


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. II

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

Vol. II

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. Cláudia 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 II / Organizadores Maraliz de Castro Vieira Christo, Martinho Alves da Costa Junior. – Juiz de Fora, MG: Editora UFJF/Clioedel, 2023.

Dados eletrônicos (1 arquivo)

v.2: 222 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

As ‘Gravuras de tradução’: comparações entre França e Brasil no século XIX <i>Álvaro Saluan da Cunha</i>	9
A Primeira Missa no Brasil de Victor Meirelles: um balanço historiográfico <i>Bárbara Ferreira Fernandes</i>	25
Visões eróticas: a femme fatale no livro de nus eróticos de Henrique Alvim Corrêa <i>Brenda Martins Oliveira</i>	45
Antes vítimas a mulheres fatais: morte e desejo na feminilidade oitocentista <i>Caroline Farias Alves</i>	59
Facetas da melancolia: as mulheres saturninas de George Bellows e Romaine Brooks <i>Eponina Castor de Mello Monteiro</i>	77
Retratos de mesdames, filhas de Luís XV: um panorama de sua iconografia <i>Felipe da Silva Corrêa</i>	93
A produção imagética e comercial acerca do Ballet Giselle, ou les Wilis, em 1841 <i>Franciara Sharon Silva do Carmo</i>	115
Adalberto Mattos diante de Seelinger: exercício sobre as formas de ver <i>João Victor Rossetti Brancato</i>	133
Manoel Santiago: elaborações de um jovem pintor no Rio de Janeiro dos anos vinte <i>Laíza de Oliveira Rodrigues</i>	155
O duplo e a morte: um antagonismo vital <i>Luisa Pereira Vianna</i>	177

Os autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo no Museu Mariano Procópio: alguns autorretratos da coleção Museu Mariano Procópio	191
<i>Naiany de Araújo Costa</i>	
A figura feminina como representação alegórica da República brasileira (1890-1930): breves considerações sobre a produção da pintura alegórica no Brasil	207
<i>Paula Nathaiane de Jesus da Silva</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.

As ‘gravuras de tradução’: comparações entre França e Brasil no século XIX

The ‘translation engravings’: comparisons between France and Brazil in the 19th century

Álvaro Saluan da Cunha¹

Resumo: A tradução de pinturas no século XIX atendiam a uma série de anseios. De questões acadêmicas, como o caso da Academia Imperial de Belas Artes no Brasil, que enviava a Europa pintores premiados para traduzirem obras de grandes mestres europeus, criando referências para os estudantes brasileiros, como também para fomentar um crescente mercado de arte, que não só rendia lucros a iniciativas como o Maison Goupil, mas também difundia a produção de diversos pintores ao redor do globo. Desta forma, o presente artigo irá analisar comparativamente como as traduções se davam nos cenários de França e Brasil, buscando observar semelhanças e diferenças em processos como a produção e a circulação.

Palavras-chave: Arte Brasileira; Arte Francesa; Análise comparativa.

¹ Doutorando em História na Universidade Federal de Juiz de Fora e membro do Laboratório de História da Arte (LAHA/UFJF). E-mail: asaluan@hotmail.com.



Introdução

Ao longo do processo de elaboração da dissertação *As litografias da coleção 'Quadros históricos da guerra do Paraguai' na década de 1870: Projeto editorial e imagens* (CUNHA, 2019), uma questão havia surgido: como se dava a transposição de algumas das imagens presentes na coleção, advindas em sua grande maioria de pinturas e esboços, que foram traduzidas para as litogravuras, que graças aos cuidados de instituições como a Biblioteca Nacional, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e o Museu Histórico Nacional, chegaram até a contemporaneidade em excelentes condições.

Na altura da elaboração da dissertação, poucas informações foram encontradas sobre a temática na bibliografia brasileira, algo que fomentou ainda mais os anseios em comparar todo o material levantado ao longo da pesquisa com o contexto francês. Posteriormente, com o prosseguimento da investigação, foram encontrados trabalhos de grande relevância, focados especificamente no ensino acadêmico e na importância da tradução de pinturas em esboços ou em gravuras para o aprendizado dos alunos da Academia Imperial de Belas Artes.

Cito duas obras que compilam artigos de pesquisas sobre a temática do ensino acadêmico: *30 Anos do Museu D. João VI - O ensino artístico, a História da Arte e o Museu D. João VI* (MALTA, 2010) e *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX): 192 anos de Escola de Belas Artes* (MALTA; PEREIRA; CAVALCANTI, 2012). Ambas as obras são centradas no material do acervo do Museu D. João VI, que salvaguarda grande parte das pinturas, esboços e gravuras produzidas no século XIX, incluindo trabalhos elaborados por artistas contemplados com os Prêmios de Viagem para o exterior. Esses trabalhos são extremamente importantes para contextualizar através de diversas perspectivas, a produção da época e a importância da tradução no cenário acadêmico. No entanto, sobre a o mercado de gravuras, poucas informações foram encontradas, sendo esta comparação entre os contextos de França e Brasil necessária para se compreender melhor a questão, levando em consideração o modelo francês para, assim, refletir melhor o cenário brasileiro.

Sobre o contexto das gravuras na França, esse conta com uma vasta produção, alçando a gravura a um importante nível enquanto expressão e linguagem, enfatizando-se aqui o século XIX. A bibliografia francesa aborda, de diferentes perspectivas, a pluralidade das reproduções e réplicas, bem como seus meios e tais informações auxiliaram a formação deste trabalho. Neste caso, obras como *D'après les maitres – Léonard de Vince, Raphaël, Watteau, Goya, Courbet... – La gravure d'interpretation*

d’Alphonse Leroy (1820-1902) à Omer Bouchery (1882-1962), organizada pelo Musée de l’Hospice Comtesse, em 2006, e *L’invention du passé: Histoires de coeur et d’épée em Europe, 1802-1850*, organizada por Stephen Bann e Stéphane Paccoud, em 2014, foram de grande importância para se observar o cenário francês durante o século XIX.

A comparação com o cenário visual francês foi inicialmente pensada a partir das influências advindas da Missão Artística Francesa (ou “Colônia Lebreton”), que trouxe notáveis contribuições ao cenário artístico e acadêmico do Brasil. Contudo, as influências não se esgotam nela. Como se sabe, o Brasil recebeu posteriormente uma série de profissionais estrangeiros que implementaram melhor as técnicas de reprodução litográfica e xilográfica na Corte e em outras localidades. Essas influências, através de Transferências Culturais² (GUIMARÃES, 2012) feitas entre essas nações, são uma via de mão dupla, ao contrário do que o senso comum diz. Ou seja, embora a nossa arte tenha sim consideráveis influências francesas e italianas, ela ainda é brasileira, sendo adequada às inúmeras particularidades daquele momento, como temática, estilos pictóricos, materiais, etc.

Ao longo da pesquisa foi possível perceber que os Estados tinham papéis distintos na execução e divulgação de gravuras. Na França, ocorriam muito mais casos diretos de financiamento das traduções por parte do Estado. Além disso, os artistas se reuniam para criar sociedades para defenderem suas respectivas técnicas. A Sociedade Setentrional de Gravura e a Sociedade dos Aquafortistas são dois exemplos encontrados ao longo do levantamento. Já no Brasil, um exemplo interessante pode ser observado na aquisição de diversos fascículos da coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay*, feito por diferentes ministérios, gastando um valor considerável para o período. A partir da pesquisa foi possível mapear que seus editores e artistas tinham ligações com D. Pedro II, levando a crer em interesses políticos da coleção. Outra questão percebida é que os gravadores aqui não eram organizados como na França, embora os encontrados na Corte se conhecessem e até mesmo tivessem rusgas, vide o caso de Angelo Agostini e Henrique Fleiuss. Aliás, um exemplo deve ser levado em consideração como forma de organização voltada ao ensino da xilogravura: o Imperial Instituto Artístico, dirigido pela sociedade Fleiuss Irmãos e Linde (os irmãos Henrique e Carlos Fleiuss e Carlos Linde), que ensinavam o ofício para desvalidos. Contudo, não eram organizados como as sociedades francesas citadas, mas tiveram sua

² O conceito de Transferências Culturais entre França e Brasil é trabalhado em artigos presentes no livro *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*, organizado por Valéria Guimarães (2012).

relevância no período, alçando alguns de seus aprendizes no mundo da imprensa ilustrada.

Graças aos processos de reprodutibilidade em escala e a ascensão da imprensa a um novo nível no século XIX, as gravuras foram extremamente relevantes para se difundir uma nova linguagem para boa parte da população ocidental. Seja através de jornais, livros, livreiros ou nas vitrines das oficinas e lojas da região central do Rio de Janeiro, as imagens reproduzidas eram consumidas direta e/ou indiretamente pela população local, que se espremia pelas ruas atrás de novidades e notícias. Uma das primeiras traduções feitas na França, foi elaborada em 1827, por Henri Grevedon. Na ocasião, o gravurista apresentou uma tradução de *Paolo et Francesca*³, originalmente feita por Coupin de La Couperie. A título de curiosidade, este mesmo artista reproduziu também em duas gravuras baseadas em D. Pedro I e na Imperatriz Amélia, presentes no acervo da Hemeroteca Digital.

Sendo assim, este artigo tem o objetivo de dar continuidade a uma discussão sobre a transposição das pinturas para as gravuras, buscando entender como se dava esse processo, que expandia o acesso iconográfico para além dos salões graças aos processos de reprodução em escala, enfatizando-se aqui a litografia e a xilogravura. Em paralelo, também serão analisadas aqui as traduções reprodutivas de pinturas, que servem também como ponto relevante de análise, algo que fica explícito ao compreendermos as bases do ensino acadêmico na França e na Academia Imperial de Belas Artes. Desta forma, buscar-se-á aqui a partir destas fontes, comparar os contextos artísticos de Brasil e França no século XIX.

As gravuras de tradução

Giulio Carlo Argan, historiador e teórico italiano, enfatiza que “(...) a cultura artística europeia desenvolveu-se em grande parte, através das reproduções de obras de arte por meio da gravura (...)” (ARGAN, 2004, p. 16). Desta maneira, o autor ao analisar a questão das imagens de uma forma geral, usa o termo ‘gravura de tradução’ para explicar todo o processo entre a obra de arte, o olhar do artista que a reproduzia e o resultado final, que culmina em um objeto distinto do original. Sendo assim, essas gravuras de tradução eram entendidas não como meras cópias, tampouco como uma subespécie de réplica, implicando em uma problemática distinta,

³ Marie-Philippe Coupin de La Couperie. *Les Amours funestes de Françoise (Francesca) de Rimini et Paolo Malatesta*, 1812. Óleo sobre tela, 105 cm x 82 cm. Arenenberg, Salenstein.

que tem a sua importância para a história da teoria e da crítica da arte. A réplica e a cópia pressupõem simplesmente a ideia de que determinado procedimento operativo que produziu certo resultado possa ser repetido dando lugar a um resultado idêntico; se, no entanto, a qualidade da réplica ou da cópia parecer inferior àquela da invenção inicial, esse fato é imputado à escassa habilidade ou precisão do executante, e não ao princípio de que a obra de arte seja, por sua própria natureza, irrepetível. (ARGAN, 2004, p. 16)

No caso dos *Quadros históricos*, todas as litogravuras podem ser consideradas como gravuras de tradução de outras obras ou esboços. Desta forma, vale destacar a diferença e até mesmo a impossibilidade de se reproduzir uma obra de arte em sua totalidade. Essas gravuras são explicadas por Argan como traduções feitas, em que

a justa interpretação da arte é aquela que é dada pelo artista, e que, portanto, a reprodução por gravura nos dá a obra reproduzida como arte vista pelo artista (...). Mas o método da boa leitura ou da justa interpretação deve ser buscado na metodologia operacional do gravurista, ou seja, na sua técnica. (...) o que se coloca é o problema de traduzir em valores de claro e escuro as qualidades específicas das cores percebidas como elementos construtivos da forma. (ARGAN, 2004, p. 19)

A litografia, técnica inicialmente produzida em tons de claro e escuro criada no final do século XVIII por Alois Senefelder, foi prontamente importada para a França, sendo abraçada pelos pintores, que se encantaram com as possibilidades que ela trazia ao poder expandir e conservar suas ideias para locais distantes, perdurando ao longo dos anos. No Brasil, a técnica chegou com certo atraso, sobretudo, por conta da censura sofrida pela então colônia, que se encerraria só em 1821. Porém, sabe-se que mesmo com a legalidade e controle da produção, a censura de fato cessaria bem depois, ocorrendo diversas questões e ações imperiais e rusgas políticas que atrapalhariam e coibiriam a difusão de informações e imagens no período.

Em 1820, muitos artistas franceses, como Bergeret, Coupin de la Couperie, Laurent e Delaroche, tentam se aproximar da técnica, que adquire certo status de nobreza com gravadores como Hyacinthe Aubry-Lecomte e Henri Grevedon. No Brasil, neste mesmo momento, boa parte das gravuras ainda eram encomendadas da Europa, tendo sua produção interna ainda pouca relevância para o cenário. Mais tarde, isso mudaria drasticamente com a vinda de diversos gravadores e a implementação de tipografias e ateliês, algo aprofundado e catalogado por Laurence Hallewell, em *O Livro no Brasil: Sua História* (HALLEWELL, 2012).

Circulação

Para se compreender o processo de transposição das pinturas para as gravuras, torna-se necessário voltar um pouco e se atentar ao cenário acadêmico da pintura em ambas nações. O pesquisador Stéphane Paccoud (2014) cita que a circulação das gravuras foi possível graças ao fenômeno da multiplicação, que atingiu seu ápice na França a partir da prática da réplica de pinturas por alunos de grandes mestres e na repetição de obras mais apreciadas. Contudo, vale ressaltar que a gravura tem um papel mercadológico bem diferente da repetição de pintura, além de, claro, ter qualidade e técnica completamente distintas, sendo a gravura majoritariamente feita em tons de claro e escuro.

O autor prossegue, mostrando que há uma distinção entre réplica e repetição. A primeira é a reprodução fiel de uma determinada obra, geralmente executada por um aluno do mestre, que pode retocá-la posteriormente, feita em tamanho reduzido. Já a repetição, assim como também é possível de se observar nas gravuras de tradução, pode ter variações do original. Um dos objetivos dessa prática é alimentar a demanda causada pelo sucesso de uma determinada obra. Alguns colecionadores, por exemplo, costumavam ter uma segunda versão das obras. Havia também o desejo de se catalogar e, posteriormente, essas reproduções e réplicas foram parte importante de um grande mercado visual, que se expandia a nível local e mundial, como o próprio caso do *Maison Goupil*, na França, que será melhor apresentado ao longo do texto, e os *Quadros históricos da guerra do Paraguai*, produção brasileira que foi enviada a legações estrangeiras como forma de propagar através das imagens e textos o status do Império como “nação civilizada” ante outros países da América e da Europa, ao vencer a “barbárie” paraguaia. Não obstante, gravuras e publicações estrangeiras também chegavam constantemente no porto da Corte.

Segundo Reginaldo da Rocha Leite (2011, p. 109), no Brasil, os pintores que eram agraciados com os conhecidos “Prêmios de Viagem”, tinham como requisito obrigatório, dentre vários, o “envio de cópias das pinturas europeias ao Brasil como instrumento de avaliação do aprendizado, constituindo assim, importante fonte alimentadora do acervo da Pinacoteca da instituição”. Não obstante, tais cópias, fossem gravuras ou pinturas, serviam como material didático na formação de outros alunos da Academia Imperial de Belas Artes, que não tinham a mesma oportunidade de conhecer de perto as obras de grandes mestres. Portanto, através desses modelos traduzidos, por meio das visitas a museus internacionais, os alunos da Academia aproximavam-se não só de obras estrangeiras, mas dos “pilares de sustentação da sua formação artística”,

conhecendo de perto as diversas contribuições das escolas europeias de pintura e os “tipos eternizados pela tradição e as Retóricas Visuais”.

A multiplicação das gravuras no ensino acadêmico e como crescente mercado

Ou seja, o objetivo dessa multiplicação das pinturas e gravuras, além do sentido mercadológico e propagandístico, teve também finalidades acadêmicas, sobretudo, ao focar nas técnicas de ensino como o aperfeiçoamento das obras de mestres pelos seus aprendizes ou, no caso brasileiro, do conhecimento e estudo das obras europeias por meio das traduções. O caso de Ingres, trazido por Stéphane Paccoud (2014, p. 95, tradução nossa) em sua pesquisa, trata de reproduções a óleo, mas pode muito bem, dentro das limitações apresentadas pelas técnicas de impressão, ser transposto para o cenário das gravuras:

Foi me dito, e talvez corretamente, que reproduzo minhas composições com muita frequência, ao invés de fazer novas obras. Aqui está o meu motivo: a maioria dessas obras de que eu gosto pelo assunto, me pareceram valer a pena que eu as tornasse melhores, as repetindo ou retocando, o que muitas vezes aconteceu comigo em outros casos (...). Quando por seu amor pela arte e seus esforços, um artista pode esperar deixar seu nome para a posteridade, mesmo não podendo fazer o suficiente para tornar suas obras mais belas ou menos imperfeitas.

Segundo Fábio D’Almeida (2011, p. 152), os alunos começavam sua “formação executando cópias de desenhos, gravuras e de pinturas, seguindo após algum tempo, para o desenho da estatuária (ou desenho de moldagens)”. Apenas posteriormente, eles encontrariam os chamados modelos vivos, que constituíam o ponto mais importante da formação acadêmica. Focando-se no primeiro ponto, as traduções faziam parte de uma tradição também observada na França, onde os alunos, ao executarem cópias, aproximavam-se do fazer dos grandes mestres, traduzidos em gravuras e pinturas, absorvendo toda a ideia de arte ali alocada e, em seguida, buscando transparece-la em suas futuras obras. Ou seja, as cópias tinham o intuito de aproximar os alunos do estilo de diversas escolas europeias, que serviam como base para seus próprios estilos e particularidades. D’Almeida conclui que “não interessava, nesse contexto, a tradução direta das aparências formais (ainda que fosse possível), mas a construção de um modelo ilusoriamente real, filtrado apenas por uma necessária abstração idealizada do objeto”.

Adolphe Goupil, editor de arte e um dos maiores *marchands* da França no século XIX, foi um dos principais personagens no mercado das traduções, desenvolvendo uma rede de contatos em nível internacional. Ele

administrava uma casa especializada na comercialização de gravuras de tradução, a sociedade internacional Goupil & Cia., onde vendia gravuras de sucessos contemporâneos. Essas gravuras eram solicitadas por ele aos gravadores, que deviam contar com uma réplica do trabalho, pois o original geralmente não podia ser disponibilizado. Além disso, era costume que os pintores fornecessem uma redução de sua composição, por vezes preparada por um aluno e retocada por ele. Desta forma, Goupil encontrara êxito em suas reproduções, contando com um grande estoque de gravuras, mas parecia que ele ainda queria mais. A partir de 1846, ele decidiu ir além, diversificando seus negócios ao vender traduções de pinturas. Ele foi seguido por Alfred Cadard e Ernest Gambart. Existem vários documentos no Maison Goupil que testemunham que ele próprio fazia alguns retoques em parte das réplicas vendidas, algo que também era feito por outros alunos e funcionários⁴.

Segundo Paccoud (2014), essas réplicas e repetições parecem ser uma característica da primeira metade do século XIX, que inicialmente não trouxeram tanta relutância do público e da crítica que, por sua vez, aceitava muito bem as variações. Todavia, posteriormente esse cenário mudaria, entrando na questão autoral, que toma formas internacionais no final de século, como explica Leonardo Estevam de Assis Zanini (2014) em artigo que observa o desenvolvimento dos direitos do autor desde a Idade Média.

Um exemplo da coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguai* ajuda a ilustrar a transposição da pintura para a gravura. Na ocasião, a obra em questão é a conhecida *Passagem do Humaitá*⁵, de Victor Meirelles, exposta no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Em uma de suas traduções litográficas⁶, o exemplar apresenta uma coloração rubra feita a partir da técnica “*chine-collé*, que permite ao gravador imprimir em uma superfície mais delicada, como papel ou linho japonês” (CUNHA, 2019, p. 106), implementando assim uma coloração diferenciada a gravura.

Em 1850, Delaroche apresenta na Academia Real de Londres uma cópia de *Cromwell et Charles I*, feita por seu aluno, Charles Jalabert, sob sua supervisão, e sendo retocada por ele. Novamente, os críticos sabem que não estão lidando com a obra original, adquirida pela Direção das Belas Artes e depositado no Museu de Belas Artes de Nimes. Um dos jornalistas do *Athenaeum* explica que a pintura dita de “Paul Delaroche, foi, no entanto, uma repetição e, alguns dizem, uma cópia, executada para ele por

⁴ *Livros de contas de Goupil & Cie.*, nº 1, 1846-1861, fol. 40 e 46. Getty Research Institute, Los Angeles.

⁵ Victor Meirelles. *Passagem de Humaitá*, 1872. Óleo sobre tela, 268 cm x 405 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

⁶ Victor Meirelles, pintor; Souza Lobo, litógrafo. *A Passagem de Humaitá*, s/d. Litogravura em papel com *chine-collé*, 50 cm x 69,50 cm. Biblioteca Nacional/Hemeroteca Digital, Rio de Janeiro.

um estudante em Nice de sua pintura original, que é tão familiar para o público por causa da gravura”⁷. Já a crítica do *Bulletin of the American Art-Union* elogia a beleza da réplica do aluno: “Confesso que, à primeira vista, é o trabalho mais bonito da exposição e, no que diz respeito às qualidades de sua técnica pictórica, também penso assim”⁸. Na França, a cópia da pintura, exposta um ano antes por Goupil, causou entusiasmo em Henri Decaisne. O artista belga escreve para Delaroche: “Goupil me mostrou ontem o ensaio do seu *Cromwell*, só há você no mundo que pode refazer essa ideia, uma pintura feita por um longo tempo e cujos detalhes pareceriam ter escapado de sua memória”⁹.

Em alguns casos, é possível uma repetição ser mais bem-vista do que a original. Um exemplo é a obra *Francesca da Rimini*, de Ary Scheffer, da qual Philippe Burty julga a versão de 1855¹⁰, situada no Museu do Louvre, superior a primeira, quando é exibida em 1859¹¹ na Escola de Belas Artes francesa.

A crítica da reprodução desenfreada: será a gravura uma ameaça?

Sobre as variadas tentativas e traduções, poucas vezes se faziam destoantes a esse processo, que foi tão importante para a difusão do chamado “gênero histórico” na França, na Europa em geral e até mesmo no Brasil. No entanto, alguns pareciam se arrepender dessa multiplicação desenfreada de versões, algo trazia consigo a desvalorização mercadológica das obras. Alguns colecionadores tentaram garantir contratos em busca da singularidade das produções que adquiriam, mas muitas vezes não obtinham sucesso. Nesse momento, ressurge na França a discussão sobre os direitos autorais. Sendo assim, quanto mais rara e única uma obra, maior será o seu valor. Ou seja, quanto menos reproduções e réplicas estiverem disponíveis no mercado, mais cara será a obra em questão. Todavia, as gravuras se distinguem desse processo, não sofrendo essa alteração de valor, sobretudo por suas diferenças objetivas e estéticas, não se comparando a uma pintura em sua totalidade.

No Brasil não se havia necessariamente uma lei ou até mesmo um consenso sobre a reprodução de pinturas e esboços para gravuras. Mas, ao pesquisar a coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay*, foi

⁷ *Athenium*, nº 1176, 11/04/1850, p. 509.

⁸ *Bulletin of the American Art-Union*, agosto de 1850, p. 80.

⁹ *Carta de Henri Decaisne à Paul Delaroche*, 12/02/1849. Biblioteca Nacional da França, Paris, ms. Naf 16800, fól. 34.

¹⁰ Ary Scheffer. *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile*, 1855. Óleo sobre tela, 171 cm x 239 cm. Museu do Louvre.

¹¹ Ary Scheffer. *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile*, 1835, assinada em 1851. Óleo sobre tela, 172,7 cm x 238,8 cm. Departamento de Pinturas do Museu do Louvre, Paris.

possível perceber que os três artistas envolvidos, Victor Meirelles, Pedro Américo e Edoardo De Martino sabiam dessa forma de reprodução através das litogravuras, cedendo assim suas criações e permitindo a circulação delas em larga escala por meio da coleção que, por sua vez, tinha como objetivo geral exaltar os feitos brasileiros na guerra, utilizando-se das imagens (e também textos, que não necessariamente narravam os feitos das gravuras) como forma de propagandear a vitória brasileira, vista como parte de um processo civilizador.

Ainda que de forma bem difusa e até mesmo implicante, o que foi mais comum de se perceber nas pesquisas sobre o cenário ilustrado, eram as rusgas ocorridas na imprensa entre editores e gravuristas como Angelo Agostini e Henrique Fleiuss, onde o primeiro acusava o segundo de copiar as imagens da *Semana Illustrada* de jornais estrangeiros. Há também um trabalho de Pedro Américo, *Discurso sobre o plágio na literatura e na arte, no ano de 1880*, redigido em francês, ao abordar as acusações de plágio na criação da *Batalha do Avaí*¹², comparada com a obra *Bataille de Montebello*¹³, de Gustave Doré.

Mas uma pergunta deve ser alçada, respeitando as individualidades dos contextos de França e Brasil: as gravuras são uma ameaça? Não é uma questão facilmente respondida em apenas um parágrafo, é claro. Mas, de maneira geral, acredito que não. As gravuras e suas técnicas não ameaçaram e nem tiveram a intenção de ameaçar em nenhum momento a superioridade estética das pinturas, sobretudo, por serem feitas por técnicas totalmente diferentes. Além disso, são realizadas com intencionalidades muito distintas, indo da reprodução acadêmica, como no caso brasileiro, de trazer imagens estrangeiras traduzidas para o estudo dos alunos da Academia Imperial de Belas Artes; e, em geral, buscando difundir as imagens, seus ideais. Além disso, lucrar, como o caso do Maison Goupil, em que eram feitas diversas gravuras por vez, ao contrário do que era observado na pintura, que embora tivessem reproduções, dispendiam muito mais tempo do que as reproduções feitas em uma prensa litográfica.

Como Walter Benjamin (2012, pp. 11-42) alega, as gravuras e a sua vasta reprodutibilidade técnica “desaurezaram” as pinturas, as tirando de seu espaço ritualístico (museus, igrejas, coleções, etc.) pela primeira vez e, assim, as levando para o conhecimento do povo, ainda que de forma limitada naquele momento. Aliás, se forem observadas a partir de uma perspectiva otimista, elas chamavam a atenção dos espectadores mais distantes, servindo como uma forma de propagandear a ideia original. Isso

¹² Pedro Américo de Figueiredo e Mello. *Batalha do Avaí*, 1877. Oleo sobre tela, 600 cm x 1100 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

¹³ Desenho de Gustave Doré, esboços de MM. Durand-Brager e Robert. *Combat de Montebello le 20 mai 1859*. Suplemento do jornal *Le Monde Illustré*, 04/06/1859.

ficava ainda mais evidente nas gravuras feitas nas páginas dos periódicos ilustrados, seja as satirizando ou as que demonstram o desenho das pinturas expostas nos salões das Exposições Gerais. Além de divulgar o trabalho dos artistas, também projetavam a outros países questões políticas e estéticas, comprovando a ideia das Transferências Culturais citada no início do artigo. E isso também pode se aplicar ao contexto das litografias da coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay* que circularam além da América do Sul, chegando ao outro lado do oceano como forma de presentear, com claras intencionalidades políticas, as legações estrangeiras vizinhas e europeias.

Comparações entre França e Brasil: algumas possibilidades

Na França, para além das questões acadêmicas, as gravuras se tornam uma das formas de ascensão financeira e de fama, onde os artistas buscavam explicitamente promovê-las e também se promover, expandindo assim o potencial de suas narrativas pictóricas. Já no Brasil, esse fenômeno também ocorre, constituindo um crescente mercado, enfatizando-se aqui a imprensa ilustrada e seus suplementos, embora a tradução de pinturas tenha sido muito mais limitada. No entanto, coleções como os *Quadros históricos da guerra do Paraguay* servem para ilustrar o papel político das imagens no Brasil, sendo o seu conteúdo imagético e textual, utilizados como suporte para as memórias do conflito, além de propagandear os êxitos imperiais na guerra, exaltando os feitos militares como forma de lembra-los às gerações posteriores.

É interessante perceber que nomes como Vernet e Delaroche, famosos pintores franceses, foram os primeiros a dar atenção especial a essa transposição das pinturas para as gravuras. Uma correspondência entre Vernet e sua esposa traz um testemunho que ilustra a importância das reproduções: “Eu tenho que enviar minha gravura de *Thamar*¹⁴ diretamente ao Imperador. Você pode juntá-la a *Jument aux loups*¹⁵, e acho que não daria mal ao apresentar junto a *Sainte Cécile*¹⁶, de Delaroche”¹⁷.

Através de estudos como o de Stéphanne Paccoud, torna-se possível compreender a relação da difusão das gravuras com o sucesso dos pintores no contexto francês, nos permitindo a levantar hipóteses dentro do cenário brasileiro baseadas nas sociabilidades além-mar, mas sempre levando em consideração as distinções entre ambos os cenários. No Brasil,

¹⁴ Horace Vernet. *Juda et Thamar*, 1840. Óleo sobre tela, 129 cm x 97,5 cm. Coleção Wallace, Londres.

¹⁵ Horace Vernet. *Jument aux loups*, 1826. Óleo sobre tela, 87 cm x 136 cm. Museu Calvet, Avignon.

¹⁶ Paul Delaroche. *Sainte Cécile et les anges*, 1836. Óleo sobre tela, 202 cm x 162 cm. Museu Victoria e Albert, Londres.

¹⁷ Carta de Horace Vernet à sua esposa, 13/02/1843. In: DURANDE, Amédée. *Joseph, Carle et Horace Vernet: correspondance et biographies*. J. Hetzel: Paris, 1863, p. 235.

a bibliografia sobre gravura e pintura pouco trata dessa difusão e transposição, sendo este um ponto inexplorado extremamente interessante de se aprofundar.

Uma correspondência de Robert Fleury para Goupil, falando sobre Delaroche, ilustra a importância dada pelo artista sobre a existência das gravuras como um meio difusor de sua obra:

Esta preocupação era constante, pode-se dizer quase aguda (em Delaroche). **Sua mente naturalmente sofrida tinha a ansiedade do futuro, pelo menos tanto quanto a do presente.** Ele entendeu que **o futuro de um pintor só vai para a multidão por meio da difusão pelas gravuras, e que a multidão hoje é posteridade amanhã.** Por fim, ele sentiu que **a gravura era o único meio de garantir sua glória contra o desaparecimento de suas obras, a aniquilação pelo fogo ou simplesmente a aquisição por amadores cujas galerias são necessariamente fechadas ao público.** Muitas vezes ele repetiu que **queria, através da gravura, levantar, durante sua vida, um monumento à sua memória (...)** (tradução e grifos nossos)¹⁸.

A preocupação de Delaroche com a possibilidade de suas obras se perderem no tempo faz com que o pintor tenha um maior interesse na circulação das gravuras, que pode manter suas obras e ideias para além da tela, as levando a lugares onde certamente a pintura em si não chegaria naquele momento. No Brasil, podemos utilizar um exemplo para ilustrar a preocupação de Delaroche, embora em um contexto totalmente distinto. *A Rendição de Uruguayana*¹⁹, pintura a óleo de Pedro Américo, teve um final trágico, ao ser destruída. Assim, sua ideia (ou parte dela) foi mantida graças às suas variadas traduções em gravuras. Desta forma, podemos perceber que a gravura é levada a um outro patamar além do mercadológico: ela é documento, linguagem e até mesmo propaganda.

Percebemos que há uma outra diferença que pode ser notada entre o exemplo francês e o brasileiro: a capacidade e os interesses observados na circulação das gravuras. Na França, elas constituíram um sólido mercado, tendo maior incentivo do Estado e dos próprios pintores, que costumavam apoiar as reproduções como forma de propagandear suas criações. Não obstante, as gravuras tiveram um papel de catalogar as imagens, pensando no futuro e em eventuais catástrofes ou em desgastes que naturalmente podem ocorrer aos óleos.

¹⁸ Carta de Joseph Nicolas Robert-Fleury à Adolphe Goupil, 30/07/1878, no quadro do processo de oposição à família Delaroche-Vernet à Goupil. Citado em: RENIÉ, Pierre-Lin. Delaroche par Goupil, portrait du peintre en artiste populaire. In: *Paul Delaroche: un peintre dans l'histoire*. Museu de Belas Artes de Nantes: Nantes, 1999-2000, p. 194.

¹⁹ Pedro Américo, pintor; Angelo Agostini, desenhista; Alf. Martinet, litógrafo. *A rendição de Uruguayana*, s/d. Litografia, 50,50 cm x 68 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Já no Brasil, esses fenômenos se dão em um ritmo mais lento, sobretudo se for levada em consideração a censura imposta desde antes da vinda da Família Real em 1808. O mercado de gravuras veio a se tornar notável apenas na segunda metade do século XIX, com a expansão de gravadores e tipografias, enfatizando-se aqui o cenário do Rio de Janeiro, que mantinha parte considerável dos profissionais da área, além de uma circulação muito maior de impressos, ainda que limitada às classes superiores e letradas. A partir de algumas informações levantadas por meio da imprensa da década de 1870, é possível perceber que os artistas acima citados não se importaram com a reprodução de suas obras, cedendo esboços para integrarem coleções litográficas. Vale ressaltar que no Brasil ainda não havia legislação sobre direitos autorais, algo que na França já era muito mais discutido – embora não tivesse total regulamentação.

Conclusão

Diante do cenário apresentado, é possível perceber que os Estados detiveram papéis distintos na execução e divulgação das gravuras. Na França, ocorriam muito mais casos de financiamento direto das reproduções órgãos estatais, sobretudo, com o contexto de preservação das imagens. Um exemplo encontrado na pesquisa é a *Chalcographie du Louvre*, que buscava catalogar as diversas pinturas a óleo em gravuras, com o intuito de não as perder caso uma eventual catástrofe acontecesse. Não só isso, tinha o objetivo também de fomentar a produção de gravuras autorais, feitas diretamente no suporte. Além disso, os artistas se reuniam para criar sociedades, onde defendiam suas respectivas técnicas. Por exemplo, a Sociedade Setentrional de Gravura (que durou até 1970) e a Sociedade dos Aquafortistas, que defendiam os interesses de suas respectivas técnicas para que não fossem suprimidas pela invenção do daguerreótipo ou caíssem em desuso.

No Brasil, um exemplo interessante pode ser observado na aquisição de fascículos da coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguai* por diferentes ministérios, podendo esta ser considerada também uma forma de financiamento. Além disso, foi possível mapear que seus editores tinham ligações com D. Pedro II, levando a crer em claros interesses políticos na coleção (CUNHA, 2019). Sobre a organização dos gravuristas no Brasil, não se tem relatado sociedades como as francesas. Contudo, um exemplo deve ser levado em consideração: o Imperial Instituto Artístico de Fleiuss Irmãos e Linde, que ensinava a xilogravura, para pessoas carentes, as capacitando.

Por fim, é importante de ressaltar mais uma vez, que os contextos de França e Brasil são distintos, sendo isso levado em consideração ao

longo do texto. No entanto, a partir dos exemplos explicitados no artigo, torna-se possível fazer algumas comparações e levantar novas hipóteses e possibilidades sobre a transposição e circulação das imagens. Ao longo da pesquisa sobre os *Quadros históricos da guerra do Paraguai*, a necessidade de se buscar subsídios para compreender as especificidades locais foram de extrema importância para traçar aspectos como a circulação e a produção do material, sendo então interessante – e necessário – esse paralelo, justamente para tentar cobrir algumas lacunas da historiografia brasileira e trazer algumas novas fontes e informações sobre essas transferências entre ambas as nações.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter (et. al). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Contraponto: Rio de Janeiro, 2012.

CUNHA, Álvaro Saluan da. *As litografias da coleção ‘Quadros históricos da guerra do Paraguai’ na década de 1870: Projeto editorial e imagens*. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.

D’ALMEIDA, Fábio. Questões de percepção no método de ensino da Academia Imperial de Belas Artes. In: MALTA, Marize (org.). *30 Anos do Museu D. João VI - O ensino artístico, a História da Arte e o Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2010.

DURANDE, Amédée. *Joseph, Carle et Horace Vernet: correspondance et biographies*. J. Hetzel: Paris, 1863.

GUIMARÃES, Valéria (org.). *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Edusp, 2012.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: Sua História*. São Paulo: Edusp, 2012.

LEITE, Reginaldo da Rocha. A especialização do pintor acadêmico por tipologias: um estudo do acervo de cópias do Museu D. João

VI/EBA/UFRJ. In: MALTA, Marize (org.). *30 Anos do Museu D. João VI - O ensino artístico, a História da Arte e o Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2010.

MALTA, Marize (org.). *30 Anos do Museu D. João VI - O ensino artístico, a História da Arte e o Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2010.

MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (orgs.). *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX): 192 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2012.

Musée de l'Hospice Comtesse (org.). *D'après les maitres – Léonard de Vince, Raphaël, Watteau, Goya, Courbet... – La gravure d'interpretation d'Alphonse Leroy (1820-1902) à Omer Bouchery (1882-1962)*. Lille: Feuille à Feuille, 2006.

PACCOUD, Stéphane. "L'Empereur m'a beaucoup parlé de Delaroche, il a toute ses gravures" Succès et diffusion du "genre historique" en Europe. In: BANN, Stephen; PACCOUD, Stéphane (Dir.). *L'invention du passé: Histoires de coeur et d'épée em Europe, 1802-1850*. Paris: Hazan/Musée de Beaux-Arts de Lyon, 2014, v. 2, pp. 93-103.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. Direito do autor em perspectiva histórica: da Idade Média ao reconhecimento dos direitos de personalidade do autor. In: *Revista SJRJ*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 40, pp. 211-228, ago. 2014.

A Primeira Missa no Brasil de Victor Meirelles: um balanço historiográfico

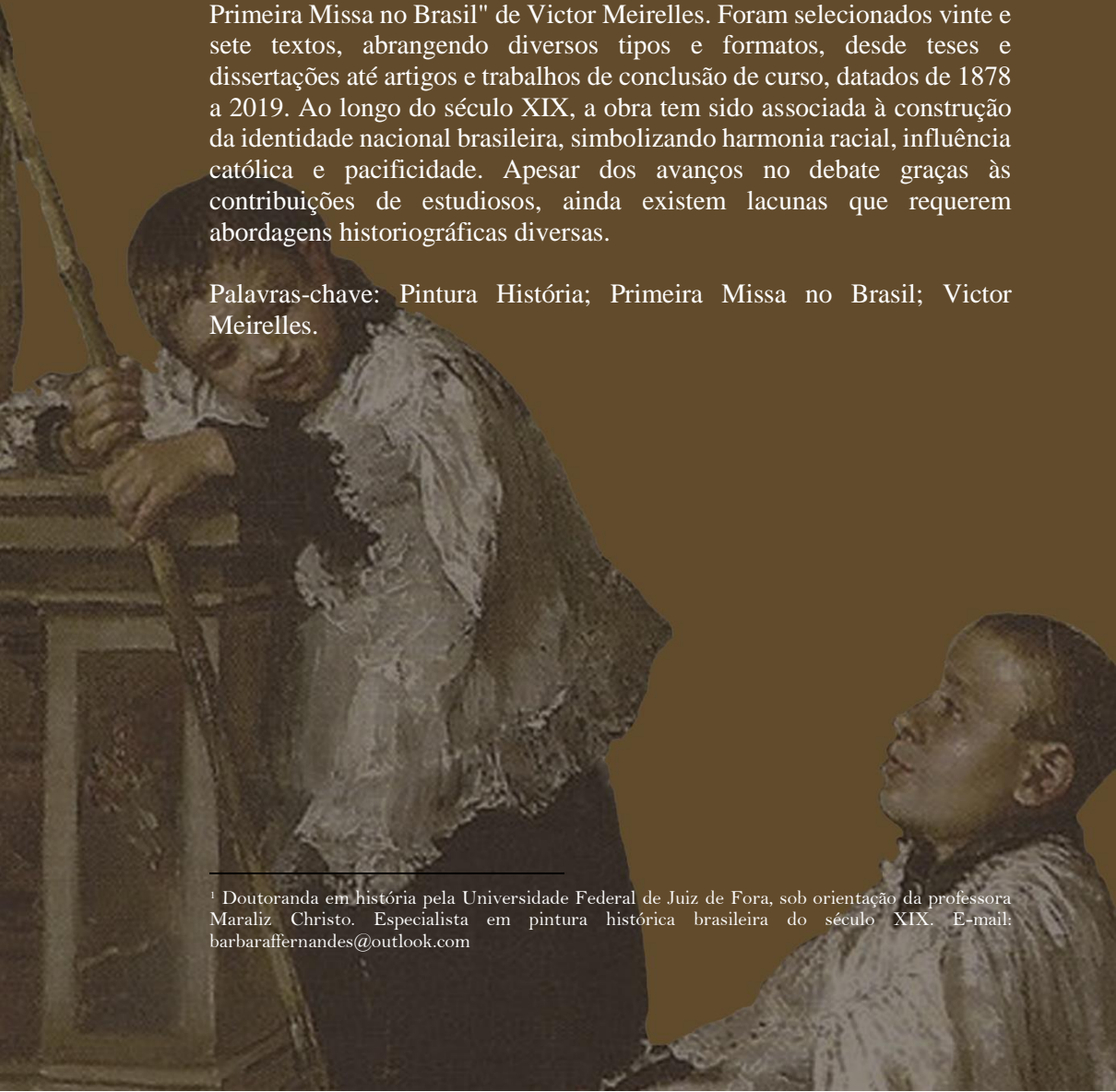
The First Mass in Brazil by Victor Meirelles: a historiography

Bárbara Ferreira Fernandes¹

Resumo: Este artigo realiza um balanço historiográfico sobre a pintura "A Primeira Missa no Brasil" de Victor Meirelles. Foram selecionados vinte e sete textos, abrangendo diversos tipos e formatos, desde teses e dissertações até artigos e trabalhos de conclusão de curso, datados de 1878 a 2019. Ao longo do século XIX, a obra tem sido associada à construção da identidade nacional brasileira, simbolizando harmonia racial, influência católica e pacificidade. Apesar dos avanços no debate graças às contribuições de estudiosos, ainda existem lacunas que requerem abordagens historiográficas diversas.

Palavras-chave: Pintura História; Primeira Missa no Brasil; Victor Meirelles.

¹ Doutoranda em história pela Universidade Federal de Juiz de Fora, sob orientação da professora Maraliz Christo. Especialista em pintura histórica brasileira do século XIX. E-mail: barbarafernandes@outlook.com



Introdução

Como lidamos com aquelas imagens que já são nossas velhas conhecidas? Ao encararmos tais obras, nós as deixamos falar? Ou toda a bagagem de interpretações são como um filtro para o nosso olhar?

Ao longo dos anos, sobretudo a partir de 1980, a “Primeira Missa no Brasil”, obra de Victor Meirelles, foi alvo de incontáveis estudos e comentários no contexto da historiografia da arte brasileira. Mas será que esses estudos esgotaram as possibilidades de análise da obra? Há ainda espaço para novas investigações acerca desta imagem?

Larissa Moisés, que é museóloga pela UNIRIO, em seu trabalho de conclusão de curso (MOISÉS, 2019), nos conta que a Primeira Missa é a segunda obra mais consultada na plataforma Donato² e Victor Meirelles o terceiro artista mais acessado. Essas informações podem parecer simples, mas reforçam a importância e a presença da representação nos interesses dos pesquisadores até os dias atuais.

“Primeira Missa no Brasil” foi visitada e revisitada inúmeras vezes em diversos momentos históricos. Os pesquisadores, sejam eles historiadores, historiadores da arte, jornalistas ou críticos, procuravam, à sua maneira, apontar novos olhares e interpretações para essa obra tão marcante. Cientes de que uma obra de arte é também fruto do olhar que a constrói, e que sempre há espaço para novas investigações e interpretações, nosso objetivo no presente artigo é realizar um balanço historiográfico das pesquisas e textos que foram escritos acerca da Primeira Missa. Além disso, fará parte de nossa pesquisa também apreender qual é a interpretação contemporânea do quadro.

Em nosso conjunto de textos selecionamos, prioritariamente, artigos que tratassem de forma específica da obra Primeira Missa no Brasil ou de seu pintor, Victor Meirelles, cientes de que não esgotamos a fortuna crítica da tela. Optamos também por nos aprofundar naqueles que são mais citados nos trabalhos sobre ela, bem como, naqueles que nos parecem ser “fundacionais” para os estudos de pintura histórica ou sobre Victor Meirelles.

Plenamente conscientes de que não esgotaremos todos os artigos já publicados sobre a obra, realizamos uma seleção de 27 textos, dos mais diversos tipos e formatos, desde teses, dissertações, artigos até trabalhos de conclusão de curso. Ampliamos também demasiadamente nosso recorte cronológico, sendo o mais antigo datado de 1878 e o mais recente de 2019. Nossa leitura aconteceu de forma cronológica, ou seja, do texto mais antigo até o mais recente, com o objetivo de acompanhar as nuances de

² A plataforma Donato é o banco de dados do Museu Nacional de Belas Artes, onde ficam armazenadas informações sobre o acervo da instituição.

interpretações e investigações acerca da Primeira Missa. Importante ressaltar que levamos em conta as diferentes propostas e contextos nos quais os textos foram produzidos, entendendo a diferença entre uma pesquisa acadêmica e um texto de crítico de arte, por exemplo. O leitor perceberá que ao longo de nossa escrita enfatizamos as áreas nas quais os autores estão inseridos para reforçar a percepção de onde os pesquisadores partiram para escrever os seus trabalhos.

Logo de início, é importante destacar que a Primeira Missa não é uma obra “polêmica” dentre a sua fortuna crítica, pois, autores e pesquisadores, não se contrapõem em suas interpretações, mas, na maior parte das vezes, se complementam. São poucos os argumentos que percebemos serem opostos ou terem divergências de interpretação. É unânime, por exemplo, a qualidade da pintura, bem como, a importância da obra no imaginário nacional. Percebe-se que a tela faz parte da cultura visual do país, tendo sido retomada por vários outros artistas, em diferentes suportes e tempos. Tal temática é citada em praticamente todos os textos lidos.

Ao nos determos nas leituras acerca da Primeira Missa de forma cronológica, é possível perceber que algumas temáticas se tornam o eixo central das discussões acerca da obra. Certamente, alguns autores optaram por explorar um ou outro tema, mas, de modo geral, as preocupações estão balizadas em 4 principais eixos: O plágio, a composição e idealização da obra, o Projeto Nacional e, por fim, as releituras feitas por outros artistas.

Como mencionado anteriormente, os textos selecionados para a nossa pesquisa possuem um recorte cronológico amplo, vão desde escritos do século XIX, 1878, até pesquisas mais recentes, datadas de 2019. Alguns destes são extensamente citados e retomados por diversos autores ao longo do tempo, enquanto outros, pouco contribuem para o debate.

Como um texto que é repetidamente retomado e entendemos ser fundamental para a fortuna crítica da obra, citamos o do professor Donato Melo Júnior, “Victor Meirelles de Lima, 1832-1903. Textos históricos” (MELO, 1982), ex-diretor do Museu Nacional de Belas Artes. Este segue sendo a maior referência para os estudiosos da Primeira Missa, dentre os 27 textos selecionados para a nossa leitura, ele é diretamente citado em 10. No entanto, é possível reconhecer que as interpretações e documentações presentes em sua pesquisa aparecem em tantos outros. No artigo, Donato cita uma grande quantidade de fontes primárias, desde jornais, documentos do Museu Nacional de Belas Artes e do Arquivo Nacional que são seguidamente repetidos pelos pesquisadores posteriores. Ao nosso entender, em termos de documentação e fonte primária sobre a Primeira Missa, poucas novidades foram publicadas após os textos de Donato Melo Júnior (inicialmente publicado em 1962, mas revisto e publicado

novamente em 1982 – para nossa pesquisa, tivemos acesso à mais recente). Nos textos em que Donato não é citado diretamente, seus dados são repetidos a partir de outros autores. Ainda assim, é importante ressaltar que algumas informações apresentadas na pesquisa de Melo, estão baseadas no livro de Rangel S. Paio (PAIO, 1880). Este, já esquecido pelos pesquisadores contemporâneos, acaba sendo repetido através de citações ao artigo do diretor do MNBA.

Retornando ao texto de Melo Junior, como mencionado, o pesquisador utiliza uma extensa lista de fontes primárias: São documentos oficiais da Academia Imperial de Belas Artes, trechos de jornais, relatórios de ministérios, Livros da Mordomia, entre outros. Donato está preocupado em relatar o histórico e a trajetória da obra, partindo de sua criação, durante o pensionato de Meirelles na França em 1860, passando por restaurações e exposições. Torna-se claro que a pesquisa de Donato é frequentemente retomada devido ao grande número de fontes primárias e informações apresentadas. O professor não se aprofunda muito na composição da obra, nem em sua interpretação, se esforçando em trazer uma robusta pesquisa documental.

De caráter distinto ao trabalho de Donato, mas também, bastante citado por ele, o livro de Rangel S. Paio, que era jornalista e crítico de arte, datado de 1880, está preocupado em defender a carreira e a obra de Victor Meirelles. Diante dos ataques e acusações de plágio sofridos pelo artista em 1879,³ Paio publica um livro intitulado “A Batalha dos Guararapes, seu autor e seus críticos”, onde faz uma análise das principais obras de Meirelles, bem como, um grande apanhado de críticas publicadas nos jornais e cartas da época. Como o tema em voga eram as acusações de plágio sofridas por Meirelles, o autor trata essas informações através de articulistas nos periódicos, trazendo citações e trechos de jornais que, posteriormente, foram utilizados também por outros pesquisadores. Fica evidente que o objetivo de S. Paio em seu livro é defender Victor Meirelles, fornecendo argumentos que demonstram a ausência de plágio por parte do pintor, além de ressaltar a qualidade de suas obras.

O professor Jorge Coli, especialista em pintura histórica e professor do departamento de história da UNICAMP, possui reflexões sobre a Primeira Missa em diversos de seus trabalhos e, certamente, é um

³ Durante a Exposição Geral de Belas Artes de 1879 foram apresentadas duas importantes obras de pintura histórica brasileira: Batalha dos Guararapes, de Victor Meirelles e Batalha do Avaí, de Pedro Américo. A exposição das duas pinturas, lado a lado, recebeu grande atenção da imprensa, dos críticos e dos frequentadores da mostra, em geral. A discussão acerca da comparação entre as obras foi inevitável e se expandiu para discussões sobre a produção dos pintores em geral. Dentre estas discussões, tanto Meirelles quanto Américo, foram acusados de plágio em algumas de suas pinturas. Esse fato ficou conhecido posteriormente como A questão artística de 1879. Para saber mais ver: GUARILHA, Hugo Xavier. A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado. Campinas: UNICAMP, 2005. (Dissertação de mestrado)

dos autores mais citados pelos demais pesquisadores. Para o nosso artigo, optamos por focar em dois textos, que consideramos ser mais completos e aprofundados. Estamos falando de sua tese de livre docência “A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional” e o conhecido livro “Como estudar arte brasileira no século XIX?”. De maneira assertiva Jorge Coli se aprofunda nos sentidos e sentimentos da Primeira Missa. Utiliza a sua capacidade de olhar a tela e de fazer as perguntas certas para a obra como motor para uma análise profunda e coerente focando no processo de criação da pintura, nas relações estabelecidas posteriormente e na interação com os contextos culturais da época.

A construção, composição e idealização da obra

A Primeira Missa é uma pintura histórica brasileira bastante reconhecida e reproduzida em livros didáticos, reportagens, objetos comemorativos, além disso, serviu de base para releituras de outros artistas. Até hoje a pintura de Meirelles mostra-se uma imagem potente ao ponto de ser utilizada, recriada e repensada em diversos contextos, fazendo parte de outras tantas obras. É necessário, portanto, compreender como a tela foi criada e pensada, seus contextos, elementos e como ela chegou até nós.

Rafael Cardoso aponta que a arte dita “acadêmica” não era valorizada como um campo de estudos. Vista como retrógrada e mera reprodução dos ideais europeus, a arte brasileira do século XIX foi relegada ao esquecimento, sobretudo pelo movimento modernista (CARDOSO, 2007). Essa situação, segundo o professor Jorge Coli, vem se modificando especialmente desde a década de 1980, época em que os estudos sobre a Primeira Missa se tornam mais frequentes, mas ainda há muito a ser feito (COLI, 2005).

Os estudos sobre a Primeira Missa começam a ser mais frequentes, portanto, na década de 1980. No entanto, é a partir dos anos 2000 e da comemoração dos “500 anos do descobrimento”, que temos uma profusão de textos e comentários acerca da obra, demarcando a posição da tela como “visualidade oficial do nascimento do país”.

Victor Meirelles realizou a Primeira Missa enquanto estudava na França, após ter ganhado o prêmio viagem. Durante o período de estudos, o pintor trocava cartas e orientações com o professor da Academia Imperial de Belas Artes, Araújo Porto Alegre. Fora Porto Alegre quem incentivara Meirelles a pintar uma obra com esse tema e sugere ao artista que este se inspire na Carta de Pero Vaz de Caminha. A Carta é um documento escrito

por Caminha na sua chegada à terra que seria conhecida posteriormente como Brasil e que foi enviado ao Rei Dom Manuel.

A troca de correspondência entre Meirelles e Porto Alegre é bastante discutida nos textos lidos por nós. A relação professor e aluno mostra-se tema relevante para aqueles que estudam o assunto. Para os pesquisadores está claro a participação e importância de Porto Alegre no desenvolvimento da obra, deixando transparecer, em suas propostas, seus ideais de nação para o país.

Ressaltamos que as informações e os debates acerca das missivas trocadas entre o mestre e o jovem pintor partem, de maneira geral, dos trechos publicados pelo professor Donato em sua pesquisa⁴. Com algumas informações mais centrais sendo repetidas ao longo dos textos analisados por nós, tais como: Araújo Porto Alegre sugere o tema a Meirelles e reforça, em mais de uma situação, que ele deve se inspirar em Caminha⁵. O ex-diretor da AIBA também aponta quais elementos poderiam estar presentes na obra, como a vegetação, os indígenas e alguns detalhes do altar. É indiscutível a participação do professor na construção da tela, fazendo parte da trajetória artística da obra.

Jorge Coli é o primeiro pesquisador a se aprofundar na Carta de Caminha, reforçando a importância de se aproximar dos documentos utilizados pelo pintor histórico na construção de sua obra. Mais do que apenas citar a referência de Meirelles ao texto, o historiador se debruça sobre a missiva com o objetivo de entender, para além das relações feitas pelo pintor, o que o documento significava naquele contexto histórico e cultural. De acordo com o autor, apesar da carta ser originalmente do século XVI, foi publicada pela primeira vez apenas em 1817, tornando-se, então, um documento primordial para a história do país. O pesquisador relaciona a publicação do documento com a necessidade dos historiadores do início do século XIX de construir o passado do país através da literatura e da história. “A carta foi publicada quando deveria ser”, reforça o historiador (COLI, 1994, p.16). Ainda de acordo com Jorge Coli, os escritos de Caminha poderiam ser considerados o núcleo principal de “Visões do Paraíso” de Sérgio Buarque de Holanda e o tema do “bom selvagem” dos pensadores europeus.

Relacionando de forma mais direta Carta e pintura, o pesquisador aponta que o texto de Caminha se concentra na cerimônia ressaltando o encontro harmônico entre navegadores e indígenas. Mais do que isso, a

⁴ É importante ressaltar que muitas das fontes, principalmente cartas e trechos de jornais, citadas por Donato, foram transcritas inicialmente por Rangel de Sampaio.

⁵ “Leia cinco vezes o Caminha, que fará uma cousa digna de si e do país”. Manuel de Araújo Porto Alegre In: ___ JUNIOR, Donato Mello. Temas Históricos In: ROSA, Ângelo de Prouença. et al. Victor Meirelles de Lima, 1832 – 1903. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982. p.60

carta retoma os elementos que foram tomados pelo século XIX como “ancestrais legítimos para a recente nação” (COLI, 1994 p.15). Dessa forma, o pintor, segundo Coli, saberia eternizar o momento de “batismo” da nação brasileira, criado pela Carta e bem explorado pelo projeto de um passado para o Brasil do XIX.

E é justamente este argumento de Jorge Coli o mais repercutido pelos demais pesquisadores – a forma como a Carta realça o encontro harmônico entre cristãos e pagãos e como a Primeira Missa retrata, em tela, esse encontro pacífico.

Ainda em relação aos estudos para a composição da tela, Coli afirma que Meirelles utiliza como referência a obra Primeira Missa em Kabilie, de Horace Vernet. A relação com essa pintura, no entanto, será discutida no próximo tópico deste artigo, quando falaremos sobre a discussão acerca do plágio.

A tese do professor da UNICAMP traz também um elemento importante sobre a discussão da composição e das escolhas do pintor catarinense. O historiador afirma que, para possuir tal potência, a obra tem os elementos formais adequados (COLI, 1994). O autor, portanto, ressalta o período de estudos de Meirelles em Roma, não negando a sua formação neoclássica, mas aproximando-o do purismo italiano. O purismo de Meirelles pouco será lembrado ou discutido pelos pesquisadores posteriores.

Ainda no assunto da composição, Valéria Salgueiro, em seu texto “A Primeira Missa revisitada nos 500 anos” (2000) é a pesquisadora que mais se aprofunda na composição e nos elementos da obra, analisando os pormenores, os significados dos objetos, da luz, da cor. A historiadora e professora da UFF tem como objetivo do artigo “analisar o uso recorrente dessa imagem como ilustração alusiva ao início do descobrimento por seu papel na formação do imaginário de nossa história” (SALGUEIRO, 2000, p.02), realizando, para isso, a leitura da composição do quadro para extrair significado.

Salgueiro ilumina uma nova discussão ao afirmar que a Primeira Missa, mesmo sendo de tema histórico, é inegavelmente uma pintura de paisagem. Apesar de Meirelles não ser considerado um paisagista, ele dominava todas as técnicas do gênero e conhecia o que estava sendo feito na Europa. Esta é uma discussão que não está presente em outros textos lidos por nós, apesar da paisagem ter destaque na narrativa construída pelos demais pesquisadores. A autora é também pioneira ao analisar os pormenores das escolhas de composição e dos objetos inseridos na cena por Meirelles. Ao investigar o significado do baú, do tapete, da jarra, da espada, por exemplo, a historiadora aprofunda, ainda mais, a discussão acerca dos significados dos elementos inseridos por Meirelles na tela.

Outro pesquisador bastante preocupado com a construção da composição da tela é Angelo Proença Rosa, professor de história da arte da ENBA, em sua tese “Aspectos do desenvolvimento da composição em Victor Meirelles” (1966). O autor foca na composição dos quadros de Victor Meirelles a partir de um livro do artista John Burnet, que pertenceu a Meirelles e possui algumas anotações marginais. Proença preocupa-se com questões abordadas no livro, tais como composição, luz, sombras, linhas etc. Seguindo as ideias de Burnet, Meirelles domina a composição e a assimetria, realizando uma balança para estabelecer o equilíbrio da composição. Na Primeira Missa, por exemplo, o pintor dá mais ênfase ao lado direito inserindo um índio de pé. Rosa complementa afirmando que a Primeira Missa é o quadro mais claro de Meirelles, mas com importantes contrastes, onde as partes escuras aparecem com mais ênfase.

É importante ressaltar que a tese de Rosa é pouco citada por pesquisadores de Meirelles, em geral, mesmo sendo pioneira ao se aprofundar em como o pintor pensava as composições de sua obra e na base teórica de seu fazer artístico. Dentre os textos lidos por nós, o professor da ENBA é citado apenas por Teresinha Franz.

Em 2008, Rafael Cardoso, no livro “A arte brasileira em 25 quadros”, vai retomar a discussão acerca da composição da obra. O historiador ressalta que tudo na obra foi minuciosamente pensado e, por isso, nenhum elemento deve ser deixado de lado no momento da análise da tela. Este é um ponto interessante levantado por Cardoso, pois, nos textos lidos por nós, tais elementos pouco são comentados. Fala-se apenas do altar, mas os demais textos não se dedicam aos pormenores da composição. Tornando as pesquisas de Salgueiro, Rosa e Cardoso fundamentais, neste sentido.

Rafael Cardoso descreve, com bastante interesse, os indígenas dispostos na imagem por Meirelles, percebendo as escolhas feitas pelo pintor para promover movimento à cena através dos povos originários. Cardoso ressalta também a forte imagem religiosa que a obra propicia, afirmando que a Primeira Missa é um claro libelo a favor do catolicismo, reforçando a mensagem do papel benéfico da religião na cultura brasileira. Para o pesquisador, a lógica e a principal mensagem da imagem é o feliz encontro entre indígenas e europeus, sob o mistério da religião e o milagre da natureza. (CARDOSO, 2008).

Franz também aponta uma importante questão acerca das escolhas de Meirelles para realização da tela. De acordo com ela, para compreendermos a Primeira Missa, nós temos que entender as exigências francesas do período, pois Meirelles também tinha a intenção de expor no Salão Francês, por isso, produziu a pintura obedecendo aos olhares dos jurados. (FRANZ, 2003). Observação semelhante foi feita pela professora

da UFRJ, Ana Cavalcanti, em um artigo de 2013. A pesquisadora estuda a tela da Primeira Missa em comparação com outras três pinturas no contexto do Salão de Paris de 1861. Segundo ela, os artistas que iam estudar na Europa deveriam se preocupar em corresponder às expectativas do público carioca, mas, também, deveriam estar em consonância com a diversidade artística francesa (CAVALCANTI, 2013).

Existe uma frase que é bastante citada nos textos acerca da Primeira Missa “A primeira missa não podia ser senão aquilo que ali está” (GONZAGA DUQUE, 1995.). Tendo sido escrita por Gonzaga Duque, crítico de arte do século XIX, ela se refere, sobretudo, à composição da obra. Para o articulista, a temática escolhida por Victor, sob orientação de Araújo Porto Alegre, era perfeita para um quadro histórico, não haveria mais o que pensar: deveria haver um altar, os padres, a armada portuguesa, um gentio aproximando-se cauteloso. Pois isto era o que estava narrado na história, ou seja, na Carta de Caminha.

O plágio e as relações com outras pinturas

A questão do plágio desponta como um tema de relevância nos estudos sobre a obra "Primeira Missa", constatando-se sua recorrência nos artigos que examinamos. Além de contribuir para a compreensão da obra em si e de seu artista, essa discussão enriquece os estudos relacionados à pintura do século XIX no Brasil. Ao explorar como os pintores selecionavam suas referências visuais e examinar o papel da crítica, ainda em processo de consolidação naquela época, tais debates proporcionam uma perspectiva mais abrangente.

Conforme apontado por Rangel de S. Paio, Victor Meirelles foi acusado de plagiar a tela de Horace Vernet (S. PAIO, 1880). O autor ressalta que Meirelles foi além ao adquirir gravuras da pintura do artista francês para exibi-las junto à sua obra, a fim de refutar tais acusações. S. Paio se destaca como o primeiro autor a compilar as críticas e comentários veiculados nos periódicos em um livro, o assunto teve grande impacto na imprensa do período.

As fontes primárias acerca do plágio exploradas no artigo de Donato e que, consequentemente, serão repercutidas pelos textos posteriores, são aquelas reunidas por Rangel de S. Paio. O livro de Rangel, como mencionado, tinha o objetivo de defender Victor Meirelles das acusações de plágio, para isso, o autor publica uma extensa quantidade de críticas negativas, mas também, excertos que saíam em defesa do pintor.

Jorge Coli é o primeiro autor a se aprofundar na questão do plágio. Avançando com o debate, o historiador se refuta de apenas apontar as críticas e as relações com a pintura de Horace Vernet e procura

compreender o fazer do pintor histórico à época. De acordo com Coli, Victor Meirelles, como pintor histórico, buscava fontes e referências para a concepção de sua obra: ao criar "Primeira Missa", o pintor se baseou principalmente na Carta de Caminha, uma sugestão de seu professor brasileiro, Araújo Porto Alegre, e na tela de Horace Vernet como referência visual. Isso se deve ao fato de que o pintor francês havia sido testemunha ocular do evento retratado, tornando-se, portanto, um "testemunho antropológico" (COLI, 1994). A obra de Vernet representava esse encontro de culturas diferentes por meio de um mesmo ritual e a utilização do quadro como referência trazia legitimidade para a obra de Meirelles. Jorge Coli ainda se aprofunda ao chamar atenção para o fato de que a citação, dentro da pintura histórica, era algo legítimo e desejável. Era preciso que os pintores demonstrassem o conhecimento da Cultura Visual. (COLI, 1994 e 2005).

Valéria Salgueiro, seguindo o mesmo pensamento, ressalta que atualmente, sobretudo após o livro "Arte e Ilusão" de Gombrich, não chamaríamos de plágio, mas sim, de empréstimo, a relação da tela de Meirelles com a de Vernet.

Maraliz Christo, professora do departamento de história na UFJF, (2009) aponta que apesar das citações, as obras de Meirelles e Vernet diferem. No mestre francês, a cena aproximada é anedótica, o cenário é agreste e a missa seria uma pausa no confronto violento com os nativos. Já na obra do pintor brasileiro, os elementos estão relacionados com a leveza, os indígenas são idealizados e o quadro possui um espírito suave. O que seria coerente com a ideia de a pintura ser uma propaganda do governo imperial.

Christo ressalta também que o tema da primeira missa é recorrente na América⁶ e vai ser retomado posteriormente no Brasil, no período republicano, enfatizando histórias regionais⁷. Antônio Alexandre Bispo, Rosângela Silva e Maria Vota e Teresinha, em seus trabalhos, se aprofundam nas outras representações da primeira missa com o objetivo de identificar relações entre elas. Esses pesquisadores chamam atenção para o fato de ter sido citada também, na questão do plágio, a semelhança com a obra "Primeira Missa Na América" de Henri-Pierre-Leon-Blanchard. A

⁶ Alguns exemplos são: Juan Bautista Vermay, La primera misa, 1826, El Templete, Havana, Cuba; Louis-Philippe Hébert, The first mass celebrated in Montréal, in May 1642. Baixo-relevo em bronze. Detalhe do monumento a Paul de Chomedey, de Maisonneuve, 1895, Place d'Armes, Montreal, Canadá; Pedro Subercaseaux Errázuriz, Primera Misa en Chile, 1904, Museo Historico Nacional, Santiago, Chile; José Bouchet, La primera misa en Buenos Aires, 1910, Museo Historico Nacional, Buenos Aires, Argentina.

⁷ Podemos citar alguns exemplos, como: Oscar Pereira da Silva, Fundação da cidade de São Paulo, 1909, Museu Paulista; Antônio Parreiras, A primeira missa de São Paulo de Piratininga, 1913. Rodolpho Amoedo, Fundação da Cidade do Rio de Janeiro, 1925.

obra em questão circulou fortemente como litografia em 1851 e é possível que Meirelles conhecesse tal reprodução.

Ainda em relação às referências visuais utilizadas por Meirelles na criação da Primeira Missa, Eliane da Silva, em seu trabalho de conclusão de curso de graduação em artes plásticas (2012), aponta para uma gravura de Hippolyte Taunay. De acordo com a autora, a obra “*Première messe au Brésil*”, presente em um livro organizado por Ferdinand Denis e Taunay em 1822, apresenta elementos que foram narrados da Carta de Caminha e que podem ser relacionados à Primeira Missa, de Meirelles. A autora complementa o seu raciocínio apontando que Denis colaborou com as consultas feitas por Meirelles para a construção de sua obra na Biblioteca de Paris, reforçando, dessa maneira, o argumento de que o pintor brasileiro teve acesso à imagem feita por Taunay. Argumento esse que também é apontado por Coli e Cardoso.

Silva é a pesquisadora que mais se debruça em tal encontro, bem como, traz outras referências que teriam sido utilizadas pelo pintor na construção da obra para além da Carta de Caminha, como, por exemplo, a leitura de Caramuru⁸. Elaine também se debruça nas críticas acerca da pintura, trabalho este que havia sido feito antes por Rangel S. Paio, nos trabalhos posteriores, as críticas foram mais citadas do que, de fato, analisadas.

O projeto nacional e a representação dos indígenas

Não é possível afirmar a existência de apenas um projeto nacional, uníssono, sem contradições, gestado pelo Estado no século XIX. O que temos em conta é a participação dos artistas, professores e da Academia Imperial de Belas Artes na construção e legitimação desses projetos.

Assim como também não é possível tratar a obra da Primeira Missa sem citar a sua relação com os projetos políticos e culturais do período. Por esse motivo, as pesquisas analisadas por nós perpassam por esse assunto, mesmo que não seja o foco principal do texto. Além disso, é consenso, entre os autores e autoras lidos por nós, que a Primeira Missa no Brasil fez e ainda faz parte do imaginário nacional brasileiro, assim como, todos os pesquisadores concordam que a cena idealizada por Meirelles representa um encontro pacífico entre indígenas e colonizadores.

Escritos contemporâneos à produção da tela, como o de Pinheiro Chagas, reforçam e confirmam tal visão. O autor aponta em seu texto que tal cena (da primeira missa) somente poderia ser representada como “paz e amor”. Em contraposição às representações da chegada dos Europeus no

⁸ Poucos anos após realizar a Primeira Missa, em 1866, Victor Meirelles, já no Brasil, faz a pintura de Moema, personagem no poema “Caramuru”.

México e no Peru, por exemplo, que, segundo Chagas, somente poderia ser representado através da carnificina (CHAGAS, 1878)

Jorge Coli (COLI, 1994) enfatiza que a obra de Meirelles desempenhou um papel significativo ao perpetuar na memória coletiva o momento fundador, sendo utilizado como parte do projeto de construção da identidade nacional no século XIX. Rafael Cardoso destaca a persistência do discurso visual da obra, cujo aspecto místico transcendeu ao longo do tempo e chegou até nós, quase 160 anos após sua concepção (CARDOSO, 2008). Salgueiro ressalta a importância dessa tela para o país, ao forjar uma imagem de um Brasil civilizado, em meados do século XIX. (SALGUEIRO, 2000). Por outro lado, Franz levanta questionamentos sobre até que ponto esse mito fundador, que representa a convivência pacífica entre indígenas e colonizadores, exerce influência sobre nós (FRANZ, 2003). Vanessa Costa aponta que essas pinturas históricas foram essenciais na consolidação do mito fundador e observa que a imagem construída por Meirelles não retrata a violência inerente ao processo colonizador.

Os vinte e sete textos lidos por nós são, dessa maneira, unânimes ao afirmar a estreita relação entre a pintura “Primeira Missa no Brasil” e os projetos de criação de uma nacionalidade e um passado em comum para a nação brasileira. As pesquisas mais recentes, no entanto, sobretudo aquelas escritas após os anos 2000, procuram, de diferentes maneiras e intensidades, relativizar e questionar a imagem construída por Meirelles.

As pesquisas acerca da obra de Meirelles, dessa forma, passam a ser, cada vez mais, encaradas como maneira de questionar certezas antes largamente estabelecidas. Isso inclui o mito de que o processo colonizador no Brasil foi pacífico, a suposta harmoniosa relação entre indígenas e colonizadores, bem como o papel central e vital da Igreja Católica nesse processo. Nesse contexto, vale a pena retomar brevemente as reflexões de Salgueiro. A autora, ao aprofundar-se significativamente na composição da obra, traz uma reflexão essencial: a pintura nos prega uma peça. A habilidade artística de Meirelles em trabalhar com luz, cores e composições confere uma aparência de realidade à cena, esvaziando a ideologia presente nela. (SALGUEIRO, 2000)

Gostaríamos de fazer algumas observações sobre como a representação dos indígenas é entendida nas pesquisas lidas por nós. Ressaltamos que este tema é extremamente relevante e extenso, sendo necessária uma pesquisa mais aprofundada. Não nos furtamos, no entanto, de trazer um balanço do que foi analisado ao longo dos nossos estudos. Já adiantamos que os textos, de maneira geral, convergem ao afirmar que a forma como os indígenas aparecem na obra reforçam a ideia de “feliz integração entre índios e europeus” (CARDOSO, 2008 p.61)

Valéria Salgueiro se debruça nas escolhas de composição de Meirelles e em como os indígenas estão dispostos na obra. A autora aponta como as escolhas do pintor reforçam o imaginário de poder e de superioridade racial que o Império buscava construir. (SALGUEIRO, 2000) Para ela, há um cuidado em não representar o nu frontal, para manter a ingenuidade dos nativos, que pareciam admirados e sem revoltas.

Já Franz está mais preocupada nas referências utilizadas pelo pintor, que teria se inspirado nos textos de Gonçalves de Magalhães, e em compreender como era a imagem do indígena no pensamento brasileiro do século XIX (FRANZ, 2003). A autora compara detalhadamente e de forma bem didática as descrições de Caminha com as representações de Meirelles. Além disso, desenvolve um trabalho interessante de entrevistas com indígenas sobre a pintura.

Ainda sobre os indígenas, Mario Cesar Coelho (COELHO, 2008), arquiteto e autor de uma tese sobre as pinturas de panorama de Victor Meirelles, é um dos poucos pesquisadores a se interessar pelas figuras representadas à esquerda da obra. Segundo o autor, os indígenas estão dispostos de forma alvoroçada, representando o canto e a dança. Eles estão desorganizados, chegam fora de hora, fora de ordem, uma contraposição caótica à ordem religiosa e militar europeia. Coelho aponta que estes indígenas, em específico, podem indicar que nem tudo está em ordem, pacífico. Ao nosso entender, talvez, por isso, tenham passado despercebidos das demais interpretações, são um ponto “fora da curva” da ideia de harmonia e plenitude que a obra procurava passar. É o ruído artístico que está presente em muitas das obras de Meirelles

Eliane da Silva também realiza uma comparação minuciosa com a Carta de Caminha, concluindo que Meirelles realiza algumas modificações para atender as especificidades da pintura. (SILVA, 2012) A autora ainda compara com outras pinturas do século XIX para compreender como os indígenas eram representados à época – em geral com interesses etnográficos.

Jorge Coli ressalta a presença, tanto em Caminha quanto em Meirelles, do “bom selvagem”, que voltaria a aparecer com mais força no século XIX através do romantismo. Para o autor, os indígenas deveriam contribuir para a ideia da identidade brasileira formada pela mescla de duas culturas e duas raças convergentes (COLI, 1994) Seguindo nessa linha, Christo ressalta que os nativos de Meirelles são idealizados e pacíficos, não representam nenhuma tribo específica.

Cavalcanti nos apresenta uma interpretação distinta daquelas que vimos até agora. A autora concorda com uma interpretação da crítica francesa de 1861 que diz “Cena interessante, cujos personagens principais são os índios. Suas fisionomias exprimem o espanto, a emoção que lhes

causa o espetáculo imponente do qual são testemunhas.” (CAVALCANTI, 2013, p.441). A pesquisadora aponta que, na sua interpretação, Meirelles retratou os nativos de forma receosa e que, para ela, o conflito aparece na tela de forma latente. Indo de encontro, portanto, à ideia perpetuada através dos anos, do encontro pacífico e sem ruídos, entre indígenas e colonizadores. Cavalcanti, no entanto, afirma que o próprio artista não concordaria com essa interpretação.

Novos olhares e releituras

A Primeira Missa no Brasil é uma obra que possui amplo número de releituras. A tela serviu de base e inspiração para uma grande variedade de artistas, em diversos períodos da história. Maria de Fátima Moreti Couto, professora do Instituto de Artes da UNICAMP, (COUTO, 2008) afirma que a obra de Meirelles e o tema da Primeira Missa permaneceram no imaginário cultural brasileiro nos séculos XIX e XX. Ela cita, como exemplo dessa presença, a pintura mural realizada por Portinari em 1948 e a série “Pero Vaz de Caminha” de Glauco Rodrigues, de 1970. O objetivo do artigo de Couto é discutir sobre a repercussão do tema, tomando a obra desses dois artistas como fio condutor, examinando como essa imagem considerada “oficial” e apoiadora do Estado foi apropriada por um pintor modernista, com o objetivo de educar o povo, e também subvertida por Glauco Rodrigues, para demonstrar o fim daquele projeto coletivo de nação.

Também na década de 1970 a artista Ana Bela Geiger utiliza a obra de Meirelles em sua produção como forma de reflexão. Eliane Pereira da Silva (SILVA, 2012), aponta que a artista, em sua obra “História do Brasil ilustrado em capítulos”, parece copiar as imagens da Primeira Missa através de rabiscos mal-acabados. Geiger, dessa maneira, trata de forma irônica a relação entre o método acadêmico e a citação de artistas. Silva ainda ressalta que a relação da artista com a obra de Meirelles se dá de forma distinta dos outros, que apostavam na semelhança. No trabalho de Geiger, a Primeira Missa aparece “enquanto imagem reprodutível e não por meio da representação” (SILVA, 2012, p.79)

É importante ressaltar, que as citações à tela não ficaram restritas somente às pinturas ou desenhos. Comentado inicialmente por Jorge Coli em sua tese de livre docência (COLI, 1994), o filme de Humberto Mauro “A Descoberta do Brasil”, de 1937 recria a cena da Primeira Missa utilizando como referência visual a pintura de Meirelles. Para o autor este é um detalhe significativo, que demonstra o poder da imagem criada pelo pintor. Coli relembra também uma tela contemporânea à de Victor,

Elevação da Cruz, de Pedro Peres, que retoma elementos da composição de seu professor.

São muitos os artigos que, ao pesquisar a tela da Primeira Missa, citam também as suas releituras. O que, certamente, demonstra a capacidade de permanência da obra de Meirelles e suas diversas possibilidades de interpretação e reinterpretação. Uma das releituras mais poderosas da obra, ao nosso ver, é aquela feita por Paula Rego em 1993, discutida por Memory Holloway em seu texto do livro “Nenhum Brasil Existe” intitulado “Prece nas areias: Paula Rego e as representações visuais da Primeira Missa no Brasil”. Intitulada também “Primeira Missa” a obra, de acordo com Holloway, se divide em duas partes, “ambas com a mesma questão: as forças colonizadoras da pátria e do patriarcado”. (HOLLOWAY, 2009, p.66)

Existem ainda algumas imagens que foram realizadas no contexto do projeto “reinterpretação da Primeira Missa” proposto pelo Museu de Arte de Santa Catarina, em 1982. Este é um conjunto de quatro obras⁹ que foram analisadas por Vanessa Costa (COSTA, 2016) no artigo “A Primeira Missa no Brasil sob o olhar do presente”. De acordo com a autora, em tais representações, os artistas propõem desorganizar o discurso oficial construído ao longo do século XIX, articulando outras formas de contar a história. Costa nos apresenta imagens fortes e cheias de significado que tratam da violência do processo colonizador, invertendo a ideia de calma e passividade presentes na Primeira Missa de Meirelles.

Como mencionado anteriormente, nosso objetivo no presente texto é realizar um balanço historiográfico das pesquisas sobre a Primeira Missa no Brasil. Por esse motivo, e pelo espaço limitado de um artigo, não foi possível nos aprofundar nas releituras da obra. Pesquisa essa que poderá ser desenvolvida em um futuro artigo. Gostaríamos, no entanto, de citar mais uma releitura da tela que ficou marcada, sobretudo, pela sua violência e por escancarar questões relacionadas à raça e identidade, que estavam presentes no Brasil do século XIX e ainda hoje permanecem.

No ano 2000 foi comemorado os 500 anos do “descobrimento do Brasil”, para isso, foram organizadas uma série de celebrações pelo Governo Federal. Uma delas foi a recriação da cena da Primeira Missa, “ao vivo”, em Porto Seguro, transmitida em rede nacional e registrada por diversos meios de comunicação. Valéria Salgueiro nos lembra, no entanto, que tal comemoração escondeu o “desconforto da história na imagem”, ao não convidar para a festa grupos sociais como os indígenas, os sem-terra, sindicalistas, grupos que não estavam mais dispostos a “posar como pacíficos figurantes, assustados e curiosos” (SALGUEIRO, 2000, p.150).

⁹ As obras são: Primeira Missa de Suely Beduschi; Carta a Darcy Ribeiro de Hamilton Machado; Primeira Missa de Clênio Tadeu Paz de Souza e Primeira Missa de Hiedy de Assis Correa.

Esses grupos, no entanto, não ficaram de fora e organizaram protestos juntamente ao evento do governo, tendo sido fortemente reprimidos pela polícia¹⁰.

Assim como Vanessa Costa (COSTA, 2016) conclui em seu artigo, nós também acreditamos que tais obras, tais releituras, têm como objetivo desafiar as convicções estabelecidas pela Primeira Missa e pelos projetos de construção da nacionalidade do século XIX. Atribuindo, dessa maneira, um novo significado à concepção de identidade brasileira.

Reflexões finais

Nas reflexões finais gostaríamos de retomar a pergunta que fizemos no início deste artigo: Há ainda espaço para novas investigações acerca da “Primeira Missa no Brasil”? Após a análise destas 27 pesquisas selecionadas por nós, que abarcam um longo período temporal (1878-2019), nós afirmamos que: há ainda espaço, sim, para investigar a obra.

Desde o século XIX, Primeira Missa foi associada à construção da identidade nacional brasileira, representando uma suposta harmonia, pacificidade entre as raças e a influência do catolicismo. Esse tema foi retomado diversas vezes, através de outras formas de expressões culturais e escritos teóricos. Nesse sentido, entendemos que, tantos anos depois de ser compreendida como parte do projeto do Estado, hoje ela atua também como fonte que colabora para a reflexão do nosso processo histórico enquanto nação.

Foi fundamental para nossas pesquisas retomar as interpretações dos contemporâneos de Meirelles, como Gonzaga Duque e Pinheiro Chagas. Embora o debate tenha avançado ao longo do tempo, graças às contribuições de diversos estudiosos, acreditamos que ainda existam lacunas a serem preenchidas por olhares historiográficos distintos. Como demonstrado através de nossas leituras, as interpretações acerca da tela seguem uma linha em comum desde a profusão de estudos sobre ela, na década de 1980. Os escritos mais recentes, em especial a partir dos anos 2000, questionam de maneira mais contundente a imagem propagada pela tela como mito fundador do país.

Ao longo do texto, procuramos apontar algumas lacunas que foram percebidas por nós, e que podem ser importantes chaves de interpretação e de novas perguntas para a tela. Um dos exemplos é a necessidade de um estudo mais aprofundado e detalhado das releituras feitas da Primeira Missa, pensadas em um conjunto. Apontamos também para a necessidade do estudo mais elaborado acerca das representações dos indígenas. Não

¹⁰ É possível ler uma reportagem sobre esse acontecimento no link: <https://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/reportagens.htm>

somente de como eles estão dispostos na tela e das suas feições, mas também em relação à complexa dinâmica de interação entre o governo imperial e os povos nativos naquele período. Com esses contextos em mente, é imprescindível abordar a obra sob novas perspectivas e explorar as lacunas identificadas, fornecendo novas chaves e estabelecendo bases para novas perguntas que ampliem nosso entendimento da "Primeira Missa no Brasil".

Referências bibliográficas

BAPTISTA, Marco Antonio. A Primeira Missa no Brasil de Victor Meirelles: algumas influências e a cópia de Sebastião Vieira Fernandes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 2, jul.-dez. 2019. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/mab_missacopia.htm.

BEZERRA, Carolina Cavalcanti. *Caminha, Meirelles e Mauro: narrativas do (re) descobrimento do Brasil; decifrando imagens do paraíso*. 2008. Dissertação (mestrado em educação) – Faculdade de Educação – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

BISPO, Antonio Alexandre. A Primeira Missa nas Américas e a Primeira Missa no Brasil Pharamond Blanchard (1805-1873) e Victor Meirelles de Lima (1832-1903). *Revista Brasil – Europa. Correspondência Euro-brasileira*, São Paulo, 121/17, p. 1-8, 2009. Disponível em: <www.revista.brasil-europa.eu/121/Victor-Meirelles.html>.

CARDOSO, Rafael. *Arte brasileira em 25 quadros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm>.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A “Primeira missa” de Victor Meirelles e mais três pinturas no Salão de Paris em 1861. In: *Anais do XXXII Colóquio do CBHA: direções e sentido da história da arte*. Campinas: CBHA, 2013, p. 437-456.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. *A Primeira Missa no Brasil. Considerações sobre a reprodução chromo – oleográfica do quadro de Victor*

Meyrelles exposição do assumpto e rapida biographia do autor. Rio de Janeiro: Allemant Frères, Typ. Lisboa, 1878.

CHRISTO, Maraliz de C. A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório. In: Dossiê “Los relatos icônicos de la nación”, *revista Arbor do Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, da Espanha, 2009.

COELHO, Mário César. Moldura e horizontalidade na Primeira Missa no Brasil. *Revista Esboços*, Santa Catarina: UFSC, v.15 n°. 19 p.117-123, 2008.

COLI, Jorge. *A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional.* 1994. 411f. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História, Campinas, SP.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* São Paulo: Editora SENAC, 2005.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Imagens eloquentes: A Primeira Missa no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 159-171, jul.-dez. 2008.

ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *A arte brasileira.* Campinas: Mercado de Letras, 1995.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Educação para uma crítica de arte.* Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm>.

GARCEZ, Luciane Ruschel Nascimento; MAKOWIECKY, Sandra. O contato com uma obra prima: a primeira missa de Victor Meirelles e o renascimento de uma pintura. In: *17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais*, 2008, Florianópolis. Anais. Florianópolis: ANPAP, 2008.

HOLLOWAY, Memory. Prece nas areias: Paula Rego e as representações visuais da Primeira Missa no Brasil. In: CASTRO, João Cezar de (org).

Nenhum Brasil existe – pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2009.

JUNIOR, Donato Mello. Temas Históricos In: ROSA, Ângelo de Proença. et al. *Victor Meirelles de Lima, 1832 – 1903*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982.

LISBOA, Maria Manuel. Admirável mundo novo? A Primeira Missa no Brasil de Paula Rego. In: CASTRO, João Cezar de (org). *Nenhum Brasil existe – pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2009.

MOISÉS, Larissa Machado. *Museus e representações da Nação: Um estudo de caso sobre o quadro “Primeira Missa no Brasil”, de Victor Meirelles, acervo MNBA*. 2019. Trabalho de conclusão de curso (bacharel em museologia) – Escola de museologia – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

PAIO, Rangel de S. *O quadro da Batalha do Guararapes seu autor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Typographia de José Serafim Alves, 1880.

PRESTES, Roberta Ribeiro. A pintura de Glauco Rodrigues e a memória nacional. In: *Anais XIV Encontro Nacional da ANPUH – Rio – Memória e patrimônio*, 2010, Rio de Janeiro, Anais. Rio de Janeiro: ANPUH, 2010.

PRESTES, Roberta Ribeiro. A Primeira Missa no Brasil em dois tempos. *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, EDIPUCRS, v.3, n.2, p. 141-157, agosto-2011.

RODRIGUES, Kléber. “A Primeira Missa no Brasil” e “Batalha dos Guararapes”: representação sobre os povos indígenas em pinturas de Victor Meirelles. *Ponta de Lança*, São Cristóvão, v.11, n. 21, p.90-114, jul.-dez. 2017.

ROSA, Angelo de Proença. *Aspectos do desenvolvimento da Composição em Victor Meirelles*. 1966. Tese (livre docência) – Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1966.

ROSA, Vanessa Costa da. A Primeira Missa no Brasil sob o olhar do presente. In: *Anais do XXXVI Colóquio do CBHA: arte em ação*. Campinas: CBHA, 2016, p. 754-765.

SALGUEIRO, Valéria. A Primeira Missa revisitada nos 500 anos. *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, Rio Grande do Sul, v. XXVI, n.º.2, p.135-150, dezembro, 2000.

SANTOS, Renata. A Primeira Missa e a reprodutibilidade da imagem: um estudo de caso. In: TURAZZI, Maria Inês (org). *Victor Meirelles. Novas Leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

SILVA, Eliane Pinheiro. *Entre a pintura e a narrativa: A Primeira Missa no Brasil de Victor Meirelles*. Trabalho de conclusão de curso (Artes plásticas) – Escola de comunicações e artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VOTA, María Silvina Sosa; SILVA, Rosangela de Jesus. A pintura histórica na construção de projetos nacionais: “primeiras missas” na América Latina. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul.- dez. 2017. Disponível em:
<http://www.dezenovevinte.net/obras/rjs_pinturahistorica.html>.

Visões eróticas: a femme fatale no livro de nus eróticos de Henrique Alvim Corrêa

Erotic visions: the femme fatale in Henrique Alvim Corrêa's book of erotic nudes

Brenda Martins de Oliveira ¹

Resumo: O presente artigo se propõe analisar a obra de Henrique Alvim Corrêa intitulada “Visions Erotiques” a partir de um olhar em especial para a figura feminina que é apresentada com um exacerbado traço erótico. O artista brasileiro que passou a maior parte de sua vida na Bélgica exibe a influência do circuito de arte belga do final do século XIX e início do XX, sobretudo, o movimento Simbolista e o Decadentismo do *fin de siècle*. São artistas que compartilham uma mesma forma de perceber as mudanças do período e acabam se unindo a partir de um mesmo espírito refletido em seu trabalho. A figura feminina em especial, muito representada a partir de um traço erótico evidente aparece como o famoso arquétipo da *femme fatale*.

Palavras Chave: Alvim Corrêa; Figura feminina; Erótico.

¹ Doutoranda em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

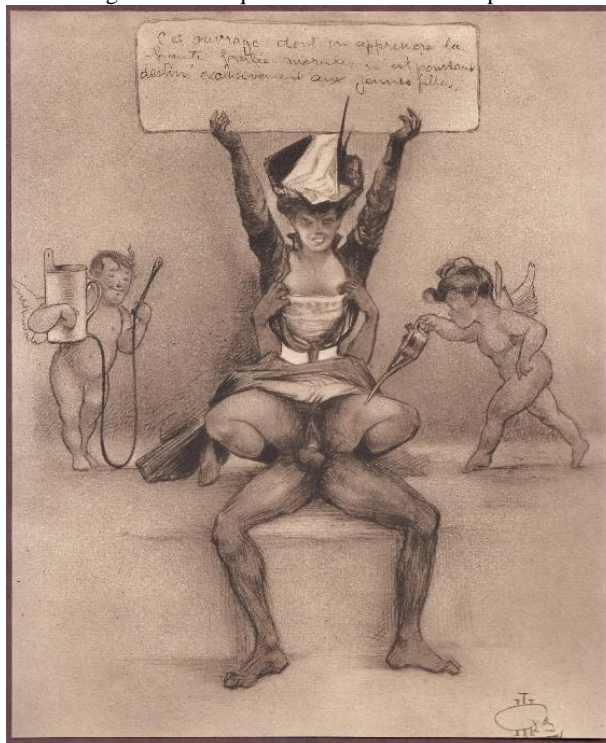
Introdução

Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de doutorado no qual buscaremos analisar a obra “Visions Erotiques” do artista Alvim Corrêa. Assim como a maioria das obras deste artista em que representa figuras despidas, esta produção é assinada com o pseudônimo Henri Lemort. Esta obra se trata de um livro publicado em 1908 pela sociedade de bibliófilos austríacos onde o artista reuniu vinte desenhos. Nossa análise partirá do preponderante traço erótico relacionado às representações de figuras femininas que aparecem com mais força que a figura masculina e como o corpo feminino é apresentada a partir do olhar masculino. Também será possível perceber como sua produção se conecta com a cultura do *fin-de-siècle* XIX.

Alvim Corrêa foi um artista brasileiro que se mudou com sua família para Paris ainda jovem. Estudou na *Académie des Beaux-Arts* onde foi discípulo do artista Edouard Detaille. Posteriormente se mudou para Bélgica, localização que parece ter sido profícua para a relação de sua produção artística com a cultura do *fin-de-siècle* XIX. Segundo Alexandre Eulálio, o território Belga foi uma espécie de “encruzilhada da modernidade” (EULÁLIO, 1981) o que permitiu aos artistas o contato com diferentes países de diferentes culturas. Neste lugar Corrêa passou o resto de sua vida e faleceu prematuramente aos 37 anos de idade.

Visions Erotiques

Figura 1: Henrique Alvim Corrêa. Frontispício



Fonte: Reproduzido em LEMORT, Henri. *Visions Erotiques*, 1908

Em *Frontispício* uma figura feminina no centro da obra veste uma saia levantada na parte da frente, blusa de mangas e luvas que cobrem suas mãos. A moça parece estar com um espantalho que deixa seus seios à mostra. Ela está sentada sobre uma figura masculina que segura seus mamilos com os dedos em pinça. De ambos os lados existem cupidos, do lado esquerdo a criança alada segura um cilindro em uma mão, que se estende numa espécie de mangueira até sua outra mão; do lado direito a outra criança segura um recipiente que lembra o objeto onde se guardava o óleo para manutenção de maquinário. O cupido parece estar lubrificando o ponto de encontro das figuras feminina e masculina onde é possível observar a abertura do sexo feminino que esconde o masculino. A figura masculina não está completamente em evidência, conseguimos ver apenas parte de seu sexo e suas pernas que apresentam bastante pelos, o que ressalta seu aspecto animal.

A figura feminina de sorriso no rosto, sentada sobre o sexo masculino, olha para o observador de modo descontraído nos convidando

a ler o que está escrito no cartaz que ela carrega: *Cet ouvrage dont on apprendra la haute parlée morale n'est pourtant destine exclusivement aux jeunes filles.*² Por meio dessa mensagem Alvim Corrêa parece brincar com o público para o qual este livro se destina a partir de uma obra nomeada como Frontispício, o que nomeia a ilustração que é colocada na folha de rosto de um livro. Ou seja, o artista desloca a imagem que poderia estar à frente da obra para o corpo do texto, valorizando-a. Dessa maneira, o frontispício desse livro vem para nos lembrar que encontraremos nesta obra uma alta moral e que seu conteúdo não é destinado somente a mulheres. Ao longo deste artigo perceberemos cada vez mais a ironia da mensagem carregada pela mulher de sorriso fácil que parece nos convidar a “fazer história da arte com alegria”. (ARASSE, 2019, p. 8).

Embora não tenhamos ainda maiores informações sobre a circulação desse material, nem desses tipos de obras desse artista, sabemos que obras semelhantes a essas como as de Felicien Rops, por exemplo, circularam por um mercado privado, talvez até mesmo a margem do mercado de artes, sendo chamadas de obras de gaveta. (BARROS, 1996, p. 33-34)

as ilustrações eróticas estavam bem longe de ter livre circulação, posto que transitavam apenas em publicações paralelas ao mercado oficial ou eram rotuladas como desenhos de fundo de gaveta pois para ali convergiam a maioria desta produção que não merecia chancela a sociedade. (BARROS, 1996, p. 33-34)

Compreendemos que esses desenhos se conectam de diferentes maneiras, por isso, serão apresentados a partir de eixos temáticos com o objetivo de facilitar a análise, visto que se trata de um extenso material.

Putti

Enquanto a figura do Pai Tempo resultou num produto bastante complicado, devido à fusão de dois elementos originalmente independentes, o caso de Cupido é aparentemente muito mais simples. O rapazinho alado, armado de arco e flecha, era uma figura muito familiar na arte helenística e romana. Raras vezes foi referido como cego na literatura clássica e nunca foi representado como cego na arte clássica. (PANOFSKY, 1995, p. 91)

Em *Estudos de Iconologia* Panofsky apresenta o percurso histórico da iconografia do cupido, que geralmente foi representado como uma criança alada, de arco e flecha nas mãos, vez ou outra, cego ou de olhos

² Tradução livre: Esta obra na qual descobriremos a alta fala moral não é, entretanto, destinada exclusivamente às moças.

vendados e até mesmo com garras. Sendo essa questão de o cupido estar ou não cego um elemento iconográfico muito explorado pelo historiador da arte.

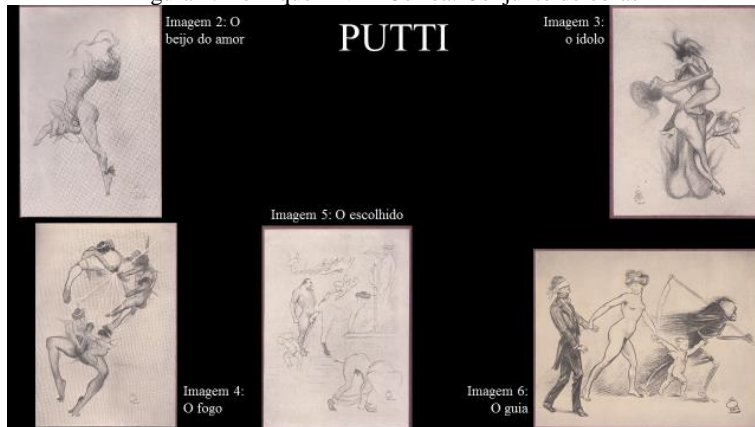
Alvim Corrêa representa a figura de uma criança alada em diversas obras, neste livro, em cinco obras para sermos mais exatos. Destas cinco, apenas em duas delas é possível observar o sexo masculino presente na figura. Nas outras, ou o cupido está de costas ou o sexo foi abstraído da imagem. Além disso, somente em um desenho a criança alada carrega outros elementos iconográficos descritos por Panofsky, como o arco e flecha em mãos.

Corrêa retoma um elemento da tradição da arte clássica, apresentando crianças aladas que são capazes de enxergar. No entanto, essa tradicional iconografia adquire elementos que remetem a modernidade do período, a partir do maquinário da época, assim como já vimos em *Frontispício*. É interessante observar como essas figuras interagem de forma ativa com as outras personagens representadas. Como na *Imagem 2* onde a figura feminina que paira no ar, segura um cupido que acaricia seu sexo com os lábios o que aparentemente lhe provoca uma onda de prazer. Ela fecha os olhos, contrai os pés, estica o corpo enquanto seu cabelo voa livremente exibindo o prazer que o próprio cupido lhe provocara.

Nas *Imagem 1, 3,4 e 5* o cupido lubrifica, direciona e participa das relações entre as figuras o que mostra novamente uma interação ativa. Como se o cupido fizesse parte do mesmo universo que elas.

Na *Imagem 6* o cupido atua, junto da morte e a figura feminina nua, como uma espécie de guia para homem que está vestido e de olhos vendados. Panofsky nos lembra que a venda nos olhos tivera alguns significados diferentes, mas todos eles dotados de conotação negativa, ora significara sinagoga, a noite e, sobretudo, a morte (PANOFSKY, 1995, p.91). Em *O guia* a morte de capa preta e foice em uma das mãos, dá a mão ao cupido que de costas, se posiciona entre a morte e a mulher conduzindo o homem por um caminho.

Figura 2: Henrique Alvim Corrêa. Conjunto de obras



Fonte: reproduzido em LEMORT, Henri. *Visions Erotiques*, 1908

Nesta obra a figura feminina lembra a uma personagem importante para a cultura do *fin-de-siècle*: a *femme fatale* (COSTA JUNIOR, 2010, p. 363). Apresentada pelos artistas ou como uma vítima ou como uma destruidora, de uma forma ou de outra, esta mulher surge como um elemento perigoso, misterioso (COSTA JUNIOR, 2010). Como a moça que enxerga o homem e o arrasta para a morte, com a ajuda da figura que poderia significar o amor.

É possível observar que para os artistas deste período “a mulher permanece como único tema, e o desprezo se alia à obsessão” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.21). Em *Visions Erotiques* a figura feminina parece fazer parte desse universo erótico, de modo que sua sensualidade ganha destaque como um elemento perigoso capaz de conduzir os homens para a morte. Vamos observar que o feminino ganha força e aparece mais do que o masculino que acaba sendo mais representado por meio do símbolo fálico.

O Falo

O símbolo fálico surge com muita frequência na produção de Alvim Corrêa. Nesse livro em três obras *Imagem 7,8 e 9* notamos o falo como uma espécie de ser monumental. Em proporção humana ele é celebrado pelas figuras femininas ao seu redor. Nessas imagens, o órgão sexual masculino aparece distante de sua relação com a figura masculina. Ele foi personificado, tem vida própria e interage com as figuras femininas, que o acariciam e se agarram a ele. Os pelos nas extremidades inferiores foram destacados e ganham movimento, assim como as extremidades superiores que em algumas obras apresentam luz ou ejaculação. Ambas as

características denotam vida ao objeto transformando-o numa espécie de sujeito.

Figura 3: Henrique Alvim Corrêa.



Fonte: Conjunto de obras reproduzido em LEMORT, Henri. *Visions Erotiques*, 1908

Em outras obras, a partir de proporções mais naturais o artista continua a apresentar o falo interagindo com a figura feminina. Como em *Vespas* onde os animais ganham órgãos genitais masculinos e interagem com a figura feminina que veste apenas sapatos e parece estar se espreguiçando no ar.

O símbolo fálico também ganha destaque nas *Imagem 11 e 12* onde cupidos conduzem ou direcionam essa interação entre as figuras. Na *Imagem 12*, especificamente, o elemento masculino aparece para além do símbolo fálico, no entanto, ele adquire características animalizadas o que aparentemente continua a corroborar com a despersonalização do masculino nessa representação. Em algumas obras percebemos que o artista apresenta o falo independente do corpo masculino que, em sua maioria, quando apresentado adquire características animais. Como nas obras a seguir.

Em *Imagem 13 e 14* as figuras masculinas apresentam chifres, corpos peludos e pés que mais se parecem patas. Essas figuras se agarram às figuras femininas, deixando uma parte do falo a mostra. Em *Imagem 15 e 16* o masculino parece estar ainda mais próximo de um animal, o corpo aparece mais robusto e musculoso, as patas ganham forma e a postura da figura também ganha mais força expondo uma postura mais ativa.

Figura 4: Henrique Alvim Corrêa.



Fonte: Conjunto de obras reproduzido em LEMORT, Henri. *Visions Erotiques*, 1908

Além do falo personificado e das características animais, Corrêa também traz o masculino por meio do elemento escultórico. Em *Mármore*, o artista desenhou o corpo masculino a partir de uma estátua marmorificada de sexo rígido. O sexo aparece coberto pela figura feminina que se pendura sobre a estatua e parece estar em transe, num gesto de quem busca saciar o seu próprio desejo. Enquanto a estátua parece ter sido esculpida em uma posição de observação, com a mão em baixo do queixo.

Lesbianidades

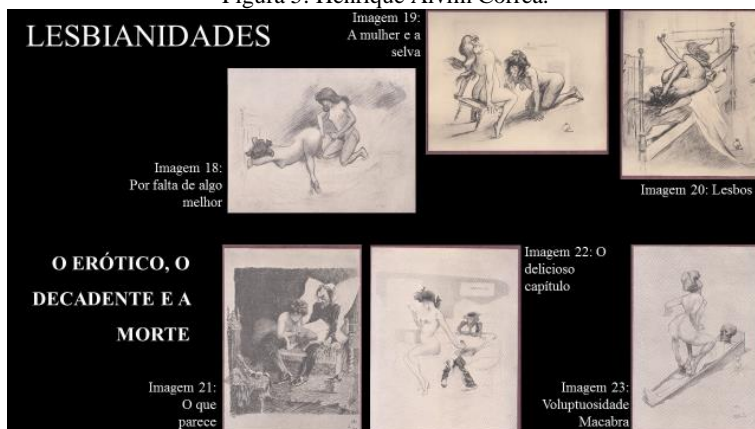
Alvim Corrêa explora o desejo e o erotismo feminino de outras maneiras, não somente em relação à figura masculina. Ele apresenta desenhos nos quais as mulheres interagem sexualmente entre si. Seja na cama em uma interação mais carnal, sentada em um banquinho onde uma explora o corpo da outra, ou até mesmo com a utilização do símbolo fálico pela mulher. A partir das obras de Alvim Corrêa é possível observar a construção do olhar masculino sobre a interação sexual feminina. O que pode nos indicar uma fetichização da relação lésbica que pode estar relacionada a possibilidade de transgressão que essa interessão representava para aquele momento, uma vez que o artista não explora o universo da identidade dessas representações.

Em *França fin-de-siècle* Eugen Weber nos mostra várias características deste período que apontam para o decadentismo. Segundo o pesquisador existiu um desejo de representar e viver uma cultura que buscasse a transgressão, que se opusesse a perspectiva positiva de perceber a modernidade. “Esse era o culto da decadência, um outro pessimismo, cada vez mais articulado com o passar do século” (WEBER, 1988, p. 26).

Oculistas, satanistas, sádicos, masoquistas, homossexuais, simples diletante eróticos, perversos comuns achavam que suas atividades satisfaziam uma certa nostalgia de la boue [nostalgia da lama], ao mesmo tempo em que davam mostras de uma sensibilidade refinada que o sexo ordinário não satisfazia. (WEBER, 1988, P 53)

Weber assinala que as pessoas exploravam as suas profundezas em boas companhias, característica desse espírito. Nessa cultura os elementos que remetem a transgressão ganham força e aparecem com frequência, são tão lembrados que o pesquisador aponta que “é difícil saber se havia tantas lésbicas na vida real quanto na literatura” (WEBER, 1988, p. 55). Uma vez que essa temática fora muito utilizada.

Figura 5: Henrique Alvim Corrêa.



Fonte: Conjunto de obras reproduzido em LEMORT, Henri. *Visions Erotiques*, 1908

O Erótico, O Decadente e A Morte

Em *Imagem 21 e 22* o artista apresenta mais uma vez a figura feminina em uma postura de maior ação do que a masculina. A mulher interage com o sexo masculino, que desta vez, não está desconectado do corpo. No entanto, a figura masculina é apresentada de forma absolutamente inerte. Não parece ter energia alguma em seu corpo, o que inclusive indica certa morbidez.

Se nas obras anteriores existe a sugestão da mordez, na *Imagem 23* nós temos essa certeza. A figura feminina com os pés em cima de um caixão está sobre o falo masculino ereto que faz parte de um corpo já morto, inclusive o rosto da figura masculina se trata de uma caveira.

Ao analisar todos os desenhos de “*Visions Erotiques*” algumas questões podem ser colocadas. Primeiro, é evidente que o artista

representou o feminino com mais força. Na maioria das obras as figuras femininas aparecem inteiramente desenhadas e são em geral muito similares. Enquanto as figuras masculinas são representadas a partir do falo, animalizadas, transformada em estátua ou mórbidas. O corpo masculino acaba não sendo tão representado, o que não significa que o gênero masculino não esteja presente.

As figuras femininas apresentam elementos como o cabelo preso, luvas, meias e laços que combinados a nudez remetem aos adereços do universo do desejo, dos cabarés. “É a nudez-com-meias-e-sapatos, a ‘pior que nua’ do romance de Félicien Champsaur” (DOTTIN-ORSINI, 1988, p. 81). A relação do gênero feminino com o prazer e a morte aparece como um elemento recorrente em “Visions Erotiques” o que também se conecta a cultura do *fin-de-siècle*.³

O artista apresenta figuras femininas que interagem sexualmente apresentando sorrisos e um estado de torpor, o que corrobora com uma ideia de divertimento relacionado ao prazer do feminino. Na verdade mais do que participar, elas ocupam o lugar de quem faz a ação na maioria das obras. Elas interagem mais ativamente nas relações eróticas, seja conduzindo o símbolo fálico, se agarrando ou até mesmo se colocando sobre ele.

Evidentemente o artista representa mulheres que nos mostram uma autonomia sexual o que as colocam enquanto mulheres sedutoras, como *femme fatale*. Dottin-Orsini observa que essa capacidade de sedução da *femme fatale* fazem delas perigosas. (DOTTIN-ORSINI, 1988, p. 88) Se a sensualidade feminina é um perigo, os artistas do *fin-de-siècle* que tinham verdadeiro apreço pela transgressão, acabam sendo seduzidos tanto pela sensualidade quanto pela ideia de perigo que esta característica provoca, e esse perigo parece ter como fim as representações de morte.

Retomando a mensagem que a mulher de seios à mostra carrega no cartaz em *Frontispício*, ao assinalar que essas obras não se destinam somente às moças Alvim Corrêa deixa subtendido que essa obra se destina também ao público masculino.⁴ Desse modo, o artista insere um elemento fundamental nessas representações: o observador. O que nos permite irmos além em nossa análise. O artista ultrapassou o universo da própria imagem

³ Em *O erotismo* Bataille destaca a relação entre o universo erótico e a angústia da mortalidade, o que segundo ele apresenta um paradoxo no qual a fissura provocada por essa angústia acaba funcionando como uma mola do prazer. Dessa maneira, faz sentido essa relação que os artistas do *fin-de-siècle* apresentam entre o universo do desejo e da morte, tendo a mulher como um personagem fundamental dessas representações. Ver em: BATAILLE, George. *O erotismo*. 3.ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988. P 98.

⁴ É importante destacar que muito possivelmente essa dupla negativa se trata de um comentário irônico do artista. Uma vez que, esse tipo de obras não costumava circular pelo público feminino.

e atraiu o voyeur para dentro da obra, ou melhor de todas as obras do livro, e este passa a ser um novo personagem em cena.

Laura Mulvey escreve a respeito do *male gaze* que seria o olhar masculino para o corpo feminino.⁵ Segundo a autora “tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo uma interação entre essas duas séries de olhares.” (MULVEY, 1983, p. 445) Nessa perspectiva, quando Alvim Corrêa faz do observador um personagem de sua obra, esses dois níveis da observação se tocam. De modo, que as figuras femininas poderiam funcionar tanto como objeto erótico para os personagens que interagem com elas na cena, quanto para o público (uma vez que o público foi colocado em cena).

No universo da obra, fica evidente a postura mais ativa das figuras femininas. No entanto ao colocar o *voyeur* como personagem é possível pensarmos numa subversão dessa ideia. Tanto no universo da obra, quanto no universo externo a ela essas figuras femininas acabam servindo como objeto erótico.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: de garotas de calendário até o *strip-tease*, de Ziegfeld, até Busby Berkeley, ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. (MULVEY, 1983, p. 444)

Considerando a teoria de Mulvey poderíamos pensar que quando o artista insere o observador na cena, o olhar masculino se impõe dentro do universo da arte. A atitude ativa e o poder do erotismo feminino adquirem a função de satisfazer o olhar masculino nesses dois níveis. Não que antes de o artista inserir o olhar masculino dentro da obra as figuras femininas não tivessem esse papel, no entanto, com o gênero masculino como personagem, elas passam a desempenhar essa função também em cena.

Mulvey ainda acrescenta que “de acordo com os princípios da ideologia dominante e das estruturas psíquicas que sustentam, a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual.” (MULVEY, 1983, p. 445) O que seria uma possibilidade de pensar a força que a figura

⁵ A pesquisadora fala especificamente sobre o cinema, no entanto, é possível utilizar sua lógica para fazer as devidas comparações.

feminina ganha em *Visions Erotiques*, uma vez que, o artista no seu lugar de “olhar masculino” pode utilizar a figura feminina como fantasia do universo do desejo masculino.

Considerações Finais

Temas como o prazer e a morte fazem parte do repertório temático da cultura a qual Alvim Corrêa fez parte. As obras que analisamos neste artigo apresentam elementos do decadentismo do *fin-de-siècle* o que Michael Gibson destacou como a grande questão do Simbolismo. (GIBSON, 2006, p. 27) Os decadentistas percebiam as mudanças do período sob um olhar negativo, o que como observou Alexandre Eulálio, fez de Alvim Corrêa “um homem do seu tempo”.(EULÁLIO, 1981, p.14-15)

Observamos o modo do artista representar o feminino, o símbolo fálico que muitas vezes sobrepõe a representação do masculino, o cupido que é um tema clássico e adentra a obra do artista com bastante força interagindo ativamente com suas figuras e, sobretudo, o fetiche das interações sexuais que pode ser percebido como uma espécie de transgressão que parece impulsionar o artista a explorar as possibilidades do erótico. Todos esses elementos constroem o universo erótico e decadente de Alvim Corrêa. Desse modo, essa última temática acaba refletindo uma síntese das anteriores, uma vez que todas elas parecem se direcionar para um fim em comum: a morte. E a representação feminina por meio da figura da *femme fatale* aparece como uma espécie de fio condutor que permite com que o artista perpassasse essas várias temáticas em suas obras.

Referências bibliográficas

ARASSE, Daniel. *Nada se vê: seis ensaios sobre a pintura*; tradução de Camila Boldrini e Daniel Lühmann. – São Paulo: Editora 34 (1ª Edição), 2019.

BARROS, Maria Stella Teixeira de. *Henrique Alvim Corrêa: correspondências e afinidades*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo – FFLCH/USP.

BATAILLE, George. *O erotismo*. 3.ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

BOLOGNE, Jean-Claude. *História do Pudor*. Elfos Editora, Rio de Janeiro, 1990.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo. Companhia das Letras, 2006.

Catalogo de Exposição, 1991: *O Desejo na Academia 1847-1916*. Apresentação: Adilson Monteiro Alves e Maria Alice Millet de Oliveira. Introdução: Ivo Mesquita. Colaboradores: José Américo Motta Pessanha, Mauro Meiches, Maria Alice Millet de Oliveira. São Paulo, PW, 1991.

CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Editora Ulisseia. Tradução Ernesto de Sousa.

COLI, Jorge. *Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino*. In Revista de História da Arte e Arqueologia. RHAA: Campinas.

COLI, Jorge. *Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010

EULÁLIO, Alexandre. Henrique Alvim Corrêa: guerra e paz. Cotidiano e imaginário na obra de um pintor brasileiro no 1900 europeu. Agosto-setembro de 1981

COSTA JUNIOR, Martinho Alves. *Fin-de-siècle: luxúria, morte e prazer*. VI EHA – Encontro de História da Arte – Unicamp. 2010.

FOCILLON, Henri. *Vida das firmas*. Rio de Janeiro: Zahar editores S.A., 1983

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria e outros textos*. Tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GIBSON, Michael. *Symbolismo*. Editora Taschen, 2006.

MULVEY, Laura. *Prazer Visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Tradução Olinda Braga de Souza. Editorial Estampa, 2ª Edição, 1995.

WEBER, Eugen Joseph. *França fin-de-siècle*. Tradução Rosaura Eichenberg, 1988.

Antes vítimas a mulheres fatais: morte e desejo na feminilidade oitocentista

They are victims before they can be femme fatale: death and desire in nineteenth-century femininity

Caroline Farias Alves¹

Resumo: Este texto faz parte de um esforço para compreender o espaço ocupado pelo corpo morto feminino na arte brasileira oitocentista. Objetivamos refletir sobre quais possíveis significados esses corpos carregam e como, através da intersecção com outros discursos, sobretudo literários e científicos, se produzem sentidos revelando aspectos de construção da feminilidade durante o longo século XIX.

Palavras-chave: Morte. Corpo. Representação feminina.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em História da UNICAMP, com financiamento CAPES. Membro do Laboratório de História da Arte da UFJF e do grupo de pesquisa "Mulheres e a Escrita da História" (Nehsp/UFJF). E-mail: carolinef.alves@hotmail.com.



As relações entre o feminino, o corpo e a natureza já haviam, durante o século XIX, se consolidado com base no pensamento racional e dos saberes científicos. Concedendo os valores da mente e da racionalidade ao masculino, a diferença biológica também foi utilizada como justificativa para a posição das mulheres na sociedade, atribuindo a feminilidade em termos de sua função reprodutiva, da negação da sexualidade e de sua proximidade com a natureza.²

Desse modo, as mulheres foram confinadas em “corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente” (GROSZ, 2000, p. 23). Com base na biologia e no essencialismo, os discursos científicos, médicos e criminológicos apropriaram-se das diferenças sexuais ao determinar posições sociais e capacidades desiguais entre homens e mulheres. Fragilidades físicas, psicológicas e morais por exemplo, além da predisposição a doenças recorrentemente associadas aos corpos femininos, foram argumentos da ciência utilizados na definição de hábitos, lazeres, alimentação, vestimenta, lugares e leituras mais apropriadas ao “belo sexo”.

Na narrativa com traços autobiográficos de Charlotte Perkins, as figuras patriarcais e de autoridade científica encarnam o personagem John, marido e médico da protagonista que é posta enclausurada para curar problemas psicológicos, no quarto que dá título ao conto, com *O papel de parede amarelo* (1892). Tanto a personagem quanto a autora, no final do século XIX, foram submetidas ao tratamento desenvolvido pelo doutor Silas Weir, responsável pela prescrição de altas doses de domesticidade, repouso absoluto no leito e abandono das canetas, dos pinceis, bem como de toda atividade intelectual e criativa. As teses médicas oitocentistas alertavam para os perigos no desenvolvimento das faculdades intelectuais femininas, constatando que a excitação prolongada do cérebro enfraqueceria a energia dos outros órgãos³.

Ideais patriarcais e misóginos, através da suposta racionalidade científica, operaram na anulação da individualidade feminina, cultuando a invalidez e promovendo o sacrifício e a autonegação como princípios morais próprios das mulheres. Assim, os valores e sentidos atribuídos aos corpos, com base na biologia, transformam estes em um importante lócus propagador de desigualdades.

² Agradeço à Bárbara Fernandes, Jéssica Costa e João Brancato pela leitura crítica e atenta deste ensaio.

³ Um exemplo disso é a tese do doutor José Mello (1841, p. 14), que destaca como o esforço intelectual, "ocasional cefalalgias, doenças nervosas, e outras muitas affecções, que envenenão os mais bellos dias da existencia das mulheres".

Inspirados por essas perspectivas, médicos brasileiros como o doutor José Firmino Júnior apontaram que as diferenças entre os sexos concentram-se no sistema sanguíneo. Este, desenvolvido em corpos masculinos, seria o responsável pelos homens serem mais aptos a atividades físicas e morais, enquanto, de maneira oposta, as mulheres seriam possuidoras de corpos moles e úmidos, também graças ao seu sistema linfático. Seguindo esta formulação, em 1840, José Firmino defendeu sua tese na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, instituição de grande prestígio no Império e pioneira na área, ao lado do instituto baiano. Um dos argumentos centrais do médico estava relacionado ao “fato” das mulheres bem-sucedidas nas artes e nas letras perderem seus atributos de feminilidade. Segundo ele,

Na verdade, as mulheres são mais sensíveis, mais impressionáveis, menos aptas para a meditação, volúveis, inconstantes, extremosas em tudo, dadas á cousas de pouca ou nenhuma consideração, mais eloquentes, mais sugeitas á serem vencidas, graciosas em todos os seus actos; finalmente, é no systema nervoso que reside toda a vida da mulher. (FIRMINO JUNIOR, 1840, p. 5)

Fontes literárias e pictóricas, em consonância com discursos científicos, atestam o fascínio nutrido pelo corpo feminino inerte, frágil ou sem vida. Em alguns casos, como nos analisados neste ensaio, a omissão da identidade feminina se configura por meio da publicização da morte em imagens e na personificação da feminilidade em arquétipos vitorianos. Esta última é comumente acionada no resgate de sentimentos e formas de jovens mártires, como Ofélias, Virgíncias e Atalas. No Brasil, a pintura de história, gênero de grande importância e repercussão durante o Oitocentos, dedicou-se à construção de figuras femininas marcadas por exacerbado sentimentalismo e gosto pela morte.

Misturando romantismo e temática indianista, Augusto Rodrigues Duarte, na obra possivelmente mais conhecida de sua carreira, representou o funeral da indígena Atala, inspirado na narrativa de François Auguste de Chateaubriand (1801). A crítica da época⁴ dividiu-se entre o elogio à composição e à figura de Chactas em contraposição à representação feminina que, apesar da “bela cor de pele cadavérica” e das mãos entrecruzadas segurando uma cruz, foi acusada de possuir um corpo avantajado e os cabelos, “por demais brilhantes para uma morta” (REVISTA ILLUSTRADA, 1882, p. 3).

⁴ Fernanda Pitta (2014), em artigo referente à sua apresentação no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX, mapeia alguns momentos de crítica ao artista, durante seu retorno de Paris, em 1878, das exposições do Liceu, em 1882, e na EGBA de 1884.

Na narrativa literária, Atala é filha mestiça de uma indígena convertida ao cristianismo, por esse motivo, mantém o voto de castidade feito por sua mãe durante seu difícil nascimento, entregando-se ao véu da virgem e renunciando às paixões fatais. Em razão da dificuldade em conter seus desejos e ao impedimento de consumir o relacionamento com Chactas, Atala escolhe morrer por envenenamento, preservando, assim, sua virgindade.

O funeral acontece em uma gruta, na presença de Chactas e do sacerdote. O transporte do cadáver de Atala foi descrito por Chateaubriand como uma cena celestial, protagonizada pela jovem mulher morta, de brancura cintilante e veias azuladas, expondo parte dos seios descobertos. Seu corpo, adornado com o escapulário de votos preso ao pescoço, crucifixo e uma flor de magnólia decorando o cabelo, transformava a indígena em uma mulher “encantada pelo arcanjo da melancolia, pelo duplo sono da inocência e da morte. Era uma criatura celeste. Quem não soubesse que estava morta, julgá-la-ia uma estátua representando a virgindade adormecida” (CHATEAUBRIAND, 2012, pos. 996).

Imagem 1: Augusto Rodrigues Duarte. *As Exéquias de Atalá*. 1878. Óleo sobre tela, 190 x 244,5 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A obra de Rodrigues Duarte, antes de ser exposta no Brasil, passou pela Exposição Universal de Paris, em 1878. A narrativa fez sucesso no exterior, relacionando-se com uma produção que se concentrou na atração

popular por temas considerados exóticos e na representação de corpos de jovens mulheres entregues à morte. Além da relação com a pintura europeia, que se dedicava com afinco a esse tipo de produção, Duarte teve, em sua formação, a influência do mestre Victor Meirelles, responsável por outra grande tela protagonizada por uma figura feminina morta.

Moema é morta após seguir a nado a embarcação que levava seu amor não correspondido, o português Diogo Alvarez, que partia, na companhia da índia Paraguaçu, em direção a Europa. A cena composta por Meirelles apresenta o corpo de Moema inerte, repousando sobre a praia, com cinto de penas encobrindo o sexo e seus cabelos, pretos e longos, espalhando-se como raízes na areia. Em sua tese de doutorado, Alexander Miyoshi analisa o privilegiado espaço ocupado por Moema no imaginário brasileiro do século XIX. Segundo ele, a obra integra uma tradição de “nus míticos e idealizados, dormindo ou sem vida, inconscientes de sua exposição e, assim, viáveis a olhos moralistas” (MIYOSHI, 2008, p. 773).

Completando a lista de Ofélias brasileiras, Antônio Parreiras representou a morte de Virgínia, narrativa colhida do texto de Bernardin de Saint-Pierre, em obra publicada no ano de 1787. Antes do sucesso de Géricault, inspirado na fragata Medusa, Bernardin de Saint-Pierre já havia alcançado popularidade ao compor seu romance baseado em uma tragédia real, o naufrágio do navio Saint-Géran, no ano de 1744. Presente na versão literária do naufrágio, Virgínia é surpreendida pela tempestade e impedida de reencontrar Paulo, seu amor de infância, que a aguardava nas Ilhas Maurício.

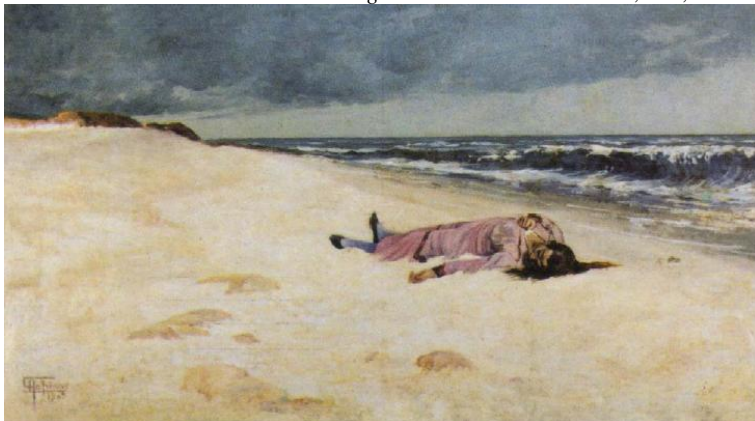
Parreiras faz escolhas compositivas que se assemelham (Figura 3), em alguma medida, à construção de cena realizada por Victor Meirelles, em *Moema* (Figura 2). Ambas as mulheres são retratadas depois da morte por afogamento, no momento em que o corpo já teria sido arrastado à beiramar. Moema e Virgínia são vistas pelo espectador de forma horizontalizada, de maneira que a linha do corpo estendido traça uma paralela com o horizonte, no fundo da composição. O drama da cena concentra-se no silêncio contemplativo do olhar que testemunha o corpo feminino inerte integrado à paisagem. Enquanto a mão de Moema repousa sobre o ventre, a de Virgínia se ergue em direção ao coração, onde carregava um retrato de Paulo. Uma diferença fundamental apresentada nas imagens e derivada da narrativa literária está na nudez de Moema, possibilitada por sua identidade indígena, em contraposição ao corpo domesticado de Virgínia, encoberto por vestimentas do pé ao busto.

Imagem 2: Victor Meirelles de Lima. *Moema*. 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190 cm.



Fonte: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP.

Imagem 3: Antônio Parreiras. *Morte de Virgínia*. 1905. Óleo sobre tela, 147,5 x 239,5 cm



Fonte: Museu do Estado do Pará, Belém.

Em Virgínia, Moema e Atala, a interrupção da vida de maneira intencional ou inconsequente ocorre pela insistência no amor proibido, comprometido por questões de classe, raça e por um caráter fortemente moralista, civilizacional e religioso. Momentos antes de sua morte, o sacerdote avisa a Atala que o suicídio seria um ato fruto de sua ignorância selvagem e falta de instrução, já que o cristianismo permitiria a quebra do voto de castidade feito por sua mãe. Apesar do infortúnio da morte vã, a narrativa destaca o triunfo religioso na luta contra a “mocidade, o amor e a morte” (CHATEAUBRIAND, 2012, pos. 928).

Luciano Migliaccio destaca outra versão sobre o tema, desta vez produzida por Rodolfo Amoedo, na qual, segundo o autor, a jovem indígena Atala encarna uma pose de santa, “quase em êxtase, de mãos juntas” (MIGLIACCIO, 2007, p. 4). Além da relação já determinada pela virgindade, o momento escolhido pelo pintor é o da eucaristia, dialogando com um importante objetivo de Chateaubriand ao representar a evangelização dos povos ameríndios como uma possibilidade de redenção.

A constituição da feminilidade em Moema e Virgínia é também concebida a partir da presença pulsante da moral religiosa e da relação colonial de gênero, que determinou hierarquicamente classificações sociais a partir de processos civilizatórios (LUGONES, 2008). A lógica dicotômica entre primitivo e civilizado, tradicional e moderno, presente nas narrativas e fundamentada na modernidade colonial, parte da concepção ideológica da conquista e da colonização. A natureza tropical e o corpo selvagem de Moema opõem-se à moral do herói europeu colonizador. Apesar da monumentalidade na obra de Meirelles, o “protagonismo” feminino na narrativa de *Caramuru* é da indígena Paraguaçu, “de cor tão alva, como a branca neve” (DURÃO, 1781, p. 68), a qual se torna a pretendida por Diogo para desposar. Enquanto Paraguaçu, já em terras europeias, escolhe as águas do santo batismo, tornando-se Catarina, a morte por afogamento é o sacrifício da indígena que negou a aculturação. A brasilidade indianista de Moema, no entanto, em nada atrapalha seu diálogo com uma estética europeia que corporifica beleza e sensualidade na representação da morte de figuras femininas.

Cultura e civilidade também estão relacionadas à morte de Virgínia, que escolhe preservar a castidade e os costumes, ciente de que isso lhe custaria a própria vida. A viagem para a Europa cumpriu seu propósito de transformá-la em uma nobre dama, com título de condessa, vestidos da estação e educação muito refinada, adquirida no colégio de um grande convento perto de Paris (SAINT-PIERRE, 1986, p. 49). Em seu retorno para a ilha, durante o naufrágio, um marinheiro aproxima-se da heroína e clama para que ela se livre do peso de suas vestes para melhor nadar e se salvar. Logo após a recusa da jovem em despir-se, uma onda atravessa o navio, fazendo com que seu corpo fosse, momentos depois, encontrado repousando na praia, sem vida, com uma das mãos sobre o vestido e a outra segurando um retrato de Paulo sobre o coração.

Segundo bell hooks (2020), o século XIX trouxe grandes transformações para a experiência de mulheres brancas, dentre elas a promoção de uma identidade dessexualizada, que acompanhou um ideal de pureza e virtuosidade. Características estas facilmente identificadas na personalidade domesticada de Virgínia, ainda que a heroína tenha suas origens em um período anterior. Além disso, segundo a autora, enquanto

corpos negros eram despidos e publicizados, o corpo da mulher branca foi revestido por uma ideologia sexista e moralizante, que reprimia impulsos sexuais e fazia com que, mesmo doentes, essas mulheres se recusassem a despir-se e expor seus corpos perante médicos.

A autonegação e o sacrifício feminino operaram, portanto, na construção de uma representação feminina com contornos de pureza espiritual e virtude. Virgínia, em sua despedida, expressa um orgulho por ter sido “fiel às leis da natureza, do amor e da virtude”, afirmando: “Atravessei os mares para obedecer à minha família; renunciei a riqueza para cumprir minha promessa de noivado; e preferi perder a vida a violar o pudor” (SAINT-PIERRE, 1986, p. 80).

A morte de mulheres por afogamento tem um espaço de destaque na cultura oitocentista, mediada pelo ideal do suicídio redentor que relaciona a imersão na água ao santo batismo. Artes, literatura e imprensa dedicaram-se à disseminação de um imaginário visual de mulheres decaídas, expressão oportuna retomada por Linda Nochlin (1978), que abrange simultaneamente o ato da queda de mulheres, que saltavam de pontes em direção aos rios, e o caráter feminino degenerado, fundamentado por uma sociedade fortemente moralista e religiosa. Dentre as suicidas, destacam-se arquétipos de prostitutas, jovens abandonadas e sem recursos financeiros, mães solteiras e mulheres divorciadas. Na Inglaterra, os saltos fatais da ponte de Waterloo em direção ao rio Tâmsa eram compreendidos como uma purificação de hábitos femininos pecaminosos, discurso que transformava a morte por afogamento em um ato de sacrifício e beleza e que conquistava espaço em capas de jornais, no cinema e nas exposições da *Royal Academy of Arts* (NICOLETTI, 2003).

O poema *The Bridge of Sighs*, de Thomas Hood (1844), tornou-se uma matriz de inspiração para a construção das cenas vitorianas de suicídio feminino. Escrito semanas depois de um famoso caso de filicídio e tentativa de suicídio que mobilizou a sociedade britânica, o poema descreve as reações e sentimentos aflorados a partir do encontro com o corpo morto de uma jovem decaída. O narrador masculino é instruído a observar a beleza da mulher suicida, com as vestes agarradas à pele, moldadas pelas ondas do mar. Ao homem, é recomendado que, tocando-a com cuidado e delicadeza, feche os olhos da jovem e cruze suas mãos sobre o seio, em posição de oração, consciente de que o ato de afogamento teria expurgado seus pecados e a desonra, restando agora apenas sua beleza purificada.

A morte desperta sentimentos de empatia e compaixão por mulheres que, durante a vida, sofreram a condenação e a repressão social devido à precariedade e à prostituição. Durante o período de sua carreira dedicado à representação do realismo social, protagonizado pelo

sufrimento e desamparo da população pobre, George Frederic Watts materializou em formas e cores o poema de Hood representando, em 1850, um cadáver feminino encontrado sob a ponte Waterloo⁵.

Na França, o rio Sena foi o local preferido para as mortes por afogamento. Apesar dos números registrarem a preponderância masculina, três vezes superior ao suicídio de mulheres durante o século XIX (HUNT, 1991), a hegemonia poética era da morte feminina. Durante a década de 1880, o corpo de uma jovem mulher, morta por afogamento, foi encontrado às margens do rio. A *Inconnue de la Seine* teve seu cadáver exposto e admirado. O motivo do encanto fixava-se na persistência de sua beleza a despeito da morte, da feição de serenidade e do meio sorriso – elementos que a transformaram em modelo, no necrotério, para a produção de uma máscara mortuária. Reproduzida e vendida em larga escala, a máscara tornou-se muito popular na decoração de casas francesas, ateliês e foi inspiração para criações literárias, artísticas e médicas, que aproveitaram sua imagem na produção de manequins para treino de reanimação cardiopulmonar.

Assim como na interpretação popular das práticas suicidas, os discursos psiquiátricos enfatizaram o potencial purificador da água, como uma espécie de novo batismo. Este proporcionaria um segundo nascimento ao indivíduo, afastando-o das “impurezas que constituem a loucura” (FOUCAULT, 1972, p. 352). Durante os séculos XVIII e XIX, a função purificadora da água potencializou-se por meio da prática psiquiátrica. Nesse sentido, Foucault descreve seu uso nos asilos europeus e suas funções terapêuticas na consolidação do vigor e no ordenamento das ideias, afastando os males dos nervos, espasmos e convulsões.

A água tem protagonismo na interrupção da vida de Moema e Virginia, transformando o afogamento premeditado em uma escolha romântica. Nas palavras de Bachelard (1998, p. 84), enquanto pátria das ninfas vivas, mas também das mortas, a água “é a verdadeira matéria da morte bem feminina”. Essa relação pode ser observada no Canto VI, de *Caramuru*, ao descrever brevemente a morte de Moema, no momento em que a indígena:

Perde o lume dos olhos, pasma, e treme,
Pálida a cor, o aspecto moribundo,
Com mão já sem vigor, soltando o leme,
Entre as falsas escumas desce ao fundo:
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a aparecer desde o profundo;
Ah Diogo cruel! disse com mágoa,
E sem mais vista ser, sorveu-se n'água.

⁵ George Frederic Watts, *Found Drowned*, ca. 1848-1850. The Trustees of the Watts Gallery.

Choraram da Bahia as Ninfas belas,
Que nadando a Moema acompanhavam;
(DURÃO, 1781, p. 181)

Bachelard apresenta a relação entre a água e a morte de mulheres jovens e belas dentro do que ele denomina como “complexo de Ofélia”, sendo este um símbolo profundo e orgânico das mulheres, das mortes doces de corpos que se abandonam e flutuam, das dores que afogam os olhos de lágrimas (1998, p. 85). Considerada uma figura fundamental e basilar nesse contexto, Ofélia, personagem da obra *Hamlet* de William Shakespeare, ajudou a estabelecer padrões de feminilidade, insanidade e histeria.

Nutrido da crença antiga de que os estados mentais se manifestariam por meio da fisionomia, o doutor Hugh Welch Diamond produziu retratos no asilo de Surrey, nos quais fantasiou de Ofélia as internas diagnosticadas com transtornos mentais. Para as atrizes que interpretariam a personagem no teatro, era recomendado acompanhar e testemunhar o comportamento das internas de perto, que posavam para as fotografias adornadas com mantos pretos e guirlanda de flores na cabeça⁶. Dos palcos de teatro ao hospício, a personagem shakespeariana encarnou corpos femininos transitando entre modelos de virtude para moças vitorianas e de histeria para a psiquiatria oitocentista.

É necessário destacar a importância atribuída a Shakespeare e aos seus escritos na cultura vitoriana e na constituição da feminilidade oitocentista. Mesmo antes do século XIX, o autor inglês já havia disseminado uma estética do drama em diversas localidades da Europa. Lessing, durante o século precedente, destacou o impacto da produção shakespeariana no romantismo alemão, acompanhando o afastamento dos ditames artísticos do teatro neoclássico francês (BORGATO, MAAS; 2011). As ambições por liberdade e a insistência em amores proibidos transformaram as personagens femininas concebidas no furor da sociedade elizabetana em heroínas trágicas, punidas com a perda da própria vida ou da sanidade. O impacto dessa construção identitária foi tão potente que as personagens tornaram-se modelos para manuais de conduta feminina em circulação até o início do século XX.

Anna Jameson, escritora britânica que, durante sua trajetória, publicou trabalhos sobre arte, literatura e viagens, foi uma grande crítica da produção shakespeariana, apropriando-se de algumas personagens e arquétipos para a produção de *Shakspeare's heroines: characteristics of women, moral, poetical, and historical*. A autora, que já havia publicado

⁶ Hugh Welch Diamond, Plate 32, albumen print from a wet collodion negative, 1852. Royal Society of Medicine, London.

sobre arte e martírio na pintura ocidental, contribui para a sacralização da figura de Ofélia, muito conveniente no período em que se tornam frequentes e apreciadas as relações entre a morte e o feminino. Além do exemplo de Jameson, Cristiane Smith (2007), em seu estudo interdisciplinar sobre Ofélia, apresentou outros manuais publicados que se tornaram um sucesso de vendas, acompanhados de gravuras e reproduções pictóricas.

As personagens femininas da produção shakespeariana combinavam com as desculpas narrativas utilizadas por pintores do final do século XIX para a representação de belas mulheres mortas. Segundo Bram Dijkstra (1988), depois de perder a vida, a mulher se tornaria uma figura de proporções heroicas, morta ou adormecida em sono profundo, essa visualidade propaga a obsessão masculina pelo ideal de submissão e sacrifício feminino.

Novamente a partir de uma inspiração literária, Rodolfo Amoedo representou Desdêmona, a bela jovem e virtuosa que abandona a família para casar-se e viver ao lado de seu amor, Otelo. O mouro de Veneza, exposto ao racismo, é invejado por sua posição no Exército e envolvido em uma trama de rivalidade e mentiras, fazendo-o desconfiar da lealdade de sua esposa. Acreditando nas insinuações de Iago, Otelo assassina Desdêmona.

A cena dois do ato V foi privilegiada na produção oitocentista que se dedicou à representação do assassinato por asfixia, durante o momento fugaz que precede a entrada de Emília e o encontro com o corpo morto de sua ama, largado sobre o leito desordenado. O olhar de Otelo desorientado encara o cadáver de Desdêmona. Por vezes, como na versão de González Pineda (1879), sua mão ainda toca o pescoço da esposa assassinada enquanto ele desvia a atenção para a empregada que, aos gritos, bate na porta.

Ainda que apresente elementos similares, geralmente reiterados na composição da cena, como as pesadas cortinas, as vestes brancas e a atmosfera avermelhada, iluminada pela luz de candeia, é possível que Rodolfo Amoedo tenha se baseado em momentos anteriores ao assassinato, quando Desdêmona, adormecida, aguarda a chegada de seu marido. Ao vê-la, após imaginar sua bela pele branca vertendo sangue, Otelo confessa “Fica assim quando morta, que eu te matarei. E depois te amarei. Mais uma vez - a última. Oh, doçura fatal!” (SHAKESPEARE, 2017, pos. 4754).

As cortinas que emolduram a cena pictórica, ao redor do casal, revezaram espaço e popularidade com as cortinas do teatro. Em 1887, *Otelo* foi adaptado em quatro atos para a ópera do compositor italiano Giuseppe Verdi. Cartazes e libretos do espetáculo, ainda hoje, apresentam esse mesmo momento trágico, protagonizado pela culpa de Otelo, o corpo

morto de Desdêmona e uma composição marcada por muitos tons de vermelho e branco.

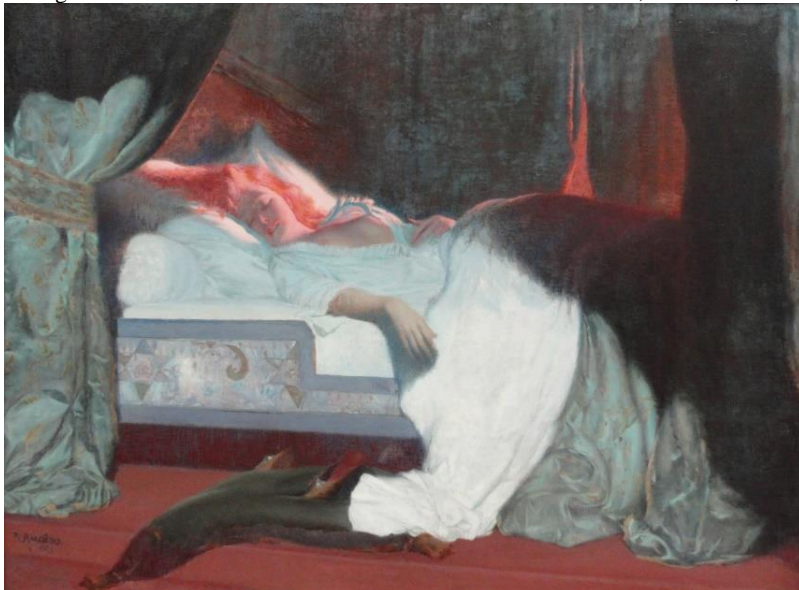
Imagem 4: A. González Pineda. *Otelo dando muerte a Desdêmona*. 1879. Óleo sobre tela, 152 x 246 cm.



Fonte: Museo Nacional de Arte, Cidade do México.

Otelo assassina a esposa por acreditar que ela fosse uma mulher fatal, luxuriosa e sedutora, pronta para enganar outros homens. Apesar dos poucos elementos de identificação narrativa na pintura de Amoedo, a Desdêmona vista por Otelo, utilizada como justificativa para o próprio assassinato, é também a Desdêmona que vemos na obra do pintor brasileiro. O desalinhamento dos lençóis destaca a curvatura da cintura enquanto o rosto angelical revela o perigo pela boca entreaberta, cabelos ruivos de tom flamejante e o decote avantajado expondo os seios delicados, em posição elevada.

Imagem 5: Rodolfo Amoedo. *Desdêmona*. 1892. Óleo sobre tela, 97 x 130,5 cm.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Poucos anos antes de Rodolfo Amoedo regressar de seus estudos em Paris, a sociedade carioca já havia se escandalizado com a história de outro casal interracial que migrara da literatura para os palcos. O teatro Recreio Dramático, espaço que acolhia palestras abolicionistas, recebeu Dias Braga e Helena Cavallier nos papéis de Raimundo e Ana Rosa, personagens de Aluísio Azevedo, em sua obra célebre *O Mulato*. O livro, que já causava polêmica pelos supostos desvios morais apresentados na narrativa e pelo anticlericalismo de seu autor, expressos na figura do cônego Diogo, manteve sua conotação política na adaptação teatral, enfatizada pela reação crítica ao romance interracial, exposto em plena ebulição dos debates antiescravistas.

Na narrativa, os planos de Raimundo, filho bastardo de um contrabandista de negros da África, são interrompidos no momento da fuga com Ana Rosa. Impactada ao descobrir o assassinato de seu amante, Ana sofre um aborto espontâneo, eliminando o fruto do amor proibido, a “materialização do pecado” da mistura das raças. Em matéria do jornal *O Paiz*, a personagem recebe um tratamento muito semelhante ao destinado às mulheres fatais e heroínas de Shakespeare, sendo vista como “mais um caso pathológico, especie de mulher de fogo, que não attende nem á razão, nem aos conselhos, não sabe esperar; serpente voluptuosa que se perde perdendo a quem ama.” (ARTES..., 1884, p. 2).

Considerações finais

Nossa breve reflexão buscou evidenciar como morte, beleza e o caráter virginal das figuras femininas que se entregam à morte por sacrifício estão em consonância nas narrativas e representações de Atala, Moema e Virgínia. A análise do contexto e da representação das personagens possibilita alcançar as dimensões constitutivas da feminilidade próprias da cultura oitocentista e mediadas por tensões de raça, classe e colonialidade. Além disso, a questão sexual também é constantemente interpelada, ao lado dos debates sobre raça e classe, afinal,

o fato de tanto as mulheres quanto os ‘nativos’ começarem simultaneamente a manifestar impulsos apavorantes no sentido da independência [...] teria naturalmente confirmado a ligação no *fin de siècle* entre esses dois grupos anteriormente sem voz e sem voto. (SHOWALTER, 1994, p. 20)

Considero fundamental enfatizar ainda que o complexo de Ofélia e esse ideal de beleza transcendental alcançado através da morte e do sacrifício feminino é uma possibilidade poética restrita aos corpos brancos. Os modos de subjetivação, representação e socialização das mulheres negras foram estabelecidos por outros tipos de violência, conectados à discriminação racial e à imposição de imagens de controle (COLLINS, 2019).

No Oitocentos, a escravidão estabeleceu dimensões institucionais, simbólicas e individuais para a opressão, agindo na desumanização da mulheridade negra, justificada por meio de estereótipos racistas e sexistas, fundamentados também nos discursos biológicos. Nesse sentido, o primitivismo, a imoralidade e a sensualidade associada às mulheres negras foram vinculados diretamente ao desenvolvimento dos órgãos sexuais, estrutura da genitália, tamanho das nádegas e sistema nervoso “grosseiro”, interpretados como sinais externos do temperamento. A produção de visualidades nesse contexto, como evidencia Anne McClintock (2010), é marcada pela racialização da publicidade, que se aproveitou da representação feminina negra para alimentar uma demanda de exposição do espetáculo imperial, fortalecendo, em contrapartida, o culto vitoriano da domesticidade.

Codificado simbolicamente como local de subordinação e passividade, objeto do olhar masculino, o corpo feminino foi também contestado como espaço político e de resistência. Seja na contraposição à perspectiva sádico-masculina, refutada por Romaine Brooks em seu tratamento onírico ao representar as relações entre o feminino e a morte, seja na performatividade de Sarah Bernhardt, ao se aproveitar do culto à

invalidez para consolidar sua imagem de atriz excêntrica, satirizando a mortalidade enquanto posava para fotos com o próprio caixão.

As mulheres, por meio de seus corpos e experiências, desafiaram os regimes de verdade e, a partir de contraimaginários feministas, interrogam o social, as imagens e representações reificantes do binarismo sexual como base identitária (NAVARRO-SWAIN, 2000). Na produção contemporânea, mulheres artistas transfiguram discursos e imagens historicamente cristalizadas do feminino por meio das técnicas de paródia, cópia e repetição (TVARDIVSKAS, 2019). Neste contexto, a própria morte de Ofélia e seu referencial simbólico na construção de uma feminilidade marcada pela histeria e pela loucura, ganha novas conotações, com destaque para reflexões sobre o corpo e a violência na obra de artistas como Cindy Sherman (1985) e Nicola Constantino (2008).

Em muitos lugares na Europa, e mesmo no Brasil, as reivindicações feministas, assim como a atuação do operariado, foram consideradas os grandes problemas da vida social moderna. As metáforas da morte e do renascimento projetadas no final do século XIX acompanharam os conflitos protagonizados pelo embate entre os discursos misóginos e o crescente sentimento antipatriarcal da movimentação feminista.

O medo da igualdade política e social entre os sexos reforçou os limites e as diferenças físicas, mentais e afetivas entre eles, fomentando uma sociedade fraturada, repressora dos sentimentos e das masculinidades. Assim, as mulheres que não se limitavam aos domínios do lar, questionando as regulamentações familiares e a imposição da maternidade, foram consideradas degeneradas, uma ameaça social e um desvio patológico cuja existência colocava em perigo a estabilidade de um mundo dominado e comandado por homens. Nesse momento, a morte de belas mulheres tornou-se um objeto de desejo e contemplação. Era preferível matá-las, antes que se tornassem fatais.

Referências Bibliográficas

ARTES e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 out. 1884.

AZEVEDO, Aluísio. *O Mulato*. São Paulo: Ática, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação a matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BORGATO, Rafhael; MAAS, Wilma Patricia. A recepção de Shakespeare na Alemanha. *Graphos*, João Pessoa, v. 13, n. 1, p. 67-76, 3

abr. 2012. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/10271>.

Acesso em: 5 maio 2021.

CHATEAUBRIAND, François-René. *Atala. René. Aventuras do último Abencerragem*. Edições digitais, 2012. Ebook.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

DURÃO, Frei José de Santa Rita. *Caramurú*. Poema Epico do Descobrimento da Bahia. Lisboa: Regia Officina Typographica, 1781.

FIRMINO JUNIOR, José Joaquim. *Sobre a Menstruação, Precedida de Breves Considerações sobre a Mulher*. 1840. Tese (Doutorado em Medicina) - Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1840.

FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Tradução Diogo Henriques. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas, 2000, n. 14, p. 45 - 86.

HOOD, Thomas. *Selected Poems of Thomas Hood*. Ed. John Clubbe. Cambridge: Harvard UP, 1970.

HOOKS, bell (1981). *“E eu não sou uma mulher?”: Mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 9, p. 75-101, jul./dez. 2008.

MCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Tradução Plínio Dentzien. Campinas: Unicamp, 2010.

MELLO, José Tavares. *A Higiene da Mulher Durante a Puberdade e Aparecimento Periódico do Fluxo Catamenial*. 1841. Tese (Doutorado em Medicina) - Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1841.

- MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm. Acesso em: 5 maio 2021.
- NICOLETTI, L. J. Downward Mobility: Victorian Women, Suicide, and London's "Bridge of Sighs". *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, v. 2, n. 1, mar. 2004. Disponível em: <http://www.literarylondon.org/london-journal/march2004/nicoletti.html>. Acesso em: 5 maio 2021.
- PITTA, Fernanda. Augusto Duarte: o português brasileiro. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel. (org.). *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Seropédica: UFRRJ, 2013. v. II, p. 189-201.
- SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. *E-book*.
- SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paulo e Virgínia*. Trad. Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Ícone, 1986.
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SILVA, Edlene Oliveira; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska (org.). *Gênero, subjetivação e perspectivas feministas*. Brasília: Technopolitik, 2019.
- SMITH, Cristiane Busato. *Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra vitoriana: um estudo interdisciplinar*. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- NAVARRO-SWAIN. Tânia (org.). A invenção do corpo feminino ou “a hora e a vez do nomadismo identitário?”. *T.E.X.T.O.S DE H.I.S.T.Ó.R.I.A.* - Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB, [S. l.], v. 8, n. 1-2, p. 47-84, 2000.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Cópia e paródia: práticas de si na arte contemporânea de mulheres e a crítica feminista à História da Arte. In: SILVA, Edlene Oliveira; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska (org.) *Gênero, subjetivação e perspectivas feministas*. Brasília: Technopolitik, 2019. p. 309-328.
- X. EXPOSIÇÃO das Bellas-Artes. *Revista Illustrada*, 1882, ano VII, n. 292, p. 3.

Facetas da melancolia: As mulheres saturninas de George Bellows e Romaine Brooks

Sides of the melancholy: The George Bellows' and Romaine Brooks' saturnine women

Eponina Castor de Mello Monteiro¹

Resumo: Esse artigo vem como uma reflexão celebratória e *an passant* sobre a representação do corpo feminino. Em específico, visamos aqui passar por alguns nus femininos de George Bellows, já tão trabalhados por nós na dissertação de mestrado; e também pelas mulheres de Romaine Brooks, que trabalhamos no doutorado. As mulheres de Bellows e de Brooks em muito se diferem, mas há uma melancolia e uma introspecção que perpassam as mulheres de ambos artistas. E esses serão os pontos abordados por nós nas diversas concepções atribuídas aos termos e como eles se relacionam com as composições criadas pelos artistas.

Palavras-chave: Romaine Brooks; George Bellows; Melancolia.

¹ Socióloga e doutoranda em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora.
Contato: nina.cmmonteiro@gmail.com



George Bellows e Romaine Brooks dificilmente seriam colocados no mesmo grupo pelos olhares dos estudiosos. A não ser pelo fato de que os dois serem estadunidenses, contemporâneos e pintores, pouco compartilhavam e ainda não há registros de um possível encontro entre os dois. E não é, de nenhuma forma, nossa intenção colocá-los no mesmo balaio. Como artigo comemorativo que é, pensamos que um panorama do nosso objeto de pesquisa seria apropriado. A pesquisa se inicia com Bellows no mestrado, e durante a pesquisa, o trabalho de Brooks surge e então a necessidade de compreender as mulheres tão enigmáticas de Brooks, se consolida no projeto de doutorado.

Em ambas as pesquisas, o corpo feminino é nosso foco e aqui trabalharemos alguns aspectos entre os tantos possíveis dos corpos femininos em Bellows e em Brooks. O principal fato abordado no trabalho sobre Bellows foi a icônica pose sentada que todos os nus femininos se colocam, e a introspecção de muitas dessas mulheres foi fato levantado por nós em diversos momentos na dissertação. Já na tese, nosso principal foco é a representação andrógina das mulheres de Brooks, que em muito se compõem em um espelho de si mesma (além do mapeamento de sua rede de sociabilidade), mas difícil é olhar a obra de Brooks e não ser impingido pela força melancólica e mórbida que a paleta escolhida pela artista logo evoca.

E ao vermos as obras desses dois artistas, vemos que se engana quem pensa que a introspecção tem apenas uma forma e um jeito de ser. Com a modernidade como pano de fundo e como teia da qual se é impossível escapar, as concepções se alargam, se dilatam, se estendem e fazem permitir muito além do escopo fechado das concepções do rigor. No começo da liquidez dos tempos, ela nascida em 1874, ele nascido em 1882, as formas se distinguem e se convergem numa ontologia expandida e permissível. E aí, nesse momento de expansão e do eu-sol, e de um mundo que se volta para dentro, Bellows e Brooks trazem para suas telas a melancolia do ser. Verdade seja dita, a introspecção não é, de forma alguma, um traço tido como feminino. Mas aqui iremos abordar a melancolia feminina desses dois artistas.

A melancolia por certo não é algo novo. Desde os tempos do reino de Saul (que por sua piedade pelo rei Agag caminha com a culpa do transgressor), passando por Hipócrates e Galeno e suas teorias sobre bÍlis negra e da teoria humoral, a melancolia já era tema de interesse e presente em diversos estudos. Muitos consideravam a melancolia não só um estado de espírito, mas um processo patológico, em que algum dos elementos essenciais estava em desalinho (normalmente um excesso de bÍlis negra) (RODRIGUES, 2009, P. 18).

Mais adiante na linha da história, o abatimento, a ascídia, o torpor do corpo, foi por muitos tida como pecado capital, reforçando a abordagem de algo a ser confrontado e eliminado do corpo. Mas o que para muitos era um desequilíbrio, desalinho, descompasso, para outros, como Robert Burton (SCILIAR, 2003, P. 37), ela era além de uma doença, uma experiência existencial, uma forma de ser e ver o mundo. E no Renascimento, com a retomada de algumas ideias aristotélicas e estoicas, a melancolia se transforma ainda mais, se configurando em produto da mente, localizado, por muitos, na mesma origem da sabedoria, o que por sua vez não poderia estar associado a uma falha do corpo, uma doença.

Com o domínio da razão, o Renascimento parece resgatar a melancolia do fundo do posso dos rejeitados, dos aquebrantados, tira-lhe a poeira e dá-lhe um novo verniz: o verniz da razão crítica, do fazer-pensar interior, da genialidade, do silêncio, do contrário do homo-pólis, o homo-ego, o verniz atormentado daquele ser que ao se deparar com a dúvida maior se perde em seus próprios fios e meandros, criando algo de elevado: “O templo da melancolia intellectual é a biblioteca”, diria Scliar. A melancolia se transforma de tal forma após o século XVIII, que ganha poemas e odes, tendo vários autores alemães, como Johann Jakob Guoth e Nietzsche (1871), escritos odes à melancolia.

*Don't blame me, Melancholy,
That I sharpen my pen to praise you,
Not that I, head bowed to my knee,
Sit hermitlike on a tree stump, hewn.
[...]
Thus I often sat, unsightly,
A crude crooked sacrifice,
Recalling with you, Melancholy,
Penance for the youthful years of life!²*

A melancolia é tratada como “Göttin” (Deusa) ou ainda “Königin” (Rainha) – a rainha dos loucos e geniais, retomando o arquétipo do gênio, o atormentado pela dúvida, pela culpa e pelas angústias do ser.

O eu se torna o centro, tendo Freud como sua potência máxima. O mundo se volta para dentro e a persona de si se torna a bola da vez, num processo simbiótico com o arredondamento. O de fora refletido em si e si

² “Não me culpe, Melancolia, / Se eu afio meu lápis para enaltecer-lhe / Não que eu, cabeça curvada aos meus joelhos, / Sente como eremita no tronco nodoso de uma árvore talhada [...] Muitas vezes num deserto profundo, sentei-me assim/ Curvado, hediondo, como o bárbaro sacrificante,

É por respeito a ti, Melancolia, / Que me tornei tão jovem ainda penitente!”
Primeira estrofe tradução nossa, do inglês para o português. Segunda estrofe, tradução de Célia Machado Benvenho. Ver Métayer, 2019.

mesmo refletido no lá. A cidade a todo vapor, as tecnologias ditando novas formas de se colocar num mundo, a racionalidade que se quer sobrepor as emoções e sentimentalidade de outrora, levam a um cenário que pode nos parecer bem familiar: um mundo em que a cientificidade configura o pensar, levantando constantes questionamentos sobre a vida, sobre o eu e o outro. O outro desconhecido, que se é todos e ninguém, passa ao largo da alameda e das conjurações do observador, enquanto o eu-observado, não mais conhecido, rei de si mesmo, se governa pelo mistério que representa e cativa.

Jorge Coli em seu texto *Boulevard des Capucines* (2010, P. 254), ao falar da criação da persona do detetive (no caso Sherlock Holmes) e do outro-permanente-suspeito, traz uma conbsideração pertinente sobre o anonimato, quando diz que “Há aqui uma dimensão coletiva paranoica, em que cada um é virtualmente suspeito. Brota, dessa maneira, uma nova forma de medo, que o romance policial saberá explorar admiravelmente: a angústia da culpa.”. A multidão que configura a suspeição total de todos que configura a culpa que configura a melancolia. O olho desconhecido tudo vê, de tudo suspeita, e é ciente da sua própria suspeição – a suspeita que engendra a culpa, diria Coli.

E é nesse meio-tempo, nesse ambiente de possibilidades maleáveis e permissivas, que Romaine Brooks e George Bellows pintam suas mulheres saturninas. O que poderia chamar atenção de um/uma estudioso/estudiosa mais ferrenho, já que termos ligados à melancolia quase sempre eram designados ao sexo masculino (SCLIAR, 2003, P. 50). A genialidade, composição-prima da melancolia, estaria reservada aos homens, mas aqui, isso já não é regra de ouro, as exceções fazem parte do jogo, e são elas que chamam nosso olhar e nos levam para o seu infinito pesar.

A começar por George Bellows, o mais novo dos dois, mas que nos iniciou nessa jornada de mulheres soturnas. Bellows viveu pouco, mas deixou um conjunto de obras considerável para os curtos anos que viveu. Mas a sua produção de nus femininos foi reduzida a apenas dez obras (as de nus masculinos foi ainda mais reduzida), sendo elas: *Nude Miss Bentham* (1906), *Nude Girl, Miss Leslie Hall* (1909), *Nude With Parrot* (1915), *Torso of a Girl With Flowers* (1915), *Nude Girl With Fruit* (1919), *Nude With White Shawl* (1919), *Nude With Red Hair* (1920), *Nude With Fan* (1920), *Nude With Hexagonal Quilt* (1924), *Two Women* (1924). Vale ressaltar que a produção de Bellows foi vasta, com alto número de retratos comissionados e paisagens urbanas que o deram a fama de hoje (como as cenas de boxe). Em *Blue Morning*, tela de 1909, Bellows retrata ao fundo a cidade de Nova York, com as fumaças e guindastes próprios de uma cidade que próspera na modernidade. Mas é ali no primeiro plano, que

vemos um senhor sentado na cerca, observando a tão barulhenta cidade. Ele, o observador da cidade, o olho que tudo vê, o solitário no meio da multidão, nos lembra da melancolia de sermos apenas mais um.

Mas nosso foco aqui são as mulheres de olhares baixos e semblantes taciturnos, e iremos nos limitar a duas obras especificamente, são elas *Nude With White Shawl* e *Nude With Hexagonal Quilt*. A primeira obra, *Nude With White Shawl* apresenta uma mulher sentada, com o busto nu. A obra chega mansa, sorrateira, e explode em ambiguidades, variações e silêncios, que deixam o espectador meio atônito, sem entender muito bem o que se passa à sua frente.

Figura 1: George Bellows. *Nude With White Shawl*. 1919. Óleo sobre tela. 96,52cm X 76,20cm. Coleção privada.



Fonte: <http://www.hvallison.com/>

Uma mulher sentada, com os seios fartos que captam nosso olhar ao primeiro momento, tem seus braços e mãos pousados para sustentar o xale que ressobre um de seus ombros e seus braços. A única indumentária que a modelo apresenta é uma forma de anágua preta, com renda branca na parte superior – e nada mais. Nenhum brinco, nenhum colar, nenhum anel ou acessório para cabelos; cabelos que por sinal, se apresentam de forma simplória, preso e com a divisão bem definida ao meio. A modelo não nos

olha nos olhos, e, sem muita obstinação para um olhar altivo, seu olhar cai, ao lado.

A referência à Maria talvez seja a mais óbvia para alguns espectadores. Em seus braços parece faltar algo, talvez Jesus. E a dor do pesar, a dor de quem perde o mais amado de sua vida, sobrevive em lembranças, numa conjugação com um passado que se impõe como uma melhor alternativa ao agora. A falta de sentido, de alguém, de um amor, a falta que um tempo faz. Pietá seja talvez a maior das melancolias femininas, a dor da perda do filho amado, que perdura pela eternidade, a dor que não cessa. O fundo azul-arroxeadado talvez auxilie ainda mais nessa aproximação com Maria, principalmente quando notamos que a luz parece emanar *dela*. Mas aqui o azul se torna um roxo brilhante, um roxo pulsante, que se faz mistério, que se faz combustão para a compreensão de algo que ainda nos escapa.

Mas é no seu rosto que a dor perpétua se escancara. Seus olhos embotados, suas olheiras visíveis, e suas sobrancelhas finas que se arqueiam levemente, criando uma pequena tensão em sua testa, se conjugam de tal forma, que a dor chega até nós. Ao vermos aquele olhar, difícil não nos enxergarmos nela. Aquele olhar de desespero calado, que há muito grita, que emudeceu por uma existência possível. E do outro lado da tela, nos perguntamos o que falta ali? O que falta a essa mulher que se coloca de seios expostos e rosto amuado? Mas Madonna ou não, a obra nos devolve essas perguntas e nos faz questionar sobre nosso próprio estado de contemplação da tristeza. A melancolia como fator da modernidade permeia todas as esferas da vida, encontra a falta onde quase nada falta.

E com essas mesmas perguntas nos deparamos com a mulher de *Nude With Hexagonal Quilt*, de 1924. Aqui vemos mais uma vez uma mulher nua, recostada no conhecido sofá de Bellows, sobre uma colcha de retalhos hexagonal, e ao fundo um papel de parede com temas florais compõe com a cortina de renda e o planejamento rubros aos seus pés um ninho de sensações e texturas. Aqui, diferentemente da primeira, temos acesso ao seu arredor, ela já não é tão uma incógnita quanto a mulher de NWWs. Sabendo ser aquele o sofá de Bellows e pela janela presente em diversas outras obras, seria um palpite fundamentado que aquele espaço seria o estúdio de Bellows. Além disso, temos um mobiliário que pode nos dizer um pouco mais sobre a mulher de olhos tristes.

Figura 2: George Bellows. *Nude With Hexagonal Quilt*. 1924. Óleo sobre tela. 129,54cm X 160,02. National Gallery of Art.



Fonte: <http://www.hvallison.com/>

O olhar da modelo segue a linha da sua perna em posição triangular, seus cabelos cor de mel caem suavemente sobre sua axila. E aqui, como na modelo em *NWWS*, a mulher não usa nenhum adorno, e novamente a sobrancelha que parece se elevar, expressando a dor e as histórias que esse corpo e a colcha carregam. Parte do título da obra, e que merece uma atenção a mais, a colcha de retalhos é uma tradição estadunidense em que mulheres se juntavam para costurar com restos de tecidos, contando histórias e cantando cantigas antigas. Ponto interessante, é que esses momentos eram também momentos de trocas, das confidências dos traumas, dos medos e solidões vivenciadas pelas mulheres no seio da sociedade patriarcal. E, mesmo com tantas coisas gritando pela nossa atenção, disputando nosso olhar, vemos o abismo do olho negro, tão sutil e eficaz.

Há luz lá fora, e a luz de dentro parece ser morna, quente o bastante para lembrar esse corpo de viver, para lembrar esse corpo que não há só escuridão. Os matizes de cores quentes parecem dar uma fraca sensação de conforto a esse corpo moroso. Mas os olhos negros fixos e baixos parecem revelar a escuridão do comum, daquele que não é mais necessariamente o pecador, o criminoso, mas a mulher de todo dia, que carrega consigo as máculas impostas pela sociedade.

Diferente são as cores usadas por Brooks, que nem o afago das

cores quentes nos oferece. Sua paleta de cinzas, pretos e brancos, com nuances lavadas, é uma de suas marcas. Romaine Brooks viveu bem mais tempo do que Bellows, se limitando a desenhos no final dos seus noventa e seis anos. E diferentemente dele, pouco teve que comissionar, já que herdou boa parte da herança da família, o que lhe ofereceu bastante liberdade do que e como pintar. Sua vida se mistura com sua obra, sendo muitas vezes sua vida questão de maior interesse. É de farto conhecimento que Brooks era lésbica, tendo um longo e conturbado relacionamento com Natalie Barney. E sua aparência andrógina lhe custou o primeiro casamento, com seu amigo e também gay, John Brooks (de quem herdou o nome), que não aceitava a aparência fortemente masculina de Brooks e seu comportamento tido por muitos com desviante (LANGER, 2015, P. 39).

Brooks doou ainda em vida boa parte de sua obra para o *Smithsonian Museum*, e aqui, por limitações físicas, iremos trabalhar três de um acervo museal de mais de 60 obras. Na ordem cronológica são elas: *Le Trajet* (1911), *Renata Borgatti, Au Piano* (1920) e *Self-Portrait* (1923). *Le Trajet* (ou O Caminho, em bom português), imediatamente nos leva a um ambiente sorumbático.

Figura 3: Romaine Brooks. *Le Trajet*. 1911. Óleo sobre tela. 115,2cm X 191,4cm. Smithsonian American Art Museum.



Vemos uma mulher de extrema palidez, nua, com longos cabelos pretos, deitada em um lençol branco flutuante. O lençol branco flutuante já daria à tela a percepção fantasmagórica por si só, mas como se não bastasse, Brooks adiciona uma mulher de uma magreza normalmente associada a corpos sem vida. Seus ossos pontudos e bem delineados, as costelas levemente aparecendo, os olhos fundos e as olheiras pretas, o

queixo pontudo na mesma direção do final do lençol, reforçam a ideia cadavérica. Aqui, ao contrário do visto em Bellows, vemos uma mulher com seios bem menores, bem adornado pela costela e clavículas proeminentes. Seu cabelo preto se dissolve na incógnita do fundo, mas duas mechas pousam sobre o lençol, escorrendo para debaixo de seu ombro direito, como fluídos negros que escapam de seu corpo semi-morto.

A modelo de corpo semi-morto é Ida Rubinstein, famosa no círculo de Romaine Brooks. Ida, com quem Brooks se envolveu amorosamente por um tempo, foi conhecida por seus traços afilados, e sua aparência exótica, que alguns poderiam chamar também de andrógino. Seu corpo lânguido tem certo apelo sexual, mas sem não antes passar pela melancolia profunda da escuridão. Tendo a melancolia e, fatalmente, a morte como musas, é compreensível que o apelo sexual muitas vezes venha ao par de temas mórbidos. A melancolia aqui grita e nos pega pelos calcanhares, nos fazendo encarar a realidade do fim da vida, mas também nos lembra do gozo como fim em si mesmo, como quem se dilui nos fluídos etéreos do prazer, se deixando ir até findar-se. *Le Trajet* nos leva pelo Caminho da melancolia e do prazer das finitudes.

Já em *Renata Borgatti, Au Piano*, as sutilezas azul-esbranquiçadas de *Le Trajet* são substituídas por blocos de cores de fundo ocre. Vemos Renata, que só sabemos ser uma mulher pela indicação do título, tocando piano. O fundo ocre e sem energia mais uma vez não nos diz nada. Renata veste uma toga preta, como quem carrega o manto pesado de quem decidiu ser pária; seus cabelos bastos e lhe dão a aparência firme que parece apresentar. Suas mãos de longos dedos finos tocam o piano gentilmente e com a precisão que cada nota lhe pede.

Figura 4: Romaine Brooks. *Ranata Borgatti, Au piano*. 1920. Óleo sobre tela.
141,8cm X 188,7cm. Smithsonian American Art Museum.



For us there is only one season, the season of sorrow. The very sun and moon seem taken from us. Outside, the day may be blue and gold, but the light that creeps down through the thickly-muffled glass of the small iron-barred window beneath which one sits is grey and niggard. It is always twilight in one's cell, as it is always twilight in one's heart.
(WILDE, 2001, P. 2)³

Oscar Wilde, condenado por então sodomia, escreveu esses versos, em sua cela. Versos que caberiam aqui, sem retoques. Renata Borgatti, assim como Ida, teve sua cota de *affair* com Brooks. Abertamente lésbica e famosa pianista de sua época, poderia ser Borgatti na cela sem luz. Ou Brooks. É Borgatti a primeira modelo feminina a ser representada por Brooks com alto teor andrógino, sendo um marco na carreira de Brooks, que persevera nessa busca de uma representação feminina sem que os traços tão usualmente femininos estejam presentes.

Mas voltemos a Borgatti. A pianista, bem como Ida em *Le Trajet*, pouca atenção presta ao espectador ou a pintora. Borgatti se perde sua música, se amalgamando com seu piano, numa epíflia tentativa de escapar desse mundo ameaça. A toga que lhe cobre, desce aos pés e numa nuvem

³“Para nós, há apenas uma estação, a estação do pesar. Até mesmo o sol e a lua foram tomados de nós. Lá fora, o dia pode estar azul e dourado, mas a luz que espreita pelo grosso vidro empoeirado da janela de ferro, sob a qual um senta, é cinza e avarento. É sempre penumbra nesta cela, é sempre penumbra neste coração” Tradução nossa.

de marrons e pretos, se junta aos pés de seu querido piano – o único que parece lhe entender. Renata possui os olhos fechados e as olheiras, sempre presentes, continuam ali. Mas Renata não curva as sobrancelhas num típico ato de sofrimento como as mulheres bellowsianas fazem; não. Renata tem uma expressão firme, severa, angustiada pelo temor de expressar-se por outra via que não o piano. Renata, de forma mais dura e menos lânguida com seus blocos de cores a pesar a tela, se coloca na rota da melancolia engolida, de quem tudo pode suportar, no silêncio da austeridade.

Silêncio é pautado recorrente quando tratamos da melancolia. O silêncio de quem sofre, de quem teme o outro, de quem teme merecer a felicidade, por culpa ou por dúvida. Brooks traz o silêncio como poucos e poucas. Está em quase todas as suas obras e certamente está em um dos seus poucos autorretratos.

Figura 5: Romaine Brooks. Self-Portrait. 1923. Óleo sobre tela. 117,5cm X 68,3cm. Smithsonian American Art Museum.



Em seu autorretrato, uma de suas obras mais icônicas, ela se representa nas suas cores de faturas frias, com um sobretudo preto de corte

alfaiatado, uma camisa branca com uma lapela pequena e despretensiosamente aberta. Suas mãos cobertas por luvas curtas e grossas e seu chapéu, uma massa de cor preta, com poucos detalhes visíveis, chama logo a atenção de quem se dispõe a olhá-la. O céu cinza e as construções ao fundo não são dos mais detalhados, mas combinam perfeitamente em si para compor o tom sóbrio e masculinizado que ela deseja passar de si mesma. A falta dos cabelos longos, da vestimenta dita feminina, de adereços mais detalhados, dos tons mais vivos, compõe a persona que Brooks andrógina que Brooks tanto preza.

Seus olhos sombreados pela aba da cartola nos distanciam de Brooks, que veementemente nos encara: ser olhado é também perder nosso posto imaculado de poder. A aura de mistério que nos sustenta no poder do espectador vai por água baixo quando notamos que também somos olhados, ainda que mal enxerguemos seus olhos. Os diversos tons de cinza nos levam para uma cidade abatida, com fumaças a cobrir-lhe o verde e luzes que aquecem. E umidade dos vapores pairam no ar, impedindo a luz provedora de calor. E aqui a umidade não é aquela do calor, das águas abundantes dos trópicos paradisíacos – é a umidade do fungo, dos insalubres, da gangrena e da morte. É a umidade da melancolia que se coloca no pano de fundo da vida moderna, de quem se coloca e é colocada as margens, é a umidade dos cenários dos que experimentaram “as dores e as delícias” de serem apenas mais um, dos que vivenciaram extremos sabores da vida, a umidade inebriante e sectária dos que na multidão, se perderam de si mesmos.

A melancolia em tempos de modernidades se faz e refaz a cada nova dúvida. Seja pela eterna suspeita do outro e de si, pelo detetive que cada e todo ser humano possibilita existir, pelas mulheres do eterno sofrimento, pela bílis negra em abundância, pela misticidade que o feminino pode representar, pela multidão de solitários, pela angústia da necessidade de ser quem é, a melancolia permeia a existência humana desde o início dos tempos. E George Bellows e Romaine Brooks trazem em suas próprias cores e matizes, em suas próprias concepções de figuras femininas, a diversidade e beleza da melancolia, que nem genialidade ou doença, mas uma melancolia que parece existir pelo simples fato de sermos.

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra. 1996.
- BROE, Mary Lynn. (Org). *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*. EUA: Southern Illinois University Press. 1991.

BROWN, Milton. *The Story of The Armory Show*. New York: The New Spirit, 1963.

BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Philadelphia: E. Claxton & Company. 1883.

CLARK, Kenneth. *The nude – A study in ideal form*. Princeton: Princeton University Press. 1984.

COLI, Jorge. *O Corpo da Liberdade*. São Paulo: Cosac Naify. 2010.

_____. Exposição, ocultação, contemplação: o olhar o sexo feminino. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2016%20-%20artigo%208.pdf>. Acesso em: 20/06/2017.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. 5. ed. New York: Thames&hudson World Of Art, 2

CHASTAIN, Catherine McNickle. Romaine Brooks: A New Look at Her Drawings. *Woman's Art Journal*, New Brunswick, v. 17, n. 2, p.9-14, set. 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1358461?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 03 maio 2019.

COYLE, Heather Campbell. *An American Journey: The Art Of John Sloan*. 2018. Disponível em: <<https://www.incollect.com/articles/an-american-journey-the-art-of-john-sloan>>. Acesso em: 04 mar. 2019.

CRAVEN, Wayne. The Seventeenth-Century New England Mercantile Image: Social Content and Style in the Freake Portraits. In: DOEZEMA, Marianne; MILROY, Elizabeth (Org.). *Reading American Art*. Dexter: Yale University, 1998. Cap. 1. p. 1-12.

DIJKSTRA, Bram. *Naked: The nude in America*. New York: Rizzoli, 2010.

DOEZEMA, Marianne; MILROY, Elizabeth. (ORG.) *Reading American Art*. Dexter: Yale University. 1998.

FER, Briony; BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. *Modernidade e Modernismo: A pintura francesa do século XIX*. São Paulo: Cosac&Naify. 1998.

GREENBERG, Clement. *Arte Abstrata*. In *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar. 1997.

_____. *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática. 1996.

JUNIOR, Martinho. *O que é fundamental ao historiador da arte?*
Disponível em: <https://amavelleitor.blogspot.com/2018/09/o-que-e-fundamental-ao-historiador-da.html>. Acesso em: 26/09/2018.

KENNEDY, Elizabeth. *The Eight and American Modernisms*. Chicago: Terra Foundation For American Art, 2009.

LANGER, Cassandra. *Woman's Art Journal*, vol. 22, no. 2, 2001, pp. 44–47. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1358903. Accessed 3 Nov. 2020.

LUCIE-SMITH, Edward. *American Realism*. New York: Harry N. Abrams Publishers. 1994.

_____. DARS, Celestine. *Work and Stuggle*. London: Paddington Press. 1977.

MÉTAYER, Guillaume. *Poesia e melancolia: a invenção da vontade de potência?*. Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v. 40, n. 2, p. 9-32, maio 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cniet/v40n2/2316-8242-cniet-40-02-9.pdf>. Acesso em: 18 maio 2021.

MCLEAN, Deirdre L. M.. *American Painting*. 2013. Disponível em: <<http://gratzgallery.com/cmsadmin/uploads/American-Paintings-Catalog.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

MORGAN, Charles H. *George Bellows: Painter of America*. Nova York: Reynal & Company. 1965.

MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Disponível em: <https://www.asu.edu/courses/fms504/total-readings/mulvey-visualpleasure.pdf>. Acesso em: 24/04/2018.

NEWMAN, Sarah. *George Bellows's New York and the Spectacular Reality of the City*. In *American Art*. V. 18. Nº 03. P. 92-99. 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *To Melancholy*. 1871. Disponível em: <http://www.thenietzschechannel.com/poetry/poetry->

dual.htm#tomelancholy
Acesso em: 19/05/2021.

NOCHLIN, Linda. *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York: Thames And Hudson, 1994.

RODRIGUES, Andreia de Freitas. *De Marsilio Ficino a Albrecht Dürer considerações sobre a inspiração filosófica de “Melencolia I”*. 2009.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos Trópicos*. A melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

SOUTH, Will. *Making Sense of the Senses: The Body the Brain and Modern Art*. Lincoln: University Of Nebraska, 2001. 19 p.

Disponível em:

<<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.br/&httpsredir=1&article=1043&context=sheldonpubs>>. Acesso em: 02 mar. 2019.

STRASNICK, Stephanie. *The Untold Story of Their Artistic Friendship*. 2014. Disponível em:

<<http://www.artnews.com/2014/03/27/national-gallery-show-explores-artistic-friendship-of-degas-and-cassatt/>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

WHITMAN, Walt. Song of Myself. In: *Leaves of Grass*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45477/song-of-myself-1892-version>. Acesso em: 09/02/2018.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes. 1984.

Retratos de Mesdames, filhas de Luís XV: um panorama de sua iconografia

*Portraits of Mesdames, daughters of Louis XV: a
panorama of their iconography*

Felipe da Silva Corrêa¹

Resumo: As seis filhas de Luís XV que chegaram à idade adulta foram um grupo singular na história do Antigo Regime francês. Com exceção de Madame Louise-Élisabeth, a mais velha, todas passaram a maior parte de suas vidas na corte, sem se casarem. Esta peculiaridade resultou nas diversas oportunidades que artistas tiveram de representá-las, em uma vasta iconografia que se inicia em 1727 e se estende até a era napoleônica. Este artigo oferece um panorama desta produção segundo as encomendas das diferentes administrações do Estado francês, bem como obras extra-oficiais provenientes de estúdios de gravura, conventos carmelitas e publicações revolucionárias. São levadas em consideração a dispersão dos retratos tanto sob a forma de presentes oficiais e privados, quanto no confisco e venda das propriedades reais após a revolução.

Palavras-chave: Retratação real; Antigo Regime; Mesdames.

¹ Doutorando em História da Arte no programa de pós-graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Coli, Felipe Corrêa realizou mestrado na mesma instituição, sob orientação do mesmo professor, e graduação em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Este artigo resulta de sua pesquisa de doutorado, em especial do período em que foi pesquisador externo no Centre de Recherche du Château de Versailles (França), de junho de 2019 a dezembro de 2020. Sua pesquisa é financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processos nº 2017/14530-2 e 2019/00109-9

Introdução

O público dos museus de arte brasileiros conhece bem os rostos de quatro princesas do século XVIII francês, cujos retratos fazem parte do Museu de Arte de São Paulo (MASP) desde a formação de sua coleção. Esses quadros, representando as filhas mais velhas de Luís XV e Marie Leszczynska como alegorias dos *Quatro Elementos* no pincel de Jean-Marc Nattier (1685–1766), são todavia apenas parte de uma iconografia extensa e complexa, produzida de 1727 até o fim do século dezoito. Luís XV teve não quatro filhas, mas oito, das quais seis viveram até a idade adulta: Louise-Élisabeth (1727–1759), Anne-Henriette (1727–1752), Marie-Adélaïde (1732–1800), Victoire-Louise (1733–1799), Sophie-Philippine (1734–1782) e Louise-Marie (1737–1787).² Estas mulheres, a quem se atribuía o título de *filles de France* e *Mesdames*, passaram a maior parte de suas vidas na corte e puderam ser representadas pelos mais diversos artistas que circularam neste meio. Além das obras originais, numerosas cópias e novas composições foram feitas por artistas menos conhecidos, a partir dos retratos na coleção real.

Imagem 1: Jean-Marc Nattier, *Madame Louise-Elisabeth (A Terra)*, 1750, óleo sobre tela, 97 x 136 cm, Museu de Arte de São Paulo (MASP)



² Para maior clareza, os nomes utilizados neste artigo serão os títulos pelos quais eram e são mais conhecidas, respectivamente: Madame Infante, Madame Henriette, Madame Adélaïde, Madame Victoire, Madame Sophie e Madame Louise.

É normal que as especificidades da longa iconografia de seis pessoas diferentes se diluam no conjunto. Não é incomum, por exemplo, encontrar em catálogos de leilão, recentes ou não, retratos femininos identificados arbitrariamente como uma das princesas. Um importante exemplo disso aconteceu em um leilão da Christie's (Paris, 6 de abril de 2012), no qual um busto feminino do ateliê de Augustin Pajou (1730–1809) foi incorretamente identificado como Madame Adélaïde. A personagem representada, além de ser completamente diferente, parece significativamente mais jovem do que a princesa no período em que Pajou realizou encomendas para a família real. O texto do catálogo não se baseia em nenhuma fonte arquivística, mas traz referências a dois livros que na realidade não mencionam este busto (Draper & Scherf, 1997; Draper & Scherf 2003). Enganos semelhantes podem acontecer também em coleções de museu. Na Wallace Collection (Londres), por exemplo, a mesma princesa é identificada erroneamente em uma miniatura que seria uma cópia de um suposto retrato seu por Louis Tocqué (1696–1772), embora tal obra não figure entre as encomendas feitas pela corte a este artista. A confusão provém de um catálogo de leilão do século dezanove (Galerie Georges Petit, Paris, 7, 8 e 9 de maio de 1884), no qual o quadro havia sido assim identificado, provavelmente porque a modelo fora representada como Diana, de forma semelhante ao retrato de Madame Adélaïde por Nattier (Palácio de Versalhes, MV 3805).

Um estudo exaustivo dos retratos existentes ou documentados de Mesdames se faz portanto imperativo, tanto para sua identificação adequada quanto para a compreensão do conjunto. Neste artigo, um panorama desta produção será apresentado com base nos resultados de um estudo em andamento que pretende reuni-la da forma mais completa possível, dentro das possibilidades de uma tese de doutorado. Este panorama leva em conta os retratos conhecidos nas mais diversas coleções e sobretudo as diferentes encomendas oficiais cuja documentação sobreviveu até os dias de hoje.

A produção de retratos oficiais e cópias para os *Bâtiments du roi*

Desde o nascimento de Mesdames Infante e Henriette, em 1727, e até o início do reinado de seu sobrinho, em 1774, as filhas de Luís XV não possuíam uma administração independente e dependiam, portanto, da *Maison du roi*. Como consequência, a encomenda e o pagamento de retratos era feita, de modo geral, com o intermédio das superintendências dos *Bâtiments du roi* (Edifícios do rei) e dos *Menus-Plaisirs du roi* (Prazeres minutos do rei). A produção de retratos de Mesdames para os *Bâtiments* nesta época é, se não a mais rica, certamente a mais conhecida

e documentada nos dias de hoje. Retratos de aparato como os de Nattier se encontram em importantes museus, sobretudo no Palácio de Versalhes, e são as imagens mais facilmente reconhecidas de Mesdames. No ano de 1900, foi publicado um inventário das obras de arte encomendadas e pagas por esta administração baseado nos Arquivos Nacionais, que se tornou uma importante obra de referência ainda utilizada nos dias de hoje (Engerand, 1900). No entanto, existe uma grande deficiência que concerne à produção de retratos e, conseqüentemente, a iconografia de Mesdames. O problema foi explicado pela primeira vez em um ensaio muito esclarecedor de Laurent Hugues, intitulado *La famille royale et ses portraitistes sous Louis XV et Louis XVI* (Hugues, 2003). Trata-se da produção de retratos pelos pintores trabalhando no *Cabinet des tableaux du roi* (Gabinete dos quadros do rei) a partir dos retratos oficiais produzidos pelos membros da Academia, cujo status de copistas fez com que seus nomes fossem deixados de lado por muito tempo. Dessa forma, hoje em dia é possível incluir na iconografia de Mesdames tanto a produção dos membros da Academia quanto a destes artistas menos conhecidos, através da bibliografia recente e da documentação preservada nos Arquivos Nacionais franceses.

As primeiras representações de Mesdames conhecidas hoje, no entanto, não são encomendas desta superintendência, mas gravuras celebrando o nascimento das gêmeas mais velhas, Mesdames Infante e Henriette. Estas estampas, preservadas em coleções como a Biblioteca Nacional Francesa (BnF) e o Palácio de Versalhes, provêm de diferentes estúdios parisienses, como os de Chiquet, Herault, Le Roux, e Radigues. Nelas, as princesas ainda não haviam recebido seus nomes e aparecem no colo de suas babás ou no berço, às vezes com sua mãe deitada ao fundo e rodeada pelos membros da corte. Alguns anos mais tarde, entre 1728 e 1732, dois retratos foram realizados por Pierre Gobert, um de Mesdames Infante e Henriette e o outro de Madame Marie-Louise, ou Troisième (1728–1733), que é o único retrato existente desta princesa,³ morta aos 4 anos de idade. Segundo Engerand (1900), que os identificou no Palácio de Versalhes (MV 4395 e MV 4396), eles correspondem a obras deste artista mencionadas em um inventário de 1732 (A.N. O¹ 1965) e não teriam sido encomendadas pelos *Bâtiments*.

Poucos retratos foram realizados durante a infância de Mesdames Infante, Henriette e Adélaïde. A documentação dos Arquivos Nacionais mencionam somente duas pinturas alegóricas destinadas à decoração do quarto da rainha, encomendadas em 1734 (Engerand 1900, p.310 ;

³ Após a morte de Madame Troisième em 1733, Charles Coypel (1694–1752) realizou um segundo retrato seu sob encomenda dos *Bâtiments du roi*, intitulado “Anjo da guarda levando Madame Troisième ao céu”, que foi destruído durante a Comuna de Paris (Lefrançois, 1994).

Caviglia-Brunel, 2012, pp. 218): *A Glória dos Príncipes acolhe os Filhos da França* (Palácio de Versalhes, MV (7038), de Jean-François de Troy (1679–1752), representando Mesdames Infante e Henriette com o Delfim; e *A Juventude e a Virtude que apresentam duas princesas à França* (Palácio de Versalhes, MV 7163), de Charles-Joseph Natoire (1700–1777), representando Mesdames Adélaïde e Victoire, ambas entre dois e um ano de idade. Com exceção de um retrato de Madame Infante identificado por Alessandro Malinverni (2008) na Galeria Nacional de Parma (inv. 2079) e ausente na documentação dos *Bâtiments du roi*, nenhum outro retrato foi produzido até a adolescência das quatro princesas mais velhas.

Em 1742, quando Nattier realizou seu primeiro retrato para a família real, *Madame Henriette como Flora* (Palácio de Versalhes, MV4457. Engerand, 1900; Nolhac, 1910; Salmon, 1999), a princesa já tinha quinze anos de idade. Na época, ela e Adélaïde eram as únicas filhas de Luís XV que haviam permanecido na corte, após a partida de suas irmãs mais novas para a abadia de Fontevrault em 1738 e do casamento de Madame Infante em 1739 com o infante Filipe da Espanha. É também deste período (1745) seu retrato de *Madame Adélaïde como Diana* (Museu Bernard d'Agesci, MNR 81). em ambos os casos, Nattier realizou mais de uma versão destes retratos.

Nattier foi o principal artista a retratar as filhas de Luís XV entre a década de 1740 e o começo da década de 1760 para a superintendência dos *Bâtiments du roi*. No caso de Mesdames Sophie e Louise, seus retratos de 1748 (Palácio de Versalhes, MV 3819, MV 4458, MV 4428) foram as primeiras representações destas princesas, que estavam sob a responsabilidade das freiras de Fontevrault desde a mais tenra idade. Naquele ano, o artista foi convocado a realizar uma viagem à abadia especialmente para a realização destes retratos, que foram enviados a Versalhes antes do retorno das princesas (Engerand, 1900; Nolhac, 1910; Salmon, 1999). Entre os principais retratos de Mesdames produzidos pelo artista no período, além dos quadros do MASP (1750–1751), podemos citar, em suas mais diversas versões: *Madame Infante e sua filha Isabelle* (1750, Museu Hillwood, inv. 51.4), *Madame Henriette tocando viola baixo* (1754, Palácio de Versalhes, MV 3800), *Madame Adélaïde fazendo nós* (1756, Palácio de Versalhes), *Madame Adélaïde segurando uma partitura* (1758, Palácio de Versalhes), *Madame Infante em traje de caça* (1756, Palácio de Versalhes).

Os retratos do MASP trazem duas importantes questões que também podem ser feitas sobre a iconografia de Mesdames como um todo. A primeira delas diz a respeito das escolhas iconográficas na representação de cada princesa em particular: por trás da escolha dos Quatro Elementos,

teria existido uma iconografia específica para cada uma delas? Qual o impacto de suas biografias em seus retratos?

Pelo menos para Madame Infante, única delas a se casar, este parece ser o caso. De modo geral, durante a juventude das filhas de Luís XV, um mesmo pintor solicitado pela corte faria diversos retratos de cada princesa, seguindo temas e formatos similares, como se observa nos retratos produzidos posteriormente por Roslin e Drouais. Mas Madame Infante, como infanta da Espanha e posteriormente duquesa de Parma, tem uma iconografia inteiramente sua. No retrato do MASP, a escolha de representá-la como a Terra não é nada gratuita: a cornucópia e a paisagem italiana contrapostas são uma clara ode ao seu ducado. Da mesma forma, retratos anteriores e posteriores ao do MASP, produzidos dentro e fora da França, trazem algo de seu status diferenciado. Ela aparece, por exemplo, em um retrato de grupo da família de Filipe V, da Espanha (1743, Museu do Prado, P002283), pintado por Louis-Michel van Loo (1707–1771), e a partir do qual diversos retratos individuais foram feitos, como um no qual ela foi representada em trajes de vestal (Palácio de Versalhes, MV 8548). Já na Itália, ela foi representada em um retrato de grupo de autoria de Giuseppe Baldrihi (1723–1803), em que ela é vista sentada fazendo nós em um ambiente familiar, com seu marido e filhos (1757, Galeria Nacional de Parma). No caso do próprio Nattier, a iconografia posterior aos retratos alegóricos do MASP inclui um retrato póstumo da princesa, mostrando-a com uma capa coberta de flores-de-lis, sentada ao lado de uma coroa.

Em relação às outras princesas, as diferenças iconográficas entre elas durante o reinado de Luís XV são bem mais sutis e, frequentemente, um mesmo tema é reaproveitado para personagens diferentes. Madame Henriette, por exemplo, cuja pureza e religiosidade era elogiada pelos cronistas da época e pelos biógrafos do século dezanove, foi retratada como vestal no quadro do MASP e, em uma obra desaparecida de Charles Coypel (1694–16752), como santa penitente no deserto (1752, A.N. O¹ 1934 A; Engerand, 1900, pp. 135-136). É tentador ver nisso uma referência à personalidade da princesa, mas uma hipótese do tipo cai por terra quando se constata que o tema da vestal foi aplicado igualmente a Mesdames Infante, Victoire e Sophie em ocasiões diferentes e que o da santa penitente foi reutilizado em uma miniatura representando Madame Adélaïde (A.N. O¹ 3009).

Imagem 2: François-Hubert Drouais, *Madame Sophie*, 1762, óleo sobre tela, 65,1 x 53 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



A outra questão levantada pelos quadros do MASP diz respeito à reutilização de retratos, temas e composições, tanto por membros da Academia como Nattier, quanto pelos artistas do *Cabinet des tableaux du roi*. O ciclo dos *Quatro Elementos* fora encomendado, inicialmente, como cópias para decorar o gabinete do Delfim e somente mais tarde decidiu-se que seriam feitas obras originais de Nattier (Engerand, 1900; Nolhac, 1910; Salmon, 1999). Ora, para a realização destas novas composições o artista copiou nada mais, nada menos que os retratos que ele mesmo fizera anteriormente. E mesmo as composições contém auto-citações: o retrato de Madame Victoire como a Água, por exemplo, nada mais é do que uma combinação de seu retrato em Fontevault com um tema e composição utilizados exaustivamente pelo artista em ocasiões anteriores.

Isto talvez ajude a trazer mais justiça aos artistas menos conhecidos que produziram as incontáveis cópias (ou novas versões) dispersas em diferentes museus, órgãos públicos e coleções privadas. Esta parte da iconografia de Mesdames será melhor compreendida quando a análise das fontes primárias que lhe concernem tiver sido concluída na pesquisa que dá origem a este artigo. De qualquer forma, a bibliografia existente sobre o tema e a correspondência dos superintendentes dos *Bâtiments du roi* analisada até agora já ajudam a entender as diferentes

funções destes retratos. A principal função, como a das grandes encomendas é oficial: encontramos entre elas, quadros enviados para a Bolsa de Bordeaux, para a Escola Real Militar, palácios episcopais, entre outros. Por outro lado, essa produção também inclui cópias encomendadas por motivos mais pessoais, como retratos enviados para Madame Infante na Espanha e na Itália ou para as freiras de Fontevault, com quem Mesdames Victoire, Sophie e Louise mantinham correspondência.

Ao longo do reinado de Luís XV, muitos outros artistas realizaram retratos de Mesdames, dentre os quais podemos citar François-Hubert Drouais, Alexandre Roslin e Jean-Antoine Houdon como os principais nomes das décadas de 1760 e 1770, além de artistas menos conhecidos como Jean-Martial Frédou e Henri-Philippe Coqueret entre os autores das cópias do *Cabinet des tableaux du roi*.

Retratos e miniaturas feitos para os *Menus-Plaisirs*

A superintendência dos *Menus-Plaisirs* era, como a dos *Bâtiments*, uma administração fazendo parte da *Maison du roi*. Sua função principal era gerir festividades, viagens a diferentes residências reais concertos, óperas e peças de teatro, mas também incluía diversas “despesas imprevistas”, como funerais, reparos em instrumentos musicais pertencentes às princesas, ou a encomenda de presentes reais sob a forma de retratos e joias. A atuação de artistas na produção de retratos da família real francesa para esta superintendência no século XVIII é um fato conhecido dos historiadores da arte. Os arquivos desta administração real fazem parte da importante série O dos Arquivos Nacionais franceses, referente à família real no Antigo regime, e foram, dessa forma, mencionados em diversas ocasiões, segundo os diferentes interesses de cada pesquisa. A contribuição dos miniaturistas para os *Menus-Plaisirs* já era mencionada, por exemplo, na famosa obra *La miniature em France au XVIII^e siècle* de Pierre Lespinnasse em 1929. Ainda assim, um estudo global aprofundado da atividade desses artistas nunca foi feito. Em seu ensaio de 2004 mencionado anteriormente, Laurent Hugues foi o primeiro a sinalizar esta questão e a examinar a produção destes artistas, assim como a dos copistas trabalhando para a administração dos *Bâtiments du roi*. Seu estudo mostrava não apenas a que ponto o trabalho desses pintores era desconhecido, mas também o quão numerosa havia sido sua produção (Hugues, 2003).

Hoje, diversos retratos encomendados pelos *Menus-Plaisirs* já foram identificados. Ano retrasado, por exemplo, alguns fizeram parte da exposição *Cent portraits pour un siècle* do Museu Lambinet, em Versalhes, sob curadoria de Xavier Salmon (2019) Outros figuram em

coleções de museus, como o Palácio de Versalhes. Encontram-se, ainda, retratos mencionados em dicionários de artistas, como *Les peintres en miniature actifs en France 1650–1850* de Nathalie Lemoine-Bouchard (2008) ou o *Dictionary of pastellists before 1800* de Neil Jeffares (2006), assim como em diferentes *catalogues raisonnés*, como o de Liotard por René Loche e Marcel Roethlisberger (2008).

As identificações recentes se limitam, todavia, às questões específicas dos estudos em que se encontram e não compreendem a totalidade da iconografia das filhas de Luís XV produzida para essa administração. E trata-se aqui de uma quantidade de retratos, em miniatura ou não, que não deve ser negligenciada. Os manuscritos da série O dos Arquivos Nacionais franceses nos quais estes retratos podem ser identificados correspondem às pastas de O¹ 2985 a O¹ 3094 e suas duplicatas de O¹ 3096 a O¹ 3133, ou seja, a totalidade das minutas e peças justificativas dos *Menus-Plaisirs* nos reinados de Luís XV e Luís XVI.⁴ Estes documentos revelaram, na pesquisa de doutorado que dá origem a este artigo, um total de 204 retratos das filhas de Luís XV, cuja maioria correspondem a retratos em miniatura nunca pesquisados antes. Se os retratos em miniatura não tem o mesmo status que os grandes retratos de corte encomendados pelos *Bâtiments du Roi*, o volume desta produção e a especificidade de seu propósito lhe conferem, por outro lado, uma importância particular na iconografia de Mesdames. Além disso, em determinados anos, os retratos das filhas de constituíram a maioria ou metade das pinturas feitas para os *Menus-Plaisirs*, rivalizando até mesmo com os retratos dos monarcas, o que reforça sua importância.

Os manuscritos disponíveis nos Arquivos Nacionais forneceram detalhes muito precisos sobre cada retrato, mas isso só foi possível após um longo trabalho de cruzamento das fontes. O motivo para isto, que explica em parte as lacunas deixadas pelos estudos anteriores, é a forma como estes documentos foram originalmente organizados e concebidos. Os arquivos analisados estão classificados segundo o as contas anuais da administração dos *Menus-Plaisirs*, ou seja, as peças justificativas e minutas não se encontram necessariamente na pasta do ano em que as encomendas foram realizadas, mas antes na daquele em que foram pagas. Assim, para cada ano existe geralmente uma subpasta nomeada *Dépenses Imprévues* (Despesas Imprevistas), onde estão organizados os documentos relativos a gastos de caráter mais flutuante, que não se enquadram nas viagens, peças de teatro e música que eram da competência desta administração. É nelas que se encontram as referências a retratos comissionados através dos

⁴ A pasta O¹ 2985 compreende os anos de 1698 a 1741 e, conseqüentemente, concerne tanto ao início do reinado de Luís XV quanto o período de interesse deste artigo, que se inicia com o nascimento de Mesdames Infante e Henriette em 1727.

Menus-Plaisirs, classificadas normalmente dentro de outra subpasta com variações dos nomes *Bijoux et Portraits* (Jóias e Retratos) ou *Présents* (Presentes). Os nomes destas pastas já fornecem uma indicação da natureza destes retratos: trata-se majoritariamente de miniaturas afixadas a peças de joalheria oferecidas como presentes pelos membros da família real. Como as jóias e as miniaturas eram feitos por indivíduos diferentes, isto significa que existem recibos separados para as duas coisas e que uma informação completa sobre os retratos em miniatura só é possível com o cruzamento de dados.

Apenas a subpasta do ano de 1749, intitulada *Bijoux et Portraits et Instruments de Musique* (Jóias e Retratos e Instrumentos Musicais),⁵ contém um manuscrito onde essas informações figuram de forma organizada. Nele, há uma tabela para cada princesa nas quais seus retratos são organizados segundo o tipo de jóia, o nome do pintor miniaturista, o preço do retrato, o nome do joalheiro, o nome das pessoas a quem o presente era destinado e o preço das jóias. Em todos os demais anos, parte dessas informações está ausente seja nos recibos dos retratos ou das jóias, de forma que o cruzamento de dados é imperativo e frequentemente deve-se trabalhar por eliminação para saber, por exemplo, qual retrato correspondia a qual jóia ou a quem determinado retrato era destinado.

De qualquer forma, exceto por um pequeno número de retratos com informações mais escassas, a análise desta documentação oferece uma descrição extremamente detalhada de cada encomenda. É o caso, por exemplo, de dois retratos de Madame Victoire executados por Cazaubon em 1768 (A.N., O¹ 3020). Os documentos mostram que o artista os pintou sob as ordens de Papillon de la Ferté e que entregou ambos no dia 4 de novembro de 1768, pelo preço usual de 240 libras cada. A partir deles, sabemos também que estes retratos decoravam dois braceletes idênticos, presenteados um à princesa de Chimay e o outro à marquesa de Rians, e que estes, por sua vez, foram encomendados pelos *Menus-Plaisirs* no dia 11 de outubro de 1768 e entregues pelo Galliard em 29 de novembro de 1768, pelo preço total de 5800 libras 5 sols. O recibo destes braceletes permite ainda saber que os dois eram compostos, juntos, de 112 brilhantes pesando 9 quilates 11/16, vendidos por 200 libras por quilate, e 8 grandes diamantes vendidos a 400 libras a unidade.⁶

Se descrições como esta mostram a que ponto um conhecimento individualizado desta parte pouco estudada da iconografia de Mesdames é possível, as informações observadas em conjunto também têm muito a contar. Neste caso, a primeira informação mais evidente é a recorrência das encomendas. Obviamente, a documentação correspondente a todos os anos

⁵ Archives Nationales O¹2986

⁶ Ou seja, 56 brilhantes e 4 diamantes em cada bracelete.

da vida de Mesdames deve ser considerada para este efeito, mesmo no caso da ausência de encomendas, que é um dado de igual importância. De fato, embora a documentação pertinente a elas se inicie no reinado de Luís XV e termine às vésperas da Revolução, os retratos destas princesas feitos para os *Menus-Plaisirs* se limitam aos anos de 1749 a 1771. Neste período, metade das obras foram realizadas ente 1749 e 1752. Isto significa que a época de maior recorrência destes retratos corresponde justamente à juventude das princesas e aos anos mais ricos e melhor conhecidos de sua iconografia, durante os quais foram realizados retratos como a série dos *Quatro Elementos* e outros retratos de Nattier e Vanloo para a superintendência dos *Bâtiments du Roi*. Este também é o curto espaço de tempo em que todas as princesas ainda estavam vivas e se encontravam em Versalhes,⁷ o que ajuda a explicar a abundância de encomendas. Assim, a produção de retratos de Mesdames dos *Menus-Plaisirs* estava, de certa forma, em consonância com a dos *Bâtiments du Roi*. Entre os retratos em miniatura dessa época, encontram-se diversas representações de Mesdames Infante, Henriette, Adélaïde e Victoire, mas um pouco menos de Mesdames Sophie e Louise. Da mesma forma, como no famoso retrato de Madame Infante com sua filha Isabelle de Parma por Nattier (Hillwood Museum, Washington D.C.), estas duas princesas aparecem frequentemente juntas em caixas de rapé, pares de braceletes e de anéis, e em um anel giratório. Também são partes desta produção famosos retratos de médio formato, assim como miniaturas, de autoria Jean-Étienne Liotard (1702-1789), que não recebia encomendas dos *Bâtiments du roi* por não ser membro da academia (Loche e Roethlisberger, 2008).

Havia, no entanto, uma diferença fundamental entre os retratos produzidos para as duas superintendências, igualmente observada por Hugues (2003) e por Loche e Roethlisberger (2008): o caráter oficial das obras executadas pelos membros da Academia para os *Bâtiments du roi* e o caráter essencialmente privado das que foram feitas para os *Menus-Plaisirs*. Como observado por Loche e Roethlisberger, “as dimensões modestas e o tipo de imagem a meio corpo sem mãos ou mesmo sem braços aparentes colocam os retratos reais franceses de Liotard na categoria de obra de natureza privada que não pretende rivalizar com os grandes retratos de corte pintados por Nattier nos mesmos anos”. Esta constatação é confirmada pelos documentos analisados nos Arquivos Nacionais. Eles mostram que isto se aplica também à produção dos *Menus-Plaisirs* como um todo, pois se trata de retratos destinados principalmente às próprias princesas e membros da família real e ao seu círculo mais próximo. Esta superintendência não encomendou quadros para decorar a Escola Real

⁷ Com exceção de Madame Infante, que havia sido duquesa de Parma, mas que fez retornos periódicos à corte francesa durante estes anos.

Militar ou palácios episcopais, como fizera os *Bâtiments du roi*. Suas encomendas tampouco correspondem aos retratos em miniatura que podem ser identificados nos Arquivos Diplomáticos em La Courneuve. Pelo contrário, entre os destinatários dos retratos se encontram sobretudo as próprias princesas, sua família e nomes como Madame de Duras, Mademoiselle de Charleval, Madame de Brancas, Madame de Brissac ou o bispo de Meaux – ou seja, suas governantas, damas de companhia e, na pior das hipóteses, seu *aumônier*.

Esta documentação também contribui para reconhecer a contribuição de diversos nomes muito pouco conhecidos para a iconografia das filhas de Luís XV. Enquanto as miniaturas de Liotard feitas para esta superintendência já foram objeto de estudos anteriores, a análise das fontes traz artistas cujos escassos dados biográficos se devem ao excelente dicionário de Lemoine-Bouchard mencionado anteriormente (Lemoine-Bouchard, 2008). Convém portanto mencionar seus nomes e sua contribuição para a iconografia de Mesdames através dos *Menus-Plaisirs*: **Jacques Charlier** (cerca de 1720–1790), autor de diversos retratos em 1749; **Hubert Drouais** (1699–1767), pai do artista homônimo mais famoso, que também executou várias encomendas naquele ano; **Michel Lebrun** (ativo a partir de 1729) e seu filho **Louis-Michel Lebrun** (ativo entre 1753–1768), com uma grande produção entre 1751 e 1758; **Philippe Penel** (cerca de 1690–1756), produzindo miniaturas em 1749 e 1751; **François-Élie Vincent** (1708–1790), que forneceu retratos nos anos de 1749 e 1756, e de 1765 a 1769, em quantidade muito maior que o estimado por Lemoine-Bouchard; **Nicolas Vennevault** (1697–1775), com dois retratos de Madame Adélaïde feitos em 1755 mas pagos nas contas de 1767;⁸ **Raphaël Bacchi** (1716–1767), pintor italiano, produzindo miniaturas em 1762 e 1763; **Cazaubon** (ativo na década de 1760), com diversos retratos em 1763, 1765, 1766 e 1768. ; **Louis** (ativo entre 1758–1773) em 1768, 1770 e 1771, com um retrato em cada ano; e, por fim, uma artista identificada nos documentos como **Madame Garand** (possível familiar do miniaturista de mesmo sobrenome) que assina em 1762 um *mémoire* de diversas joias, dentre as quais uma caixa de rapé com retratos dos netos de Luís XV e de Mesdames Adélaïde, Victoire, Sophie e Louise.

Estas miniaturas, incluídas entre os “prazeres minutos” da realeza, compõem majoritariamente joias de uso pessoal como caixas de rapé, braceletes e anéis, mas não são pequenos presentes. Trata-se de joias valiosas que denotam grande consideração das princesas pelas pessoas que as receberam. Os valores pagos pelos retratos variam entre 240 e 300 libras,

⁸ Estes retratos haviam sido executados em 1755 por Vennevault, que foi pago, na ocasião, pelo marquês de Lostanges, esposo de uma das damas de companhia de Madame Adélaïde. Em 13 de fevereiro 1767, o marquês escreveu aos *Menus-Plaisirs* uma solicitação de reembolso.

mas as joias que os compunham, que normalmente variam entre 2000 e 3000 libras, chegam a ultrapassar as 6000 libras. A importância deste tipo de joia é facilmente entendida quando se lê, por exemplo, o testamento de Madame Sophie (A.N. O¹ 3766), no qual caixas de rapé e outras joias são mencionados e legados a pessoas específicas. Exemplo disso é um par de braceletes com retratos de seus pais legados a Madame de Montmorin, sua *dame d'atour*.

Das encomendas de retratos das filhas de Luís XV identificadas na documentação dos *Menus-Plaisirs*, poucas foram realizadas em maior formato, seja em óleo sobre tela ou pastel. Entre elas encontram-se os retratos de Mesdames Adélaïde, Victoire, Sophie e Louise executados por Pierre Mérelle (1713-1782) em 1751 para a decoração do castelo do duque de Gesvres em Saint-Ouen (A.N. O¹ 2988 e O¹ 2997). Esses quadros as representavam de corpo inteiro com os rostos copiados a partir dos retratos de Liotard e mediam 7 pés de altura e 4 pés e meio de largura (aproximadamente 227,4 x 146,2 cm). O valor dessas telas foi de 300 libras cada, valor praticado para as cópias e miniaturas pelas duas superintendências. Anne-Baptiste Nivelon (ativa na segunda metade do século XVIII), por sua vez, recebeu em 1771 a modesta soma de 150 libras pelo seu retrato de Madame Louise executado para os *Menus-Plaisirs* em 1770, significativamente menos do que as 240 ou 300 libras normalmente pagas aos pintores copistas do sexo masculino (O¹ 3029 B, n.º. 385). A obra, identificada por Hugues (2003) na coleção do Palácio de Versalhes (MV 6613), representa a princesa como carmelita e é um de seus primeiros retratos do tipo, uma vez que foi feito no ano em que ela entrou para esta ordem religiosa (Hugues, 2003).

Outros exemplares importantes desta produção são os retratos de autoria de Joseph Ducreux (1736–1802), Jean-Marc Nattier e, principalmente, Jean-Étienne Liotard. Em 1768, foi solicitada a Ducreux a execução de um retrato de Madame Adélaïde, identificado por Hugues em uma coleção particular (Hugues, 2003; A.N. O¹ 3029 B, n.º. 390), junto com um retrato da sobrinha da princesa, Madame Élisabeth. O artista os entregou no ano seguinte e, em 1770, um *mémoire* pedia a Papillon de La Ferté que ordenasse o pagamento de 2000 libras pelo trabalho, assim como o reembolso de 12 luíses pela moldura fornecida pelo artista (A.N. O¹ 3029 B, n.º. 390). Quanto a Nattier, a documentação o menciona em duas ocasiões diferentes, primeiramente em 1760 e por último em 1769. Em 1760, o artista entregou, segundo um *mémoire* do dia 10 de setembro daquele ano, sete retratos aos *Menus-Plaisirs*, dos quais um representava Madame Adélaïde “com mãos”, em uma tela de 3 pés 3 polegadas de altura por dois pés e meio de largura (aproximadamente 105,6 x 81,2 cm), copiada a partir de um retrato de sua autoria (A.N. O¹ 3004, n.º. 136). No

ano seguinte, o artista escrevia ao superintendente, em duas ocasiões diferentes, reclamações sobre a falta de pagamento (A.N. O¹ 3004, 1 de outubro e 21 de novembro de 1761). Os outros retratos de Nattier, mencionados na documentação de 1769, também aparecem em um manuscrito com reclamações sobre o atraso no pagamento de retratos, desta vez sob a forma de um *mémoire* escrito após a morte do artista, pelo seu genro, o pintor Michel-Ange Challe (1718–1778). Trata-se de um retrato de Madame Henriette e outro de Madame Adélaïde “do mesmo tamanho que aqueles que são pagos a mil escudos pelos *Bâtiments*, estimado pelo Sr. Challe no inventário de seu sogro em cinquenta luíses cada” (A.N. O¹ 3025, n.º. 247). Quanto à Liotard, as obras em questão são os diversos retratos em médio formato feitos entre 1751 e 1752 (os documentos não mencionam os retratos feitos pelo artista em 1749), todos mencionados no *catalogue raisonné* do artista (Loche & Roethlisberger, 2008).

Por último, vale mencionar dois pastéis de 300 libras representando Mesdames Sophie e Louise realizados por um pintor praticamente desconhecido chamado Louis-François Aubry, em 1749 (A.N. O¹ 2986),⁹ e um retrato a óleo de Madame Henriette de mesmo preço realizado por outro pintor desconhecido, chamado Voiriot, em 1752.

Representações da maturidade de Mesdames

A iconografia das filhas de Luís XV produzida pelos *Menus-Plaisirs* documentada nos Arquivos Nacionais tem a particularidade de cessar completamente a partir de 1771, o que não é o caso de membros mais jovens da família real, principalmente os mais jovens. De forma semelhante, a frequência de encomendas de cópias observadas na correspondência dos *Bâtiments* também diminui consideravelmente na mesma época. Isto não significa que estas práticas tenham sido abandonadas em sua maturidade e no reinado de Luís XVI. Em primeiro lugar, devem-se entender as limitações dos arquivos mencionados até aqui, que não cobrem toda a produção de retratos de Mesdames. Além das obras pagas com os fundos privados da família real, cujos arquivos desapareceram, e dos escassos casos em que retratos das princesas foram oferecidos como presente diplomático e pagos pelas *Affaires étrangères* (Relações exteriores), existem ainda aquelas que foram executadas para a *Maison de Mesdames, tantes du roi*. Esta administração foi criada

⁹ É impossível que se trate aqui do artista homônimo mais conhecido, Étienne Aubry (1745–1781), que tinha apenas quatro anos de idade na ocasião. Jeffares (2016) o identifica como Louis-François Aubry, que se tornou membro da academia de São Lucas em 1747 e era amigo de outros artistas ligados aos *Menus-Plaisirs*.

especialmente para Mesdames Adélaïde, Victoire e Sophie após a ascensão de Luís XVI ao trono, como forma de remover suas despesas do orçamento da *Maison du Roi*. A partir deste momento, seus retratos são executados principalmente para esta administração, mas mantendo ainda algumas encomendas aos *Bâtiments du roi*. É durante este período da maturidade de Mesdames que se observam uma maior individualização da iconografia de cada uma e uma clara intenção de representá-las mais como filhas de Luís XV do que como tias de Luís XVI.

Além dos retratos produzidos para a *Maison de Mesdames* nessa época, existe uma produção à parte de retratos de uma princesa cuja iconografia muda radicalmente e se diferencia por completo da de suas irmãs. Trata-se de Madame Louise, e o motivo para isso é biográfico: como mencionado anteriormente, em 1770, ela entrou para a ordem carmelita e mudou-se para um convento em Saint-Denis, onde adotou o nome de Madre Teresa de Santo Agostinho. A partir daquele momento, sua iconografia ganhou um teor completamente novo, tanto sob a forma de quadros quanto de estampas, exaltando sua história de princesa trocou a corte pelo hábito. Além do exemplar de Versalhes mencionado anteriormente, esses retratos encontram-se em grande parte no Museu de Arte e História Paul Éluard em Saint-Denis, onde ficava o Carmo a que ela se juntou, mas também espalhados em vários conventos e igrejas no interior da França. A localização e a catalogação exaustiva de tais obras representam um grande desafio devido à forma como elas estão dispersas e à frequente ausência de documentação, uma vez que se trata muitas vezes de artistas anônimos.

A documentação existente revela também que, para além da construção da capela do convento de autoria do arquiteto Richard Mique (1728–1794), a atuação de Madame Louise como comitente de obras de arte após seus votos perpétuos se estende também para a produção de retratos e pinturas religiosas. Em documentos preservados nos Arquivos Nacionais em Paris, a princesa encomendava diferentes obras aos *Bâtiments du roi*. Em abril de 1778, por exemplo, ela encomendava uma cópia de um quadro da Sagrada Família aos *Bâtiments* (A.N. O¹ 3766), que ainda se encontra no antigo Carmo em Saint-Denis nos dias de hoje. Além disso, um inventário preservado no Carmo de Cergy e reproduzido na documentação do Museu de Arte e História Paul Éluard, contém diversas referências e encomendas feitas por Madame Louise de retratos de suas irmãs.¹⁰ Sua posição era inegavelmente diferente da de qualquer religiosa da época e os seus retratos de religiosa deixam isto bem claro. Em um deles, no museu em Saint-Denis, por exemplo, ela aparece segurando um

¹⁰ Eu devo à curadora Elsa Tilly a possibilidade de consultar estes documentos no Museu de Arte e História Paul Éluard.

crucifixo que lhe teria sido dado pelo papa Clemente XIV (Rollin, 2017, p. 14). Quanto às mais variadas estampas, seu status de princesa é sempre mencionado e elas chegam até mesmo a incluir flores-de-lis em sua decoração.

Durante este período, na corte e em Bellevue, as outras irmãs, Adélaïde, Victoire e Sophie, se fizeram representar por diversos artistas de sua escolha. Na maior parte dos casos, esses pintores eram solicitados pela administração da *Maison de Mesdames*, que chegou aos dias de hoje com muitas lacunas, como observado por Laurent Hugues em seu ensaio *Mesdames, tantes de Louis XVI, par Anne Vallayer-Coster* (Hugues et al., 2003). Segundo o autor, e conforme foi possível observar nesta pesquisa, os pintores solicitados por esta administração foram Joseph Ducreux (1735–1802), Étienne Aubry (1745–1781), Vincent de Montpetit (1713–1800), Johann Julius Heinsius (1740–1812) e Adélaïde Labille-Guiard (1749–1803). Além desses artistas mencionados por Hugues, dois desenhos perdidos de Gabrielle Capet (1761–1818) foram identificados por Arnauld Doria em 1921. Em raras ocasiões, os retratos foram pagos pelos *Bâtiments du roi*, como no caso de Anne Vallayer-Coster (1744–1818) e Jean-Antoine Houdon (1741–1828).

Os exemplares mais importantes da iconografia dessa época são certamente os retratos de Mesdames Adélaïde e Victoire executados por Labille-Guiard (1749–1803), que em 1787 foi a única pintora a obter o título de Pintora de Mesdames (Hugues, 2003). Entre eles, o mais notável é certamente *Madame Adélaïde pintando os retratos em medalhão de seus pais e irmão falecidos* (Palácio de Versalhes, MV 3958) exposto no Salão da Academia de 1787 e sobre o qual existe uma extensa bibliografia, incluindo um verbete no *catalogue raisonné* da artista (Passez, 1973). Este quadro representa a individualidade de Madame Adélaïde de forma nunca observada em retratos anteriores, principalmente se comparado a obras produzidas em sua juventude, sejam elas os retratos de aparato de Nattier ou de caráter privado de Liotard. Em grande formato e caráter oficial, a tela de Labille-Guiard traz a princesa diante dos retratos de seus pais sob os quais se lê “Leur image est encore le charme de ma vie” (Sua imagem ainda é o charme de minha vida). Este medalhão, que ela mesma teria pintado, reforça sua condição de filha de Luís XV e, ao mesmo tempo, evoca sua aptidão para as artes e exemplares anteriores de sua iconografia, como uma miniatura em que ela aparece pintando a efígie de Madame Victoire (The Walters Art Museum, 57.136) ou a tela de Louis-Lié Périn-Salbreux onde o retrato de sua irmã em formato semelhante aparece atrás dela junto com uma caixa de pigmentos e pincéis, em sua biblioteca (1776, Palácio de Versalhes, MV 9085). À sua esquerda, vemos a planta de um convento fundado por Marie Leszczyńska, sua mãe, e o qual ela apoiava

financeiramente. No plano de fundo, um dos relevos mostrados traz uma prova de sua devoção a Luís XV ao representar Mesdames entrando no quarto de seu pai para o acompanhar em seu leito de morte, apesar do risco de elas mesmas contraírem varíola. No Salão da Academia, este quadro foi exposto ao mesmo tempo que *A rainha Maria Antonieta cercada de seus filhos* (Palácio de Versalhes, MV 4520) de Élisabeth Vigée-Le Brun (1755–1842), rival da artista e pintora oficial da rainha, com quem Madame Adélaïde também pretendia rivalizar. A artista produziu replicou diversos outros retratos das duas princesas, todos bastante conhecidos hoje em dia e alguns dentre os quais têm sua documentação conservada nos Arquivos de Yvelines (A 1494).

Outros exemplos de igual importância na obra de Labille-Guiard são seu retrato de aparato de Madame Victoire (Palácio de Versalhes, MV 3960) e um retrato póstumo de Madame Infante (Palácio de Versalhes, MV 3876), ambos expostos e bem recebidos pela crítica no salão de 1789 (Passez, 1973). No caso do retrato de Madame Victoire, ela é vista ao ar livre fazendo um gesto em direção uma estátua alegórica da Amizade no palácio de Bellevue, o qual Luís XVI dera a ela e a sua irmã no início de seu reinado. Já o retrato póstumo de Madame Infante a mostra também ao ar livre, de mãos dadas com seu filho mais velho em alusão ao seu legado enquanto duquesa de Parma e infanta da Espanha. No canto uma sombra é projetada na parede, que Anne Marie Passez interpreta, no *catalogue raisonné* da artista, como uma lembrança poética de que a princesa não fazia mais parte do mundo dos vivos (Passez, 2001).

A iconografia das princesas durante e após a queda do Antigo Regime

Os quadros de Labille-Guiard, expostos nos Salões em 1787 e 1789, foram os últimos retratos de Mesdames a serem feitos antes da queda do Antigo Regime. Por uma estranha coincidência é tentador pensar que a memória destes Salões tenha sido transposta às diversas caricaturas revolucionárias com exemplares conservados na Biblioteca Nacional da França (BnF). Em 1969, Jean Cailleux percebia que, nos retratos da artista, Mesdames Adélaïde e Victoire apareciam sempre em vermelho e azul, respectivamente, e notava que a mesma coisa acontecia em retratos pintados por Heinsius. Por esse motivo, ele era levado a se indagar se as cores representavam algum tipo de prerrogativa exercida pelas princesas. Embora essas cores realmente sejam observadas nos quadros de grande formato de Labille-Guiard, a hipótese de Cailleux cai por terra quando vemos o pastel de Adélaïde que precede estas telas (Palácio de Versalhes, INV.DESS 1159) ou uma outra versão de seu retrato por Heinsius (Palácio de Versalhes, MV 3804), ambos representando esta princesa em vestido

azul. Contudo, ainda assim é muito curioso que as duas cores (ou variações de magenta e azul) apareçam em todas as gravuras coloridas de caricaturas das princesas, como uma forma diferenciar uma princesa da outra. Em uma dessas estampas, uma água-forte de 1791 intitulada *Présentation des hacquenées au St. Père* (Apresentação das feiosas ao Santo Padre), somos tentados a reconhecer as feições finas e o nariz alongado de Adélaïde na personagem em magenta e identificar Victoire na personagem em azul.

A primeira estampa satírica que parece ter sido publicada sobre o tema do exílio de Mesdames se refere ao seu trajeto pelo interior da França em direção à Itália, e tem um longo título descritivo: *Les Municipaux d'Arnai Le-Duc arêtent Mesdames tantes du roi et leur redemandent les chemises du folliculaire Gorsas : donnez nous les chemises à Gorsas donnez nous les chemises* (Os municipais de Arnai Le Duc param Mesdames tias do rei e lhes exigem as camisas do folicular Gorsas: deem-nos as camisas de Gorsas, deem-nos as camisas). A origem desta imagem é uma canção publicada por Antoine-Joseph Gorsas em sua coluna no *Petit Gauthier*, junto com diversos comentários jocosos (Duval, 1842, p. 85). Segundo Gorsas, todos os bens de Mesdames pertenceriam à nação, até mesmo suas camisas.

Para além das caricaturas e da piada sobre as camisas, na vida real, a apreensão de bens das princesas realmente aconteceu, pois era este o destino das propriedades dos monarquistas exilados. Isto explica, em parte, a dispersão de seus retratos. Nos Arquivos de Yvelines, alguns inventários da apreensão e venda de seus bens nos indicam algumas obras que tiveram este destino (Archives Départementales des Yvelines, 4 Q 17). Exemplo disto é um busto de mármore branco representando Madame Adélaïde, apreendido no Hôtel de Tingry em 14 de novembro de 1792, e dois retratos de Mesdames Adélaïde e Henriette, apreendidos no dia seguinte.

Com a chegada das princesas a Roma, surgem novas caricaturas, ainda mais radicais e ofensivas. A gravura *Présentation des hacquenées au St. Père*, mencionada anteriormente, traz no título a ofensa, ao utilizar a palavra *hacquenée* (*haquenée* na ortografia atual), nome dado a cavalos ou jumentos mansos montados por mulheres. A palavra também era usada para se referir a mulheres feias e desengonçadas, de aparência masculina. Na gravura, as princesas de fato aparecem como velhas horrorosas e masculinizadas, com pomos-de-adão, uma delas com dois cachorrinhos montados em seu vestido de corte. A legenda nomeia as personagens “jeunes et fraîches hacquenées richement carapaçonnées” (éguas jovens e frescas com luxuosas selas). Em outra gravura, protagonizada pelo papa e intitulada *Les Refractaires allant à la terre promise* (Os refratários em rumo à terra prometida), as princesas são novamente descritas, na legenda, como “les hacquenées du pape”. Novamente, somos inclinados a

reconhecer o rosto alongado de Adélaïde e, principalmente, o rosto mais arredondado de Victoire, que se assemelha ao retrato de Labille-Guiard exposto em 1789.

Essas imagens negativas não são a única iconografia de Mesdames Adélaïde e Victoire produzidas durante o período revolucionário. O discurso contrarrevolucionário também produziu estampas em que elas são mostradas como mulheres honradas, vítimas da Revolução obrigadas a deixar o país. Uma gravura italiana da mesma época representa seu acolhimento pelo papa de forma bastante diferente da “apresentação das haquenées”. Na cena, que nada tem de caricatural e cujo título reforça a legitimidade cristã da realeza, as princesas aparecem pequenas e ajoelhadas diante de Pio VI.

Embora as gravuras produzidas nessa época, em ambos os lados, identifiquem as duas princesas e sejam incluídas neste panorama de sua iconografia, elas dificilmente poderiam ser consideradas retratos. Os últimos retratos verdadeiros das filhas de Luís XV foram feitos após sua emigração por outra mulher exilada na Itália, a pintora de Maria Antonieta, Élisabeth Vigée-Le Brun. Os quadros, que contêm junto à assinatura a menção “A Rome” (Em Roma), representam Mesdames Adélaïde (Museu Jeanne d’Aboville, MJA 124) e Victoire (Phoenix Art Museum, 1974.36) em poses e trajés muito semelhantes. Uma direciona ao espectador um olhar amigável, enquanto a outra olha para fora da cena, com uma expressão esperançosa. Este parece ser o espírito do reencontro entre a princesa e a artista, que o descreve, em seu livro de memórias, ter sido recebida com “extrema bondade”, apesar das “vis calúnias” de Labille-Guiard (Vigée-Le Brun, 1835).

Pouco tempo após a morte das princesas no exílio em 1799 e 1800, foram publicados dois livros de memórias sobre sua fuga e exílio na Itália, cujo tom era claramente favorável às princesas, tratadas como vítimas da Revolução. O primeiro foi escrito por Charles Claude de Montigny e publicado em 1802. O segundo apareceu em 1816, já após a restauração, e havia sido escrito pelo Conde de Chastellux, que as acompanhara no exílio. Nos dois casos, os autores lamentam as angústias sofridas pelas princesas e louvam sua religiosidade, ressaltando fatos como sua chegada ao Vaticano poucos dias antes da Sexta-Feira Santa. O livro de Montigny, publicado em três volumes, tem uma gravura ilustrando o frontispício de cada um, ilustrando seus momentos principais. Nenhuma das três gravuras parece ter sido feita com base em retratos das princesas, pois seus rostos foram desenhados de forma genérica.

A última ilustração do livro representa a desgraça em que essas duas princesas terminaram. A gravura se intitula *Mesdames jettées par les vents devant le port de Barri dont les habitans sont en insurrection* e as

mostra isoladas no barco onde permaneceriam por muito tempo, até adoecer, para pouco tempo depois, já em terra firme, sucumbirem uma após a outra. Não vemos mais aqui nada do que conhecemos dos retratos de Nattier ou de Liotard. Pelo contrário, vemos as duas mulheres desesperadas, rezando e implorando diante de um porto em chamas.

Referências bibliográficas

CAILLEUX, Jean. Portrait of Madame Adelaïde of France, Daughter of Louis xv, in : *The Burlington Magazine*, v.111, n.792, março de 1969, pp.i-vi.

CAVIGLIA-BRUNEL, Susanna. *Charles-Joseph Natoire (1700–1777)*. Paris : Arthens, 2012.

DRAPER, James David & SCHERF, Guilhem. *Pajou Sculpteur du Roi 1730-1809* Paris : Réunion des musées nationaux, 1998.

DRAPER, James David & SCHERF, Guilhem. *Playing with Fire, European Terracotta Models, 1740-1840*. Nova Iorque : Metropolitan Museum of Art, 2003.

DUVAL, Georges. *Souvenirs de la terreur de 1788 à 1793*. Paris : Werdet, 1842.

ENGERAND, Fernand. *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du roi (1709–1792)*. Paris : Ernest Leroux, 1900.

HUGUES, Laurent. La famille royale et ses portraitistes sous Louis XV et Louis XVI, in : SALMON, Xavier (ed.) *De soie et de poudre : Portraits de cour dans l'Europe des Lumières*. Versalhes : Actes Sud, 2003.

HUGUES, Laurent, et al. Mesdames, tantes de Louis XVI, par Anne Vallayer-Coster, in : *Anne Vallayer-Coster : peintre à la cour de Marie-Antoinette*. Paris : Somogy éditions d'art ; Marseille : Yale University Press, 2003.

JEFFARES, Neil. *Dictionary of pastellists before 1800*. Londres : Unicorn Press, 2006.

LEMOINE-BOUCHARD, Nathalie. *Les peintres en miniature : actifs en France, 1650–1850*. Paris : Les Éd. de l'Amateur, 2008.

LESPINASSE, Pierre. *La miniature em France au XVIII^e siècle*. Paris : Les Éditions G. van Oest, 1929.

LOCHE, Renée & ROETHLISBERGER, Marcel. *Liotard : catalogue, sources et correspondance*, 2 vols. Doornspijk : Davaco, 2008.

MALINVERNI, Alessandro. Sui ritratti di Luisa Elisabetta di Borbone, duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla (1748-1759), in : *ACME - Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, Vol. LXI, fasc. III 2008

NOLHAC, Pierre de. *Nattier: Peintre de la cour de Louis XV*. Paris : Goupil & Cie ; Manzi, Joyant & Cie., 1910.

PASSEZ, Anne-Marie. *Adélaïde Labille-Guiard*. Paris : Arts et métiers graphiques, 1973.

ROLLIN, Jean. *Murs mystiques : les sentences du carmel de Saint-Denis*. Saint-Denis : Musée d'art et d'histoire, DL 2018.

SALMON, Xavier. *Jean-Marc Nattier, 1685-1766*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1999.

SALMON, Xavier. *Cent portraits pour un siècle : De la cour à la ville sous les règnes de Louis XV et Louis XVI*. Gand : Éditions Snoeck, 2019.

VIGÉE-LE BRUN, Louise-Élisabeth. *Souvenirs*. Paris : Charpentier, 1835.

Fontes manuscritas

Archives nationales (A.N.) : O¹ 1907 ; O¹ 1908; O¹ 1909 ; O¹ 1910 ; O¹ 1911 ; O¹ 1912 ; O¹ 1913 ; O¹ 1914 ; O¹ 1915 ; O¹ 1916 ; O¹ 1917 ; O¹ 1918 ; O¹ 1919 ; O¹ 1920 ; O¹ 1921 ; O¹ 1922 ; O¹ 1923; O¹ 1934 ; O¹ 1965 ; O¹ 2986 ; O¹ 2988 ; O¹ 2991; O¹ 2994 ; O¹ 2996 ; O¹ 2997 ; O¹ 3000 ; O¹ 3001 ; O¹ 3002 ; O¹ 3004 ; O¹ 3007 ; O¹ 3009 ; O¹ 3012 ; O¹ 3015 ; O¹ 3020 ; O¹ 3025; O¹ 3029 B ; O¹ 3034 ; O¹ 3099 ; O¹ 3101 ; O¹ 3766.

Archives départementales des Yvelines: 4 Q 17 ; A 1494

A produção imagética e comercial acerca do *Ballet Giselle, ou les Wilis*, em 1841

*Image and commercial production about Ballet Giselle,
or les Wilis, in 1841*

Franciara Sharon Silva do Carmo¹

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo principal levantar como funcionavam as engrenagens que envolviam a produção e comercialização de itens relacionados ao *ballet* francês de meados do século XIX. Para isto, tomaremos enquanto caso específico as relações de produção de partituras e partituras ilustradas por litografias produzidas no entorno do *ballet Giselle, ou les Wilis*, em seu ano de estreia na *Académie Royale de Musique* na *Salle Le Peletier*, Paris, em 28 de junho de 1841. Destacamos aqui que durante este período o *Ballet Francês* vivenciava seu apogeu, levando grande público à *Opéra* e suas bailarinas principais eram consideradas estrelas. O enredo de *Giselle, ou les Wilis*, cativou o público do século XIX e ainda hoje é considerado pelo mundo da dança uma grande obra de referência.

Palavras-chave: História da Dança; História do Ballet; História da Arte.

¹ Doutoranda em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, pesquisadora do Laboratório de História da Arte – UFJF. E-mail para contato: franciarasharon@hotmail.com.

O *Ballet Giselle, ou Les Willis*, é uma grande obra do século XIX ainda hoje amplamente apresentada e divulgada por companhias do mundo inteiro. Tendo marcado gerações de bailarinas e inspirado outras camadas da sociedade, este se mostra relevante desde sua criação. Isto se deve principalmente pela preocupação enfática de diversos mestres de dança de reformularem constantemente esta arte, não deixando-a cair em anacronismos ou por vezes tirando-a de segundo plano, e não deixando que fossem perdidas sua expressão ou técnicas. Basta lembrar que esta arte foi criada em meio ao absolutismo e tinha por principal objetivo distinguir os nobres com porte superior (sendo a dança parte deste porte distinto), do restante da população. Por isto a arte do balé muitas vezes precisa ser reformulada para não cair em desuso por deixar de representar uma sociedade. Porém, apesar das constantes adequações, algumas obras se destacam por representar um importante período ou por conseguirem se elevar ao patamar de um clássico. Sendo assim, independente de um tempo ou lugar, ela não parecerá fora de contexto.

No final do século XVIII o balé na capital da França havia caído em segundo plano, sendo *bailados diversos* para divertir o público ou mesmo participações dentro das apresentações de ópera. Alguns mestres começaram a perceber que a arte poderia ser cada vez mais relegada ao desprezo e sentiram que deveriam trazer algo novo e mais contemporâneo tanto para a técnica quanto para as apresentações de ballet. Logo no início do século XIX, são publicados inúmeros tratados de dança por toda a Europa, em uma tentativa de mostrar a rica história que o ballet oferecia, e para mais, trazendo como contemporaneamente a arte poderia ser apresentada para representar a dinâmica da sociedade em que ele estava inserido. Alguns bailarinos poderiam tender para a virtuosidade técnica (assim como Auguste Vestris), outros para o classicismo advindo ainda da dança de corte (como August Bournonville) e ainda havia aqueles herdeiros distantes de Jean-Georges Noverre e de sua pantomima. Grande parte do que aprendemos sobre técnica de ballet, sobre a visualidade das apresentações e seus devidos estilos advém da herança que o século XIX construiu nesta área.

Ao analisarmos seu contexto geral podemos observar que as obras de ballet produzidas no século XIX que puderam chegar até nós se baseavam em princípios de evolução técnica, expressividade, a representação de emoções através da poesia corporal, ou seja, a sensibilidade e os sentimentos humanos distintos eram traduzidos para os palcos. A dança evolui de momentos isolados de passos, quadros estáticos e pantomima, para uma fluidez corporal que dialogava com uma sequência narrativa (enredo). E este salto evolutivo quanto a sensibilidade retratada nos palcos, se deu sobretudo quando o ballet passa a buscar de inspiração

para seus enredos histórias produzidas pelo movimento romântico. O balé transformou-se em poderosa fonte de inspiração e ilusão, e o desenvolvimento simultâneo de todos os seus componentes – conteúdo dramático, música, cenários, figurinos, novas formas ou estilos de dança e coreografia – fez dele uma expressão real do ideal romântico. (FARO, 1986)

O primeiro ballet considerado romântico produzido pela *Ópera de Paris, O Balé das Freiras (Ballet of the Nuns)*, de 1831, foi apresentado ainda como parte de uma grande ópera, *Robert le diable*, considerado por muitos pesquisadores como um prólogo do que o Ballet Romântico poderia apresentar. Este ballet tem como cenário um claustro abandonado, e apresentava um grupo de fantasmas de freiras amaldiçoadas que tentava seduzir o personagem de Robert. Coreografado por Filippo Taglioni e Jean Coralli, trazia Marie Taglioni como a principal abadessa fantasma, Helene. Não demoraria muito para que o balé lançasse uma obra que fosse independente, levando os ideais deste movimento para os palcos após este leve empurrão. Em 1832, estreou *A Sílfide (La Sylphide)*. Bebendo das fontes românticas e das liberdades artísticas que elas traziam consigo, nesta obra Marie Taglioni representa um ser etéreo que traz consigo toda a dor romântica. Ela pode ser muito amada e desejada pelo pobre James, mas nunca poderá ser tocada, pois assim poderia morrer. Aqui vemos a mulher idealizada traduzida para os palcos; Marie representa assim o anseio e as esperanças românticas.

Marie Taglioni elevou o patamar da bailarina, apresentou em cena um virtuosismo comedido. Sua capacidade de transcender para o público o sentimentalismo de suas danças, seus gestos fluidos, sua delicadeza, encantou as plateias de Paris, e isso mudou muitos os parâmetros do ballet francês. Se até o século XVIII o ballet era a representação heroica da masculinidade, cujos bailarinos em cena eram o principal do bailado, o século XIX se molda como a era das bailarinas. Nos palcos as bailarinas eram etéreas, intocadas, desejadas, representação do sobrenatural, e por vezes trazia-se no enredo o anseio carnal; por trás das cortinas, as bailarinas foram objetos de desejo, os homens ricos pagavam a ópera o acesso ao *foyer de la danse* e nele gastavam fortunas para mimar suas favoritas, travando assim os mais diversos contatos sociais. As mulheres da alta camada da sociedade cada vez mais queriam se parecer com as belas e puras damas dos palcos e rapidamente um amplo mercado se abriu para suprir esse desejo.

O estrelismo em matéria de dança já entrara no cenário artístico com figuras como Vestris. Mas o apogeu dessa tendência se dá com o endeusamento de bailarinas como Taglioni, Cerrito, Elssler, Grisi ou Graham. Suas

litografias, reproduzidas às centenas, transformaram-se em objetos de decoração nas casas particulares e de negócios da época. (FARO, 1986)

Além de almejar o papel título dos ballets, homens e mulheres cada vez mais queriam ter um pedaço das próprias bailarinas e bailados para si. Conseguimos mapear uma ampla gama de produtos que traziam enquanto título os ballets, os personagens das bailarinas e as próprias bailarinas. Podemos citar litografias, partituras, esculturas, pinturas, poemas, postais e outras obras literárias; além de produtos de consumo como penteados, flores, diademas, chapéus, bonnets, broches, tecidos, caixas de itens de consumo cotidiano (tais como caixa de sabonetes). As propagandas eram tão apelativas quanto poderiam ser, prometiam refletir no produto aspectos da mulher-personagem.

Riqueza e fortuna, em nossa sociedade atual. Para chegar lá, muitas pessoas tomam estradas feias e caminham no meio de espinhos e árvores: O industrial que anunciamos ao mundo elegante, tem sido mais feliz, e hoje aqueles que nos acreditam e que irão a Constantin, verão... Mas nós paramos, a curiosidade fará mais do que todas as nossas palavras. Digamos, no entanto, que a guirlanda Giselle vai embelezar a beleza e tornar linda a mulher que não era. Depois disso, ainda temos algo a dizer?. (LA MODE, 1841)²

E ainda encontramos:

O sucesso do balé foi tão grande que Giselle se tornou um apelo publicitário: uma modista parisiense lançou uma flor artificial batizada com o seu nome. Um fabricante inventou um tecido estampado, ‘tecido sedoso, gracioso como a senhorita Carlota Grisi; sob suas feições surgiu para nós a ninfa Giselle’ (Journal des femmes, outubro de 1841). (BOURCIER, 2011).

A produção de itens de consumo de ballet tem uma crescente impressionante no século XIX, além da evolução da própria arte que a colocou em lugar de destaque. É importante trazer aqui dois outros eventos que influenciaram positivamente e alavancaram o ballet. O primeiro deles é a ampliação da circulação dos diversos jornais franceses. Com a utilização da prensa, tornou-se mais barato e rápido produzir uma quantidade maior de jornais, revistas, folhetins; veículos de informação esses que buscavam trazer todas as novidades e notícias de bastidores dos

² *Gallica*, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França*. *La Mode*, outubro-dezembro de 1841. (Tradução da autora). “Mée et la fortune, dans notre société actuelle. Pour arriver là, bien des gens prennent de vilaines routes et marchent au milieu d’épines et de ronces: l’industriel que nous annonçons au monde élégant, a été plus heureux, et aujourd’hui ceux et celles qui nous croiront et qui se rendront chez Constantin, verront... Mais nous nous arrêtons, la curiosité fera plus que toutes nos paroles. Disons cependant que la guirlande Giselle embellira la beauté et rendra belle la femme qui ne l’était pas. Après cela, avons-nous encore quelque chose à dire?”.

maiores sucessos dos Teatros Parisienses. Um bom exemplo do quanto o jornal havia evoluído de diversas maneiras em 1840 é o caso do jornal *La Presse*.

Segundo estudos de Renato Ortiz, em sua obra *Cultura e Modernidade* (1998), este jornal é o terceiro dos cinco maiores jornais da capital em 1840, produzindo tiragem equivalente a dez mil cento e seis jornais com publicações diárias, salvo poucas exceções (as quais eram apenas cinco dias do ano). A proposta do jornal era ter um estilo popular, com um preço baixo para época. Sua assinatura anual custava 48 francos enquanto outros jornais do período chegavam a custar o dobro deste valor. O *La Presse* também era vendido nas ruas por vendedores ambulantes, e seus lucros, além de advirem das assinaturas, eram provenientes principalmente da publicidade que era veiculada pelo jornal, cobrindo assim seus custos e fazendo-o ser mais barato para seus assinantes. (CARMO, 2020)

O outro elemento que contribuiu muito com a popularização tanto do jornal quanto do ballet foi a propaganda. No caso do jornal, ela contribuiu para que parte dos gastos para a produção deste fosse suprido pelos anúncios de produtos. Logo, páginas eram lotadas com a divulgação dos mais distintos produtos, formando uma reação em cadeia que possibilitava o aumento da produção e distribuição, além da diminuição no preço para o leitor, com o conseqüente aumento da receita. Para o ballet, no caso da estreia da obra *Giselle* houve uma fixação em várias seções dos jornais. Anúncios de apresentação, divulgação de seções lotadas, os diversos críticos querendo dar sua opinião sobre a obra. Inclusive um dos autores (Théophile Gautier) fez questão de em menos de uma semana após a estreia (a estreia do ballet ocorre em 28 de junho de 1841, a publicação de Gautier é de 5 de julho de 1841), publicar em sua coluna crítica no *La Presse* seus próprios apontamentos e questões a por trás dos bastidores da obra. Pessoas influentes da alta sociedade eram noticiadas ao serem flagradas assistindo a apresentação; e claro, haviam os produtos. Edição após edição aumentava o número de produtos *Giselle* sendo anunciados, sendo lançados em um número para no seguinte já aparecerem apontamentos sobre damas da alta sociedade utilizando esse produto na noite anterior, ao assistir novamente a apresentação do ballet.

O ballet *Giselle, ou les Wilis*, estreou em 28 de junho de 1841 no palco da *Ópera de Paris*, na *Salle Le Peletier*, sendo apresentado pelo *Ballet du Théâtre de l'Académie Royale de Musique*. Teve como inspiração para o primeiro ato o poema *Les Fantômes* de Victor Hugo da obra *Les Orientales* (1829), e o segundo ato teve por inspiração a lenda das Wilis, que teve uma versão popularizada para os leitores parisienses na obra *De l'Allemagne* (1835), de Heinrich Heine. Os escritores do enredo foram o poeta e crítico de arte Théophile Gautier com o auxílio do prolífero

libretista da Ópera Jules-Henri Vernoy de Saint Georges. Os cenários foram criados pelo talentoso Pierre Luc Charles Ciceri (cenógrafo chefe), que havia criado a ambientação de grandes obras do período. Os figurinos foram criados por Paul Lormier (figurinista chefe) com intuito de transmitir a maior verossimilhança com o período em que se passa o ballet, ao mesmo tempo em que permitisse que os bailarinos tivessem liberdade para executar suas danças.

A partitura foi composta por Adolphe Adam e as coreografias foram elaboradas pelo mestre de ballet da casa Jean Coralli, que elaborou principalmente as composições do conjunto do corpo de baile; e pelo bailarino e coreógrafo Jules Perrot, companheiro de Carlotta Grisi que conhecia os pontos fortes da bailarina e assim compôs seus solos para levar ao palco o melhor de sua técnica e vivacidade. O primeiro ato foi composto para ter como ambiente o mundo humano e seu cotidiano, se passando em uma alegre aldeia no dia da festa da colheita do vinho.

Primeiro Ato – Pequena Aldeia nos arredores de uma vindima. Ao Longe as torres de um castelo. Giselle, jovem e ingênua camponesa, está apaixonada pelo Conde Albrecht, que julga ser um humilde camponês, pois é com este disfarce que ele se apresenta a ela. Berthe, sua mãe, deseja ver a filha casada com Hilarion, um jovem da aldeia loucamente apaixonado por Giselle. Este, cheio de ciúmes, descobre a verdadeira identidade de Albrecht e resolve desmascará-lo na presença de Giselle e de seus amigos, bem como à vista de Bathilde – noiva do nobre Albrecht. A revelação da verdade deixa a jovem profundamente abalada. Não suportando tamanha mágoa, enlouquece e morre. (PROGRAMA, 2008)

O primeiro ato terreno se encerra de forma drástica, dando espaço para o segundo ato, etéreo e mágico, que nos traz a lenda alemã.

Segundo Ato – Hilarion está de vigília na tumba de Giselle quando soa meia-noite. Esta é a hora da materialização das Wilis, espíritos de jovens que foram enganadas e morreram antes do dia do casamento. Elas se vigam fazendo dançar até a morte qualquer homem que encontrem nos arredores do cemitério. Myrtha, sua rainha, aparece e chama as demais Wilis. Neste momento elas tiram Giselle da sepultura para iniciá-la nos seus ritos. Quando Albrecht aparece trazendo flores, Giselle surge para ele. Logos as Wilis retornam, perseguindo Hilarion, a quem levam à morte depois de fazê-lo dançar até a exaustão. Sob as ordens de Myrtha, as Wilis preparam destino semelhante para Albrecht. Giselle, porém, coloca-o sob a proteção da cruz do seu próprio túmulo. Myrtha usa seu poder sobre Giselle para forçá-la a dançar. Ao longo da noite, Giselle luta para sustentá-lo e ajudá-lo. Mas ele dança e desmaia, exausto. Quando parece estar quase à morte, surge a aurora com o primeiro raio de sol, quebrando o poder das Wilis. Giselle também desaparece. Albrecht teve sua vida preservada. (PROGRAMA, 1999)

Desempenharam os papéis principais: Carlotta Grisi como Giselle; Lucien Petipa como Albrecht; o mestre de balé Jean Coralli como Hilarion; e como Myrtha, rainha das Wilis, Adèle Dumilâtre. *Giselle* causou frisson pois levava ao palco todos os elementos de sucesso cênico construídos dentro da última década. Em *Giselle*, o ballet romântico tem o seu ápice levando aos palcos uma história de amor impossível, com grande elenco, coreografias que misturavam virtuosismo e elegância, lendas locais, danças tradicionais e danças exóticas, cenário suntuoso, iluminação a gás (que havia sido implementada a pouco no teatro), e muito efeito de maquinário e catapultas que faziam bailarinas aparecerem, desaparecerem e voarem. Fora tudo pensado de forma a incluir as novidades técnicas que tanto agradavam e surpreendiam ao público, ao mesmo tempo em que se mantinham elementos já bem quistos como forma de tentar garantir o sucesso da obra.

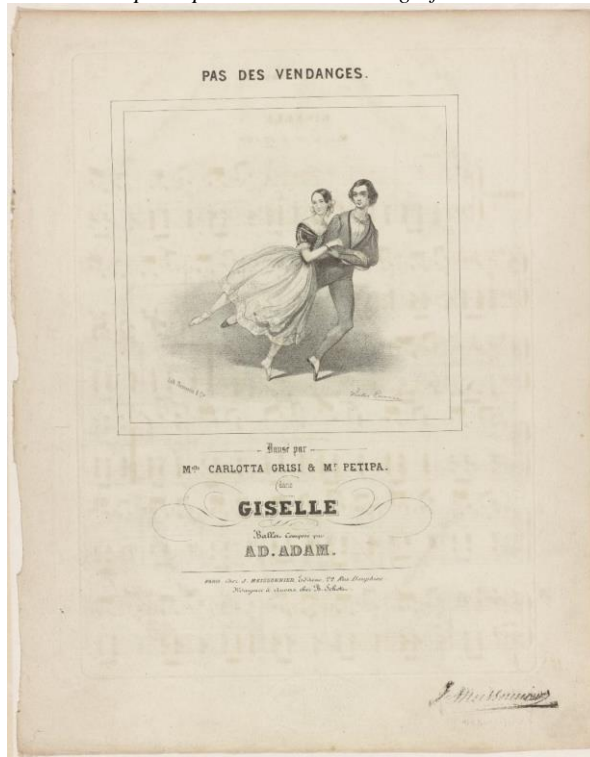
Logo a primeira crítica do balé é publicada em 30 de junho, no *Journal des débats politiques et littéraires*, assinada por J. J., o qual chegamos à identificação como sendo Jules Janin, prolífero crítico e entusiasta de ballet. Em seguida, durante a primeira semana de apresentação, os grandes jornais publicam notícias sobre a lotação do teatro e do agrado do público, sem nunca esquecer e mencionar que este balé traz de volta o mundo dos sonhos inaugurado por *La Sylphide*. Com o sucesso explícito, a sociedade de consumo abriria seu apetite para participar desta obra de alguma forma para além dos palcos.

O belo balé de *Giselle* encontrou uma editora; e pelo tempo que corre, este é um fato a ser destacado, especialmente se acrescentarmos que houve concorrência. Os bons trabalhos são sempre procurados. O editor J. Meissonnier é decididamente o comprador desta pontuação deliciosa: na imprensa já são os motivos mais bonitos de *Giselle*, organizados para piano pelo próprio autor, com o cuidado de que o sucesso não falhará em breve; justificam.³ (LE MÉNESTREL, 1841)

Um pouco abaixo existe um enquadramento traçado entre margens que busca separar o espaço de representação do espaço de descrição, conferindo assim destaque para a imagem.

³ *Gallica*, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França*. *Le Ménestrel*, 04 de julho de 1841. "Le ravissant ballet de *Giselle* a trouvé un éditeur; et par le temps qui court, c'est là un fait à signaler, surtout si l'on ajoute qu'il y avait concurrence. Les bons ouvrages sont donc toujours recherchés. L'éditeur J. Meissonnier est décidément l'acquéreur de cette délicieuse partition: sous presse se trouvent déjà les plus jolis motifs de *Giselle*, arrangés pour le-piano par l'auteur même, avec un soin que le succès ne pourra manquer de bientôt; justifier."

*Coindre, Victor. Pas des vendanges. Dansé par Melle. Carlotta Grisi e o Sr. Petipa dans
Giselle. Ballet composto por Adam. 1841. Litografia. Nova York.*



Neste *Pas* o casal sustenta o corpo sobre uma perna enquanto a outra se estende no ar em ponta. Estão de braços dados, com a bailarina passando ambas as mãos pelo braço de Petipa e entrelaçando os dedos, segurando firmemente. O bailarino apoia um braço sobre o outro, e ambos apresentam o corpo inclinado para a frente com uma boa postura (peito para a frente, ombros relaxados, baixos). Os dois estão com a cabeça direcionada para diagonal contrária da qual o corpo está direcionado, o que acaba acompanhando a perna que está no ar. Por fim, apresentam semblante sereno e parecem indiferentes ao que ocorre ao seu redor, inclusive a própria reprodução, passando uma impressão de introspecção.

Retratar bailarinos, mesmo quando o grupo não é grande, pode ser um desafio. No século XIX existe o estrelismo, e existe também a supervalorização da bailarina em detrimento dos bailarinos homens, os quais passam a ser acompanhantes tecnicamente super eficientes dos dotes das estrelas. O produto para vender bem deve trazer sua estrela principal em destaque, porém deve mostrar nas entrelinhas o enredo da obra também. A escolha da reprodução da obra além de ser esteticamente

agradável, acaba por representar bem os bailarinos em conjunto sem se ofuscarem, com Petipa ao mesmo tempo atrás e na frente de Carlotta, com a união dos corpos através de seus braços, troncos e a saia da bailarina, esta nos permite ver apenas o pé em ponta do bailarino, constatando assim o movimento e a sincronia. Eles estão unidos sem se sobrepor, se refletem.

Porém, esta forma também é uma boa maneira de representar a temática que o ballet leva em seu enredo. O amor de Giselle e Albrecht, a almejada união do casal, esta que poderia ser eterna e conjugal, transmite a sensação de que os dois estão absorvidos no momento e este se prolonga pelo fato de os personagens estarem em transição de passos e nunca pousarem. Eles estão suspensos no ar, no tempo; aqui o amor de Giselle e Albrecht acontece sem nenhum drama ou tragédia. Isso é permitido pois os bailarinos estão representados em meio ao Primeiro Ato, no momento auge de sua alegria pelo amor correspondido e pelo desejo que dividiam de passar a vida juntos. É interessante destacarmos aqui que ambos estão sendo retratados sobre pontas dos pés. Apesar de tecnicamente o bailarino não dançar com sapatilhas de ponta, há casos que no máximo a meia ponta do bailarino é tão alta que parece que os dedos mal tocam o chão. No século XIX existiram casos pontuais de bailarinos que se erguiam sob pontas dos pés em alguns momentos de suas apresentações, mas isso não era habitual dos grandes palcos, acontecendo mais em apresentações populares em praças e teatros menores voltados para comédias e shows de diversidades. Neste caso, ambos estarem em ponta pode nos reforçar a ideia de que estão suspensos no tempo, eles vivem apenas este momento.

Giselle-Carlotta está em traje do primeiro ato. Enquanto camponesa o cabelo é preso em coque baixo ornado com fitas de veludo azul céu; o vestido possui um corpete de veludo vermelho carmelite, com detalhes em bordo e botões de ouro. Na parte inferior a bailarina traja uma grande saia sino até abaixo dos joelhos, com camadas de cetim cor azul céu e forrado com tecido prata e cor de ouro; e em seus pés o calçado símbolo do ballet, as sapatilhas de ponta, novidade então. A litografia está em preto e branco, mas podemos verificar as cores e maiores detalhes do figurino em outras litografias contemporâneas ou mesmo no desenho de croqui do figurinista Paul Lormier, citamos aqui como por exemplo as obras *Giselle ou les Willis: six maquettes de costumes / par Paul Lormier e Giselle balé de Coralli, Gautier e Adam: traje de Mme Carlotta Grisi (papel de Giselle)*, da casa litográfica *Éditeur Martinet*.

Lucien Petipa, que interpreta o papel de Albrecht, um duque apaixonado pela camponesa Giselle que se disfarça de camponês sob o pseudônimo de Loys, está com as vestes deste segundo. Uma camisa branca com uma sobreposição em azul com mangas compridas e volumosas na altura do braço, um cinto preto na altura do umbigo e calça

de cintura alta (também conhecida como malha de ballet masculina e/ou legging de ballet) em um azul um pouco mais claro e acinzentado que sua sobreposição superior. Também traja meias brancas e sapatilhas masculinas pretas. Como no caso de *Giselle*, podemos assimilar melhor os detalhes e as cores do figurino em outras representações, como as que destacamos aqui: *Giselle, ballet de Coralli, Gautier et Adam: costume de Petipa (rôle de Loys)*, da casa litográfica *Éditeur Martinet*.

No chão o artista faz um efeito sombreado em degradê de tons de cinza com um fragmento da sombra dos bailarinos, como forma de dar profundidade ao desenho e separar o chão do fundo do palco. No canto inferior próximo aos pés de Carlota existe o selo da casa de edição e fabricante de impressora (placas) litográfica *Lith. Formentin & Cie*. Próximo ao pé de Lucien Petipa há a assinatura do artista Victor Coindre (cujo nome completo é Victor Frédéric), desenhista e litógrafo francês, que trabalhou ativamente com ilustração de capas de edições musicais. Abaixo da moldura encontramos mais informações que elucidam o ballet ao qual se dedica a brochura. Inicia-se com:

Dançado por
Senhorita Carlotta Grisi e Senhor Petipa,
de
Giselle,
Ballet composto por
*Ad. Adam.*⁴

Logo abaixo consta o endereço da casa editorial, responsável pelo projeto e comercialização: *Paris, Chez J. Meissonnier, Editeur. 22 Rue Dauphine. Mayence de Ouvers, chez B. Schoke*. Por fim, consta a assinatura um pouco borrada do responsável da edição musical, J. Meissonnier (Jean-Racine Meissonnier). Este foi um violinista, compositor e arranjador responsável pela editora musical que leva seu nome, a qual produziu partituras comerciais de grandes sucessos dos teatros franceses e seus compositores. *Chez J. Meissonnier* (também conhecida pelos nomes: *Maison J Meissonnier* ou mesmo apenas *J. Meissonnier*), editora responsável pelo comércio de partituras em Paris, por vezes trazia edições especiais de tais partituras adornadas com uma gravura em sua capa, como é o caso de *Pas des vendanges*. Isso era um bom chamariz de público, uma vez que a primeira versão feita era normal, e logo em seguida, para que pudesse haver novo interesse, era lançada uma edição especial com ilustração, a qual permitia ao público levar um pedaço, um momento registrado do ballet para casa. Lembrando que a sociedade de consumo do

⁴ Tradução da autora

XIX, ávida pelo que havia de novidade em produtos e querendo mostrar o seu poder de compra e pertencimento social, poderia comprar diversas versões do mesmo item para sua coleção particular, para seu prazer ou para elucidar seu pertencimento social.

Alguns jornalistas e críticos que tiveram acesso aos ensaios do ballet antes da estreia já publicavam palavras elogiosas em favor da composição de Adam, questão que pode ter influenciado no interesse imediato de obtenção de direitos de venda por parte das casas editoriais. O público geral, sob influência destes comentários e propagandas, logo ansiaria pelo produto também. Lembrando que no século XIX educação musical era um quesito de distinção social, sendo as festas e reuniões sociais o momento ideal para mostrar os dotes adquiridos em horas de aulas e práticas. Era um momento no qual a mulher poderia se destacar sem se vulgarizar, além de ser uma forma de divertimento nos momentos privativos. Tocar o mais novo sucesso da Ópera era mostrar o quão atualizadas e bem localizadas aquelas pessoas estavam socialmente. É interessante destacar que a pessoa que aprendesse essa partitura com fluidez rapidamente também demonstraria o talento musical tão bem querido no período.

Em quatro de julho, menos de uma semana após a estreia do ballet, os trâmites necessários já haviam sido feitos e a editora J. Meissonnier e a administração da Ópera fecharam acordo para a comercialização do trecho de *Giselle* que condizia com *Pas des vendanges*, tendo sido o fato imediatamente anunciado no jornal *Le Ménestrel*. No dia 12 de julho foi publicado no jornal *La Presse*, na seção *Notícias e Diversos* escrito pelo próprio Théophile Gautier que a partitura já poderia ser vista (logo adquirida) na tal casa editorial. Nas edições posteriores de ambos os jornais eram feitos anúncios ou mesmo citações sobre a tão bela partitura que estava à venda.

Porém, no dia 25 de julho é noticiado no jornal *Le Ménestrel* um abuso editorial, um caso de pirataria ao qual a polícia teve que intervir.

Nós falamos de pequenos rancores, que levaram alguma competição para explorar indiretamente, e contra o direito de M. J. Meissonnier, o título do delicioso balé de *Giselle*. A justiça acaba de ser feita. O comissário da polícia já pegou os títulos de várias peças publicadas sob o nome de *Giselle* em capitais de monstros, enquanto as palavras importantes intercaladas no balé apareceram lado a lado em caracteres microscópicos. Um processo seguirá imediatamente, pois é urgente parar essa falsificação espiritual e de bom gosto, que agora está de tanta ousadia no negócio da música. Mas, para que ninguém possa ser enganado no futuro, é dever da imprensa advertir ao público que peças que não têm o nome de ADAM não são, como dissemos, parte dos últimos sucessos de *Giselle*. (LE MÉNESTREL, 1841)⁵

⁵ Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França*. *Le Ménestrel*, 25 de julho de 1841. “Nous avions parlé de petites rancunes qui portaient certaine concurrence à exploiter indirectement, et

Por sua vez, o caso se mostrará mais complexo do que apenas um caso de pirataria e exploração ilegal do título. Ao concluir a partitura do ballet *Giselle*, o compositor Adam já engatou em outro projeto. Porém, os ensaios e andamentos necessários para a estreia ainda estavam sendo aprontados, logo o compositor não participou do processo de ensaio. Tendo composto a partitura, esta passou por uma revisão dos autores e coreógrafos e após fazer as adequações pedidas pelos ditos profissionais ele assumiu o próximo projeto que a Ópera estava desenvolvendo. Entre os últimos ensaios e a semana de estreia foram feitas interpolações dentro da partitura. Uma dessas interpolações foi feita próximo ao fim do primeiro ato, dentro da partitura de número treze. Esta sequência transcorre logo após os camponeses regressarem da colheita; tendo os nobres regressado da caça, o festival da colheita está em andamento em meio as danças de comemoração, que eram compostas por: Entrada, Andante, Variação, Variação, Variação e Coda. Abriu-se aqui uma oportunidade para acréscimos feitos ao bel prazer dos solistas. Ao todo, durante o século XIX foram feitos três acréscimos nesta seção da partitura, os quais foram feitas para agradar determinados bailarinos.

O primeiro acréscimo foi feito neste espaço de tempo entre os últimos ensaios e as primeiras apresentações, e é conhecido por *Peasant Pas de deux* ou mesmo como *Pas des paysans*, o qual contou com a participação dos bailarinos Nathalie Fitz-James e Auguste Mabile. Este acréscimo ocorreu por influência de Nathalie Fitz-James, bailarina que era uma das solistas da casa e possuía muito talento, como é reportado pelas críticas do período. Porém, conseguiu este destaque na peça ao pedir um favor à um influente patrono da Ópera. Durante o século XIX, com a abertura do *foyer de la danse*, membros relevantes da sociedade poderiam pagar pelo acesso aos bastidores e travar relações sociais e por vezes terem bailarinas como suas amantes, estas, além de poderem aproveitar financeiramente da situação, também tinham a possibilidade de pedir favoritismos em papéis a estes cavalheiros, que pagavam a quem fosse preciso para isto, o que acabou se tornando uma tendência, se pedir favoritismos em obras e papéis.

Como foi elucidado, Adam não estava mais disponível para compor este trecho, logo a solução encontrada pela equipe que estava

contre le bon droit de M. J. Melssonnier, le titre du délicieux ballet de *Giselle*. Justice vient d'être faite: M.le commissaire de police a déjà saisi les titres de plusieurs morceaux publiés sous le nom de GISELLE en capitales monstres, tandis que les mots importants : intercalés dans le ballet figuraient à côté en caractères microscopiques. Un procès s'en suivra immédiatement, car il est urgent d'arrêter cette contrefaçon spirituelle et de bon goût qui se glisse aujourd'hui si audacieusement dans le commerce de musique. Mais pour qu'à l'avenir nul ne puisse être induit en erreur, il est d' devoir de la presse de prévenir le public que les morceaux ne portant pas le nom de M. ADAM ne font point partie, comme on l'annonce, des nouveautés à succès de *Giselle*." (Tradução da autora).

desenvolvendo o projeto era acrescentar um trecho de outra composição. A escolhida foi a suíte *Souvenirs de Ratisbonne*, composta pelo compositor alemão Friedrich Burgmüller. A coreografia foi elaborada pelo mestre de ballet Jean Coralli, tal qual outros trechos do ballet, lembrando que no geral Jules Perrot trabalhou em contribuição com ele. O par deste *pas de deux* possuía talento e isto foi comentado pelos críticos. Nathalie Fitz-James conquistou o que desejava, seu nome estava constantemente sendo mencionado pelos jornais, e seu talento e seus esforços estavam sendo reconhecidos, como aponta a seguinte crítica publicada pelo *La France littéraire*:

Mademoiselle Carlotta Grisi representou e dançou o papel de Giselle, com uma perfeição notável. Sem aspirar ao vôo de Taglioni, sem copiar as poses de Essler muitas vezes, ela concebeu uma terceira escola que enfatiza sua agilidade e graça. Perrot assumiu o comando de desenhar os passos desse papel imbuídos de um devaneio suave e doce. Mademoiselle Dumilâtre, encarregada do papel de Myrtha, rainha das Willis, teve que se mostrar para ser aplaudida. O público levou em conta uma flexibilidade cheia de abandono e de uma elegância tão distinta quanto sua pessoa. Talvez possamos exigir mais animações deste belo mármore, mas Mademoiselle Dumilâtre ainda não teve a oportunidade de exibir um talento em que todos cantamos. **O passo do primeiro ato, destinado a promover a graça de Nathalie Fitz-James, faz a maior honra a esta dançarina.**⁶ M. Petipa interpretou o papel do príncipe com fulgor. (*La France littéraire*, 1841)⁷

O que se apresenta como um simples acréscimo acabou por agregar positivamente à coreografia e ao elenco do ballet. Porém gerou um pouco depois uma confusão editorial que foi noticiada pelos jornais. A questão principal neste departamento é que os direitos de comercialização das composições de Adam para o ballet *Giselle* estavam sob propriedade da casa editorial *J. Meissonnier*, porém a composição que foi acrescentada da obra de Burgmüller já era conhecida pelo público e possuía direito de comercialização em propriedade de outra casa de edições musicais, a *Éditeur de Musique Colombier* (ou apenas *Éditeur Colombier*), que ficava

⁶ Destaque da autora.

⁷ *Gallica*, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França*. *La France littéraire*, 1841. “Mademoiselle Carlotta Grisi a mimé et dansé le rôle de Giseile, avec une perfection remarquable. Sans aspirer au vol aérien de Taglioni, sans copier les poses souvent grimaçantes d'Essler, elle a rencontré une troisième école qui met en relief son agilité et sa grâce. Perrot s'était chargé de dessiner les pas de ce rôle empreint d'une rêverie molle et suave. Mademoiselle Dumilâtre, chargée du rôle de Myrtha, reine des Willis n'avait qu'à se montrer pour être applaudie, le parterre et les loges lui ont tenu compte d'une souplesse pleine d'abandon, et d'une élégance aussi distinguée que sa personne. Peut-être pourrait-on exiger plus d'animation de ce beau marbre, mais mademoiselle Dumilâtre n'a pas encore eu l'occasion de déployer un talent sur lequel nous comptons tous. Le pas du premier acte, destiné à faire valoir la grâce de mademoiselle Nathalie Fitz-James, fait le plus grand honneur à cette danseuse. M. Petipas a mimé avec feu le rôle du prince.” (Tradução da autora)

em *6 rue Vivienne, Paris*, e foi fundada e administrada por Jules Colombier.

A partir da primeira notícia (esta que foi transcrita acima), iniciou-se uma confusão editorial a fim de discutir quem realmente possuía o direito de realizar a comercialização do sucesso de Giselle. Os jornais se encarregaram de trazer os pormenores desta confusão e também demonstraram qual partido haviam tomado.

A falsificação acima mencionada é, aliás, muito sem importância em seu valor artístico, porque diz respeito, em particular, apenas a uma valsa alemã cujas duas ou três páginas foram infelizmente diluídas em oito páginas de música. Além disso, esta pequena falsificação é obra de uma casa comercial musical que é completamente irrelevante do ponto de vista da publicação.⁸

O jornal *Le Ménestrel* tomou partido de Meissonnier, e assim deixou claro que menosprezava a partitura da casa rival. Podemos averiguar que existiram três tipos de narrativas construídas neste momento: primeiramente, houve uma tentativa de colocar a partitura rival na ilegalidade, pois não foi composta por Adam e ela não pertenceria ao ballet *Giselle*. Porém, neste momento ela era um produto bem feito e que poderia enganar facilmente os desavisados. Para logo em seguida ser constatado e divulgado que a obra pertenceria sim ao ballet, mas que seria sem importância, logo menosprezando o material e a composição.

Porém, honras foram insultadas, e em uma carta resposta publicada no próprio jornal, Colombier foi defender seu trabalho e pedir uma retratação dos editores destacamos o seguinte trecho:

Como Editor desta música, tive a honra de lhe enviar uma carta em resposta ao seu artigo, na esperança que sua lealdade o faria fazer a questão de inseri-lo no número seguinte. Minha expectativa foi enganada; em vez de sustentar minha justa reclamação, o senhor cedeu lugar no *Le Ménestrel* do domingo passado a um novo artigo em que os fatos são apresentados de forma a prejudicar seriamente minha honra e meus interesses. Desta vez, Senhor, não dispensarei a inserção de minha resposta invocando sua lealdade, mas confiando em meu direito. Devo dizer-lhe, em primeiro lugar, que não estou usando o título do balé de Giselle indiretamente, ou por rancor; mas que tendo adquirido a propriedade da música do passo de dança pela primeira vez, dançado por M. Nathalie Fitz-James e M. Mabilie neste ballet, eu público porque acredito que tenho o direito. Limitarei minha resposta ao

⁸ *Gallica*, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França*. *Le Ménestrel*, 25 de julho de 1841. "La contrefaçon dont il s'agit plus haut est du reste fort peu importante comme valeur artistique, car elle ne concerne particulièrement qu'une valse à l'allemande dont deux ou trois reprises ont été assez malheureusement délayées en huit pages de musique. Du reste cette petite contrefaçon est l'œuvre d'une maison de commerce musical tout-à-fait sans importance au point de vue des publications." (Tradução da autora)

seu primeiro artigo aí. Tenho a honra, Senhor, de cumprimentá-lo, Assinado: COLOMBIER⁹

Elencamos aqui um fragmento da carta de Colombier, que teve cada um de seus argumentos enumerados, ao qual foi respondida da mesma forma pelos editores do jornal. Destacamos aqui a conclusão da resposta:

Publicar música sob o título principal de Giselle, quando outra editora é a dona daquele balé, pensamos que sim, está explorando-o indiretamente. Além disso: você diz que acredito que estou dentro dos meus direitos; você mesmo estabelece a dúvida; notamos esta pequena capitulação. A violência não foi cometida, Senhor, porque se o senhor se acreditou no direito de explorar o título que não lhe pertencia, não pode recusar ao senhor Meissonnier, o direito de impedir você judicialmente;¹⁰

A partir desta troca pública de cartas com cada qual apresentando e defendendo seus argumentos, vemos nos jornais cada grupo de editores tomando partido de um lado, anunciando assim o produto no qual residia sua fidelidade. Porém, o lado de Théophile Gautier, coautor do libreto e da equipe do *La Presse*, foi abertamente para Meissonnier.¹¹

Na *New York Public Library, Jerome Robbins Dance Division - Library Division*, há uma capa de partitura com uma ilustração que retrata Nathalie Fitz-James e Auguste, intitulada: *Mabille Nathalie Fitzjames and Auguste Mabille dancing in Giselle*, datada de 1842. Não temos certeza se é da mesma coleção da partitura de 1841 ou se é uma versão publicada posteriormente adornada com a gravura. Porém, esta se apresenta como um importante vestígio desta disputa editorial.

⁹ *Gallica*, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. Le Ménestrel*, 1 de agosto de 1841. “Editeur de cette musique, j’ai eu l’honneur de vous adresser une lettre en réponse à votre article, espérant que voire loyauté vous ferait un devoir de l’insérer dans le numéro suivant. Mon attente a été trompée; au lieu de faire droit à ma juste réclamation, vous avetdonné place dans le Ménestrel de dimanche dernier à un nouvel article dans lequel les faits sont présentés de manière à porter un préjudice grave à mon honneur et à mesintérêts. Cette fois, Monsieur, je nedeman-derai pas l’insertion de ma réponse en invoquant votre loyauté, mais en m’appuyant sur mon droit. Je dois vous dire, d’abord, que je n’exploite pas indirectement, ni parrancune, le titre du ballet de Giselle; mais qu’ayant acquis la propriété de la musique du pas dansé pour la première fois, par Mlle Nathalie Fltz-James et M. Mabille dansce ballet, je la publie parce que je crois en avoir le droit. Je bornerai là ma réponse à votre premier article.J’ai l’honneur, Monsieur de vous saluer, Signé :COLOMBIER” (Tradução da autora)

¹⁰ *Gallica*, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. Le Ménestrel*, 1 de agosto de 1841. “Publier de la musique sous le titre principal de Giselle, quand un autre éditeur est le propriétaire de ce ballet, c’est nous le pensons, faire de l’exploitation indirecte. Du reste: vous dites je crois être dans mon droit; vous établissez dune vous même le doute; nous prenons acte de cette petite capitulation. Violence n’a pas été faite.Monsieur, car si vous vous êtes cru le droit d’exploiter le titre qui ne vous appartenait pas, vous ne pouvez refuser à M. Meissonnier, celui de vous en empêcher judiciairement.”

¹¹ Essas disputas editoriais e outras situações que ocorreram em relação a comercialização dos produtos Giselle são abordadas também na obra *Giselle o Ballet por trás das cortinas*, de Franciara Carmo.

Conclusão

No decorrer do ano de 1841, pelo que consta nos anúncios de produtos dentro dos jornais e pelo vestígio da partitura que está no acervo da *New York Public Library* que retrata Fitzjames com Mabile (1842) notamos que ambas as casas editoriais continuavam a anunciar e vender seus produtos *Giselle*, este ballet seria representado por anos a fio na Ópera de Paris e rapidamente fora exportado para outros palcos europeus. Existe ainda muito o que se verificar ao que tange o universo do ballet, a relação de produtos de consumo cotidiano produzidos na contemporaneidade da estreia destes ballets e que se relacionam a esta arte possuem inúmeras nuances e muitas delas são apresentadas em forma de notícias e opiniões dentro dos jornais. Historiadores e demais pesquisadores podem cada vez mais entender a sociedade ao buscar entender as relações sociais acerca do ballet, como aqui fora apresentado.

Fontes

Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. "Pas des vendanges. Dansé par Melle. Carlotta Grisi & Mr. Petipa dans Giselle. Ballet composto por Ad. Adam" New York Public Library Digital Collections. Acessado em 17 de março de 2021. <https://digitalcollections.nypl.org/items/85bdeeb0-b3b5-0132-d7b2-58d385a7b928>

Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. "Nathalie Fitzjames e Auguste Mabile dançando em Giselle" The New York Public Library Digital Collections. 1842. Acessado em 20 de março de 2021. <https://digitalcollections.nypl.org/items/0d9d1c00-b198-0133-a206-00505686a51c>

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. Journal des Artistes*, 24 de outubro 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. La France musicale*, 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. La France littéraire*, 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. La Mode*, outubro-dezembro de 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. La Presse*, 12 de julho de 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. La Presse*, 30 de outubro de 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. La Sylphide*, 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. Le Ménestrel*, 04 de julho de 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. Le Ménestrel*, 25 de julho de 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. Le Ménestrel*, 1 de agosto de 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. Le Ménestrel*, 12 de setembro de 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. Les Coulisses Petit Journal*, 18 de julho de 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. Les Coulisses Petit Journal*, 29 de julho de 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. Les Coulisses Petit Journal*, 12 de dezembro de 1841.

Gallica, acervo digital da *Biblioteca Nacional da França. Les Coulisses Petit Journal*, 19 de dezembro de 1841.

Programa do balé Giselle. Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2008.

Programa do balé Giselle. Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1999.

Referências Bibliográficas

ALBATE, Carolym. e PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BALANCHINE, George. *101 stories of the great ballets*. New York: Anchor Books, 1989.

BOTAFOGO, Ana. BRAGA, Suzana. *Ana Botafogo: na Magia do Palco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. 2ªEd. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHARLE, Cristophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CARMO, Franciara. *Dança e Imagens – Entre ensaios e análises*. Curitiba: Editora Collaborativa, 2021.

CARMO, Franciara. *Giselle – O ballet por trás das cortinas*. Curitiba: Editora Collaborativa, 2020.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourrette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

GAUTIER, Theophile. *Théâtre – Mystère, Comédies et Ballets*. Paris: G. Charpentier, 1872.

GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. São Paulo: EditoraPerspectiva. 1978.

HEINE, Heinrich. De l'Allemagne. In: PEREIRA, Roberto. *Giselle: O Voo Traduzido - da lenda ao balé*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUGO, Victor. *Obras Completas – Volume XLI. Odes e Baladas – Tomo II*. São Paulo: Editora das Américas, 1960. p.185

NEVES, Lúcia Maria P.; MOREL, Marcol; FERREIRA, Tania Maria Bessone da C.; (Organizadores). *História e Imprensa. Representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A: Farperj, 2006.

ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PEREIRA, Roberto. *Giselle: O Voo Traduzido - da lenda ao balé*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

Adalberto Mattos diante de Seelinger: exercício sobre as formas de ver

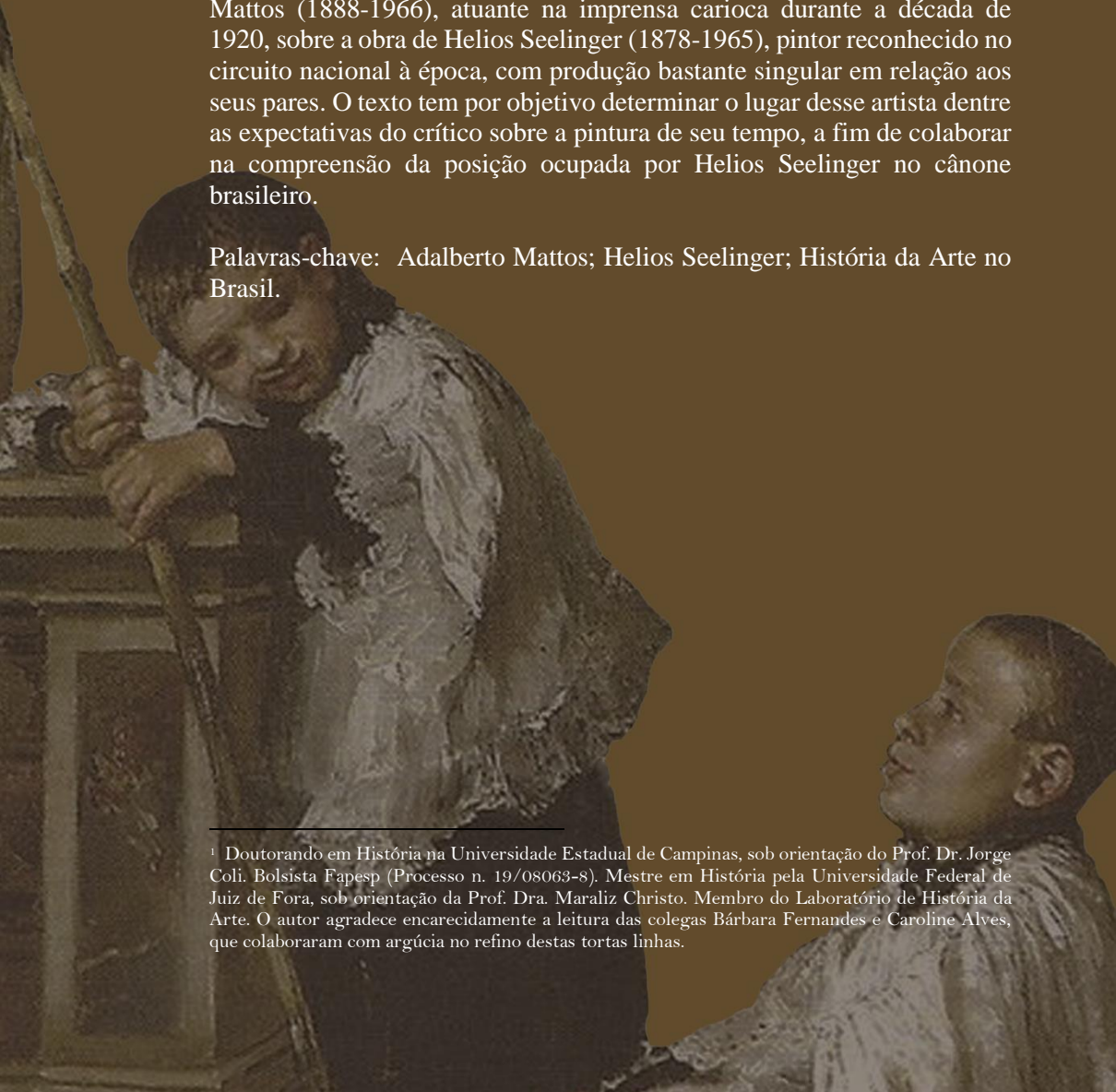
Adalberto Mattos before Seelinger: exercise on ways of seeing

João Brancato ¹

Resumo: No ensaio, pretende-se analisar a crítica de arte de Adalberto Mattos (1888-1966), atuante na imprensa carioca durante a década de 1920, sobre a obra de Helios Seelinger (1878-1965), pintor reconhecido no circuito nacional à época, com produção bastante singular em relação aos seus pares. O texto tem por objetivo determinar o lugar desse artista dentre as expectativas do crítico sobre a pintura de seu tempo, a fim de colaborar na compreensão da posição ocupada por Helios Seelinger no cânone brasileiro.

Palavras-chave: Adalberto Mattos; Helios Seelinger; História da Arte no Brasil.

¹ Doutorando em História na Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Coli. Bolsista Fapesp (Processo n. 19/08063-8). Mestre em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, sob orientação da Prof. Dra. Maraliz Christo. Membro do Laboratório de História da Arte. O autor agradece encarecidamente a leitura das colegas Bárbara Fernandes e Caroline Alves, que colaboraram com argúcia no refino destas tortas linhas.



Introdução

Em 2018, defendi minha dissertação de Mestrado em História na UFJF sobre a crítica de arte de Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966) na década de 1920. Interessava-me compreender os juízos do autor sobre a pintura de seu tempo a fim de estabelecer outras matrizes de pensamento no campo da crítica para a arte da Primeira República, não necessariamente comprometidas com o ideário hegemônico do modernismo paulista. Para empreender o trabalho, procurei confrontar os textos do crítico, publicados sobretudo nas revistas *Ilustração Brasileira*, *O Malho* e *Para Todos*, com as obras analisadas e os escritos sobre arte que o (in)formaram (BRANCATO, 2018). Para além de seus objetivos específicos, creio que a dissertação possua o mérito de apresentar ao leigo um panorama razoável dos artistas e das pinturas produzidas e/ou expostas nos circuitos mais importantes do Rio de Janeiro na década de 1920.

Devo a esse panorama, constituído através do crítico, o meu tema de pesquisa do Doutorado em História, atualmente em andamento na Unicamp. Foi por meio dos escritos de Adalberto Mattos que conheci Helios Seelinger (1878-1965), pintor carioca de trajetória e produção ainda pouco estudadas (VALLE, 2006). O artista chamara a minha atenção primeiramente pela crítica de Mattos, e em seguida por suas obras. Curiosamente, no entanto, pouco espaço tive para falar de Seelinger na dissertação. Neste ensaio, busco retomar e prosseguir com as reflexões desenvolvidas naquele momento. Afinal, o que representavam as obras de Helios Seelinger nos anos 1920 para Adalberto Mattos? Que posição o artista ocuparia na matriz de pensamento do crítico? Respondê-las permite-me pensar questões que agora são importantes no desenvolvimento de meu doutorado. Como sua posição se relaciona a de outros críticos da época? E o que isso poderia implicar para a carreira de Seelinger e o lugar ocupado por ele nas narrativas canônicas da história da arte brasileira?

Fundamentos da crítica de Adalberto Mattos

De maneira sintética, a crítica de Adalberto Mattos sobre a pintura configura-se como uma tensão permanente entre quatro grandes polos: o respeito à noção de Beleza Ideal; a construção verossímil do quadro; a existência de uma ideia/sentimento a ser transmitida, e a presença do temperamento do artista na obra. Por tensão, subentende-se o conceito conforme as leis da física: trata-se do resultado das “trações”, ou critérios, estabelecidos sobre um “fio”, ou obra, em vetores contrários. Se essa analogia não basta, fiquemos com a imagem de um “cabo de guerra”, em que adversários buscam vencer o outro exercendo a maior força sobre uma

corda. Em maior ou menor medida, esses quatro critérios, ou forças, estão em disputa quando Mattos se coloca diante de uma obra.

Isso não implica compreender esses quatro polos como opostos entre si, embora não seja possível uma coexistência exatamente pacífica entre todos eles. Os dois primeiros correspondem, em boa medida, à tradição artística europeia, às heranças das academias de arte, dentre as quais se inclui a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde Mattos estudara. Eles envolvem uma noção estética particular sobre o que é objeto da representação do artista, os procedimentos críticos para a sua abstração ideal, e as ferramentas técnicas para a sua viabilidade. Na passagem do século XIX para o XX eles já não se constituíam mais como exigências para a produção artística brasileira, mas faziam parte, com eventuais atenuações, da formação básica dos artistas (RODRIGUES, 2015, cap. 2; PEREIRA, 2016, p. II; BRANCATO, 2018, cap. 1).

Já a questão da ideia ou sentimento nas obras é um tanto hesitante. Ela sem dúvidas faz parte essencial do que se entende por tradição, presente no sentido narrativo das composições, mas é muito associada por Mattos ao quarto elemento, este definitivamente moderno (BRANCATO, 2018, p. 146-154). A expressão do temperamento – conceito oriundo da crítica francesa que abriu espaço para uma ampla renovação artística a partir da segunda metade do século XIX – valoriza a biografia, a personalidade do artista, relacionando diretamente a sua individualidade aos seus trabalhos. Ela se manifestaria tanto no aspecto formal, através da intuição dos desenhos e cores, dos acréscimos de tintas, da gestualidade dos traços, quanto no assunto desenvolvido, pelo contato do artista com o objeto da representação e a harmonização do tema com a sua personalidade (em que se inclui a ideia, como mencionado). O temperamento e seus conceitos decorrentes (a verdade, a sinceridade e a honestidade) também já estavam imiscuídos ao ensino acadêmico da ENBA, e eram características concebidas como modernas, capazes de renovar a tradição (DAZZI, 2011, p. 52; BRANCATO, 2018, p. 60-65).

No mestrado, a questão central, em última instância, era então verificar como esses critérios operavam efetivamente na escrita de Adalberto Mattos diante das obras citadas nas Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA) e nos circuitos privados cariocas. Em termos práticos, seus receios com as sintetizações e deformações plásticas em nome do temperamento envolviam, de um lado, a dúvida sobre as capacidades mínimas do artista de dominar o desenho, e de outro, a “falta de sinceridade” do mesmo sobre como dizia ver/sentir. Todavia, a impecável representação do real na obra, esgotando-se em mera “imitação da natureza”, também não o parecia suficiente: nesse caso faltaria o desenvolvimento de uma ideia própria, original, que comovesse, fizesse

pensar, ou então de uma intermediação entre o mundo real e, novamente, a expressão do temperamento do artista. Foi assim que Adalberto Mattos foi capaz de aprovar obras tão distintas quanto a de artistas como Batista da Costa, Eliseu Visconti, Arthur Timotheo da Costa, Georgina de Albuquerque, Augusto Bracet e Roberto Rodrigues.

Ao realizar um balanço sobre a produção artística brasileira na passagem do século XIX para o XX, Sonia Gomes Pereira (2018, p. 248) indicou a heterogeneidade dessa geração, formal e tematicamente. Não me parece por acaso que essa diversidade pictórica esteja justamente associada a um contexto de valorização dos aspectos individuais, originais, próprios dos artistas. É o “cultivo dos temperamentos” exatamente o que caracteriza e ao mesmo tempo distingue a produção artística dessa geração.

Helios Seelinger é parte dessa conjuntura. Dez anos mais velho que Adalberto Mattos, fez parte da primeira geração de alunos da ENBA, ainda na década de 1890. Entre 1896 e 1902, estudou em Munique, na Alemanha, assimilando à sua obra as inovações do movimento secessionista então em voga. De volta ao Brasil, conquistou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro na EGBA de 1903, instalando-se dessa vez na capital francesa por dois anos. Dessa época às vésperas da Primeira Guerra, em 1914, Seelinger fez constantes viagens entre Rio de Janeiro e Paris a fim de realizar encomendas de obras públicas, dentre as quais destacam-se as decorações do Pavilhão das Indústrias para a Exposição Nacional de 1908 e as decorações do Salão Nobre do Clube Naval, em 1911 (VALLE, 2006).

1920: bizarro e decorativo

Voltemo-nos então para a 27ª EGBA, inaugurada em 12 de agosto de 1920 na ENBA. Mattos se ocupou do certame na primeira edição da revista *Ilustração Brasileira*, em setembro, que por sua vez retomava os trabalhos interrompidos nos anos iniciais da Primeira Guerra. Dedicando quatro páginas à exposição, o crítico iniciara seus comentários pelas pinturas de Lucílio e Georgina de Albuquerque, Arthur e João Timotheo da Costa. Sua opinião sobre os quatro permite uma boa ideia de sua crítica de forma geral, valorizando a produção do grupo pelo desenho firme aliado à fatura moderna. Aqui, destacamos as considerações de Adalberto Mattos sobre o primeiro, uma vez que consideraria o *Retrato de Georgina de Albuquerque* “a melhor obra exposta no actual Salão”. Na ocasião, a obra também garantiu a Lucílio a Medalha de Honra, a maior das premiações. Dentre as qualidades enunciadas pelo crítico, o retrato seria “bem pousado e resolvido com galhardia”, com composição, desenho e pastosidade de tintas adequados, “colocando mesmo o seu autor entre os nossos melhores

artistas” (MATTOS, set. 1920). Para Mattos, podemos dizer, tratava-se de uma obra moderna e equilibrada, capaz de se utilizar de recursos derivados da experiência impressionista francesa sem romper com a estrutura sólida do desenho (BRANCATO, 2018, p. 135-136).

Lucílio de Albuquerque (1877-1939), um ano mais velho que Helios, ingressou na ENBA quando o segundo partia para Munique. Após vencer o Prêmio de Viagem para o Exterior da Escola em 1906, seguiu para Paris, onde chegou a conviver com Helios². Não é possível explorar aqui as afinidades artísticas entre ambos. Vale apenas indicar a trajetória comum que os dois percorreram, aproximando-se de uma estética simbolista e *art nouveau* que incidiu em grande interesse por aspectos decorativos na pintura, sobretudo no início do século (GRINBERG, 2008). Em 1920, contudo, o envio de Lucílio não se guiava bem por esses termos, enquanto Helios parecia, pelo contrário, explorá-los.

Dez foram as pinturas enviadas por Seelinger para a EGBA, dentre as quais conhecemos seguramente apenas uma, *Por mares nunca dantes navegados* (Imagem1). Uma ilustração da obra também apareceu na primeira página da crítica de Adalberto Mattos, embora a menção ao artista no texto surja apenas na última, assim:

HELIOS SEELINGER, sempre bizarro, apresenta-se com um coeficiente valente; mandou dez trabalhos, batendo o *record* da produção na actual exposição. Os seus quadros mais sérios são, incontestavelmente, “Por mares nunca dantes navegados” e “Nossa esquadra na guerra”. Nesses dous trabalhos o seu temperamento decorativo encontra-se bem desenvolvido.

O movimento, a tonalidade e a côr são característicos observados com intelligencia; o movimento revoltado das grandes massas dos vagalhões é sentido, contrastando com a poesia das gaivotas que beijam a crista espumarenta das ondas... (MATTOS, set. 1920).

O primeiro adjetivo com que Mattos qualifica Seelinger é “bizarro”. Trata-se de uma característica pouco comum entre seus escritos, mas reiteradamente utilizada para se referir ao artista e seus trabalhos³. O conceito de bizarro aqui não é expressamente negativo, embora não prescindia do sentido de estranhamento. No mínimo, Helios deve ser encarado por Mattos como alguém absolutamente diferente dos demais, e

² Nos arquivos privados de Seelinger, parte em coleção privada e parte doado recentemente ao CEDOC/Pinacoteca de São Paulo, há registros que corroboram tal convivência, atualmente em catalogação.

³ Localizamos menções do tipo apenas a Hans Paap no Salão de 1923 (CREMONA, set. 1923); à exposição de Angelus em 1924 (“Mostras de arte”, *O Malho*, n. 1116); às obras de Navarro da Costa em exposição individual de 1925 (“Um pintor do mar e do sol”, *O Malho*, n. 1178) e a uma obra de Roberto Rodrigues no Salão de 1926 (MATTOS, 1926). Cf. a referência completa das exposições em: BRANCATO, 2018, p. 233-242.

nesse sentido, original. Porém, o conceito possui uma boa fortuna crítica na História da Arte ocidental, impossível de ser dispensada. Bizarro, ou *bizarrerie*, é um termo de ricas variações ao menos desde o Renascimento, ora com um valor negativo, ora positivo; poderia denotar uma obra de *capriccio*, grotesca ou barroca, e em geral fora empregado pela literatura sobre aquelas que se desviavam dos cânones e da beleza ideal. Pode conter ainda como sinonímia, historicamente, as noções de extravagância, engenho, fantasia, abuso das liberdades artísticas e deformação (DETHLEFS, 2018, p. 102-107). Embora distante temporal e espacialmente dos usos acima citados, o sentido utilizado por Adalberto Mattos se adequa bem a muitas dessas significações, sobretudo comparando as obras de Seelinger à sua geração.

Mattos também valoriza no pintor um “temperamento decorativo”, quer dizer, uma afinidade pictórica própria. Partindo de *Por mares nunca dantes navegados* (Imagem 1) podemos indagar quais elementos a obra contém para que fosse assim encarada. Para realizar isso, é preciso colocá-la em relação à produção da época e discuti-la no interior da hierarquia dos gêneros artísticos. Com quase dois metros de comprimento, a tela apresentada por Helios Seelinger no Salão de 1920 reporta-se às navegações portuguesas no século XV. O espectador devia ter à altura dos olhos a exata quebra das ondas, cindidas pela grande caravela lusitana que domina imponente a representação. Tal aspecto não passou despercebido pela crítica de Mattos, que embora não se referindo apenas a ela, notou o quão “sentida”, isto é, o quão bem observada (verdadeira ou sincera) seria a batida das “grandes massas dos vagalhões”. O horizonte estabelece a especial diferença cromática conferida à obra, dividida entre o azul marítimo e o rosáceo crepuscular. A coloração acentua o lirismo dedicado à representação, arrematada pela aparição alegórica de uma figura humana que emerge das nuvens em um clarão, seu olhar destinado ao mesmo sentido em que rumam as embarcações. A identidade da figura pode ser presumida pelo título da pintura, que se refere ao terceiro verso de *Os Lusíadas*. Ela poderia ser o autor da epopeia portuguesa, Luís Vaz de Camões.

Imagem 1: Helios Seelinger. Por mares nunca dantes navegados.



Fonte: 1920. Óleo sobre tela, 148 x 199 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo, Rio de Janeiro. Foto: Acervo do MNBA.

A princípio, as dimensões relativamente grandes da tela e o assunto tratado enquadrariam-na facilmente no que se subentende por uma pintura do gênero histórico, ainda que abordando uma obra da literatura. E embora *Os Lusíadas* trate propriamente da viagem portuguesa às Índias, e não ao Brasil, não se pode ignorar que a premeditada falta de referência espacial da obra, bem como a sua confecção e exposição no Rio de Janeiro, permitam muito bem a sua integração ao imaginário visual do “descobrimento” do Brasil. Sob essa chave, o tema em si não seria absolutamente novo para a arte do país: Maraliz Christo (2009, p. 1154) já reconheceu a existência de certo interesse pela representação da conquista portuguesa nas Américas, tratada através da pintura de história em retratações do momento da “descoberta”, dos desembarques, missas e fundações de cidades no território indígena. Em relação a esse conjunto de representações visuais nacionais, a obra de Seelinger se distingue por ao menos duas razões: primeiro, por centrar-se apenas nas caravelas, tornando-as protagonistas da cena e esvaziando a tradicional importância conferida aos heróis ou “grandes vultos da História”. Segundo, pelo tom lírico e alegórico adotado, afastando-se de uma fatalidade e verossimilhança próprias a essas pinturas. É justamente por essas diferenças que a obra de Seelinger também se afasta do gênero histórico tradicional, colaborando no que a historiografia da arte brasileira tem

reconhecido como uma fricção e dissolução da hierarquia dos gêneros artísticos, notada desde o final do século XIX.⁴

O tema, associado à ausência dos indivíduos na cena, permitiria inserir a obra de Seelinger na tradição das marinhas históricas, subgênero que tem justamente como protagonistas as embarcações, e que teve em Eduardo de Martino seu principal expoente no Brasil. Contudo, é patente o quanto divergem de concepção a pintura dos dois artistas. Enquanto o italiano preocupava-se com a observação detalhada dos navios e do espaço narrado, criando uma atmosfera por vezes romântica, mas verossímil, Seelinger vai além dos arroubos espetaculares de sóis poentes, luas cheias ou fogos de canhões, instaurando algo de ficcional ou onírico em sua representação. Ademais, ao contrário do poder de realidade das obras de Eduardo de Martino, feitas rigorosamente a partir da observação minuciosa das embarcações, *Por mares nunca dantes navegados* possui um desenho sintético; ela é uma pintura, mas tangencia a ilustração⁵.

Todas essas características da obra de Helios Seelinger, que também a afastam das expectativas sobre uma marinha histórica, convergem para o tom lírico de sua pintura, permitindo a aproximação com outro subgênero, a alegoria histórica. Trata-se de uma vertente pouco explorada entre os artistas que figuraram em pintura o passado brasileiro, mas presente ao longo de todo o século XIX (SILVA, 2017). Remontando especificamente ao tempo da conquista portuguesa, a obra *A Providência guia Cabral* (1899), de Eliseu Visconti, é referência incontornável. De formato inusitado, a tela centraliza a ação da Providência Divina sobre Pedro Álvares Cabral, como já denuncia o seu título. Ele é secundado por Pero Vaz de Caminha e frei Henrique de Coimbra. De franca inspiração simbolista, a obra também investe no poder da alegoria para ilustrar um fato histórico, com contrastada construção pictórica a fim de favorecer o

⁴ Embora um assunto muito comentado e por vezes tratado como um fato, há poucos trabalhos que se detenham efetivamente sobre essas modificações. Em relação à importância da paisagem, a melhor referência no assunto é: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX: Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Relatório Final para Solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 4-5. Já sobre a pintura de gênero, ver: NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. *Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018, passim.

⁵ Além disso, no repertório nacional de marinhas históricas pouco ou quase nada se consagrou à retratação do passado antigo, como o fez Seelinger. Quando muito, de Martino pintou um passado recente, como no quadro *Rendição da Corveta General Dorrego*. Uma das poucas exceções que cabe ao caso é a obra de Carlos Balliester, *Nau do descobrimento* (1912), embora, novamente, sem pretensões alegóricas. Ainda sobre as marinhas históricas, caberia aqui uma comparação potente da obra de Seelinger com *Passagem de Humaitá* (1872), de Victor Meirelles. Enquanto nessa o recurso à diferença cromática entre céu e terra ajuda a explorar o realismo da batalha noturna, em Seelinger ele acentua o caráter alegórico da cena. Falta-nos espaço, contudo, para explorar a relação, o que prometemos empreender em futuros trabalhos.

domínio do onírico (SERAPHIM, 2014). As velas da nau portuguesa, levemente desenhadas com algum sintetismo do plano e coloridas em singelos tons pasteis, tornam-se literalmente pano de fundo para localizar os personagens em meio ao mar, e aproximam-se admiravelmente das embarcações de *Por mares nunca dantes navegados*. O que distancia as duas obras, rigorosamente, é justo aquilo que aproxima a de Seelinger à pintura de Martino, isto é, a tomada das próprias caravelas, e não dos homens, como personagens principais.

Em concepção original, a obra de Helios Seelinger funde distintas tradições derivadas da hierarquia dos gêneros, servindo de exemplo para o esgotamento e transformação desses critérios na produção artística do período. Ela não é, assim, facilmente enquadrada como uma pintura histórica, nem mesmo uma marinha ou alegoria histórica. Mas também faz parte de tudo isso. Essa inadequação como pintura histórica, associada às suas dimensões, ao tom alegórico, ao lirismo de cores e ao sintetismo de linhas é justamente o que a define, em seu tempo, como uma pintura de altas qualidades decorativas. Apesar disso, não há nenhuma informação de que ela tivesse sido confeccionada com tal intenção. Assim, embora admita-se que *Por mares nunca dantes navegados* seja uma obra que possua muita afinidade com a produção decorativa de seu tempo – em geral encomendada para ornamentar os edifícios públicos e privados da Primeira República (VALLE, 2007, p. 240-280) –, ela é, antes de tudo, uma pintura de cavalete.

Quando Adalberto Mattos refere-se ao “temperamento decorativo” de Seelinger não está afirmando propriamente que a obra seja uma decoração. Mas é a presença daquelas características que parece permitir que ele a alinhe à produção decorativa pregressa do pintor e, por extensão, à sua individualidade. Além disso, sua crítica parece se assentar em importantes textos anteriores que versam sobre a produção de Helios Seelinger. Já em uma exposição de 1908 Gonzaga Duque patenteara a sua “impulsiva tendência para a [pintura] decorativa” (VALLE, 2007, p. 254), seguido por Nogueira da Silva em 1914, quando afirmara que o pintor “ficou naturalmente, essencialmente um pintor decorativo” (BRANCATO, 2020, p. 159). Essa reiteração, sem ser de todo falsa, acaba, por outro lado, esgotando o potencial crítico sobre suas obras, que sempre se escondem e simplificam-se sob o “temperamento decorativo” de seu autor.

1922: o boêmio imponderado

No ano seguinte, no salão oficial de 1921, Helios expôs quatro obras (LEVY, 2003, p. 547), mas não obteve qualquer atenção do curto texto de Adalberto Mattos na *Ilustração Brasileira*. Em 1922, a 29ª

EGBA, mais conhecida como o Salão do Centenário em virtude das comemorações pelos cem anos da Independência do Brasil (ou ainda Exposição de Arte Contemporânea), recebeu do artista cinco obras. Uma delas, o tríptico intitulado *Minha Terra* (Imagem 2), concorria claramente a uma das disposições do Programa da Seção de Belas-Artes da Comissão Executiva do Centenário, que previa a compra de quatro quadros de “assumptos históricos referentes a nossa nacionalidade, ocorridos no período da Independência”. Eles deveriam ser assinados por artistas brasileiros, ter no mínimo 2,5 metros em seu lado maior, e poderiam referir-se a episódios anteriores a 1822, “desde que hajam concorrido para esse acontecimento” (VINCENTIS, 2015, p. 105). O tríptico de Helios deveria ser uma obra incontornável no Salão, fosse por participar do concurso, pelo tema ou por suas dimensões – que totalizavam cerca de 2,5 metros de altura por 4 metros de comprimento –, tornando impossível, ou minimamente sintomático, que Mattos nem sequer o mencionasse.

Sua crítica sobre o salão em questão foi publicada na *Ilustração Brasileira* apenas em janeiro de 1923, talvez devido à inauguração tardia do certame, em 12 de novembro do pregresso ano. Os comentários de Mattos sobre as pinturas históricas expostas na ocasião frustram os pesquisadores desejosos de análises mais detidas⁶. Também não é possível assegurar se o crítico já sabia do resultado do concurso, divulgado após a reunião do júri em 2 de janeiro de 1923, quando escreveu a reportagem, devido a imprecisão da data de publicação da revista. O tríptico de Seelinger foi uma das obras adquiridas pelo Estado, junto ao quadro *O Precursor*, de Pedro Bruno, *Primeiros sons do Hino da Independência*, de Augusto Bracet, e *Sessão do Conselho de Estado*, feito por Georgina de Albuquerque (VINCENTIS, 2015, p. 54). Seja como for, em volume de texto dedicado a cada artista, é possível afirmar que Adalberto Mattos se deteve muito mais sobre os artistas que não concorriam ao prêmio da Comissão, como Batista da Costa, Theodoro Braga, Edgar Parreiras, Pedro Weingärtner e Oswaldo Teixeira (CREMONA, jan. 1923). Embora não mencione isso diretamente, o crítico poderia compartilhar, em alguma medida, a opinião daqueles que viam na pintura histórica um gênero falido⁷. Finalmente, sobre a contribuição de Helios Seelinger na

⁶ Argumento na dissertação de mestrado, cotejando com outros textos e obras, que isso revelaria a inexistência de um programa temático em sua crítica, quer dizer, que não haveria por ele qualquer preferência sobre os assuntos a serem tratados pelos artistas (BRANCATO, 2018, p. 157-160). No texto sobre o certame, Mattos prefere obras de composição menos audaciosas, como *Anunciação*, de Pedro Bruno, à sua tela histórica *O Precursor*, que versava sobre o martírio de Tiradentes – talvez mais por sua confecção técnica que pelo tema, é verdade, mas ainda assim ponto sintomático sobre o que é objeto de sua atenção.

⁷ Um pontual, mas importante argumento nesse sentido poderia ser a recusa de Mattos à representação do indígena brasileiro e sua crítica ao “indianismo” como “moléstia contagiosa dos nossos artistas” (BRANCATO, 2018, p. 162-163).

exposição, Mattos escrevera, linhas após novamente caracterizá-lo como “bizarro”:

HELIOS SEELINGER nos dá um grande tríptico allegorico, intitulado: Minha terra.

Na concepção do trabalho, o artista empregou todos os recursos da sua fantasia, concretizou tudo o que tem feito e realizou um bello conjunto. Lá estão os cavallos movimentados, as figuras bizarras e a sua riqueza de côr, variada e brilhante.

Do pintor existem ainda outros quadros de real encanto, como Caravellas, Em procura de novas terras, Navio fantástico e Fantasma do mar. (CREMONA, jan. 1923).

As demais obras, desconhecidas, sugerem uma persistência da temática de 1920, com algumas variações. Mattos dedicara a sua atenção ao tríptico, valorizando-o basicamente por sua “capacidade compositiva e imaginativa” (BRANCATO, 2018, p. 158). O tratamento dado ao artista é bastante similar ao concedido à Georgina de Albuquerque e sua contribuição para o salão. Em um dos trechos sobre *Sessão do Conselho de Estado*, Mattos dizia que a artista “[...] emprestou toda a sua grande alma, todo o seu sentimento e a sua maravilhosa technica ao quadro, onde ha figuras movimentadas e bem desenhadas, atitudes resolvidas e gamas resolvidas com grande saber” (CREMONA, jan. 1923). O crítico conferiu mais destaque à execução técnica da obra, mas também expressou sua correlação entre tema e subjetividade da artista, tal como fez com Seelinger ao referir-se às “fantasias” que lhe seriam próprias. Dentre as quatro obras que venceram o concurso, apenas as duas não sofreram censuras por parte de Mattos.

Imagem 2: Helios Seelinger: Minha terra.



Fonte: 1922. Óleo sobre tela, 250 x 400 cm.
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Foto: Carlos Lima Junior.

Apesar das críticas conterem algumas informações de interesse para análise, possibilitando a reflexão sobre o que era aprovado por Adalberto Mattos, elas não representavam, como dito, nenhum grande investimento na escrita, como ele fez com outros artistas. Todavia, o tríptico recebeu um tratamento especial em relação às demais obras do salão: foi ilustrado em cores na revista através do moderno processo de tricromia. Outras três obras também assim o foram ao longo daquela edição, mas apenas *Minha Terra* era coetânea à própria publicação, e não por acaso aparece imediatamente antes da crítica de Mattos ao salão. Essas ilustrações coloridas compunham o projeto gráfico da nova fase da revista *Ilustração Brasileira*, e estavam associadas à série de crônicas *As nossas trichromias*, que justamente comentavam as obras ilustradas nas páginas finais de cada edição. A primeira vez que elas apareceram na revista foi em outubro de 1921, assinadas por Adalberto Mattos. Embora logo em seguida a coluna perca a autoria, deixando em dúvida se seriam todas redigidas pelo crítico, o estilo da escrita sugere, em muitos casos, que fosse o próprio (BRANCATO, 2018, p. 98).

É o caso da crônica daquela edição, que retoma algumas concepções expressas no texto do salão e abre espaço para comentários adicionais, agora com mais vagar e ânimo:

De Helios Seelinger é a sugestiva tela *Minha Terra*, que está no Salão de Bellas Artes. Quadro symbolico, composto em tríptico, representa: *O Descobrimento, a Independencia e a Republica*.

O Descobrimento, o artista resolveu com as decorativas caravellas de Cabral sulcando o mar revolto; a *Independencia*, pela luta das raças, e a *Republica*, por uma cavalgata, onde se vêem soldados desfraldando o pavilhão brasileiro.

Esse quadro é, talvez, o melhor que o pintor possui, é a concretização de todos os outros anteriores onde os motivos componentes aparecem dictados, sempre pelo mesmo sabor. No Salão de Bellas Artes do Centenario, Helios Seelinger mostrou o seu verdadeiro feitio, o seu talento; além da grande tela que reproduzimos, mandou outras onde as qualidades são flagrantes; a sua individualidade é perfeita em todo o conjunto. Percebe-se nas telas o espirito errante, o bohemio que quer ser ponderado, porém, sem resultado... Todos os recursos são bons para o pintor, de qualquer fôrma ele produz. [...]

Helios Seelinger é possuidor de um espirito bizarro e talvez o mais symbolista de todos os nossos pintores. O sabor das suas telas é sempre de molde a causar uma impressão agradável e duradoura (AS NOSSAS, jan. 1923).

Assumindo que o texto anterior seja de fato de autoria de Adalberto Mattos, pode-se notar como o autor enalteceu, nas duas críticas, o quanto *Minha Terra* expressaria uma firme convergência dos trabalhos anteriores do pintor, coerentes entre si nos temas e formas. A obra seria capaz de “concretizar”, de provar por si só a unidade de sua produção artística como um todo. Um “estilo individual”, em síntese, que poderia facilmente ser associado a um temperamento próprio ou uma individualidade original, definida por seu “espírito errante”, “bizarro”. A menção ao “boêmio que quer ser ponderado, sem resultado” também parece se adequar a essa compreensão, como uma espécie de pulsão interna mais forte que a consciência do artista. Ela associa a sistemática construção e reprodução da imagem do artista como tal (BRANCATO, 2019b) – que por sinal Mattos não apreciava (BRANCATO, 2019a, p. 233) – à sua criatividade temática, que explora o fantástico, o onírico ou o simbólico sem pretensões muito eruditas.

Minha terra é obra muito complexa para ser tratada dentro de tão poucas linhas. Ela configura um discurso visual bastante particular sobre a história do país, dividido nos consagrados três tempos da história brasileira: Colônia, Império e República. É uma obra crítica ao protagonismo do herói, conforme a acepção de Christo (2005), não colocando em relevo nenhum “grande nome”, ao contrário das outras três pinturas que venceram o concurso, com Tiradentes, D. Pedro I ou a Imperatriz Leopoldina. Ela trabalha, sob uma chave pretensamente positiva, a gênese e a consolidação de uma nação multiétnica através de símbolos e de grupos populares, emergentes da chamada “luta de raças” (lê-se, em síntese, miscigenação) rumo a uma definição identitária

duvidosa (posto que branca) e política (a república). Nesse sentido, a obra se alinha às demais pinturas históricas que Seelinger fará ao longo da década, como *Do Rio Grande do Sul para o Brasil* (1925) e o tríptico *Anhanguera* (1928-9).⁸

Vale aqui uma aproximação com outro texto de Mattos, inteiramente dedicado a uma obra do pintor Carlos Oswald. Na revista *O Malho*, em março de 1922, o crítico dedicou uma clara exaltação da pintura *1822-1922* (Imagem 3), que seria enviada à Exposição Retrospectiva de Belas Artes no segundo semestre de 1922 – a outra face da Exposição de Arte Contemporânea, também parte das comemorações do Centenário (VINCENTIS, 2015, p. 13). A pintura, ilustrada na matéria, possuía certa semelhança à tela *Viva a Independência!*, enviada para o mesmo salão que *Minha terra* e mencionada naquela crítica por suas “bellas qualidades decorativas e composição agradável” (CREMONA, jan. 1923; BRANCATO, 2018, p. 159).

Carlos Oswald também teria parte importante de sua produção pictórica associada à alegoria e à decoração de espaços públicos por volta dessa época, como as salas do Palácio São Joaquim, do Palácio Pedro Ernesto e da Direção da Revista do Supremo Tribunal Federal (hoje Galeria Jenny Dreyffus, no Museu Histórico Nacional). A obra *1822-1922* se alinha a essa produção e também possui pontos de contato com *Minha terra*, permitindo uma boa comparação entre os discursos de Mattos sobre ambas que pode elucidar o não-dito sobre o tríptico. Em seu texto, o crítico inicia por uma alongada explicação das figuras alegóricas da obra de Oswald, inteirando o leitor da narrativa pictórica produzida. Depois, tece vários elogios:

Como se vê, a idéa do artista é magnifica, sumptuosa e cheia de grandes condições emotivas e analyticas. Carlos Oswald é, indubitavelmente, um dos artistas moços que mais se preocupa com a “idéa”, mas a “idéa” perfeitamente dentro dos principios equilibrados e são da verdadeira esthetica. No pintor vamos encontrar caracterisadamente a interpretação dos motivos componentes do objectivo consciencioso, calcados em uma honestidade pictorica profundamente pessoal. [...]

No grande quadro “1822-1922”, todas as suas qualidades são vitaes, a par de uma idéa grandiosa e uma execução magnifica; a côr, o desenho, a technica, a interpretação das sedas, as epidermes contrastantes das figuras, as flores e os atributos determinam um conjuncto raro nos nossos dias e, principalmente, na mocidade, que, infelizmente, vive desgarrada dos bons

⁸ Apesar de conter elementos semelhantes a *Por mares nunca dantes navegados* – as dimensões, a semelhança cromática da paleta e o tom alegórico –, *Minha terra* não é associada à decoração por Mattos, talvez pela presença marcante das figuras humanas na cena, ou pela proposta evidentemente narrativa desdobrada progressivamente entre os painéis. Porém, o crítico não deixou de referir-se às caravelas do primeiro painel, *O Descobrimento*, como “decorativas”, reiterando a sua opinião progressista.

princípios, os mais elementares, para abraçar o malabarismo doentio dos que perecem na luta pela verdadeira interpretação do bello; do bello que não tem passado nem futuro; do bello perene [...] (CREMONA, mar. 1922).

O foco da crítica de Mattos é diverso comparado ao que diz a respeito de Helios Seelinger. Ele não se fixa no temperamento do artista, tentando associá-lo ao que vê na obra, embora subentenda a sua correspondência ao mencionar uma “honestidade pictórica pessoal”. Mattos concentra-se em outro dos polos que fundamentam a sua crítica, o desenvolvimento de uma ideia. A importância do aprofundamento do assunto e da criatividade intelectual pode ser contextualizada se levarmos em conta o volume e importância de retratos, paisagens e nus contemporâneos nos Salões no início do século. É verdade que, como aponta Pereira (2018, p. 253), a potência narrativa não se esgotará nesse período. Contudo, a falta dela em muitas obras parece um ponto de incômodo para o crítico, que mais de uma vez reitera a sua importância e raridade entre os artistas (BRANCATO, 2018, p. 146-154).

Imagem 3: Carlos Oswald: 1822-1922. 1922.



Fonte: 1922.Reproduzido em: CREMONA, mar. 1922.

Justamente por reconhecer no tríptico (e na obra) de Seelinger a existência dessa ideia tão valorizada por Mattos que, durante o mestrado, expressei certo incômodo ou incompreensão na diferença de tratamento da obra do primeiro em relação à de Oswald (BRANCATO, 2018, p. 161). Retornando a essa comparação, parece que justo aquilo que o crítico veria como uma frustrada “ponderação” nas obras de Seelinger (decorrente de um temperamento adverso), encontra efetivada nas de Oswald. Mas o que

há de divergente entre ambas para tal conclusão? Ao se referir às obras do último, Mattos reconhece uma “ideia calcada na verdadeira estética”, “equilibrada e sã”. Ele recorre aqui a uma concepção neoplatônica de arte e à tradição, em oposição a uma “radical” ideia, “desequilibrada ou doente” (por analogia), que poderia ser tão inovadora quanto destrutiva da verossimilhança das formas (RODRIGUES, 2015, p. 26-29; BRANCATO, 2018, p. 32-35).

A obra de Carlos Oswald desenvolve conceitos expressos através de figuras humanas portadoras de atributos que permitem a sua identificação. É a aplicação das alegorias no seu sentido mais clássico, derivada do *Iconologia* de Cesare Ripa, embora muito mais econômica nos seus elementos. Encontra-se ali o Tempo, a Liberdade, a Pátria, dentre outros, conforme explica o crítico anteriormente (CREMONA, mar. 1922). Também na forma, embora pouco possamos dizer diante da reprodução apenas, há uma aplicação técnica que privilegia o desenho, o modelado e a verossimilhança dos corpos, muito valorizados por Mattos, que encontra ali a “verdadeira interpretação da beleza”, o “belo perene”, isto é, o Belo Ideal. Nesse sentido, é bom destacar que qualquer “verdadeira estética” não poderia ser dissociada desses pressupostos técnicos.

Carlos Oswald trilhou um caminho mais tradicional e seguro em sua composição, muito menos “fantasioso” ou “bizarro” que o tríptico de Seelinger⁹. Ao contrário de *1822-1922, Minha terra* desenvolve o assunto de maneira mais intuitiva. As figuras centrais respondem mais à criatividade do artista que a convenções compartilhadas, “universais”. Quanto aos aspectos técnicos, a obra não carece de atenção ao desenho, seguro e desenvolvido. Porém, a variedade de efeitos com as cores e luzes, assim como o próprio tema, afetam diretamente a percepção sobre a sua verossimilhança, encaminhando a obra para muito além da tradição clássica, de uma “verdadeira estética” ou de uma beleza idealizada.

Talvez aqui possamos reconhecer, afinal, mais uma das tensões da crítica de Mattos, que encontra limites para a tão reputada ideia. Embora a originalidade do tema desenvolvido por Helios Seelinger no tríptico seja inegável e a capacidade técnica ateste o domínio das formas, o seu afastamento da tradição poderia ser motivo de dúvidas para o crítico que, sem criticá-lo negativamente, privilegiara certos aspectos, isto é, aqueles relativos ao temperamento e sinceridade de sua produção, a outros, como a beleza da construção ou a valorização da ideia.

⁹ A comparação proposta aqui tende a exaltar características modernas da produção de Seelinger, relegando às obras de Oswald um caráter que poderia ser chamado de convencional. Não é de todo, contudo, como a obra de Carlos Oswald deve ser encarada. Na dissertação sugiro algumas relações de sua pintura com a produção simbolista (isto é, também moderna) inglesa e italiana (BRANCATO, 2018, p. 160).

1926: um eleito pela crítica

As críticas de Adalberto Mattos aos salões oficiais findam em 1926. De 1923 até lá, seus comentários acerca de Seelinger são muito superficiais, impossibilitando uma análise pormenorizada. Na 30ª EGBA, quando o artista enviou dois trabalhos em azulejos – *Caravelas e Nossa esquadra em evoluções* –, investindo de fato na arte decorativa a partir de suas temáticas anteriores, o crítico apenas o mencionou como um dos “nomes de responsabilidade” que participaram naquela categoria (CREMONA, set. 1923). No salão seguinte, em 1924, com duas obras de presumível entonação simbolista – *Lago dos amores e Luta dos ideais* –, Mattos aproximou-o a Marques Junior, caracterizando os envios como “painéis decorativos cheios de ótimas qualidades e tendências emotivas dignas de encômios” (MATTOS, ago. 1924). Sem envios em 1925, no salão seguinte Seelinger expôs uma única obra, de temática bastante original, *Pedro Malazarte*. Nela, transmuta as figuras da mitologia clássica – o fauno e as ninfas – em personagens da cultura popular autóctone, como o fizeram também, na mesma época, Theodoro Braga, Manoel Santiago e Pedro Bruno (NETO, FIGUEIREDO, 2012; BRANCATO, 2018, p. 150-151). A crítica de Mattos, embora ilustre a obra na revista, refere-se ao artista apenas brevemente, reiterando características anteriores e não o oferecendo muita atenção: “Helios Seelinger, bizarro, fulgurante e estranho nos dá ‘Pedro Malazarte’, uma grande tela onde o seu talento aparece forte e sugestivo” (MATTOS, set. 1926). Não se tratava efetivamente de observar e tecer críticas às obras, mas apenas atestar a sua reputação.

Para além dos salões oficiais no Rio de Janeiro daquela década, Helios Seelinger também expôs uma obra no Salão da Primavera, *Icaro*, no início de 1924 (O 2º SALÃO, jan. 1924), e realizou uma exposição individual na Galeria Jorge, entre o mês de abril e maio de 1924. Quanto à última, o pintor teria apresentado ao público, segundo noticiara a imprensa, cerca de 25 obras, antigas e modernas, algumas de temáticas semelhantes às expostas nos salões daqueles anos, como suas caravelas e composições alegóricas. Embora alguns autores tenham escrito sobre a sua exposição com interesse, Mattos novamente não parece tê-la notado¹⁰. Até que em 1926, para além dos certames oficiais, o crítico escreveu uma crônica sobre uma nova obra de Seelinger em progresso em Porto Alegre, intitulada

¹⁰ Dentre as reportagens, destaca-se: TERRA DE SENNA. Bellas Artes: Exposição Helios Seelinger. *D. Quixote*, RJ, ano VIII, n. 370, 11 jun. 1924; DEMORO, Lauro. Exposição Helios Seelinger na Galeria Jorge. *Gazeta de Notícias*, RJ, ano I, n. 18, 11 mai. 1924; MARQUES JUNIOR. Helios, o simbolista. *Gazeta de Notícias*, op. cit.

então como *Pelo Rio Grande, para o Brasil* (hoje *Do Rio Grande do Sul para o Brasil*). Entre as fotografias que ilustram detalhes da grande pintura e do artista em seu ateliê, Adalberto Mattos transcreveu dois grandes trechos de outros autores para falar sobre o pintor: Nogueira da Silva (em crítica anterior já aqui citada), e Oswaldo Aranha, então prefeito de Alegrete (RS). Seu comentário pessoal sobre o pintor é pequeno comparado à reportagem, mas significativo:

A obra [em conjunto] de Helios Seelinger é bem o que Nogueira da Silva descreveu; dentro dela vive mais que um desejo de pintor, palpitam sentimentos emotivos dentro da bizarria da fôrma, da fôrma bohemia pintada e desenhada por um bohemio incorrigível... Uma tela de Helios Seelinger é um canto sonoro, radioso, que faz bem e nos reporta a éras longinhas. A critica nunca foi ingrata para com o pintor, tem sempre os braços abertos para ele como para um eleito. Mais uma obra de vulto vem o artista de realisar, talvez a maior de todas, e como sempre impregnada de effluvios cheios de encanto [...] (MATTOS, abr. 1926).

No texto, Mattos não foca na obra em questão, mas na carreira de Seelinger como um todo, concordando com as asserções já antigas de Nogueira da Silva e reiterando os conceitos de bizarro e boêmio sobre o pintor. Talvez aqui, em todo o caso, haja alguma valorização da ideia em suas obras, expressa através dos “sentimentos emotivos”, do “canto sonoro” despertado do interior de formas por vezes não convencionais, “bizarras”. É exatamente através dessa “bizarria” do desenho e do colorido que Helios Seelinger reporta-se a uma dimensão do irreal, sugerindo ao espectador não a observação, mas a imaginação.

É bem verdade que, como afirmara Mattos, a crítica de arte em geral jamais foi ingrata com o pintor. Ao menos em relação ao autor da reportagem, se seus comentários são por vezes esquivos, não são claramente negativos. Contudo, há alguma sobrestima nas palavras de Mattos ao referir-se a Seelinger com um “eleito”: ao menos pelo próprio crítico isso jamais ficou expresso antes. Um olhar para a sua produção revela um apreço muito maior a artistas como Eliseu Visconti e Carlos Oswald, cujos adjetivos não se aproximavam em nada aos de Seelinger (BRANCATO, 2018, passim). Se a sua crítica não lhe fora ingrata, também não o fora particularmente incentivadora, nem soube valorizar as inovações formais e temáticas de Seelinger em relação aos seus pares.

Embora inegavelmente bem-quisto entre os artistas de seu tempo, Helios Seelinger também não pode ser considerado um “eleito” se compararmos o reconhecimento obtido entre seus pares através das premiações nos salões oficiais. Entre a Grande Medalha de Prata, alcançada na EGBA de 1912, e a Pequena Medalha de Ouro, recebida em 1920, o artista só não apresentou trabalhos em 1913 e 1915. Em 1914,

quando de seu regresso definitivo para o Brasil, expôs 65 obras no certame (LEVY, 2003, p. 366-68). O grande volume, que buscava sem dúvidas demonstrar no salão os seus progressos artísticos e granjear uma medalha, não recebeu a atenção do júri, contudo. Já para a Medalha de Honra – cujo prêmio considerava não o valor de uma obra, mas a produção do artista –, Helios ainda aguardaria significativamente mais tempo, logrando-a apenas em 1951 (CAMPOFIORITO, set. 1951). As premiações tardias nos indicam, afinal, que o artista não conseguira nem capitanear grupos ao seu favor, nem a simpatia dos júris. No circuito oficial carioca, sua obra ou personalidade talvez não tivessem de fato uma recepção tão homogênea e favorável, como sugeria Adalberto Mattos.

Conclusão

Diante de Seelinger, a crítica de Adalberto Mattos parece ter a sua lógica friccionada ao extremo: até onde é possível, afinal, tensionar a originalidade da ideia e o cultivo do temperamento sem cair naquilo que ele consideraria como uma arte “falsa”, de “malabarismos” (BRANCATO, 2018, p. 119)? Quais os limites da liberdade artística sobre a construção das formas? Como lidar com um artista de formação acadêmica como a sua, que dominava o desenho, mas que nem sempre o utilizava a favor do Belo? E como aprovar as obras de um pintor abertamente vinculado à boêmia, tão repudiada pelo próprio Mattos como um mal caminho para os artistas (BRANCATO, 2019a, p. 233)? As dificuldades de lidar com essas questões talvez expliquem a sua relativa reticência sobre as obras de Seelinger.

Por outro lado, a recepção de Mattos à produção de Seelinger, fixada nos mesmos critérios, esgotou a percepção sobre a sua obra. Em última instância, o apego à correlação autor-obra, esse moderno juízo da crítica, aprovou a sua obra como produto de uma individualidade “sincera”, mas também restringiu a sua modernidade à originalidade do temperamento. Associada a isso e aprisionada insistentemente em outros conceitos como “decorativa” ou “bizarra”, as obras de Seelinger dificilmente parecem ter sido encaradas como pinturas autônomas ou sérias. Em que medida a posição de Mattos correspondia à de outros críticos da época e como eles podem ter afetado a aceitação pública do pintor? Quão responsável, interessado (e, em caso positivo, bem-sucedido) foi o próprio artista pela difusão dessa percepção, considerando o investimento na divulgação de sua própria imagem (BRANCATO, 2019b)? As questões são fundamentais no prosseguimento das investigações, a fim de melhor compreender a formação e limites do campo artístico moderno brasileiro através da trajetória de Helios Seelinger.

Referências bibliográficas

AS NOSSAS trichromias. *Ilustração Brasileira*, RJ, ano IV, n. 29, jan. 1923.

BRANCATO, João Victor Rossetti. *Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888-1966)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018. Disponível online.

BRANCATO, João Victor Rossetti. Imagens de atelier na crítica de arte de Adalberto Mattos. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 2, 2019a. Disponível online.

BRANCATO, João. Imagem e autoimagem do artista boêmio. In: *ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 14, 2019, Campinas. Atas do... Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 14, 2019b. Disponível online.

BRANCATO, João Victor Rossetti. Por que estudar a literatura artística brasileira? Considerações sobre as artes de tradição europeia nos séculos XIX e início do XX. *LaborHistórico*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, 2020. Disponível online.

CAMPOFIORITO, Q. Artes Plásticas: Helios Seelinger. *O Jornal*, RJ, ano XXXII, n. 9625, 14 set. 1951, p. 7.

CREMONA, Ercole. Bellas Artes: Um quadro de Carlos Oswaldo. *O Malho*, RJ, ano XXI, nº1017, 11 de março de 1922.

CREMONA, Ercole. O Salão do Centenário. *Ilustração Brasileira*, RJ, ano IV, n. 29, jan. 1923.

CREMONA, Ercole. O Salão de 1923. *Ilustração Brasileira*, RJ, ano IV, n. 37, set. 1923.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madri, v. CLXXXV, n. 740, nov./dez. 2009. Disponível online.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”*. Tese (Doutorado em

História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2005. Disponível online.

DAZZI, Camila Carneiro. “*Pôr em prática a reforma da antiga Academia*”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a *Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Juiz de Fora, Rio de Janeiro, 2011.

DETHLEFS, Hans-Joachim. CAPRICE/BIZARRERIE. In: HECK, Michèle-Caroline (org.). *LexArt: Les mots de la peinture* (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750). Presses Universitaire de la Méditerranée, 2018.

GRINBERG, Piedade Epstein. Lucílio de Albuquerque na arte brasileira. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível online.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Republicano - Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933*. Rio de Janeiro, ArteData, 2003.

MATTOS, Adalberto. O Salão de Bellas Artes: pintura gravura escultura. *Ilustração Brasileira*, RJ, ano I, n. 1 1920.

MATTOS, A. O Salão de Bellas Artes de 1921. *Ilustração Brasileira*, RJ, ano II, n. 12, ago. 1921.

MATTOS, Adalberto. O Salão de MCMXXIV: pintura, escultura, architectura, gravura. *Ilustração Brasileira*, RJ, ano V, n. 48, ago. 1924.

MATTOS, Adalberto P. De Bellas Artes. Para Todos, RJ, ano VIII, n. 384, 24 abr. 1926.

MATTOS, Adalberto. O Salão de 1926. *Ilustração Brasileira*, RJ, ano VII, n. 73, set. 1926.

NETO, João Augusto da Silva; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível online.

O 2º SALÃO de Primavera: uma impressão sobre a pintura. *Jornal do Brasil*, RJ, n. 27, 31 jan. 1924.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2016.

RODRIGUES, José Augusto Fialho. *Natureza e temperamento: Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro – concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível online.

SERAPHIM, Mirian N. Cabral por Eliseu Visconti. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel (orgs.). *Oitocentos - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014.

SILVA, Eliane Pinheiro da. *A construção do visível: alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível online.

VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível online.

VALLE, Arthur. Helios Seelinger, um pintor “salteado”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível online.

VINCENTIS, Paulo de. *Pintura histórica no Salão do Centenário da Independência do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível online.

Manoel Santiago: elaborações de um jovem pintor no Rio de Janeiro dos anos vinte

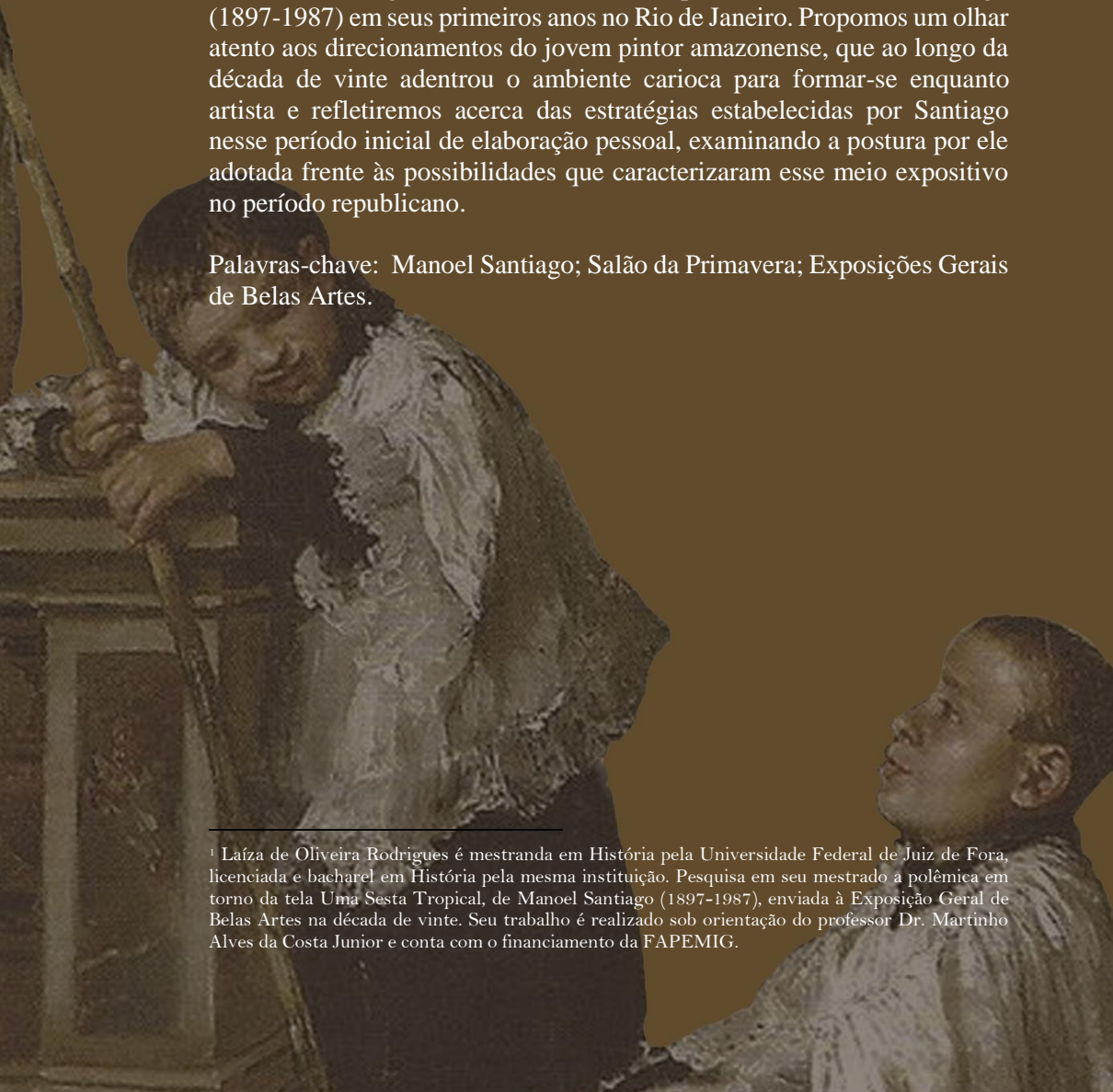
Manoel Santiago: elaborations of a young painter in Rio de Janeiro in the twenties

Laíza de Oliveira Rodrigues¹

Resumo: O artigo convida à análise da experiência de Manoel Santiago (1897-1987) em seus primeiros anos no Rio de Janeiro. Propomos um olhar atento aos direcionamentos do jovem pintor amazonense, que ao longo da década de vinte adentrou o ambiente carioca para formar-se enquanto artista e refletiremos acerca das estratégias estabelecidas por Santiago nesse período inicial de elaboração pessoal, examinando a postura por ele adotada frente às possibilidades que caracterizaram esse meio expositivo no período republicano.

Palavras-chave: Manoel Santiago; Salão da Primavera; Exposições Gerais de Belas Artes.

¹ Laíza de Oliveira Rodrigues é mestranda em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, licenciada e bacharel em História pela mesma instituição. Pesquisa em seu mestrado a polêmica em torno da tela *Uma Sesta Tropical*, de Manoel Santiago (1897-1987), enviada à Exposição Geral de Belas Artes na década de vinte. Seu trabalho é realizado sob orientação do professor Dr. Martinho Alves da Costa Junior e conta com o financiamento da FAPEMIG.



Nem todas as recusas consagram.² Para artistas iniciantes, almejar apresentar-se no certame de arte mais prestigiado do Brasil, as Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA), significava, de imediato, submeter-se à seletividade de um júri previamente estabelecido. Incorporar o montante de exclusões do Salão e, conseqüentemente, subordinar uma composição artística ao anonimato da simples abstração numérica, representava, decerto, um verdadeiro risco. Entretanto, a investigação empreendida em jornais da década de vinte do período republicano revelou-nos o que parece um ponto fora da curva no histórico de apagamentos do certame oficial: a recusa da tela de um jovem pintor amazonense, até então não muito conhecido, que fomentara a atmosfera de polêmica na imprensa do Rio de Janeiro. Inaugurava-se uma querela entre a comissão avaliadora e personagens da crítica de arte, que empenhadamente defenderam o artista, contestando sua recusa.

Designada à XXXII Exposição Geral de Belas Artes, a obra em questão se intitulava *Uma Sesta Tropical* (1925) e foi rejeitada no célebre evento em decorrência da decisão de parte do júri de pintura, veredito alcançado após uma série de desentendimentos que se prolongaram até às vésperas da inauguração do evento, tradicionalmente iniciado em 12 de agosto. Em uma intrigante publicação do jornal *A Noite* (1925b), divulgada no primeiro dia daquele mesmo mês, nos deparamos com um breve relato a respeito do caso e da trama que se desenrolava entre as paredes da instituição. Colocava-se em dúvida a moralidade da tela, e seu autor, Manoel Santiago (1897-1987), era apresentado como um novo candidato ao Prêmio de Viagem ao exterior, informação que após a decisão pela recusa do quadro não mais apareceu entre os jornais encontrados, impondo-nos a indagação quanto à real intenção do pintor em pleitear a disputa com *Uma Sesta Tropical*, questão que permanece em aberto.³

Santiago inaugurou sua participação no circuito expositivo carioca em 1920, poucos anos antes da referida polêmica. Impulsionado, supomos, pelo destaque conquistado na imprensa em 1925, em suas participações posteriores o artista ficou conhecido pelo investimento em representações⁴ que já naquele momento indicavam ser um grande interesse pessoal: composições de temática indígena e ambientações das lendas amazônicas.

² Referência à manchete intitulada “As recusas que consagram”, publicada pelo jornal *Gazeta de Notícias*. A notícia relatava o “incidente ocorrido com uma tela do pintor Manoel Santiago” e sugeria que a partir dessa recusa o artista ficaria conhecido. A matéria destacava a contribuição do pintor nas Exposições Gerais pelo “brilhanismo de seu esforço fecundo” e se manifestava plenamente em sua defesa. Cf. GAZETA DE NOTÍCIAS, 1925.

³ Cumpre indicar que na pesquisa empreendida, não foram encontrados documentos que indicassem a intenção do artista em candidatar-se ao Prêmio de Viagem com as telas enviadas ao júri de pintura da EGBA de 1925.

⁴ Cabe considerar que a participação de Manoel Santiago no Salão, mesmo após a recusa de *Uma Sesta Tropical*, não se restringiu a representações de “cunho nacional”.

Foi assim que com a tela *Marajoaras* o artista conquistou o Prêmio de Viagem, em 1927.

Destoando daquele que viria a ser conhecido como o grande tema de consagração de Manoel Santiago no início de sua trajetória, *Uma Sesta Tropical*, uma composição de cena burguesa ambientada nos trópicos, nos parece particularmente significativa no percurso trilhado pelo pintor, que com uma rejeição escandalosa no Salão, destacava-se enquanto personalidade artística. Compreender melhor os aspectos constitutivos daquela que poderíamos considerar a obra de maior destaque dentre o conjunto enviado pelo artista à Exposição Geral de 1925, bem como das circunstâncias de repercussão de sua tela, configuram interesses primordiais de nossa investigação no mestrado. Contudo, alertamos que o caso não constitui o objeto principal da análise que gostaríamos de aqui desenvolver.

No momento, a figura de Manoel Santiago nos convida a um olhar mais atento. Não nos referimos ao artista “ganhador do Prêmio de Viagem”, ou aquele celebrado “pintor regionalista” que desponta entre alguns manuais sobre a arte brasileira. Interessa-nos compreender a experiência do jovem que aos vinte e um anos adentrava o ambiente carioca para definir-se enquanto artista. Assim, refletindo criticamente acerca de seus direcionamentos nesse período inicial de elaboração pessoal e pensando no mesmo enquanto “um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais” (BAXANDALL, 2006, p. 87),⁵ esperamos poder melhor analisar as condições que o levaram à controversa composição, recusada no Salão de 1925.⁶

Um jovem de “grandes óculos” chega à capital

Despedindo-se da esfera familiar em Belém do Pará,⁷ Manoel Santiago investia em seu futuro profissional ao se encaminhar à cidade do Rio de Janeiro. Sobre seus intuítos na capital, um documento presente no acervo do Museu D. João VI pode nos indicar algumas pistas: em 1919 ele

⁵ Michael Baxandall se utiliza dessas considerações para pensar os fatores determinantes para que Picasso realizasse sua tela *O Retrato de Kahnweiler* (1910).

⁶ No presente estudo colocaremos sob análise, ainda que de maneira superficial, temas que são pertinentes à nossa investigação no mestrado em História. Trata-se de um olhar em construção, que será apresentado em maior detalhamento com a conclusão da pesquisa. Também gostaríamos de ressaltar que, por faltar-nos tempo hábil, a análise e reprodução das obras mencionadas não constituirá o foco de preocupação de nosso estudo nesse momento. Estas serão devidamente incluídas na narrativa em oportunidades futuras.

⁷ Manoel Santiago nasceu em Manaus, mas em sua mocidade, transferiu-se com sua família para Belém do Pará.

se matriculava no curso geral da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).⁸ De acordo com as determinações da instituição, Santiago cursaria durante aquele ano as disciplinas de Desenho geométrico, História das Belas Artes e Desenho figurado, na qual se classificou em 6º lugar ao final do ano letivo.

Sobre o notável desempenho do recém-chegado, digamos que sua trajetória em Belém do Pará não deixa espaço para muitas dúvidas. A partir da pesquisa de João Augusto da Silva Neto (2014) foi possível conhecer em maior detalhamento o percurso de Manoel Santiago antes de sua chegada ao Rio de Janeiro. Este, fora aluno do artista Theodoro Braga e já estava profundamente envolvido no ambiente artístico de Belém quando, em 1918, laureou-se com o prêmio *hors-concours* na 6ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura (SILVA NETO, 2014 apud BRAGA, 1933 p. 159). Nas palavras do pesquisador, “Santiago se projetava como um dos grandes nomes do cenário artístico paraense e um dos mais prestigiados alunos de Braga” (2014, p. 99).

Por certo, a “vontade de aperfeiçoar suas técnicas de pintura” (SILVA NETO, 2014, p. 101), conduziu os passos daquele que se arriscava em um meio mais amplo de empreendimentos em arte. Nessas condições, indagamos a respeito das ambições de Manoel Santiago no universo carioca. Quais seriam os principais anseios desse jovem pintor no Rio de Janeiro? Na condição de principiante, como construir sua legitimidade enquanto artista? Essa legitimização perpassava pelas portas da Escola Nacional de Belas Artes? E afinal, como se sustentar?

Em resposta à última questão, sabemos que concomitantemente a seus estudos na ENBA, Manoel Santiago bacharelava Ciências Jurídicas por solicitação de seus pais, que como indica Altamir de Oliveira, não acreditavam que a arte poderia lhe prover segurança material (BARDI; OLIVEIRA, 1975, p. 5). O vínculo com a Faculdade de Direito do Rio de Janeiro se confirma na publicação do jornal *O Imparcial*, de dezembro de 1920, que indica os resultados dos exames de fim de ano e a aprovação de Manoel Santiago em Direito Administrativo (O IMPARCIAL, 1920).⁹

É possível que equilibrar a dupla formação de maneira simultânea se tornasse seu percurso árduo e insustentável para o pintor. Talvez por essa mesma razão, em algum momento de sua trajetória na ENBA, Manoel Santiago decidiu se tornar aluno livre da instituição.¹⁰ Sua escolha pela

⁸ Acervo arquivístico do Museu Dom João VI/EBA/UFRI. Notação 6201: *Matriculas do Curso Geral e Preparatório de Escultura*. p. 127.

⁹ Altamir de Oliveira indica que Manoel Santiago iniciou seus estudos em Direito quando morava em Belém do Pará, o que nos possibilita afirmar que o mesmo concluiu essa formação no Rio de Janeiro. Cf. BARDI; OLIVEIRA, 1975, p. 5.

¹⁰ José Roberto Teixeira Leite, em seu *Dicionário crítico da pintura no Brasil*, incluiu um depoimento de Manoel Santiago, no qual o artista afirmava ter ingressado na ENBA primeiro como aluno

livre frequência certamente não o impediu de manter a assiduidade na Escola e pode, inclusive, ser compreendida enquanto uma prática incentivada pelo estabelecimento (VALLE, 2007, p. 54).¹¹ Nesse sentido, acreditamos que ao preservar seu vínculo com a instituição, Manoel Santiago mantinha-se próximo aos meios de aprimorar sua técnica, e sem dúvida, perto daqueles que poderiam conferir-lhe a aspirada legitimidade profissional.

Recurso indispensável àqueles que buscavam conquistar visibilidade frente ao público, à crítica de arte e aos professores da Escola, as Exposições Gerais também integraram o campo estratégico mobilizado pelo pintor a fim de se estabelecer no meio artístico. Inaugurando sua participação nesse circuito expositivo em 1920, Manoel Santiago apresentou duas telas: *Rua São José* (Rio de Janeiro) e *Autorretrato*, que lhe garantiu a Menção Honrosa de 2º grau (O PAIZ, 1920) e algumas citações nos jornais.

Vale notar que no catálogo¹² do certame, o pintor se identificava como “natural do Amazonas” e, diferentemente dos anos que se seguiram, colocava-se enquanto discípulo de Lucílio de Albuquerque¹³ – que naquela circunstância compunha o júri de pintura. Também destacamos que Manoel Santiago apareceu no evento contemplado em um retrato realizado por Joaquim da Rocha Ferreira que, por sua vez, também indicava Lucílio como mentor. Acreditamos que o fato insinua algumas das orientações do artista amazonense no que tange ao início de sua formação artística, bem como das possibilidades estabelecidas no âmbito das sociabilidades.

O ano de 1921 nos revela um Manoel Santiago mais integrado ao meio fluminense. À parte as suas investidas no campo das artes, podemos afirmar que em proveito da formação empreendida no campo jurídico, Santiago fora nomeado escriturário do Tesouro Nacional e atuaria na Alfandega do Rio de Janeiro (O IMPARCIAL, 1921). Acompanhando a nova realidade profissional, a face do artista em formação também se encontrava em pleno desenvolvimento, atraindo, inclusive, maiores

matriculado e depois como aluno livre, em decorrência da frequência rigorosa. Cf. LEITE, 1988, p. 461. No já referenciado documento do Museu D. João VI, as informações sobre a matrícula de Manoel Santiago se restringem ao ano de 1919. O fato pode ser um indicativo de que seu acompanhamento das aulas enquanto aluno livre tenha se iniciado no ano seguinte.

¹¹ Arthur Valle aponta que a queda nas inscrições de alunos matriculados na ENBA no período que seguiu à proclamação da República teria sido “contrabalaneada por uma política de incentivo à chamada livre frequência”.

¹² Catálogo da XXVII Exposição Geral de Bellas Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1920. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1040/18/1920_773797.pdf>.

¹³ Tomando como base as indicações de Arthur Valle a respeito das *Disciplinas e Professores do Curso de Pintura na Escola Nacional de Belas Artes durante a 1ª República*, acreditamos que Lucílio de Albuquerque tenha sido professor de Manoel Santiago nas aulas de Desenho figurado. No Anexo L2 de sua Tese de Doutorado, consta que Lucílio de Albuquerque ministrou a referida disciplina entre os anos de 1911 e 1939. Cf. VALLE, 2007, p. 315.

considerações por parte da crítica especializada, em decorrência de sua participação na Exposição Geral daquele ano.

Contemplado pelo júri de pintura do evento, mais uma vez Manoel Santiago materializava-se duplamente nas salas da exposição: na forma de um retrato realizado por Oswaldo Teixeira – que naquele momento começava a se destacar entre os novos artistas –, e também através de duas paisagens enviadas ao certame, *Praia do Arpoador* e *Ipanema* (LEVY, 2003, p. 553). Ambas as telas renderam elogiosos comentários de Adalberto Mattos (1921), que assinalou a “evolução franca” do artista, bem como sua “maneira simpática de pincelar e cortar suas telas”, o que revelaria suas “magníficas qualidades de marinheiro”. Chama atenção a inclusão de Manoel Santiago dentre as congratulações dedicadas pelo crítico, haja vista, que na introdução da referida publicação, o mesmo se queixava quanto a seleção dos trabalhos que figuravam no evento e recomendava à comissão avaliadora uma maior severidade na escolha de suas obras.

A simpatia do crítico se confirma em outra publicação de sua autoria que é inteiramente dedicada à Manoel Santiago. Sob o pseudônimo de Ercole Cremona (BRANCATO, 2018, p. 23),¹⁴ Adalberto Mattos posicionava o pintor amazonense “em um lugar de destaque” entre a mocidade, e ao apresentar diversos elementos de sua trajetória, como a “rara inclinação para pintura”, que despontava desde sua infância, as conquistas escolares em Belém e o aprendizado com Theodoro Braga, articulava elementos que sobreviveriam na retórica da biografia santiagana. Sobre o recente ingresso do artista no meio expositivo, Mattos retomava sua premiação do ano anterior para, em seguida, situar Santiago num processo de evolução e estudo. Para o crítico, afinal, Manoel Santiago, “possuidor de um espírito culto”, caracterizava sua produção pela “seriedade da escolha dos motivos” e seus trabalhos expressariam “alguma coisa mais do que a monótona paisagenzinha a que são habituados muitos dos nossos artistas” (CREMONA, 1921).

Acreditamos as considerações feitas por Adalberto Mattos adquirem dimensões inteiramente novas quando comparadas a uma publicação posterior, também dedicada ao pintor Manoel Santiago. Tratando sobre o “aparecimento contínuo de marinheiros brasileiros”, Terra de Senna, em seu costumeiro tom de zombaria, dispensava algumas palavras sobre o jovem “de grandes óculos” que surgia “‘aureolado’ pelo Salão de 1921 e pela quase totalidade da crítica”. Tratando sobre suas paisagens apresentadas na exposição, o crítico dizia:

¹⁴ De acordo com o pesquisador João Brancato, Ercole Cremona apresenta-se como pseudônimo do crítico Adalberto Mattos em uma publicação da *Revista Ilustração Brasileira*, em 1924.

Manoel Santiago não gosta, porém, das águas plácidas. A sua obsessão é o mar encapelado, revolto, violento. Acontece, às vezes, que nas marinhas de Manoel Santiago a perspectiva, mais que o Júri do Salão, "vai na onda", [...]. O que caracteriza, entretanto, a obra de Manoel Santiago é o tamanho das suas telas. O que os outros "executam", sumariamente, em pequenas "manchas", Manoel Santiago faz em telas de 4x3 com molduras grandes, à Levino Fanzeres, com o nobre intuito de atrair para o seu nome as devidas atenções dos senhores membros do júri do Salão e da maioria

Até o momento, na falta de reproduções das duas telas apresentadas por Santiago no Salão daquele ano, partiremos das indicações que expomos acima. Apesar de não sinalizar a obra a qual faz referência, Terra de Senna aponta tratarem-se de ambientações de mar tempestuoso que, ao que parece, realmente poderiam distanciar-se da costumeira monotonia comentada pelo crítico d' *O Malho*. Ao mesmo tempo, Senna se diferencia de Mattos ao considerar que o que caracterizaria a obra de Santiago seria a grandiosa proporção de suas telas, somadas às vultuosas molduras – artimanhas que o distinguiriam dos outros concorrentes. Sobre esse fato, o crítico não manifesta dúvidas: tratava-se do “nobre intuito” de Santiago em despertar o interesse no Salão.

Ao apresentar o que poderia, de fato, significar um artifício de Manoel Santiago para angariar a atenção de duas importantes instâncias do Salão, Terra de Senna abre espaço para a interpretação do certame enquanto um meio de negociação, no qual, superado o risco da recusa pelo júri, caberia ao artista destacar-se da multidão de concorrentes. Sabemos que a primeira etapa dessa jornada não deveria ser fácil para iniciantes: na exposição de 1920, por exemplo, o júri de pintura recusara cerca de 101, das 233 telas enviadas ao certame.¹⁵ Transposto esse primeiro obstáculo, dois fatores poderiam instigar aos expositores: a conquista de premiações designadas pelo júri após a inauguração do evento e o encorajamento da crítica. Por certo, ambos os caminhos contribuiriam para o destaque profissional e possível “sucesso” financeiro de um jovem pintor interessado em firmar-se no circuito artístico e vender suas telas.

Entretanto, em 1922, aquele que supostamente e, convenhamos, justificadamente, recorreria a estratégias na intenção de cair nas graças do júri e cativar a crítica, parece não ter sustentado a mencionada “auréola” do ano anterior. Integrando a “galeria dos novos pintores” na Exposição do

¹⁵ A informação consta na transcrição do relatório efetuado pela comissão da 27ª Exposição Geral de Belas Artes, realizado em 12 de agosto de 1920. Cf. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 6161: *Acta da sessão do Conselho Superior de Belas Artes, realizada em 27 de maio de 1921*. p. 29.

Centenário de Independência (FON FON, 1922),¹⁶ Manoel Santiago apresentou as telas *Botafogo*, *Canto do Rio* (Niterói) e *Flores ao Sol* (LEVY, 2003, p. 582), “duas expressivas paisagens e um ar livre”, segundo o jornal *O Brasil* (1922a). No geral, até onde foi possível constatar, esses trabalhos renderam-lhe breves menções e parecem ter pouco impressionado a crítica.

Sobre as telas mencionadas, recorreremos novamente aos espirituosos comentários de Terra de Senna (1922), que ocupando-se das “impressões” do Salão comemorativo, aludia à Manoel Santiago, suas duas marinhas “de grandes dimensões” e ao quadro *Flores ao sol*. A respeito desse último, apontou: “Um dia de sol tão quente, tão quente que chegou a queimar o braço da figura, empolando-lhe a pele”. Mas, para o articulista, apesar dos efeitos de luz “um tanto exagerados”, essa não deixava de ser “uma tela merecedora de atenção, dado o fato de ser o seu autor um marinista e a ojeriza que, em geral os marinistas têm pelas figuras”.

Para além dos matizes de ironia característicos de Terra de Senna, não poderíamos deixar de mencionar que, partindo dos indícios deixados pelo crítico, *Flores ao sol*, aparentemente uma composição de figura ao ar livre, poderia se tratar de uma primeira investida de Manoel Santiago nas chamadas cenas de gênero apresentadas ao Salão oficial. Ao mesmo tempo, sobre a frequente caracterização do pintor enquanto um marinista, consideramos destacar que, como pontuou Arthur Valle, o gênero paisagístico representava significativo prestígio na Escola, recorrentemente presente nas composições apresentadas nas Exposições Gerais (2007, p. 106-109).¹⁷ O fato nos permite perceber as escolhas compositivas de Manoel Santiago dentro de um contexto valorativo bem estabelecido no circuito expositivo carioca, sobre o qual o jovem artista, naturalmente, reverbera.

Novos caminhos são delineados: expandem-se as possibilidades

Se até então o direcionamento da pesquisa nos revelou um Manoel Santiago, em certa medida, “tutelado” pelas instâncias oficiais da ENBA, podemos afirmar que em 1923 algo se modificou em sua experiência no

¹⁶ De acordo com a publicação do jornal, a galeria estava “bem ornamentada com as telas, reveladoras de fino gosto artístico e de inegável talento, de Oswaldo Teixeira, M. Constantino, Manoel Santiago, Armando Vianna, J. Paes Leme, Sarah V. Figueiredo, Manoel Faria e outros”. Cf. FON FON, 1922.

¹⁷ Conforme Arthur Valle, a “pintura de paisagem desempenhou um relevante papel” na ENBA desde o período Imperial, gozando de “um prestígio ainda maior” após a proclamação da República. Em sua análise dos catálogos das exposições dos alunos regulares da ENBA, Valle indica que o gênero foi apresentado em significativa frequência, que foi ainda maior no caso da participação de alunos livres da Escola nas EGBA.

ambiente carioca.¹⁸ Ampliavam-se as possibilidades para aquele que começava a estampar os jornais como membro da organização de uma nova proposta expositiva: o Salão da Primavera. Ao lado dos artistas Porciúncula Moraes, Mário Tullio, Manoel Faria e Bas Domeneck, o pintor amazonense instituiu “o primeiro ‘salão independente’” realizado na capital (TALMA, 1923)¹⁹.

Idealizado pelo grupo de jovens artistas que já a alguns anos partilhava as salas nas Exposições Gerais, o Salão da Primavera surgiu como o resultado de uma série de tentativas frustradas em anos anteriores, mas que se concretizava em janeiro de 1923, fortalecida por um “maior entusiasmo dos jovens e prestigiada pela Sociedade Brasileira de Belas Artes” (O BRASIL, 1922b).²⁰ O evento aconteceu no Liceu de Artes e Ofícios e pretendia “dar expansão a toda e qualquer manifestação de arte”, nas palavras de Porciúncula Moraes (1922). Aceitaria obras das mais diferenciadas tendências, tanto de artistas laureados pelos júris da Exposições Gerais, quanto daqueles recusados pelo Salão oficial, representando um estímulo aos novos.

Ainda pouco contemplado por pesquisas que se desdobram sobre o meio artístico carioca do início do século XX, o Salão da Primavera se configurou como uma importante oportunidade para jovens artistas e foi amplamente celebrado pela imprensa que, em sua maioria, louvou a iniciativa pelo acolhimento que sugeria. Cabe destacar que em um contexto que se revelou marcado pela indisposição²¹ de personagens da crítica de

¹⁸ Não temos a pretensão de afirmar que a participação de Manoel Santiago esteve totalmente restrita ao ambiente da Escola Nacional de Belas Artes até então, afinal, são poucas as informações encontradas sobre o artista no período destacado. Sabemos que em 1921 Santiago participou de uma exposição com fim caritativo na “Casa dos artistas”, ao lado de professores e colegas, como Irene França, Mario Tullio, Bas Domeneck, Haydêa Lopes, Georgina de Albuquerque, Rodolpho Amoedo e Baptista da Costa. Cf. CORREIO DA MANHÃ, 1921.

¹⁹ Referência às palavras do crítico João de Talma, pseudônimo de Reis Perdigão, sobre o Salão da Primavera. O articulista anunciou o evento como uma “bela iniciativa de um punhado de jovens artistas sonhadores” em reação ao “academismo estreito”, bem como um “sintoma consolador”. Cf. TALMA, 1923, p. 6.

²⁰ Em entrevista ao jornal *O Brasil* (1922b), Porciúncula Moraes afirmou que a ideia havia fracassado “Três ou quatro vezes”, “com o título de ‘Salon dos Independentes’”. Partindo dos comentários de Porciúncula Moraes, fica evidente a primeira intenção do grupo carioca em associar-se à iniciativa do *Grupo des Artistes Indépendants* de fins do século XIX. Ainda que o nome do projeto expositivo do grupo carioca tenha se modificado, inúmeras semelhanças entre ambos podem ser estabelecidas. Como indica John Rewald (1991), o grupo francês “não era fundado por artistas com afinidades específicas; pelo contrário, propunha-se admitir todos os que dele quisessem fazer parte”, orientações primordiais para o grupo do Salão da Primavera. Da mesma forma, Rewald aponta que “Nem todos os participantes eram artistas recusados pelo júri, uma vez que muitos, que nunca tinham tentado ser aceitos pelo Salão, estavam agora expondo com o novo grupo”, situação que também percebemos no contexto brasileiro. Cf. REWALD, 1991, p. 375.

²¹ Gostaríamos de destacar que a pesquisa empreendida em jornais da década de 20 revelou um clima de descontentamento por parte da crítica de arte em relação às Exposições Gerais de Belas Artes que nos parece possuir múltiplas inclinações, manifestando-se tanto em queixas frente aos critérios de seleção das obras expostas no certame, como em acusações em relação a severidade e arbitrariedade

arte em relação às rotineiras recusas nas Exposições Gerais, o certame primaveril por diversas vezes adquiriu na narrativa da imprensa o semblante de enfrentamento frente às práticas da instituição oficial.²² Entretanto, acreditamos ser difícil afirmar se podemos, efetivamente, caracterizar tal finalidade à iniciativa dos artistas mencionados.²³

Fato é que são múltiplas as considerações a serem feitas em torno do Salão da Primavera e neste artigo não poderemos apresentar a questão com o detalhe e cuidado que lhe são devidos. Por ora, consideraremos o certame primaveril na medida em que seus encadeamentos nos possibilitam melhor vislumbrar a experiência de Manoel Santiago no meio expositivo. Dessa forma, acreditamos ser possível afirmar de antemão que ao vincular-se à proposta de um novo Salão – manifestamente distanciado dos critérios de seletividade que regiam as exposições oficiais e particularmente interessado em aproximar jovens artistas do público –, Manoel Santiago se promovia enquanto um artista ligado aos “novos”, adquiria visibilidade e, quem sabe, estimulava suas vendas.

Nessa perspectiva, consideramos significativo que em sua primeira experiência de suposta “autonomia”, o pintor amazonense tenha escolhido se apresentar com trabalhos tão diversificados e em tão expressivo número. De acordo com o catálogo²⁴ do evento, Santiago dedicou dez obras à exposição, que por sua vez, garantiram ao artista o realce na imprensa. Dentre os trabalhos expostos, comentados em sua maioria, *Lyrios*, *Pescador de Pérolas* (Fragmento de um quadro) e *Sedução do mar* parecem ter especialmente cativado o olhar da crítica, que caracterizou a

de sua comissão avaliadora. Esse assunto foi trabalhado com maior detalhamento em artigo de nossa autoria, intitulado *O frescor primaveril adentra os Salões: impressões da crítica de arte sobre o Salão da Primavera e as Exposições Gerais*, em preparação para publicação. O tema também aparece no trabalho de Arthur Valle, que afirma que as “denúncias de supostos favorecimentos dos Prêmios de Viagem” foram frequentes “em toda a história das Exposições Gerais durante a 1ª República”. Cf. VALLE, 2007, p. 143.

²² Um exemplo dessa perspectiva sobre o Salão da Primavera pode ser encontrado em publicações do já referido crítico João de Talma, que em sua primeira divulgação sobre o evento apresentava-o enquanto um salão independente “de novos, justamente revoltados contra as normas arbitrárias do “Salon” oficial” – gesto de libertação que representaria para o crítico “um sintoma animador de pujança”. Cf. TALMA, 1922.

²³ Representada em diversos momentos pela imprensa como uma manifestação antagônica ao Salão oficial, devemos considerar que muitos dos artistas que integraram o Salão da Primavera participavam assiduamente das Exposições Gerais, que nunca deixou de ser um ponto culminante para suas carreiras. Apontamos ainda que em uma nota, o jornal *O Brasil* (1923a) anunciava que professores da Escola, como Lucílio de Albuquerque, Rodolpho Amoêdo e o diretor da instituição, João Baptista da Costa, compareceriam à inauguração do evento primaveril.

²⁴ Nos referimos as obras *Lyrios*, *Pescador de Pérolas* (Fragmento de um quadro), *Pequena Tapuya*, *Morro do Castelo*, *Sedução do mar*, *Maldito Tango* (Óleo), *Passeio Público* (Óleo), *Negra Velha* (Carvão), *Estudo* (Carvão) e um retrato em carvão de sua companheira, a pintora Haydéa Lopes. Cf. Catálogo do 1º Salão da Primavera, realizado em 1923. Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro.

fantasia como “nova face” do talento de Manoel Santiago, “um dos mais promissores expositores”, de acordo com *O Brasil* (1923b).

Ocupando-se em comentar suas impressões a respeito do Salão da Primavera, o crítico Frederico Barata sustentava uma interpretação semelhante sobre a nova atmosfera criativa atribuída aos trabalhos de Santiago. Reservando ao pintor um lugar de honra em sua apreciação, vejamos como o crítico o apresenta:

Manoel Santiago é um dos novos, cuja contribuição ao Salão da Primavera é verdadeiramente preciosa. Quem tenha observado com cuidado os trabalhos desse jovem no Salão Oficial, há de ficar surpreso com o que vê agora na nova entidade artística. É que Manoel Santiago se apresenta inteiramente outro, por isso que está livre das algemas convencionais com que tinha de cingir os seus trabalhos para mais ou menos, em sacrifício do seu sentimento, adaptá-los ao gosto dos julgadores do Salão Oficial, que os recusariam se não estivessem dentro de suas exigências do metro e compasso (BARATA, 1923).

Sem dúvida, o fragmento revela diferentes camadas do contexto experienciado, que, como havíamos mencionado, foi demarcado na retórica de alguns personagens da crítica (dentre os quais encontra-se Frederico Barata), pelo suposto contraste ideológico entre o Salão da Primavera e o Salão oficial. Ao primeiro atribuíam-se a “plena liberdade de experimentação”, ao passo que no segundo imperaria o convencionalismo pelo estabelecimento de um júri. Nesse sentido, Barata parece instrumentalizar a oposição em jogo para caracterizar os trabalhos apresentados no novo certame por Manoel Santiago, que como indica o crítico, se apresentava no Salão da Primavera em “nova entidade”, com composições caras a seu sentimento, posto que se encontrava livre das “algemas convencionais” do júri, e conseqüentemente, livre do risco da recusa.

Qualificando as três obras mencionadas enquanto “fantasias magníficas”, Barata direcionou especial atenção ao quadro *Pescador de Pérolas*. Descrevendo-o, ainda que minimamente, media nossa visualização da obra:

É um fundo de Mar em que repousa uma linda cabeça feminina, onde se reflete toda a volúpia de um êxtase e sobre a qual adensa-se outra cabeça máscula, com admirável expressão de cobiça e desejo contemplativos. Magnífica de ternura e delicadeza, essa pequena tela tem qualidades incontestáveis de sentimento e de imaginação. O fundo do mar está perfeitamente conseguido e harmonizado com as figuras, semi-veladas por uma infinidade de algas, líquens e pequeninos peixes. Tratado com cores ternas, claras e límpidas, esse quadro dá, à primeira vista, a impressão de

um pastel, impressão que é reforçada por estar a tela envidraçada (BARATA, 1923).

Em contraste a esse clima imaginativo, *Pequena Tapuya*, “uma cabecinha de índia brasileira, de larga fatura e vivo colorido”, também chamou atenção dentre o conjunto de trabalhos expostos pelo pintor. Evidenciada por seu aspecto técnico, devido as expressivas pinceladas que modelam o rosto da figura, sua divergência em relação às outras telas foi interpretada por Frederico Barata como uma variação técnica que decorreria do motivo estudado. Em *Lyrios*, por exemplo, o crítico enxergava uma “técnica suave e branda, porque o motivo é também assim, suave, brando e espiritual”, ao passo que em *Tapuya*, Santiago teria traduzido “com a técnica vigorosa, enérgica e ousada a alma selvagem da filha das brenhas, rude, quase grosseira na sua nenhuma civilização”.

Para além da perspectiva de Barata, que inquestionavelmente compreende a manifestação de Santiago a partir das limitações de seu próprio imaginário, propomos um outro olhar a respeito da escolha de fatura adotada pelo pintor. A obra em questão nos parece delinear uma outra face do artista, em patente contraste à da *fantasia* – uma representação quiçá aproximada daquele “algo a mais” comentado anos antes pelo crítico Adalberto Mattos, a respeito de suas estimulantes marinhas. Vale notar que o “vigor” que tanto caracterizou *Pequena Tapuya* nas apreciações da imprensa serviu à retórica veiculada pela crítica de arte, que mais de uma vez incutiu ao trabalho filiações impressionistas.²⁵

Com o encerramento do Salão da Primavera em março de 1923, as atenções gerais retornaram a sua orientação de costume: a inauguração da EGBA, comumente realizada no mês de agosto. E eis que no evento encontramos um Manoel Santiago representado por uma única tela: *Yara* (LEVY, 2003, p. 612). O artista destoava significativamente da quantidade de trabalhos enviados ao certame primaveril, ao passo que investia pela primeira vez nessa exposição, ao que parece, em uma composição inspirada nas lendas nacionais – tema igualmente explorado pelo pintor Pedro Bruno no evento, cujo quadro, curiosamente, também se dedicava à representação da lendária sereia dos trópicos.

A *Yara* de Santiago foi laureada na exposição com a Menção Honrosa de 1º grau, mas não parece ter encantado a crítica, obtendo comentários pontuais na imprensa. Virgílio Maurício (1923), por exemplo, apesar de conferir uma dura crítica à qualidade do conjunto da exposição,

²⁵ Um exemplo do fato pode ser encontrado na revista *Fon Fon*, que reproduziu a imagem do quadro, ao qual atribuiu a legenda: “‘Pequena Tapuya’ – M. Santiago (Impressionismo)”. Acreditamos que o caso poderia ser um indício de busca por aproximação das obras expostas no Salão da Primavera a trabalhos de cunho “mais moderno”. Cf. FON FON, 1923.

reservou algumas palavras ao pintor Santiago, cujo talento afirmava que não poderia ser negado. Aos olhos do crítico, sua tela possuía “agradável colorido”, ainda que seu desenho carecesse de “mais estudo e observação”. Por sua vez, Adalberto Mattos (CREMONA, 1923a), que assinalara o aspecto “animador” do Salão daquele ano, percebeu em *Yara* um “aproveitamento seguro e uma noção equilibrada da composição”, análise que também sustentou n’*O Malho*, onde novamente destacou o perfil “estudioso” de Manoel Santiago e sua vontade de progredir (CREMONA, 1923b).

Por razões que desconhecemos, Santiago despede-se de 1923 entre as páginas dos jornais como parte da comissão organizadora do segundo Salão da Primavera, mas já não compunha o grupo quando o evento foi anunciado para o início de 1924.²⁶ A partir da pesquisa que empreendemos, não foram encontrados indícios de que o pintor tenha integrado o certame primaveril, mesmo que como expositor, e as razões para o fato nos são ainda ignoradas. Na verdade, se nos é possível estabelecer algum vínculo entre Manoel Santiago e o segundo Salão da Primavera, este se determina através da exposição de seu retrato, realizado pelo jovem Cândido Portinari. A tela, particularmente destacada pela imprensa, foi também apresentada pelo pintor na Exposição Geral de 1924, onde concorreu à Medalha de Prata, conferindo a Portinari elogiosos comentários.

Ainda que Manoel Santiago estivesse, até onde foi possível constatar, alheio à segunda realização do Salão da Primavera, o mesmo não se pode dizer sobre sua interação com o Salão oficial, para o qual tradicionalmente se voltava a atenção da imprensa e onde se acotovelava todo “o ‘set’ carioca” (O IMPARCIAL, 1924, p. 4).²⁷ Sublinhado entre o “surto de mocidade” que caracterizou da XXXI EGBA na narrativa da imprensa, Santiago consolidava sua participação no evento de maneira verdadeiramente nova, apresentando as telas *Tapiina do Amazonas*, *Caipora* (lenda amazônica), *Vida na roça*, *Evocação*, *Sonho da Crisálida* e *Harmonia* (LEVY, 2003, p. 645) – conjunto notadamente variado na escolha dos gêneros compositivos e que, por sua vez, aproximava-se das investidas do artista no primeiro certame primaveril.

²⁶ O jornal *Correio da Manhã* anunciou a inauguração do 2º Salão da Primavera para dezembro de 1923 e incluiu entre a comissão os artistas Modestino Kanto, Paulo Mazzucchelli, Quirino Silva, João Azevedo, Manoel Faria, Manoel Santiago, Porciúncula de Moraes e Bas Domenech. Cf. CORREIO DA MANHÃ, 1923). Em dezembro de 1923, a informação encontrada n’*O Paiz* apontou a inauguração do evento para 1924, mas manteve os artistas mencionados como integrantes da comissão. Cf. O PAIZ, 1923. Em 1924, no entanto, foram apresentados, enquanto parte da organização apenas João Azevedo, Manuel Faria, Modestino Kanto, Paulo Mazzucchelli e Quirino da Silva. Bas Domenech e Mario Tullio, participaram como expositores. Cf. JORNAL DO BRASIL, 1924.

²⁷ O jornal destacava a ampla visita ao Salão, onde “todos querem ver e admirar o talento brasileiro nas altas concepções artísticas”. Afirmava que na exposição “se acotovelam jornalistas, escritores, altas autoridades, artistas, grande número de famílias, o “set” carioca, enfim”. Cf. O IMPARCIAL, 1924.

A despeito de seu investimento em composições de cunho nacional, ousamos sugerir que Manoel Santiago respondia uma vez mais ao apelo de seu antigo mestre, Theodoro Braga, que no final de 1921 veiculara na *Revista Ilustração Brasileira*²⁸ o que poderíamos chamar de uma convocação direcionada aos artistas, em prol da “nacionalização da arte” e da busca “de um característico que marque a personalidade brasileira”. Paralelamente a essa suposição, não poderíamos deixar de indicar que na referida escolha temática, Manoel Santiago também se aproximava de outro mentor, Lucílio de Albuquerque, que para a exposição dedicou dois painéis decorativos inspirados na literatura nacional, intitulados *Bilac* e *Iracema*.

De maneira geral, consideramos significativo compreender que esses temas privilegiados por Santiago surgem em consonância ao contexto por ele experienciado na ENBA, haja vista que, a partir de Arthur Valle, percebemos que o “registro de tipos brasileiros” e composições de temática nacionalista permearam exposições da instituição ao longo de toda a Primeira República (2007, p. 145-146). A escolha do pintor amazonense em apresentar as telas *Tapiina do Amazonas* e *Caipora* parece, inclusive, ter frutificado na opinião de críticos como Lauro Demoro, que o definiram como um artista de “imaginação equilibrada e que poderá produzir belas e originais coisas, se continuar no gênero de que já nos dá excelentes demonstrações, inspirando-se nas lendas nortistas” (DEMORO, 1924).

Igualmente, outra vertente temática se materializava entre as obras apresentadas pelo artista, composições que enunciavam uma atmosfera metafísica e cenários distantes da realidade tangível. Em *Sonho de Crisálida*, Cláudio Selva (1924) descrevia um “sonho” de Manoel Santiago. Uma figura feminina, que adormecia ao ser embalada por borboletas. Da mesma maneira, Selva interpretava *Evocação* como fruto de um “langor musical”, um sonho boêmio de Manoel Santiago, e visão diferenciada parece ter tido Mário Silva (1924), que considerou a tela pejorativamente como “romântica e amaneirada”, ainda que tenha destacado o pintor entre àqueles que apresentavam “vestígios de personalidade”.

Até onde nos foi possível estabelecer um campo de análise em torno do ano de 1924 – às vésperas da recusa que acreditamos ter determinado a carreira do pintor –, percebemos que mais uma vez, atributos como a idealidade, a fantasia e os traços da regionalidade carimbavam a participação de Manoel Santiago no meio expositivo. Sobre

²⁸ Em sua longa e detalhada arguição, o pintor também indicou como meio eficaz para o projeto, “o concurso anual das exposições de artistas nacionais, cujos assuntos fossem escolhidos nos costumes regionais”. Cf. BRAGA, Theodoro, 1921.

as escolhas daquele que se mantinha associado a uma concepção de “arte dos novos”, aventamos que o pintor buscava elaborar uma projeção de si enquanto artista, mantendo-se em sintonia com orientações divulgadas pela imprensa, das quais destacamos uma nota publicada pelo jornal *O Paiz* (1924), que recomendava à juventude entregar-se ao próprio temperamento, “Viver de seu sentir. Auscultar suas inclinações” e, “evidenciada a vocação, trabalha-la no sentido de ver com sinceridade [...]”.²⁹

Considerações finais

Finalizando a análise proposta, na qual compreendemos, ainda que brevemente, algumas questões relativas à inserção de Manoel Santiago no meio expositivo carioca, até o ano que antecede a recusa de *Uma Sesta Tropical*, nos lembramos das palavras de Peter Burke ao afirmar que é “certamente impossível estudar o passado sem a assistência de toda uma cadeia de intermediários” (2016, p. 23-24). A mensagem, que ecoa em nosso constante exercício de pesquisa e elaboração de sentidos, deve ser aqui destacada a fim de evidenciar que a investigação empreendida está profundamente condicionada à disponibilização de jornais e documentos do período. Trata-se, portanto, de uma visão fragmentada e que de forma alguma se pretende enquanto única acerca das experiências do pintor.

Em vista dos direcionamentos de Manoel Santiago no contexto de sua formação artística no Rio de Janeiro, acreditamos poder pensá-lo enquanto um pintor que se construiu entre o espaço oficial e o não-oficial – representado, a princípio, pelo Salão da Primavera. Sobre esse último, entendemos que em uma conjuntura na qual a recusa por parte das comissões das Exposições Gerais significava uma dura realidade, a instituição de um certame no qual o júri é suprimido pode ser interpretada como uma estratégia em meio as possibilidades de ser promover no campo brasileiro. Nesse sentido, as diferentes escolhas compositivas que caracterizaram a participação de Santiago na exposição são reveladoras de um artista ávido por delinear uma marca pessoal e servem como indicadores para suas exposições futuras.

Mesmo que Manoel Santiago estivesse novamente à frente da comissão do terceiro Salão da Primavera em 1925,³⁰ podemos afirmar que

²⁹ O periódico traz essas considerações ao comentar sobre a inauguração da Exposição Geral de 1924 e afirma que a organização do evento não errava “justamente por ter escolhido exemplares dos jovens brasileiros significativos”. Cf. O PAIZ, 1924.

³⁰ Em notícia veiculada pelo jornal *A Noite*, encontramos informações a respeito da inauguração do 3º Salão da Primavera. Na comissão do evento estavam Porciúncula de Moraes, Paulo Mazzuchelli, Manoel Faria, Mario Tullio, Manoel Domenech e Manoel Santiago. Cf. A NOITE, 1925a.

sua experiência enquanto expositor em momento algum se desassociou do Salão oficial, instância que, como vimos, condicionava a projeção de artistas iniciantes na apreciação da imprensa. Pelo conjunto apresentado por Santiago nesse período inicial de sua trajetória profissional, percebemos que não é de maneira impensada que o artista se lançava aos Salões, pois, para além das insinuações de Terra de Senna quanto às artimanhas adotadas pelo artista afim de atrair as atenções gerais, o pintor demonstrou habilidade em construir uma “pessoalidade” dentre as mais variadas temáticas, questões que se mostravam centrais na argumentação da crítica.

Como última consideração, retomamos nosso olhar para as condições que inicialmente nos impulsionaram à pesquisa. Tendo em vista que o sistema de premiações sustentado pelas EGBA pode ser compreendido com fator mantenedor de seu prestígio, e que nesse sistema o Prêmio de Viagem representava grande importância na vida dos artistas, “de cuja carreira muitas vezes decide”, como declarou o jornal *A Noite* (1923),³¹ pensamos que mesmo que na possibilidade de que Manoel Santiago não tenha se candidatado à referida disputa em 1925, com *Uma Sesta Tropical* ele certamente se esforçava por evidenciar suas melhores qualidades enquanto pintor.

Com uma aclamada recepção no Salão de 1924 – representando um verdadeiro desdobramento da perspectiva de sua “renovação pessoal” –, acreditamos na hipótese de fortalecimento da figura artística de Manoel Santiago, o que sem dúvida contribuiu para seu investimento em maiores concorrências nos anos seguintes. Nesse sentido, recordamos que, como sustenta Baxandall, “a marca da individualidade de um pintor depende em boa parte de sua percepção particular das circunstâncias que precisa enfrentar” (2006, p. 87). Sendo assim, consideraremos a tela a partir das possibilidades convenientes ao meio de sociabilidades de seu autor.

Referências bibliográficas

A “VERNISSAGE” do “Salão” de 1922. *Fon Fon*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 46, nov. 1922.

AS BELLAS Artes no Centenário: Magníficos Trabalhos de pintura e escultura. *O Brasil*, Rio de Janeiro, ano I, n. 201, nov. 1922a.

³¹ Tratando sobre o Prêmio de Viagem conferido em 1923, o jornal *A Noite* comentou sobre a premiação, que seria o que “mais preocupa os amigos das belas artes e mais estimula os jovens artistas”. Cf. A NOITE, 1923.

AS RECUSAS que consagram: uma tela impedida de figurar na exposição geral por immoral. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano L, n. 193. ago. 1925.

ACTOS DO Governo: Fazenda. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 1747, fev. 1921.

ALGUMA COISA sobre bellas-artes. O entusiasmo de um jovem pintor em torno do "Salon" de Primavera. *O Brasil*, Rio de Janeiro, ano I, n. 209, nov. 1922b.

AQUINO, Flávio. Manoel Santiago: Vida, Obra e Crítica. Rio de Janeiro: Arte Hoje, 1986. 390p.

ARTES E artistas: XXVII Exposição Geral, *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano XXXVI, n. 13110, set. 1920.

BARATA, Frederico. No Salão da Primavera. *O Brasil*, Rio de Janeiro, ano I, n. 273, fev. 1923.

BARDI, P; OLIVEIRA, Altamir. Manoel Santiago. Rio de Janeiro: Colorama/Samurai, 1975.

BARDI, P. M. História da arte brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1975. 228 p.

BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das letras, 2006. 213 p.

BELLAS ARTES: A inauguração do Salão da Primavera. *O Brasil*, Rio de Janeiro, ano I, n. 270, jan. 1923b.

BELLAS-ARTES: Salão da Primavera. *O Brasil*, Rio de Janeiro, ano I, n. 262, 18 de jan. 1923a.

BRAGA, Theodoro. A arte no Pará 1888-1918: Retrospecto histórico dos últimos trinta anos. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, Belém, v. 8, 1933.

BRAGA, Theodoro. Estilização nacional de arte decorativa aplicada. Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, n. 16, dez. 1921.

BRANCATO, João; RODRIGUES, Laíza. 'É ou não amoral?': Sesta Tropical de Manoel Santiago e a censura no Salão de Belas Artes. In: XIII Encontro de História da Arte, 2018, Campinas. Atas do XIII Encontro de História da Arte. Campinas: UNICAMP/IFCH/CHAA, 2019. p. 486-495.

BRANCATO, João. Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro: intertextualidade na imprensa carioca a partir de Adalberto Mattos (1888-1966), Juiz de Fora: UFJF, 2018 (Dissertação de Mestrado).

BRITTO, Chermont. Vida Triunfante de Manoel Santiago. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1980. 164p.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. São Paulo: Unesp, 2016. 318 p.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Les artistes brésiliens et les Prox de Voyage en Europe à la fin du XIXe. siècle : vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944). Paris : Université Paris I – Pathéon Sorbonne, 1999. (Thèse por le grade de Docteur.)

COLI, Jorge. O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 365p.

COSTA, Laura Malosetti. Los Primeros Modernos - Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

CREMONA, Ercole. Bellas Artes. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XX, n. 998, out. 1921.

CREMONA, Ercole. Bellas-Artes: O Salão de 1923. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 1096, set. 1923b.

CREMONA, Ercole. O Salão de 1923. *Revista Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano IV., n. 37, set. 1923a.

DEMORO, Lauro. Artes e Artistas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XLIX, n. 199, ago. 1924.

É OU não amoral? A Noite, Rio de Janeiro, ano XV, n. 4918, ago. 1925b.

EM BENEFÍCIO da “Casa dos Artistas”: uma grande exposição artística. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 8246, set. 1921.

EXPOSIÇÃO GERAL de Belas Artes: sua inauguração. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 4253, ago. 1924.

EXPOSIÇÃO GERAL de Bellas Artes: os "novos" na arte brasileira. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano XL, n. 14539, ago. de 1924.

FACULDADE DE Direito do Rio de Janeiro. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 1696, dez. 1920.

GRINBERG, Piedade Epstein. Lucílio de Albuquerque na arte brasileira. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008.

LAUREANDO ESFORÇOS e estimulando sonhos. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 4231, setembro 1923.

LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. 555 p.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Republicano - Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. Rio de Janeiro, ArteData, 2003.

LINHARES, Mario. Nova orientação da Pintura Brasileira. Rio de Janeiro, 1926. 43p.

LUZ, Angela Ancora. Uma breve história dos Salões de Arte - da Europa ao Brasil. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Caligrama, 2005. 251p.

MATTOS, Adalberto. O Salão de 1921. *Revista Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 12, ago. 1921.

MAURÍCIO, Virgílio. O SALÃO de 1923. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. ano XLVIII, n. 183, ago. 1923.

O SALÃO da Primavera. *Fon Fon: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiente*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 9, mar. 1923.

O 2º SALÃO da Primavera. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 9017, nov. 1923.

O 2º SALÃO de primavera. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 4056, jan. 1924.

O 2º SALÃO DA Primavera. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano XL, n. 14299, dez. 1923.

PASCOAL, Paola. Theodoro Braga e as proposições para uma arte brasileira. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013.

PEREIRA, Sônia Gomes. Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2016. v. 1. 360p.

RÊGO, Clóvis da Silva de Morais. Theodoro Braga no centenário de seu nascimento. Belém, PA: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

REWALD, John. História do Impressionismo. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 560 p.

RICHARD, André. A crítica de arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 118p.

SELVA, Cláudio. A Exposição de Bellas-Artes deste anno. *Jornal de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 514, set. 1924.

SENNA, Terra de. Bellas Artes: Manoel Santiago. *D. Quixote*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 326, nov. 1921.

SENNA, Terra de. Bellas Artes: Salão de 1922. *D. Quixote*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 291, dez. 1922.

SILVA, Mario. Bellas- Artes: O salão de 1924. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 1739, 30 de ago. 1924.

SILVA NETO, João Augusto da. Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro (1871-1929), Pará: UFPA, 2014 (Dissertação de Mestrado).

SILVA NETO, João Augusto da. O curupira e a ninfa selvagem: pintura e identidade amazônica dos anos 20. In: VIII Encontro de História da Arte - História da Arte e Curadoria, 2012, Campinas. Atas do VIII

Encontro de História da Arte - História da Arte e Curadoria. Campinas: UNICAMP/CHAA/IFCH, 2012. p. 267-276.

SILVA NETO, João Augusto da.; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago.19&20, Rio de Janeiro, v.VII, n.1, jan./mar. 2012.

TALMA, João de. Renovação Artística. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 1477, jan. 1923.

TALMA, João de. Salão da Primavera. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 1439, nov. 1922.

"UM JARDIM irregular, mas nobre": o 3º salão da Primavera inaugura-se, amanhã. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 4825, abr. 1925a.

VALLE, Arthur. A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos, Rio de Janeiro: UFRJ, 2007 (Tese de Doutorado).

O duplo e a morte: um antagonismo vital

The Double and the Death: A Vital Antagonism

Luisa Pereira Vianna¹

Resumo: Este artigo trata a ideia do “duplo” na literatura fantástica e suas ilustrações; e a inevitável relação de conflito entre original e cópia. Este tema é abordado por diversos autores, desde a antiguidade até os dias de hoje, com maior intensidade durante o século XVIII, quando surge o termo *doppelgänger*. Com esta finalidade, são apresentados neste estudo exemplos vários de tais abordagens, com a análise de algumas ilustrações e sua relação com os textos base.

Palavras-chave: Ilustração; Narrativa Fantástica; *Doppelgänger*.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora sob orientação do Prof. Dr. Martinho da Costa Junior. Faz parte do Laboratório de História da Arte da UFJF.



Existe uma história curiosa contada sobre Catarina II (1729-1796).

Em uma certa noite ela foi acordada por seus servos. Estavam preocupados - algo estranho ocorria. Havia acabado de vê-la na sala do trono, todavia ela já se encontrava nas dependências do seu quarto de dormir.

A então Imperatriz da Rússia levantou-se imediatamente para verificar o que estava acontecendo. *Que brincadeira de mau gosto era essa?*, ela poderia ter pensado. Ao chegar na sala viu uma figura, de semblante calmo, sentada no trono. Para seu horror, ao olhar para ela viu a si mesma, seu *doppelgänger*.

De acordo com as lendas, encontrar o seu duplo é um prenúncio de que algo ruim vai acontecer. Algumas vezes, ver o duplo pode ser entendido como um anúncio de morte iminente. Este tema é bem estabelecido na literatura, sobretudo a de cunho fantástico. Rafael Rocca destaca que a peça teatral grega *Helena* (412 a.C.) de Eurípides (ca. 480 a.C. - 406 a.C.), pode ser considerada o primeiro tema sobre a autocópia no ocidente (SANTOS, 2019, p. 42). A temática é vasta, e encontramos diversas abordagens sobre ela. Vemos no livro III da *Metamorfoses* de Ovídio (43 a.C.-17/18 d.C.), o mito de Narciso²: a história do belo jovem que se apaixona por seu reflexo no lago. Como em *A Comédia dos Erros* (1623) de Shakespeare (1564-1616), em que gêmeos idênticos causam inúmeras confusões por uma série de enganos, quando confundidos.

É uma temática antiga, que persiste até os dias de hoje. Na Alemanha do século XVIII surge de forma mais intensa. O termo *doppelgänger*, criado pelo escritor Jean Paul Richter (1763-1825), se popularizou na literatura desde então (SANTOS, 2019, p. 48). O vocábulo é a junção de duas palavras alemãs: *doppel* (duplo) e *gänger* (andante), que podemos traduzir para “O duplo andante”.

É possível considerar que os textos literários, a partir do romantismo, trazem o caráter sobrenatural do duplo, carregado, muitas vezes, de terror absurdo, de assombro e desconforto, quando o personagem se depara com o seu segundo “eu”. Nestes casos, há a impossibilidade da coexistência harmônica entre duplo e original, sendo que um deles tem que deixar de existir para que o outro viva.

Vejamos o caso de *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe (1809-1849). O personagem principal narra a sua história tenebrosa, usando o nome fictício de William Wilson. Ele se descreve como possuidor de uma personalidade degradante, cheia de erros e imoralidade, capaz de submeter outras pessoas aos seus caprichos. Wilson possui características

² No caso de Narciso, o mito abre a perspectiva para o duplo a partir do reflexo que o personagem vê no lago.

bem próximas às de outros personagens do Decadentismo³, principalmente no que diz respeito ao escapismo através dos prazeres sensuais e da extravagância, indo contra a moral e os costumes da época. O personagem não explica exatamente os detalhes da sua vida, mas faz uma referência de si mesmo à imagem de Heliogábalo (c.203-222), imperador romano famoso por suas excentricidades sexuais e quebras de tradições. Wilson diz que: “Os homens se tornam sórdidos aos poucos. Comigo aconteceu em uma só feita [...] Avancei, com passos de gigante, de uma perversidade relativamente trivial para a crueldade de um Heliogábalo.” (POE, 2018, p. 32).

O personagem narra que a aparição do seu duplo foi logo na infância. Ele surge como uma personalidade conflitante à sua, que interfere e resiste aos seus propósitos. O único que ele não conseguia enganar:

Meu homônimo era o único de “nossa patota”, para usar a terminologia da escola, que ousava competir comigo nos estudos em sala de aula, nos esportes e nas rixas no recreio. **Era também o único que se recusava a acreditar cegamente em minhas afirmações e a se submeter às minhas vontades - na verdade, o único a interferir, sob todos os aspectos, em meu ditado arbitrário.** (POE, 2018, p. 36, grifo nosso)

Apesar de muito semelhantes, ao ponto de a cópia conseguir imitar plenamente os modos de agir e o jeito de falar do original, o *doppelgänger* de Wilson tinha uma única diferença: ele possuía uma espécie de deficiência vocal, que o fazia falar sempre em forma de sussurro.

O duplo de Wilson surge ao longo de toda a sua vida, geralmente quando o personagem principal está prestes a fazer algo indecoroso. A meu ver, a cópia serve como uma espécie de juiz das ações do original - resultado de um efeito da sua consciência. Isto é exemplificado em *Pharonnida* (1659) do poeta inglês William Chamberlayne (1619-1689), que Edgar Allan Poe coloca no início do conto: “O que dizer dela? O que dizer da macabra consciência, aquele espectro em meu caminho?” (POE, 2018, p. 31)⁴.

Depois de várias interferências ao longo dos anos, William Wilson, saturado das perseguições de seu duplo, resolve dar um fim nesta situação de uma vez por todas. O ataque de fúria de Wilson se deu em meio a uma festa à fantasia. Estava prestes a cometer adultério com a esposa do

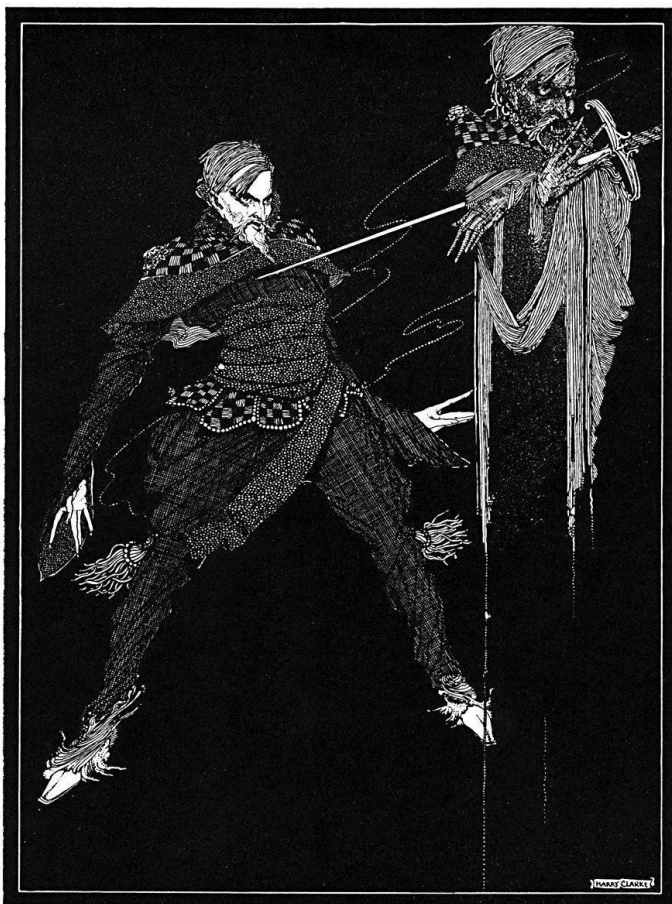
³ O Decadentismo é caracterizado pela descrença humana e o pessimismo do mundo. Geralmente, os personagens, como forma de escapismo, recorrem a prazeres sexuais extravagantes e outras situações provocadas pelo “excesso dos excessos”.

⁴ *Pharonnida* foi reimpressa em 1820, o que nos indica que o contato de Allan Poe com a obra de Chamberlayne decorra desse momento. Curioso notar que a história da vida de Chamberlayne é um pouco nebulosa, tal qual a de William Wilson. Teria o autor servido de inspiração para o personagem da obra de Poe?

anfitrião, Di Broglio, quando foi abordado por sua cópia no meio da multidão. Enfurecido, o original pronunciou: “Canalha! Impostor! Infeliz! Não irás me atormentar até a morte! [...]” (POE, 2018, p. 50).

Wilson arrastou o seu oponente, que usava os mesmos trajes que os seus, para um cômodo particular e retirou a sua espada da bainha, incitando-o a um duelo. O ilustrador Harry Clarke (1889-1931) captou, em sua imagem [Fig. 01], o instante em que o original perfura com sua espada o peito de sua cópia.

Figura 01: CLARKE, Harry. William Wilson. 1919. 1 desenho.



Fonte: Ilustração do livro *Tales of Mystery and Imagination*, de Edgar Allan Poe.

William Wilson está parado no centro da imagem e olha fixamente para o seu duplo, que paira no ar. O aspecto sisudo do Wilson original entra em contraste com a fisionomia do segundo, que embora idêntica à sua,

possui aparência monstruosa e fantasmagórica, notada por sua boca aberta em caráter predatório e a pele do rosto que começa a apodrecer. Seu *doppelgänger* se dissolve como se ele estivesse sendo desenfaixado⁵. Ao enterrar a espada no peito de sua própria cópia, ela lhe alertou para o ato: “[...] Era em mim que existias! Agora que morro, vê nesta imagem, que é a tua, como assassinaste a ti mesmo.” (POE, 2018, p. 51).

O ilustrador trabalha este texto de maneira bem interessante. A espada cravada no duplo que se dissolve, o transpassa, até sua ponta chegar ao peito do original. Sugerindo que ao ferir o oponente, o original feriu a si mesmo. Igualmente, vemos esta mesma ideia apresentada no filme *Cisne Negro* (2010) do diretor Darren Aronofsky. A história da bailarina Nina e sua obsessão por interpretar o Cisne Negro perfeito para o balé *O lago dos Cines*, leva ao surgimento de sua cópia obscura, um lado de sua personalidade ainda desconhecido. A convivência com sua outra parte se torna tão prejudicial que, em uma briga com seu duplo, Nina o corta com um caco de vidro, instantes depois de perceber que, com o ato, também cortou a si mesma.

No caso de William Wilson, com a cópia morta, o original também passa a estar morto “para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! [...]” (POE, 2018, p. 51). Esta conclusão justifica a escolha do personagem pelo nome fictício, no início da trama. O protagonista afirma não querer revelar o nome verdadeiro por ter sido motivo de escárnio e repúdio da própria família. E que ele, há muito, foi banido, abandonado, morto para o mundo.

A discussão sobre o afastamento social e a abordagem do *doppelgänger* igualmente aparecem no segundo livro publicado de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), *O duplo* (1846). Nele conhecemos a história de Yákov Pietróvitch Golyádkin, um servidor público russo. O primeiro parágrafo do início da trama já nos desperta dúvidas sobre a situação em que o personagem está inserido. Yákov estaria realmente vivendo a realidade?

Faltava pouco para as oito da manhã quando o conselheiro titular Yákov Pietróvitch Golyádkin despertou de um longo sono, bocejou, espreguiçou-se e por fim abriu inteiramente os olhos. Aliás, ficou uns dois minutos deitado em sua cama, imóvel, **como alguém que ainda não sabe direito se acordou ou continua dormindo, se tudo o que está acontecendo a seu redor é de fato real ou uma continuação dos seus desordenados devaneios.** (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 9, grifo nosso).

⁵ Este estilo de trabalhar com “faixas” como uma espécie de ornamentação é algo recorrente nas ilustrações de Harry Clarke. Vemos este mesmo aspecto em outras de suas ilustrações, como em *Rei Peste*, outro conto de Edgar Allan Poe. As ilustrações de Clarke se assemelham, por vezes, as de Aubrey Beardsley.

Golyádkin é tímido, tem dificuldade de manter as relações cotidianas e fazer amizades. Logo no início, vemos que as tentativas do personagem de se expressar sempre são confusas, enroladas e chegam a ser até mesmo entediadas. Na maioria dos casos, as pessoas perdem o interesse e a paciência de ouvi-lo, por nunca conseguirem compreender de fato o que ele quer dizer. Por essas características, Golyádkin vive na solidão, isolado dos convites sociais e ignorado pelas pessoas. Ele se justifica dizendo que a situação em que se encontra é forjada por seus “inimigos”, que sempre querem criar algum mal para ele.

Foi nesta situação de exclusão, depois de entrar em uma festa sem ter sido convidado, que o seu duplo lhe apareceu pela primeira vez. A chegada de sua cópia reforça o sentimento de instabilidade, fazendo-o ficar cada vez mais agressivo e lunático. Golyádkin segundo seu duplo, era igual ao primeiro fisicamente. Mas, na questão do caráter, o oposto. Ele é exatamente o que o primeiro gostaria de ser. Seu duplo é bem recebido pelas pessoas, consegue fazer amizades, foi promovido no emprego, recebeu convite para as festas, tem a atenção das pessoas e não vive isolado, em solidão.

Desta forma, a narrativa de Dostoiévski nos apresenta o que se passa na cabeça do personagem, e podemos acompanhar seu enlouquecimento gradual. A cada ocasião em que o duplo se apresenta, Golyádkin primeiro vai se tornando mais insatisfeito. Ele tem a certeza de que o segundo quer ocupar o seu lugar, e que muito provavelmente toda aquela situação em que se encontra é arquitetada por seus inimigos. A noção de perseguição, que sempre esteve no personagem, se agrava. Golyádkin primeiro sente-se cada vez mais ameaçado. Afirma-se como uma pessoa boa e honesta, de modo que diz regularmente: “Só ponho máscara quando vou a um baile de máscaras, e não a uso diariamente diante das pessoas.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 25).

Alfred Kubin (1877-1959), ilustrou esta história em 1913 para uma edição de luxo. Das ilustrações feitas, uma é muito curiosa. Em um certo momento da narrativa, o Golyádkin original e sua cópia se encontram em um bar, para tentar resolver os problemas e a situação absurda.

Na imagem⁶, Golyádkin primeiro encontra-se de costas para o observador, com as mãos postas em cima da mesa de forma contida. O seu espaço pessoal está fechado, de forma que demonstra a sua personalidade tímida, o seu desconforto com a situação e sua insegurança de enfrentar o oponente. Do lado oposto da mesa, Golyádkin segundo se apresenta de forma expansiva. Seu braço direito, repousado na mesa, ocupa metade do espaço, enquanto se senta de lado com as pernas abertas. A expansão da

⁶ A imagem referida pode ser encontrada no livro *O duplo* de Fiódor Dostoiévski, publicado pela Editora 34, 2013. Na página 185.

cópia denota uma grande confiança e segurança com a circunstância. Percebemos que ele é o dominante, à maneira de um predador. Entretanto, observamos que, apesar deste domínio, o rosto do duplo é apresentado de forma animalesca, semelhante a um porco, de onde se compreende que é um indivíduo sujo e de mau caráter, tal qual Golyádkin original o enxerga: aquele que quer sabotá-lo e tomar seu lugar a qualquer custo, enquanto ele, que permanece com as feições humanas, é vítima da situação abusiva de seu *doppelgänger*.

A questão curiosa é que Golyádkin sempre se apresenta vítima da situação promovida por terceiros. O personagem sempre se autoafirma como uma pessoa boa, que nunca fez mal a ninguém. Não obstante, no decorrer da trama foram diversas as suas tentativas de incriminar inimigos que nunca apareceram, e de prejudicar seu duplo. Suas ações acabam por trazer consequências para si mesmo, cada vez mais afundado na solidão e no isolamento. Por fim, Golyádkin não tem outra alternativa, a não ser o afastamento. Como na história de William Wilson, a morte social é a morte para o mundo.

No caso da segunda versão do conto *O Horla* (1887), de Guy Maupassant (1850-1893), a perseguição do ser invisível que assombra o personagem principal pode trazer dúvidas ao leitor sobre a veracidade do relato. Seria ele um fantasma ou algo fruto da imaginação? Seja como for, como em todas as histórias, manifesta-se aqui a impossibilidade de convivência com esse outro ser.

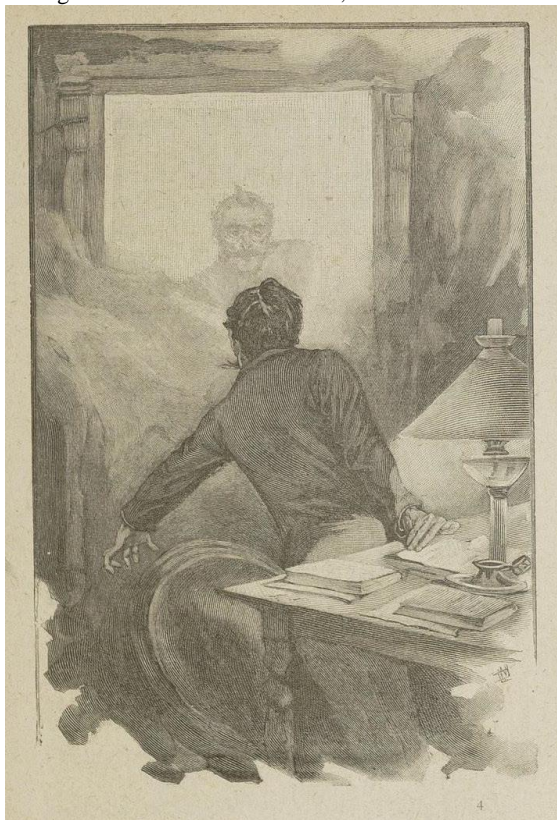
O protagonista de Maupassant não nos apresenta seu nome. O que sabemos dos acontecimentos da sua vida, sabemos através do diário em que ele registra seus sentimentos, impressões, situações, sintomas e descobertas sobre o que lhe ocorre. Primeiramente, o narrador começa a sentir sintomas físicos: febre juntamente com a “[...] horrível sensação de um perigo iminente, essa apreensão de uma desgraça que está prestes a chegar ou da morte que se aproxima” (MAUPASSANT, 2010, p. 86).

A princípio, o personagem acredita estar apenas doente. Com o tempo, pesadelos começam a lhe assombrar, juntamente com a piora dos sintomas à noite. Ele começa a desconfiar que algo está errado quando nota que a água que estava no seu quarto foi bebida sem que ele se lembrasse de tê-la tocado. Depois de um tempo, o personagem conclui que há uma forma invisível que está habitando seu quarto, que ele o nomeia de *o Horla*. Este ser parece sugar sua vitalidade, enfraquecendo-o, adoecendo-o e vampirizando-o ao seu *bel-prazer*.

Na ilustração do artista Julian-Damazy (1862-1925) [Fig. 02], numa edição de 1908, vemos representada a cena em que o personagem tenta capturar a figura invisível. Farto de ser perseguido pelo *Horla*, que o rondava sem lhe dar sossego, o narrador chega a uma solução: “Eu o

matarei. [...] teria as minhas mãos, os meus joelhos, o meu peito, a minha frente, os meus dentes para estrangulá-lo, esmagá-lo, mordê-lo, dilacerá-lo.” (MAUPASSANT, 2010, p. 113). A partir desta sentença, ele resolve agarrar o *Horla* de surpresa.

Figura 02: JULIAN-DAMAZY, William. *O Horla*.



Fonte: Ilustração do livro *Le Horla* de Guy de Maupassant. Publicado pela Librairie Ollendorff, Paris, 1908.

A imagem mostra exatamente o instante em que o personagem tenta atacar o inimigo, virando-se rapidamente para segurá-lo. Não consegue efetuar o plano, pois ele escapa. Mas, neste momento, foi a primeira vez em que o narrador pôde contemplar a figura estranha, ao se deparar com o espelho: “enxergava-se como em pleno dia, e eu não me vi no espelho!... Ele estava vazio, claro, profundo e cheio de luz! Minha imagem não estava lá... e eu estava diante dele! [...] ele estava lá, mas que me escaparia de novo, ele, cujo corpo imperceptível havia devorado o meu reflexo.” (MAUPASSANT, 2010, p. 114).

Momentos depois, a bruma, que representa o corpo físico do *Horla*, se dissipa. O personagem se enxerga novamente, mesmo que de forma embaçada. Na ilustração, vê-se a cabeça do protagonista refletida no espelho, enquanto a névoa desliza para o canto esquerdo da imagem. A mão esquerda do personagem permanece congelada no ar, após o susto de se virar e não encontrar sua própria imagem refletida: “não ousava mais avançar, não ousava mais fazer qualquer movimento” (MAUPASSANT, 2010, p. 114). A mão direita segura a mesa com força, tentando manter o equilíbrio após um movimento tão abrupto para capturar seu rival.

O susto do personagem de não ver seu próprio reflexo foi desencadeado pela sensação de que o *Horla* havia devorado a sua imagem. Tornando-se assim, um indivíduo sem individualidade, subjugado por seu antagonista. A natureza do *Horla* era de devorar a energia e dominar o indivíduo. Sendo tão destruidor, eles jamais poderiam coexistir em um mesmo espaço de forma equilibrada. Era necessário que um deles desaparecesse. No caso, morresse. Não conseguindo matar a figura invisível, só restou uma única alternativa para o personagem principal: “então... vai ser preciso agora que eu me mate!” (MAUPASSANT, 2010, p. 118).

Os casos de duplos que devoram a vitalidade do original também aparecem de modos diversos.

Por exemplo: em Maupassant, é uma figura invisível.

Em *O retrato oval* (1842), de Edgar Allan Poe, é um quadro. Ao entrar em um castelo abandonado para não passar a noite ao relento, o personagem principal do conto se depara com uma pintura mergulhada nas sombras de um quarto. Era o retrato de uma jovem de beleza imortal, pintada de tal maneira que o protagonista jurou que poderia confundir a obra com uma pessoa real. Logo depois, ao encontrar o livro que explicava sobre a história daquele retrato, o personagem descobriu o porquê da obra. A donzela de rara beleza, retratada com enorme fidelidade por seu marido artista, teve a sua vida sugada pela imagem de seu duplo na pintura:

O pintor concluiu a pincelada, executou seu retoque e, por um instante, prostrou-se diante da obra terminada. Porém, enquanto a contemplava, estremeceu, lívido de espanto e tropeçou, retumbante: ‘Retratei a própria Vida!’. Virou-se então para a sua amada. *Ela estava morta*. (POE, 2018, p. 68)

As ilustrações de Jean-Paul Laurens (1838–1921) [Fig. 03] e de Arthur Rackham (1867-1939) [Fig. 04] trazem o momento antes e depois da pincelada final, o último suspiro de vida da jovem dama. A imagem de Laurens representa os momentos que antecedem a morte da moça. O pintor permanece de olhos vidrados em sua obra, enquanto a modelo, estática, se

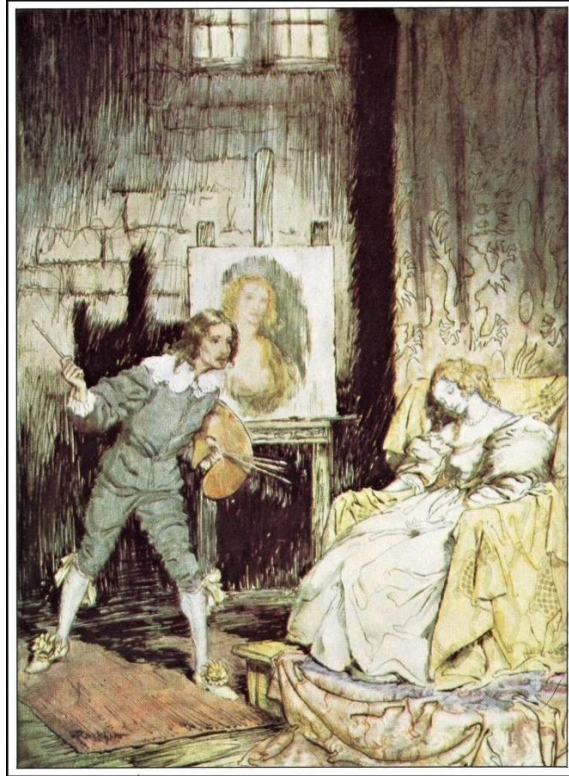
assemelha a uma estátua de mármore. Ela olha para frente sem realmente ver. Seu olhar está sem foco, quase em transe. Com olheiras fundas e pálidas, vemos a vida de esvaír dela. O pincel ainda está posicionado na tela, nos seus lábios. Sabemos que, assim que o artista o recolher, ela estará morta.

Figura 03: LAURENS, Jean-Paul. O retrato oval.



Fonte: Ilustração do livro Tales and poems - vol.2 de Edgar Allan Poe. Publicado pela G. Barrie, Filadélfia.

Figura 04: RACKHAM, Arthur. O retrato oval.1935.



Fonte: Ilustração do livro *Tales of Mystery and Imagination contains short stories*, de Edgar Allan Poe. Publicado pela G G Harrap & Co, Londres, 1935.

Enquanto Laurens [Fig. 03] se prende à expectativa do momento que virá depois de concluída a obra, Arthur Rackham [Fig. 04] nos mostra o momento depois da retirada do pincel. Ao concluir o retrato, o pintor, satisfeito com seu trabalho, vira-se para a jovem modelo e a vê recostada sobre a poltrona. Sua amada tem a pele tão pálida que beira o espectral. Os cabelos loiros perderam o brilho e até suas roupas evidenciam a opacidade de sua figura, em comparação ao retrato oval posto no centro da imagem, em cima de um cavalete. Nele, vemos a cópia da bela jovem com seus cabelos e pele saudável, ao passo que a original tem a vitalidade sugada pela pintura.

Comparando as duas ilustrações, notamos que os traços de Laurens são mais fantasmagóricos que os de Rackham. Isto porque os tons de sépia da gravura trazem um aspecto mais tenebroso à cena. Igualmente, a forma de representar a vida se esvaindo do corpo da jovem tem suas

variações. Enquanto a modelo de Laurens, ao perder a energia, tem seu corpo tão rígido que acaba por se transformar em uma espécie de escultura, Rackham preferiu trazer debilidade à sua figura, mostrando a fragilidade de seu corpo ao perder a vitalidade.

Tal como nas ilustrações, a diversidade na relação entre original e cópia nos mostra que, embora semelhantes, não são iguais. Esta diferença nos remete a um texto de Umberto Eco, no qual ele define o duplo como possuidor da mesma aparência física, entretanto, sem que seja inteiramente idêntico ao original:

Um duplo não é idêntico (no sentido da indiscernibilidade) ao seu gêmeo, isto é, dois objetos do mesmo tipo são fisicamente distintos um do outro: são, todavia, considerados intercambiáveis. (ECO, 2015, p. 79)

Dentro da análise das histórias apresentadas neste artigo, podemos discernir original e cópia. Em William Wilson, a diferença de seu *doppelgänger*, além da personalidade conflitante, está no problema vocal que lhe faz dizer tudo à base de sussurros. No caso de Golyádkin, a construção física entre o primeiro e o segundo é semelhante, mas a distinção está no caráter individual que cada um possui: Golyádkin segundo é mais seguro e sociável, características invejadas pelo original.

Em *O retrato oval* e *O Horla*, esta distinção é ainda mais perceptível. Na obra de Edgar Allan Poe o duplo faz parte de uma pintura. Mesmo que a cópia possua as mesmas características físicas da jovem modelo, e tenha lhe sugado a energia, sabemos que o retrato nunca será, de fato, idêntico ao original, pois ele é uma representação. Na situação do protagonista de Maupassant, a figura invisível já é um ser com características próprias. O que ocorre é que, além de sugar a vitalidade do personagem, como no caso do conto de Poe, o *Horla* também tem a intenção de subjugar-lo, para que ele execute suas vontades.

As formas pelas quais o duplo leva o original à morte também são variadas. Ele pode sugar a vitalidade, como nas narrativas de *O Horla* e *O Retrato Oval*, e, igualmente, pode criar o afastamento e isolamento como a morte social de Yákov Golyádkin. Do mesmo modo, pode levar o original a ferir a si mesmo, quando a intenção era ferir a cópia, o que ocorre em *Cisne Negro* e *William Wilson*.

Quando retomamos o caso de Catarina, a Imperatriz da Rússia, vemos que ela apresentou reação semelhante à dos personagens aqui abordados. Conta-se que, vendo o duplo sentado em seu trono, ordenou que disparassem contra aquela estranha figura. Tragicamente, Catarina, a original, morreu um tempo depois vítima de um AVC. Não se sabe o quão de veracidade há nesta história da cópia. Provavelmente é uma lenda, visto que o seu reinado abarcou o século XVIII - período esse, como já dissemos,

em que a manifestação das temáticas sobre o duplo tomou maior intensidade.

Seja como for, mesmo que a história da Imperatriz pertença a esse grupo de lendas e narrativas fantásticas, seu final não poderia ser diferente: Catarina, a Grande, jamais conseguiria viver harmoniosamente com o duplo, e, ao dar um fim em seu *doppelgänger*, deu um fim a si mesma.

Referências bibliográficas

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo: Poema petersburguense*. 2 ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MAUPASSANT, Guy de. *O Horla & outras histórias*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 2010.

POE, Edgar Allan. *Medo clássico*. vol. 2. Trad. Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

SANTOS, Rafael Rocca dos. *Duplo e duplicidade na obra de E. T. A. Hoffmann*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, 2019.

Imagens

Figura 01: CLARKE, Harry. *William Wilson*. 1919. 1 desenho. Ilustração do livro: *Tales of mystery and imagination*, de Edgar Allan Poe.

Figura 02: JULIAN-DAMAZY, William. *O Horla*. Ilustração do livro: *Le Horla* de Guy de Maupassant. Publicado pela Librairie Ollendorff, Paris, 1908. In: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9923506/f7.item>

Figura 03: LAURENS, Jean-Paul. *O retrato oval*. Ilustração do livro: *Tales and poems - vol.2* de Edgar Allan Poe. Publicado pela G. Barrie, Filadélfia.

Figura 04: RACKHAM, Arthur. *O retrato oval*. 1935. Ilustração do livro: *Tales of Mystery and Imagination contains short stories*, de Edgar Allan Poe. Publicado pela G G Harrap & Co, Londres, 1935.

Os autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo no Museu Mariano Procópio: alguns autorretratos da coleção Museu Mariano Procópio¹

The self-portraits of Henrique Bernardelli and Rodolfo Amoedo at the Mariano Procópio Museum: some self-portraits from the Mariano Procópio Museum collection

Naiany de Araújo Santos Costa²

Resumo: O texto discute os autorretratos de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, doados à Alfredo Ferreira Lage, e posteriormente ao Museu Mariano Procópio, refletindo sobre o crescimento do gênero autorretrato no Brasil, com o aumento de exibição de autorretratos nas exposições anuais nos primeiros anos do século XX e com a Primeira Exposição de Autorretratos em 1944. Nesse sentido, focaliza alguns autorretratos pertencentes ao acervo do museu compreendendo os modos do artista mostrar sua imagem, com elementos e esquemas específicos e pessoais, bem como com características generalizadoras e constituidoras do gênero autorretrato.

Palavras-chave: Acervo; Autorretrato; Museu Mariano Procópio.

¹ O texto faz parte da pesquisa e dissertação de mestrado da autora.

² Licenciada em História pela UFJF (2017) e mestre em História pela UFJF (2021).

Introdução

No início do século XX, o colecionador Alfredo Ferreira Lage dedicava-se a constituir um acervo bastante diverso de obras e de artistas para sua coleção no Museu Mariano Procópio. Entre uma múltipla reunião de objetos artísticos, ele enfatizou obras sobre o período do Império brasileiro e artistas proeminentes entre fins do século XIX e início do XX. Ademais, sua preferência não se limitava a artistas e obras nacionais, mas, ainda internacionais³.

Apesar do colecionador ter adquirido muitas obras ao longo da vida, algumas delas foram recebidas por doação, como alguns autorretratos. Assim, o gênero surgiu no acervo do colecionador de modo discreto, pois em princípio havia apenas algumas poucas telas como as de Maria Pardos, Jean-Baptiste Isabey, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, mas ao longo das décadas os números de autorretratos cresceram, mesmo que vagarosamente.

Dessa maneira, são encontrados no site da Fundação Museu Mariano Procópio⁴ pelo menos sete obras desse gênero, sendo, os já citados Maria Pardos, Jean-Baptiste Isabey, Henrique Bernardelli, e outros como Khatarina Seresnevska com dois autorretratos, Wandyr Elídyo Ramos e João Baptista de Paula. Entretanto, não são mostrados na coleção online o autorretrato de Rodolfo Amoedo e de Dnar Rocha, essas obras estão presentes numa encadernação de fichas catalográficas do museu⁵, perfazendo um total de 9 telas.

Logo, cabe notar como algumas dessas pinturas passaram a ocupar a coleção do MMP⁶, bem como verificar algumas semelhanças nas escolhas eleitas pelos pintores para se mostrarem nessas obras. Além disso, importa refletir sobre uma crescente visibilidade da figura do artista em fins do século XIX e início do XX, característica atrelada a imagem visual do artista, cada vez mais interessante para seu grupo social, amigos e clientes, sendo o principal meio condutor o autorretrato do pintor.

Para entender as vantagens para o artista numa doação desse tipo de obra a um colecionador e museu, se faz necessário uma breve explanação sobre as mudanças e movimentos ocorridos no gênero no entre séculos e como a situação ocasionou alguma agitação no Rio de Janeiro dessa época.

³ Mais informações acerca do acervo e constituição do Museu Mariano Procópio em: PINTO, Rogério Rezende. *Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio*. 2008. 360 f. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de fora. 2008. p. 127.

⁴ FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Coleção online. Artes visuais/pinturas. Disponível em: <<http://mapro.inwebonline.net/resultado.aspx#tabs-5>>. Acesso em: 27 nov. 2019.

⁵ As obras do acervo são apresentadas num caderno impresso com suas informações e imagens.

⁶ Sigla para Museu Mariano Procópio

O artista, de modo geral, explorava cada vez mais sua introspecção, havendo uma mudança na forma de se entender como artista e conseqüentemente, isso afetava o modo de se autorretratarm. Pois, ele não se reconhecia mais no pensamento cultivado no século XVIII sobre o artista enquanto figura ideal, na verdade utilizava essa imagem para novas elaborações, ocorrendo uma constante proliferação de autorretratos com novos elementos e significados, especialmente mostrando uma pessoalidade, ou característica do pintor, ele explorava mais as questões da sua profissão (STURGIS, 2006).

Em fins do século XVIII e durante o século XIX, com o romantismo, alguns artistas começaram a adotar as noções do *eu* e de *criatividade*, a subjetividade e a introspecção circunscrevia o ideal de beleza, o importante era como eles percebiam o real, como sua sinceridade e emoções eram manifestadas. Nesse período, o modo como o artista era visto passava por mudanças, e a imagem dele enquanto gênio, incompreendido, mártir, rebelde, era cada vez mais utilizado por críticos, escritores e pelos próprios artistas (STURGIS, 2006).

Afetados pela falta de referencial dos eventos heroicos, eles voltaram-se para a literatura, para a história, e para si mesmos. Nesse cenário, as autobiografias ganharam grande propulsão e em início do século XIX viu-se um crescente interesse público pela vida dos artistas. Concentrados nas suas próprias desventuras os artistas se representavam como boêmio, distante dos círculos sociais dos pintores mais afamados, ou ainda como dândi, aqueles com traço singular para reconhecer e valorizar uma determinada cultura, em muitos casos provenientes da aristocracia, um propenso referente de modismos. Mais ainda, como flâneur, como jovem rebelde ou apresentando sua ligação com o divino e, por vezes, com o lado obscuro da alma humana (STURGIS, 2006).

Os artistas estavam focados nos problemas que os cercavam e mesmo, nas perturbações identitárias do *eu* e do *eu/artista*, e não se tratava apenas de questões genéricas, pelo contrário, eram particulares, como o infortúnio de pertencer a uma classe pobre, de vivência urbana ou rural, de transgredir as convenções pictóricas sustentadas pelas academias como ato reivindicatório por serem renegados nos salões, por exemplo. Assim, suas obras, e especialmente os autorretratos, apresentavam, em alguma medida, os conflitos vividos pelos artistas, suas expectativas, realidades, desejos e anseios.

Pensando nisso, no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, o autorretrato ganhou mais destaque entre os pintores e teve aumento considerável em exposição. Num compêndio realizado por Levy sobre os catálogos das exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro entre fins do século XIX

e início do XX (LEVY, 2003), encontra-se pelo menos 84 autorretratos expostos com essa denominação. As telas surgem sutilmente nesses catálogos a partir de 1898, tendo acréscimo gradual e mais intenso nas duas primeiras décadas do século XX.

Verifica-se na reunião dos catálogos elencados por Levy ser o artista Henrique Bernardelli o primeiro expositor de um autorretrato, em 1898⁷. Em sequência, ele expôs novamente o gênero em 1900, nesse ano Rodolfo Amoedo lhe fez companhia, sendo os dois únicos artistas com autorretratos. Em anos posteriores, vê-se alguns alunos deles investindo no autorretrato, são exemplos Sarah Vilela de Figueiredo, Maria Pardos, entre outros⁸.

Diante desse cenário, em 1939, o *Jornal do Comércio*⁹ publicou uma reportagem intitulada *Notas de Arte* indicando a necessidade de organização das galerias no Museu Nacional de Belas Artes, com intuito de atrair a simpatia dos visitantes sobre as obras dessa instituição. Desse modo, o escritor salienta a exposição do quadro *Batalha do Avahy* de Pedro Américo em Florença, e como essa atitude contribuiu para o autorretrato de Pedro Américo ser alocado na coleção de autorretratos da Galeria degli Uffizi¹⁰, entre nomes de pintores reconhecidos na história da arte.

Posterior a esse comentário, depois de um pouco mais de um mês dessa reportagem, o *Jornal do Comércio* divulgou que o MNBA tinha o objetivo de organizar uma galeria nos parâmetros da Galeria degli Uffizi,

⁷ Henrique Bernardelli é considerado o primeiro artista a expor um autorretrato de acordo com a pesquisa realizada pelas obras intituladas como *Autorretrato*. Sendo assim, outros autorretratos podem existir com outra classificação, é o caso do autorretrato do artista Jules le Chevreil exposto em 1848, na Academia Imperial de Belas Artes, denominado de *O autor pintando*, provavelmente o primeiro autorretrato exposto nessas mostras. Ver: (LEVY, 2003 p.83)

⁸ Os alunos de Henrique Bernardelli a apresentarem autorretratos foram José Amarante em 1908, Francesco Manna em 1909, Alberto Martins Ribeiro em 1918, Jurandir dos Reis Paes Leme em 1922, Sarah Vilela de Figueiredo em 1922, em 1925 com dois autorretratos e 1930, Celina Cintra Pêgo de Faria em 1928, José Porciúncula de Moraes em 1928 e alunos de Rodolfo Amoedo com autorretrato consta apenas Maria Pardos em 1918. Alguns artistas não tinham o nome de seus professores expostos no catálogo, além disso, estão apresentados aqui somente os que foram declarados na exposição de autorretrato de cada artista, pois pode ocorrer de em determinado ano o artista não ter professor e posteriormente aparecer como sendo discípulo de alguém. Ver: (LEVY, 2003.)

⁹ *Jornal do Commercio*. Notas de Arte. ano 112. n 193. 18 maio 1939. p. 7

¹⁰ Os autorretratos na Gallerie degli Uffizi é uma coleção especial de autorretratos reunidos desde o século XVII no museu de Uffizi com obras de artistas italianos e estrangeiros. A galeria foi construída baseada num projeto de Giorgio Vasari encomendada por Cosimo I de Medici, iniciada no século XVI. O Corridoio Vasariano, área que liga Uffizi ao Palazzo Pitti, abrigava a coleção de autorretratos desde os anos de 1970 até 2016, fechado desde então, o espaço tem previsão de abertura em 2021. A historiadora da arte, Rosen defende que o museu, com sua coleção de autorretratos, tem se tornado, nos últimos anos, fonte para pesquisas precisamente pela variedade de documentos transcritos, editados e digitalizados via website, tanto sobre Leopoldo e Cosimo III quanto pela coleção em si. Além disso, ela alega uma importante mudança, ocorrida nas últimas décadas, no sistema teórico de pesquisas em autorretrato. (ROSEN, 2020 p.160) Informações sobre a Galeria disponível em: <<https://www.uffizi.it/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

contendo autorretratos de artistas brasileiros. A narrativa situa a informação:

O Museu Nacional de Belas Artes, órgão do Ministério da Educação e Saúde, enviou já há alguns meses, circulares a todos os artistas nacionais, solicitando-lhes os auto-retratos, para que possa ser organizada uma galeria semelhante a que existe em Florença, na Galeria degli Uffizi.

O professor Rodolpho Amoedo atendeu ao pedido do diretor do Museu Nacional de Belas Artes, enviando um auto-retrato que oportunamente será exposto, logo que esteja organizada esta interessante sala¹¹.

Como informa a notícia, alguns artistas atenderam a solicitação feita pela direção da instituição sobre os autorretratos e enviaram suas autorrepresentações. Em 1941, é possível conferir na *Ilustração Brasileira* alguns nomes de pintores empenhados em terem seus autorretratos na galeria do museu, são eles: Rodolfo Amoedo, Sarah Vilela de Figueiredo, Ruth Prado Guimarães, Sebastião Fernandes, Orlando Teruz, Eugenio Sigaud, Takaoka, Adalberto Mattos, Vila y Prados, Gustavo Dall'Ara, Ernesto Quissak, Oscar Pereira da Silva, Alexandre de Almeida e Angelina Agostini¹².

Passado poucos anos, em fevereiro de 1944, a primeira exposição de autorretratos do Museu Nacional de Belas Artes foi inaugurada. A capa do catálogo¹³, mostra um autorretrato de Arthur Timotheo da Costa¹⁴ exibido com uma boina e um avental em pigmentação parecidas, a claridade destaca e ilumina parte da vestimenta e do seu rosto, bem como a paleta com as cores e pincéis¹⁵. Os detalhes do vestuário e, de modo mais eloquente, a presença das ferramentas de trabalho, não deixam dúvidas sobre a representação de si como pintor, essa característica pode ter sido relevante para a escolha desse autorretrato.

O catálogo da *Primeira Exposição de Autorretratos* indica 104 quadros apresentados, entre os muitos nomes, figuram Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, o primeiro aparece com 4 telas, todas de coleção particular, e o último com 3 quadros, sendo 2 de coleção particular e 1 pertencente ao MNBA. A listagem não mostra imagens de todas as obras expostas, mas é possível conferir duas telas dos artistas, as únicas

¹¹ A transcrição segue a ortografia do texto original. Ver: *Jornal do Comércio*. Notas de Arte. ano 112. n. 225. 24 jun. 1939, p. 7.

¹² *Ilustração Brasileira*. Artes e artistas. ano XIX. n. 70. fev. 1941. p. 33

¹³ Conferir imagem da capa do catálogo em: <http://www.museus.art.br/exposicao1.htm>. Acesso em 30 maio 2021.

¹⁴ TIMÓTHEO DA COSTA, Arthur. *Autorretrato*. 1919. Óleo sobre tela. 86,1 x 79 cm. MNBA.

¹⁵ Renata Bittencourt em sua tese de doutorado relaciona a imagem de alguns autorretratos de Arthur Timótheo da Costa a outros autorretratos de mestres pintores. Ao aproximar o autorretrato de Timótheo à imagem de alguns autorretratos de Rembrandt, ela evidencia o artifício do tom claro e escuro sobre a face dos artistas e o uso das cores quentes como o dourado. (BITTENCOURT, 2015)

imagens dos autorretratos de Bernardelli e Amoedo apresentados nesse catálogo.

O periódico *Carioca* de 1944 afirma que a exposição de autorretratos desse ano foi a primeira do gênero no Brasil. A matéria ainda discorre sobre como a mostra foi significativa para exibir a importância dos artistas brasileiros para a história da arte no Brasil, “muito deles com o selo de gênio e do talento [...] como mestres incomparáveis, guias de gerações”¹⁶.

Outra exposição de autorretratos, denominada como temporária, foi organizada no Museu Nacional de Belas Artes em abril de 1971, a reunião de obras contava com quase 50 peças e foi disposta na Galeria Bernardelli¹⁷. Algumas telas pertenciam ao museu, sendo as autorrepresentações de Angelina Agostini, Georgina Albuquerque, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Visconti, Carlos Oswald e outros. A mostra ainda contava com a participação de uma seleção de obras de artistas contemporâneos reunidas por Gilberto Chateaubriand, sendo Di Cavalcanti, Djanira, Pancetti, Antonio Bandeira, Marcier, Carlos Scliar, e outros de coleção particular.

Nota-se na exibição de 1971 uma redução de peças em relação a primeira exposição de 1944, o número reduziu pela metade, embora seja evidente a presença de artistas contemporâneos aos anos de 1970 como Djanira. Apesar disso, nomes como o de Angelina Agostini, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Visconti permaneceram nesse tipo de mostra.

Como se vê, havia algum interesse em produzir, expor, vender ou doar obras como autorretratos, a realização do gênero poderia ser uma maneira de expandir a imagem do artista. É nesse cenário que os quadros de autorretratos chegaram ao MMP e no início do século XX Alfredo Ferreira Lage recebeu algumas doações de artistas e, posteriormente, doou ao museu¹⁸, entre as obtensões a tela de Maria Pardos foi uma das primeiras autorrepresentações a pertencer a instituição.

De acordo com as informações de poucas fichas consultadas no acervo do MMP, alguns desses quadros foram doados, como os de Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Maria Pardos e Jean Baptiste Isabey, sendo o último, doação da Viscondessa de Cavalcanti (PINTO,

¹⁶ *Carioca*. Exposição de auto-retratos no Museu Nacional de Belas Artes. ano IX. n. 436. 12 fev. 1944. p. 29.

¹⁷ Plano para uma exposição de auto-retrato. Arquivo Histórico: MNBA. p. 1, 2 e 3. Armário 6130. E: *Correio da manhã*. Um auto-retrato da pintura brasileira. ano LXX. n. 23.925. 14 abr. 1971. p. 4.

¹⁸ O Museu Mariano Procópio foi aberto ao público juiz-foiano em 1921 e doado por Alfredo Ferreira Lage a prefeitura de Juiz de Fora em 1936, ainda em vida, pois o colecionador faleceu em 1944, ano em que o arrolamento foi feito, depois de sua morte. (PINTO, 2008. p. 160.)

2008.). As outras obras foram pesquisadas no site do museu, mas nesse espaço não há informação sobre as telas terem sido compradas ou doadas¹⁹.

A artista Maria Pardos, de origem Espanhola, chegou ao Brasil em 1890 e viveu nesse país até sua morte, em 1928, ela foi companheira de Alfredo Ferreira Lage e o teria ajudado na fundação do museu. Aluna de Rodolfo Amoedo, Pardos expôs em 1918 seu *autorretrato*²⁰ na Exposição Geral de Belas Artes. Além desse quadro, ela expôs *Zuleica* e *Primeira separação*, conquistando o prêmio em dinheiro de quinhentos mil réis, fato contrário às suas expectativas²¹.

Depois da morte da artista, Alfredo Lage foi o responsável por deliberar sobre os bens de Pardos, sendo doados ao MMP. E, em 1929, a criação da sala Maria Pardos no museu, com obras da artista, peças de decoração e objetos pessoais, foi uma homenagem elaborada por Alfredo ao aniversário de morte da pintora. Entre algumas obras expostas encontrava-se o seu *autorretrato* (FASOLATO; Brancato, 2019).

Nessa tela, ela é exibida em meia idade, pois tinha aproximadamente 50 anos em 1918²². A figura apresenta Pardos com vestimentas em tom escuro, seu chapéu e um boá de plumas contrasta com a tonalidade clara da pele, ainda contribui para o destaque o fundo neutro com nuances de cores esverdeada, marrom e terrosa. A imagem privilegia o colo desnudo da artista, induzindo a uma indumentária propícia para eventos na última década do século XIX e dos primeiros anos do século XX, bem como o chapéu de tamanho exagerado (BOUCHER, 2010).

Percebe-se no quadro de Pardos a representação feita pela artista de si enquanto mulher madura, pois essa é uma escolha de autorrepresentação pouco usual entre as mulheres artistas. No entanto, outra artista que investiu na sua autorrepresentação é Khatarina Seresnevskaja, há no MMP dois autorretratos dela, num ela é mostrada na juventude, noutra é uma mulher idosa.

¹⁹ Não foi possível verificar todas as fichas catalográficas pessoalmente devido o fechamento dos espaços públicos durante a pandemia.

²⁰ PARDOS, Maria. *Autorretrato*. c. 1918. Óleo sobre tela. 56 x 47 cm. Pinacoteca do Museu Mariano Procópio. *Fundação Museu Mariano Procópio: coleção online*.

Disponível em: <https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=0&cid=10883#ad-image-0>. Acesso em 30 maio 2021.

²¹ A trajetória da artista, bem como a reflexão sobre algumas de suas obras é apresentada no trabalho de Valéria M. Fasolato; ver: FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. 2014. 225 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora. 2014. p. 31. Ver ainda: FASOLATO, Valéria Mendes. A catalogação da pintura de Maria Pardos. 2020. Tese (Doutorado em História) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora. 2020.

²² É importante frisar que a idade da figura representada não necessariamente precisa coincidir com a fase da vida sustentada por ela quando se autorretrata. CLARK, T. J. Grottesco David com a bochecha inchada: um ensaio sobre o autorretrato. In: *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. (org.). SALZSTEIN, Sonia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Khatarina Seresnevskaja Zelentzeff foi uma pintora de origem russa, nascida em 1887, próximo à São Petersburgo e de família abastada, teve formação em ciências físicas e matemática, além de concluir um curso na Escola Imperial de Desenvolvimento de Belas Artes. Ela alistou-se como enfermeira na Grande Guerra, mas exilou-se em 1919 na Estônia com seu marido, o médico militar Romualdo Stankovitch.

A artista veio conhecer o Brasil em 1928, sabendo em terras brasileiras do falecimento do marido na Estônia não mais retornou, casou-se novamente com o russo Nicolau Zelentzeff e passou a residir na cidade de Juiz de Fora, onde fez sua primeira exposição individual. Ela foi professora da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras e tinha boa relação com alguns artistas como Edson Motta e Manuel Santiago, a pintora dedicou-se a arte até o fim de sua vida em 1976²³.

No *autorretrato*²⁴ de Khatarina mais jovem, a artista se mostra sentada numa varanda, pois vê-se os balaústres com o corrimão em madeira separando-a da paisagem de morros ao fundo. Ela está sentada com a perna direita cruzada sobre a esquerda, e uma das mãos está apoiada nas pernas, enquanto a outra, direita, sustenta levemente o queixo, seu semblante é fino e delicado e os olhos azuis é direcionado para o observador.

Em sua imagem envelhecida²⁵, a pintora se apresenta sentada comodamente numa cadeira, seu braço direito é sustentado pelo apoio do assento e as nuances escuras predominam na tela, sobressaindo o tom da pele e os cabelos grisalhos.

Merece atenção nas imagens de Pardos e Khatarina as tonalidades escuras das telas e os cabelos das artistas presos atrás da cabeça. Em oposição, o autorretrato de Seresnevskaja mais moça a exhibe num espaço aberto e iluminado pelo azul do céu e o verde da vegetação, vê-se ainda, Katharina exhibir as mãos e parte dos braços, enquanto em Maria Pardos essa parte do corpo é ocultada, mas ela privilegia a nudez do colo.

As telas de Khatarina, provavelmente chegaram ao museu depois do arrolamento de 1944, pois o autorretrato da artista, em fase madura, está com data de 1970. Todavia, antes do falecimento de Alfredo Lage, outro autorretrato, de Jean-Baptiste Isabey, em miniatura, foi doado ao museu. O colecionador recebeu algumas doações de sua prima Amélia Machado

²³ Ver mais em: AMARAL, Lucas Marques do. *A Parreiras e seus artistas*: crônica da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras e dicionário biográfico de alguns de seus artistas. Juiz de Fora: FUNALFA Edições. 2004. p. 121.

²⁴ ZELENTZEFF, Katharina Serenewskaja. Autorretrato. s/d. Óleo sobre tela. 61 x 100 cm. Museu Mariano Procópio. *Fundação Museu Mariano Procópio: coleção online*.

<https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10849#ad-image-0>. Acesso em: 31 maio 2021.

²⁵ ZELENTZEFF, Katharina Serenewskaja. Autorretrato. 1970. Óleo sobre tela. 79 x 73 cm. Museu Mariano Procópio. *Fundação Museu Mariano Procópio: coleção online*.

< <https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10851#ad-image-0>>. Acesso em: 31 maio 2021.

Cavalcanti de Albuquerque, a Viscondessa de Cavalcanti, entre as peças estava o quadro de Isabey.

Mas há uma diferença a ser notada, pois a obra não foi uma doação do artista à Alfredo ou ao MMP, caso dos outros autorretratos de Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Maria Pardos. Nesses casos, há a intenção manifestada pelo artista em ter sua obra doada ao colecionador e seu museu, diferentemente do caso de a obra chegar ao museu por outras vias, não sendo por vontade e interesse do artista autorretratado.

Jean-Baptiste Jacques Isabey nasceu em Nancy em 1767, foi um pintor, miniaturista, desenhista, aquarelista e litógrafo. Trabalhou com Augustin Dumont e David, foi amigo de Napoleão Bonaparte e de sua esposa Joséphine Beauharnais, tornando-se pintor da corte francesa, recebeu o título de Cavaleiro da Legião de Honra em 1817, e em 1853, foi elevado à categoria de comandante. Ele destacou-se na França como desenhista e miniaturista, estreou no Salão em 1793 e continuou a participar das exposições oficiais até 1841. Faleceu em Paris, no ano de 1855 (COSTA, 2010).

No seu *autorretrato*²⁶ Isabey não encara o observador, elemento distinto das outras obras exploradas nesse texto. Assim, o artista olha para sua lateral direita, de modo a não ser possível ao observador ver o que atrai os olhos do autorretratado, ele sustenta um casaco volumoso em pigmentação escura, a sua mão esquerda é mostrada sutilmente apoiada ao peito sob a vestimenta²⁷. Seu rosto com tonalidades azul e vermelha seguem as cores claras do lenço e da gola da camisa, assim como o branco da cabeleira.

Em 1819, data dessa miniatura, o artista tinha pouco mais de 50 anos de idade, sendo um homem de meia idade, apesar disso, ele optou por se mostrar com a pele facial macia e frescor juvenil, embora tenha os cabelos e costeletas brancas. Atestando sua importância está a medalha de Cavaleiro da Legião de Honra sobre a vestimenta, na altura do peito (COSTA, 2010).

Por fim, ainda entre os autorretratos pertencidos a Alfredo Laje, conta-se os dois quadros doados ao colecionador pelos pintores Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo em 1929, a doação foi realizada pelos pintores depois de Alfredo ter adquirido as telas *Chefe Bandeirante* e *Bandeirante*, respectivamente dos dois artistas, na Exposição Geral de Belas Artes desse ano.

²⁶ ISABEY, Jean Baptiste. *Autorretrato*. 1819. Óleo sobre marfim. 6,7 x 10,5 x 6,7 cm. Museu Mariano Procópio. *Fundação Museu Mariano Procópio: coleção online*. Disponível em: < <https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10555#ad-image-0>>. Acesso em: 31 maio 2021.

²⁷ Angelita Costa nota ser o casaco de gola de pele a conferir destaque ao representado como um viajante de partida ou em regresso de terras longínquas.

Henrique Bernardelli nasceu em 15 de julho de 1857, no Chile (LEE, 1991), e chegou ainda muito pequeno na cidade do Rio de Janeiro, ele se naturalizou brasileiro em 1878 e concorreu acirradamente com Rodolfo Amoedo ao prêmio de viagem à Europa da Academia, mas não venceu e dedicou-se aos estudos na Itália na companhia de seu irmão Rodolfo Bernardelli. O artista morreu em 06 de abril de 1936, aos 79 anos.

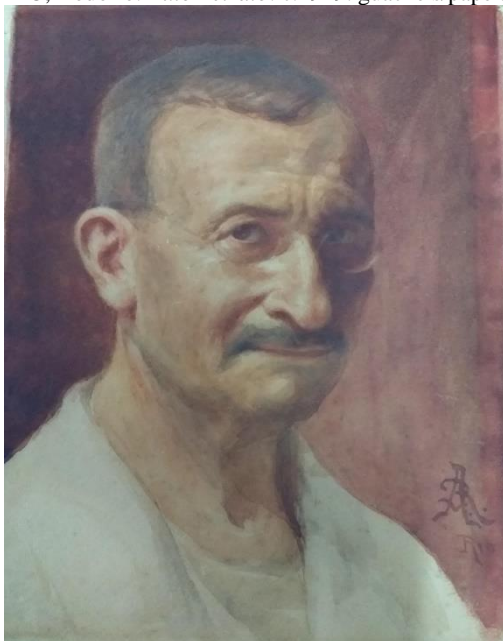
No autorretrato de Henrique (figura 1), ele é mostrado encarando o observador com vestimentas marcantes em tonalidade clara, seu gorro na cabeça deixa escapar alguns fios de cabelo embranquecido com a idade, o uso dos óculos contribui para a imagem do artista em fase madura, pois em 1929, ele tinha em torno de 72 anos de idade. O quadro exibe a denominação de autorretrato, seguido do nome do artista e a data da obra.

Figura 1: BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. 1929. Óleo sobre tela. 43 x 43 cm.



Fonte: Museu Mariano Procópio.

Figura 2: AMOEDO, Rodolfo. *Autorretrato*. c.1929. guache s/papel. 33,5 x 23,7 cm..



Fonte: Museu Mariano Procópio

O outro autorretrato (figura 2), de Rodolfo Amoedo o expõe fitando o espectador, seu vestuário é perceptível apenas parcialmente, na largura dos ombros e na parte que envolve seu pescoço, ele utiliza óculos e seus cabelos estão pigmentados numa tonalidade escura, o pintor tinha em torno de 72 anos de idade em 1929, assim como Henrique Bernardelli. Sua obra exhibe as iniciais de Amoedo sobrepostas, seguido da palavra Rio, desse modo, não há a presença da data e de uma identificação da tela, como ocorre na autorrepresentação de Henrique Bernardelli.

Rodolfo Amoedo nasceu em 11 de dezembro de 1857, no Rio de Janeiro. Em 1879, depois de ganhar o prêmio de viagem à Europa da Academia Imperial o pintor partiu para a França, para aprimorar seus estudos, posteriormente, tornou-se professor da Escola Nacional de Belas Artes, sendo aposentado em fins do ano de 1934, ele faleceu em 31 de maio de 1941 (WANDERLEY, 2017).

É notório as diferenças entre os autorretratos apresentados nesse texto, pois os de Maria Pardos, Henrique e Amoedo privilegiam o enquadramento na altura dos ombros, sendo o rosto o principal foco para o observador, embora Bernardelli e Pardos apresentem alguns elementos mais marcantes de sua personalidade como vestimentas específicas, sendo,

na última, as peças elegantes de chapéu e boá e no outro, a boina e o lenço volumoso no pescoço.

A identificação da obra como autorretrato é dada apenas por Henrique Bernardelli, seu quadro não mostra nenhuma ferramenta o distinguindo como pintor, sendo pincéis, paleta, cavalete, entre outros. Todavia, a denominação impressa na tela certifica ser o pintor e retratado a mesma pessoa, mais ainda, explicita o intuito de ser reconhecido como profissional.

De outro modo, o autorretrato de Isabey exhibe-o com a mão no peito e, próximo dela está a medalha de Cavaleiro da Legião de Honra, a mais importante condecoração francesa. Essas características coincidem com uma representação oficial, tendo o modelo interesse em mostrar sua posição social, seu pertencimento a um grupo específico. Além disso, o artista é o único a não encarar de frente o observador, na verdade ele é mostrado como se não soubesse da existência de um espectador, mesmo tendo a mão e a medalha em posições de sincronia.

Com a ampliação do enquadramento, Khatarina se autorretrata nas duas telas, seu tronco, braços e mãos são mostrados, outros elementos ainda são possíveis com o aumento da cena da composição, como a cadeira, a varanda e a paisagem. Essas características são capazes de sustentar um maior enredo sobre o quadro, permiti a imaginação do observador inquirir sobre o acontecimento flagrado na pintura.

Apesar das diferenças, todos têm algo em comum, eles não se mostram como pintores, não há nas pinturas sugestão do ofício deles, a não ser o caso de Bernardelli com a denominação *autorretrato* aparente na tela e um borrão em tom escuro no limite inferior direito do quadro, parecido com uma paleta, contudo não é evidente ser uma ferramenta de trabalho. Mesmo assim, a classificação autorretrato se distingue dos demais, Henrique queria ser reconhecido como o pintor e modelo da sua tela.

Embora a questão se dê em torno dos autorretratos no Museu Mariano Procópio, é notável a presença no museu de retratos de artistas pintados por outros artistas, caso do retrato de *Nair de Teffé*²⁸ por Georgina

²⁸ ALBUQUERQUE, Georgina. *Nair de Teffé*. s/d. Óleo sobre tela. 41,7 x 35,6 cm. Museu Mariano Procópio. A caricaturista Nair de Teffé nasceu no Rio de Janeiro, em 10 de junho de 1886, publicou algumas caricaturas com o nome de Rian. Em 1912, Coelho Neto escreveu uma peça para a artista intitulada Miss Love e ela interpretou o papel principal, ela casou-se com o presidente da República Marechal Hermes da Fonseca, em 1913. Faleceu em 10 junho de 1981, aos 95 anos de idade. Ver mais em: FARIAS ALVES, Carolina. *Arte, gênero e sociabilidade: Nair de Teffé a Brasileira retratada por Georgina de Albuquerque*. 2019. 207 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora. 2019. p. 205.

de Albuquerque²⁹, de Pietro Campofiorito³⁰ tela denominada *Meu pai*³¹ por Quirino Campofiorito³², *Colega Wandyr*³³ de Carlos Bernardo Bracher³⁴, *Colega Dnar*³⁵ de Wandyr Elídio Ramos³⁶. Como se disse, os artistas Dnar³⁷ e Wandyr tem outra imagem sua no museu, sendo seus autorretratos.

Em conclusão, os autorretratos do MMP expostos nesse texto exprimem uma personalidade social desses pintores, por vezes eles se comunicam por meio de elementos cristalizados no gênero autorretrato, como o olhar em direção ao observador. Mas, em outros casos, se opõem

²⁹ Georgina de Albuquerque nasceu em Taubaté em 1885, foi pintora e aluna de Henrique Bernardelli quando ingressou na escola de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1904, onde conheceu seu esposo Lucílio de Albuquerque, com a conquista do prêmio de viagem por Lucílio em 1906, ambos se casaram e partiram para a Europa, onde Georgina continuou seus estudos. Ela foi professora e diretora da ENBA e faleceu em 1962. *Ibid.*, p. 202.

³⁰ Pietro Campofiorito nasceu em Roma no ano de 1875, foi arquiteto, decorador, pintor e professor. Por volta de 1895 teria conhecido Zeferino da Costa em Roma, e teria auxiliado Zeferino nos trabalhos para a Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. Veio para o Brasil em 1899 e lecionou na EBAP, no Pará. Em 1913, ele se muda para o Rio de Janeiro e naturaliza-se brasileiro, em 1938, tornou-se funcionário público em Niterói. Foi membro fundador da AFBA, da EFBA e diretor do MAP, faleceu em 1945. Ver: ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e culturas brasileiras. Pietro Campofiorito. São Paulo: Itaú cultural. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24458/pedro-campofiorito>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

³¹ CAMPIFIORITO, Quirino. *Meu pai*. 1929. Óleo sobre tela. 170 x 62 cm. Museu Mariano Procópio.

³² Quirino Campofiorito nasceu em Belém, no Pará, em 1902. Filho de Pietro Campofiorito, Quirino foi pintor, crítico de arte, caricaturista, professor e gravador. Com a família mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1912, trabalhou como ilustrador e chargista nas revistas Tico-tico, Revista Infantil, A Maçã, O Malho, D. Quixote, entre outras. Recebeu em 1929 o prêmio de viagem à Europa da ENBA, em 1983, publicou o livro História da Pintura Brasileira no Século XIX, recebendo por ele o prêmio Jabuti, faleceu em 1993. ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e culturas brasileiras. Quirino Campofiorito. São Paulo: Itaú cultural. 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa146/quirino-campofiorito>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

³³ BRACHER, Carlos Bernardo. *Colega Wandyr*. 1960. Óleo sobre tela. 64 x 54 cm Museu Mariano Procópio.

³⁴ Carlos Bernardo Bracher nasceu em Juiz de Fora em 1940, foi pintor e escultor, ingressou na SBAAP em meados dos anos de 1950, em participações no Salão Oficial Municipal, entre outros prêmios, recebeu menção honrosa em escultura e pintura. Em 1960 recebeu o segundo prêmio Municipal com a pintura *Colega Wandyr*, e em 1961, recebeu uma medalha de bronze por seu autorretrato, outro autorretrato, em 1963, lhe conferiu a medalha de prata. Em 1967, conquistou o prêmio de viagem ao estrangeiro no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Ver: AMARAL, 2004. p. 43.

³⁵ RAMOS, Wandyr Elídio. *Colega Dnar*. 1957. Óleo sobre tela. 120 x 80 cm. Museu Mariano Procópio.

³⁶ Wandyr Elídio Ramos nasceu em Juiz de Fora em 1935, de família modesta ele iniciou seus estudos artísticos na SBAAP nos anos de 1950, foi secretário dessa Sociedade entre 1957 e 1958, colaborou no Salão Oficial Municipal, bem como expôs algumas de suas obras. Em meados da década de 1960 ele começou a apresentar sintomas de doença mental, sendo posteriormente internado numa clínica psiquiátrica, Carlos Bernardo Bracher fez um retrato de Wandyr, denominado *Colega Wandyr*, no início da manifestação de sua doença. Ele faleceu em 1998. AMARAL, 2004. p. 100.

³⁷ Dnar Rocha nasceu em Tabuleiro do Pomba, em 1932, veio para Juiz de Fora em 1951. Foi aluno de Khatarina Zelentzeff na SBAAP, nessa sociedade ocupou cargo de Conselheiro Fiscal e tesoureiro, integrou o Salão Oficial Municipal, onde obteve algumas premiações nos anos de 1956, 1957, 1958 e 1960. Participou de diversas exposições coletivas, bem como em mostras individuais, em Juiz de Fora, no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Viçosa, Barbacena. *Ibid.*, p. 58.

em escolhas pessoais, como a vestimenta, o modo de representar o humor, e até mesmo com o estilo pictórico.

Os artistas em fins do século XIX e o início do XX aumentaram as possibilidades de autorrepresentação e mesmo a quantidade de obras desse gênero, causando interesse do público pela figura do artista, bem como pelo seu espaço de trabalho. Foi Proust quem declarou que “preenchemos a aparência física do ser que vemos com todas as noções que temos a seu respeito [...]” (PROUST, 2003) e as noções aumentavam com as imagens do artista.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Lucas Marques do. *A Parreiras e seus artistas: crônica da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras e dicionário biográfico de alguns de seus artistas*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições. 2004. 123p.
- AMOEDO, Rodolfo. *Autorretrato*. c.1929. guache s/papel. 33,5 x 23,7 cm. Museu Mariano Procópio. Fotografia: Naiany de Araújo.
- BERNARDELLI, Henrique. *Autorretrato*. 1929. Óleo sobre tela. 43 x 43 cm. Museu Mariano Procópio. Fotografia: Naiany de Araújo.
- BITTENCOURT, Renata. *Um dândi negro: o retrato de Artur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland*. 2015. [s.n.]. TESE (Doutorado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas. 2015.
- COSTA, Angelita Maria Rocha Ferrari da. *A coleção de pinturas em miniatura da Viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio*. 2010. 231 f. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora, 2010.
- FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de Infância na Pintura de Maria Pardos*. 2014. 225 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora. 2014.
- FASOLATO, Valéria Mendes. *A catalogação da pintura de Maria Pardos*. 2020. Tese (Doutorado em História) Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora. 2020.
- FASOLATO, Valéria Mendes; BRANCATO, João Victor Rossetti. A sala Maria Pardos no Museu Mariano Procópio: um lugar de memória. *Anais do I Seminário Nacional Mulheres e a escrita da história: artes, letras e trabalho*. Juiz de Fora: NEHSP/UFJF. 2019. p. 267-281.
Disponível em:
<https://www.academia.edu/42279475/FASOLATO_Val%C3%A9ria_B

RANCATO Jo% C3%A3o 2020 . A Sala Maria Pardos no Museu Mariano Proc% C3%B3pio um lugar de mem% C3%B3ria?auto=download> . Acesso em: 28 maio 2020.

FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Coleção online. Artes visuais/pinturas. Disponível em: <<http://mapro.inwebonline.net/resultado.aspx#tabs-5>>. Acesso em: 27 nov. 2019.

ISABEY, Jean Baptiste. *Autorretrato*. 1819. Óleo sobre marfim. 6,7 x 10,5 x 6,7 cm. Museu Mariano Procópio. *Fundação Museu Mariano Procópio: coleção online*. Disponível em: <<https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10555#ad-image-0>>. Acesso em: 31 maio 2021.

LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: Tese de graduação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, jun. 1991. 85p.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período Republicano*. Catálogo de Artistas e obras entre 1890 e 1933. Rio de Janeiro: Publicação ArteData. 2003.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período Monárquico*. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Publicação Arte Data. 2003.

PARDOS, Maria. *Autorretrato*. c. 1918. Óleo sobre tela. 56 x 47 cm. Pinacoteca do Museu Mariano Procópio. *Fundação Museu Mariano Procópio: coleção online*. Disponível em: <<https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10883#ad-image-0>>. Acesso em 30 maio 2021.

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

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Rio de Janeiro: O Globo. São Paulo: Folha de S. Paulo. 2003. 414p.

ROSA, Renato. Coleção de autorretratos: o autorretrato. *Museusarte.br*. Disponível em: <<http://www.museus.art.br/exposicao.htm>>. Acesso em: 30 maio 2021.

ROSEN, Valeska Von. The Galleria degli autoritratti in the uffizi. *Imagines: il magazine dele Gallerie degli Uffizi*. n. 3. mar. 2020. p. 160. Informações sobre a Galeria disponível em: <<https://www.uffizi.it/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

STURGIS, Alexander. *Rebels and martyrs: The image of the artist in the Nineteenth Century*. Yale University Press, 2006.

WANDERLEY, A. C. T. *O pintor Rodolfo Amoedo (1857-1941) no álbum de artistas, doado à biblioteca nacional por M. Nogueira da Silva*. 11 dez. 2017. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=10169>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

ZELENTZEFF, Katharina Serenewska. Autorretrato. s/d. Óleo sobre tela. 61 x 100 cm. Museu Mariano Procópio. *Fundação Museu Mariano Procópio: coleção online*. <<https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10849#ad-image-0>>. Acesso em: 31 maio 2021.

ZELENTZEFF, Katharina Serenewska. *Autorretrato*. 1970. Óleo sobre tela. 79 x 73 cm. Museu Mariano Procópio. Fundação Museu Mariano Procópio: coleção online. <<https://mapro.inwebonline.net/ficha.aspx?t=o&id=10851#ad-image-0>>. Acesso em: 31 maio 2021.

A figura feminina como representação alegórica da República brasileira (1890-1930): breves considerações sobre a produção da pintura alegórica no Brasil

The female figure as an allegorical representation of the brazilian Republic (1890-1930)

Paula Nathaiane de Jesus da Silva¹

Resumo: A pintura alegórica é um gênero que não é constantemente abordado nos espaços acadêmicos ou fora deles. Pouco ou quase nada se fala sobre esta categoria de representação, embora se encontra presente na cultura visual desde a antiguidade. Partindo da análise da produção pictórica do gênero alegórico de artistas brasileiros e uma bibliografia especializada, o objetivo deste artigo é evidenciar o papel que a mulher ocupava na sociedade brasileira nos primórdios do regime republicano, refletindo como se deu a apropriação da imagem feminina num discurso político para a consolidação da República no Brasil através da constituição de um símbolo nacional pautado na representação alegórica, que toma a imagem feminina como cerne.

Palavras-chave: Alegoria; Pintura; República; Brasil; Mulher.

¹ Doutoranda em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestra, Licenciada e Bacharela em História na mesma instituição. Professora de História na rede pública de ensino em Minas Gerais. Tutora das Disciplinas Pedagógicas nos cursos de Licenciatura-CEDERJ/UFRRJ. E-mail: paula_nathaiane@yahoo.com.br

A pintura alegórica e a historiografia

A pintura alegórica sempre esteve presente na cultura visual desde a antiguidade e a maneira como este gênero foi debatido na historiografia, tem sua discussão pautada na definição de seu conceito e suas especificidades. Aqui, apresentaremos o discurso de alguns autores que se propuseram a pensar o gênero alegórico no campo intelectual e a escolha por determinados pensadores se fez por acreditarmos que seus apontamentos trazem grandes contribuições para a temática e nos auxiliam a compreender e refletir acerca da alegoria enquanto um gênero de pintura.

De acordo com Langmuir (2003) a pintura alegórica foi empregada desde a antiguidade para transmitir uma mensagem como, por exemplo através da representação de deuses da mitologia. No período medieval, com uma produção intensa de poemas e enciclopédias escritas em forma de alegorias, este modelo serviu de inspiração para que virtudes e vícios obtivessem sua própria personificação – diferente da representação dos deuses antigos.

No final do século VI, surgiram os manuais ou tratados de pintura – como o mais célebre, de Cesare Ripa – com a função de servir como um guia para pintores e escultores em como representar tal personificação, apresentando ao leitor um conjunto de símbolos e atribuições que cada uma deveria apresentar para ser reconhecida como tal.

Quando olhamos para uma pintura alegórica hoje, dificilmente podemos afirmar que o artista que a executou tenha se utilizado de algum tratado de alegoria para compor a sua obra; a não ser que o pesquisador tenha em mãos um documento que ateste tal feito. Mas podemos levantar hipóteses através da própria análise da pintura, averiguando se a mesma apresenta atributos descritos para aquela espécie de personificação, apontados no manual ou se apresenta uma ruptura.

Indicar aqui uma historiografia da pintura alegórica, como indicou Benjamin (1984), é algo laborioso. Isso porque o autor menciona que não houve uma preocupação em se teorizar o gênero alegórico enquanto pintura. Desta maneira, não há propriamente uma “teoria da alegoria”. Mas há alguns autores que se preocuparam em apresentar uma definição acerca do conceito de pintura alegórica.

Walter Benjamin (1984), aponta que uma teoria que discuta intelectualmente a alegoria ainda não havia se manifestado até o século XX. Mas apresenta o conceito de alegoria como teórico, pois oferecia para o simbólico uma elevação. Um dado importante que o autor nos apresenta é que, como outras formas de expressão, a alegoria não deixou de ter relevância por ter-se tornado obsoleta. Mas o que ocorreu, foi um duelo

entre forma antiga e a subsequente, pois o mesmo, ainda não havia atingido um progresso conceitual.

Benjamin ainda profere que houve um uso desapropriado do simbólico nas investigações artísticas, remetendo a ideia de indivisibilidade de forma e conteúdo na análise. Tal fato ocorre quando ao analisarmos uma obra de arte, a ideia presente nela é qualificada como um símbolo. Para o autor, este conceito equivocado de símbolo provém do *Classicismo*², em que sua estrutura se consolida no belo e no divino, entretanto em compensação a esta interpretação do símbolo, a alegoria se desenvolve.

Benjamin nos traz um conceito denominado “morte alegórica”, em que, no processo da personificação a alegoria apresenta outro conceito, perdendo o seu próprio. Estando, portanto, o objeto morto. Ou seja, nas palavras do autor, há uma perda de significado da própria alegoria substituída pela personificação. Segundo o autor, a função da personificação alegórica não é encarnar as coisas do mundo, mas conferir-lhes uma forma suntuosa, caracterizando-as como humanas.

Para Erika Langmuir (1997) a pintura alegórica pode ser vista como uma linguagem oculta, incorporando uma realidade “superior”, revelando-se apenas para os iniciados. Ou seja, para aqueles que conhecem os significados presentes na simbologia da pintura, que estejam arraigados na cultura do artista que a produziu.

Para D’Alleva, a pintura alegórica consiste “em uma narrativa, que usa um conjunto de símbolos amplamente reconhecidos para representar uma ideia ou entidade, através da personificação”. (D’Alleva, 2012, p. 21. Tradução nossa)³. Estes símbolos são culturalmente específicos e seus significados, diferentemente do que menciona Langmuir (1997), não são sempre evidentes para todos os membros inseridos na cultura em que foi concebida, ainda menos para aqueles que não fazem parte dela.

Mas falar de simbologia e alegoria não é a mesma coisa. Como D’Alleva (2012) aponta, há uma diferença entre estes dois. Os símbolos em sua perspectiva são profusamente reconhecidos, representando uma ideia ou entidade. A alegoria é uma narrativa que retoma estes símbolos para compor sua personificação e transmitir uma mensagem para o observador.

² No campo das artes visuais o Classicismo reporta-se remete a uma estética que se volta para a arte grega, remetendo o termo a ordem, objetividade e equilíbrio, procurando os artistas executarem suas representações com simetria e proporção, chegando o mais próximo possível do considerado real. Para saber mais C.f. ARGAN, Giulio Carlo. Clássico anti-clássico. *O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Introdução, tradução e notas de Lorenzo Mammì. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 497.

³ Texto original: “in a narrative, which uses a set of widely recognized symbols to represent an idea or entity, through personification.”

Neste sentido, Matilde Battistini (2004) dialoga com D’Alleva (2012) nas questões que envolvem a relação entre símbolo e observador por parte das pinturas alegóricas. Para Battistini (2004), as alegorias:

Possuem um vasto repertório de símbolos do passado e os pintores desenham imagens e códigos de representação, cuja chave de leitura é frequentemente perdida. Esses códigos são parte integrante da estrutura da obra, e o espectador, se não os conhece, não é capaz de reconhecer o que as imagens dizem nem o significado que elas carregam (BATTISTINI, 2004, p. 6. Tradução nossa)⁴

Desta forma, apesar de símbolo e alegoria serem duas coisas distintas, estão ligadas. Conexão esta que está completamente imbuída pela cultura e conforme as autoras apresentadas até o momento, dependem da compreensão de sua significação por parte do observador.

Portanto, debater o gênero alegórico na esfera intelectual é algo que carece de mais estudos profundos sobre o tema. O discurso dos autores aqui apresentados nos auxiliam a pensar na própria função que a pintura alegórica exerce dentro de uma sociedade – dentre elas, transmitir uma mensagem. E é nesse ponto que iremos construir nossos argumentos. Qual a mensagem que os republicanos brasileiros queriam passar para a nação ao instituir uma figura feminina como cerne do símbolo nacional?

A figura feminina como símbolo da nação brasileira republicana: o apogeu das pinturas alegóricas?

Pinto Júnior (2010) demonstrou que imagens da República já circulavam no Brasil desde antes de 1889, nos jornais e revistas da época. Dentre estes periódicos, o autor cita a *Revista Illustrada* que mantinha uma circulação expressiva no período destas imagens e foi em suas páginas que a primeira representação alegórica do Brasil foi publicada.

Joseph Jurt (2012) menciona que a utilização de pinturas alegóricas no início da República brasileira foi usual. Esta, surgiu da tentativa dos positivistas na criação de símbolos oficiais para o novo sistema de política implementado. Assim, ao lado da execução de bandeiras e hinos, as pinturas alegóricas serviam a esta função. Porém, José Murilo de Carvalho (2005) aponta que diferentemente dos franceses que se apropriaram justamente da figura feminina para contrapor ao do monarca, os brasileiros tinham o futuro da monarquia na própria imagem feminina: a princesa Isabel.

⁴ Texto original : “Dans le très vaste répertoire des symboles du passé, les peintres ont puisé images et codes de représentation, dont la clef de lecture est souvent perdue. Ces codes font partie intégrante de la structure de l’œuvre, et le spectateur, s’il ne les pas, n’est pas en mesure de reconnaître ce que les images racontent ni la signification dont elles sont porteuses.”

Murilo de Carvalho relata que houve uma tentativa dos positivistas brasileiros para anular a imagem da princesa Isabel como monarca através de seu esposo, o Conde D'Eu. Assim, tentavam desmoralizar o conde e o fato de ser francês, os auxiliavam nessa missão o aproximando do regime antigo. Desta forma, a figura feminina poderia ser utilizada com êxito pelos positivistas para representar a República brasileira.

Temos poucas representações pictóricas que remetem a alegoria republicana brasileira. Á exemplo, temos as telas dos pintores Décio Villares (1851-1931), Joaquim Machado (1875-?), Manuel Lopes Rodrigues (1860-1917) e Carlo de Servi (1871-1947).

*A república*⁵, obra do pintor Décio Villares, é apontada por Murilo de Carvalho (2005) como a mais expressiva do período.

Vemos na tela uma mulher jovem de perfil. Somente seu busto é aparente, de cabelos e olhos castanhos. Sua pele pálida realça a cor avermelhada de seus lábios. Traja uma vestimenta de cor verde-escuro, com as bordas contornadas em amarelo. Na cabeça, usa uma espécie de touca – um barrete frígio – nas cores verde-escuro e branco. Percebe-se que as cores componentes das vestes da mulher na tela, remetem as cores da bandeira brasileira que de acordo com Murilo de Carvalho, o pintor Décio Villares também foi responsável pela criação da primeira bandeira republicana no ano de 1889.

A tela de Joaquim Machado, *Alegoria à República*⁶ é similar à de Décio, porém apresenta algumas distinções. Machado representa a República brasileira em uma mulher igualmente jovem, de perfil, com cabelos escuros, entretanto com vestes brancas. Em sua cabeça, também temos o barrete frígio. No entanto, o pintor empregou o vermelho para colorir a touca com um adereço – uma espécie de broche nas cores verde e amarelo. O fundo da cena apresenta um tecido com duas cores: verde e amarelo. Similar a uma bandeira, que poderia ser a brasileira.

A alegoria apresentada por Manuel Rodrigues Lopes – *A República*⁷, nos exhibe uma imagem imponente da República brasileira. Sentada sob uma espécie de trono, o artista nos apresenta a figura de uma mulher jovem, com veste branca e uma espécie de capa verde sob seus ombros que se estende até o chão. Com a mão direita, segura uma espada e a esquerda, apoia sobre o trono.

⁵ Pode-se visualizar a reprodução em imagem da tela através do endereço eletrônico: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:D%C3%A9cio_Villares_%2818511931%29_Rep%C3%BAblica_ost,_60_x_49cm,_photo_Gedley_Belchior_Braga.jpg> acesso em 26/04/2021.

⁶ Pode-se visualizar a reprodução em imagem da tela através do endereço eletrônico: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/GzAtc/>> acesso em: 24/06/2021.

⁷ Pode-se visualizar a reprodução em imagem da tela através do endereço eletrônico: <https://www.wikiwand.com/pt/Manuel_Lopes_Rodrigues> acesso em 26/04/2021.

O artista fez questão de deixar uma parte do pé direito da mulher à mostra, que calça uma espécie de sandália. O trono está elevado e no chão, um nível abaixo, encontra-se uma espécie de folhagem. Pinto Júnior (2010) menciona que esta ramaria é de palmas, representando a vitória e consagração. O branco nas vestes, refere-se à paz.

Os cabelos estão enfeitados com ramos de café que, de acordo com Pinto Júnior, representam a nacionalidade. Nesta representação alegórica, também temos a presença do barrete frígio em cor vermelha, assim como na representação de Joaquim Machado.

Pinto Junior ainda indica que a tela de Manoel Rodrigues apresenta dois elementos que remetem ao Império brasileiro: o manto e o trono. Porém, como o manto não é de veludo, o mesmo indica se distanciar da representação imperial. Já o trono apresenta uma superioridade.

Murilo de Carvalho (2005) reporta que esta tela foi encomendada pelo então presidente da República Prudente de Moraes e inicialmente, fora bem recebida. Contudo, com forte presença da estética francesa e a crise econômica que se instalava no país, a alegoria em nada representava o cenário político do período.

As pinturas alegóricas executadas no início da República brasileira de fato possuíam aspectos estéticos e simbólicos similares às representações francesas. Como o barrete frígio, e a própria composição alegórica de artistas franceses da República influíram na composição brasileira. Murilo de Carvalho (2005) aponta que as pinturas de Daumier (1808-1879) – *Le Republic* –, e de Delacroix (1798-1863) – *A liberdade guiando o povo* –, foram representativas para os artistas brasileiros neste período. Portanto, percebe-se que a representação alegórica da República se fez a partir de uma figura feminina imponente, que demonstrava força e seus feitos a partir das armas que portava.

Se olharmos para a descrição da representação alegórica da monarquia presente no tratado de pintura de 1866, veremos que em comparação com a composição das alegorias da República indicadas até aqui, percebe-se que ambas conservam características de representação similares:

Uma mulher soberbamente vestida, sentada no trono, com uma coroa de raios na cabeça e um cetro na mão, são os atributos que os iconologistas representam na Monarquia. É apoiado em um leão, símbolo de dominação, força e coragem. A serpente e os feixes de armas são emblemas de prudência e conquista.⁸(G. PASTOR, 1866, p.177. Tradução nossa)

⁸ Una mujer soberbiamente vestida, sentada sobre un trono, teniendo una corona de rayos sobre la cabeza y un cetro en la mano, son los atributos con que los iconologistas representan la Monarquía. Está apoyada sobre un león, símbolo de la dominación, de la fuerza y del valor. La serpiente y las haces de armas, son emblemas de la prudencia y de las conquistas.

Por conseguinte, concebe-se que a representação de poder entre os dois sistemas políticos brasileiros não apresentam muitas qualidades díspares. Quando olhamos para as telas aqui apresentadas e a descrição de G. Pastor (1866), percebemos que ambas são representadas por figuras femininas imponentes, fortes, assentadas em um trono – demonstração de poder e soberania. E que a imagem que ambos os sistemas políticos – Monarquia e República –, tiveram o mesmo objetivo na transmissão de mensagens para os brasileiros que caracteriza bem o sistema de governo: a ordem, o poder e a força de seus governantes.

Devido a este cenário de construção de um símbolo nacional para o novo regime republicano brasileiro, através de análise de catálogos de exposições ocorridas tanto na cidade de São Paulo quanto do Rio de Janeiro⁹, foi averiguado haver um crescente na produção de pinturas alegóricas entre o período de 1890 a 1930. Todavia, esse aumento significativo de produção de pinturas alegóricas não se restringem à representação da República brasileira. Pelo contrário, elas vão tomando outros temas, remetendo-se principalmente à passagem das estações e do dia: outono, primavera, manhã, tarde e noite.

Se houve no início da República brasileira, a intenção de uma criação simbólica pautada na representação pictórica alegórica e uma crescente no número de pinturas deste gênero sendo executada neste período, porque a temática republicana não prevaleceu?

O desuso da alegoria como símbolo da nação e a posição da mulher na sociedade brasileira

A representação alegórica da República através da figura feminina não alcançou êxito durante os primeiros anos do regime republicano no Brasil. José Murilo de Carvalho (2005) aponta que a figura feminina no Brasil foi marcada pelos princípios católicos, em que a figura da virgem Maria era influente. Mesmo o novo sistema de governo ter realizado a separação da Igreja e Estado, Murilo de Carvalho indica que os eclesiásticos se opuseram contra os positivistas, em relação ao emprego da imagem feminina alegorizada como representante da República em oposição a da virgem Maria, especialmente a Nossa Senhora Aparecida. Logo se desencadeou uma disputa em quem melhor representaria o Brasil:

⁹ Esta análise consiste na averiguação da exposição *Musé Italiche* (1928) em São Paulo e nas Exposições Gerais de Belas Artes (1890-1930), ocorridas na cidade do Rio de Janeiro. Esta análise contempla nossa pesquisa de Mestrado, realizada entre os anos de 2018 – 2020. Para saber mais, verificar: SILVA, Paula Nathaiane de Jesus da Silva. *A noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura alegórica de Oscar Pereira da Silva*. Dissertação. (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, capítulo 2, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/11951>> acesso em 03/05/2021.

a República alegorizada ou a imagem da Virgem. Esta última obteve êxito nos questionamentos principalmente porque após a comemoração da independência do Brasil, Nossa Senhora Aparecida foi coroada rainha do país.

José Murilo de Carvalho (2005) profere que o sucesso para o emprego de Aparecida como representante da nação brasileira tinha fundamentação em sua própria simbologia e conceito. A imagem da Virgem sobrepujou em questão simbólica cívica as “alegorias republicanas”. Para o autor, a Virgem além de ter raízes na fé católica, era negra e brasileira. Já as alegorias, por serem concebidas com forte presença da estética artística francesa, apresentavam uma República branca e concedia um significado às mulheres brasileiras que não tiveram.

De acordo com Rejane Cintrão (1968), a representação feminina ganhou força após a Semana de Arte Moderna ocorrida no ano de 1922, que trouxe grandes transformações para o campo artístico do Brasil, onde se buscava a representação da realidade brasileira pautada na identidade desta nação. Consequentemente, a partir deste período, grande parte da representação artística retrata temas que tiveram como foco o homem ou mulher, as paisagens brasileiras, a modernidade das cidades e os trabalhadores.

Cintrão indica que a representação da figura feminina neste período ganhou pujança na representação da mulher negra – concebida como um símbolo de brasilidade, ou sendo representada por vezes, rodeada com frutas nacionais ou ainda como operária. O que não exclui encontrarmos neste período a representação de mulheres brancas com estética ligada aos cânones tradicionais da pintura oficial. Desta maneira, podemos compreender como a imagem da Virgem Aparecida ganhou força na representação da República. Pois, de certa maneira sua representação dialogava com a ideologia da arte modernista em se tratando da representação da mulher negra como símbolo de nacionalismo.

Murilo de Carvalho (2005) aborda que a representação da nação brasileira em alegoria também não obteve sucesso, pois evidenciava a figura feminina. Na França, tanto na revolução que instaurou a República como em outras posteriores, as mulheres haviam participado destes movimentos. Fato que no Brasil não ocorre. A ela, somente era conferido uma função na vida privada, assim como também não ocupava nenhum cargo político ou administrativo.

Na França, o autor explicita que a utilização da alegoria sob uma representação feminina tinha a função de contrapor à imagem masculina do rei e sua iconografia provinha da representação da liberdade. Porém, no Brasil a estrutura fundamental era o exército. Como quase todos os cargos públicos da administração seriam ocupados por um oficial, o autor

menciona que o conceito de liberdade expresso pelos franceses não cabia na representação alegórica brasileira. Os ideais que predominavam neste período no Brasil eram valores de ordem e disciplina.

Aline Tosta dos Santos (s.d.) indica que para tornar o país progressista, os positivistas investiram em uma modernização no Brasil tanto em aspectos arquitetônicos como no social. No que diz respeito ao social, a autora aponta que a medicina foi institucionalizada para “reger” assuntos relacionados aos espaços urbanos, relações familiares e o trabalho. Tomados por conceitos que baseavam as diferenças físicas e morais entre homens e mulheres pelo sexo. Portanto, as mulheres eram concebidas como frágeis e imprevisíveis.

Conceitos que eram baseados nos princípios dos filósofos iluministas, a exemplo de Rousseau que enxergava a inferioridade nas mulheres por acreditar serem desprovidas de intelectualidade – habilidade que em seus pensamentos, somente os homens desenvolviam. A educação também lhes era vetada, pois acreditavam que as mulheres nasceram somente para obedecer e aprazer o homem.

Desta forma, Aline Santos aponta que foram criadas duas representações do feminino. A primeira enxergava as mulheres como dona de casa passiva, esposa afetiva e mãe. E a segunda, como prostituta que degenerou a fragilidade e delicadeza da mulher. Aquelas que trabalhavam em fábricas, especialmente no horário noturno, eram compreendidas como negativas à sociedade. Pois, o ideal nestes primeiros anos da República brasileira era que a mulher fosse uma boa dona de casa. Que se dedicasse a gerar bons filhos, que seriam bons cidadãos. Para Rago (1985), a tarefa da mulher se limitava a ser:

[...] responsável pela saúde das crianças e do marido, pela felicidade da família e pela higiene do lar, num momento em que cresce a obsessão contra micróbios, a poeira, o lixo e tudo que facilita a propagação das doenças contagiosas. A casa é considerada o lugar privilegiado onde se forma o caráter das crianças, onde se adquirem os traços que definirão a conduta da nova força de trabalho do país. Daí a enorme responsabilidade moral atribuída à mulher para o engrandecimento da nação (apud SANTOS, s.d., p. 8).

Desta maneira, não fazia sentido a representação da República alegorizada se fazer à imagem da mulher brasileira, como bem aponta Murilo de Carvalho (2005). O autor menciona que além da tentativa frustrada do uso da figura feminina em pintura de gênero alegórico como representação da República, essa nova forma de política não trouxe muitas mudanças no que diz respeito às artes, além do nome da Antiga Academia Imperial de Belas Artes, para Escola Nacional de Belas Artes, além de mencionar a pouca participação feminina nos salões.

O autor expõe que não houve a preocupação em redefinir a estética, excetuando-se os artistas positivistas. A pintura histórica continuou a ser executada como faziam os grandes mestres: Pedro Américo e Vitor Meireles. Prova disso, Murilo de Carvalho aponta a inexistência de alegorias femininas nos salões de exposições personificando a República. A justificativa que o autor fornece, se faz justamente pelo fato dos artistas estarem ligados ao império, devido ao patrocínio que receberam e desta forma, estavam distantes da República.

Entretanto, gostaríamos de ressaltar dois pontos. Primeiro, como os artistas brasileiros iriam executar pinturas cujo tema nem o próprio governo brasileiro ampara? Quem compraria uma pintura alegórica representando a República brasileira para decorar sua sala de jantar ou de estar nesse período? Segundo ponto, é Murilo de Carvalho (2005) justificar esta ausência das alegorias republicanas nas exposições, no fato dos artistas estarem ligados ao império. A maneira como Murilo se expressa, tende a generalizar a predileção política dos artistas brasileiros.

Quirino Campofiorito (1983), indica que com o advento da República, não somente o sistema político brasileiro teve alterações, mas também o campo artístico. Houve uma descentralização do ensino na Escola Nacional de Belas Artes, para a abertura do ensino em outras instituições, além da atualização no ensino dos Liceus de Artes e Ofícios e criação de cursos livres. Todavia, Campofiorito chama a atenção que mesmo com esta abertura no ensino e nas normas, não se pode evitar a fundação de novos meios de academização, nem fugir radicalmente dos modelos estrangeiros. Apesar disso, essa presença estrangeira na arte brasileira não adotou exclusividade em apenas uma estética, mas possibilitou uma gama de variedades aos artistas brasileiros.

Assim sendo, Campofiorito (1983) profere que em relação aos artistas brasileiros, cada um seguiu o que lhe foi pertinente em relação ao novo regime Republicano. Houve aqueles que se declararam abertamente coniventes com o novo sistema político, como os irmãos Bernardelli. E houve aqueles que simplesmente não manifestaram publicamente nada positivo ou negativo sobre o assunto, como os artistas Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), que fixaram residência na capital paulista, mantendo-se afastados do centro urbano carioca onde as ações políticas da República eram tomadas. O que queremos demonstrar, é que Murilo de Carvalho (2005) coloca a responsabilidade nas mãos dos artistas brasileiros que não cabe somente a eles. Não era necessário neste período que os artistas escolhessem um lado e o defendessem até a morte, imprimindo seus ideais políticos em toda pintura que executava.

Jorge Coli (2008) ao apresentar a distinção entre autor e artista, demonstra que este último, diferentemente da visão romantizada que se tem, não expressa sua alma e sentimentos em uma obra de arte. O artista executa objetos carregados de expressão. Coli não exclui o estudo de biografias dos artistas para compreender a concepção de uma certa obra de arte. Mas “passado este ponto, a obra começa a falar por si. Ela pode mesmo negar o dado genético, ou então confirmá-lo.” (COLI, 2008, p. 188). Destarte, neste pensamento, representar uma pintura alegórica republicana neste período não confirma necessariamente que tal artista seja ou não condescendente com este regime republicano.

Algo que Murilo de Carvalho (2005) não menciona como evento neste período no campo das artes, é a entrada de mulheres na Escola Nacional de Belas Artes. Ana Paula Simioni (2008) aponta que com o advento da República e o código que trata do ensino superior, as matrículas femininas passaram a ser previstas nas instituições de ensino. Apesar de a Escola Nacional de Belas Artes não ser encarada como uma instituição de ensino superior como aquelas que ofertavam cursos de medicina, direito e engenharia, também não poderia ser comparada com uma instituição que oferecia aos alunos cursos de segundo grau.

Simioni aponta uma crescente no número de alunas na instituição frequentando a academia alguns anos antes. Porém, a maior dificuldade dessas mulheres para ingressarem na Escola Nacional de Belas Artes se pautava nos exames que deveriam realizar. Ana Paula Simioni demonstra que os conteúdos cobrados nessas avaliações não eram de conhecimento destas mulheres. Antes do código que previa vagas nas instituições para mulheres, elas não recebiam educação intelectual em escolas. A elas, somente cabia aprender tarefas domésticas em casa para se tornarem boas esposas e mães. Portanto, quando prestavam essas provas na academia, elas não conseguiam obter êxito, não por falta de habilidade, mas sim, de conhecimento que não tiveram oportunidade de alcançar.

Portanto, a Escola Nacional de Belas Artes, como aponta Murilo de Carvalho (2005), onde os artistas não se preocuparam em representar a “mulher do povo”, mas sim francesa, não estava alheia à condição feminina no país. Mesmo que nos primórdios do ingresso de mulheres na Academia houvesse algumas restrições, elas conseguiam ter acesso a essa profissão que antes era negada.

Considerações Finais

Podemos concluir, portanto, que apesar de um esforço dos positivistas em criar um símbolo para a nação brasileira nos primórdios da República, este não foi satisfatório. Ao tentarem se afastar da imagem

masculina no poder que fazia eco a imagem e figura de um rei – remetendo-se à monarquia – os positivistas não obtiveram êxito assim como a França, ao centrar a nação na figura alegórica feminina.

Isso porque, como pontuou Murilo de Carvalho (2005), as mulheres francesas lutaram ao lado dos homens pela liberdade, não somente na Revolução Francesa, mas também em outras. Fato, que no Brasil não ocorreu, pois, os altos cargos e posições importantes estavam centrados na figura masculina. Diferentemente da França, onde os ideais se baseiam na igualdade, fraternidade e liberdade, no Brasil era fundamentado na ordem e na força – representada pelo exército brasileiro.

Ao analisar brevemente algumas destas representações alegóricas, percebemos que as mesmas não apresentavam de fato em relação à simbologia, muitas distinções das representações da monarquia. Tanto a alegoria da República quanto da monarquia apresentavam figuras femininas imponentes, dotadas de poder e força. Apresentando como elementos característicos o trono e o manejo de arma na mão. Consequentemente, indicamos que, ao tentarem se distanciar das qualidades monárquicas, acabaram por reforçar de certa maneira, seus ideais.

Ao centrar a representação na figura feminina, a mesma caiu em desuso, pois quem era a mulher da sociedade brasileira neste período? Como foi indicado, neste período as mulheres ocupavam somente o espaço doméstico como se fossem artesãs da pátria, cuja missão era educar bem os filhos que seriam bons futuros cidadãos e cuidar convenientemente da casa. Ela deveria zelar pela higiene do lar e da saúde dos filhos. As mulheres não ocupavam cargos importantes na política, não podiam trabalhar e deviam se ater ao que era considerado no período como bons costumes e ideias de preservação da moralidade.

Permanecendo, portanto, as mulheres brasileiras em um papel secundário nos primórdios do sistema político republicano brasileiro, não sendo adequado, portanto, o emprego da figura feminina como máxima representação da nacionalidade brasileira.

Referências bibliográficas

D'ALLEVA, Anne. *Methods and Theories of Art History*. 2. ed., United Kingdom: Laurence King Publishing, 2012, p. 21.

BATTISTINI, Matilde. *Symboles et Allégories*. Paris: Éditions Hazan, 2004, p. 6.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 181-259.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A República e a decadência da disciplina neoclássica 1890-1918*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p. 81.

CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p. 75-108.

CINTRÃO, Rejane Lessandro. *A figura feminina na arte brasileira do século XX*. São Paulo: Editora Lemos, 1968, p. 76.

COLI, Jorge. Notas para uma distinção entre noção de artista e de autor. In: *IV Encontro de História da Arte- IFCH-UNICAMP*, São Paulo, 2008, p. 186-189. Disponível em:

<<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/COLI,%20Jorge%20-%20IVEHA.pdf>> acesso em 18/05/2021.

G. PASTOR, Don Luis. *Iconologia o tratado de alegorías y emblemas*. México: Imprenta Económica, Tomo I, 1866, p. 205.

JURT, Joseph. O Brasil: um estado-nação a ser construído. O papel dos símbolos nacionais, do império à república. In: *Revista Mana*, vol.18 no.3 Rio de Janeiro Dec. 2012. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132012000300003> acesso em 29/22/2019.

LANGMUIR, Erika. *Allegory*. London: The National Gallery, 2003, p. 6-13.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. *Manoel Lopes Rodrigues e a Alegoria da República (1896): do cotidiano da política à imortalidade do Panteão*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/mlr_rapj.htm> acesso em 26/05/2020.

SANTOS, Aline Tosta dos. A construção do papel social da mulher na primeira República. In: *Coleção Digital da PUC-Rio de Janeiro*, [s.d.], [18 p.]. Disponível em:

<<https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=14404@1>> Acesso em 13/02/2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 358.

©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.