais, que representarão o próprio Estado na Bial Nacional de 1974 (...) em São Paulo. (Idem)

Como visto, o júri nacional “viajante” contou com Márcio Sampaio, designado pela ABCA e Enio Squeff, indicado pela Fundação Bial de São Paulo. Durante a década de 1970, Márcio Sampaio atuou como crítico de arte, escrevendo para o *Diário de Minas Gerais* e em seguida para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Como menciona a historiadora da arte Marília Andrés Ribeiro¹⁰, ele busca ainda incentivar o trabalho de jovens artistas mineiros, promovendo mostras coletivas como o *Happening Brasil: a Festa, a Construção, Arte Total*, que, por meio de imagens da arte popular e do repertório moderno, busca uma releitura da cultura brasileira. No final da década de 1960, ao coordenar os eventos do Museu de Arte da Pampulha - MAP, organiza o 1º Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, com o qual abre espaço para as propostas dos artistas da vanguarda mineira, como José Ronaldo Lima, Lotus Lobo, Jarbas Juarez, Raymundo Colares, entre outros. Já Enio Squeff atuava como artista plástico e crítico de arte. Começou sua carreira na revista *Veja*, transferindo-se depois para o jornal *O Estado de São Paulo*, onde atuou como editorialista, crítico de música e mais tarde ilustrador. Em suas críticas, Squeff traz importantes debates sobre tradição/modernidade, popular/erudito, no que diz respeito às artes nacionais e aos sujeitos envolvidos em seu processo de construção¹¹. É importante percebermos que a ideia de arte de ambos os críticos acima

¹⁰ Ver: RIBEIRO, Marília Andrés (org.); SILVA, Fernando Pedro da (org.). Um Século de história das artes plásticas em Belo Horizonte. Apresentação Saulo Coelho, Roberto Borges Martins. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

¹¹ Ver: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. Música: O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, s.d.

mencionados irá se refletir na escolha das obras que figuram nesta Bienal Nacional.

Para completar o júri, em cada Estado em que houve uma seleção prévia, foi indicado um crítico local. Dessa maneira, figuraram nos júris estaduais os seguintes críticos (os Estados e os respectivos jurados serão citados seguindo ordem crescente da data de seleção): no Rio Grande do Sul: Christina Balbão; no Paraná: Fernando Velloso; no Amazonas: Aluizio Sampaio Barbosa; no Pará: Paolo Ricci; no Maranhão: Imair Batista Pedrosa; no Piauí: Nosé Mendes de Oliveira; no Ceará: José Julião de Freitas Guimarães; no Rio Grande do Norte: Paulo de Tarso Neto; na Paraíba: Vanildo Ribeiro de Lyra Brito; em Alagoas: Solange Berard Lages; em Sergipe: Ana Conceição Sobral de Carvalho; em Pernambuco: Celso Marconi de Medeiros Lins; na Bahia: Renato José Marques Ferraz; em Minas Gerais: Morgan da Motta; na Guanabara: Walmir Ayala; no Rio de Janeiro: Quirino Campofiorito; em Brasília: Hugo Auler; no Mato Grosso: Aline Figueiredo; em Goiás: Adelmo Café; e em São Paulo: Delmiro Gonçalves, indicado pela prefeitura da cidade¹².

O júri nacional elaborou um texto para o catálogo intitulado *Por uma arte ressonante*. Nele, destaca-se a importância do crítico local: “Em nossa longa marcha Brasil afora – um arquipélago multifário e praticamente desconhecido, com o auxílio sempre valioso de um crítico local, tivemos em mente essa realidade – as ilhas todas que constituem o Brasil, cada qual com suas particularidades.” (ABRAMO et al., 1974, p. 27)

Este júri iniciou seu trabalho no dia 19 de agosto e o concluiu no dia 15 de setembro de 1974. Lembrando que Olney Krüse não visitou alguns dos Estados acima mencionados. Foram realizadas dezenove mostras prévias com o apoio dos governos Estaduais. Após as mostras estaduais, as obras selecionadas migraram para São Paulo, onde foi realizada a exposição nacional.

O júri itinerante, em conjunto com cada jurado local, selecionou 496 obras de 155 artistas de um total de 3200 trabalhos de 800 artistas. Não houve mostras estaduais em Santa Catarina, Espírito Santo, Acre e Territórios: os trabalhos dos artistas desses locais foram enviados diretamente para São Paulo.

A mecânica de trabalho desenvolvida pela Fundação Bienal na seleção de artistas através das mostras estaduais, segundo o artigo quinto do regulamento, visava: “Desenvolver e estimular a linguagem plástica em todo o País; expor uma representação brasileira de autêntica conotação cultural e artística na próxima Bienal Internacional de 1975.” (Catálogo

¹² Alguns dos nomes acima mencionados eram recorrentes nos júris de Salões de arte moderna/contemporânea que ocorriam no Brasil deste a década anterior.

Bienal Nacional, 1974, p.38). Nos artigos sexto e sétimo, o regulamento destaca respectivamente que as mostras estaduais seriam formadas pelos trabalhos apresentados espontaneamente pelos artistas e que seriam consideradas todas as formas de expressão de Artes Plásticas. (Idem)

Apesar de não participar diretamente das seleções nos Estados brasileiros, a crítica Radha Abramo¹³ auxiliou o trabalho do júri nacional, inclusive teorizando o já citado texto apresentado no catálogo da mostra, *Por uma arte ressonante*. As palavras dos jurados ressoam como um depoimento necessário para validar a proposta idealizada pela Fundação Bienal. Além disso, o texto busca explicitar o cuidado ao avaliar obras de todo o Brasil, desde “uma São Paulo poluída, mergulhada nessa vivência do século XX (...) até o mundo prenhe de história – o passado e o presente de Terezina – lá onde a arte é o gesto telúrico.” (ABRAMO et al, 1974, p. 27)

Ademais, os críticos admitem, no mesmo texto, que a seleção de artistas seria certamente outra se a formação do júri itinerante fosse diferente. Na obviedade desta informação talvez esteja o acordo estabelecido para a escolha dos jurados pela Fundação Bienal. Deveria ser um júri que concordasse com a ideia original da Bienal Nacional: um panorama da arte brasileira, da arte popular às expressões ou propostas contemporâneas – aquelas defendidas por críticos como Frederico Moraes e Walter Zanini, durante os anos 1970, por exemplo. Captar de cada Estado o que tivesse de mais característico que pudesse representar sua região, sem se importar, como afirmou longamente Olney Krüse, com técnicas, estilos, modismos e que “ultrapassasse as fronteiras das exigências paulistanas ou cariocas – leiam-se internacionais”. (Idem) E o texto do júri de seleção continua:

A invenção tem muitos caminhos – disso sabíamos de antemão. Em São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo, a arte seria a síntese do pensamento contemporâneo; talvez o resumo desta realidade de arquipélago [porque chamam as regiões do Brasil de ilhas] – o folclorismo, a arte popular, o kitsch suburbano lado a lado com a arte conceitual e toda a gama de processos metalingüísticos que informam a arte histórica – aquelas cujas origens remontam a Giotto di Boudone. (Idem)

Ainda conforme o texto, conhecido o pluralismo do Brasil, o júri não deveria importar critérios, devido aos dois polos descritos:

(...) de um lado a arte crítica pojada de história, muitas vezes radical, nos pródomos da anti-arte; de outro a arte telúrica, aquela que resumia, em seu constante revolver-se na terra, a outra verdade deste País – seu subterrâneo

¹³ A crítica de arte era funcionária da Fundação Bienal durante esse período.

com índios e seus analfabetos – toda uma população que, por mourejar a história, não tem tempo para pensar nela ou criticá-la. (Idem)

Antes da viagem para seleção, o júri se reuniu e discutiu “longamente o assunto Bienal” (Ibidem, p.28), concluindo que a seleção não poderia levar em conta somente “valores como contemporaneidade, expressividade ou o que quer que a arte contemporânea possa suscitar. A expressão de cada Estado brasileiro teria de ser ressonante ao nível da comunidade em que tivesse aflorado.” (Idem) Com isso, o júri que fosse eleito deveria seguir um critério: a coerência interna de cada obra, o que seria trabalhoso e exigiria dos jurados “uma aproximação com uma visão também antropológica, (...) uma tarefa penosa que demandava a cada momento toda uma série de reflexões e de dissecação de cada obra.” (Idem)

Depois de todo planejamento, o júri partiu para a itinerância entre as mostras estaduais. Após “14 mil quilômetros”, os críticos possuem um veredito: “os resultados talvez sejam discutíveis. Ninguém queria, aliás, encerrar o assunto. Afinal, a Bienal é toda ela discutível, a começar pelo fato de ainda depender de mostras prévias para ser montada.” (Idem) Nesse ponto, os críticos deixam de falar apenas das obras e das tendências da arte internacional e da arte brasileira, para comentar um dos motivos pelos quais a Bienal Nacional foi criada: um ponto de partida para uma reformulação das Bienais. Declaram que “(...) quem sabe valha como conceito. (...) Já não é sem tempo que urge integrar à Bienal outras artes, como a música, o teatro, a arquitetura, a licenciatura, a literatura, o balê...” (ABRAMO et al., 1974, p. 29)

No entanto, essa sugestão vai de encontro a reformulações anteriores realizadas pela Fundação Bienal. Nas primeiras Bienais Internacionais existiam seções de teatro e indumentária, cenografia, dança, decoração, joalheria e arquitetura. A primeira Bienal do livro foi realizada juntamente com a Bienal de artes. O setor de Arquitetura separou-se da Bienal de Arte em 1973, quando foi realizada a I Bienal Internacional de Arquitetura. Até o final dos anos 1960 havia eventos paralelos de Humanidades e Ciências acontecendo concomitantemente às Bienais de Arte, ocupando o mesmo pavilhão. Em 1969, por exemplo, ocorreu o Simpósio de Ciências e Humanismo. A documentação gerada por esse simpósio encontra-se juntamente com a documentação originada por duas edições das Bienais Internacionais: a de 1969, ano de organização e realização do simpósio, e a XI edição da Bienal, em 1971, ano em que foram publicados os Anais do simpósio. Talvez a proposta do júri da III Bienal Nacional esteja mais ligada a uma época anterior à década de 1970. Recomendaram, quiçá, um retorno às origens ou aos anos em que a Bienal

Internacional era considerada pela comunidade artística mais bem sucedida.

Finalizadas as seleções em outros Estados, em São Paulo o crivo ocorreu no dia 15 de setembro de 1974, no prédio da Fundação Bienal de São Paulo, tendo como críticos responsáveis os mesmos que participaram das escolhas estaduais, Enio Squeff, indicado pela Fundação Bienal e Márcio Sampaio, indicado pela ABCA, além de Delmiro Gonçalves, indicado pela Prefeitura Municipal de São Paulo. Esse júri elegeu obras de artistas do Estado de São Paulo e dos Estados de Santa Catarina, Espírito Santo e Acre, onde não houve mostras estaduais, segundo a documentação da Bienal Nacional de 1974.

Segundo a Ata do júri publicada no catálogo da mostra, “o critério de seleção teve em vista a uniformidade formal dos conjuntos e adequação dos meios como suporte para uma criação contemporânea e/ou telúrica, com ressonância na realidade brasileira.” (ATA, 1974, p. 35-36).

A premiação da Bienal Nacional de 1974

O regulamento dessa edição da Bienal Nacional deixa explícito um dos objetivos da exposição nacional. Já no capítulo 1, o artigo quarto menciona que “os artistas premiados na Bienal Nacional de 1974, farão parte, automaticamente, da representação brasileira da próxima Bienal Internacional de 1975, com outras obras.” (Catálogo Bienal Nacional, 1974, p. 37)

A respeito da escolha dos jurados que atribuiriam a premiação da Bienal nacional, o artigo 14º, do capítulo 3 do regulamento, antecipa que a constituição do júri será a seguinte: “1 crítico de arte, indicado nas fichas de inscrição, pelos artistas das Mostras Estaduais¹⁴; 2 críticos, indicados pela Fundação Bienal de São Paulo, podendo ser um estrangeiro; 2 críticos, indicados pela ABCA.” (Idem, p. 40) Este júri foi constituído, então, por cinco críticos de arte: Lisetta Levy, indicada pelos artistas inscritos na mostra; Morgan Motta e Olney Krüse, escolhidos pela Fundação Bienal de São Paulo; e Antonio Bento e José Roberto Teixeira Leite, designados pela ABCA.

Foram atribuídos oito prêmios de Cr\$ 7.000,00 (sete mil cruzeiros) e mais três de Cr\$ 3.000,00 (três mil cruzeiros), ficando sua distribuição a critério do júri de premiação. Esses prêmios de aquisição foram doados a entidades públicas culturais “indicadas pelos doadores, em comum acordo com a Direção da Fundação Bienal de São Paulo.” (Idem, p. 41)

¹⁴ No Capítulo 2, sobre as inscrições dos artistas, o oitavo artigo, item 3 coloca que há uma obrigatoriedade de todos os artistas inscritos indicarem, na ficha de inscrição, o nome de um crítico que deverá fazer parte do Júri de Premiação da Bienal nacional 1974. (Catálogo..., 1974, p. 38)

O regulamento ainda destaca que “todas as manifestações plásticas, expostas na Bienal Nacional 74, concorrem aos prêmios.” (Idem) É importante mencionar que os artistas que participaram como convidados, *hors concours*, também poderiam concorrer às premiações, desde que enviassem suas inscrições, assim como os outros artistas, como prevê o Regulamento. Cláusulas com esse tipo de esclarecimento não estavam presentes nos regulamentos das Bienais Nacionais anteriores, deixando dúvidas a respeito da premiação. Na edição da Bienal Nacional de 1972, por exemplo, quase todos os artistas premiados foram convidados – e não selecionados por um júri – para figurarem na exposição.

Os artistas a seguir receberam o Prêmio Bienal Nacional no valor de Cr\$ 7.000,00, além de integrarem a representação Brasileira da XIII Bienal de São Paulo, de 1975: Bernardo Caro e Equipe Convívio; Mario Céspedes e Maria M. De Moura; Gessiron Franco; Ivan Freitas; Beatriz Lemos e Paulo Emílio Lemos; Edison Benicio da Luz e Equipe Etsedron; Anderson Medeiros; Auresnede Pires Stephan. Os artistas a seguir receberam cada um o prêmio de Cr\$ 3.000,00: José Alves de Oliveira; José Valentim Rosa; Iazid Thame.

Desta premiação, depreende-se que a mostra funcionou como uma vitrine para a diversidade da produção artística nacional. Desse modo, destacamos os trabalhos de dois artistas/coletivos para análise, que demonstram tanto uma percepção regionalista quanto uma concepção artística contemporânea: Bernardo Caro e EQUIPE CONVÍVIO e ETSEDRON.

Bernardo Caro e EQUIPE CONVÍVIO:

Entre 1967 e 1979, Bernardo Caro participa de edições subsequentes das Bienais nacionais e internacionais¹⁵. Sua primeira participação, em que recebe também o Prêmio Aquisição Itamaraty com a obra: “Mulheres x Saravá”, uma série de 5 xilogravuras (Mulheres x Protesto), foi na IX Bienal, em 1967. Segundo Nara Duarte, “acredita-se que essa obra se encontra no acervo do Palácio do Itamaraty para onde foram destinadas todas as obras que receberam o Prêmio Aquisição Itamaraty.” (DUARTE, 2020, p.141)

Na Bienal Nacional de 1974, Caro também foi premiado, agora em conjunto com a EQUIPE CONVÍVIO¹⁶ foram premiados a partir do

¹⁵ Caro participa, além da IX Bienal de 1967 das seguintes mostras: Pré-Bienal 1970; XI Bienal de São Paulo, 1971; Brasil Plástica 72 (II Bienal Nacional, 1972); XII Bienal de São Paulo, 1973; Bienal Nacional 1974, XIII Bienal de São Paulo, 1975; Bienal Nacional 1976; Bienal Latino-americana, 1978; XV Bienal de São Paulo, 1979.

¹⁶ Bernardo Caro (Itatiba, São Paulo, 1931 - Campinas, São Paulo, 2007). Foi pintor, gravador, desenhista, escultor, cineasta, fotógrafo, educador e professor. Participou da criação do Grupo

conjunto de sua obra, “esculturas e múltiplos”, segundo o catálogo da mostra. As obras estão denominadas tanto no catálogo quanto na ficha de inscrição do artista como: “Mulher Totêmica – Conjunto de protótipos, escultura em madeira; Múltiplos – múltiplos em madeira; e Protótipos Convívio – múltiplos em Madeira.” (Idem, p. 79) Felizmente foram encontradas imagens das obras expostas, em especial da *Mulher Totêmica*. Na figura 1, Bernardo Caro aparece manipulando sua obra. Segundo a pesquisadora Nara Vieira Duarte:

A obra *Mulher Totêmica* é, para o grupo Convívio, um trabalho simbolicamente permeado pelo misticismo dos totens primitivos, mas que contém características lúdicas que proporcionam ao espectador interferir no posicionamento da peça artística. Essa grande peça vertical foi esculpida em blocos de madeira que, unidos formam as estruturas básicas do corpo humano, ou seja, cabeça, ombros, tronco, braços e pernas. Esses blocos de Madeira são articulados entre si e se movimentam de acordo com os comandos dados pelo espectador [participador] nas alavancas que se localizam de frente para o objeto (SANTOS, 2018, p.156)

Imagem 1: Bernardo Caro manipulando a *Mulher Totêmica* durante a Bienal Nacional 1974. Imagem identificada pela autora.



Fonte: AHWS. (Esperando autorização da Bienal para publicação)

Vanguarda em Campinas (1958), motivador da fundação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas – José Pancetti. Nessa época, Caro estava trabalhando na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC), onde toma contato com o grupo do qual participam amigos e alunos da Universidade, tais como: Adriana Del Pillar Bianchi, Berenice Henrique Vasco de Toledo, Edda Lungershausen, Edson Rebato Zago, Lucia de Vasconcellos Afonso, Luiz Carlos de Carvalho, Márcia Tomasi Novaes, Márcia Silva de Barros, entre outros.

Portanto, o coletivo premiado participou da delegação brasileira da XIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1975. O grupo apresentou a obra “Sempre”, produzida com materiais degradáveis e efêmeros: cola, papelão e madeira. A obra, ao sair da Bienal, foi montada no campus da Universidade Pontifícia Católica de Campinas. Duarte afirma que:

(...) exposta à ação do tempo e ao processo de desintegração para lembrar ao homem que ele também não é eterno, a obra composta por oito cabeças de cinco metros de altura, perfiladas em dois conjuntos de quatro cabeças cada, e um dólmen no centro entre os dois conjuntos das cabeças. O dólmen faz referência à monumentos megalíticos tumulares coletivos, feitos de três grandes pedras que unidas adquirem o formato de portal. A obra atingiu 14 metros de comprimento passou a integrar o ambiente e o cotidiano da população acadêmica e ocupou esse espaço até sua desintegração total. As gigantes cabeças chegaram a ser comparadas as cabeças da ilha de Páscoa, mas os artistas que as confeccionaram afirmaram querer com isso a atenção do espectador para as suas próprias “ilhas”, nossas cabeças.¹⁷(SANTOS, 2018, p. 156-157)

Percebe-se, então, que há uma preocupação do artista em elaborar obras de caráter experimental, atentando-se para os diálogos com a produção contemporânea, bem como da Bienal Nacional 1974 em mostrar-se receptiva às novas linguagens e meios de expressão artística, inclusive ao acolher e premiar obras de caráter efêmero e conceitual.

Equipe Etsedron

Criado por artistas plásticos baianos em 1969, na cidade de Salvador, o grupo existiu até 1979 e aglutinou a uma estrutura central apoiada nas artes plásticas, elementos de música, dança, teatro e pesquisa de cunho etnográfico. Sua intenção era desenvolver uma estética contemporânea nas artes visuais a partir da identidade cultural brasileira pesquisada nas zonas rurais do Norte e Nordeste. Segundo o pesquisador Walter Mariano (2005), a palavra Etsedron foi, ao mesmo tempo, nome e manifesto do grupo. É um anagrama no qual a palavra Nordeste está escrita ao contrário e funciona como uma metáfora. “Representa a proposta de revelar a pobreza e o primitivismo onipresentes na vida da população rural brasileira, portanto o avesso da realidade apresentada pelo governo e pela elite econômica do período como imersa em um ‘milagre econômico’”

¹⁷ A Equipe Convívio procurou documentar cada estágio por qual passou a obra desde sua confecção até sua total degradação. Esses registros deram origem a um documentário de 12 minutos intitulado: “Sempre 1975” foi apresentado na defesa de Doutorado de Bernardo Caro na Universidade Estadual de Campinas, em 1985.

(MARIANO, 2005, p.17). O Etsedron pode ser entendido como um produto de uma determinada geração de artistas ou, precisamente, uma referência de como se refletiu na Cidade do Salvador, no âmbito das artes visuais, o momento conhecido como contracultura, tendo como pano de fundo a repressão política e cultural promovida pela ditadura militar implantada em 1964. Ainda de acordo com Mariano em sua dissertação de mestrado:

As obras ou os “Projetos Ambientais” do Etsedron eram concebidos durante um período de convívio com comunidades rurais, durante o qual se pretendia romper a barreira que separa a arte da vida. O resultado de tal empreitada era a criação de figuras orgânicas antropomórficas compostas por cipós, palhas, couro, cabaças, sementes, buchas, raízes e outros elementos naturais oriundos do local escolhido. Tudo era feito coletivamente e apresentado em ambientações acompanhadas por música e dança. Esses Projetos provocaram enorme repercussão na época, participaram com destaque de Bienais em São Paulo, ao mesmo tempo em que confrontaram museus e autoridades que compunham o circuito oficial da arte. Depois de dez anos de atividade o grupo acabou pagando caro por sua atitude provocativa, dissolvendo-se melancolicamente e permanecendo eclipsado desde então. (Idem, p. 18)

O Projeto Ambiental I, selecionado para a XII Bienal Internacional de São Paulo causou grande impacto e conseguiu chamar a atenção da crítica de arte do período. Em 1974, o grupo desenvolve o Projeto II, tendo a região amazônica como fonte de inspiração. Trabalharam por seis meses na cidade paraense de Itaituba, passaram a revestir as figuras de seus “espantalhos” com couro de boi, material que conseguiam a baixo custo na região.

De acordo com Mariano, o grupo fazia parte também da geração de estudantes universitários que assistiram ao endurecimento da ditadura militar, a promulgação do AI-5, a difusão da tortura e sua contrapartida, a luta armada. “Tendo como pano de fundo este cenário de inquietação, repleto de ameaças veladas e outras bastante diretas, o grupo – compreensivelmente – escolheu o “espantalho” como figura emblemática de suas representações. Eles também tornaram clara a sua opção por atrelar o horizonte de sua vanguarda estética a um repertório nacional.” (Idem)

Figura 2: Etsedron na Bienal Nacional 1974. Imagem identificada pela autora



Fonte: AHWS. (Esperando autorização da Bienal para publicação)

Percebe-se claramente na fotografia da obra, que além de uma instalação que recria um ambiente, com referências diretas à região norte-nordeste, a partir da materialidade, dos objetos, de sua construção e organização no espaço, com as figuras “espantalhos”, há uma atividade performática. A obra existe também com a participação, seja do grupo de artistas, seja do público.

Entre 1973 e 1978 o Etsedron manteve uma presença consistente, participando, além da Bienal Nacional de 1974, de três edições consecutivas das Bienais Internacionais (1973-1977) e, por último, da Bienal Latino-Americana de 1978. A posterior apresentação de Etsedron na XIII Bienal de São Paulo (1975) contou com a participação do coreógrafo americano Clyde Morgan, especialista em dança africana, que atuou em Salvador como Diretor Artístico do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (MATOS, 1974, P.5). Esta quarta exposição em São Paulo suscitou um debate sobre a presença do que Aracy Amaral chamou de arte ‘mulata ou rural [sertaneja]’ dentro de ‘uma Bienal modelada em Veneza’¹⁸A defesa de Etsedron por Amaral, juntamente com seu envolvimento em debates transcontinentais sobre a natureza e a especificidade da arte latino-americana, precipitaram uma

¹⁸ Ver Aracy Amaral, ‘Etsedron: Uma forma de Violência’ (1976). In.: Amaral 1983, pp.247-8.

discussão mais ampla do trabalho do grupo¹⁹. Para Isobel Whitelegg (2012), Amaral “lia a obra coletiva de Etsedron como um alerta dirigido à metrópole do sul, não necessariamente para chamar a atenção para o norte economicamente drenado, mas para lembrar o ‘país-continente’ de suas raízes.” (WHITELEGG, 2012, p. 136, tradução nossa). Os escritos de Amaral confirmam o reconhecimento do coletivo artístico como motivador para apontar a amplitude da arte brasileira em sua dimensão regionalista e na cultura nordestina. Apresentando propostas como esta, que se afastam do padrão metropolitano, desafiam institucionalmente a Bienal brasileira constituída pelo modelo veneziano. Além disso, Aracy Amaral indica em seus escritos da época, tanto a dificuldade de compreender a diversidade da produção artística brasileira e latino-americana, com suas semelhanças e diferenças, quanto o problema da 'adequação' aos modelos universais instituídos pela arte dos circuitos, implantada no eixo Europa-EUA.²⁰

Para este artigo, foram selecionadas as duas obras acima para uma breve análise. Havia uma preocupação dos organizadores e dos jurados de levar ao público a arte contemporânea da época, na tentativa de ser atual. Desde o início dos anos 1970, salões de arte contemporânea premiavam trabalhos efêmeros e produções experimentais, o que percebemos também nesta edição da Bienal Nacional de São Paulo. Por meio das informações existentes no catálogo e na documentação desta mostra, pode-se perceber que os artistas premiados figuraram em diversas mostras brasileiras no mesmo período. Porém, isso não significa que os artistas participantes desta mostra representassem a arte de *vanguarda* da época. Mas não há dúvida de que a Bienal Nacional desse ano trouxe uma tentativa de inovação ao escolher e premiar obras de “*arte ambiental, proposições e pesquisas diversas*”, atentando talvez para os acontecimentos mais recentes do contexto artístico atual.

¹⁹ O ensaio citado foi publicado pela primeira vez em Artes Visuales (México), abril-junho de 1976, junto com as respostas de Juan Acha e Manuel Felguérez no México e da crítica uruguaia María Luisa Torrens.

²⁰ Ver AMARAL, Aracy A. Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel, 1983. Esse debate sobre a produção latino-americana está latente na década de 1970. A emancipação de um discurso crítico nas artes do Sul geopolítico é um processo ainda em curso, que sucede à busca, no século XX, de uma identidade comum a uma “arte latino-americana”, criada em países latino-americanos, onde escolas modernas defenderam suas próprias vanguardas e a elaboração de um projeto estético crítico latino-americano, e em uma sucessão de exposições em centros hegemônicos. No final dos anos 1950, houve uma consciência crítica da representação da identidade latino-americana com Mário Pedrosa, Aníbal Quijano, Juan Acha ou Ferreira Gullar, seguido nos anos 1970/80 por Damián Bayon, Aracy Amaral, Marta Traba, Frederico Moraes e outros. As teorias culturais dos anos 1970-1980 aprofundam os debates sobre a noção de identidade colonial moderna, homogeneizante, incentivando um projeto estético latino-americano crítico, experimental e emancipador. Foi assim que surgiu a Bienal Latino-Americana de São Paulo, no Pavilhão da Bienal, em 1978, e a Bienal de Havana, em 1984.

O nacionalismo guiou, também, o governo brasileiro durante o período da ditadura civil-militar mas, como vimos, este não significa que qualquer artista envolvido nas Bienais Nacionais estivesse de acordo com a proposta política brasileira. Por meio dessas mostras, a FBSP pretendia trazer para São Paulo artistas que provavelmente não figurariam numa Bienal Internacional. Dessa forma, repensou-se a representação brasileira no âmbito das Bienais Internacionais a partir da expansão das fronteiras na arte e a necessidade vigente de dar voz aos núcleos periféricos, ou seja, os Estados brasileiros que se encontram fora do eixo Rio-São Paulo buscavam notoriedade no maior e mais importante certame nacional.

Não somente os artistas refletem o contexto cultural e social ao qual pertencem, mas também as exposições que agregam proposições e reafirmam discussões dirigidas ao sistema de arte, refletindo seu próprio poder de alcance e de mudança do circuito ao qual está condicionada. O movimento de redescoberta das tradições locais e valorização das raízes culturais é observado na produção artística nas décadas de 1960 e 1970, evidenciando as discussões em torno das contradições moderno/primitivo, centralismo/regionalismo, centro/periferia. As Bienais de São Paulo, inconscientemente ou não, contribuíram para a discussão sobre centro/periferia estabelecida no período e é possível afirmar que a FBSP integra um movimento muito mais amplo que suas próprias intenções para essas mostras. Embora o debate não apresente um consenso ao fim da década de 1970, a Bienal de São Paulo possibilita, ou pelo menos almeja, uma mudança significativa no modo como se entendia até então o sistema de valoração artística, ou seja, o destaque dado à arte brasileira com referências internacionais, em detrimento da produção local com abordagem regionalista. Além disso, a FBSP proporcionou mudanças em sua própria gestão, reavaliando, principalmente, a representação brasileira nas Bienais Internacionais, como evidencia a criação das mostras abordadas neste artigo.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.

AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ALAMBERT, Francisco. *As Bienais de São Paulo: da era do Museu a era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros - M/Z*. Rio de Janeiro: Spala, 1992, v.2.

Catálogo Bienal Nacional 1974. Fundação Bienal: São Paulo, 1974.

GOMES MACHADO, Lourival. In: *MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Catálogo I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 1951.

KRUSE, Olney. *Viagem ao Brasil: Participação dos Estados*. In: *Catálogo Bienal Nacional 1974*. Fundação Bienal: São Paulo, 1974, pp. 21-24.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Edição Raul Mendes Silva. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MARIANO, Walter. *Etsedron*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes-Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2005.

PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea: Coleção Gilberto Chateaubriand*. Apresentação Pereira Carneiro; tradução Florence Eleanor Irvin, John Knox. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1976.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1987.

RIBEIRO, Marília Andrés (org.); SILVA, Fernando Pedro da (org.). *Um Século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Apresentação Saulo Coelho, Roberto Borges Martins. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

Revista USP, São Paulo, n.52, dez/fev, 2001-2002.

SANTOS, Nara Vieira Duarte dos. *A produção artística campineira (Grupo Vanguarda) nos salões de arte moderna de São Paulo e nas Bienais de 1950 a 1970*. Unicamp: Instituto de Artes, 2018. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. USP: Escola de Comunicação e Artes, 2011. (Dissertação de mestrado).

SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, s.d.

ZAGO, Renata C. O. M. Arte e política: a bienal nacional de 1972. In: ABELLA, R.; BRANDÃO, A.; GUSMÁN, F. (org.) *La Historia del Arte en diálogo con otras disciplinas*. Valparaíso-Chile: Museo de Historia Natural, 2016. Pp. 93-101.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *As Bienais nacionais de São Paulo: 1970-76*. 2013. [180 p.] (Tese de Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas - São Paulo, 2013.

ZAGO, R. C. de O. M. AS BIENAS NACIONAIS DE SÃO PAULO: O CASO DA PRÉ-BIENAL 1970. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S. l.], p. 101–123, 2017.

Disponível em:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15708>.

Acesso em: 16 maio. 2021.

WHITELEGG, Isobel (2012): *Brazil, Latin America: The World: The Bienal de São Paulo as a Latin American Question*, *Third Text* 26 (1), 131-1401.

Documentos:

Ata de reunião de 17 de maio de 1974. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

Ata do júri de seleção em São Paulo. In: Catálogo Bienal Nacional 1974. Fundação Bienal: São Paulo, 1974, 35-36.

Ofício BN74/1021 de 17 de março de 1974. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

Matilde Matos, ‘Arte Contínua-Selvícolaplastia’, *Jornal da Bahia*, 13 Outubro 1974, p.5.

Francisco de Holanda, Roma e as Antigualhas

Francisco de Holanda, Rome and the Antigualhas

Rogéria Olimpio dos Santos¹

Resumo: Francisco de Holanda, pintor, tratadista e arquiteto português nascido no início do século XVI teve entre os anos 1538 e 1540 a oportunidade de realizar o sonho de todo artista daquela época, conhecer a cidade de Roma. Francisco de Holanda viaja para Roma como integrante da comitiva de D. Pedro de Mascarenhas. Aparentemente se tratava de uma viagem de estudos, cujos registros foram reunidos no Álbum das Antigualhas, mas alguns detalhes da viagem, como os lugares aos quais ele teve acesso e as pessoas com quem conviveu, abrem margem para que outras possibilidades sejam pensadas.

Palavras-chave: Francisco de Holanda; Álbum das Antigualhas.

¹ Licenciada em Educação Artística (UFJF), História (CES/JF); Especialista em Docência do Ensino Superior (UFRJ); História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (Claretiano); Mestre e Doutora em História (UFJF). Professora da rede pública do Estado do Rio de Janeiro e da rede municipal da cidade de Juiz de Fora.



Francisco de Holanda saiu de Lisboa junto à comitiva de D. Pedro de Mascarenhas em 15 de março de 1538 (ALVES, 1986, p. 163) e chegou a Roma no verão de 1538. D. Pedro de Mascarenhas já havia atuado como embaixador português na corte do Imperador Carlos V em Bruxelas, em Louvain e no império germânico, mas a missão dada a ele por D. João III junto ao Papa Paulo III tinha um caráter especialmente importante para Portugal. Após diversas tentativas frustradas junto ao Papa para que este enviasse missionários para atuarem nas recém-conquistadas colônias portuguesas, D. Pedro de Mascarenhas, em nome de D. João III, propôs um acordo para uma missão da Companhia de Jesus na Ásia e no Extremo Oriente (DESWARTE, 1992, p. 164). É em sua companhia que São Francisco Xavier viaja para Lisboa em 1540, viagem na qual também retorna Francisco de Holanda. A viagem empreendida pela comitiva incluiu uma estadia em Barcelona, onde se encontrava o Imperador Carlos V, e a passagem por Nice, onde em maio do mesmo ano reuniram-se o Papa Paulo III, o Rei da França, Francisco I e o Imperador Carlos V – no evento que passou para a história como a ‘Trégua de Nice’.

A viagem teria sido acordada no ano de 1537. A justificativa defendida por Francisco de Holanda para sua participação nesta viagem se encontra no seu livro *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* onde afirma que o Rei D. João III “me mandou, sendo eu moço, a Itália ver e desenhar as fortalezas e obras mais insignes e ilustres dela” (HOLANDA, 1985b, fl.3). Acontece que em uma passagem dos seus *Diálogos em Roma*, concluído em 1548, Francisco acresce aos objetivos citados acima, um outro, conhecer o artista florentino Michelangelo Buonarroti, já famoso não só pelas obras de escultura que vinham encantando a Itália como também pela pintura do teto da Capela Sistina (HOLANDA, 1984b, p. 32).

As informações sobre a viagem a Roma pontuam toda a produção literária de Francisco de Holanda. Ele concluiu no ano de 1548, oito anos após retornar a Portugal, o seu principal manuscrito, o tratado *Da Pintura Antiga*. Este incluía uma primeira parte onde era abordada a arte e os preceitos da pintura, a formação e o ofício do pintor, seguindo de muito perto a estrutura pensada por Léon Battista Alberti para seu tratado *Da Pintura*, o qual aliás era conhecido por Francisco de Holanda. Na segunda parte do material Francisco colocou os escritos conhecidos como *Diálogos em Roma*. Na edição de 1984 organizada por José da Felicidade Alves os diálogos foram publicados em um volume próprio, separados do restante do texto. Esta, aliás, é a parte dos manuscritos de Francisco de Holanda que até hoje mais foi publicado. O objetivo claro da edição deste e dos outros escritos de Francisco de Holanda por José da Felicidade Alves era disponibilizar as obras para o grande público, sem a preocupação de fazer um trabalho erudito. Esta intenção havia sido concretizada na edição

organizada por Angel Gonzalez Garcia em 1983, onde os diálogos são editados como na versão original, em conjunto com a primeira parte do tratado *Da Pintura Antiga*.

Pouco se fala da atuação de Francisco de Holanda antes de sua viagem, mas esta atuação ajuda a esclarecer possíveis justificativas que talvez não tenham sido registrados pelo artista. Durante o período de sua formação em Évora, Holanda estudou as artes figurativas, experimentando desde a modelagem até a gravura. Colaborou com seu pai, o também artista Antônio de Holanda, em trabalhos como um breviário para D. João III e um mapa da África que o embaixador D. Martinho de Portugal em Roma havia solicitado. Aliás, foi com seu pai que ele aprendeu o seu ofício. Os interesses predominantes de Francisco de Holanda durante toda sua vida são o desenho e o colecionismo antiquário. Rafael Moreira recorda que o desenho ou *debuxo*, era a “base da cultura artística manuelina, cuja prática parece ter constituído uma especialidade dos cortesãos talentosos na passagem do séc. XV para o XVI” (1982-83, p. 633). Francisco de Holanda serviu principalmente a D. João III, mas seu pai, Antônio de Holanda foi um artista da corte de D. Manuel. Veremos porém, que o interesse de Francisco de Holanda pelo desenho se mescla com o interesse pela pintura. Nos seus tratados Francisco de Holanda dá a entender uma aproximação entre os conceitos de pintura e de desenho (*disegno* ou *debuxo*). O que nos faz pensar em até que ponto, usando termos um tanto distintos, a ideia que Francisco de Holanda fazia da pintura enquanto arte, não se aproximava do conceito de *disegno* construído por Giorgio Vasari.

Francisco de Holanda era um artista cortesão e como tal desempenhava funções diversas junto aos seus senhores. No período em que atuou como Moço de Câmara do Infante D. Afonso, teve a oportunidade de ser educado junto de seu senhor, estabelecendo contato com os grandes mestres que contribuíram para a formação humanista do infante e também de Francisco de Holanda. Neste período foram enviadas duas cartas de Évora pelos reis portugueses ao imperador Carlos V. A letra das cartas era muito semelhante à caligrafia *cancelleresca* usada por Francisco de Holanda, o que sugere que ele servisse também de calígrafo na chancelaria de D. João III, onde sua habilidade poderia ser utilizada para iluminar e redigir textos cerimoniais. Essa hipótese, levantada por Rafael Moreira, ganha força quando se recorda que, segundo Francisco de Holanda em *Da ciência do desenho* (1985a, cap. VII), o Infante D. Luís, ao encontrá-lo em 1538 em Barcelona, tenha lhe solicitado que escrevesse algumas cartas para o Papa, o Rei da França e ao Marquês de Vasto.

Desde o século XIX existe uma versão de que a viagem de Francisco de Holanda a Roma fazia parte de um programa de bolsas de estudo. Esta versão, porém, esbarra na ausência de documentação. Só nos

é possível comprovar viagens com finalidade exclusivamente artísticas após a morte de D. João III, as quais eram patrocinadas pela regente D. Catarina e pela Infanta D. Maria. A viagem de Francisco de Holanda situar-se-ia em outro contexto.

Existe também a possibilidade de Francisco de Holanda ter-se deslocado a Roma a serviço do Cardeal Infante D. Afonso. Segundo essa versão, defendida por Rafael Moreira, Francisco acompanhou a embaixada de D. Pedro de Mascarenhas para defender os interesses de D. Afonso em Roma. Mesmo ausente de Portugal, Francisco de Holanda continuou a receber o pagamento trimestral devido aos moradores da casa de D. Afonso, fato que somente poderia ocorrer se ele estivesse ainda a serviço do cardeal. Talvez estivesse incumbido, durante a viagem, de resolver alguns problemas em torno da doação feita por Clemente VII. O papa havia doado ao cardeal Infante D. Afonso o *Palazzo dei Tribunali*, próximo à Igreja de San Biagio em Roma, sede de seu título cardinalício.

Sylvie Deswarte-Rosa entre os diversos estudos que faz sobre as relações entre Portugal e Itália, no seu artigo intitulado *The Portuguese in Rome and the Palazzo dei Tribunali* (2000), comenta que este palácio, cuja construção foi iniciada por Bramante a pedido de Júlio II, não havia sido concluído. Situado na via Giulia próximo à Igreja de S. Biagio (São Brás para os portugueses), o palácio havia sido considerado uma das sete maravilhas de Roma e do mundo por Francesco Albertini, no livro dedicado ao rei português D. Manuel, intitulado *Septem mirabilia orbis et Urbis Romae et Florentiae civitatis* em 1510.

Clemente VII, seguindo a sugestão do bispo D. Miguel da Silva, fez do Infante D. Afonso, cardeal de San Biagio e deu a ele o *Palazzo dei Tribunali* em 1524, com a condição de que ele o terminasse, custeando as despesas do término da construção. Para o cardeal Infante D. Afonso, criado entre humanistas, apaixonado pelos estudos da antiguidade, viver em Roma era um sonho passível de ser concretizado, ainda mais pelo fato de o Papa tê-lo convocado para um concílio em fevereiro de 1538. D. João III, no entanto, nunca permitiu que seu irmão se mudasse para Roma. Aliás, impediu a mudança de qualquer um próximo à família real ou que fizesse parte do conselho real. Deixemos por enquanto a figura de D. Miguel da Silva. Retornaremos a ele mais à frente.

Diante do exposto, não seria absurdo imaginar Francisco de Holanda, viajando com a comitiva de D. Pedro de Mascarenhas, para pedir ao Papa que reforçasse, junto a D. João III, a sua ordem de que D. Afonso partisse para Roma. Ou ainda, que o objetivo da embaixada fosse apresentar desculpas junto ao Papa pelo fato de D. Afonso não ter ido até aquele momento. Ou mesmo para ver em que condições se encontrava o palácio e o que seria necessário para concluí-lo. São possibilidades que

representam assuntos oficiais, diplomáticos, do interesse do cardeal Infante e que justificariam que Francisco de Holanda estivesse em Roma a serviço do cardeal. Ainda mais quando se recorda que Gonçalo Baião, o criado jurista e arquiteto amador de D. Afonso, havia sido enviado a Roma em julho de 1539.

É necessário ainda reforçar que a teoria que vê Francisco de Holanda como um bolsista torna-se inviável ante as regalias que o artista teve durante sua viagem, mesmo acompanhando a comitiva de tão importante fidalgo português. Some-se a isso a ausência de comprovação de um programa de bolsas de estudos por parte do governo português. Sua condição em Roma só pode ser vista em regime de exceção. E, esse regime fica patente nos interesses do Cardeal Infante D. Afonso em Roma.

Francisco nos dá notícia, em seus tratados, de diversos contatos estabelecidos por ele com membros tanto da cúria romana, quanto eminentes humanistas que viviam em Roma naquele período. Os principais interlocutores dos seus *Diálogos em Roma* são a Marquesa de Pescara, Vittoria Colonna; o secretário do papa, Blosio Palladio; o humanista Lattanzio Tolomei e o artista florentino Michelangelo Buonarroti. Quando da viagem de Francisco de Holanda a Roma, Michelangelo se encontrava a serviço do Papa, pintando o afresco na parede do altar da Capela Sistina, a mesma onde anos antes havia maravilhado o mundo com as pinturas do teto. Michelangelo é o personagem ilustre dos seus *Diálogos em Roma*, o interlocutor principal dos três primeiros diálogos. O artista florentino figura ainda em primeiro lugar na relação feita por Francisco de Holanda dos famosos pintores modernos e dos escultores de mármore, relação esta colocada ao fim dos seus *Diálogos* (1984b, PP. 130-132).

Pela facilidade com que Francisco de Holanda se deslocava em Roma, a cavalo e acompanhado de um criado, pelo fato de ter sido aceito em círculos seletos como o da Marquesa Vittoria Collona, por ter frequentado grupos opostos como o de Michelangelo e o dos Sangallo, por ter recebido a comunhão pascal das mãos do Papa na Basílica de São Pedro, em 1539, em missa dedicada ao corpo diplomático, Rafael Moreira levanta a possibilidade – comprovada depois por alguns documentos e recibos analisados por este pesquisador em seu estudo *Novos dados sobre Francisco de Holanda* – que nosso jovem artista português tinha algum papel concreto a desempenhar junto da cúria papal. E, mesmo que não fosse algo mais importante ou significativo, nas embaixadas era comum a presença de funcionários que, como o Rei de Armas – função do pai de Francisco –, se incumbissem da correspondência oficial (MOREIRA, 1982-83).

Pelas questões apresentadas, fica difícil entender a viagem de Francisco de Holanda tão somente como uma viagem de estudos. Não

temos muitas notícias sobre a vida de Francisco enquanto este se encontrava em Roma. Aliás, a quase totalidade das informações existentes sobre sua vida está registrada em fragmentos autobiográficos encontrados em sua produção literária. Não se pode precisar o tanto de verdade que existe nestes relatos. No entanto, quando Francisco terminou a redação do seu *Da Pintura Antiga* em 1548, D. Pedro de Mascarenhas encontrava-se em Lisboa, podendo ter desmentido várias afirmações relativas à viagem contidas em seu texto.

Temos notícias de alguns dos lugares visitados por Francisco de Holanda por meio dos desenhos reunidos por ele no seu *Álbum das Antigualhas*. Apesar do fato de que os desenhos registram as antiguidades vistas pelo autor durante a viagem, estes desenhos somente foram organizados no formato em que se apresentam ainda hoje, durante a década de 1560. Acreditamos que o álbum não reúna a totalidade dos desenhos feitos por Francisco de Holanda na ocasião, e sim, os mais significativos para o discurso que ele pretendia escrever com a constituição deste álbum.

A estrutura do seu álbum, segundo Sylvie Deswarte (1992, p. 59), seguindo D. Elias Tormo (1940, Introdução), compõe-se de dípticos. O prefácio seria composto por três dípticos. O primeiro, a dedicatória, é composto pelos retratos do papa Paulo III e de Michelangelo. O segundo díptico traz a evocação da viagem, os registros de indumentárias feitos por Francisco de Holanda. Por fim, encerrando o prefácio, encontram-se as alegorias Roma Imperial e Roma Desfeita. A autora não prossegue, porém, na leitura da estrutura do álbum. Às imagens que representam as antiguidades romanas, onde a organização em dípticos ainda aparece de forma clara, suceder-se-ia um caos desconexo de imagens, no qual os desenhos de arquitetura militar formam o único núcleo coeso. A decisão de colocar Michelangelo logo no início do seu álbum se justifica pela fama do artista florentino. Mas a dedicatória a Paulo III dá notícia das relações estabelecidas por Francisco de Holanda.

Quando o Papa Paulo III foi escolhido, nem Francisco I rei da França, tampouco o imperador Carlos V se opuseram à sua eleição. Alessandro Farnese era o cardeal mais velho e mais experiente do conclave. Durante seu pontificado, deu continuidade ao projeto iniciado por Júlio II de reconstrução de Roma, esperando que esta refletisse tanto a glória espiritual quanto a temporal da Igreja e do papado. Ao mesmo tempo, articulou os elementos necessários para que ocorresse o concílio que teve lugar em Trento, objetivando a Reforma da Igreja Católica, reforma esta imprescindível para os rumos que a Igreja necessitaria trilhar frente à Reforma Protestante que se alastrava pelo continente, mas também que responderia a diversas inquietações internas, a necessidades sentidas pelos próprios católicos, de reformar certas práticas de sua Igreja.

No apêndice intitulado ‘Memória’ dos seus *Diálogos em Roma*, Francisco recorda a emoção de ter recebido a comunhão pascal das mãos do Papa Paulo III em 1539.

Na igreja de São Pedro Apóstolo, em Roma, em o seu altar, onde está sepultado, recebi o corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo pelas mãos do santo papa Paulo III, pontífice máximo, dia de Páscoa, no ano de MDXXXIX ante todos os cardeais e a corte, com os embaixadores dos reis cristãos e alguns senhores romanos somente. E esta é a coisa de que me mais prezo e estimo. (HOLANDA, 1984b, p. 94)

A possibilidade de receber a comunhão pascal das mãos do próprio Papa, em uma missa da qual fazia parte diversos diplomatas, corrobora a hipótese do regime especial de sua viagem. Seu relato demonstra uma forte comoção religiosa. É natural entender que Francisco de Holanda, como bom católico, aproveitasse a viagem à cidade eterna para peregrinar pelos locais sagrados em busca dos objetos ou símbolos reverenciados pela cristandade, enquanto resolvia os negócios que sua função lhe exigia. Muitas eram as relíquias sagradas existentes em Roma que podem ser definidas como de visita obrigatória para os fiéis. Francisco de Holanda, porém, deixou no álbum somente o registro de duas dessas relíquias: o *Título da Cruz de Cristo* e a *Coluna Salomônica do Templo de Jerusalém*. O pequeno número de desenhos que dissessem respeito à tradição cristã demonstra que, apesar do álbum ter sido organizado num período posterior às sessões do Concílio de Trento, o viés religioso não era o ponto fundamental para Francisco de Holanda. Pelo menos não no que se refere aos locais ou relíquias que devessem ser registrados.

O interesse dele pela Igreja relaciona-se antes de mais nada, às pessoas que faziam parte do clero naquele momento e nas relações que estes religiosos tinham com os principais humanistas e artistas do período. Mesmo que indiretamente, em alguns pontos, as figuras centrais da sua ‘odisseia’ pessoal estão vinculadas à cúria romana. Foi nos palácios de alguns cardeais que Francisco de Holanda encontrou não somente as obras da antiguidade que serviram de modelo aos seus trabalhos futuros, mas também os caminhos que o levariam aos artistas que ele pretendia seguir. Isso justifica plenamente a inserção do Papa Paulo III no lugar que Sylvie Deswarte (1992, p. 59) define no álbum como sendo o da dedicatória, ao lado do retrato de Michelangelo Buonarroti.

Visitando alguns cardeais e as dependências do Vaticano, Francisco de Holanda pode observar e estudar obras de arte pertencentes à antiguidade greco-romana que se encontravam reunidas em algumas coleções. Do Belvedere no Vaticano Holanda registrou o Apolo, a Vênus, o Laocoonte e outras esculturas. Francisco de Holanda também teve acesso a diversas coleções artísticas. Do cardeal Paolo Emilio Cesi, já morto

quando de sua viagem, conheceu a coleção de antiguidades conservada por seu irmão Frederico Cesi na *villa* da família. Do cardeal Andrea della Vale, também colecionador de antiguidades, conheceu seu palácio e suas coleções. De Ottavio Farnese, duque de Parma e Piacenza, casado com Margarida, filha natural do imperador Carlos V, teve acesso a uma das *ville Medici*. Além disso, Francisco de Holanda tinha fácil trânsito nas casas do Papa Paulo III e na do seu neto, o cardeal Alessandro Farnese.

As relações que culminariam no acesso de Francisco de Holanda a esses círculos eclesiásticos, podem ser situadas muitos anos antes, e tem provavelmente como figura central o Bispo de Viseu, D. Miguel da Silva. Quando Francisco de Holanda chegou a Roma em 1538, havia apenas um ano que tinha sido reinaugurado o aqueduto de Évora. André de Resende e o bispo de Viseu D. Miguel da Silva haviam travado uma batalha ideológica em torno da antiguidade do aqueduto. André defendia a presença do general romano Sertório em Évora na antiguidade, assim como a ideia de que, por ordem deste, teriam sido feitas diversas melhorias na cidade, incluindo a construção do aqueduto e a fortificação da mesma, elevada por Júlio César à condição de município latino. André de Resende fez ainda sua apologia da antiguidade de Évora e do aqueduto baseado em uma inscrição encontrada na cidade. D. Miguel da Silva, no entanto, denuncia a inscrição como sendo falsa por algumas incorreções encontradas na escrita em latim, considerando a inscrição como um recurso para convencer o rei da importância de se restaurar o antigo aqueduto.

As obras de restauro do aqueduto começaram no início de 1531. Neste ano a corte havia se transferido para Évora. O aqueduto restaurado foi inaugurado em março de 1537, em presença da corte. Sua construção foi elogiada por D. Miguel em uma carta escrita em novembro de 1537 ao seu amigo Blosio Palladio, secretário do Papa Paulo III. D. Miguel escreveu um poema intitulado *De Aqua Argentea*, onde elogiou a iniciativa do rei D. João III de trazer melhorias à cidade de Évora. Apesar do esforço de D. Miguel da Silva na defesa de sua tese com relação à história do aqueduto, é a proposta de André de Resende que é aceita como verdadeira.

D. Miguel da Silva havia retornado de Roma em 1525, depois de dez anos atuando como embaixador português junto à Cúria romana. Trouxe consigo para Portugal um arquiteto – Antônio da Cremona – que havia trabalhado nas obras da Basílica de São Pedro junto a Rafael. Com a ajuda de Antônio, promoveu uma série de obras de caráter italianizante em sua propriedade em São João da Foz. Em 1515, quando foi nomeado embaixador, o Papa Leão X e o cardeal Giulio de Médici escreveram, em momentos distintos, ao rei de Portugal. Leão X comentava sua satisfação e alegria pela escolha de D. Miguel e o cardeal Médici falava do conhecimento que tinha de D. Miguel e do apoio dado por ele à causa

portuguesa em Roma. Sylvie Deswarte (1989, p. 9) acredita que a amizade com a família Médici tenha tido início logo após o período de estudos de D. Miguel em Siena, o que justificaria a acolhida por parte do Papa e do cardeal.

Desses mesmos anos data a amizade com Blosio Palladio que, como vimos, à época em que Francisco de Holanda esteve em Roma era o secretário do papa Paulo III. D. Miguel atuou como embaixador português em Roma durante os pontificados de Leão X, Adriano VI e Clemente VII – antes Cardeal Giulio de Médici. Este último, já era amigo de D. Miguel há algum tempo. Segundo o próprio Francisco de Holanda, foi por intermédio do humanista Lattanzio Tolomei e do poeta e secretário particular do papa, Blosio Palladio que ele foi apresentado a Michelangelo.

Grande parte dos amigos de D. Miguel em Roma pertencia ao círculo dos Médici. O Cardeal Giovanni Salviati era um Médici por parte de sua mãe Lucrécia, irmã de Leão X; seu melhor amigo, Giovanni Rucellai, era filho do historiador Bernardo Rucellai e de Nanina di Piero de Médici, irmã de Lorenzo, o Magnífico.

Segundo Deswarte

Em Giovanni Rucellai, D. Miguel encontrava um homem da sua geração e de refinada cultura, depositário, graças à educação e à tradição familiar, da herança artística e cultural de Lorenzo, o Magnífico. Com seu irmão Palla, Giovanni foi educado no Studio Fiorentino pelo humanista Francesco Cattani da Diacceto, discípulo e amigo de Marsilio Ficino, do qual em Florença era considerado o sucessor. (1989, p. 12)

Bernardo Rucellai era figura importante para a permanência dos ideais de Lorenzo de Médici durante o período da república florentina. Quando os Médici foram expulsos de Florença, foi Bernardo quem reuniu em torno de si, no seu horto, quantos da Academia de Ficino tinham sobrevivido, levando também as antiguidades que tinha sido possível recolher e salvar do saque de 1494. O grupo que se reunia em seu horto era animado pelo desejo de conseguir uma visão global da antiguidade. Visão esta que transcendia a atividade colecionadora de textos, epigramas e obras de arte. Seu interesse era construir uma visão verdadeiramente universal e enciclopédica da antiguidade.

Quando, em 1504, o poeta e humanista, professor de Filologia da Universidade de Nápoles, Pompônio Gáurico, publicou em Florença seu tratado *De Sculptura*, Bernardo Rucellai foi um dos que demonstraram vivo interesse pelo novo tratado sobre arte que, apesar do sucesso limitado alcançado na Itália, teve grande difusão nos países germânicos, nórdicos e nos Países Baixos. Este tratado, junto com o de Vitrúvio, foi utilizado e citado por Francisco de Holanda na redação do seu *Da Pintura Antiga*.

Os anos que D. Miguel da Silva viveu em Roma, foram anos extremamente frutíferos quanto à produção artística e cultural. No que se refere à literatura, foi a época dos ‘hortos literários’. O Cardeal Giovanni di Lorenzo de Médici tinha apenas 37 anos quando foi eleito papa, escolhendo o nome de Leão X. Considerado culto, pacífico e isento de vícios como os apresentados por alguns de seus antecessores, foi acolhido com uma onda de alegre expectativa após o turbulento papado de Júlio II. Tal como seu pai, gostava de se cercar de poetas e escolheu seus secretários principalmente por sua qualidade literária e intelectual. Pietro Bembo – gramático, escritor, humanista, historiador e cadeal – e Jacopo Sadoletto – cardeal, diplomata e humanista, eram seus secretários particulares. Benedetto Accolti foi nomeado *abbreviatore* apostólico. Por fim, Blosio Palladio – poeta e arquiteto – depois secretário também de Clemente VII – atuou como notário dos *Archivi della Camera Apostolica*. Como embaixador junto à cúria romana, D. Miguel foi colocado constantemente em contato com o círculo de poetas da corte de Leão X, os quais, quando ainda não o eram, passaram a fazer parte do seu círculo de amigos.

Quando D. Miguel chegou a Roma lá já se encontrava, como embaixador do Duque de Urbino, Baldassare Castiglione, o qual permaneceu neste cargo até 1516, quando Guidobaldo da Montefeltro perdeu o ducado. Nestes anos, Castiglione esteve trabalhando na redação do seu *Il Cortegiano*. Neste, escrito em formato de diálogos, Castiglione evocava os anos felizes vividos na corte de Urbino, onde alguns dos Médici haviam buscado refúgio após a fuga de Florença. O Cardeal Giuliano de Médici era um dos interlocutores dos diálogos. O livro é dedicado justamente a D. Miguel da Silva.

Em 1516 Guidobaldo perdeu o ducado e Castiglione foi para Mântua, onde trabalhou como embaixador do Duque Federico Gonzaga, retornando a Roma em 1520, nessa função. Permaneceu novamente em Mântua por um breve período, durante o pontificado de Adriano VI e, com o advento do pontificado de Clemente VII voltou novamente a Roma em 1523, quando optou pela carreira eclesiástica. Foi nomeado então protonotário apostólico e, em julho de 1524, núncio apostólico na Espanha. Alguns anos mais tarde foi repreendido por Clemente VII por não o ter avisado do saque de Roma.

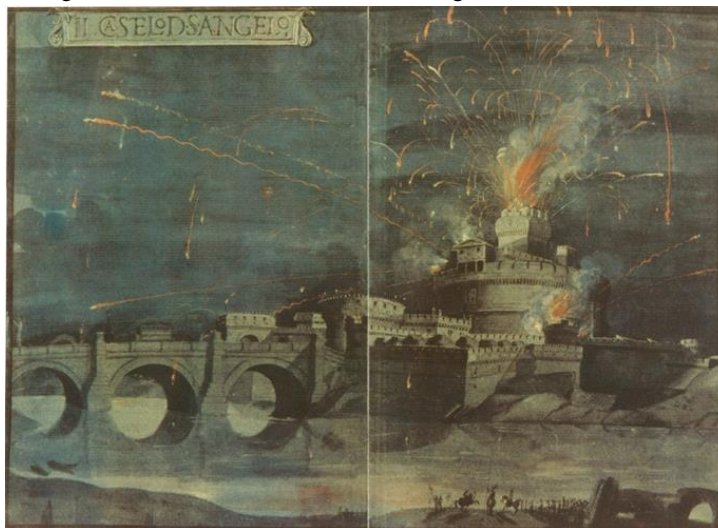
Os poetas da cúria romana, passavam o tempo livre em alegres reuniões literárias que tinham lugar em alguns hortos. Deswarte (1989, p. 30) comenta que Jacopo Sadoletto citou os quatro principais locais de reunião: o horto de Angelo Colocci, o horto de seu vinhedo próximo à Igreja de Santa Susana, o do Circo Máximo e aquele do Templo de Hércules às margens do Tibre, próximo ao pórtico de Otávia. O nome de D. Miguel não aparece na citação de Sadoletto, mas aparece a de muitos

amigos seus: Blosio Palladio, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione entre outros. Giovanni Rucellai foi nomeado castelão do Castelo Sant'Angelo logo após a eleição de Clemente VII.

O cardeal Alexandre Farnese teve sua candidatura ao papado sugerida por Clemente VII. Segundo Duffy (1998, pp. 161-163) o papa Farnese – Paulo III – possuía uma personalidade encantadora e uma inteligência privilegiada. Paulo III trouxe para Roma um regime contrário ao de Clemente VII, conhecido pela sobriedade. Dono de uma longa carreira na diplomacia papal, Paulo III conseguiu manter boas relações tanto com a França quanto com o império. No seu pontificado, os espetáculos de fogos de artifício, os bailes de máscaras e os fantásticos espetáculos, touradas e corridas de cavalo deliciavam o povo de Roma. O Castelo de Sant'Angelo era o palco oficial das girândolas de fogos de artifício na véspera da festa de São Pedro e em festas ou ocasiões especiais.

Uma dessas foi registrada por Francisco de Holanda, a cena noturna das festas celebradas em 4 de novembro de 1538 em honra do casamento do neto do Papa Paulo III, Otávio Farnese, com D. Margarida, filha natural do Imperador Carlos V.

Imagem 1: Girândola do Castelo de Sant'Ângelo. Francisco de Holanda.



Fonte: Álbum dos Desenhos das Antigualhas. Fl. 10/11 bis. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial.

No terceiro dos *Diálogos em Roma*, Francisco refere-se às festividades por ocasião do casamento de Otávio Farnese.

E fazia-se então aquela festa no casamento do Senhor Octavio filho de Pedro Luís neto do Papa e senhor nosso Paulo III, com a senhora Margarida, filha do imperador [Carlos V], adoptiva; a qual fora, pouco tempo havia, mulher de Alexandre de Médicis, duque de Florença, o que mataram tão mal morto à traição, em Florença. E agora, sendo ela viúva e muito moça e fermosa, casou-a Sua Santidade e Sua Majestade com o senhor Octacio, muito moço e muito gentil-homem, por onde toda a cidade e a corte os festejaram quanto podiam, ora de noite com serões e banquetes e com arder toda a Roma em fogos e luminárias (e sobretudo o castelo de Sant'Angelo), ora todos os dias fazendo algumas festas e gastos. (HOLANDA, 1984b, p. 51)

Além do interesse pelos jogos de luz e cor representados pelos fogos, o castelo em si revestia-se de interesse para Francisco de Holanda. Francisco de Holanda registrou o Castelo de Sant'Angelo numa cena noturna. A queima dos fogos de artifício é o ponto mais importante da composição. Para evidenciar o momento, o castelo foi desenhado a uma certa distância, dando a perceber o conjunto arquitetônico junto a ponte que leva ao castelo. Na margem oposta do rio, em primeiro plano, à direita, um grupo a cavalo, observa o espetáculo. Alguns pequenos barcos estão ancorados à esquerda.

Alves (In: HOLANDA, 1989, pp. 26-27) enfatiza as obras militares do século XV que foram adicionadas ao castelo, os merlões e ameias, os arranjos da grande massa cilíndrica e da torre central quadrada, bem como as obras baixas e para tiro rasante, que formavam a cidadela pentagonal, com cinco grandes baluartes e as cortinas de ligação. Apesar porém do interesse militar, acredito que Francisco de Holanda tenha optado por representar o castelo numa aguada sobre papel colorido num momento de festa, quando o esplendor dos fogos de artifício ofuscavam o caráter militar do mesmo e a referência à vida cultural e festiva romana poderiam ser enfatizados.

Quando D. Miguel da Silva chegou a Roma como embaixador em 1515, fazia apenas um ano que Bramante havia falecido. Rafael começava a se firmar como arquiteto, tendo assumido havia pouco tempo a direção do canteiro de São Pedro. Amigo de Castiglione e da família Médici, era natural que D. Miguel tivesse tido contato com os artistas que atuavam a serviço da corte papal, principalmente Rafael de Urbino, que também era amigo de Castiglione.

Ao retornar a Portugal é essa recordação de Roma que D. Miguel levou consigo e transmitiu ao Cardeal Infante D. Afonso, e provavelmente aos estudiosos que gravitavam em torno do Cardeal Infante na corte. A imagem de uma Roma feliz, com círculos literários e artísticos brilhantes, reunidos bucolicamente em lugares planejados para que essas reuniões ocorressem. De uma Roma enfim que ainda não havia sofrido com os

horrores do saque efetuado pelas tropas de Carlos V. Era essa a imagem que Francisco de Holanda levou em seu imaginário durante sua viagem. Em Roma circulou entre os amigos de D. Miguel da Silva, foi aceito pelo Papa que era amigo deste, cujo secretário também se encontrava entre seus amigos. É bem possível que tivesse levado uma carta de apresentação do bispo, apesar de que, só pelo fato de estar a serviço de D. Afonso, muitas portas se abririam pra ele.

Voltando a Michelangelo, seu retrato em aguada policroma com fundo violeta no medalhão, possui uma moldura redonda com a legenda *MICHAEL.ANGELUS.PICTOR*. Esta legenda, tem sido motivo de dúvidas de muitos estudiosos no que se refere ao conhecimento real que Francisco de Holanda tenha tido com Michelangelo, principalmente em virtude da preferência que este tinha de ser identificado como escultor. Holanda explica essa atribuição no segundo diálogo, quando após incluir entre as obras de pintura feitas na Itália uma sepultura esculpida por Michelangelo, é arguido sobre seu engano pelo Lattanzio Tolomei, outro personagem dos seus diálogos. Francisco pede licença ao mestre Buonarroti e justifica a inclusão.

Como todos os officios que têm mais arte e razão e graça achareis que são os que mais se chegam ao debuxo da pintura, assim mesmo os que se mais ajuntam com ele, procedem dele e são parte ou membro seu, tal como escultura ou estatuária, a qual não é outra coisa senão a mesma pintura; bem que pareça a alguns que officio seja por si, arredado, todavia é condenado a servir a pintura, sua senhora.

E esta quero dar por suficiente prova [...] que nos livros achamos Fídias e Praxíteles nomeados por pintores, sabendo certo que eram escultores de mármore... (1984b, p. 42)

Explicação complementar é dada por ele no final do Da Pintura Antiga onde descreve respectivamente que

A escultura é pintura esculpida em pedras e é filha da pintura. É muito famosa e nobre e muito semelhante à pintura sua mãe. E mestre M. Ângelo, pintor egrégio e o mor homens das simetrias e razão da pintura, que ainda entre os cristãos florescesse, tão facilmente pinta com as cores como esculpe em o mármore. [...] E a arquitectura eu a comparo e lhe chamo pintura incorporada em matérias grossas (1984a, pp. 80-81).

artista a desmanche ou destrua e comece de novo de modo que possa ver ‘com os olhos carnis o que vê com os do espírito’ (1984a, p. 43). Somente aí o pintor será digno de louvor.

[...] quando ele tiver igualado a bondade de sua fantasia e imaginação com a das suas mãos, então lhe devem de pôr uma capela de loureiro na cabeça em sinal de vencimento e glória, e se lhe agradecerem tamanha coisa então lhe não deve de pesar com a morte, pois se satisfez em coisa mui grave e dificultosa. (HOLANDA, 1984a, p. 43)

Para Holanda,

A ideia na pintura é uma imagem que há-de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandíssimo silêncio e segredo, a qual há-de imaginar e escolher a mais rara e excelente que sua imaginação e prudência puder alcançar, como um exemplo sonhado, ou visto em o céu ou em outra parte, o qual há-de seguir e querer depois arremedar e mostrar fora com a obra de suas mãos propriamente, como o concebeu e viu dentro em seu entendimento.

Esta ideia é maravilhosa nos grandes entendimentos e engenhos, e às vezes é tal, que não há mão nem saber que a possa imitar nem igualar-se com ela. Dizem os filósofos que o sumo inventor e imortal Deus, quando fez as suas obras tais como ele só entende e conhece, que primeiro no seu altíssimo entendimento fez e teve os exemplos e ideias das obras que depois fez, e as viu, antes de serem, tão perfeitas como depois vieram a ser. A este altíssimo mestre e capitão nos preceitos convém seguir os pintores, mais que alguns outros estudiosos, e fazer o mesmo exemplo e ideias no entendimento daquilo que desejamos que venha a ser. (1984a, pp. 43-44)

A primeira obra visível da pintura toma forma através do desenho e vinculada a este está a proporção. Para Holanda, no desenho está a ciência e a força da arte da pintura. O desenho deve ser iniciado pelo esquisso ou modelo dele. Constituído a partir das primeiras linhas ou traços, este esboço contém a ideia do que será feito e ordena o desenho propriamente dito. Holanda acredita que o desenho resultante do aprimoramento desse esquisso

[...] tem toda a substância e ossos da pintura: antes é a mesma pintura, porque nele está ajuntado a ideia ou invenção, a proporção ou simetria, o decoro ou decência, a graça e a venustidade, a comparticipação e a fermosura, das quais é formada esta ciência. (1984a, pp. 44-45)

Francisco de Holanda se define no seu tratado *Da Pintura Antiga* com calculada modéstia, ao mesmo tempo como o último dos arquitetos (1984b, p.148) e o menor dos grandes desenhadores (1984, p. 15). É importante se ter em conta o que Francisco de Holanda entendia como sendo um ‘arquiteto’, alguém apto a fazer projetos arquitetônicos, com

domínio das regras do desenho, um teórico preparado para interferir neste tipo de produção, mas não necessariamente aquele que se encontrava nos canteiros de obras atuando como tal, supervisionando os trabalhos. É por este motivo que, apesar de se dizer arquiteto, Francisco de Holanda se definia principalmente como pintor e desenhista. Daí sua defesa da arte da pintura.

O pensamento de Francisco de Holanda a meu ver, se assemelha em certa medida ao de Vasari quando fala das artes irmãs.

Digo, portanto, que a escultura e a pintura na verdade são irmãs, nascidas de um pai que é o desenho, de um só parto e a um só tempo; e não precedem uma à outra, a não ser que a virtude e a força daqueles que as trazem às costas façam um artista passar à frente do outro, e não por diferenças ou grau de nobreza que verdadeiramente se encontrem sob eles. [...] Disso querendo talvez nos dissuadir, e mostrando-nos a irmandade e a união dessas duas nobilíssimas artes, o próprio céu tem feito nascer em tempos diversos muitos escultores que pintaram e muitos pintores que fizeram escultura [...]. Mas em nosso tempo produziu a bondade divina Michelangelo Buonarroti, no qual essas artes tão perfeitas reluzem e tão semelhantes e unidas aparecem que os pintores de suas pinturas se maravilham e os escultores de suas esculturas se admiram e reverenciam sumamente. (VASARI, 2003, p. 225)

Giulio Carlo Argan recorda que no início do século XVI ocorre a transição da ‘noção de *artes*’ para o ‘conceito de *arte*’. Nesta transição que tem sua origem no *paragone* entre as artes, a disputa começa tratando da superioridade da escultura, da pintura e da arquitetura, para terminar na busca de uma síntese além das mesmas, onde todas se mostram por fim como diversas técnicas de arte. Para Argan, Michelangelo encontra a “síntese no *desenho*, ou na *ideia* separada de todo particularismo de matéria ou de processo manual” (ARGAN, 2003, p. 40). Referindo-se ainda a Michelangelo, Argan comenta que a escultura conseguiria se sobrepor à pintura porque é feita “tirando ou destruindo a matéria e liberando o conceito ou o *desenho*” (Op. Cit, p. 26).

Talvez por uma questão conceitual, referindo-se à grande arte que existia na antiguidade e que teria ficado adormecida durante os anos que compreenderam o fim do Império Romano e os trabalhos de Giotto, segundo a teoria artística da época, Francisco de Holanda tenha se referido à pintura e não ao desenho enquanto elemento motor da criação artística. No capítulo primeiro do *Da Pintura Antiga*, concluído em 1548, Francisco referiu-se a Deus como sendo o primeiro pintor, sendo o único capaz de fazer a pintura ‘animante’, aquela capaz de dar a vida, ficando a cargo dos homens a pintura ‘inanimante’. Francisco de Holanda teria, dessa forma, falado sobre o parentesco entre as artes, filhas de um mesmo impulso criador, desenho ou pintura, dois anos antes de Vasari. Também é preciso

levar em conta o fato de que a principal atuação de Francisco de Holanda junto à corte era como pintor. Natural portanto, que privilegiasse seu ofício acima dos demais.

Com certo tom de lisonja, Francisco de Holanda, no primeiro dos *Diálogos em Roma*, ao referir-se a D. João III seu soberano, comentou que este último era

favorecedor das boas-artes, tanto que por se enganar com o meu engenho, que de moço algum fruto prometia, me mandou ver Itália e suas polícias, e mestre Micael Ângelo que aqui vejo estar” (1984b, p. 32).

Não acredito que conhecer Michelangelo era o objetivo principal de sua viagem, mas é perfeitamente possível que fizesse parte de seus interesses e daqueles da corte portuguesa, que Holanda trouxesse notícias do grande artista, principalmente em virtude da relevância que a pintura do teto da Capela Sistina, desvendada aos olhos de um mundo deslumbrado diante de sua magnificência.

Francisco de Holanda viajou para Roma, consciente e conhecedor das principais questões que vinham sendo discutidas entre os humanistas ligados a D. Miguel da Silva e conseqüentemente ao clero romano. Entre essas questões, se encontrava o projeto de restauração de Roma, cujos ideais poderiam ser úteis à ideia de modernização pensada desde D. Manuel, defendida ainda por D. João III. Ideia que, para Francisco de Holanda, passava pela valorização da antiguidade e da arte que ele queria para Portugal.

Referências bibliográficas

ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco D’Holanda*. Lisboa: Horizonte, 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: De Michelangelo ao futurismo*. Vol. 3. Trad. Wilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BERBARA, Maria. A carta de Michelangelo a Benedetto Varchi: considerações sobre o vínculo entre o epistolário e as concepções artísticas buonarrotianas. In: *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005, pp. 103-109. Disponível em: <http://concinnitas.kinghost.net/index.cfm?edicao=6>. Acesso em: 20 fev. 2015.

- DESWARTE, Sylvie. *Idéias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa: Difel, 1992.
- DESWARTE, Sylvie. *Il “perfetto cortegiano” D. Miguel da Silva*. Roma: Bulzoni, 1989.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie. The Portuguese in Rome and the Palazzo dei Tribunali. In: LOWE, Kate J. P. *Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance*. Oxford Univ. Press, 2000.
- DUFFY, Eamon. *Santos e pecadores: história dos papas*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989.
- HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: Elias Tormo. Madrid, 1940.
- HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984.
- HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*. Introdução e notas: Angel González Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- HOLANDA, Francisco de. *Diálogos em Roma*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1984.
- HOLANDA, Francisco de. *Da ciência do desenho. Introdução e notas*: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- HOLANDA, Francisco de. *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. In: *Sintria I-II(1982-83)*.
- VASARI, Giotto. Proêmio às vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: De Michelangelo ao futurismo*. Vol. 3. Trad. Wilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

“Comunidade de semelhantes”¹: memória, identidade social e a rede de sociabilidades das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti

“Community of peers”: memory, social identity and the sociability network of the Ferreira Lage and Cavalcanti families

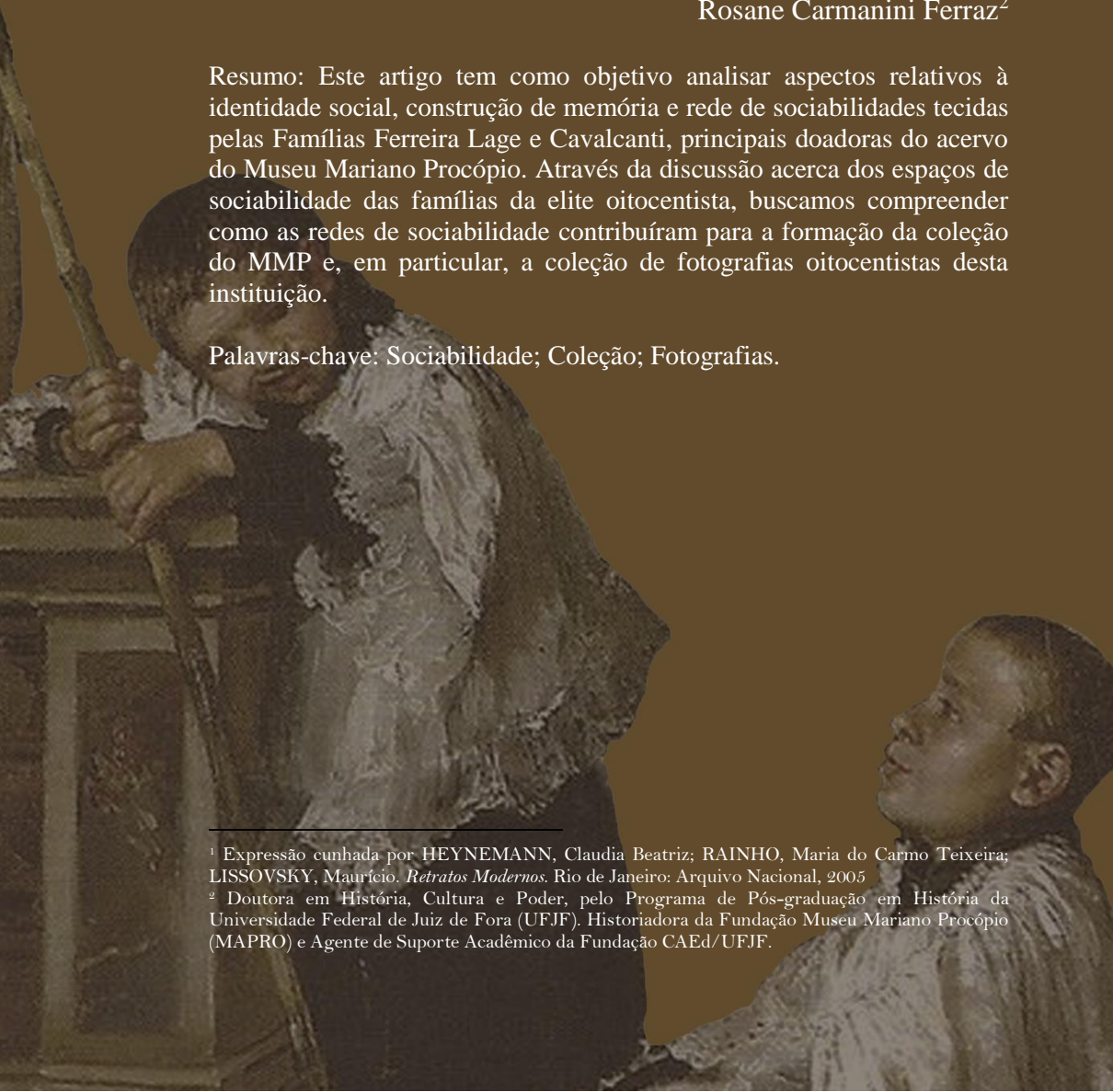
Rosane Carmanini Ferraz²

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar aspectos relativos à identidade social, construção de memória e rede de sociabilidades tecidas pelas Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti, principais doadoras do acervo do Museu Mariano Procópio. Através da discussão acerca dos espaços de sociabilidade das famílias da elite oitocentista, buscamos compreender como as redes de sociabilidade contribuíram para a formação da coleção do MMP e, em particular, a coleção de fotografias oitocentistas desta instituição.

Palavras-chave: Sociabilidade; Coleção; Fotografias.

¹ Expressão cunhada por HEYNEMANN, Claudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira; LISSOVSKY, Maurício. *Retratos Modernos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005

² Doutora em História, Cultura e Poder, pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Historiadora da Fundação Museu Mariano Procópio (MAPRO) e Agente de Suporte Acadêmico da Fundação CAEd/UFJF.



Os estudos sobre a sociabilidade têm ganhado fôlego nas pesquisas históricas nas últimas décadas, buscando-se compreender as diferentes formas pelas quais se dão as expressões e representações da vida social. A sociabilidade pode ser definida por redes que nascem espontaneamente das relações que os indivíduos mantêm com os demais, relacionando-se às formas associativas de maneira geral e à qualidade do ser sociável, ao comportamento coletivo em espaços formais ou informais. Nestes espaços busca-se a fruição da presença do outro e a reciprocidade. No entanto, a sociabilidade está relacionada a condições socioeconômicas e políticas do contexto (AGULHON, 2009).

Jean Baechler define a sociabilidade como sendo:

a capacidade dos indivíduos em estabelecer redes, através das quais as unidades de atividades individuais e coletivas, fazem circular as informações que exprimem seus interesses, gostos, paixões, opiniões...: vizinhos, públicos, salões, círculos, cortes reais, mercados, classes sociais, civilizações (...) (BAECHLER, 1995 p.63)

Para Simmel, a sociabilidade é uma forma autônoma ou lúdica da socialização, uma forma sociológica de interação. O caso mais puro de socialização é aquele que ocorre entre iguais, ou seja, “cada qual só pode obter para si os valores de sociabilidade se os outros com quem interage também os obtenham.” (SIMMEL, 2006 p.71) Estabelecendo-se em diferentes espaços de interação social, formais e não-formais. Os espaços formais de sociabilidade são espaços de distinção social, enquanto os espaços informais complementam a vida associativa: os bares, os cafés, as praças, as associações, os salões, os grupos políticos.

A criação de novos espaços de sociabilidade representa as mudanças de uma sociedade que se torna mais “civilizada”, moderna e urbana, como signo de progresso. A sociedade patriarcal do Brasil da segunda metade do século XIX sofre transformações diante do processo de urbanização e formação de uma elite bacharelesca, urbana, letrada, responsável pela europeização dos hábitos e costumes de civilidade, pautada pela nova sociabilidade elegante e o verniz burguês (LAVELLE, 2003). Neste sentido, a elite oitocentista brasileira ostentava sua condição, por meio da coesão e identificação entre os pares. Na medida em que a elite é um grupo que goza de influência, poder de decisão e privilégios na sociedade na qual estão inseridos, seu *habitus vivendi* serve como parâmetro social.

Apesar de haver uma lacuna historiográfica no que se refere aos espaços de atuação e círculos de sociabilidade das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti, que deram origem ao Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora (MG), podemos considerar que os hábitos e *modus vivendi* dessas

famílias os inserem neste contexto, de uma elite que se quer representar de forma moderna, civilizada. Desta forma, Alfredo Ferreira Lage, colecionador e fundador do Museu que homenageia a memória de seu pai, Mariano Procópio Ferreira Lage, encarna a figura do filho bacharel, responsável pela manutenção do prestígio social do grupo familiar. Educado nos moldes “europeus” e urbanos, a partir de valores importantes dentro da nova sociabilidade urbana no contexto do Brasil Imperial.

A fotografia seria um dos novos elementos incorporados pela classe bacharelesca para a representação dessa nova realidade, se autorrepresentando como verdadeiros europeus transplantados para o contexto dos trópicos (LAVELLE, 2003). Através de diferentes usos sociais, a fotografia se tornou uma forma de autorrepresentação da elite oitocentista, contribuindo para construção da imagem da sociedade brasileira do segundo reinado, integrando a corte nos grandes circuitos da civilização ocidental (MAUAD, 2012). O ato de fotografar-se constitui-se, portanto, como elemento de pertencimento a um determinado grupo social.

Neste contexto, o hábito da troca de imagens se consolidou como importante meio de fortalecimento dos laços familiares e de sociabilidade entre a elite oitocentista, tornando-se um dos mecanismos de manutenção das relações sociais, mesmo após a Proclamação da República e o fim do regime monárquico. Estas estratégias se configuram como elementos fundamentais para a construção de uma “comunidade de semelhantes”, latente nos álbuns de retratos característicos da elite brasileira oitocentista (MUAZZE, 2008 p.14). Assim, o colecionismo de fotografias também contribuiu para o aumento do consumo e da troca de imagens, principalmente no que se refere aos retratos individuais e coletivos.

Neste contexto, a identidade social e as redes de sociabilidades das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti contribuem significativamente para a explicação da gênese e formação da coleção do Museu Mariano Procópio (MMP). Analisaremos essas redes a partir de três tessituras fundamentais: as relações estabelecidas com a Família Imperial, com a elite oitocentista e as relações estabelecidas através da atuação pública, cargos e funções desempenhadas, e viagens realizados por esses personagens.

Para tanto, procedemos a análise de parte da documentação iconográfica e escrita da coleção “Família Imperial Brasileira”, e da coleção de fotografias oitocentistas do MMP, buscando explorar as possibilidades da intertextualidade entre linguagem iconográfica e escrita, e outras imagens de acervos públicos e particulares disponíveis na web. Buscamos também tentar estabelecer conexões com outros objetos do acervo da instituição, no esforço de compreensão dos espaços de atuação e

círculos de sociabilidade dos Ferreira Lage e Cavalcanti e suas relações com a coleção do MMP.

As relações com a Família Imperial Brasileira

É sabido que a família Ferreira Lage manteve relações políticas, sociais e econômicas com a Família Imperial Brasileira. Essa relação remonta ao Primeiro Reinado, quando D. Pedro I, de passagem por Barbacena, hospedou-se na residência dos pais de Mariano Procópio, que buscou manter essas conexões com a Família Imperial. Essa relação pode ser observada através do ato de concessão, por parte do governo imperial, para a construção da Estrada União & Indústria, e pela nomeação de Mariano Procópio para cargos públicos como a direção das Docas da Alfândega na capital do Império e a direção da Estrada de Ferro D. Pedro II.

A inauguração da referida estrada³ propiciou a primeira visita oficial da Família Imperial Brasileira à Juiz de Fora, em 23 de junho de 1861, para onde retornaria por algumas vezes. A Villa, que seria a residência da Família Ferreira Lage, construída para hospedar a Família Imperial por ocasião da inauguração da estrada, não ficou pronta à tempo. D. Pedro II e Família se hospedaram na "quinta", na área que atualmente pertence à União/Exército Brasileiro. Na fotografia de Revert Henry Klumb (figura 01), vemos o imperador D. Pedro II (trajando casaca) a Imperatriz Teresa Cristina e as filhas Princesas Isabel e Leopoldina (na escadaria), acompanhadas de um grupo de pessoas não identificadas. Ao fundo vê-se a o complexo de oficinas da Estrada União & Indústria. A Família Imperial ainda voltaria a visitar Juiz de Fora em meados de novembro de 1864 e em 1869, por ocasião da inauguração da Escola Agrícola União & Indústria, tendo almoçado na Fazenda Fortaleza de Sant'Anna, propriedade da Família Ferreira Lage.⁴

³ A estrada União & Indústria é considerada a primeira estrada de rodagem macadamizada do país e uma das maiores obras de engenharia de seu tempo.

⁴ Segundo Bastos, a Família Imperial Brasileira ainda faria mais algumas visitas oficiais à cidade: em março de 1878, para a inauguração do edifício do Fórum e da Câmara Municipal; em 1881, por ocasião da inauguração de um trecho de Juiz de Fora a Piau, da Estrada de Ferro D. Pedro II; e em 1888, por ocasião da inauguração da Hospedaria de Imigrantes Horta Barbosa. In: BASTOS, Wilson de Lima. *Caminho Novo: espinha dorsal de Minas*. Juiz de Fora (MG): FUNALFA Edições, 2004.

Figura 1: Família Imperial em Juiz de Fora (1861).



Fonte: R. H. Klumb. Fonte:

<https://picasaweb.google.com/115164305134509562843/Personalidades#>, acesso em 10/05/2012.

Ainda nesta ocasião, D. Pedro II ofereceu à Mariano Procópio o título de barão do império, que o ofereceu à sua mãe, Maria José de Santana, que passou a usar o título de Baronesa de Santana. No Brasil, o título era individual, vitalício e não hereditário. Mas o recebimento do título significava a obtenção de capital simbólico e a inserção formal da Família Ferreira Lage no restrito grupo da elite imperial oitocentista, representando o reconhecimento social almejado pela oligarquia rural e a elite urbana. A historiadora Lilia Schwarcz (SCHWARCZ, 1998), ao tratar da “política de pares” no Império, afirma que pertencer à corte era um direito relativamente amplo, ser titular, no entanto, ser nobre, era um privilégio de poucos.

A sobrinha de Mariano Procópio e Maria Amália Ferreira Lage, Amélia Machado Cavalcanti, Viscondessa de Cavalcanti, também mantinha relações estreitas com a Família Imperial. Seu esposo, Diogo Cavalcanti, Visconde de Cavalcanti, ocupou diversos cargos no Segundo Reinado, inclusive como Ministro do Império.

As relações da Família Ferreira Lage e Cavalcanti com a Família Imperial não se limitavam ao âmbito público, relacionadas a empreendimentos e cargos públicos. A relação se estendeu às dimensões privadas, mais íntimas e familiares. As mulheres das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti se comunicavam com frequência, através de cartas, fotografias e cartões postais, com a Imperatriz Teresa Cristina, e mais

frequentemente com a Princesa Isabel. Parte dessa documentação encontra-se sob a guarda dos Arquivos Histórico e Fotográfico do MMP.

Há que se ressaltar, no entanto, que a presença de fotografias da Família Imperial Brasileira numa coleção, por si só, não representa estreitas relações sociais e influência na corte, já que imagens dos imperiais podiam ser livremente adquiridas em ateliês fotográficos no Brasil e no exterior. Porém, este não é o caso da coleção do MMP, já que muitas dessas fotografias e cartões-postais são autografados e vários contêm algum tipo de comunicação escrita. Parte dos documentos apresenta dedicatórias endereçadas a alguns membros da Família Ferreira Lage e Família Cavalcanti.

As relações sociais entre as famílias analisadas também podem ser verificadas através da troca de fotografias entre os membros mais jovens, como os contatos estabelecidos entre Alfredo Ferreira Lage e Frederico Ferreira Lage, e os netos de D. Pedro II. Há no acervo do MMP, três retratos de Augusto Leopoldo de Saxe Coburgo e Bragança, com dedicatória, todos endereçados à Frederico Lage

Com a Proclamação da República, os Viscondes de Cavalcanti, que estavam em Paris por conta das atividades da Exposição Universal, permaneceram na Europa, acompanhando a Família Imperial Brasileira no exílio, retornando ao Brasil após o falecimento dos monarcas⁵. Diferentes ações, tanto de caráter privado quanto público, irão marcar a reafirmação dos valores monárquicos caros a essas famílias da elite oitocentista. Esses valores se tornariam tangíveis no processo de institucionalização do MMP.

A documentação analisada e o próprio calendário celebrativo da instituição, com a realização de diversos rituais relacionados à glorificação da memória monárquica, demonstram atitudes de admiração pelo Imperador e a Família Imperial, alicerçadas no apoio constante do monarca aos empreendimentos e à atuação pública de Mariano Procópio. Homenagens ao Imperador D. Pedro II e à Família Imperial continuaram a ser realizadas no MMP, como demonstra um cartão-postal enviado por Pedro de Orleans, neto de D. Pedro II, à Alfredo Ferreira Lage: “Muito agradeço-lhe seu amável telegrama, anunciando-me a comemoração do centenário de meu avô que não podia ser mais festejado do que por seu intermédio no Museu Mariano Procópio. Receba minhas lembranças saudosas.”

Em outro cartão-postal (figura 02), enviado à Viscondessa de Cavalcanti em 23 de dezembro de 1905, podemos perceber a participação

⁵ O grupo que assina o atestado de óbito do Imperador nos fornece indícios do seu círculo social mais íntimo nesse período. Além da Princesa Isabel, Conde d'Eu, Barão de Penedo, Visconde da Penha, Barão de Muritiba, Pandiá Calógeras, Eduardo Prado, Conde d'Aljezur e o Visconde de Cavalcanti, entre outros, assinam o documento.

da Família Cavalcanti nas ações de caridade coordenadas pela princesa Isabel no exílio. Devota católica fervorosa e ligada à diversas atividades de caridade no Brasil, mobilizava a rede social que mantinha para atuar em causas de beneficência, organizando bazares, concertos e leilões para suas campanhas de caridade. Observa-se o registro escrito: “22 de dezembro de 1905. Com nossas boas festas peço-lhe de aceitar todos os meus agradecimentos por seu grande donativo a favor da Sociedade de Beneficência Brasileira, assim como o bom arranjo da cadeira (...) Sua muito afeiçoada, Isabel Condessa d’Eu”.

Figura 2: Princesa Isabel (c. de 1905)



Fonte: Editor: Librairie Nationale. Fonte: MMP.

É extensa a lista de fotografias, cartões postais, cartas, bilhetes e telegramas, que fazem parte do acervo do MMP, trocados entre as famílias, principalmente por felicitações de aniversários e ano novo endereçados à Maria Amália Ferreira Lage, ao seu filho Alfredo Lage e à Viscondessa de Cavalcanti. Maria Amália se correspondeu com a Princesa Isabel até próximo ao seu falecimento, mas a comunicação endereçada à Viscondessa é mais íntima, carregada de amabilidades, demonstrando maior intimidade e proximidade entre ela e a Princesa Isabel.

Em 13 de maio de 1922 o Museu Mariano Procópio promove a inauguração da Galeria Maria Amália. A data emblemática, em referência à assinatura da Lei Áurea, é estrategicamente escolhida para marcar a homenagem de Alfredo Ferreira Lage à Família Imperial, com a inauguração dos bustos da Princesa Isabel e do Conde D’Eu. A escolha da data e a iniciativa da inauguração dos bustos demonstram o projeto de memória que o colecionador pretendia construir na constituição do Museu

Mariano Procópio. O evento marcou ainda a comemoração pelo centenário da Independência do Brasil⁶.

A participação do colecionador no leilão do Paço Imperial, com a aquisição de diversos objetos pertencentes à Família Imperial, também se configura como uma ação direta de perpetuação dos valores monárquicos. Simbolicamente, Alfredo Lage resistia ao projeto de apagamento de memória que a república impôs ao período imperial nas primeiras décadas posteriores à Proclamação da República. Como parte do projeto, investiu o montante de 10:000 (dez contos de réis) na aquisição de três peças do guarda-roupa de D. Pedro II (fardão da maioridade, do casamento e vestes da coroação), que pertenciam à firma G. de Miguel e Companhia, do Rio de Janeiro (PINTO, 2008). Através da aquisição desses e outros objetos, e da construção do circuito expositivo, Alfredo Lage buscava demonstrar a continuidade das estreitas relações de amizade e estima de sua família e da família imperial ao longo dos anos. Para expor parte desses objetos, foram criadas a “Sala D. Pedro II” e a Sala “Manto da Princesa”, em referência à cauda de um vestido da Princesa Isabel, que faz também faz parte do acervo de indumentária do MMP.

Parte das fotografias da Família Imperial, principalmente aquelas com dedicatórias e autógrafos, ficava exposta na residência da Família Ferreira Lage, e após a inauguração do MMP, uma parte dessas imagens passou a integrar o circuito expositivo, como consta no Arrolamento de 1944 e no Guia Histórico de 1978, documentos institucionais importantes para a pesquisa da procedência da coleção. Algumas de imagens compunham painéis ou eram colocadas em porta-retratos ornamentados com o brasão do império. Outras fotografias autografadas pela Família Imperial ficavam expostas na Sala Viscondessa de Cavalcanti em 1944, o que demonstra que essas imagens já haviam feito parte da sua coleção particular, e outra parte ficava exposta em vitrines na Biblioteca do MMP.

O *ethos* do colecionador Alfredo Lage se reflete na formação de sua sucessora e prima Geralda Armond, quanto à gestão do MMP. As relações entre a Família Imperial e os Ferreira Lage são estendidas ao período após a criação da instituição, na gestão de com trocas de correspondências e visitas de membros da Família Imperial, que puderam retornar ao Brasil depois do decreto de revogação do Banimento⁷.

Enquanto colecionador, Alfredo Ferreira Lage pode ser entendido como o guardião das memórias da família. Sendo assim, não é por mera motivação individual que passa a procurar, selecionar, investigar,

⁶ Algumas fotografias do evento estão sob a guarda de descendentes da Família Ferreira Lage no Rio de Janeiro.

⁷ O Decreto de Banimento foi assinado em 20 de dezembro de 1890, oficializando o exílio da Família Imperial Brasileira e revogado em 1920, na presidência de Epiácio Pessoa.

encontrar e conservar objetos memoráveis. “Ele está imbuído de um papel que lhe confere o direito e a obrigação de cuidar da memória do grupo familiar”(BARROS, 1989 p.38). Através de suas ações, garantiu longevidade à memória de seu pai, do seu grupo familiar, e dos valores monárquicos aos quais estavam vinculados.

As relações com as famílias oitocentistas e personalidades do Império

Ilmar de Mattos, em *O Tempo Saquarema*, afirma que a construção do Estado Imperial relaciona-se intimamente com a constituição de uma classe senhorial distinta daquela dos tempos coloniais. No entanto, a diferença se estabelece mais em termos do seu universo mental do que das condições materiais que a sustentam (MATTOS, 2004). Nessa sociedade, organizada em torno de empenhos e favores, o prestígio e a riqueza dependem, cordialmente, das relações sociais, da adulação e da afetação de maneiras elegantes, como moeda corrente da sociabilidade (LAVELLE, 2003).

Os salões de baile e salas de visitas da Corte são locais privilegiados para a exposição da imagem da elite oitocentista, cujos valores se traduzem na adoção de modas e hábitos importados da Europa (LAVELLE, 2003 p.59). Os Viscondes de Cavalcanti, como representantes desse grupo social, tinham uma vida social intensa, colecionavam obras de arte e circulavam no meio intelectual, abrindo semanalmente as portas de suas residências para diversos encontros, tanto no Rio de Janeiro como em Paris. (CHRISTO, 2009)

Os casamentos entre membros da elite oitocentista eram uma importante estratégia de manutenção e ampliação de prestígio social na Corte, como a união entre Frederico Lage, irmão de Alfredo Lage e filho de Mariano Procópio, e Alice Lage. O pai de Alice, Luiz Rodrigues de Oliveira, era comendador e depois Visconde de Oliveira, por Portugal. Como morava na França, pode ter sido um dos contatos da família Ferreira Lage no velho continente.

Portanto, os códigos de representação e formas de inserção na sociedade imperial eram amplamente dominados pelos Ferreira Lage e Cavalcanti. Nesse contexto, a fotografia se torna um veículo de autorrepresentação, se inserindo no processo de construção de novos códigos de sociabilidade. As dedicatórias registradas na documentação confirmam o uso público das fotografias. Funcionando como um verdadeiro cartão de visitas, a imagem é oferecida a amigos, familiares, padrinhos.

Entre as redes de sociabilidades criadas pelas Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti, podemos citar as relações com a família Velho de

Avelar. Um dos álbuns de retratos em formato *carte de visite*, pertencente à coleção, foi doado pela Família da Baronesa de Muritiba, Maria José Velho de Avellar, filha do Visconde de Ubá, casada com Manoel José Vieira Tosta, barão de Muritiba. A Baronesa de Muritiba era amiga íntima da Princesa Isabel e sua dama de companhia. Residiu por um tempo em Juiz de Fora, onde o marido foi magistrado, antes de ser nomeado veador da Imperatriz Teresa Cristina. Essas famílias frequentavam os mesmos círculos sociais em Juiz de Fora, Petrópolis, no Rio de Janeiro e até mesmo na Europa, especialmente após o exílio da Família Imperial.

Há um cartão-postal relativo a um jantar com membros da Família Imperial que demonstra parte da rede de sociabilidades da Viscondessa de Cavalcanti (figura 06), entre os quais, a própria Baronesa e o Barão de Muritiba. Assinam o cartão “Isabel Condessa d’Eu, Gastão de Orleans, Conde D’Eu, Luiz, Viscondessa de Cavalcanti, Joana L. Monteiro de Barros, Maria Calógeras, Mariana F. C. da Penha, Maria Eugenia da Penha, Paulo Monteiro de Barros, Baroneza de Muritiba, Barão de Muritiba.”

Maria Eugênia da Penha, que vivia no exílio e convivia com os Condes D’Eu no chateau D’Eu, mantinha intensa comunicação de cunho bastante íntimo com a Viscondessa de Cavalcanti, assinando as correspondências como “Eugeninha”. Outra amiga que se comunicava com frequência com a Viscondessa era Zitinha Calógeras, também do círculo de sociabilidades da Princesa Isabel no exílio. Parte da coleção de cartões-postais da Viscondessa é oriundo das redes estabelecidas entre ela e algumas personagens femininas da elite brasileira. Em alguns documentos é possível observar que os amigos tinham conhecimento do colecionismo da Viscondessa e deixavam explícito que estavam o envio do postal tinha o objetivo de compor tal coleção.

Alguns daguerreótipos do Senador Firmino Rodrigues Silva e da esposa podem demonstrar as relações deste importante político mineiro do século XIX com a Família Ferreira Lage. Nas fontes pesquisadas não foi possível identificar a forma de entrada desses objetos, mas há possibilidade de que tenham entrado no acervo através de doação, uma vez que o daguerreótipo é uma imagem única, sem cópias. No arrolamento de 1944, foi possível identificar que os daguerreótipos ficavam expostos na Galeria Maria Amália, integrando a coleção de Alfredo Ferreira Lage. Há ainda outros objetos (uniforme e placa da Ordem da Rosa) e documentos do Senador Firmino Rodrigues no acervo do MMP.

Outro personagem presente na coleção é Pedro Antônio Freez, Tenente da Guarda Nacional. Há ainda os retratos do Duque e Duquesa de Caxias, bem como o retrato do Barão de Catas Altas, Antônio José Gomes Bastos. O Guia Histórico do MMP indica os retratos ficavam expostos na sala dedicada ao patrono do Exército Brasileiro. A elite oitocentista

também está representada nas fotos do 2º Barão e Baronesa de Pitangui, Honório Augusto José e D. Maria José Ferreira Armond, doados por D. Marinha Barbosa Armond, nora dos Barões. Há ainda algumas fotografias do Conde Mota Maia, médico do Imperador D. Pedro II e esposa, do Barão e Baronesa de São Joaquim e José Bonifácio de Andrada e Silva.

Duas importantes fotografias da Guerra do Paraguai e uma fotografia do Barão João Ribeiro de Almeida, conselheiro do Império e médico da Família Imperial, foram doadas pela família, na figura da filha, Cecília Ribeiro de Almeida. Entre os retratados está o proprietário da fotografia doada ao MMP, Dr. João Ribeiro, médico do Conde d’Eu.

O acervo de indumentária do MMP também pode ser um indício material da perspectiva de perpetuação da memória monárquica, uma vez que guarda objetos como a cauda do traje de Corte da Princesa Isabel, vestes da Baronesa de Suruhy, irmã do Duque de Caxias e dama de honra da Imperatriz Teresa Cristina, fardas do Conselheiro Afonso Pena, do visconde de Lima Duarte e do conde de Motta Maia.

É importante notar que o objeto que é incorporado ao acervo do museu é dotado da responsabilidade de imortalizar o seu dono (MALTA, 2014), o que pode, em parte, justificar as doações. Essa prerrogativa incentiva o ato de doação, sendo o acervo ampliado com doações de descendentes das famílias da elite oitocentista, da Viscondessa de Cavalcanti e de artistas como os irmãos Bernardelli, dentre outros.

Alfredo Lage conviveu com outros colecionadores e curadores de seu tempo, como o colecionador Fonseca Hermes, com o qual frequentava leilões e Afonso d’Escagnole Taunay. A rede de contatos inclui ainda o colecionador Bernardino Bastos Dias, fotógrafo de estúdio, e colecionador, do qual Alfredo Lage adquiriu algumas peças (PINTO, 2008).

Após o falecimento de Alfredo Ferreira Lage, as doações não cessaram, pois as redes de sociabilidades dos Ferreira Lage e Cavalcanti se mantiveram ao longo do tempo, mesmo após a criação e transformação do Museu Mariano Procópio em uma instituição pública. Geralda Armond mobilizou membros da família e amigos da rede de sociabilidade para a ampliação do acervo, como os sobrinhos de Alfredo Ferreira Lage, que fizeram importantes doações neste período. Muitos integrantes do Conselho de Amigos do MMP, foram importantes doadores de acervo, como as Famílias Penido (figura 03), Ribeiro de Oliveira, Surerus e Arcuri.

Figura 3: Cecilie de Castro Penido e os filhos Egberto e Paulo (c. de 1890).



Fonte: Fotografia não identificado . Fonte: MMP.

Nesse sentido, as doações efetuadas por membros dos círculos sociais das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti, notadamente da elite nobiliárquica oitocentista, podem ser compreendidas como ações de legitimação do MMP como um lugar privilegiado da memória imperial. Em consonância com o projeto empreendido por Alfredo Lage, as famílias oitocentistas doaram fotografias, documentos textuais e diversos objetos relacionados à Família Imperial e à própria autorrepresentação desta elite, contribuindo para a o processo de afirmação de sua “comunidade de semelhantes”.

As relações estabelecidas através da atuação pública e das viagens

A Europa, especialmente a França, trazia as referências de progresso e civilização, seja por meio da cultura material, seja pelas sociabilidades e educação. Os membros da elite brasileira desenvolveram o hábito de realizar sua formação total ou parcial no Velho Continente, bem como passar grandes temporadas no exterior para adquirirem refinamento e ficarem em contato com as novidades europeias. Mariano Procópio Ferreira Lage assim como seus filhos Alfredo e Frederico fizeram parte de seus estudos na Europa. Nessas viagens, a elite brasileira aprendia vendo e convivendo. Interagindo em um novo espaço de sociabilidade, novos hábitos eram adquiridos. Neste contexto, Alfredo Lage aprendeu a ver, valorizar e selecionar objetos, desenvolvendo habilidades para se aventurar como um colecionador.

A segunda metade do século XIX ficou marcada como um tempo das grandes exposições universais, “era das certezas”, da convicção na marcha do progresso, da evolução científica e do triunfo da racionalidade.

Transformando-se em importantes espaços de sociabilidade, modificando hábitos e costumes do ocidente, principalmente dos países industrializados ou em via de industrialização, as exposições universais geraram grande repercussão, e a visita a esses eventos conferia prestígio ao seu público (OLENDER, 2014). Os Ferreira Lage e Cavalcanti participaram de forma ativa desses eventos de celebração da modernidade.

A Viscondessa de Cavalcanti atuou junto ao marido, Visconde de Cavalcanti, que foi comissário-geral do Brasil na Exposição Universal de 1889, em Paris, em que se comemorava o centenário da Revolução Francesa. Participando como expositora de pedras preciosas, foi responsável pela doação de um acervo ímpar sobre as exposições universais ao Museu Mariano Procópio. Sua presença nos espaços e eventos da Exposição pode ser percebida tanto pelo seu crachá de expositora (figura 04), como pelo seu leque de autógrafos, permeado por desenhos e assinaturas de personalidades políticas, intelectuais e artistas, já que alguns estiveram presentes na Exposição de 1889 (CHRISTO, 2009).

Figura 4: Cartão de circulação da Viscondessa de Cavalcanti na Exposição Universal de Paris de 1889. (1899).



Fonte: Fotografia não identificado. Fonte: MMP.

Para a Viscondessa de Cavalcanti, como também para a família Ferreira Lage, a nomeação do Visconde para o Comissariado era mais uma oportunidade para a aquisição de peças para suas coleções (FERRARI, 2010). Antes disso, Mariano Procópio Ferreira Lage esteve presente na Exposição Universal de Paris de 1867, como expositor e membro da comissão imperial. Por sua participação nestas exposições recebeu títulos honoríficos como a Ordem da Rosa e a Comenda de Cristo pelo governo brasileiro, e o Oficialato da Legião de Honra pelo governo da França. Também foi oferecida uma fotografia panorâmica da propriedade de Mariano Procópio, intitulado “*Chateau de Juiz de Fora*”, de fotógrafo não identificado, que faz parte do acervo da instituição.

Alfredo Lage adquiriu a tela *Aprés-midi em Hollande*, de Willen Roelofs, premiada na Exposição de 1889. Nessa mesma exposição, Frederico Ferreira Lage adquiriu diversas peças para compor o seu palacete que substituiu a antiga construção da Chácara que herdou de seu pai, Mariano Procópio. Em 1911, Alfredo Ferreira Lage participou da Exposição de Turim, na Itália, onde expôs algumas fotografias de sua autoria. O casal Cavalcanti ainda participou da Exposição Universal que ocorreu em 1900. Portanto, o acervo relativo às exposições universais no Museu Mariano Procópio é fruto da participação das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti nesses eventos que marcaram o final do século XIX e início do século XX.

Um importante objeto da coleção do MMP nos auxilia sobremaneira na compreensão das viagens como espaço de sociabilidade por parte das famílias em estudo. Trata-se do *Album pour collections* formado por 78 partes de plantas herborizadas, coletadas entre 1884 e 1889, a partir de um roteiro de cunho histórico, ideológico, devocional e sentimental (FIGUEIRA, 2014). A coleção de plantas coletadas no referido álbum segue uma trajetória iniciada em Jerusalém, seguida por Belém e cidades do Egito, Itália, França e Alemanha (FIGUEIRA, 2014). Entre as coletas realizadas em túmulos, é interessante destacar a da atriz francesa Sarah Bernhardt, que está representada em algumas fotografias em um álbum que tem como temática retratos de atrizes do século XIX, que também foi colecionado e organizado pela Viscondessa de Cavalcanti. Além da atriz, outros personagens que tiveram seus túmulos visitados e contemplados pela coleta, apresentam fotografias na galeria de retratos dos álbuns oitocentistas da coleção do MMP, como é o caso de Théophile Gautier, Allan Kardec e Victor Hugo.

No acervo do MMP há algumas fotografias avulsas de túmulos de famílias europeias, que merecem um estudo comparativo com o álbum em questão. Possivelmente as imagens podem ter sido adquiridas pela Viscondessa nessa mesma viagem que envolveu as coletas. Além das

fotografias e do álbum de exsiccatas, outros objetos e documentos da coleção da Viscondessa de Cavalcanti no MMP, fazem referência ao Oriente Médio, como estatuetas egípcias em madeira e um tecido bordado em estilo oriental.

Além de uma viagem devocional à Terra Santa, é possível que a Viscondessa tenha realizado um *Grand Tour*, viagens realizadas, principalmente a partir do século XVIII por aristocratas eruditos, artistas e monarcas seguindo determinados itinerários como forma de complementação à formação cultural (FIGUEIRA, 2014). Através dessas viagens, a coleta das plantas herborizadas pode ter sido feita pela. O acervo do MMP conta com alguns álbuns de fotografias com vistas, denominados “*souvenirs*”, de algumas das cidades (figura 05) pelas quais o Casal Cavalcanti pode ter passado em sua temporada na Europa.

No Arquivo Fotográfico há uma expressiva panorâmica de Constantinopla – “*Souvenir de Constantinople*”, de autoria de Pascal Sebah e um álbum com uma série de retratos de “tipos humanos”, de diversos países, de sacerdotes a vendedores, em formato *carte de visite* de autoria de diversos fotógrafos, de diferentes nacionalidades. Não foi possível, através das fontes pesquisadas, identificar com precisão a procedência do álbum, mas podemos apontar a possibilidade deste álbum ter pertencido à Viscondessa de Cavalcanti. O álbum pode ser fruto, em parte do colecionismo de imagens adquiridas em estúdios em Paris, onde morou por muitos anos, ou em livreiros e comerciantes de fotografias na Europa, e de suas viagens a diversos países.

Figura 5: Altar Maior da Basílica de São Pedro, Roma. (c. de 1880-1890).



Fonte: Romualdo Moscioni. Fonte: MMP.

Outro objeto importante para a compreensão da rede de sociabilidade através da atuação pública dos Viscondes de Cavalcanti, é o já citado leque de autógrafos, que faz parte do acervo do MMP, e que “passou pelas mãos dos mais importantes escritores, artistas plásticos, músicos, atores, cientistas e políticos do período – desde fins do século XIX até meados do XX” (CHRISTO, 2009 p.79). Do total de 68 autógrafos, 65 foram identificados. A maioria dos autógrafos é de escritores e artistas plásticos, predominantemente estrangeiros. Alguns destes signatários figuram entre os retratos da coleção de fotografias da instituição, o que pode sugerir a relação do leque com outros objetos do acervo, contribuindo na compreensão da malha de sociabilidade tecida pelos Cavalcanti entre o fim do século XIX e início do XX

Após a morte do marido, a Viscondessa viveu em Paris por mais de 20 anos. As longas temporadas na Europa lhe propiciaram uma cultura refinada e a ampliação do seu círculo de sociabilidade. Na sua coleção de miniaturas, por exemplo, muitos artistas eram de origem francesa e contemporâneos da colecionadora (FERRARI, 2014).

Como expositora da Exposição Antropológica de 1882, podemos inferir que um álbum de fotografias de índios botocudos seja da coleção da Viscondessa de Cavalcanti. O álbum citado apresenta fotografias em formato *carte cabinet*, retratando os chamados “tipos indígenas”, provenientes da província do Espírito Santo. Alguns dos índios retratados participaram da Exposição Antropológica de 1882. No acervo do MMP há catálogos relativos à exposição e objetos da sua coleção etnográfica e antropológica, alguns inclusive que figuraram na mostra.

Alfredo Lage também desfrutou de um importante círculo de sociabilidades em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Petrópolis. A capital da República atraía os homens cultos do período, em função da intensa vida cultural com teatros, museus, cinemas, leilões e encontros sociais. Ao participar ativamente de um grupo seleto de colecionadores de objetos artísticos e históricos, Alfredo Lage gozava de prestígio perante seus pares. Todas essas relações propiciaram doações importantes para o acervo do MMP. Em Juiz de Fora, a residência da família Ferreira Lage foi cenário de festas e solenidades frequentadas por personalidades nacionais e estrangeiras.

A rede de sociabilidade dos Ferreira Lage contava ainda com o intenso contato de Alfredo Lage com os artistas da Escola Nacional de Belas-Artes, principalmente com Rodolfo Amoêdo, que foi professor da companheira do colecionador, a pintora espanhola Maria Pardos (CHRISTO, 2014). Tanto que o MMP recebeu doações de obras de Rodolfo Bernardelli através do irmão, Henrique Bernardelli. A coleção do MMP abriga alguns dos artistas mais atuantes do cenário brasileiro do final do século XIX e início do XX e parte das aquisições pode ter relação direta com o círculo de sociabilidades que se articula em torno na Escola Nacional de Belas Artes, no qual Maria Pardos e Alfredo Lage podem ter estado inseridos.

Outro exemplo da inserção social das famílias em estudo são os retratos autografados por artistas que se apresentaram no Teatro Juiz de Fora, empreendimento dos irmãos Alfredo e Frederico Ferreira Lage, criado em 1889 e que funcionou até a década de 1920. Parte destas fotografias ficava exposta no salão do teatro. Entre os retratados, destacam-se o premiado ator Ermete Novelli, as atrizes Adelaide Coutinho, Nina Sanzi, Itália Fausto, Clara Della Guardia e o musicista Artur Napoleão. Algumas dessas fotografias possuem dedicatórias para os irmãos Alfredo e Frederico Ferreira Lage.

A inserção de Alfredo Lage no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) também contribuiu para a manutenção e criação de novos laços de sociabilidade. Além da colaboração e doações advindas do contato com outros membros, as concepções de Alfredo Lage sobre

conceitos como “passado, nação, tradição, museu, memória e heróis pátrios receberiam outro polimento a partir do seu pertencimento ao IHGB” (PINTO, 2008 p.121).

Portanto, as fotografias e cartões-postais da coleção que foram autografadas e/ou contém breves comunicações, permitem demonstrar o uso social dessas imagens neste período. A análise das imagens e da comunicação escrita se constitui como uma ferramenta de compreensão da tessitura dessas redes das famílias da elite no século XIX e início do século XX. O estudo sobre a relação entre as redes de sociabilidades da família Ferreira Lage e formação da coleção de fotografias oitocentistas no acervo do MMP busca contribuir para a compreensão da fotografia oitocentista, para a análise dos usos sociais da fotografia na construção de redes de sociabilidade, e do gosto e das características do colecionismo das famílias da elite brasileira do século XIX.

Buscamos atestar ainda a organicidade da coleção de Alfredo Lage e a relação evidente entre os diversos documentos e objetos. Assim, o estudo e pesquisa acerca das coleções do MMP devem ser feitos de forma integrada entre os diversos setores da instituição, uma vez que as coleções estão intrinsecamente relacionadas, a despeito da heterogeneidade dos suportes e da tipologia dos objetos.

As relações sociais estabelecidas pelas famílias Ferreira Lage e Cavalcanti contribuíram de maneira significativa para a formação do acervo da instituição e mais particularmente, para a formação da coleção de fotografias oitocentistas. Mas para além da constituição das coleções, o próprio ato de criação e posterior doação da instituição, demandou de Alfredo Lage um trabalho intenso de manutenção das redes de sociabilidade herdadas da família e estabelecimento de novas relações sociais.

Referências bibliográficas

AGULHON, Maurice. *El círculo burgés*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2009.

BAECHLER, Jean. Grupos e sociabilidades. IN: BOUDON, Raymond (org). *Tratado de Sociologia*. Trad. Tereza Curvelo. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 63.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. *Memória e Família*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 2, n. 3, 1989, p. 38.

BASTOS, Wilson de Lima. *Caminho Novo: espinha dorsal de Minas*. Juiz de Fora (MG): FUNALFA Edições, 2004.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. O mundo cabe num leque. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, n. 44, maio de 2009.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Pintura Histórica no Museu Mariano Procópio. In: *Anais do Museu Mariano Procópio*. Fundação Museu Mariano Procópio. Vol I, (2014). Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2014. p.125 - 157.

DAIBERT JÚNIOR, Robert. *Isabel, a redentora dos escravos: uma história da princesa entre olhares negros e brancos*. EDUSC, 2004.

FERRARI, Angelita. *A coleção de pinturas em miniatura da Viscondessa de Cavalcanti*. Programa de Pós-Graduação em História/UFJF. Juiz de Fora, 2010 (Dissertação de Mestrado)

FIGUEIRA, Maria Salete Ferreira. Lembranças póstumas: o curioso álbum de plantas herborizadas da Viscondessa de Cavalcanti. In: *Anais do Museu Mariano Procópio*. Fundação Museu Mariano Procópio. Vol I, (2014). Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2014, p. 63-90.

HEYNEMANN, Claudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira; LISSOVSKY, Maurício. *Retratos Modernos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MALTA, Marize. Artes Decorativas em coleções oitocentistas: a França como paradigma e o Museu Mariano Procópio. In: *Anais do Museu Mariano Procópio*. Fundação Museu Mariano Procópio. Vol I, (2014). Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2014. p. 219-239.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema*. 5ª edição, São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

MAUAD, Ana Maria. *Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista*. Disponível em: [HTTP:// www.studium.iar.unicamp.br/15/retratos/index/HTML](http://www.studium.iar.unicamp.br/15/retratos/index/HTML), acesso em 30/04/2012.

MUAZZE, Mariana. *As memórias da Viscondessa: Família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO. São Paulo: Banco Safra, 2006.

OLENDER, Marcos. “Esse mar de objetos todos interessantes”:
Modernidade, exposições universais e o acervo do MMP. In: *Anais do Museu Mariano Procópio*. Fundação Museu Mariano Procópio. Vol I, (2014). Juiz de Fora: Fundação Museu Mariano Procópio, 2014. p. 159-179.

PINTO, Rogério Rezende. *Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora, MG*. Juiz de Fora: 2008 (Dissertação de Mestrado)

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMMEL, George. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

©Editora UFJF, 2023

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem Autorização expressa da editora.

O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso de imagens ou textos de outro (s) autor (es) são de inteira responsabilidade do (s) autor (es) e/ou organizador (es).

Editora UFJF

Campus Universitário, Rua José Kelmer, s/n
São Pedro, Juiz de Fora- MG, CEP: 36036-900

Telefone (32) 2102-3586

editora@ufjf.edu.br/distribuicao.editora@ufjf.edu.br

www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Os dez anos do Laboratório de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora podem, agora, em graus diversos, ser contemplados com esse panorama das pesquisas empreendidas. Sejam de temáticas consolidadas ou novas abordagens, assim como, em fases diferentes de construção. O sentimento de orgulho por fazer parte dessa trajetória e apreender universos distintos, junto com todos aqueles que passaram e que estão no LAHA, talvez seja impraticável medir. Mas, certamente, a construção do saber e os laços afetivos são cristalinos e impulsionam o desejo contínuo das pesquisas, compreendendo esses anos passados como embrionários, nutrindo o laboratório de energia para muitos anos que se seguirão.