

Organizadores

PAULO KNAUSS E MARIZE MALTA



OUTROS OBJETOS DO OLHAR
HISTÓRIA E ARTE

PAULO KNAUSS e MARIZE MALTA
Organizadores

Outros objetos do olhar: história e arte

2016
Niterói/RJ

ISBN 978- 85-63735-26-3
Outros objetos do olhar: história e arte

LABHOI/UFF 2016
© 2016

Editoração Eletrônica
Ana Paula Serrano

Revisão de textos
Moema Alves

Capa
Nina Bruno Malta

Apoio
Programa de Pós-Graduação em História-UFF
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-
UFRJ
Capes
Faperj

Organização
Paulo Knauss
Marize Malta

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Sidney Luiz de Matos Mello

Diretor do Instituto de Ciências Humanas e
Filosofia (ICHF)
Alessandra Siqueira Barreto

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em História
Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus

Coordenadora do Laboratório de História Oral
e Imagem
Hebe Mattos

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor
Roberto Leher

Decana do Centro de Letras e Artes
Flora De Paoli Faria

Diretor da Escola de Belas Artes
Carlos Gonçalves Terra

Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais
Carlos Augusto Nóbrega

Os artigos e as imagens reproduzidas nos texto são de inteira responsabilidade de seus autores.

KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (organizadores). Outros objetos do olhar: história e arte. Niterói: LABHOI/UFF, 2016.

Textos originalmente apresentados no VII Colóquio História e Arte – Objetos do Olhar, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense e pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da universidade Federal do Rio de Janeiro em novembro de 2014.

Vários autores.

ISBN 978- 85-63735-26-3

115 p.

1. História da arte: Brasil 2. Objetos de arte 3. Obra de arte: criação I. Knauss, Paulo II. Malta, Marize

Outros objetos do olhar: história e arte

Sumário

Apresentação

Outros objetos do olhar: história e arte - Paulo Knauss e Marize Malta 6

Olhar com as obras - materialidades e artistas

O David de Michelangelo através de suas cópias no século XIX: ou sobre o protagonismo dos coadjuvantes - Diego Souza de Paiva 11

A nudez na escultura funerária paulista: múltiplas representações da masculinidade burguesa - Maristela Carneiro 20

A invisibilidade ou o vazio como presença: Os Invisíveis de Grant Morrison - Grégori Michel Czizeweski 37

Com quantas narrativas se faz uma nação? Fernando Correia Dias e a apropriação da tradição indígena - Amanda Tavares Pereira 54

Obras sob olhares- experiências e meios de aparição

Comércio de arte e construção do saber artístico em leilões no Brasil (séculos XIX e XX) - Caroline Fernandes Silva 66

Uma estranha no ninho? Artes decorativas nos salões nacionais – Rio de Janeiro, décadas de 1930-40 - Marcele Linhares Viana 75

Acervos do Norte Contemporâneo: experiências de exibição e constituição de acervo artístico em Belém do Pará – Sissa Aneleh Batista de Assis 88

O perfil das coleções no Pará de entresséculos a partir das exposições de arte - Moema de Bacelar Alves 102

Outros objetos do olhar: história e arte

Apresentação

Muitos podem ser os modos de se acessar uma obra de arte, percebê-las e compreendê-las. Artístico não é uma condição *a priori*, mas uma construção de sentido, especialmente diante de perspectivas multidisciplinares, bem-vindas em tempos recentes, que colocam objetos sob diversas dimensões de acesso. Cada época privilegia certas obras, certos agentes, certas formas de estudá-las, transformando os objetos em um repositório de muitos significados, que são especialmente encaminhados à interpretação pela forma como são olhados. É diante da historicidade das formas de olhar os objetos, traduzida nos textos aqui reunidos, que se pretende por em discussão obras, artistas, clientelas, usuários, instituições e bases teóricas e metodológicas que nelas incidiram.

Este livro resulta da reunião de trabalhos apresentados no *VII Colóquio História e Arte: Objetos do Olhar*, realizado em novembro de 2014 nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói. A iniciativa pretendeu promover pontes entre pesquisas realizadas em programas de pós-graduação em História e em Artes, em todo o país. O evento esteve, até então, sob a coordenação da prof. Bernardete Ramos Flores, da Universidade Federal de Santa Catarina, pioneira na proposição de enfatizar as questões artísticas no território da história, tanto desenvolvendo pesquisas e orientações, quanto aproximando atores que atuavam em palcos de diferentes áreas do conhecimento, promovendo verdadeiras transdisciplinaridades tendo como ponto de partida o objeto artístico – história e arte. Em 2013, decidiu-se pela itinerância do encontro, definindo que a nova edição seria promovida pelo Laboratório de História Oral e Imagem (Labhoi) do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, em parceria com a linha de pesquisa de História e Crítica da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Como primeiro produto, foi publicado o livro *Objetos do olhar: história e arte* (Rafael Copetti Editor, 2015), reunindo as contribuições dos palestrantes, cujo lançamento ocorreu durante o XXVIII Simpósio da ANPUH, em Florianópolis. Dando continuidade à divulgação das discussões, apresenta-se uma segunda publicação concernente aos trabalhos de doutorandos, mestres e mestrandos ligados a programas de pós-graduação em História e em Artes Visuais de norte a sul do país.

Objetos do Olhar foi o tema geral do evento, colocando em destaque o diálogo entre cultura visual, artes e história, diante de aproximações e diferenças, revisões e atualizações teóricas e metodológicas, que normalmente legitimavam as ilhas disciplinares, colocando-as em compartilhamento e interação. O argumento foi pensado especialmente para melhor compreender as demandas que os objetos de arte requerem no modo de serem olhados e percebidos e também como certos modos de ver condicionados dirigem algumas maneiras de analisar os objetos de arte. Desse modo, os textos foram agrupados em duas grades questões: formas de olhar a partir das obras e formas como as obras são olhadas, o que resultou na organização de duas partes gerais, respectivamente, intituladas "Olhar com as obras - materialidades e artistas" e "Obras sob olhares - experiências e meios de aparição". No primeiro caso, a tônica recai sobre a materialidade com que as obras se apresentam, sua forma de aparição e modos de produção por meio de seus agentes. No segundo, a ênfase se detém nos modos como as obras são agenciadas e experienciadas.

Assim, na primeira parte, os modos como se olha para os objetos dirige, em certa medida, sua percepção, sua compreensão, seus significados. As cópias, mal vistas e negligenciadas por gerações de historiadores, ganha protagonismo no argumento de Diego Souza de Paiva que trata de uma réplica da estátua do David, de Michelangelo, e como sua inserção em espaços diversos no Brasil acabou por dirigir certos modos de percebê-la e significá-la, fazendo rever os conceitos de original e cópia, artístico e decorativo, mal visto e bem visto, demarcando a consideração do espaço expositivo para a problematização da obra. A condição de nudez masculina de certas esculturas, como a do emblemático David, muda de perspectiva ao ser observada não em museus, espaços culturais e praças, mas em cemitérios, lugar privilegiado no trabalho de Maristela Carneiro. Por outro lado, como apresenta a autora a partir da análise da escultura funerária em cemitérios, a cidade dos mortos não vive apartada do mundo dos vivos e as obras lá presentes apresentam variadas tipologias que permitem olhá-las como remanescentes de uma tradição artística, interpretações simbólicas possíveis dos mortos que guardam e reverberações de questões de gênero diante das práticas sociais do presente, fazendo rever os limites entre o visível, o invisível, o sensível, o sensual, o material e espiritual.

No jogo entre o que se vê e o que é vedado a ver, podem-se encontrar narrativas cujos vazios e ausências têm significado. É o caso analisado por Grégori Michel Czizewski, que oferece à reflexão as dimensões múltiplas e complexas da invisibilidade na obra de história em quadrinhos intitulada de *Os Invisíveis*, de Grant Morrison. Entre aquilo que é visto, que nos vê

e que vemos dentro de nós (com olhos fechados), há intervalos que escapam, vazios sentidos mas que não são vistos. Com esse argumento, convida-se o leitor para ler/ver/sentir as imagens e narrativas de *Os Invisíveis* a partir do que a própria obra nos faz ler/ver/sentir daquilo que é ocupado e ausente na mancha gráfica de suas páginas. Outras formas de contraposição podem ser encontradas na obra tratada no texto de Amanda Reis Tavares Pereira – uma piscina, cuja situação em um parque florestal permite refletir sobre os valores simbólicos e de interação com líquido e sólido, natural e artificial, regional e internacional, tradição e modernidade, incorporados na linguagem déco marajoara, proposta pelo artista português Correia Dias. Nesse artefato cheio de água, cercado de vegetação e impregnado de iconografias indígenas, estão em pauta modos de olhar para patrimônio, memória e identidade.

A segunda parte, reúne textos que interrogam que para além dos modos como os objetos se dão a ver, as estratégias de acesso às obras podem constituir sentidos específicos de olhá-las. Ao considerá-las em situação de oferta, outras questões se interpõem e levam a entrever outros aspectos sobre a arte. É o que pontua Caroline Fernandes ao trazer a prática dos leilões como ambiente privilegiado para olhar as obras, inseridas em práticas sociais e formas de exposição guiadas pelos interesses do mercado. Uma mesma obra pode receber olhares especializados, pretensiosos, despreparados, avaliativos, gananciosos e muitos outros, apontando para o fato de que não existe uma maneira certa de encará-la e sim que estão em jogo vários sujeitos que atuam de forma diversa no mundo da arte, com diferentes juízos. Utilizando-se também do argumento de exposição, Marcele Linhares Viana se atém às Exposições Gerais de Belas Artes e Salões Nacionais de Belas Artes das décadas de 1930 e 1940 para procurar perceber como obras da categoria das artes decorativas, normalmente não consideradas belas artes, fizeram-se notadas em uma contingência que a princípio não seria favorável à sua aparição. Vasos, jarras, painéis, pratos e tapetes vão conquistando espaço e credibilidade como arte.

Compartilhando da mesma contingência do que se expõe, Sissa Aneleh Batista de Assis, investiga uma coleção de arte contemporânea constituída a partir de duas exposições ocorridas em Belém do Pará que tiveram o tema amazônico como mote. As questões relativas ao circuito de arte em regiões fora do eixo Rio-São Paulo indagam sobre certas hegemonias no modo como alguns artistas e tipos de obras são considerados e como certas situações auxiliam a compreender a demanda por se formalizar a reunião de visualidades amazônicas contemporâneas. Também pensando em obras por conjunto, o que leva a olhares peculiares,

Moema de Bacelar Alves analisa o perfil das coleções de arte paraenses de entresséculos a partir do que as exposições promoviam, como agitavam o mercado e o que veiculavam em termos de catálogos e notícias nos periódicos. Críticas e notícias ajudam a compreender as preferências por gêneros, os principais compradores e como a arte se adentrava pelos espaços domésticos e institucionais, dirigindo olhares renovados sobre as mesmas obras antes exibidas para a venda.

Cada trabalho procurou contribuir com diferentes definições de arte a partir dos objetos escolhidos e do modo como foram postos em situação para o olhar, reforçando a noção da interdependência entre as obras, sua forma de aparição, o olhar que nelas incide e a construção histórica de sentidos; entre o que vemos, como vemos e o que é considerado no modo como vemos; entre o tipo de obra e de sujeito que produz, faz circular, consome, preserva, usufrui, indaga a obra. Olhar para um objeto e dizê-lo artístico faz parte de um processo complexo que envolve negociações e ponderações de muitos agentes, tempos e espaços diversos. Como bem colocou o crítico de arte Frederico Morais no título de seu livro, *arte é aquilo que eu e você chamamos arte*, e pode-se acrescentar, a partir dos objetos que nos olham e de como olhamos os objetos – os objetos do olhar.

Paulo Knauss e Marize Malta

Olhar com as obras
materialidades e artistas

O *David* de Michelangelo através de suas cópias no século XIX: ou sobre o protagonismo dos coadjuvantes¹

Diego Souza de Paiva

O *David do Brennand*: o objeto como questão

Nosso argumento neste texto parte da experiência diante de uma cópia em mármore do *David de Michelangelo*, quando da sua chegada, no final de 2010, à coleção do Instituto Ricardo Brennand, na cidade do Recife.

Esta cópia, esculpida em um estúdio especializado, o *Cerviotti Franco e Cia*, na cidade de Pietrasanta – do qual saíram apenas mais quatro dessas peças –,² a princípio cumpriu a função de decorar o jardim de um estabelecimento comercial na cidade de Curitiba, o *Caffe Maria*, tendo sido encomendada por um de seus proprietários, no final da década de 90. Contudo, as relações entre a escultura, o *Caffe* e até mesmo entre aquela e a própria cidade, que orbitaram em torno de questões como: a desproporção entre a peça e o espaço onde foi colocada; o desprestígio atribuído à cópia como objeto de arte; a inclusão do *David* num rol de obras mal vistas na cidade; enfim, em torno da incompatibilidade entre o objeto e seu espaço expositivo (em prejuízo de ambos), fizeram dele um gigante mal visto, indesejado, “rejeitado”,³ que teve, por fim, como destino, ir a leilão, sendo adquirido, em 2010, pelo Instituto Ricardo Brennand. Nesse novo espaço de exibição, no qual ocupará a posição de anfitrião na relação com outro público e com outros objetos, aquele que chamamos de o *David do Brennand* adquiriu, sem dúvida, outros sentidos, interferindo, por sua vez, nos sentidos da própria coleção.

Diante da situação particular dessa cópia (que envolve não só sua relação com o lugar, mas também a sua biografia), nos deparamos com a sensação de estarmos diante do “mesmo”,

1

Este texto faz parte do desenvolvimento de um argumento já discutido em outros dois artigos: PAIVA, Diego Souza de. *Cópias para que te quero: notas ecossistêmicas sobre a (bio)grafia do David de Michelangelo*. Anais do XXII Encontro Nacional Anpap – Ecossistemas Estéticos – Belém/Pará – 15 a 20 de Outubro, 2013; PAIVA, Diego Souza de. *Quando a pedra caminha: notas sobre a errância de um gigante*. Anais XXIII Encontro Nacional Anpap – Ecossistemas Artísticos – Belo Horizonte/Minas Gerais – 15 a 19 de Setembro, 2014.

² Uma cópia foi vendida para o Monumental Cemitério de Los Angeles; uma para o *Surf Paradise*, na Austrália; uma para um museu privado de Taiwan (para o qual também foram realizadas cópias da *Pietà* de Michelangelo e da *Paolina Borghese*, di A. Canova); e a quarta para uma fundação de arte em Taiwan, para a qual também foram realizadas cópias da *Pietà* de Michelangelo, da *Vittoria di Samotracia* e da *Vênus de Milo*. Ver: http://www.cerviotti.com/it_lab.htm

³ JORNAL A GAZETA DO POVO. *Quem vai ficar com David? O rejeitado do Champagnat*. José Carlos Fernandes. 25/07/2009.

mas, simultaneamente, de um “outro” *David de Michelangelo*. E é nesse sentido que a singularidade desse objeto nos coloca duas questões interligadas: a primeira delas diz respeito às relações entre o objeto de arte e seu espaço expositivo, ou seja, à maneira como objeto e espaço se afetam para a construção de sentido, para a construção da forma como olhamos a obra. A segunda está vinculada à relação que comumente opõe original e cópia, atribuindo ao primeiro um valor crítico do qual a segunda seria destituída, o que faz dessa mero coadjuvante na história da obra. Em outras palavras, o objeto – o *David do Brennand* – ao encarnar a possibilidade da obra, através da cópia, se colocar em relação a outros espaços e, portanto, de mobilizar outros sentidos, coloca-nos frente a essas duas questões entrelaçadas sobre a forma como, propriamente, vemos a obra.⁴

A errância de um gigante

A presença da cópia do *David* nos jardins do Instituto – desse “mesmo-outro” –, bem como a história de seu percurso – de rejeitado a anfitrião –, nos levou à compreensão de que quando pensamos no *David de Michelangelo*, não nos vem à memória tão somente a escultura, mas esta em uma dada situação, em uma “ação situada”,⁵ isto é, o objeto sob a tribuna na *Galleria dell’Accademia*, em Florença. Nesse momento, a obra *David* se nos apresenta não só como algo redutível ao objeto, mas como uma relação singular entre um objeto e um espaço expositivo e, tomada dessa forma – assim como a cópia em Recife –, nos convida, por fim, a indagar sobre como e por quais caminhos chegou até o lugar em relação ao qual agora se constitui. Em outras palavras, coloca-nos a questão da perspectiva histórica de sua “trajetória”.⁶

Assim como a história da cópia do instituto em Recife (guardando as devidas proporções), a história do original se inicia com uma inadequação em relação ao lugar

⁴ Para a compreensão do nosso argumento neste artigo se faz necessária uma distinção básica em termos de vocabulário, aquela que traça uma diferença entre “obra” e “objeto de arte”: este diria respeito propriamente ao objeto material ao qual se reconhece um valor artístico (seja modelo ou reprodução), o objeto que se encontra em um lugar físico, conservado, transportável ou não; aquela diria respeito a uma noção bem mais ampla, que longe de ser reduzida à materialidade de um objeto irrepitível, corresponderia a um amplo complexo fluido, indefinido de associações, que envolveria o artista, aspectos formais, contextuais, críticos, as reproduções, as leituras, os deslocamentos (do modelo e das reproduções), as apropriações, enfim. Todavia, embora a distinção seja fundamental é esperado que em alguns momentos as noções se confundam.

⁵ A noção de “ação situada” aproxima-se do conceito de “locação” definido por Cullen e Cherry não só como um *site*, uma posição, mas também como algo que expressa o poder de localizar e o estado de estar localizado. Ver: CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan. *On Location*. In: CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan. (Edit.). *Location. Art History*. Vol. 29, ed. 4, 2007. P. 533-539.

⁶ A perspectiva da “trajetória” compreenderia não só a biografia da escultura original, mas tudo o que concerne à obra, incluindo as suas reproduções. Entendemos a noção de “trajetória”, portanto, como a define Latour, como “área de influência”. Ver: LATOUR, Bruno. *The migration of the aura or how to explore the original through its fac símiles*. In: BARTSCHERER (Edit.). *Switching Codes*. University of Chicago Press, 2010. Acessível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf>.

pensado para seu destino. Encomendado pelas Obras do Domo da Catedral de Florença, em 1501, para ocupar o topo de um de seus contrafortes, após sua conclusão, em 1504, o *David* começou a mobilizar a cidade por meio de uma comissão eleita exclusivamente para decidir qual seria o lugar “mais adequado” para colocá-lo.⁷ Seu lugar de destino se tornava uma questão. Participaram dessa comissão trinta pessoas pertencentes à classe política e artística de Florença, destacando-se, entre elas, Sandro Botticelli, Piero di Cosimo, Filippino Lippi e Leonardo da Vinci. O debate, que abordou questões sobre a melhor exposição pública da escultura, sua melhor conservação e até sobre sua nudez⁸, acabou estipulando, ainda naquele ano, que ela fosse colocada em frente ao *Palazzo Vecchio*, na *Piazza della Signoria*, à época o centro político da cidade⁹.

O *David*, então, se manteve ali por mais de trezentos anos e, no século XIX, em razão de sua conservação, foi transferido para o museu da Academia de Belas Artes de Florença, a *Galleria dell'Accademia*, onde foi construída uma *Tribuna* especialmente para abrigá-lo.

Ali, não seria mais monumento de praça, mas sim peça de museu. E foi nesse universo que ele entrou como elemento no repertório dos estúdios de escultura especializados em cópias de obras famosas, que alimentaram e alimentam coleções públicas e particulares ao redor do mundo, como é o caso do estúdio *Cerviotti Franco e Cia*, do qual provém a cópia que está hoje no Instituto Ricardo Brennand.

Nesse percurso sintético da obra, deteremo-nos em um momento específico, que neste artigo particularmente nos interessa, aquele que no século XIX cursou com o debatido processo de transferência da escultura do *David de Michelangelo* da *Piazza della Signoria*, onde se encontrava desde 1504, para a *Galleria dell'Accademia*. Nossa intenção é defender, no âmbito da trajetória da obra, o papel (ou, em respeito ao título do artigo, o protagonismo) das primeiras cópias do *David* que por meio de relações estabelecidas com espaços expositivos na cidade de Florença, participaram do processo que o levou ao museu e à forma como hoje constrói o nosso olhar. Ou seja, se o sentido da obra (a forma como a vemos) também é tributária da relação que o objeto de arte trava com seu espaço expositivo, defenderemos que não há como pensar a obra *David de Michelangelo* sem levar em conta a

⁷ As atas da comissão de 1504 foram publicadas em: GAYE, Johann Wilhelm. *Carteggio Inedito D'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. 3 vol. Firenze, 1840, vol. II, p. 454-476.

⁸Sobre a questão da nudez do *David de Michelangelo* nas atas da comissão de 1504 à contemporaneidade, ver: GUNN, David M. *A tentativa de cobrir Davi. Da Piazza della Signoria à porta da minha geladeira*. Tradução: Jaci Maraschin: Revista Eletrônica Correlatio, nº2. Outubro de 2002.

⁹ Para uma discussão sistemática sobre a metamorfose operada na escultura de Michelangelo em relação ao seu lugar de destino no século XVI, ver: RISALITI, Sergio; VOSSILLA, Francesco. *Metamorfosi del David*. Firenze: Florens 2010 – Settimana Internazionale dei beni culturali e ambientale; Cult Editore, 2010b.

atuação de suas primeiras cópias, comumente consideradas na História da Arte como meros coadjuvantes.

Cópias para que te quero: ou sobre o protagonismo dos coadjuvantes¹⁰

No começo do século XIX, em Florença, como nos apontam Falletti (2002) e Anglani (2004), em um ambiente marcado pela valorização do patrimônio cultural, foi colocada pela primeira vez em pauta a questão, em virtude da conservação, da remoção do *David de Michelangelo* da *Piazza* – o que acabou gerando, até a sua definitiva resolução, 30 anos depois, em uma feroz e polêmica discussão no interior do sistema artístico florentino.

Em 1846, o grão-duque Leopoldo II decretou que o real fundidor, Clemente Papi, realizasse um molde de gesso do *David* no intuito de fundir uma cópia em bronze a ser colocada no lugar do original, quando da transferência daquele. O molde foi executado, contudo, os custos elevados da fundição e as polêmicas que surgiram em relação ao *efeito* que causaria um *David* de bronze na *Piazza*, impediram a realização do projeto.

A questão da conservação do *David* permanecia. Diante da necessidade de levantar os problemas de degradação a que a escultura estava exposta e de encontrar uma solução para estes, em 1852 foi nomeada uma comissão, composta por nove professores da academia de belas artes e presidida pelo arquiteto Pasquale Poccianti. A comissão chegou à unânime conclusão de que o *David* deveria ser efetivamente removido, entretanto, não se chegou a um acordo quanto ao lugar de destino.

O problema é que o novo lugar deveria cumprir uma exigente lista de requisitos: deveria protegê-lo das injúrias das estações, mas ao mesmo tempo colocar em relevo seus méritos; ser um lugar luminoso e vasto; e, enfim, ser público, uma vez que a escultura sempre havia estado exposta a todos. Em outras palavras, a estrutura arquitetônica deveria apresentar uma “conexão íntima” com o objeto que abrigaria, de forma a não diminuir o que era considerado o “efeito próprio” de contemplação da estátua.¹¹ Efeito que durante mais de três séculos havia se constituído pela relação da escultura com o espaço em que estava exposta.

Diante dessas exigências e da falta de um lugar que respondesse satisfatoriamente a elas, percebemos o quanto a definição de sentido(s), de uma forma de olhar para *David de Michelangelo* se apresentava de maneira relacional: em relação ao espaço físico, de forma

¹⁰ Todas as informações referentes ao processo que cursou com a transferência do *David de Michelangelo* da *Piazza della Signoria* à *Galleria dell'Accademia*, contidas neste tópico, a partir das quais desenvolvemos o nosso argumento sobre o protagonismo das cópias, foram extraídas dos textos: ANGLANI, Marcella. I luoghi dei David: la Loggia dei Lanzi, il Bargello, piazzale Michelangelo, piazza della Signoria. In: FALLETTI, Franca (Org.). *L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento: il luogo del David*. Firenze: Sillabe, 1997a; e ANGLANI, Marcella. La moltiplicazione del David. *Michelangelo: Il David*. Art Dossier. n. 202, p. 42-43. Firenze-Milano, Giunti Editore, 2004.

¹¹ ANGLANI, Marcella. Op. Cit. 1997, p. 29.

geral, e de forma específica à incidência da luz e à materialidade de outros objetos – todos, claro, enfim, em relação aos corpos que o se relacionavam com ele.

A única solução possível à comissão parecia ser aquela da experimentação da validade das propostas mediante a provisória exposição de um modelo em gesso, a partir do molde executado por Clemente Papi, nos lugares previamente escolhidos. Alegava-se que “nem sempre com as razões a priori se prevê o efeito que produzirá um monumento numa dada situação”¹² (tradução nossa).

Aqui se inicia, por meio de uma reprodução, de uma replicação, um momento singular da trajetória da obra: o deslocamento adaptativo da cópia em nome do *David* e deste através da cópia, no sentido de experienciar as formas de ver a obra, através das relações possíveis entre espaços, objeto e corpos, dos primeiros entre si e dos terceiros para com ambos.

O primeiro lugar escolhido para a prova foi a *Loggia della Signoria*. Ali, a cópia permaneceu sob o abrigo do arco central de julho a outubro de 1854, mas a avaliação tanto dos especialistas quanto dos comuns foi unanimemente negativa.¹³

Em 1865, com a transferência da capital para Florença, o *Museo del Bargello* ascendeu ao status de *Museo Nazionale* e, um ano depois, o ministro da Instrução Pública requisitou a transferência do gesso do *David*, então custodiado no museu da *Accademia*, para o salão do Museu, com o objetivo de verificar a questão da luz, e para fazer intervir na controvérsia o povo florentino. Assim, o *David*, pelo modelo de gesso, caminha mais uma vez, se desloca desta feita da *Galleria* ao *Bargello*, a experienciar a adaptabilidade do *Gigante* a um novo espaço expositivo.

O modelo permaneceu no salão por mais de um ano e meio e, contudo, apesar de alguns pareceres favoráveis, a prova também não convenceu a todos os florentinos. Mais uma vez excluída a possibilidade de transferir o *David*, novamente foi colocado em questão o problema de sua conservação.

Com o intuito de propor novas soluções, o Ministro da Instrução Pública nomeou mais uma comissão, composta por artistas, cientistas e técnicos, que em junho de 1869, deliberou: “Não conhecendo haver em Florença um local que, pela luz, pela ambiência, pela dignidade, possa ser conveniente a acolhê-lo, deve-se propor ao Ministro ordenar que se fizesse erguer um dos seus fundamentos”¹⁴.

¹²Idem.

¹³ Argumentava-se que, embora fossem satisfeitas as regras de simetria, não era favorecida a “correta visão” do *David*, que só poderia, ao invés, ser obtida avançando a estátua ao ponto de expô-la novamente aos agentes atmosféricos – o que tornava, obviamente, inviável a opção. ANGLANI, Marcella. Idem.

¹⁴ ANGLANI, Marcella. Op. Cit. 1997a, p. 30 (tradução nossa).

Aqui, sem dúvida, chegamos a um ponto crucial do nosso argumento. Levantadas e discutidas, pelas diversas comissões, as opções de novos espaços, percebemos o quanto o deslocamento do *David* – longe de ser algo simples - implicava uma série de exigências relacionais (entre espaços, objetos e corpos), que só puderam ser adequadamente avaliadas quando foram experimentadas pelo deslocamento da cópia de gesso – sem a qual seria impossível pensar a trajetória da obra, a construção de uma forma de vê-la. Nesse caso, talvez não seja fora de propósito dizer que a cópia de gesso consistiu em uma tentativa de antever as imprevisibilidades das astúcias, da agência do *Gigante* nas suas relações com outros espaços. Somente pelo caminhar do *David* enquanto obra através da cópia é que se chegou à conclusão de que nenhum lugar em Florença seria adequado, adaptado ao *Gigante*. Pela cópia, a escultura exigia um lugar próprio.

Diante da nova opção de construir um espaço a partir de seus fundamentos, foi organizada uma última comissão, em janeiro de 1872, que acolheu a sugestão do arquiteto Emilio De Fabris de construir um local ao fim da Galeria dos quadros antigos da Academia de Belas Artes, no qual se ergueria apropriadamente uma *tribuna*.

Resolvido o problema da conservação do *David*, ou pelo menos subtraído este dos graves danos a que vivia exposto, se interrompia a relação secular entre ele e a *Piazza della Signoria*, de modo que vinha à tona mais uma vez o problema da sua substituição. De fato era presente o temor de destruir a “imagem” da *Piazza*, que historicamente foi construída através das associações de vários elementos, entre eles, o colosso de *Michelangelo*. De certa forma indispensável parecia ser restituir, portanto, certo “efeito”, mantendo intacto ao menos os valores cromáticos da fachada do *Palazzo Vecchio*, razão que excluía, de saída, a utilização da cópia em bronze do *David*.

A esse propósito, apesar de ter sido um projeto rejeitado desde a sua primeira formulação, em razão das despesas, mas também e sobretudo, dos efeitos que um “*David* moreno” – como ficou prontamente conhecido – causaria, Clemente Papi, em 1866, realiza a fundição em bronze, que um ano depois foi premiada na Exposição Internacional de Paris. Doadada em seguida ao governo de Florença, foi colocada no centro da vasta praça panorâmica dedicada a Michelangelo.

Todavia, a colocação do “*David* moreno” na *Piazzale Michelangelo* abriu novamente a delicada questão do lugar deixado vazio na *Piazza della Signoria*. Polêmica que só terminou quando, em 1910, a cópia em mármore do *David*, realizada por Luigi Arighetti e colaboradores foi colocada diante do *Palazzo Vecchio*.

Por fim, temos aqui mais uma cópia, esta em mármore, que também contribuía, à sua maneira, para a sobrevivência e a construção de uma nova forma de se ver o *David de Michelangelo*, uma vez que respondia materialmente ao problema do equilíbrio sistêmico da *Piazza della Signoria*, abalado pelo deslocamento do seu mais ilustre integrante. Ela se integra, assim, ao conjunto das outras cópias, à de gesso e à de bronze, através das quais, como propomos, a controvertida trajetória do *David* da *Piazza* à *Galleria* pode ser compreendida.

Quanto à escultura original, esta passava agora a integrar outro ambiente, outro espaço, que a modificaria e que seria modificado por ela. Não mais um monumento de praça, mas uma peça de museu. Por seu turno, a *Galleria* também é agenciada pelo *Gigante*, antes de tudo, fisicamente, com a intervenção que ergue a *tribuna*, projetada exclusivamente para abrigá-lo. Além disso, posteriormente, a própria lógica do museu foi modificada, uma vez que o acervo pictórico que até então caracterizava a coleção foi praticamente eclipsado sob a sombra do *David* e das coisas que ele atraía. Hoje, a *Galleria dell'Accademia* é conhecida como *Il luogo del David* (“o lugar do David”). Lugar a partir do qual continuamente se constroem outras formas vê-lo.

Considerações finais

A história da obra *David de Michelangelo* – seja da escultura original, das cópias, daquela através destas ou vice-versa –, nos permite mobilizar questões sobre as relações entre o objeto de arte e seus espaços expositivos, assim como pôr em questão os termos que normalmente pautam, na História da Arte, as relações entre originais e cópias. De fato, foi precisamente a “ação-situada” de uma cópia que nos colocou a questão da relação com o espaço que nos conduziu à perspectiva histórica da obra, mais precisamente o um momento particular do século XIX, quando discutimos justamente o protagonismo das cópias nas relações com os espaços, que acabaram contribuindo para constituir a forma como vemos a obra hoje.

Por fim, um objeto de arte em situação, que chamamos de o “*David do Brennan*” coloca as questões que nos conduzem a discutir a autonomia desses objetos na medida em que os acompanhamos sendo historicamente construídos. Uma biografia fadada, sem dúvida, a ser continuamente reescrita.

Referências bibliográficas:

ANGLANI, Marcella. I luoghi dei David: la Loggia dei Lanzi, il Bargello, piazzale Michelangelo, piazza della Signoria. In: FALLETTI, Franca (Org.). *L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento: il luogo del David*. Firenze: Sillabe, 1997a.

_____. Il Museo Michelangiolesco e l'evoluzione della Galleria dell'Accademia tra Ottocento e Novecento. In: FALLETTI, Franca (Org.). *L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento: il luogo del David*. Firenze: Sillabe, 1997b.

_____. La moltiplicazione del David. *Michelangelo: Il David*. Art Dossier. n. 202, p. 42-43. Firenze-Milano, Giunti Editore, 2004.

APPADURAI, Arjun (Org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Trad. Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan. On Location. In: CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan. (Edit.). *Location. Art History*. Vol. 29, ed. 4, 2007. P. 533-539.

FALLETTI, Franca. *El David y La Galeria de La Academia*. Florencia: Bonechi, 1994.

_____. *Il David di Michelangelo: DAVID*. Firenze: Sillabe, 2002.

_____. (Org.). *L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento: il luogo del David*. Firenze: Sillabe, 1997.

GAYE, Johann Wilhelm. *Carteggio Inedito D'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. 3 vol. Firenze, 1840, vol. II, p. 454-476.

GUNN, David M. *A tentativa de cobrir Davi. Da Piazza della Signoria à porta da minha geladeira*. Tradução: Jaci Maraschin: Revista Eletrônica Correlatio, nº2. Outubro de 2002.

JORNAL A GAZETA DO POVO. *Quem vai ficar com David? O rejeitado do Champagnat*. José Carlos Fernandes. 25/07/2009.

LATOURE, Bruno. The migration of the aura or how to explore the original through its fac símiles. In: BARTSCHERER (Edit.). *Switching Codes*. University of Chicago Press, 2010.

Acessível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf>

PAIVA, Diego Souza de. *Cópias para que te quero: notas ecossistêmicas sobre a (bio)grafia do David de Michelangelo*. Anais do XXII Encontro Nacional Anpap – Ecossistemas Estéticos – Belém/Pará – 15 a 20 de Outubro, 2013.

_____. *Quando a pedra caminha: notas sobre a errância de um gigante*. Anais XXIII Encontro Nacional Anpap – Ecossistemas Artísticos – Belo Horizonte/Minas Gerais – 15 a 19 de Setembro, 2014.

PAOLUCCI, Antonio. La nascita di un mito. *Michelangelo: Il David*. Art Dossier. n. 202, p. 42-43. Firenze-Milano, Giunti Editore, 2004, p. 5-12.

RISALITI, Sergio; VOSSILLA, Francesco. *Metamorfosi del David*. Firenze: Florens 2010 – Settimana Internazionale dei beni culturali e ambientale; Cult Editore, 2010.

Diego Souza de Paiva

Graduado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), mestre em História e Espaço pela mesma Universidade, doutorando em Artes Visuais, na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte na Escola de Belas Artes (UFRJ), e integrante do Grupo de Pesquisa “História da Arte: modos de ver, exibir, compreender”.

A nudez na escultura funerária paulista: múltiplas representações da masculinidade burguesa

Maristela Carneiro

Introdução

O presente artigo se propõe a investigar as representações do nu e do seminu masculino na composição da arte funerária paulista, a partir do acervo artístico do Cemitério da Consolação, Cemitério Araçá e Cemitério São Paulo, instalados na cidade de São Paulo/SP em 1858, 1897 e 1926, respectivamente.

Com o propósito de compreender as representações do nu e do seminu masculino na composição da arte funerária paulista, propomo-nos a inventariar as ocorrências das obras despidas, parcial ou totalmente, constituídas na primeira metade do século XX, a partir do acervo artístico do Cemitério da Consolação, Cemitério Araçá e Cemitério São Paulo. Neste texto, portanto, apresentamos aspectos teóricos e metodológicos desse percurso investigativo, fundamentais para nossa investigação.

Nudez, corpo e masculinidade

A definição de nudez – por conseguinte, de seminudez – que orienta este trabalho está além da simples condição da ausência ou do desprovemento de vestes de um corpo. A nudez é um discurso representacional que se encontra ancorado em estratégias e convenções sociais. Podemos encontrar o termo nudez sendo utilizado literal ou metaforicamente, algumas vezes como não vestido ou despido, em outras destituído ou privado, até mesmo sem disfarces ou sinônimo de sinceridade, sem deixarmos de lado a sugestão erótica que muitas vezes se associa à interpretação da nudez. Seja completa, seja parcial, faz parte de um conjunto de informações pensadas ao redor do seu uso e que o justificam. Desse modo, para fins de recorte e análise, consideramos a exposição do tronco, dos membros, da genitália e/ou das nádegas como nudez ou seminudez, dependendo da presença ou ausência de vestes e panejamentos.

Batista pontua que o corpo na arte, tanto na literatura, quanto nas artes visuais, é sempre um corpo-representação, um corpo imaginário que revela narrativas que objetivam conceder sentido aos corpos reais. As várias representações do corpo imaginário indicam negociações no que dizem respeito ao discurso do corpo, às relações e normas sociais, e

mesmo aos valores de determinada sociedade. Desse modo, o corpo pode ser compreendido enquanto “materialidade polissêmica”: “como união de elementos materiais e espirituais e também como síntese de sonhos, desejo e frustrações de sociedades inteiras, pois o múltiplo sentido do corpo pede múltiplos olhares.”¹⁵. Essa polissemia do corpo é, portanto, uma polissemia da masculinidade.

A masculinidade não é um caractere biológico, assim como não o é a feminilidade. Trata-se do “fazer-se homem”, ou seja, um processo individual/social que se realiza na cotidianidade espacial da construção de gênero como um elemento identitário primordial das relações humanas. A concepção dos elementos típicos e/ou necessários concernentes ao “ser homem” é algo construído, e ao mesmo tempo relacional. Silva et al defendem que o gênero é uma representação, experienciado cotidianamente e não algo que se adquire.

São as práticas de gênero que permitem, contraditoriamente, sua existência e transformação. Nesse sentido, não existe uma única forma de “fazer-se homem”, mas múltiplas formas de vivências de homens, que se forjam em diferentes tempos e espaços. Assim, apesar de considerar que a nossa sociedade está organizada a partir do privilégio do gênero masculino, não existe uma única forma de masculinidade.¹⁶

Ao considerar aspectos simbólicos da vivência cotidiana, a construção da masculinidade é plural e fragmentada, antes de se apresentar como um bloco monolítico e exemplar, a orientar um único tipo de prática aceitável entre os homens. Tal pluralidade e fragmentação se refletem na espacialidade dos cemitérios ora analisados, Consolação, Araçá e São Paulo, instalados na cidade de São Paulo/SP, onde diferentes papéis de masculinidade são representados através da arte funerária, ora destacando a sensibilidade perante a morte, ora deixando em relevo a virilidade em associação ao mundo do trabalho, nem todas em consonância com a moral burguesa e o ideal de masculinidade do período.

Construída num contexto social, cultural e político, a masculinidade e as suas formas de manifestação devem ser compreendidas dentro dos suportes simbólicos de masculino e de feminino, próprios a cada sociedade. Vieira-Sena esclarece que aquilo que entendemos por tipicamente feminino e tipicamente masculino não são imagens que correspondem a qualquer valor essencial, universal e atemporal, mas a imagens construídas historicamente e que, desde a modernidade, vêm sendo profundamente alteradas graças à fluência e confusão entre

¹⁵ BATISTA, Stephanie Dahn. O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. In: *Revista Científica/Fap*. Curitiba, v. 5., p. 125-148, jan./jun. 2010, p. 125-126.

¹⁶ SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio José; CHIMIN JUNIOR, Alides Baptista. *Espaço, gênero & masculinidades plurais*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011, p. 19.

fronteiras simbólicas do masculino e do feminino. Estas flutuações são contidas no fenômeno de fragmentação das identidades, aceleração, ritmo e do tempo, mudanças de papéis, entre outras transformações próprias da sociedade contemporânea, segundo a autora.

A masculinidade, na qualidade de lugar simbólico de sentido estruturante, impõe aos agentes masculinos uma série de comportamentos e atitudes imbricados com os valores capazes de convertê-los em poder simbólico. Assim, a medida que mudam os valores, devem mudar suas representações.¹⁷

Refletir sobre as representações artísticas da arte funerária paulista fazendo uso da categoria de masculinidade, implica reconhecer que cada obra artística é um suporte de representação de um corpo sempre imaginário, revelador de determinadas narrativas e concepções de masculino e de feminino. Pendendo para representações idealistas ou realistas, o corpo na arte é sempre um corpo genereficado¹⁸. Ao buscarmos as representações de masculinidade nas estátuas, pretendemos identificar as tensões existentes entre vários modelos e estereótipos que são utilizados para construir o conceito de masculino.

Paulicéia e suas necrópoles

Conforme já exposto, a presente investigação contempla como fontes de estudo o acervo das obras funerárias masculinas com traços de nudez e seminudez encontradas nos Cemitérios Consolação, Araçá e São Paulo/SP. Observamos que a escolha destes espaços funerários como objetos de análise se deu em virtude de serem dos mais significativos e destacados espaços de sepultamento no Brasil em virtude da própria conjuntura paulista na virada do século, transformada rapidamente de cidade de fazendeiros em cidade de imigrantes.

Durante a maior parte de sua existência, ela foi um pequeno povoado. Embora obtivesse o título de vila em 1560 e o de cidade em 1711, sua população foi escassa, comparada com outras cidades brasileiras, em 1766 – cerca de 5.000 habitantes; em 1794, 9500; em 1836, 22000; em 1872, 31000; em 1886, 48000; em 1890, 65000. Somente no final do século XIX houve o salto e de 192000 habitantes em 1893, a cidade passou a 240000 em 1900.”¹⁹

¹⁷ VIEIRA-SENA, Taísa. *A construção da identidade masculina contemporânea por meio da roupa íntima*. 2011, 187 p. Dissertação (Mestrado em Design), Programa de Pós Graduação em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011, p. 38-39.

¹⁸ BATISTA, Stephanie Dahn. *O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do século XIX*. 2011, 287 p. Tese (Doutorado em História), Setor de História, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2011, p. 69.

¹⁹ GLEZER, Raquel. Visões de São Paulo. In: BRESCIANI, Stella (org). *Imagens da Cidade*. Séculos XIX e XX. São Paulo: Anpuh/Marco Zero/Fapesp, 1994, p. 164.

Segundo Matos, a expansão urbana de São Paulo esteve vinculada diretamente aos sucessos e/ou dificuldades da economia cafeeira. Isso permitiu que em poucos anos a capital paulista pudesse se consolidar como grande centro capitalista, integrador regional, mercado distribuidor e receptor de produtos e serviços, fatores estes nitidamente vinculados ao crescimento da produção cafeeira.

O antigo “burgo dos estudantes”, no qual o ritmo de transformações era lento e o espaço quase estático, alterava-se rapidamente com a urbanização acelerada. Nesse processo de urbanização coexistiam permanências, demolições e construções, cresciam as obras públicas, os espaços passavam a ser definidos com novas áreas comerciais e financeiras, além da zona de meretrício.²⁰

Ao lado da expansão cafeeira, o desenvolvimento paulistano foi condicionado por outros dois fatores, quais sejam a entrada da estrada de ferro e o papel da imigração, mudando em definitivo, segundo Schwarcz, as feições, os dialetos, a culinária e os serviços públicos paulistanos. A autora ainda pontua que, nesse período, a chamada “boa sociedade” também descobriu novos hábitos sociais, como os bailes e as noitadas no teatro. Diante disso, a passagem do século XIX para o XX é marcada pela convivência entre os rastros do passado, com velhos padrões de sociabilidade próprios de uma sociedade outrora escravocrata e rigidamente patriarcal, e as novas tecnologias, as atividades econômicas e as ocupações sociais então mais recentes.²¹

Logo a cidade de São Paulo seria palco de um projeto de modernização cada vez mais intenso. Desde o final do século XIX, as elites estatais patrocinavam instituições que “visavam emparelhar a cidade à capital da República, colocando São Paulo no mapa cultural brasileiro”²². São exemplos da busca pela construção de uma nova identidade para a urbe paulista o Museu Paulista, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e a Pinacoteca do Estado, que datam respectivamente de 1893, 1894 e 1905. Para Matos²³, perseguir o moderno generalizou-se como uma aspiração tanto de gestores quanto de moradores, o que diagnosticava um presente problemático, projetava um futuro modelar e objetivava justificar ações intervencionistas.

²⁰ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001, p. 23.

²¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. População e Sociedade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *A abertura para o mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 46.

²² CASTRO, Ana Cláudia Veiga de. *A São Paulo de Menotti del Pichia*. Arquitetura, arte e cidade nas crônicas de um modernista. São Paulo: Alameda, 2008, p. 54.

²³ MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru: Edusc, 2007, p. 45.

Este processo é marcado por tensões e negociações, visto que o espaço urbano é um produto social que se constitui a partir de uma multiplicidade de experiências. Tal dinâmica complexa se encontra presente no espaço dos cemitérios em questão – Consolação, Araçá e São Paulo, entendidos como parte integrante da realidade urbana mais ampla. Desse modo, optar pela análise das várias representações de masculinidade a partir do acervo artístico destes campos funerários é uma possibilidade de lançar luzes sobre as facetas do projeto modernizador paulista.

Isso porque, nesse processo, “diferentes sentidos da modernidade foram construídos e reconstruídos através dos tempos e por vários grupos e setores”²⁴, os quais também se tornam existentes, representados, presentificados nas cidades dos mortos. Aqui vemos a expressão dos traços identitários da sociedade paulista, que oscilava entre a afirmação hegemônica da elite e a incorporação dos novos elementos da vida cultural, representações estas que buscamos contemplar nesta investigação.

Os Cemitérios Consolação, Araçá e São Paulo são administrados pelo Serviço Funerário do Município de São Paulo. Esta autarquia ligada à Prefeitura administra os 22 cemitérios municipais, 11 agências funerárias (postos de atendimento aos munícipes para contratação de funeral), 18 velórios e um crematório. Para o Consolação, disponibiliza um guia para visitas monitoradas, tornando o espaço acessível para pesquisas acadêmicas.

O Cemitério da Consolação foi o primeiro cemitério público a ser fundado em São Paulo, em 1858, com a denominação de Cemitério Municipal, assim como é o mais antigo ainda em funcionamento. Localizada atualmente em uma das áreas mais valorizadas da cidade – Bairro de Higienópolis – a necrópole encontra-se em bom estado de conservação. Já o Cemitério do Araçá foi criado em 1897 já com status de cemitério público e secularizado para a capital paulista. Localizado entre os bairros do Pacaembu e Pinheiros, na região das Clínicas, esta necrópole foi projetada em função do crescimento populacional da cidade.

Por fim, o Cemitério São Paulo localiza-se entre os bairros de Pinheiros e Vila Madalena. Foi inaugurado em 1926, em virtude da superlotação nos cemitérios Consolação e Araçá, podendo ser considerado uma extensão dos dois primeiros. As três necrópoles em questão abrigam um grande número de monumentos e construções funerárias de importantes e tradicionais famílias paulistanas, muitos dos mesmos projetados por escultores de renome, como Victor Brecheret, Galileo Emendabili e Luigi Brizzolara, destacando-se algumas obras singulares para a arte tumular do país.

²⁴ Idem.

O diálogo entre a nudez corporal e a arte remonta ao período greco-romano clássico, como já pontuamos neste trabalho, entretanto, a estética clássica não foi a única forma de expressão que se utilizou da nudez enquanto suporte linguístico. As fontes de estudo contempladas nesta pesquisa – imagens funerárias masculinas despidas, parcial ou totalmente, integrantes do acervo dos cemitérios paulistas Consolação, Araçá e São Paulo – agregam diferentes concepções representativas de masculinidade, por sua vez também alimentadas por múltiplas trajetórias estéticas. Cada uma das estátuas é imbuída de narrativas e carrega uma gama de motivações estéticas, linguísticas, plásticas, históricas, as quais demandam uma categorização específica, que permita uma análise complexa de suas constituições, conforme observaremos na sequência.

Detalhamento do inventário

Para inventariar e organizar as imagens em tipologias, em um primeiro momento, identificamos as ocorrências de nudez e seminudez no acervo funerário selecionado. Para a divisão das imagens em tipologias, observamos os elementos constitutivos das mesmas em termos de identificação (tipo, localização, autoria, datação), análise técnica e formal (material, técnica, elementos compositivos, atributos) e análise temática (acerca dos sentidos da imagem). Nessa perspectiva, a partir de uma investigação de campo exploratória nos cemitérios, acompanhada de um levantamento fotográfico preliminar, foi possível agrupar as imagens masculinas com traços de nudez que se fazem presentes nesses espaços em quatro vertentes. Esta organização possui fins didáticos e uma mesma estátua poderia ser categorizada em mais de uma tipologia.

A primeira dessas tipologias compreende as imagens crísticas. A segunda vertente diz respeito às representações associadas à sensibilidade, através de figuras masculinas curvadas, em posição pranteadora e com uma atitude resignada. No terceiro grupo, apresentam-se as representações da masculinidade viril, do homem provedor, associadas ao mundo do trabalho, em face da presença de atributos que remetem à atuação profissional. Na última tipologia agrupamos as formulações que apresentam determinados elementos “narrativos”, nas quais as figuras masculinas nuas se colocam como personagens de um enredo mais amplo.

Esse processo de seleção parte de um entendimento particular de nudez e de seminudez já expresso neste trabalho. O sentido da nudez está para além do despír de um corpo, pois é marcado por sentidos dados pelas convenções culturais – um corpo nu, seminudo ou vestido é sempre uma coleção de informações, um conjunto representacional. Diante disso, durante as visitas exploratórias nos cemitérios selecionados, catalogamos todas as ocorrências

de nudez e seminudez encontradas nos túmulos, dentre as quais serão selecionadas três imagens para cada categoria, totalizando doze ocorrências. Como critério para o arrolamento, consideramos a exposição simultânea ou isolada do tronco, dos membros, da genitália e/ou das nádegas como nudez ou seminudez, dependendo da presença ou ausência de vestes e panejamentos.

Além desses critérios, para a distribuição tipológica das imagens, também consideramos a presença de diversos atributos que fazem parte da composição dos túmulos, diretamente ligados às representações de masculinidade, em alguns casos, ou em segundo plano, em outros. Observamos que muitas das imagens em análise neste trabalho desempenham a função de retrato, se não do sepultado em si, certamente do ambiente que alimentou a vivência social e cultural no qual o mesmo se encontrava inserido. Lemos pontua que muito podemos pensar e dizer sobre os retratos, representações tangíveis em duas ou três dimensões, que devem ter tido variadas funções ao longo do tempo, sempre ligadas a situações culturais.

Em suas palavras:

Parece que, às vezes, certas civilizações preocupavam-se em perpetuar a fisionomia de pessoas importantes falecidas, para que as gerações futuras pudessem “conhecer” o ilustre desaparecido. cremos que desde a Grécia já podemos observar principalmente, bustos evocativos de personagens dignos de memória coletiva. Outras vezes, o veraz registro fisionômico era dispensável, sendo o retratado reconhecível, ou identificável, pela simbologia contida na organização da pintura, no significado dos vestuários ou objetos ali desenhados, que exigia do espectador amplo conhecimento da mensagem expressa pelo artista.²⁵

No caso das imagens tumulares em questão, não se tratam de registros fisionômicos dos sepultados, o que não desqualifica a possibilidade de serem as simbologias, os significados do vestuário e os objetos, caminhos para a identificação dos mortos e de sua singularidade. Para o autor, desde os tempos medievais os retratos apelaram à simbologia dos objetos para qualificar e identificar com maior facilidade os retratados, situando-os no tempo, no espaço e no seu respectivo nível social, geralmente alto, por intermédio de paisagens de fundo ou cenários.

²⁵ LEMOS, Carlos A. C. Ambientação Ilusória. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 49-50.

Paulatinamente passou-se a incluir, na própria imagem, o que Lemos define como “atributo”, ou seja, “objetos portadores de significados identificadores do retratado”, assumindo a função de emblema distintivo²⁶.

Essa necessidade dos atributos definidores surgiu também nas representações laicas. Um chapéu pendurado às costas, ou as botas de cano alto sempre designam o viajor, o aventureiro. Um livro dá status intelectual ao retratado, enquanto a pena de escrever e o tinteiro já o fazem um escritor. A coruja simboliza o pensamento, as cogitações filosóficas, a sapiência. O cão, a fidelidade. As armas, especialmente a espada, o militarismo, o poder.²⁷

Entretanto, esses atributos, objetos simbólicos que aparecem ao lado dos retratados ou, nesse caso, que compõe as imagens de masculinidade, podem servir tanto para qualificar corretamente os sepultados quanto estarem sujeitos ao mero gosto ou disposição dos escultores. Não obstante, são recursos para a compreensão de parte do sentido pretendido para a construção tumular e para a preservação da memória dos mortos, motivo pelo qual contribuem para a organização tipológica.

No que diz respeito à primeira tipologia, no conjunto da estatuária dos cemitérios em questão, observamos representações de Jesus Cristo em oração, crucificado, morto, ressuscitado, dentre outras. Apresentam comumente traços fisionômicos serenos e panejamentos que indicam sobriedade. Não obstante, quanto às representações de nudez, Cristo é retratado nu no espaço funerário quando crucificado, morto, em geral acolhido pelos braços de Maria, a exemplo da Pietá (Figura 01), ou ressuscitado, triunfante sobre a morte.

A imagem presente no túmulo da Família Piza, de autoria de José Cucé e com datação desconhecida, mas possivelmente do primeiro quartel do século XX, trata-se de uma composição estatuária de Cristo morto, com a genitália oculta por um perizônio, em posição horizontal, com a cabeça envolvida pelo toque de sua mãe. A representação de Maria, mãe dolorosa, nas Pietás, comum nos espaços funerários, representa a dor de uma mãe que perdeu seu filho para a morte. É a figuração da piedade, além de humanizar Jesus Cristo. Esta composição também é encontrada no túmulo da Família João Rosa.

²⁶ Idem, p. 50.

²⁷ Idem, p. 51.

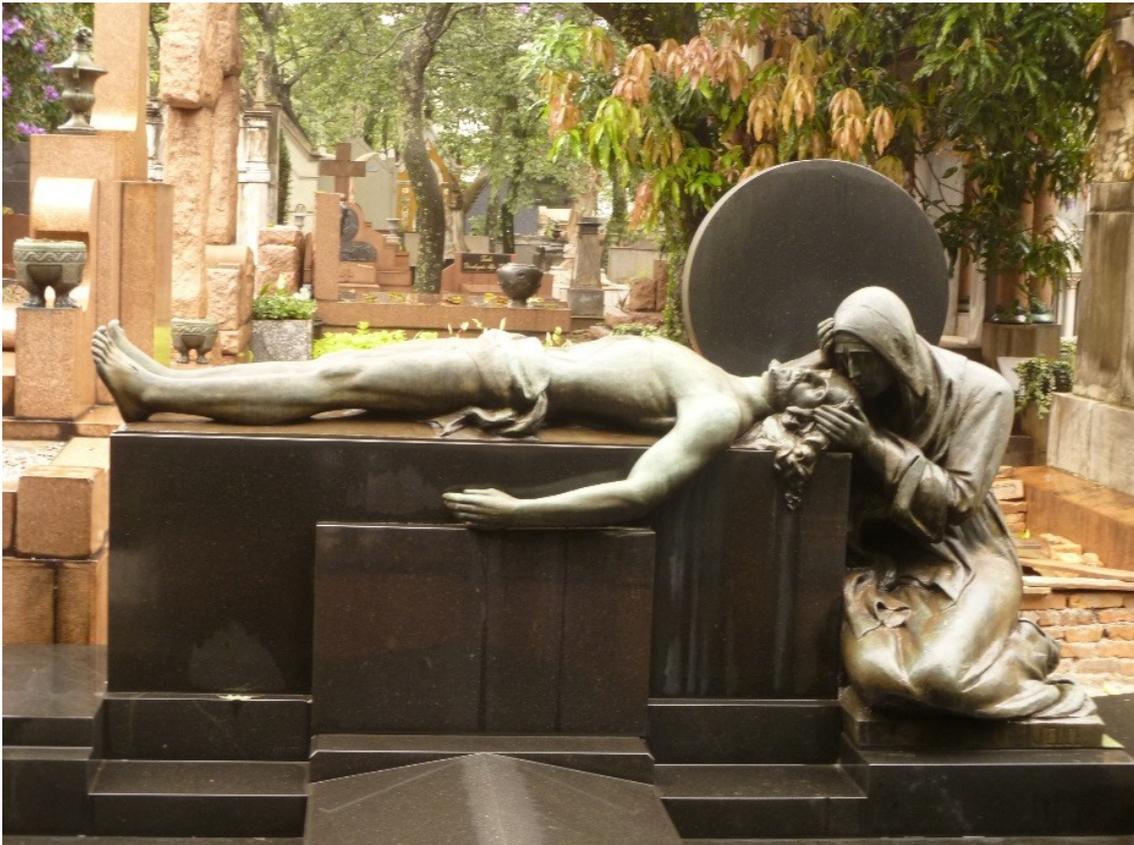


Figura 01: Representação de Cristo no túmulo da Família Piza.
Fonte: Acervo da Autora.

A Pietá, ou a imagem da Virgem Maria com o Jesus nos braços após este ter sido retirado da cruz, é uma das formas mais recorrentes de representação artística do sofrimento da Virgem Maria. É uma composição muito comum nos cemitérios por ser a representação da mãe de Cristo mais próxima à finitude. A versão mais célebre de todas é a que foi esculpida em mármore por Michelangelo, em 1499, que, sem dúvida, influencia as representações encontradas na necrópole.

A segunda vertente contempla as representações de nudez associadas à sensibilidade, através de figuras masculinas curvadas, em posição pranteadora e com uma atitude resignada. Na FIGURA 2, por exemplo, em parte do túmulo da Família Assad Bogus, de autoria desconhecida, a composição funerária se dá a partir de uma imagem masculina solitária, a qual reforça a desolação ante a perda. Nesta tipologia, encontramos figuras debruçadas, com frequência sem traços faciais bem definidos, que pranteiam os entes falecidos.

Desse modo, a sensibilidade perante a morte não é de exclusividade feminina. Nesses túmulos encontramos exemplares masculinos que evidenciam uma postura de sofrimento, sem deixar de lado traços que afastam qualquer associação com uma possível leitura de

feminilidade, visto que ainda expressam uma força latente, por meio dos músculos e do corpo bem torneado, além dos cabelos curtos e do perfil bem demarcado.



Figura 2: Detalhe do Túmulo da Família Assad Bogus.
Fonte: Acervo da Autora.

No terceiro grupo tipológico, reúnem-se as representações da masculinidade viril, do homem provedor, associadas ao mundo do trabalho, em face da presença de instrumentos e/ou de atributos que remetem à atuação profissional, por exemplo, rodas dentadas e martelos. Observamos que as representações de masculinidade associadas à virilidade, à força e ao vigor físico, são as mais hegemônicas imagens do ideal de “ser-homem” no mundo burguês. Isso se deve a valorização do trabalho e a função deste como engrandecimento social. Há que se ressaltar que a simbologia presente nos túmulos serve muitas vezes à individualização da sepultura e a construção da memória do falecido e/ou da sua família.

Na Figura 3, correspondente ao detalhe do mausoléu da Família David Jafet, encontramos uma estátua masculina, com o torso nu, empunhando ferramentas de trabalho. A composição como um todo é bastante alusiva ao labor, conforme pode ser visto na forma com os músculos evidenciados, na roda dentada ao fundo, assim como nos referidos instrumentos – uma bigorna, uma tenaz e um martelo.



Figura 3: Detalhe do Túmulo da Família David Jafet.
Fonte: Acervo da Autora.

Tais elementos convergem para a construção discursiva do trabalho como valor de enobrecimento burguês, ou seja, do homem que se tornou destacado socialmente através do próprio esforço corporal, ao invés de ter nascido de uma linhagem nobre ou privilegiada, como o Davi que triunfa sobre Golias, pelos méritos corpóreos próprios. Tal discurso, vemos se fazer presente em muitos túmulos de famílias imigrantes que vieram para o Brasil na virada do século XIX para o século XX, por exemplo.

Os elementos escolhidos para essa individualização são significativos para os determinados grupos sociais que fazem parte dos elos sociais em determinado período e que são transferidos para o espaço cemiterial. Ademais, as representações escolhidas são as

representações possíveis de serem construídas e exibidas tendo em vista determinada moral regente e sociedade. Para Batista²⁸, há, nas representações artísticas de nudez, um sistema de polaridade no qual o feminino está vinculado a ideias de sensualidade, do selvagem, da fluidez, da passividade. Já a nudez masculina é expressiva da lógica, da linearidade, da racionalidade e do equilíbrio.



Figura 4: Detalhe do Túmulo da Família de Constantino Cury (1860-1939).
Fonte: Acervo da Autora.

As pequenas narrativas construídas nos túmulos (Figura 4), expressam determinados valores morais da sociedade burguesa, como a família e a cristandade, associada à finitude. É o caso da narrativa que emoldura a construção funerária da Família de Constantino Cury (1860-1939), parte da quarta e última tipologia aqui elencada. Nesta, encontramos um

²⁸ BATISTA..., op. cit., 2010, p. 129.

conjunto escultórico de Antelo Del Debbio, formado a partir de uma grande base tumular em placas de granito negro polido em formato quadrado. Vários personagens representam alegoricamente a família, os descendentes e o trabalhador, cunhados com traços clássicos. Ainda que os elementos referentes ao trabalho ou a religiosidade se façam representar, aqui, o componente fundamental é a família, tomada como estrutura social, a partir da qual os demais valores podem se edificar.

O espaço cemiterial é identificado enquanto experiência individual e coletiva, reflexivo do ambiente urbano no qual está inserido e portador das tensões e representações inerentes ao mesmo. São estas representações simbólicas dos valores morais que determinam a interpretação dos comportamentos sociais e culturais da sociedade paulista, foco de nossa análise. Estas imagens masculinas, assim como outras esculturas, evocam diferentes discursos e papéis sociais. Reafirmam a transitoriedade dos papéis de gênero e dos valores morais requeridos culturalmente em determinados períodos históricos e artísticos ao fazerem uso de distintos recursos e motivações. Demonstram que a masculinidade não é um discurso único, monolítico, mas construído socialmente a partir das múltiplas tensões do real.

Símbolos profanos, provenientes do mundo do trabalho, são mesclados no espaço cemiterial aos tradicionais símbolos religiosos, em diálogo de maior ou menor medida com a moral burguesa da Primeira República paulista. Os cemitérios, desse modo, permitem a expressão e reconhecimento de outros tipos de valores culturais e sociais, que fogem ao controle do pensamento burguês conservador da época ou mesmo são renovados por este pensamento, os quais buscamos investigar no decorrer de nossa investigação.

Ao refletirmos sobre a masculinidade no período, vemos que em concordância com o projeto burguês correspondente à formação das elites em meados do século XIX, enfatiza-se a associação das atividades masculinas com o mundo social mais amplo da economia, da política e das interações sociais, além do âmbito da família, enquanto os de sua mulher eram rigidamente restringidos e limitavam-se ao mundo doméstico.

Essa posição do homem no mundo social se expressa na representação das atividades voltadas ao labor e à virilidade masculina nas estátuas funerárias. Todavia, nos cemitérios, vemos também um grande número de figuras fortes e ao mesmo tempo sensíveis, que sentem a finitude tanto quanto as imagens femininas, que se colocam em posição resignada e pranteadora, em uma possível discordância com a moral do seu tempo. Desse modo, pudemos observar que os cemitérios a céu aberto permitiram a exposição da masculinidade com maior liberdade expressiva e estética, em uma perspectiva mais plural e relacional, conforme é possível observar nas imagens elencadas.

Schmitt defende que todas as imagens possuem razões de ser, exprimem e comunicam sentidos, são carregadas de valores simbólicos e cumprem múltiplas funções – religiosas, políticas e ideológicas. Em outras palavras, “participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas”²⁹. As imagens tumulares, enquanto representações visíveis de conteúdos reais e/ou imaginários, portanto, são compreendidas como caminhos para a compreensão da construção da masculinidade no período em questão, propósito da investigação ainda em curso.

Ao compreendermos a nudez como uma forma narrativa polissêmica, específica e inscrita no corpo humano, entende-se as imagens representacionais de masculinidade e feminilidade como lugares de negociação. Ao assumir um papel mediador entre o ideal, o real e o natural, em cada obra artística, o escultor recupera narrativas que buscam inspirar determinadas práticas a nível social. Um corpo artístico é um corpo imaginário que, ao mesmo tempo, é inscrito e busca inspirar múltiplos valores. Tratar desse processo narrativo do ponto de vista da construção das masculinidades é refletir sobre como se dá o revestimento da nudez através da arte, enquanto um discurso/prática de “genereficação” do corpo.

Considerações finais

Partimos do pressuposto de que os cemitérios e as construções funerárias são testemunhos materiais que nos permitem refletir sobre as intuições, as esperanças e as representações humanas. Seus diversos elementos relatam dados significativos acerca da cultura material, do simbólico e das múltiplas atividades do labor e da criatividade humana. Ademais, tratam-se de espaços intertextuais por definição, constituídos de múltiplas camadas temporais e representacionais, expressivas dos códigos identitários de cada tempo e lugar.

Propomo-nos a compreender o uso da nudez e as múltiplas representações de masculinidade nos cemitérios em questão. Questionamos que aspectos sociais e culturais simbolizam tais imagens masculinas, atentando-nos para as funções próprias do espaço cemiterial. Ou seja, quais são as implicações do uso dos traços de nudez e seminudez identificados nessas esculturas dados contexto, subjetividade e identidade próprios do ambiente e temporalidade que as alimentou e produziu. Conforme já afirmado, não verificamos uma representação homogênea de um único ideal de masculinidade nos cemitérios analisados.

²⁹ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: Edusc, 2007, p. 11.

Entende-se que as representações escultóricas nos cemitérios Consolação, Araçá e São Paulo/SP, no período proposto, demonstram não apenas a singularidade dos sepultados, mas também as trajetórias da coletividade na qual estavam inseridos. A leitura da composição desses túmulos permite o vislumbre da multiplicidade de experiências que orientavam a subjetividade inerente a estas construções, bem como de certas tensões históricas existentes quanto à definição dos papéis masculinos no período. O modelo de masculinidade, outrora patriarcal, começa a ser influenciado por novas ideias e a se tornar cada vez mais polissêmico. Ao lado do homem provedor, voltado às obrigações do mundo do trabalho, outros modelos poderiam emergir.

Investigar o uso das representações de nudez e da seminudez e dos diversos discursos de masculinidade inerentes às mesmas nas esculturas a serem selecionados pode revelar-nos os diversos espaços e modelos de que se valiam as famílias para constituir a si mesmas, além de retratar um tempo que lhes deu essência e personalidade. Quais as concepções simbólicas constituídas nesse espaço? De que maneira o uso da nudez e da seminudez na composição das imagens masculinas na escultura funerária paulista contribui para a sedimentação das relações sociais? A arte funerária reforça os valores burgueses? Seria o uso da corporalidade masculina uma outra forma de representação burguesa?

Outras questões conjunturais também devem compor a problemática em questão, por dizer respeito a um modo específico de representação funerária que se dá a partir da secularização dos sepultamentos em cemitérios laicos no contexto brasileiro especialmente a partir de meados do século XIX e, no que se refere ao uso da nudez e da seminudez, mais restritamente, sobretudo a partir do advento do *art nouveau* e do simbolismo. Qual é a posição que os cemitérios públicos, fundados a partir de meados do século XIX no Brasil, passaram a ocupar na cidade? O que torna os cemitérios em questão originais e/ou singulares? Quais são os elementos de que se valiam as famílias para construir a apreensão que faziam de si? Quais são os significados que se traduzem através da arte que ali é composta? Essas representações expressam uma visão de finitude? Como a arte pode responder e ajudar a compreender estas questões?

Como as representações do masculino, nos cemitérios, podem ser relacionadas com os homens reais, no desempenho de seus papéis socialmente constituídos, no período selecionado? As imagens masculinas, representadas com traços de nudez e seminudez, são leituras poéticas dos artistas? Expressam a materialidade do meio social a partir do qual são alimentadas? Que artistas eram esses? O que buscam expressar? Em síntese, como compreender o uso estético das representações em questão para a compreensão do masculino,

considerando o espaço específico dos cemitérios? Ritmo, sensualidade, imaginação, visualidade – traços que, a partir desses movimentos, buscaremos na leitura das imagens masculinas nos referidos espaços fúnebres.

A finitude pode ser interpretada como uma vicissitude que interrompe o curso ordinário das coisas e demanda a constituição de representações que permitam agregá-la aos elementos já familiares ao indivíduo ou grupo. As representações não atuam simplesmente como reflexo da realidade. Não obstante serem ancoradas por elementos do real, as representações também evocam elementos ausentes, de modo que possuem o potencial de constituir a realidade, mais que restritamente espelhá-la.

Essa observação é especialmente relevante na análise dos elementos funerários em foco nesta investigação em virtude do fato de que os membros de determinado grupo, seja familiar ou profissional, seja étnico ou ideológico, utilizarem diversificadas informações para a constituição de sentido e familiaridade ante a perda, através das representações sociais. Tais elementos, fragmentados e justapostos, são combinados para a conformação da representação daquele que está ausente, tanto para a compreensão da nova realidade, quanto para a preservação dos caracteres identitários.

Referências bibliográficas:

BATISTA, Stephanie Dahn. *O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do século XIX*. 2011, 287 p. Tese (Doutorado em História), Setor de História, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2011.

_____. *O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX*. In: Revista Científica/Fap. Curitiba, v. 5., p. 125-148, jan./jun. 2010.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. *A São Paulo de Menotti del Pichia*. Arquitetura, arte e cidade nas crônicas de um modernista. São Paulo: Alameda, 2008B.

GLEZER, Raquel. Visões de São Paulo. In: BRESCIANI, Stella (org). *Imagens da Cidade*. Séculos XIX e XX. São Paulo: Anpuh/Marco Zero/Fapesp, 1994.

LE MOS, Carlos A. C. Ambientação Ilusória. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru: Edusc, 2007.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: Edusc, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. População e Sociedade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *A abertura para o mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio José; CHIMIN JUNIOR, Alides Baptista. *Espaço, gênero & masculinidades plurais*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011.

VIEIRA-SENA, Taísa. *A construção da identidade masculina contemporânea por meio da roupa íntima*. 2011, 187 p. Dissertação (Mestrado em Design), Programa de Pós Graduação em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011.

Maristela Carneiro

Doutoranda em História pela Universidade Federal de Goiás, sob a orientação da Professora Doutora Maria Elizia Borges, é Mestre em Ciências Sociais Aplicadas (2012), Licenciada em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2007), e em Filosofia pela Faculdade Sant'Ana (2011). Dentre seus interesses, figuram História da Morte, Cemitérios, História da Arte, Escultura e Masculinidades.

A invisibilidade ou o vazio como presença: *Os Invisíveis* de Grant Morrison

Grégori Michel Czizeweski

As imagens são artefatos cada vez mais importantes e abundantes no mundo que nos cerca. Mas elas só existem porque temos olhos, e assim como os demais objetos visuais, são regidas pelas mesmas leis perceptivas.

Precisamos considerar o sujeito que olha. O olho não é o olhar – “o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão”³⁰. Não há imagem sem a sua percepção, mas a imagem é sempre um objeto cultural e histórico, o que transforma o caráter imediato da visão. A interação do espectador, assim, é essencial para cada imagem ser o que é. Além da simples percepção, os saberes, afetos e crenças, a história e a cultura nas quais está inserido, tudo isso influencia na percepção de uma imagem pelo espectador e, conseqüentemente, no que ela é. Ou seja, o espectador deve ser tratado como *ativo* na construção das imagens.

“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. É com essa frase que Georges Didi-Huberman³¹ traz à tona uma nova maneira de pensar sobre o nosso olhar, as imagens e a arte. Para o filósofo francês, ao olharmos para uma imagem ou objeto, este nos olha de volta. Porém, há uma cisão ali, entre nós - que vemos - e aquilo que nos olha; e há conseqüentemente um paradoxo, já que essa cisão é impossível de ser identificada. O ato da visão só se estabelece quando se cinde em dois, o que vê e o que é visto, mas, ao mesmo tempo, a relação imposta por esse ato impede uma cisão total de acontecer. Somos um só, o que vê e o que olha de volta.

Quando vemos o que está diante de nós, algo nos olha *dentro*. “Fechemos os olhos para ver”, diz Joyce. Somos também um corpo, vemos com esse corpo, ato sempre experimentado analogamente a uma experiência do *tocar*. Merleau-Ponty fala que “ver é ter à distância”, que pela visão podemos tocar o sol, estar tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas, ao mesmo tempo, em toda parte. Ver algo faz com que me junte a ele e o

³⁰ AUMONT, Jacques. [1993] *A imagem*. 16ª Ed. Campinas: Papirus, 2013, p 56.

³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 29.

atinja, como se a visão fosse a antecipação do movimento. Ver é dizer “eu posso”, é descobrir-me como ser-no-mundo.

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, incoerência daquele que vê o que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro³².

Ou seja, todo visível é moldado através do tangível, e todo tangível promete, de alguma forma, uma visibilidade. Mas, ao fecharmos os olhos, escapando das promessas do tangível, nos aparece um *vazio* que nos olha, nos faz ver a nós mesmos e, conseqüentemente, nos constitui. Tudo o que nos é dado a ver é olhado através de uma *perda*, de um *vazio*. “Fechemos os olhos pra ver”, mas “abramos os olhos para experimentar o que não vemos”³³. Normalmente pensamos no ver como uma experiência de *ter*, como se ao vermos ganhássemos alguma coisa. Mas o paradoxo do visível se apresenta novamente e ver torna-se uma experiência de *ser*, “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder”³⁴. Visibilidade e invisibilidade em um jogo contínuo.

Os Invisíveis

Podemos compreender melhor a importância do que não é visto, do *vazio*, através das histórias em quadrinhos e sua linguagem. Para compreendermos melhor esse jogo entre visibilidade e invisibilidade, partiremos da História em Quadrinhos *Os Invisíveis*, de Grant Morrison. A série foi publicada de setembro de 1994 a junho de 2000, nos Estados Unidos³⁵, escrita por Grant Morrison e desenhada por diversos artistas. Morrison a define como “a HQ”³⁶

³² MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 17.

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 34.

³⁴ *Ibid*, p. 34.

³⁵ No Brasil, as editoras Magnum, Tudo em Quadrinhos, Brainstore e Pixel tentaram publicar a obra, mas não conseguiram dar continuidade. Atualmente, a editora Panini está traduzindo a obra, dividida em oito volumes. Para este trabalho, usamos, além do original em inglês, as traduções atuais da Panini, as da Brainstore, e algumas traduções livres feita pelo site Vertigem HQ.

³⁶ O termo História em Quadrinhos costuma ser abreviado por HQ. Usaremos, daqui por diante, então, HQ para o singular e HQs para o plural.

sobre *tudo*: ação, filosofia, paranoia, sexo, magia, biografia, viagens, drogas, religião, ÓVNIS...”³⁷. Ele costuma declarar que a obra é semiautobiográfica e que vários aspectos de cada personagem foram inspirados nele mesmo.

A HQ conta a história de um grupo de pessoas que faz parte de uma organização anarquista. Esse grupo compõe uma célula terrorista entre várias outras, incumbidas de libertar a humanidade de seres transdimensionais chamados Arcontes, que controlam nosso planeta e nossa realidade através de agentes infiltrados, aguardando o momento para dominarem todo o universo. A célula protagonista da história é formada por King Mob, exímio atirador e expert em artes psíquicas ocultas; Boy, uma ex-policia; Lord Fanny, um travesti carioca com poderes xamânicos; Ragged Robin, uma garota com poderes psíquicos que diz ter vindo do futuro; e Jack Frost, um violento estudante inglês que é considerado o novo Buda.

A obra é cheia de referências das mais diversas, que passam por Teoria do Caos, Magia do Caos, Mitologia Asteca, teorias da conspiração, sociedades secretas, viagem no tempo, literatura, filosofia e cultura pop, entre várias outras. O experimentalismo da obra é tamanho que as vendas dos primeiros dez números foram extremamente baixas.

Grant Morrison, o autor, nasceu em Glasgow, na Escócia, em 31 de janeiro de 1960. Publicou seus primeiros trabalhos sob o título de *Gideon Stargrave*, na editora Near Myths, aos 17 anos, em 1978. Publicou vários trabalhos desde então, muitos independentes, mas o que lhe deu notoriedade foi a reformulação que fez no Homem-Animal, personagem esquecido da DC Comics, em 1988, lidando com temas como vegetarianismo, ecologia e drogas, com muito uso de metalinguagem. Consolidou sua fama na DC Comics no ano seguinte, ao publicar, juntamente com Dave McKean, *Asilo Arkhan*, uma das melhores histórias do Batman já escritas.

Publicou ainda diversos trabalhos para a DC e a Marvel Comics, entre eles as aventuras da *Patrulha do Destino*, *Flex Mentallo*, *Liga da Justiça*, *X Men* e *Superman*, além de diversas histórias independentes, mas a sua mais relevante obra é, sem dúvida, *Os Invisíveis*.

A Invisibilidade

³⁷ MORRISON, Grant. *Os Invisíveis*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Panini Comics, 2014, p. 231.

Percebemos, na HQ *Os Invisíveis*, uma dupla dimensão do significado do conceito de *invisibilidade*. Sob uma feita, os conceitos de vazio e de invisibilidade são constitutivos da construção de sentido da própria produção artística. Seus elementos de composição visual, como sarjeta, enquadramento e interações de texto e imagem, mostram como as ideias de vazio e de invisibilidade são a base da narrativa artística das HQs. Sob outra feita, o conceito de invisibilidade de *Os invisíveis* encerra as ideias políticas anarquistas presentes no conteúdo da HQ. Num mundo onde tudo se tornou virtualmente visível, como na imaginação de George Orwell em *1984*, ou de Aldous Huxley, em *Admirável Mundo Novo*, tornar-se invisível é a prática política das personagens de *Os Invisíveis*.

Com fins metodológicos, propomos uma conceituação para trabalharmos com as ideias de invisibilidade presentes na obra. Aquela primeira dimensão, que concerne à construção de sentido da HQ como tal e sua linguagem, nós desdobramos em duas partes. Uma que chamaremos de *Invisibilidade Formal* e que engloba a presença ou não dos elementos formais constitutivos da obra e das HQs em geral, como as sarjetas, os enquadramentos, e as imagens em seu sentido denotativo, além de outros elementos discursivos da linguagem das histórias em quadrinhos; e uma segunda que chamaremos de *Invisibilidade Narrativa*, que aborda os elementos intermediários que ficam “escondidos” pelas estruturas formais, mas que dão o sentido narrativo da trama, suas concatenações e referências. Há ainda um terceiro tipo de invisibilidade, que concerne às posturas políticas que o conceito adquire na HQ, que chamaremos de *Invisibilidade Simbólica*, mas que, por falta de espaço, não será abordada nesse texto.

Os Quadrinhos e a Conclusão

Um dos aspectos que diferencia as HQs das outras artes é o uso essencial da *conclusão*. Conclusão é o fenômeno humano de perceber o todo observando (ou sentindo) apenas as partes. Nós percebemos, através dos nossos sentidos, o mundo como um todo. Porém, tudo o que os nossos sentidos nos revelam é um mundo fragmentado e incompleto, ou seja, essa percepção que temos da “realidade” não passa de uma espécie de “ato de fé” baseado em simples fragmentos. Vivenciamos isso no dia a dia: vemos apenas partes das coisas (quando olhamos um objeto qualquer, vemos apenas uma face dele), mas sabemos que o restante está lá (embora não haja garantia alguma)³⁸.

³⁸ McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005, p. 65.

Nos quadrinhos, isso é essencial. Como eles são sequências de imagens estáticas, é exatamente no espaço vazio entre os quadros, que chamamos de *sarjeta*, que a ação acontece. Ou seja, tudo se completa no espaço vazio. A ação é pensada pelo autor, mas só é realizada na mente do leitor, como podemos ver no exemplo dado por McCloud (Figura 1). “Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar mentalmente uma realidade contínua e unificada.”³⁹.



Figura 1 - Conclusão. Fonte: <https://petsociaisbh.files.wordpress.com/2012/10/1995-desvendando-os-quadrinhos-mccloud.pdf>. Acessado em 12/10/2015.

Cada ação registrada pelo desenhista é auxiliada e apoiada pela cumplicidade do leitor. Aqui, o desenhista pode ter apresentado um machado erguido, mas não é ele quem desfere o golpe ou decide seu impacto, nem diz quem ou por que gritou. A ação é completada diferentemente por cada leitor, em seu íntimo.

Nós completamos os espaços vazios com o movimento real que as imagens não nos dão, nós colocamos *ação* onde só há imagens estáticas. Como os quadrinhos são uma arte que depende da conclusão, voltamos à ideia já apresentada: de que a ação nos quadrinhos se dá exatamente no espaço vazio, na *sarjeta*. O sentido da narrativa depende das imagens que estão nos quadros, mas é a partir do espaço da ausência de imagens que ele vai se dar, e é nesse

³⁹ Ibid, p. 67.

espaço que a própria narrativa vai acontecer. Esses são os aspectos fundamentais do que chamamos aqui de *Invisibilidade Formal* das HQs.



Figura 2 - Invisíveis - Página inicial. Fonte: <<http://vertigemhq.com.br/tag/os-invisiveis>>. Acesso em: 12/10/2015.

A figura acima (Figura 2) é a primeira página do primeiro capítulo de *Os Invisíveis*. Aqui podemos perceber as *transições* - mudanças geradas de um quadro a outro - que vão exigir a conclusão do leitor de forma mais ou menos intensa, dependendo da habilidade e das

intenções do artista. As primeiras transições que temos entre os quadros são do tipo *aspecto-para-aspecto*. Temos a mesma cena montada através de três quadros, que parte de um aspecto mais geral da cena, dando uma ideia de localização, aproximando no aspecto do interior do local até chegar a um close do sujeito que está falando, no terceiro quadro. Essa é uma estratégia muito usada na linguagem cinematográfica, mas nos quadrinhos é o leitor que estabelece a ligação entre as cenas.

As transições para o quarto e quinto quadros são do tipo *tema-para-tema*, já que estabelece uma quebra na aproximação anterior, embora o último quadro também encerre a página com um novo aspecto da mesma cena.

O primeiro quadro apresenta um plano geral, uma paisagem, onde identificamos três pirâmides, e as cores em tons pastéis sugerem um clima desértico, o que associamos imediatamente ao Egito. O balão, falando de recomeço, localiza a fala em algum tipo de construção ao fundo. No segundo quadro, somos remetidos ao interior da construção de onde localizamos a fala do quadro anterior, e vemos dois homens conversando, sendo que o primeiro continua a falar; e o terceiro quadro culmina num close superior desse mesmo sujeito. O quarto quadro muda o tema da cena, apresentando o outro homem, enquanto o quinto quadro retorna a mais um aspecto da primeira cena, com um close, desta vez, no objeto cuja fala gira em torno. Temos inúmeros elementos narrativos importantes aqui, mas por uma questão metodológica, trataremos deles quando falarmos da *Invisibilidade Narrativa*.

Nas páginas seguintes (figuras 3 e 4) temos outro tipo de transição, mais básica, chamada de *ação-para-ação*. Na página do título, *Beatles Mortos*, vemos o personagem Dane McGowan prestes a arremessar um coquetel Molotov, gritando. Na página seguinte, vemos o coquetel voando no primeiro quadro, a biblioteca no segundo, e o mesmo atravessando-a no terceiro, encerrando a página com a explosão do recinto no quarto quadro.

As transições são colocadas de forma a termos a sensação de movimento, embora a mudança de temas quadro a quadro aconteça, também, de forma sutil.

Além das transições geradas pelo estabelecimento da conclusão devido aos espaços intersemióticos das sarjetas ou quebras de páginas, podemos destacar mais alguns elementos de invisibilidade formal nestas páginas, que se repetirão muito ao longo da obra. O primeiro, na figura 3, é o que chamamos de *solilóquio*, significando aqui o momento em que o fundo é esvaziado e a luz e a atenção colocam-se apenas sobre o personagem em cena. O fundo tem seus detalhes eliminados para que a figura venha à tona de um modo mais forte. Em outras

palavras, quanto mais *invisível* o fundo, mais visível a figura e a dramaticidade e atenção sobre a ação que ela está desempenhando.

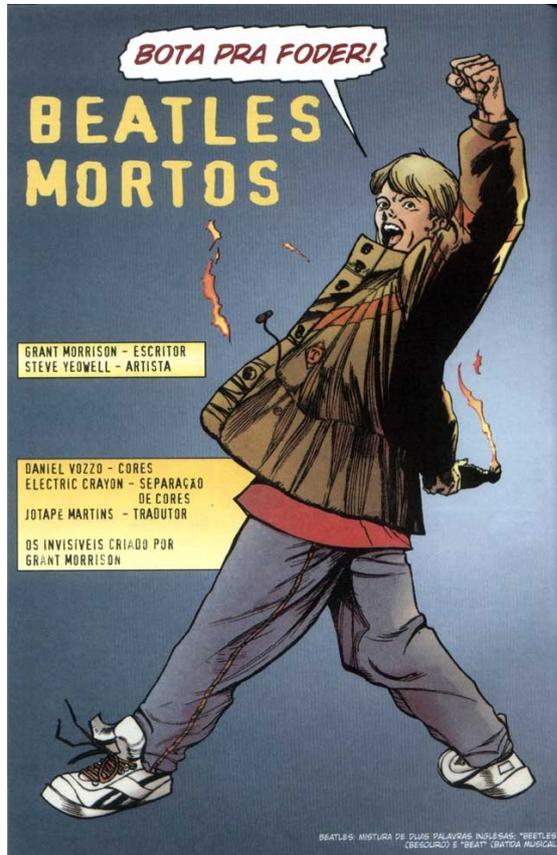


Figura 3 – Dane. Fonte: <http://vertigemhq.com.br/tag/os-invisiveis>. Acesso em: 12/10/2015.



Figura 4 – Explosão na biblioteca. Fonte: <http://vertigemhq.com.br/tag/os-invisiveis>. Acesso em: 12/10/2015..

O quadrinho é um meio monossensorial que depende apenas do sentido da visão para tentar passar experiências que envolvem todos os outros sentidos. Percebemos a cena inteira exatamente a partir do que não está ali, completando um espaço apontado apenas em seus detalhes⁴⁰. Na página seguinte, o que sentimos como invisível é o *som*. Como meio monossensorial, o quadrinho conta com diversos artifícios para demonstrar a sonoridade das cenas. Usa-se massivamente onomatopeias, palavras escritas, muitas vezes desenhadas de maneira a que determinado tom ou timbre seja passado ao leitor, que simulam os sons que se imagina fazer parte da cena. Esse é um artifício muito comum nos quadrinhos, no entanto percebemos que ele praticamente não é usado por Grant Morrison nessa obra e sua ausência requer ainda maior participação do leitor na cena, que deve não só construir a ação em sua mente, mas também os sons concernentes a elas.

Os quadrinhos podem ser vagos sobre o que mostram, deixando para o leitor uma infinidade de imagens possíveis. Da mesma forma, o artista pode decidir mostrar apenas parte de uma cena, tornando a conclusão uma força poderosa não só entre os quadros, mas dentro deles, forçando o leitor a encontrar um sentido a partir dos elementos que ele não mostra. Assim, percebemos a invisibilidade, ou o vazio, como um dos elementos principais dessa forma de arte.

Invisibilidade e elementos narrativos

Podemos perceber também em *Os Invisíveis*, uma série de elementos visuais que inicialmente podem passar despercebidos pelo leitor, mas que tem uma grande função narrativa na história. Um exemplo é a inscrição “King Mob”, pichada em muros e paredes visíveis ao longo da trama (Figura 5):

40

Ibid, p. 88.



Figura 5 - King Mob. Fonte: <<http://vertigemhq.com.br/tag/os-invisiveis>>. Acesso em: 12/10/2015.

Além disso, referências narrativas se articulam massivamente ao longo de toda a história. Aqui (Figura 6) vemos Dane tendo uma espécie de “visão” de dois homens conversando, que rapidamente reconhecemos como dois dos Beatles, John Lennon e Stu Sutcliff.



12

Figura 6 - Beatles. Fonte: <<http://vertigemhq.com.br/tag/os-invisiveis>>. Acesso em: 12/10/2015.

Ambos já falecidos na época - referência direta com o título da história, “Beatles mortos” - eram grandes amigos e falam sobre morte. Stu, primeiro baixista dos Beatles, tinha um estilo muito limitado de tocar, por vezes tocando de costas para a plateia, o que o deixava constrangido, bem como à banda, motivo pelo qual decidiu abandonar o grupo para viver com sua namorada Astrid, em Hamburgo, e dedicar-se às artes plásticas, sua verdadeira paixão. Morreu de hemorragia cerebral aos 22 anos. John Lennon morreu assassinado aos 40 anos, em 1980.



Figura 7 - Beatles. Fonte: <<http://vertigemhq.com.br/tag/os-invisiveis>>. Acesso em: 12/10/2015.

O assassino, Mark Chapman, se aproximou de Lennon com a frase “Sr. Lennon?”, exatamente como descrito no quadrinho (como o balão vem de fora da cena, não sabemos quem fala, o interlocutor está “invisível”).

Nas páginas seguintes, a fim de tentar encontrar Dane para recrutá-lo, King Mob faz um ritual mágico, invocando a cabeça de John Lennon em forma de música através do uso de LSD. O ritual é identificado como uma ação de Magia do Caos, uma forma de magia relativamente nova, que se utiliza de quebras de paradigma a alterações no estado de consciência para realizar seus intentos. Para tanto, toma emprestado práticas de outros sistemas de crença, relacionando-as com outras práticas mundanas, do dia-a-dia, incluindo drogas e tecnologia. É um tipo de magia altamente experimental, iniciada por Austin Osman Spare, partindo de ensinamentos clássicos de Aleister Crowley, e de outros sistemas de magia, mas denominada como tal no livro *Niber Null*, de Peter Carroll. O mote principal dos caoístas é a frase “Nada é verdadeiro, tudo é permitido”, atribuída a Hassan I Sabbah, líder da ordem dos Hashishins, que impôs seu poder no oriente médio medieval, influenciando a ordem dos templários.



Figura 8 - Ritual. Fonte: <<http://vertigemhq.com.br/tag/os-invisiveis>>. Acesso em: 12/10/2015.

Entre os elementos descritos, temos o uso de LSD (que podemos também associar à estética do desenho e à estética dos cartazes e capas de álbuns das bandas de rock psicodélico no anos 60), álbuns dos Beatles e uma guitarra Rickenbaker.

O ritual está cheio de referências, das mais diversas. O número 9 tem muitas conotações no âmbito da magia e ocultismo, geralmente ligado a Ganesh, deus hindu com cabeça de elefante que remove obstáculos e que é citado na sequência. Em um livro chamado 777, o mago Aleister Crowley, usando diversas teorias, incluindo a Cabala, faz relações entre inúmeros elementos. Uma das relações é a do número 9 com Ganesh, mas também com jasmim (que é o aroma do incenso usado), com a lua e com besouro (e aí o trocadilho com “Beatles”). Há também a música Revolution 9, dos Beatles, onde uma voz no fundo repete “number 9, number 9”.

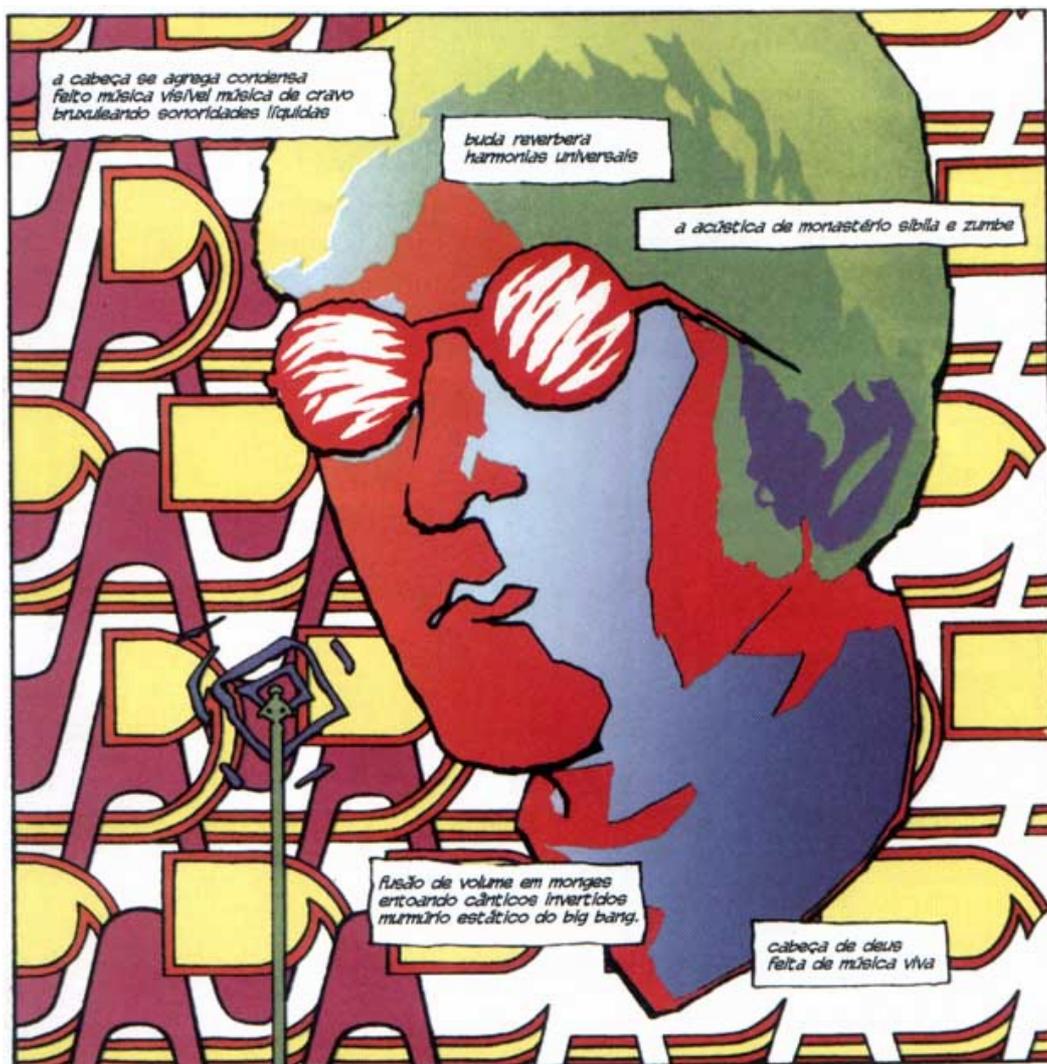


Figura 9 - Lennon. Fonte: <<http://vertigemhq.com.br/tag/os-invisiveis>>. Acesso em: 12/10/2015.

Podemos também facilmente associar a imagem com a fotografia de Jonh Lennon produzida por Richard Avedon em 1967, parte da obra Beatles Portfolio.

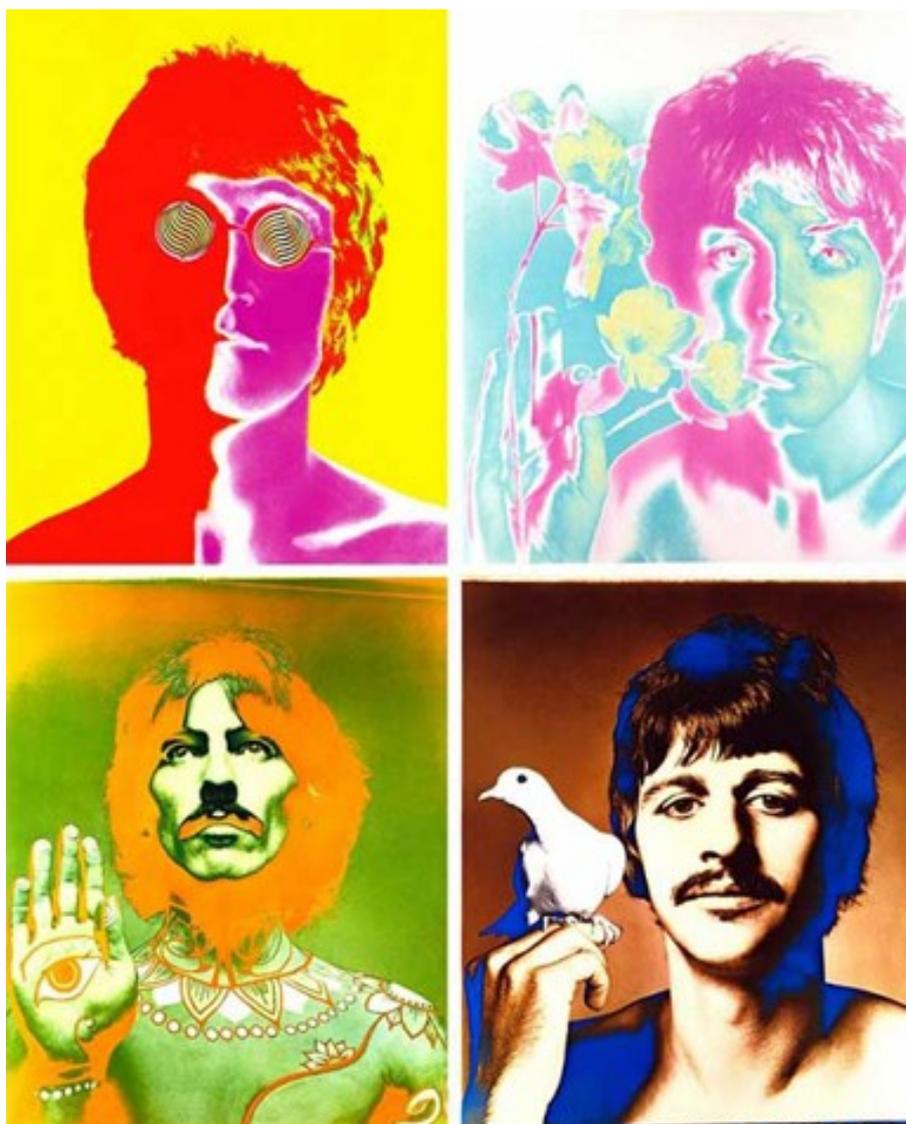


Figura 10 - Beatles por Richard Avedon. 1967. Fonte: <<https://leoreyfotografo.wordpress.com/category/grandes-imagens/>>. Acesso em: 12/10/2015.

Com todas as formulações que apresentamos acerca do vazio, do nada e do ausente como dinâmicas do visível e do invisível, podemos pensar, então, no conceito de invisibilidade como a experiência do nada no campo do visível e também no campo narrativo. Mas, além disso, também podemos pensá-lo como aquilo que designa uma presença que, embora não possa ser vista, influencia diretamente o sistema no qual está inserida, seja lhe dando sentido ou forma.

A percepção visual implica em um sistema de jogo entre o que vemos e o banco de dados que temos em nós, constituído pelas experiências visuais diretas que tivemos, mas

também por toda influência cultural e história que sofremos. A maioria das imagens que recebemos são periféricas, mas elas sempre se acrescentam ao nosso banco de dados e, mesmo inconscientemente, ajudam a formar as imagens que veremos depois. Parte do espectador é sempre projetiva.

A cada objeto que vemos, toda uma gama de experiências é despertada, sejam elas puramente visuais - ajudando a formar a própria imagem do que vemos - quanto culturais, simbólicas ou emocionais, fazendo com que o objeto visualizado traga consigo uma história – a nossa própria história.

Ou seja, no fim, não há como fazer uma escolha pelo que vemos – discurso tautológico – ou pelo que nos olha – discurso da crença. Só podemos ficar no *entre*, nos inquietarmos com o espaço gerado pela cisão aberta entre os dois lados. A partir desse ponto de inquietude que se encontra no meio, só o que podemos fazer é tentar dialetizar, oscilar entre um e outro. Nem a ausência nem o excesso de sentido, mas um jogo entre os dois, no exato momento em que o que vemos começa a nos olhar de volta.

Assim, o invisível, presente em toda e qualquer estrutura, define a própria estrutura, forma seus limites, cria frestas e espaços de pensamento, dá direção de movimento, o que nos leva a indagar sobre sua potencialidade conceitual ao sairmos do campo imagético e visual, para adentrarmos no âmbito das estruturas políticas e sociais.

Referências Bibliográficas:

AUMONT, Jacques. [1993] *A imagem*. 16ª Ed. Campinas: Papirus, 2013.

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

GIBSON, William. *Neuromancer*. 4ª Ed. São Paulo: Aleph, 2008.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORRISON, Grant. *Os Invisíveis*. Vol. 1, 2 e 3. Disponível em: <<http://vertigemhq.blogspot.com.br/>>. Acesso em 03 Set. 2013.

_____. *Os Invisíveis*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Panini Comics, 2014.

_____. *Pop Magic*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/50254907/Pop-Magic-Grant-Morrison>>. Acesso em: 16 Set. 2014.

Principia Discordia. Disponível em: < <http://www.scardua.net/files/principia.pdf>>. Acesso em 16 Set. 2014.

WIKIPEDIA. *Grant Morrison*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Grant_Morrison>. Acesso em 03 Set. 2014.

Grégori Michel Czizewski

Doutorando em História pelo Programa de Pós Graduação em História - UFSC. Possui graduação em Licenciatura em História pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (2004) e Bacharelado em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010). É mestre em História Cultural pelo Programa de Pós Graduação em História - UFSC.

Com quantas narrativas se faz uma nação? Fernando Correia Dias e a apropriação da Tradição Indígena

Amanda Reis Tavares Pereira

À direita, na curva da estrada principal que corta o Parque da Cidade, no Rio de Janeiro, uma piscina intercepta o curso de um pequeno riacho que corre cercado pela mata que margeia a estrada. Com um pouco mais de um metro de profundidade, a piscina possui duas escadas laterais e uma saída de água. O riacho deságua na piscina por uma espécie de canaleta que suspende a água e sobre a qual está um muiraquitã⁴¹. Na água, há alguns exemplares de vitória régia. O projeto seria, na verdade, um jardim com um reservatório para essas plantas⁴². Em torno da piscina feita de azulejos há vasos ornados com plantas.

O Parque da Cidade⁴³, atualmente administrado pela prefeitura do Rio de Janeiro, pertencia, na década de 1930, ao empresário brasileiro Guilherme Guinle (1882-1960). Para a propriedade, Fernando Correia Dias⁴⁴ (1892-1935) realizou o projeto da piscina e também os

⁴¹ De acordo com a definição de Frederico Barata (BARATA 1954), os muiraquitãs são artefatos em pedra verde com forma brataquiana, furos laterais duplos não visíveis pela parte frontal. “Teriam sido usados pelos povos Tapajó/ Santarém e Conduri, que habitavam o baixo Amazonas até a chegada do colonizador europeu, que os dizimou. Para elaborar os muiraquitãs acredita-se que esses povos usavam instrumentos engenhosos, mas principalmente muita paciência e habilidade. Os estudos mais recentes mostram que o maior centro produtor estava na região, da mesma forma como a fonte da matéria prima demandariam tempo, muita habilidade, ferramentas e técnicas apuradas para a sua confecção, já que o jade é um material difícil de ser trabalhado por ser muito duro, o que sugere o domínio de técnicas complexas por parte dos povos que os confeccionaram. Eram usados como amuletos, símbolos do poder e ainda como material para compra e troca de objetos valiosos. (...) Os muiraquitãs, que possuem cerca de sete centímetros eram quase todos feitos em jade, foram encontrados até a América Central.”

COSTA, Marcondes Lima da. SILVA, Ana Cristina Resque Lopes da. ANGELICA, Rômulo Simões. “Muyrakytã ou muiraquitã: um talismã arqueológico de jade prodecente da amazônia: uma revisão histórica e considerações antropogeológicas”.

<http://acta.inpa.gov.br/fasciculos/32-3/PDF/v32n3a08.pdf> - Acesso em 12.02.2015

⁴² HERKENHOFF, Paulo. Design e selva: o caminho da modernidade brasileira. In: The journal of Decorative and Propaganda arts 1875-1945 n.21 1995 p.126

⁴³ O parque da Gávea, ou parque da Cidade, abrange uma área de quase 500.000 metros quadrados, com acesso pelo bairro da Gávea e se estende até o Parque Nacional da Tijuca, integrando uma Unidade de Conservação Ambiental (UCA). A área se caracteriza em parte por mata fechada e em parte por tratamento paisagístico que se desenvolve em um amplo espaço aberto, cortado por pequeno córrego que ao longo de seu trajeto é represado, formando um lago e uma ilha. Desenvolvido em topografia acidentada, tratada em suaves taludes com cobertura vegetal, compostos com massas arbóreas de médio porte, esse esplêndido jardim, originalmente uma propriedade particular, tem implantado ao fundo, em local mais elevado, a casa onde funciona o Museu Histórico da Cidade e que foi residência de verão do marquês de São Vicente – José Antônio Pimenta Bueno, construída em 1809. Em 1939, a propriedade foi repassada por Guilherme Guinle ao governo do Distrito Federal para a constituição de um parque público. O Museu foi transferido para a sede da propriedade em 1948. O acervo atual de quase 20 mil peças inclui o trono de d. João VI, esculturas de mestre Valentim, pinturas do século XIX, gravuras de Debret, além de móveis da época e a aquarela tombada Vista interior da praça do Comercio.

Fonte: http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/329 acessado em 15.02.2015.

⁴⁴ Fernando Correia Dias era caricaturista, ceramista, artista gráfico e decorador. Chegou ao Brasil em 1914, onde viveu até sua morte, em 1935. Foi o primeiro marido da poeta brasileira Cecília Meireles, para quem ilustrou diversos trabalhos. Desempenhou papel fundamental na renovação das Artes Gráficas no país e seu

de dois bancos e de uma fonte, inspirados na estilização da iconografia da tradição marajoara⁴⁵. O estudo em conjunto desses projetos do artista português seria interessante para uma análise sobre o *art déco* de inspiração marajoara - ou *decó* marajoara, nomenclatura que adotaremos neste artigo - na década de 1930 e sua inserção em um espaço particular, posteriormente tornado público, o que suscita reflexões a respeito do patrimônio, da memória e da identidade. Pelas limitações inerentes a um artigo, entretanto, propomos alguns apontamentos sobre a piscina e a pertinência de sua presença naquele espaço no início da década de 1930.

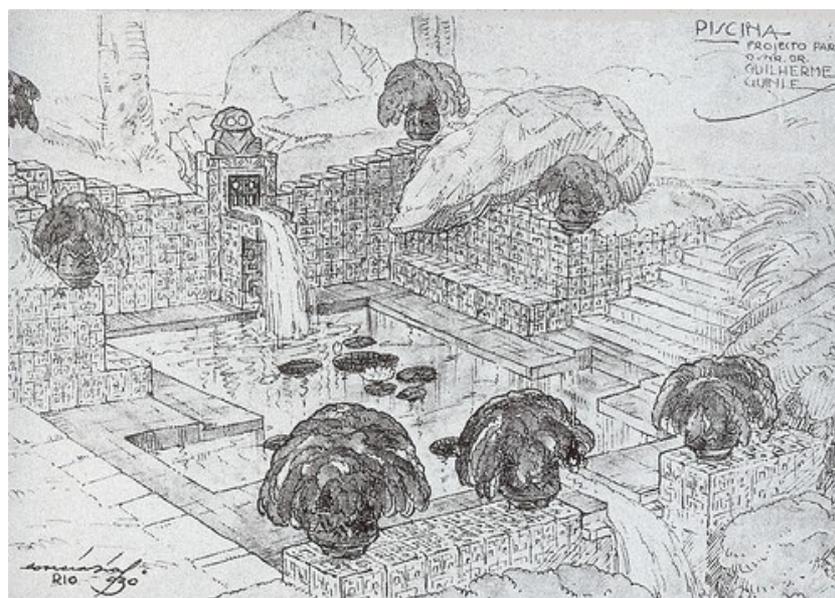


Imagem 1: Projeto de Fernando Correia Dias para a propriedade de Guilherme Guinle

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.041/648/pt>. Acesso em 12.02.2015

A interferência arquitetônico - paisagística proposta por Correia Dias na pequena queda d'água é revestida de azulejos concebidos pelo próprio artista, que já possuía vasta produção nesse material no Brasil. Ainda em Portugal, na verdade, Correia Dias já trabalhava com cerâmica, embora tenha sido no Brasil que iniciou suas pesquisas em torno da estilização

trabalho com as artes aplicadas e estilização da iconografia marajoara é considerado um dos propulsores e referência primordial para o estudo do estilo *art déco* de inspiração marajoara no Brasil.

⁴⁵ A arte marajoara é a “arte que se desenvolveu na Ilha de Marajó a partir do ano 400 A.D. e que chega até nós por meio dos resíduos da atividade ceramista que se lá se estabeleceu, segundo datas hoje amplamente aceitas, até 100 a 200 anos antes da chegada dos europeus ao continente. Esse material arqueológico possui características que, se por um lado atraem a curiosidade do pesquisador, por outro lançam inúmeras incertezas e colocam diversas dificuldades à consecução do trabalho de investigação científica. É um material riquíssimo em termos quantitativos e qualitativos, havendo inúmeras peças que primam pelo requinte técnico, com harmonia e singularidade de formas e designs, representando, sem dúvida, uma das mais belas cerâmicas policrômicas da pré-história recente das Américas. Em contrapartida, não há etnografia sobre a sociedade que a produziu e que dela se serviu por cerca de novecentos anos. Existem muitas dúvidas sobre a origem desse povo e a razão de seu desaparecimento, assim como sobre o modo como viviam e como se adaptaram às complicadas condições físicas e geográficas da Ilha de Marajó. SCHANN, Denise Pahl in: A LINGUAGEM ICONOGRÁFICA DA CERÂMICA MARAJOARA. Dissertação de mestrado. PUC Rio Grande do Sul, 1996 p.9

da iconografia marajoara. Em 1928, a Companhia Cerâmica Brasileira o convidaria a realizar azulejos com motivos inspirados na estilização dessa tradição.

O reconhecimento que o artista gozava na década de 1930 por seu trabalho com o *decó* marajoara, não era isolado e, para ser melhor compreendido, é preciso considerarmos o contexto das primeiras décadas do século XX, em que as artes aplicadas reivindicavam papel fundamental na discussão e incorporação de uma arte nacional, que privilegiasse os temas nacionais e a reflexão sobre a identidade nacional, em contexto de expansão industrial⁴⁶. A esse respeito, Marize Malta comenta:

Impregnar a população com imagens identificadas como nacionais implicava ajustes no seu modo de olhar e de se reconhecer como brasileiro em certas imagens. Para tal, seria necessário impingir uma convivência mais próxima e constante para que certas imagens se tornassem familiares. O território no qual essa pedagogia teria melhor eficácia seria no âmbito doméstico e a arte que melhor atingiria essa condição seria a arte decorativa, que graças aos benefícios do industrialismo poderia alcançar diversas classes sociais com seus produtos. O Brasil poderia ser inventado a partir de olhares educados dentro das casas, lugar privilegiado onde as coisas decorativas eram acolhidas⁴⁷.

Esse caminho seria fundamental justamente por permitir a confecção em larga escala de objetos que propagassem iconograficamente uma concepção estética nacional atualizada. O trabalho pioneiro de Eliseu Visconti (1866-1944), Theodoro Braga (1872-1953) e Manoel Pastana (1888-1983) em torno da nacionalização das artes aplicadas foi fundamental para Correia Dias, que já demonstrava interesse por temas regionais ainda em Portugal.

Tendo sido aluno do francês Eugène Grasset (1845-1917) em Paris, Eliseu Visconti havia retornado ao Brasil interessado em aplicar seus estudos de composição ornamental a partir da estilização da flora e da fauna nativas. Em 1901, realizou na Escola Nacional de Belas Artes uma exposição com mais de setenta trabalhos de arte decorativa aplicada à indústria. O crítico Gonzaga Duque, na época, lamentou a rejeição da indústria brasileira ao projeto de Eliseu Visconti, criticando o fato de preferirem a “servilidade dos maus modelos vindos do estrangeiro”⁴⁸.

⁴⁶ Para o aprofundamento a respeito das artes aplicadas no Brasil no início do século XX, consultar: GODOY, Patrícia Bueno. Carlos Hadler: um apóstolo da arte nacionalista.

Tese (Doutorado em História).Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2004

⁴⁷ MALTA, Marize. “Percursos na construção de novas iconografias brasileiras: do selvagem romântico às grafias marajoaras art déco”

http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308172766_ARQUIVO_MALTAMarizeDiscussoesacercadeumanovaiconografiabrasileira.pdf

⁴⁷ MALTA, Marise. Op. Cit. P.06

⁴⁸ DUQUE ESTRADA, Gonzaga. Eliseu Visconti. Revista Kosmos, Rio de Janeiro, ano 2, julho

Theodoro Braga também desenvolveu trabalho considerável em torno das mesmas questões nacionais que motivaram Eliseu Visconti. Datam de 1905 os primeiros desenhos de “A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação”, livro em que reúne estilizações da flora brasileira. Posteriormente (até 1914) foram incluídos no livro repertórios da fauna e flora nativas e pranchas com motivos de cerâmica marajoara, fruto de suas pesquisas. Seus procedimentos de estilização seriam divulgados ao longo das décadas seguintes em textos que destacavam a importância do ensino desses motivos nas escolas e para a indústria. Na década de 40, Carlos Hadler ministrará cursos de desenho na Escola Profissional de Rio Claro (SP) baseado em sua pesquisa.

No Brasil, o contato de Correia Dias com o trabalho de Theodoro Braga, principalmente, impulsionou sua rápida incorporação às discussões em torno de uma nova proposta de apropriação da tradição indígena e da estilização de elementos da fauna e flora nacionais, o que pode ser verificado em seus projetos gráficos, ex-libris; abajur, tapetes, placas de bronze, objetos em ferro batido, cofres em couro, além das cerâmicas e azulejos. Tido como um dos pioneiros na divulgação do estilo que ficaria conhecido como *decó* marajoara, Correia Dias lançou mão da estilização de tendência geometrizar nos diferentes suportes com os quais trabalhou.

Nas laterais da piscina, por exemplo, é possível verificar um padrão de azulejo que aponta a presença de olhos, boca e nariz. Na tradição marajoara, era recorrente a antropomorfização nas cerâmicas, e a representação dos olhos e nariz em forma de “Y” ou “T”⁴⁹. Os azulejos da parte superior, onde estão apoiados os vasos, compõem um padrão exclusivamente geométrico. Próximo ao muiraquitã, uma faixa de azulejos com outro motivo geométrico contorna a queda d’água.



Imagem : Azulejos feitos por Correia Dias para o projeto da propriedade de Guilherme Guinle
Fonte: Amanda Reis, s/data

de 1901.

⁴⁹ PAHL SCHAAN, Denise. Cultura Marajoara. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

Nas fotografias⁵⁰ do ateliê de Correia Dias é possível verificar, nas cerâmicas, sua pesquisa em torno dessa tradição. Como atualmente os vasos que ornavam o projeto não se encontram mais no local - o mesmo aconteceu ao Muiraquitã – inferimos que tenham sido feitos sob a mesma orientação estética daqueles que encontramos nas imagens.



Imagem 3,4 e 5: Periódico: A noite Ilustrada 02.08.1933 e fotografias do ateliê de Correia Dias
SOUZA, Osvaldo Macedo de. “Correia Dias: um poeta do traço” Rio de Janeiro: Ed. Batel 2013

Diante do projeto, porém, nosso olhar é fatalmente desviado para o muiraquitã, devido à sua localização e proporções. Bem maior que os tradicionais, ele chama a atenção pela

⁵⁰ Grande parte dos projetos do artista encontra-se no acervo da família, indisponível à consulta. Não há registros da localização das cerâmicas, por isso lançamos mão somente das fotografias nesta breve análise.

posição de destaque, acima da queda d'água. Entretanto, até ocupar esse lugar privilegiado no projeto, ele e as narrativas em torno dele fariam longas viagens temporais e geográficas e uma breve incursão sobre seu percurso certamente nos ajudará a vê-lo melhor.



Imagem 6: Detalhe do Muiraquitã pertencente ao projeto de Correia Dias

Tido como um amuleto, ao qual se atribui também propriedades de cura, ele está associado à lenda das amazonas, ou icamiabas – índias guerreiras que viveriam apartadas dos homens, na região do Baixo Amazonas. O primeiro registro sobre a suposta existência da tribo de mulheres guerreiras, cuja história remete prontamente às amazonas da Mitologia Grega, foi feito ainda no século XVI por Frei Gaspar de Carvajal, escrivão da expedição do espanhol Francisco de Orellana, que pela primeira vez percorreu toda a extensão do rio Amazonas desde Quito até sua foz, entre 1540 e 1542. Nos registros de Frei Gaspar, consta que, mesmo antes de os expedicionários terem lutado contra elas, já haviam sido informados e advertidos a respeito de sua existência. A suposta luta foi contada posteriormente ao Rei Carlos V e a narrativa rebatizou o rio, conhecido até então como “Mar Dulce”, “Rio Grande” ou “Rio da canela”. No século XVIII, o expedicionário francês Charles-Marie de la Condamine, também percorreu o rio, entre 1735 e 1745, e teria sido um dos primeiros a registrar o uso das pedras que, de acordo com seus escritos, eram conhecidas como “pedras das amazonas”.

Já no século XIX, a lenda rondaria outro expedicionário francês, Francis de la Porte, conhecido como Conde Castenaul, que expôs no Louvre uma estátua em pedra, junto com outras imagens que coletou em sua expedição pela Amazônia, as quais, segundo ele, confirmariam a existência daquela tribo de mulheres. O Conde ainda reafirmaria sua descoberta comprobatória em entrevista ao periódico francês *L'Illustration*. O episódio foi

prontamente questionado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e rendeu, inclusive, uma peça teatral chamada “A estátua amazônica: uma comédia arqueológica”, escrita pelo então diretor da sessão de Arqueologia de IHGB, Manuel Araújo Porto-Alegre. Embora tenha sido inspirada no episódio de Conde Castenaul, a peça satirizava as narrativas tidas como fantasiosas feitas pelos expedicionários europeus sobre a região ao longo dos séculos⁵¹. Entretanto, a recorrência da lenda se fez tão presente que o próprio IHGB a teve como pauta e comissões dentro da instituição foram formadas com o objetivo de apurar sua veracidade⁵².

No livro ficcional *Amazônia Misteriosa*, de 1925, Gastão Cruls comenta a persistência da lenda no imaginário sobre a região amazônica, antes mesmo da chegada de Orellana.

Muito antes que os primeiros bergantins descessem o Amazonas e houvessem sido flechados pelas supostas mulheres guerreiras, já (...) Américo Vespúcio e até Colombo tinham ouvido referências a tribos de Amazonas em outras regiões da América, e isso era o bastante para mostrar que uma única e mesma lenda andava na imaginação de muitos.⁵³

De acordo com uma das inúmeras versões da lenda que “andou na imaginação de muitos”, os muiraquitãs seriam dados aos índios que uma noite por ano se encontrariam com as amazonas, em torno do lago conhecido como “Yaci Uarua” (Espelho da lua). Como símbolo da fertilidade daquele encontro, as índias guerreiras entravam nas águas de onde retiravam um barro mole que se transformava em um muiraquitã ofertado ao índio.

No século XX, a narrativa sobre as amazonas e o muiraquitã também rondou a imaginação de muitos. É preciso ponderar que sua presença naquele momento não se deu mais pela dúvida a respeito de sua veracidade, refutada pelo IHGB, mas foi incorporada à revisão da temática e estética nacionais no contexto de uma sociedade que propõe uma nova apropriação da tradição indígena – distinta daquela realizada ao longo do século XIX, posterior à Independência do Brasil – mais condizente com os valores de uma sociedade que pretendia se afirmar enquanto moderna.

Na década de 1920, por exemplo, podemos mapear um pequeno itinerário da lenda e/ou do amuleto que nos permite, ao mesmo tempo, verificar sua vivacidade no imaginário

⁵¹ No artigo “Como era ardiloso o meu francês: Charles-Marie de La Condamine e a Amazonia das Luzes”, Neil Safier analisa os registros e palestras de La Condamine sobre a região amazônica quando de seu retorno à França, demonstrando os interesses políticos por trás de suas palavras, bem como as estratégias discursivas e de cópia das quais lançou mão para a composição de seu texto, aparentemente um relato pessoal e original sobre a região. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v29n57/a04v2957> Acessado em 12.02.2015

⁵² Consultar: LANGER, Jonni: “As amazonas: História e Cultura Material no Brasil Oitocentista”. Disponível em: <http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/pdf/mneme10/amazonas.pdf>

⁵³ CRULS, Gastão. *A Amazônia Misteriosa*. Coleção Saraiva 115. São Paulo: Saraiva, 1957.

recorrente sobre a região e apontar como artistas de diferentes trajetórias e preocupações estéticas, unidos historicamente sob a complexa legenda da modernidade, lançaram mão desse imaginário.

Data de 1920 a tela “Muiraquitã”, de Theodoro Braga, cuja representação das índias “civilizadas” ainda estaria mais vinculada à tradição clássica da representação da anatomia humana. Em 1922, o cineasta Silvino Santos estreia na Exposição Internacional do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, o documentário “No paiz das amazonas”. Patrocinado pelo empresário português J. G. Araújo, cujos negócios estavam na região. O filme mostrou, pela primeira vez ao grande público, imagens da Amazônia através do cinema. As imagens de uma região industrializada, com porto, estrada de ferro e grandes armazéns tem como objetivo mostrar a superação da crise da borracha a partir da filmagem dos negócios do empresário. O filme foi amplamente exibido na Europa e ganhou a medalha de ouro na Exposição do Centenário.

Vicente do Rego Monteiro publica, na França, em 1923 e 1925, respectivamente, "Lendas, crenças e talismãs dos índios do Amazonas"⁵⁴ e "Algumas vistas de Paris". Embora seu envolvimento com a apropriação da tradição marajoara seja vastíssimo, mencionamos os dois livros pela referência às lendas, sobretudo o primeiro, por suas ilustrações já apontarem seu comprometimento com a estilização da tradição marajoara, que “compõe o corpus inicial do modernismo brasileiro, onde a obra é marcada por uma intenção nacionalista e onde a dimensão nativa é assumida na constituição de uma identidade e da superação de um estatuto colonizado da cultura⁵⁵”. Em 1925, Gastão Cruls publica *Amazônia Misteriosa*, romance de ficção científica inspirado em *A ilha do doutor Moreau*, de H.G.Wells. O livro conta a história de um cientista europeu – que vivia na tribo das amazonas e possuía um muiraquitã – e de seus experimentos científicos com macacos e recém-nascidos rejeitados pelas amazonas.

O gênero literário ficção científica ganhou impulso no Brasil com a industrialização e as especulações em torno da tecnologia, sobretudo a partir das décadas de 30 e 40 do século XX. O livro de Gastão Cruls possui papel de destaque no gênero e curiosamente foi feito sem que o autor conhecesse ainda a região. É, portanto, fruto de suas pesquisas nos registros históricos e expedicionários sobre a Amazônia. Mário de Andrade, personagem central do Modernismo brasileiro, publica, em 1928, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, cujo enredo se dá em torno da perda do muiraquitã que pertencia ao personagem título, que

⁵⁴ O livro é uma adaptação de P.L.Duchartre.

⁵⁵ HERKENHOFF, Paulo. (1995) Op. Cit. p.124

percorre o país com seus dois irmãos para resgatá-lo. Em 1930, por fim, o muiraquitã aparece em posição de destaque na piscina de Correia Dias, em uma representação escultórica.

Por essa pequena trilha, em uma década do itinerário do amuleto até sua presença no projeto de Correia Dias em uma propriedade de Guilherme Guinle, é possível refletir sobre questões estéticas e simbólicas a respeito da apropriação da tradição indígena propostas nas primeiras décadas do século XX. São por diferentes vias e preocupações estéticas que essas lendas circulam, mas estão todas, de alguma forma, sobretudo se considerarmos as trajetórias de seus autores, vinculadas a um discurso de modernidade no século XX, que se reapropria da tradição indígena, reivindicando um novo diálogo, que correspondesse aos anseios em torno de uma arte nacional.

O trabalho de Correia Dias dialoga com esse movimento de apropriação, inserido em um contexto de crença na prosperidade industrial. Os azulejos e, possivelmente, os vasos demonstram seu vínculo à estética do *decó* marajoara, que se consolidaria ao longo das décadas de 30 e 40, mas a presença do muiraquitã nos chama a atenção por agregar à interferência arquitetônica proposta pelo artista, a evocação de narrativas que imputam àquelas águas valores míticos e simbólicos, historicamente recorrentes, vinculados à fertilidade, proteção e prosperidade. É curioso ainda observar que os muiraquitãs não pertencem à tradição marajoara, o que alimenta a ideia de uma apropriação mais comprometida tanto com os efeitos estéticos da estilização dos padrões iconográficos indígenas quanto com a evocação simbólica do muiraquitã do que propriamente com a tradição indígena em si.

Na piscina, atentando ao ecletismo inerente à essa apropriação, reúnem-se, portanto, duas diferentes culturas indígenas que negociam seu espaço e, sobretudo, a pertinência simbólica de sua presença no projeto. Ao doar a propriedade à administração pública, o empresário brasileiro torna público ao país de seu tempo, e à posteridade, um dos elementos simbólicos recorrentes na modernidade de sua época e a possibilidade de narrativas – e as especulações e atribuições de sentido em torno delas – seguir junto ao curso das águas.

Referência Bibliográfica:

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopes, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

- BUENO, Patrícia. *O nacionalismo na arte decorativa brasileira – de Eliseu Visconti a Theodoro Braga*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v3-078-086-patricia%20bueno%20godoy.pdf>.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura de dois gumes. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. Ed. Ática, São Paulo: 1989
- CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. José Reginaldo Santos Gonçalves (org). 2.ed. Rio de Janeiro Ed. UFRJ, 2002.
- COSTA, Marcondes Lima da. SILVA, Ana Cristina Resque Lopes da. ANGELICA, Rômulo Simões. *Muyrakyatã ou muiraquitã: um talismã arqueológico de jade prodecente da amazônia: uma revisão histórica e considerações antropogeológicas..* Disponível em: <http://acta.inpa.gov.br/fasciculos/32-3/PDF/v32n3a08.pdf>.
- CRULS, Gastão. A Amazônia Misteriosa. Coleção Saraiva 115. São Paulo: Saraiva, 1957.
- DUQUE ESTRADA, Gonzaga. Eliseu Visconti. Revista Kosmos, Rio de Janeiro, ano 2, julho de 1901.
- HERKENHOFF, Paulo. Design e selva: o caminho da modernidade brasileira. In: *The journal of Decorative and Propaganda arts 1875-1945*, n.21, 1995.
- PAHL SCHAAN, Denise. A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara. Dissertação de mestrado. PUC Rio Grande do Sul 1996 Disponível em: http://www.marajoara.com/Linguagem_Iconografica_Diss_Completa.pdf.
- _____. Cultura Marajoara. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.
- GODOY, Patrícia Bueno. Carlos Hadler: um apóstolo da arte nacionalista. Tese (Doutorado em História). Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2004.
- JORGE, Marcelo Gonczarowska. As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ra_indianismo.htm>.
- KERN, Daniela. *The Amazonian Idol: the naissance of a national symbol in the Empire of Brazil (1848-1885)*”. Disponível em: https://www.academia.edu/10956147/2013_The_Amazonian_Idol_the_naissance_of_a_national_symbol_in_the_Empire_of_Brazil_1848-1885
- LANGER, Jonni: *As amazonas: História e Cultura Material no Brasil Oitocentista*. Mneme – Revista Virtual de Humanidades, n. 10, v. 5, abr./jun.2004 Dossiê História Cultural. Disponível em: <http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/pdf/mneme10/amazonas.pdf>.
- MALTA, Marize. *Percursos na construção de novas iconografias brasileiras: do selvagem romântico às grafias marajoaras art déco*. Disponível em:

http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308172766_ARQUIVO_MALTAMarize_Discussoesacercadeumanovaiconografiabrasileira.pdf.

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 em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ms_lendas.htm>.

SALFIER, Neil. Como era ardiloso o meu francês: Charles Marie de La Condamine e a Amazônia das Luzes. *Revista Brasileira de História* – Dossiê “Brasil visto de fora” vol.29 no.57 São Paulo: Junho, 2009 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882009000100004&script=sci_arttext.

SOUZA, Osvaldo Macedo de. *Correia Dias: um poeta do traço*. Rio de Janeiro: Ed. Batel 2013.

VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. O neo pré-hispanismo na arquitetura. Auge e decadência de um estilo decorativo – 1921/19. *Revista digital Arquitectos*, Ano 4. Outubro de 2006 Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/648/pt>.

Amanda Tavares Pereira

Doutoranda do programa de Pós-graduação em Artes da UERJ desde março de 2013. Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2008). Dedicou-se à pesquisa de textos escritos por Cecília Meireles ilustrados pela artista plástica portuguesa Maria Helena Vieira da Silva. Profissionalmente, atua como professora de Literatura Brasileira no Ensino Médio e Fundamental das redes pública e privada.

Obras sob olhares
experiências e meios de aparição

Comércio de arte e construção do saber artístico em leilões no Brasil (séculos XIX e XX)

Caroline Fernandes

A afirmação do leilão como uma atividade comercial se deu no Brasil ao longo do século XIX. Evento capaz de reunir diferentes segmentos da sociedade, o leilão se tornou um importante espaço de sociabilidade, onde colecionadores se encontravam e se reconheciam, assim como assumiu um papel fundamental para a prática de colecionar. Durante a virada do século XIX para o XX, o leilão esteve no centro dos debates sobre o valor artístico dos objetos no Brasil, enquanto lugar de conhecimento que reunia diversos sujeitos sociais com diferentes relações e competências relacionadas às artes. Esse trânsito favoreceu a criação de novas demandas para produção, exposição, mas também de comercialização de objetos artísticos no cenário brasileiro.

Debate sobre o valor histórico e artístico dos objetos no Brasil

Durante a virada do século XIX para o XX, o leilão, como espaço de conhecimento que reunia diversos sujeitos com diferentes relações e competências relacionadas às artes, ocupou lugar central no debate sobre o valor artístico dos objetos no Brasil. Os sujeitos desse conhecimento em vias de especialização se afirmavam, por um lado, como atores de destaque no mundo da arte ao mesmo tempo em que sua autoridade era colocada sob suspeita.

No dia primeiro de julho de 1911, foi publicada uma crônica no jornal *Gazeta de Notícias*, assinada por R. Manso, com o título “Leilão de arte”⁵⁶. O motivo era o leilão que colocaria à venda a “coleção de objetos de arte e históricos” do senhor Francisco Guimarães, alguns dos quais, segundo o jornalista, “o governo deve adquirir para seu Museu da Boa Vista”. Por meio de um texto marcado pela sátira e pela ironia, o autor levanta uma série de questões que deixam ver como a sociedade da época debatia o valor histórico e artístico dos objetos, e coloca em xeque a perícia dos especialistas em ação nos leilões.

Eu, francamente, não daria cinco mil réis por um bidê que houvesse pertencido a Dona Carlota Joaquina; e se me caísse nas mãos o ‘necessário’ de prata, que foi da marquesa de Santos e hoje adorna uma sala do museu paulista, imediatamente eu o levaria ou (o que é mais provável) mandaria leva-lo à Casa da Moeda para ser convertido em [ilegível] de utilidade mais imediata. Uma luva de Napoleão, pela qual se possam mediar aquelas mãos que construíram e destruíram impérios, um chapéu de Newton mostrando o

⁵⁶ MANSO, R. “Leilão de arte”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 07 jun.1911. p. 3.

tamanho daquela cabeça, tem certo interesse. Mas as sugestões anatômicas dos grandes homens do passado devem se limitar a essas superficialidades. Esta é uma opinião pessoal. Pessoas há, e museus, que fazem dos objetos históricos a sua especialidade, e que preferem um palito usado por Napoleão na ‘Ceia da Beaucaire’ a uma ânfora grega, da boa época⁵⁷.

As considerações de R. Manso nos permitem pensar sobre alguns aspectos que concorriam para valorização dos objetos motivada por qualidades expressas ou relacionadas à história. Um dos caminhos para a atribuição do valor histórico mencionados no texto diz respeito ao fato do objeto em questão ter pertencido ou ter sido utilizado por uma personalidade do passado, como por exemplo um membro da aristocracia, um personagem político de destaque ou um cientista.

Para o autor do texto, o valor histórico dado pela relação precária entre o objeto e o personagem fazia com que muitos esforços fossem demandados para aquisição e preservação de itens irrelevantes: uma supervalorização do atributo “histórico” ocorria em prejuízo dos objetos cujo valor se encontrava nas qualidades artísticas. Essa conexão entre o objeto e o personagem, portanto, parece indicar um interesse apenas superficial.

A uma valorização dos vestígios da antiguidade, segundo destaca Krzysztof Pomian ao tratar da relação entre os objetos e seus significados, se dá na Europa principalmente a partir do século XIV, quando surgem novas atitudes com relação ao invisível. Esse valor teria se estabelecido não apenas por meio da noção de relíquias, a qual os relaciona com o passado mítico ou remoto, mas como objetos de estudo e, mais tarde, como curiosidades advindas de lugares exóticos e sociedades diferentes⁵⁸.

No séculos XVI e XVII, as novas atitudes em relação ao invisível teriam ido além da recolha das antiguidades, motivadas pela convicção de que é possível deslocar as fronteiras do indivíduo, as viagens e expedições que se multiplicaram no século precedente trouxeram objetos que, além de mercadorias em potencial, se constituíram, na Europa, em novos semióforos⁵⁹, deslocados de seu contexto inicial: “porque recolhidos não pelo seu valor de uso mas por causa do seu significado, como representantes do invisível: países exóticos, sociedades diferentes, outros climas”. Mais do que objetos

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ POMIAN, Krzysztof. Historia cultural, historia de los semióforos. In: *Para una historia cultural*. RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean François (coords). México: Editorial Taurus, 1999. p. 73-100.

⁵⁹ Na tentativa de romper com a dualidade que caracteriza as ciências humanas na contemporaneidade, cujo ponto de partida parece ser a contraposição entre um tratamento semiótico a outro pragmático, o filósofo e historiador propõe uma reflexão sobre os objetos a partir dessas duas dimensões: visível e invisível. Para tanto, foi necessário fazer uso de um novo conceito capaz de contemplar aquilo que os objetos tem em comum, de mostrá-los como realizações diferentes de uma mesma função e dar a esta um nome. A palavra utilizada por Pomian para solucionar esse empasse foi “semióforo”. Mais do que necessariamente uma inovação terminológica, se trata de uma busca pela aproximação dos objetos visíveis, especialmente aqueles que interessam à história cultural. Tal aproximação pode ser estendida ainda a objetos percebidos por outros sentidos além da visão, isso quer dizer, abrange também os signos e seus suportes em relações recíprocas e que permite ultrapassar, com a oposição entre a perspectiva semiótica e a pragmática, o caráter unilateral próprio de ambas. Nesse sentido, entende-se por semióforo, o objeto visível investido de significação. Idem.

de estudo, esses objetos tornam-se curiosidades⁶⁰. Finalmente, a partir do século XV, a categoria de semióforos ganhou conotações ligadas aos quadros e obras de arte modernas, com base no novo estatuto das obras de arte que se afirmou vinculado à natureza: “concebida como uma fonte de beleza, e portanto, como única capaz de dar a um objeto produzido pelos homens os traços que lhes permitem durar”⁶¹.

O público dos leilões não era formado apenas por colecionadores experientes e especialistas, incluía também grupos diversificados de pessoas referidas pelos cronistas como amadores de arte ou simplesmente curiosos. Ana Maria Cavalcanti afirma que havia de fato um público amador das belas artes no final do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro. Público esse que despertava o interesse e as preocupações dos artistas que se esforçam para contar com sua presença nas mostras e desejavam sua admiração⁶². Nos salões, em especial, que se tratavam de eventos marcados pela competição, a produção dos artistas levava em consideração que cada trabalho seria avaliado não somente pelo júri e pela crítica, como também pelo público.

Na seção da *Revista Illustrada* de 1882, destinada às “Chronicas Fluminenses”, Julio Dast publicou um texto para tratar da abertura da exposição de belas artes do Liceu de Artes e Ofícios em março daquele ano. Mostrando-se reticente quanto à recepção da mostra pela sociedade carioca, o jornalista questionou o discernimento do público presente no leilão dos bens do Visconde de Figueiredo, pouco tempo antes:

Mas será uma boa notícia a abertura de uma exposição de belas artes num país onde uma tela assinada Gustavo Doré é vendida por cinquenta mil réis, no mesmo leilão em que péssima oleografia de Primeira Missa no Brasil atinge a soma fabulosa de cento e cinquenta mil réis? Não é tão excessivamente desanimador esse fato? Não é tão triste o exemplo?⁶³

O ponto de partida para a pergunta de Julio Dast foi justamente a diferença de valores pagos a duas obras no mesmo leilão. Uma assinada pelo pintor e ilustrador francês Paul Gustave Doré (1832-1883) e a outra uma reprodução à óleo da Primeira Missa no Brasil, tema recorrido por Victor Meirelles para a grande tela finalizada em 1860. Para o autor da nota, que não forneceu maiores detalhes sobre as duas obras vendidas no pregão, a identificação da autoria, no caso da primeira, já parecia motivo suficiente para que a ela se pagasse um valor proporcionalmente maior àquele que esperava ter sido pago pela segunda.

⁶⁰ POMIAN, Krzysztof. “Coleção”. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. 1: Memória & História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.p 77.

⁶¹ idem.

⁶² CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Relações entre o publico e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2003.

⁶³ *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, no. 292, ano 7, 1882. p. 2.

De toda forma, o exemplo acima nos permite pensar sobre os critérios levados em conta para distinguir e valorar os objetos artísticos nos leilões, como se dava esse processo e até que ponto o público agia com independência ou atendendo às expectativas da crítica de arte. Diferente do que esperava o jornalista da *Revista Illustrada*, a obra do pintor francês foi vendida por um baixo preço no leilão e, tal discernimento por parte do público, motivava seu questionamento sobre a capacidade dos visitantes da exposição recém-inaugurada no Liceu de Artes e Ofícios.

Se a capacidade do público em geral de julgar e estimar o valor dos objetos por suas qualidades artísticas foi questionada por Julio Dast no final do século XIX, na crônica de R. Manso, publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1911, foi a vez dos peritos serem questionados quanto a seu conhecimento e proficiência. Mais uma vez, a motivação para esse debate foi a realização de um leilão e a possibilidade de participação do Estado como licitante. O autor faz uma crítica incidente sobre a *expertise* daqueles que se consideravam peritos em obras de arte:

Se o governo pretende concorrer no leilão para adquirir objetos históricos não pode contar com o meu concurso. Se, porém, quiser lançar nos objetos de arte, ofereço-lhe os meus conhecimentos especiais. A ‘expertise’ em matéria de arte antiga e ‘bric-à-brac’ é formada de: Conhecimento de arte, x gotas; Fé, de primeira qualidade, 5 quilogramas. Pode-se adicionar uma gota de tintura de ciência, só para dar cor. Todavia, os próprios ‘experts’ estão sujeitos a erro ⁶⁴.

Afirmando-se ironicamente como um conhecedor de arte, o cronista apresenta uma fórmula interessante para justificar sua “perícia” em arte antiga e bricabraque⁶⁵, a composição inclui além de conhecimento, fé e ciência. Ao estabelecer critérios para mensurar a quantidade de cada um dos componentes, cinco quilogramas de fé de boa qualidade, mais uma gota de tintura de ciência, o autor satiriza a fundamentação dos peritos, segundo ele, baseada em aspectos subjetivos e dificilmente estimáveis.

Para dar continuidade ao seu argumento, que lançava uma crítica feroz à autoridade dos ditos especialistas, o cronista narra um episódio particular, quando hipoteticamente comprou um vaso de faiança sem estar convencido de sua origem. Depois de levar o objeto a dois peritos da cidade, a dúvida permanecia diante de dois pareceres tão diferentes. Conforme a narrativa, o primeiro perito “examinou, olhou, revirou-o e disse-me que não poderia garantir se a peça era chinesa ou japonesa, mas afirmava que era um vaso usado na China, até século XVI, para guardar incenso nos templos”. O

⁶⁴ ARTE em leilão. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 17 mai. 1911. p. 2.

⁶⁵ Objetos antigos de caráter artesanal, artístico ou decorativos de baixo valor.

segundo, por sua vez, disse “que o vaso era etrusco e provavelmente o mesmo usado para recolher o leite da loba que amamentou Romulo e Remo. Garantia-me, porém, que era uma peça de valor”⁶⁶.

Insatisfeito com as avaliações dos peritos e intrigado sobre umas fraturas na superfície do vaso, levou a questão para um grupo de amigos. Cada um apresentou uma explicação, até que

(...) o caixeirinho do armazém próximo, que chegara na ocasião, consultado por pilheria sobre o caso, respondeu logo:

-Não é nada do que os senhores pensam. Isto é o lugar da asa.

-Mas como você sabe que este vaso tinha uma asa? Perguntamos ao mesmo tempo.

-De certo havia de ter; pois se isto é um...

Tão longe estava eu de esperar a explicação, que a palavra me soou como – Gram-Guignol.

“O pequeno tinha razão. Errei dessa vez. Todos erram. Mas não perdi a fé, a confiança em mim mesmo, o que é o dote mais sólido dos conhecedores d’arte. Se o governo quiser se utilizar dos meus serviços no leilão do senhor Francisco Guimarães, ofereço-lhe-os de boa vontade”⁶⁷.

O tom satírico que perpassa todo o texto chega ao ápice nesse exemplo final. Para o cronista do *Gazeta de Notícias*, muitos depositavam confiança excessiva no poder de julgamento dos chamados especialistas. A única coisa que servia de base para a avaliação dos peritos, segundo R. Manso, era sua própria autoconfiança, ou seja, algo que poderia ser facilmente colocado à prova.

Como adverte o sociólogo francês Raymonde Moulin, a constituição dos valores artísticos resulta de uma articulação entre o campo artístico e o mercado: enquanto no campo artístico se produzem e se revisam as evoluções estéticas, no mercado são realizadas as transações e elaborados os preços⁶⁸. A venda por arrematação é a finalidade máxima de um leilão.

As informações e o vocabulário fornecido pela crítica de arte acompanham o processo de afirmação do leilão como espaço de venda de objetos artísticos. No leilão de móveis organizado pelo leiloeiro Elviro Caldas em 1905, foi relacionado, na sala de visitas, “uma esplêndida pintura a óleo, de R. Amoedo, silvestre”; “uma antiga pintura a óleo sobre madeira, escola flamenga”; uma “importante pintura a óleo sobre tela com moldura dourada, cópia de Sebastião Fernandes, *O Judas Iscariotes*, adquirido na exposição de Viena”⁶⁹. O grande diferencial das informações fornecidas sobre essa última

⁶⁶ ARTE em leilão. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 17 mai. 1911. p. 2.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ MOULIN, Raymond. *El mercado del Arte: Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca, 2012.

pintura passa justamente pela indicação de que foi adquirida na Exposição Universal ocorrida em 1873, na capital do antigo Império Austro-Húngaro.

O desempenho dos artistas, ou mesmo a participação das obras em eventos como as exposições universais e os salões, aparece nos catálogos como um elemento que destaca e valoriza a obra. O leiloeiro J. Dias realizou um pregão para venda de uma “bela galeria de pinturas a óleo, pastel e guache do artista Augusto Crotti”, em 1910⁷⁰. No anúncio, há uma nota interessante: “Os quadros do artista Augusto Crotti estiveram em exposição na Escola de Belas Artes, onde foram bem apreciados, os quadros vieram para serem vendidos no armazém do anunciante”⁷¹.

Aquela informação deixa ver um apelo positivo do anunciante para a aceitação da mostra tanto pelo público quanto pela própria crítica. No final daquele ano, uma nota publicada no jornal português *O Século*, que circulava em Lisboa, tratava da inauguração da exposição do pintor italiano:

Cerca de trinta trabalhos se ostentam nas paredes do salão do brilhante magazine, sendo difícil destacar um ou outro, visto que todos, indistintamente, nos falam com louvor do artista que os produziu. Seja-nos, porém, lícito referir aos retratos dos srs. dr. Bernardino Machado, Guerra Junqueiro e escultor Teixeira Lopes, cuja fidelidade é flagrante. (...) Entre as numerosas pessoas que visitaram ontem a exposição, viam-se os srs. dr. Bernardino Machado e ministros de Itália e filha e alguns críticos e representantes de jornais⁷².

O artista havia participado de pelo menos duas exposições gerais no Rio de Janeiro, realizadas pela Escola Nacional de Belas Artes nos anos anteriores, edições de 1908 e 1909. Naquele ano de 1910, como sugere o anúncio do leilão, Augusto Crotti (s.d.) havia novamente exposto alguns de seus trabalhos no espaço da escola. A presença de críticos de arte foi destacada pela imprensa portuguesa; no anúncio do leilão, por sua vez, tanto a realização da exposição quanto uma possível aprovação da crítica são utilizados para elevar o status da obra à venda, o que pode provocar uma resposta imediata no seu valor de mercado⁷³.

A credibilidade eventualmente concedida à crítica de arte, como também ao júri das exposições, parece advir do reconhecimento de sua *expertise*, ou seja, um conhecimento exclusivo sobre os objetos artísticos que tornava os críticos e os jurados aptos a promulgar descrições e julgamentos acerca das obras, servindo de intermediário e referencial para a apreciação do público em

⁶⁹ CATÁLOGO do Leilão de Delicados Móveis, realizado pelo leiloeiro Elviro Caldas. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 16 nov. 1905. p. 06.

⁷⁰ CATÁLOGO do Importante Leilão de Bella Galeria de Pinturas a Óleo, Pastel e Guache do Artista Augusto Crotti, realizado pelo leiloeiro J. Dias. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 21 fev. 1910. p. 09.

⁷¹ Idem.

⁷² *O Século*. Lisboa, 10 dez. 1910. p.1.

⁷³ MOULIN, Raymond. *Op. cit.*, 2012.

geral, considerado leigo. O mais interessante, todavia, é a apropriação desses elementos de competência como forma de atribuir valor aos objetos nos leilões.

Nesse sentido, Howard Becker sugere a ligação inevitável entre a própria definição do conceito de obra de arte e os sistemas de distribuição desses objetos que convivem nos diferentes mundos da arte, partindo do princípio de que são considerados como tal justamente aqueles que se conformam às possibilidades do sistema de distribuição⁷⁴. Para que seja possível a um artista difundir suas obras, seu trabalho não pode ser incompatível com o sistema, o que também não significa uma submissão total dos artistas. A dinâmica desse processo inclui constantes negociações e rearranjos entre os sujeitos e os próprios sistemas de distribuição que se modificam ao longo do tempo⁷⁵. No Rio de Janeiro, ao longo do século XIX, o leilão se afirmou como um sistema de distribuição responsável tanto pelo nicho de mercado reservado às obras de segunda mão, como também promoveu a difusão e circulação da produção contemporânea.

A grande contribuição da sociologia de Howard Becker para a compressão do campo artístico, a partir de seu conceito de mundos da arte, parece ser justamente a de provocar o exercício de reflexão sobre os vários sujeitos que atuam no campo de forma relacional. O problema inerente ao estabelecimento do valor artístico, nesse sentido, coloca em relação esse arranjo diversificado de sujeitos: artistas, críticos, colecionadores, especialistas, *marchands* e também os leiloeiros. Considerando o impacto da distribuição sobre a reputação de uma obra ou de um artista, a questão do valor depende, em larga medida, do “modo como os sistemas de distribuição, e os preconceitos profissionais que os veiculam, modificam a ideia daquilo que poderá ser incluído ou excluído dessas categorias”⁷⁶.

Para o leiloeiro, a elaboração do catálogo começa no instante em que tem início o trabalho de levantamento e registro dos itens, uma espécie de inventário que, no Brasil, se tornaria exigência legal a partir da publicação do Código Comercial do Império⁷⁷. Embora o leilão, por assim dizer, denote uma relação de direito que coloca o vendedor no centro privilegiado quando se trata de determinar o valor de venda, nem mesmo no caso de um objeto artístico, e portanto exclusivo, isso não significa que esse sujeito detém o controle supremo para determinar o preço: outras demandas estão em jogo.

Por outro lado, o comprador também não tem controle absoluto, mesmo quando é ele quem estipula o montante final do lance. Embora não seja este o objetivo da pesquisa em curso, deve-se advertir que para compreender esse processo de elaboração dos preços, deve-se atentar para variáveis importantes relativas, por exemplo, a aspectos como a renda dos potenciais compradores, assim como a conjuntura econômica geral.

⁷⁴ BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 2010. p. 100.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Ibidem. p. 101.

⁷⁷ BRAZIL. *Op. cit.*, 1878.

A colaboração dos operadores culturais, como críticos e especialistas, assim como dos operadores econômicos, como os leiloeiros, segundo Moulin, concorre para a renovação dos valores artísticos ao longo do tempo: ambos produzem signos que contribuem para o retorno de uma escola, por exemplo, de um estilo, de um gênero, ou de um pintor⁷⁸. Além disso, a ação retrospectiva do presente sobre a visão que cada época, incluindo cada geração, tem sobre o passado, provoca a revalorização de certos artistas e de certos períodos de sua criação nos diferentes momentos.

A questão da autenticidade, por exemplo, tem sido um item de destaque nas relações que envolvem a dinâmica dos mundos da arte, e seus efeitos podem ser sentidos no mercado de forma bastante explícita: uma mudança de atribuição tem, entre outras consequências, um efeito monetário claro⁷⁹. Nesse sentido, os estudos produzidos no interior do campo artístico acabam tendo repercussões mais amplas. A valorização do saber e os progressos científicos da disciplina histórica permitiram ainda considerar a prática da peritagem como ligada a um conjunto de conhecimentos raros e informações específicas.

Inicialmente, a tarefa do perito ficava a cargo dos próprios artistas; no Antigo Regime, por exemplo, eram eles a quem estava submetida a custódia das coleções reais. Tarefa hoje realizada por historiadores da arte, curadores e conservadores de museus, mas também por especialistas independentes, a gestão do conhecimento artístico, no século XVIII, estava diretamente ligada aos *marchands*, que deveriam reunir tanto qualidades de um refinado conhecedor, quanto de um comerciante. Dessa forma, o próprio negociador encarnava a figura do especialista. De todo modo, como destacou Moulin, a atividade do perito tende a ser validada justamente pelo consenso dos especialistas, ainda que frágil e provisório. Produto dos créditos acumulados na comunidade intelectual e, de forma mais ampla, frente ao mercado de arte, a reputação pessoal passa a ser um dos critérios de destaque para sejam avaliadas a capacidade e a credibilidade de um especialista ou perito.

Tudo isso é importante para pensarmos que, apesar da produção de um catálogo de leilão ficar a cargo dos organizadores do evento, o que significaria dizer o próprio leiloeiro e sua equipe, a esse processo estava ligado a atuação de diversos outros sujeitos do sistema de arte, agentes econômicos e culturais em diálogo com práticas e saberes artísticos a partir dos quais formam-se os consensos provisórios ou certas polêmicas.

No Brasil, a publicação de textos críticos nos catálogos de exposição foi uma prática recorrente no século XIX, adotada por diversos artistas, e tinha uma intenção evidente de compor um cenário favorável e garantir credibilidade às obras e/ou ao artista por meio da opinião expressa do crítico. Nos catálogos de leilão, essa prática ganhou força no século XX. Conforme os objetos

⁷⁸ MOULIN, Raymond. *Op. cit.*, 2012. p. 24.

⁷⁹ Citando o exemplo de uma obra comprada pelo Museu do Louvre no final dos anos 1960 por aproximadamente 2.200 francos, mais tarde, atribuída a Poussin e recuperada por vias legais pela família dos antigos donos e vendida em leilão por cerca de 7.000.000 francos, Moulin atenta para o impacto da informação relativa à autoria de uma obra e o papel do especialista como fonte provedora da informação.

artísticos começaram a se destacar e fornecer valoração diferenciada aos pregões, os catálogos foram incorporando novos elementos caros ao dinâmico campo artístico. Por outro ângulo, veremos ainda que os catálogos e suas formas de utilização também constituíam ferramentas importantes que auxiliavam o trabalho do próprio crítico. Ou seja, o catálogo de leilão se torna também um espaço para validação do conhecimento especializado sobre arte.

Parece importante perceber ainda como a atuação conjunta desses vários sujeitos que integram o que Howard Becker chamou de mundos da arte, favoreceu a criação de novas demandas para produção, exposição, mas também para comercialização desses objetos. Essas demandas podem ser visualizadas no processo de elaboração de um gênero literário específico para os catálogos de leilão, mais propriamente para os catálogos de leilões que contavam com montantes expressivos de objetos artísticos, diferenciando-se tanto do gênero de venda de bens móveis em geral, como também daquele empregado nas exposições de arte.

Referências bibliográficas:

- BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 2010.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Relações entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2003.
- DAZZI, Camila. Crítica de Arte: uma nova forma de escrever o século XIX no Brasil. *Anais XXIV Colóquio CBHA*. Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MOULIN, Raymond. *El mercado del Arte: Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca, 2012.
- POMIAN, Krzysztof. “Coleção”. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. 1: Memória & História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- _____. “Historia cultural, historia de los semióforos”. In: *Para una historia cultural*. RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean François (coords). México: Editorial Taurus, 1999.
- PRETI-HAMARD, Monica; SÉNÉCHAL, Philippe. *Collections et marché de l’art en France (1789-1848)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- WARREN, Jeremy; TURPIN, Adriana. *Actions, Agents and dealers: the mechanisms of the art market (1660-1830)*. London: Archaeopress, 2008.

Caroline Fernandes Silva

Pós Doutoranda da Universidade Federal do Pará. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF); mestre em História Social pela mesma instituição; graduada em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Congratulada com o *Prêmio Vicente Salles* em 2012, concedido pelo Instituto de Arte do Pará (IAP). Autora do livro *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*.

Uma estranha no ninho? Artes decorativas nos Salões Nacionais Rio de Janeiro, décadas de 1930 e 1940

Marcele Linhares Viana

Na seara da história da arte, o tema *Arte Decorativa* nos leva a tentar compreender os diferentes conceitos que lhe são atribuídos em distintas épocas. Na primeira metade do século XX, percebemos que o significado do termo não é único nem constante, porém é evidente sua exclusão do conjunto das belas artes, embora estabeleça estreita relação com a pintura, a escultura, e principalmente, com a arquitetura. As demandas de mercado artesanal e industrial das primeiras décadas do século XX, entretanto, sustentam a presença das artes decorativas nas exposições e mostras de arte. É o que se pode constatar através da crescente participação de artistas decoradores nas Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA) e Salões Nacionais de Belas Artes (SNBA) promovidos pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) desde o século XIX.

Entre os anos 1930 e 1940, o ensino da Escola está dividido em dois seguimentos: um composto pelo curso de Arquitetura e o outro pelos cursos de Pintura, Gravura e Escultura. O ensino de Arte Decorativa se dá através da cadeira “Artes Aplicadas – Tecnologia e Composição Decorativa”, oferecida para todos os cursos. A disciplina criada na Reforma Institucional de 1931 tem seu nome abreviado para “Arte Aplicada” em 1933 e, em seguida, alterado para “Arte Decorativa”. Nos Salões Nacionais é frequente, no entanto, a utilização de ambos os títulos para a seção. Somente em fins dos anos 1940 é criado um curso de graduação de Arte Decorativa na ENBA, a partir do Regimento de 1948⁸⁰, elaborado após a saída do curso de Arquitetura da instituição para abertura da Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA)⁸¹. Tal situação obriga a Escola a se reformular, pois é quebrada a tradicional tríade das belas artes – Pintura, Escultura e Arquitetura. O novo documento que redefine a ENBA é reconhecido como um início de efetiva modernização da Escola, sobretudo por assumir dois novos cursos como graduação: o de Arte Decorativa, advindo de uma disciplina que, desde o início dos anos 1930, vinha sendo defendida por alguns professores para ser um curso

⁸⁰ Regimento Interno da ENBA – UB 1948 (aprovado pelo conselho universitário de 17 de agosto de 1946, publicado no DOU de 08 de agosto de 1947 e entrou em vigor em 1949), p. 442-492.

⁸¹ A Faculdade Nacional de Arquitetura é fundada em 1946, um ano após a saída do curso da ENBA.

autônomo; e o de Professorado de Desenho, corroborando com política educacional de fins do século XIX que defende o ensino do desenho em todas os níveis escolares⁸².

Entre os anos 1930 e 1940, porém, a cadeira de Arte Decorativa é considerada na Escola como matéria complementar ao ensino de Pintura, Escultura e Arquitetura. Neste intervalo de tempo, tem dois professores, o arquiteto e decorador Roberto Lacombe (1933 – 1937), cuja maioria de alunos em suas aulas era de Arquitetura; e o pintor Henrique Cavalleiro (1938 – 1948), formado pela Escola e aluno – em seguida, docente – do curso de Extensão de Arte Decorativa que o artista Eliseu Visconti ministra na Escola Politécnica da Universidade do Brasil (UB), seguindo os moldes do ensino francês da *École Guérin*.

Nesse contexto, acompanhar o desenvolvimento das artes decorativas tanto na Escola quanto nas Exposições Gerais / Salões Nacionais nos leva a observar como esse tipo de manifestação se desenvolve no campo artístico ao longo desses anos e como essa arte “estranha no ninho” das belas artes se apresenta através de objetos decorativos.

A arte decorativa conquista espaço nos Salões Nacionais

Embora no âmbito das belas artes as artes decorativas ainda fossem consideradas uma “arte menor”, o espaço que lhe é concedido nas exposições, desde o século XIX, é gradativamente ampliado, sobretudo a partir do século XX, quando aparecem com crescente número de expositores. Ao longo dos anos 1930, é constante a exposição de trabalhos que representam a flora e a fauna nacionais estilizadas e, principalmente, os grafismos indígenas.

Nessa década, sobretudo após a instauração do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), em 1937, são frequentes as aquisições e doações de objetos e obras expostas nos salões, principalmente dos premiados. Proveniente da Exposição de 1930, encontramos três vasos (Imagem 01), classificados nos documentos como “objetos de cerâmica” (seis peças no total), adquiridos pela Escola da Cerâmica Itaipava. Em 1926, o empreendedor Alberto Augusto da Costa e o ceramista francês Henry Gonot abrem, em região próxima à cidade de Petrópolis, a fábrica de Cerâmica Itaipava. As seis peças adquiridas pela Escola compõem o conjunto de dezesseis obras expostas na Seção de Arte Aplicada da Exposição Geral deste ano. Gonot se apresenta no catálogo como discípulo do decorador paraense Theodoro Braga, artista que também participa da mostra com duas obras de temática indígena. Dentre os

⁸² O curso de Arte Decorativa tem sua primeira turma aberta em 1949, com dois alunos inscritos. A partir do ano seguinte, o número torna-se crescente até atingir mais de 30 alunos matriculados nos anos 1950 e 1960. Livro de Matrículas ENBA. Arquivo do Museu D. João VI – EBA – UFRJ.

premiados na 37ª EGBA na Seção de Arte Aplicada há uma divisão entre as premiações para os trabalhos de temática nacional e outros mais tradicionais, especialmente porque mais da metade dos expositores é de estrangeiros: dos sete participantes, apenas dois são brasileiros.



Imagem 01: Três vasos marajoaras. Cerâmica Itaipava. Acervo do Museu D. João VI. EBA – UFRJ.

No ano de 1931, o Salão Revolucionário não tem a Seção de Arte Decorativa e, no ano seguinte, a mostra é suspensa, voltando a ocorrer apenas em 1933. A 39ª Exposição Geral apresenta seis expositores na Seção Arte Aplicada, dentre eles estão Iris Pereira e Euclides Fonseca, também discípulos de Theodoro Braga. Iris, natural do estado do Amazonas, apresenta “Motivos ornamentais das cerâmicas dos índios Cunivó, do rio Ucajali – Acre” e Fonseca expõe cinco peças de “estilo marajoara”. Iris é professora-secretária do curso de Extensão de Arte Decorativa que o Visconti coordena na Escola Politécnica a partir de 1934 e que funciona até meados dos anos 1940.

Em 1934, a Exposição Geral muda oficialmente de nome para Salão Nacional de Belas Artes, nesta mostra, porém, a Seção de Arte Decorativa não é registrada no catálogo. Em 1935, a Seção Arte Aplicada conta com nove expositores, dentre eles Yvonne Visconti (filha de Eliseu Visconti e sua aluna no curso de Extensão), Camilla Álvares de Azevedo (filha do jornalista e poeta Álvares de Azevedo Sobrinho e professora de Desenho no Liceu de Humanidades Nilo Peçanha, de Niterói), Maria Francelina Falcão, Manoel Pastana e, novamente, Iris Pereira. A temática inspirada na flora e fauna domina os temas dos trabalhos, sendo que a questão indígena prevalece nas composições cerâmicas. O professor paraense Pastana recebe a Menção Honrosa e as Medalhas de Bronze são concedidas a Maria Francelina e Camila Azevedo, pela “Coleção de objetos em cerâmica, com decorações dos

índios brasileiros”. Yvonne Visconti também conquista a mesma premiação pelo painel “Os Perus”.

Camilla e Maria Francelina participam, dois anos depois, da Exposição Internacional de Paris⁸³, representando o Brasil com obras de arte decorativa, e onde a professora de Niterói tem um vaso premiado (Imagem 02). Ambas artistas afirmam que se inspiram, para execução de seus trabalhos, nos objetos do acervo do Museu Nacional e nos estudos dos professores Heloisa Alberto Torres e Raymundo Lopes. Sobre a sua relação com a arte indígena, Maria Francelina afirma que encontra no “estilo Marajoara uma beleza infinita. Os seus motivos aplicados à ornamentação dos nossos objetos de uso os mais variados, dão aos mesmos um sabor de originalidade que pode acompanhar sem prejudicar as formas modernas, mesmo as mais caprichosas.”⁸⁴

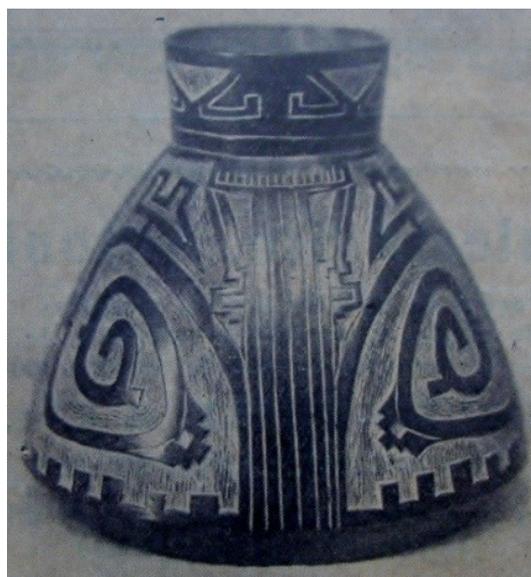


Imagem 02: Vaso com ornamentação marajoara. Camilla Álvares de Azevedo. Peça premiada na Exposição Internacional de Paris de 1937. Imagem do artigo “Arte Marajoara”. *Jornal Bellas Artes*. Ano 4. N°31-32. Janeiro de 1938.

Os anos de 1936 e 1937 apresentam dados muito similares aos anos anteriores. No salão de 1938 encontramos um número maior de expositores na Seção de Arte Decorativa: 14.

⁸³ A *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, que acontece em Paris de maio a novembro de 1937, é a primeira mostra organizada sob nova regra da Convenção de Paris para exposições internacionais, lançada em 1928. A exposição é marcada por mostrar, pela primeira vez, a obra *Guernica*, de Pablo Picasso, além de contar com a participação de importantes artistas e arquitetos modernos como Le Corbusier, Alvar Aalto, representantes da *Bauhaus*, etc. A representação do Brasil fica por conta do Pavilhão do Tabaco e Café e da apresentação da arte nacional, sobretudo de artistas vinculados com a temática indígena e da flora e fauna locais.

⁸⁴ “Arte Marajoara” In: *Bellas Artes*. Ano III. N°26-27. Agosto 1937.

Os trabalhos premiados são os de Euclides Fonseca, que recebe Medalha de Ouro por obras com tema marajoara - também apresentado por outros artistas; e de Tilde Canti, com Medalha de Bronze pelo painel decorativo “Ararapas”. Henrique Cavalleiro e Iris Pereira são citados como mestres de Yara Leite, provavelmente aluna do curso de Extensão de Visconti. Neste ano, Cavalleiro é aprovado em concurso da ENBA para ministrar a cadeira de Arte Decorativa, mas já atua como docente no curso da Politécnica.

Em 1939, o Salão Nacional compõe a Seção de Arte Decorativa com 14 participantes, o dobro do início da década. Os premiados são: Pastana, com Medalha de Ouro por “Jarra marajoara”, “Vaso ‘Pacoval’” e “Sobre-móvel ‘Caranguejo’”; e Dolores Rodrigues, com Medalha de Bronze pelo “Painel decorativo – fauna e flora estilizada”. Dentre os temas das demais obras premiadas, predomina a arte indígena. Novas técnicas, porém, são inseridas na seção, como a xilografia e os projetos cenográficos. A pintura decorativa, identificada como “mural” ou “painel”, também se apresenta em maior número. Neste ano, da lista de 15 obras adquiridas pelo MNBA do Salão, duas são de arte decorativa: os vasos premiados de Pastana⁸⁵.

A arte decorativa expande seu repertório nos salões

O Salão de 1940 mantém o mesmo número de expositores que no ano anterior, porém 13 se encontram na Divisão Geral, enquanto um expõe na inauguração da Divisão Moderna. Nesta seção, encontra-se o trabalho de Thea Habermeld, discípula de Roberto Lacombe, primeiro docente da cadeira de Arte Aplicada na ENBA. Thea apresenta um “Painel (em tecido) para teatro” e um “Projeto de tapetes que foram executados para o pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português em Lisboa”, evento em que o professor atua como decorador executando o projeto de interior do pavilhão. A artista aparece no jornal *Belas Artes*, em abril do mesmo ano, como expositora no Salão da Associação dos Artistas Brasileiros⁸⁶. Na mostra, Thea, definida como uma “jovem com entusiasmo e talento”, apresenta um conjunto de aquarelas que revelam uma “sensibilidade fina e um temperamento artístico bem encaminhado”⁸⁷.

⁸⁵ Os dois vasos premiados de Manoel Pastana fazem parte das Coleções Especiais do acervo do MNBA, entretanto, somente possuímos autorização para divulgação das imagens na publicação da tese de doutorado.

⁸⁶ Thea Habermeld expõe trabalhos de pintura também no MNBA, entre 19 e 31 de janeiro de 1943. Anuário do MNBA. Nº5. Ano 1943, p. 83.

⁸⁷ No mesmo artigo, destaca-se o trabalho de Raquel, que expõe desenhos de figurinos no SAAB, com “traço sensível [e] elegância”. O periódico, porém, reconhece que este tipo de trabalho é “um gênero pouco praticado pelos nossos artistas”. Nos anos 1940 e 1950 é frequente a inscrição de aquarelas na seção de Arte Decorativa dos Salões. Exposições In: *Bellas Artes*. Ano VI. Nº 57-58. Abril-maio 1940.

O 46º SNBA premia apenas uma expositora da Seção de Arte Decorativa da Divisão Geral: Camilla Azevedo, com Medalha de Ouro pela “Coleção de peças em bronze e cerâmica (decorações dos índios brasileiros)” e “Prato em cobre (decorações: estilização de peixe e galo)”. Neste ano, é adquirido pelo MNBA “Um vaso marajoara” da artista, provavelmente ele é peça integrante desta “coleção” apresentada no Salão⁸⁸. A temática marajoara continua a aparecer na descrição das obras, porém, apenas nas dos artistas discípulos de Theodoro Braga e seus seguidores. Em geral, os demais trabalhos apresentam temática nacional ou naturalista, todavia sem destacar a influência indígena, como: “Madona do Acarajé”, “Prato com estilização de motivos da fauna e da flora brasileiras” e “Uma mesa embutida com madeira nacional preta e branca”.

O ano de 1941 apresenta um aumento significativo do número de expositores na Seção de Arte Decorativa, tanto na Divisão Geral (17) quanto na Moderna (5). Nesta mostra, aparecem os nomes de Violeta Campofiorito, que atua junto ao ensino de arte decorativa em nível secundário e profissional, na Divisão Geral; e dos artistas Sansão Castello Branco e Joaquim Tenreiro, que obtêm sucesso nos anos 1940 e 1950 com seus trabalhos de cenografia e mobiliário, na Divisão Moderna. Castello Branco é o primeiro decorador contemplado, em 1954, com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM), mostra derivada da Divisão Moderna do SNBA e também vinculada à ENBA.

No ano de 1942, o salão apresenta, na Divisão Geral, 13 expositores e, na Divisão Moderna, sofre uma redução para três artistas, porém um deles é contemplado com a Medalha de Bronze. Castello Branco é laureado com o (projeto de) “Cenário e traje para bailado ‘Pastoril’”. Além dos prêmios oficiais, são conferidos outros, como o Prêmio Ilustração Brasileira que é concedido a Manoel Pastana pelas obras “Tamanduá bandeira” e “Prato marajoara”, expostos neste mesmo ano.

Em 1943, o SNBA conta com a participação de 15 expositores na Divisão Geral e apenas um na Divisão Moderna. O representante único da arte decorativa moderna é Castello Branco com (o projeto de) “Cenário nº1 para o *ballet* ‘Mensagem’”. A Seção de Arte Aplicada concede Medalha de Bronze, para Zeno Zani, pelos trabalhos “Cangurus (serra livros)” e “Cofre antigo”; e Menção Honrosa para outros quatro artistas: Celeste Faria, com “*Vitraux* – cabeça de índio”; Crisolina Miranda, com “Flores”; J. Rodrigues Silva, com “Uvas e flores – escultura em madeira”; e Maria Emília Lundberg, com “Primavera”.

⁸⁸ O vaso de Camilla Álvares de Azevedo faz parte das Coleções Especiais do acervo do MNBA, entretanto, somente possuímos autorização para divulgação das imagens na publicação da tese de doutorado.

Nessa mostra, a temática indígena é usada por cinco artistas: Anne-Marie Eugénie Caillaux, “Receptáculo de pedra sabão em estilo indígena”; o ceramista De Vicenzi, “Balaiadas – um prato de porcelana decorada sobre esmalte. Assunto: balaios e figuras características índio-brasileiro”; Manoel Pastana, “Uirapurú (lenda amazônica, projeto para *vitraux*)”; Yara Ferreira, “Vaso em cerâmica (estilo marajoara)” e “Prato em cerâmica (estilo marajoara)” e Celeste Faria, citada anteriormente dentre os premiados. Os títulos que remetem a temas da fauna e flora local também continuam a aparecer. Em relação à cultura nacional, se destaca o trabalho de Hugo Moriani, “Princesa zulu – escultura em jacarandá” que, pela segunda vez nos Salões Nacionais de Belas Artes, utiliza em suas obras a temática africana.⁸⁹

Em 1944, há um esvaziamento da Seção de Arte Decorativa no 50º SNBA. Apenas oito decoradores apresentam trabalhos, todos na Divisão Geral, e a maioria já é expositor da Seção há algumas edições, como: Camilla Azevedo (“Vaso marajoara”), De Vicenzi (“‘Bandeirantes’ e ‘Fétiches’ – travessas de porcelana, decorada sobre esmalte a pincel com tintas para alto-fogo”), Dolores Rodrigues (“Projeto para *vitraux* – ‘cactos em flor’” e “Vaso em pedra sabão – composição marajoara, estilização da tartaruga”), Manoel Pastana (“Vaso decorativo – estilização do papagaio”) e Yara Ferreira (“Vaso em cerâmica”)⁹⁰.

Em 1945, o 51º Salão Nacional tem 14 expositores na Seção de Arte Aplicada, 10 na Divisão Geral e quatro na Moderna. Na primeira divisão, quatro são premiados: Adolfo Soares (Medalha de Prata), Yvonne Visconti (Medalha de Prata), De Vicenzi (Medalha de Bronze) e Átila Isoldos (Menção Honrosa). Como o catálogo não apresenta a descrição desta seção, não é possível identificar as obras dos expositores. A Divisão Moderna premia dois artistas: Hilda Campofiorito, com três ladrilhos em terra cozida “Pari-tuna”, “O mito do sol e da lua” e “Peixes” (Menção Honrosa); e Castello Branco, com “Cenários e trajes para ‘Consertos Dansantes’ de Saint Saens” (Medalha de Prata). Os outros expositores da Seção de Arte Aplicada, de 1945, são a veterana Tilde Canti, com a obra “Folhas rajadas”; e a estreante Silvia Leon Chalhó, com o trabalho intitulado “Vasco”⁹¹.

Em 1945, os modernos conquistam o direito da sua Divisão ter um Prêmio de Viagem ao Estrangeiro específico. Em represália a esta conquista e como forma de evitar o crescimento do grupo moderno dentro do Salão, os acadêmicos cancelam a exposição de

⁸⁹ Catálogo do XLIX Salão Nacional de Belas Artes. Arquivo Quirino Campofiorito – Solar do Jambeiro.

⁹⁰ Catálogo do L Salão Nacional de Belas Artes. Arquivo FUNARTE. Não foi possível saber a lista de premiados, pois no Arquivo Bibliográfico do MNBA, não se encontra o Anuário de 1944 (nº6).

⁹¹ Catálogo do LI Salão Nacional de Belas Artes. Arquivo FUNARTE.

1946⁹². A atitude extremada, porém, em nada altera a determinação do governo que, através do Decreto-Lei nº9.387, de 1946, determina que “o Salão continuaria a distribuir seus prêmios; o júri específico, por seção, que já vinha sendo uma prática do Salão seria mantido, enfim, tudo recomeçaria em 1947 e cada vez mais os modernos se afirmavam.”⁹³.

Em 1947, a Seção de Arte Aplicada alcança a marca de 32 expositores, 26 deles na Divisão Geral e seis na Moderna. No grupo de participantes que apresentam trabalho na seção pela primeira vez, destaca-se o nome de do pintor e ceramista Guttmann Bicho, com “Uma vitrine contando cinco trabalhos em esmalte”. Bicho, que atua na área de arte decorativa com trabalhos de pintura decorativa mural, apresenta objetos de cerâmica e é mestre de vários discípulos desta seção a partir de fins da década de 1940 e durante os anos 1950.

Dentre os trabalhos inovadores, encontramos o desenho em aquarela de um leque, de José Batista Filho; e um “Painel para biombo”, de José Ribeiro de Souza (discípulo de Cavalleiro e Cândido Portinari). Estes trabalhos inauguram um novo perfil da Seção, que também ocorre na Divisão Moderna, marcado por peças de arte decorativa utilizando novos materiais como tapeçaria, têxteis, mosaico e mobiliário. Dentre os expositores frequentes encontra-se Joaquim Tenreiro, com “Poltrona leve” e “Projeto para um biombo em marquetaria com madeiras brasileiras”; e, no grupo de artistas que expõem pela primeira vez estão o muralista Paulo Werneck, com “Painel de mosaico cerâmico”; e a polonesa Krystyna Kopockzywka Sadowska, com “*Gobelin* (aquareiro)”, “Tecido amarelo” e “Prato (*fayance*)”. É também a primeira vez que o artista Quirino Campofiorito, professor de desenho da ENBA e futuro catedrático do curso de Arte Decorativa nos anos 1950, apresenta três peças em barro cozido. (Imagens 03, 04 e 05)

⁹² A partir deste ano, o Anuário do MNBA não publica mais a lista dos expositores premiados nos SNBA.

⁹³ LUZ, Ângela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p. 123.



Imagem 03: O boto (lenda indígena). Cerâmica esmaltada. 22x22,1,1cm. 1940. Quirino Campofiorito. Coleção Hilda e Quirino Campofiorito / Prefeitura de Niterói.

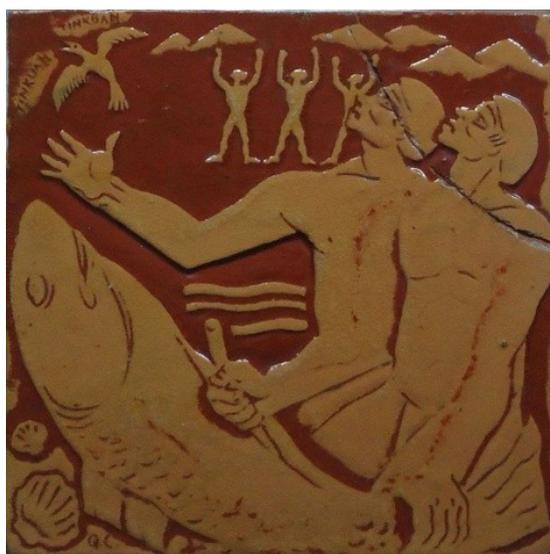


Imagem 04: A lenda do Tinkuan. Cerâmica esmaltada. 21,5x21,5,1,1cm. 1942. Quirino Campofiorito. Coleção Hilda e Quirino Campofiorito / Prefeitura de Niterói.



Imagem 05: Uaiara lenda indígena. Cerâmica esmaltada. 21,5x21,5,1,1cm. 1942. Quirino Campofiorito. Coleção Hilda e Quirino Campofiorito / Prefeitura de Niterói.

O Salão de 1948 apresenta apenas a descrição da Divisão Geral, o que anuncia um novo destino para a participação dos artistas modernos no Salão. Neste mesmo ano, são criados os Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, reafirmando a expressividade da arte moderna e a necessidade de conquista de um espaço próprio. Os anos 1950 marcam duplamente esse novo momento, com a criação do Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM) e a Bienal Internacional de São Paulo, ambos implantados em 1951.

Diante dessa realidade, os dois salões que encerram a década de 1940, não possuem a Divisão Moderna na Seção de Arte Aplicada. O 53º SNBA é composto por 29 expositores e os artistas que antes expunham na Divisão Moderna, apresentam seus trabalhos na Divisão Geral, como Castello Branco (“Cenários para Uirapuru, de A. Villa-Lobos”, “Ilustrações para o livro ‘Férias no formigueiro’ de Maria Lima” e “Estudos de estamperia, em porta-fólio”) e Paulo Werneck (“Mesa de mosaico – cerâmica”).

Novamente Guttmann Bicho integra a exposição, com as obras “Vaso”, “Vitrine” e “Retrato de Beethoven”. Outro nome que se destaca é o de Hilda Goltz, com o trabalho “Adoração de Jesus – presépio”. A ceramista integra o corpo docente da ENBA nos anos 1950, quando passa a ministrar a Especialização de Cerâmica dentro do curso de graduação de Arte Decorativa.

No último ano da década de 1940, o 55º SNBA apresenta, na Seção de Arte Aplicada, 19 expositores. Os trabalhos expostos apresentam técnicas e materiais diversos e, do conjunto de 49 obras expostas, apenas um apresenta no título a temática indígena, já a questão da fauna

e flora nacionais aparece na identificação de 14 obras. Em uma peça encontramos a título africano, e dois artistas apresentam trabalhos com tema oriental.

Dentre as obras expostas neste e nos últimos salões encontramos técnicas e materiais diversos, como: cerâmica (faiança, porcelana, painel de azulejos), madeira laqueada, madeira natural (nacional), escultura em pedra, tapeçaria, metais (bronze e prata, cinzelados), mosaico, estamparia, painel decorativo, projetos de cenografia e indumentária, mobiliário e vitrais.

Uma arte cada vez menos estranha no ninho

A variação dos temas nacionais em obras de materiais e técnicas diversas sinaliza as principais mudanças pelas quais passa a produção de arte decorativa ao longo dos anos 1930 e 1940. Se nos anos 1930 a temática voltada para a estética da cerâmica marajoara predomina nos Salões Nacionais, no decorrer da década de 1940 este repertório se expande, mantendo o interesse dos artistas pelos motivos da flora e fauna nacionais, porém, absorvendo novas técnicas e desenvolvendo trabalhos originais.

Em relação à quantidade de expositores, é significativo seu crescimento na Seção entre as décadas de 1930 e 1940, com um aumento de seis vezes do número de participantes. E, mesmo sem o direito de concorrer ao prêmio máximo do Salão – o Prêmio de Viagem – são significativas as premiações de outros órgãos, como revistas e jornais. Os periódicos também reforçam a importância do mercado de arte decorativa, divulgando pequenas exposições individuais e a participação de artistas decoradores nos salões nacionais e internacionais. Finalmente, as aquisições da Escola, dos premiados com medalhas e menções honrosas, nos permitem acompanhar este processo através das obras dos acervos. Deste modo, o olhar sobre as artes decorativas através dos Salões Nacionais da ENBA, nos mostra que, gradativamente, esta arte, considerada por muitos na época como “estranha”, conquista seu espaço, tanto na produção artística, quanto no “ninho” das belas artes.

Referências Bibliográficas:

- ARESTIZABAL, Irma (Org.). *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE, 1983, 160p, il.
- AZEVEDO, J. Cordeiro. GONGORA, Luis. O trabalho do arquiteto e do decorador. IN *Revista A Casa*, abril/1932, pp15-16.
- [BRAGA, Theodoro](#). Nacionalização da arte brasileira In [19&20](#). Rio de Janeiro: Vol. V, n. 1, jan. 2010. Originalmente publicado em *Ilustração Brasileira*, Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/ilustacao_brasileira/ib_1922_09_tb.htm
Acessado: 20/10/2013.
- COELHO, Edilson da Silveira. A multiforme obra artística e intelectual de Theodoro Braga IN *Anais do III Encontro de História da Arte – IFCH /UNICAMP*. Campinas: 2007, pp159-168.
- _____. *O Nacionalismo em Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira*. 2009. Orientadora: Sonia Gomes Pereira. Tese (História e Crítica da Arte) – PPGAV – EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, il.
- CRULS, Gastão. Decoração das malocas indígenas. In: *Revista do IPHAN*. N°05. Rio de Janeiro: 1941, p.155-167.
- GODOY, Patrícia Bueno. ***Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista***. 2004. 340p. Orientador: Jorge Sydney Coli Junior. Tese (UNICAMP – IFCH), Campinas, il.
- _____. O Nacionalismo na arte decorativa brasileira – de Eliseu Visconti a Theodoro Braga. In: *Anais do I Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP*. Campinas: 2005, pp78-86.
- HERKENHOFF, Paulo. *Quirino Campofiorito: uma paixão gráfica*. Niterói, RJ: Niterói Livros, 2012, 67p, il.
- LEHMKUHL, Luciene. *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo Brasileiro*. Uberlândia: EDUFU, 2011, 270p, il.
- LUZ, Ângela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, 251 p. il.
- MACÊDO, Fábio Ricardo Reis de. *Campofiorito e a questão da arte menor*. 2000. Orientador: José Maurício Alvarez. Dissertação. Pós-graduação em Ciência da Arte (Linguagens da Arte). UFF. Niterói, 168p, il.
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: Da Missão Artística Francesa à Geração 90 – 1916 a 1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, il.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de (org.). *História da Arte no Brasil*: Textos de síntese. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 146 p. il.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, 559p, il.

SIQUEIRA, Dylla Rodrigues de. *42 anos de premiações nos salões oficiais: 1934/1976*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, 101p.

Marcele Linhares Viana

Possui graduação em Composição de Interior pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002), mestrado em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ (2005) e doutorado pela mesma instituição (2015). É professora de História da Arte no CEFET/RJ / CEDERJ / CECIERJ.

Acervos do Norte Contemporâneo: experiências de exibição e constituição de acervo artístico em Belém do Pará

Sissa Aneleh Batista de Assis

“Deve se contudo criar uma forma, digo, uma soma [...]”
Max Martins, poeta paraense⁹⁴.

O presente artigo visa apresentar e discutir dois processos de exibição e de constituição de acervo de arte contemporânea em Belém, capital do Estado do Pará, com o intuito de refletir acerca da criação dessas coleções a partir de exposições de arte advindas de salões, mostras e eventos regionais. Para tanto, será apresentado os contextos de produção, atuação e circulação da produção artística independente do circuito nacional de arte, a fim de relatar o processo de exibição, colecionismo, arquivamento e conservação da produção artística contemporânea paraense.

A região Norte do Brasil apresenta uma relevante formação de novos acervos e projetos de arte, os quais vem se revelando num processo de constituição não mais individual de obras, mas coletiva. Tais produções passam a ser expostas já anunciadas como uma coleção integrante do acervo de um museu regional ou como um projeto que contribui para a preservação da produção selecionada.

Deste modo, a constituição desses acervos regionais apresenta contextos de produção e representação estética diferenciados com o intuito de se criar uma autonomia visual partindo de uma produção regional. Dividindo-se em acervos físicos e virtuais, assegurando uma produção com características regionais, tornou a atuação e a circulação dessa produção artística mais autônoma e independente do circuito nacional e internacional de arte. Valendo-se, primeiramente, da produção de artistas regionais, provocam o crescimento de um novo território da arte na região Norte. A seguir, a soma será apresentada em dois processos com suas formas, ora metade brasileira, ora um todo amazônico.

Rios de Terras e Águas: navegar é preciso

“O rio da minha cidade não é o rio Tejo. Nem é mais belo que o rio da Aldeia do poeta.
O rio da minha cidade escreve poemas nas almas dos pescadores”
Emanuel Matos, compositor e escritor paraense⁹⁵.

⁹⁴ MARTINS, Max. Amizade: o arvoredado. Poemas reunidos, 1952 - 2001. Belém: UFPA, 2001. p. 61.

⁹⁵ EMANUEL, Matos. O rio da minha cidade. In: MOKARZEL, Marisa (Coord.); LIMA, Janice Shirley Souza; MOURA, Simone de Oliveira. Rio de terras e águas: navegar é preciso. Belém: Unama, 2009. p. 7.

Rios de Terras e Águas: navegar é preciso, foi um projeto sobre patrimônio cultural, humano e artístico que teve por primordial objetivo documentar, difundir, educar e ampliar o público para reconhecer a produção artística contemporânea produzida na região Norte do Brasil. A seleção do projeto teve como principal foco a produção artística que exibisse a cultura local, ressaltasse as referências visuais regionais e promovesse a divulgação dessa produção amazônica que navega em rios que são chamados de ruas em cidades rodeadas por florestas, lendas e todas as raças que formam o povo brasileiro. Lise Lobato, Elieni Tenório, Paula Sampaio, Mariano Klautau Filho, Armando Queiroz e Jocatós foram os artistas escolhidos e as produções artísticas desse grupo apresentam temas relacionados a identidades regionais e patrimoniais que representam a visualidade amazônica.

Assim como o espaço de um artigo não é suficiente para abordar a cultura e a arte amazônicas em sua plenitude, este artigo não pretende esgotar o assunto, portanto, foram escolhidos dois artistas paraenses, Lise Lobato e Armando Queiroz, sendo que parte significativa de suas produções apresenta manifestações culturais, humanas e visuais da região Norte. Tais trabalhos artísticos possuem temáticas voltadas à visualidade amazônica, como: patrimônio imaterial e humano, expressão cultural e arqueologia indígena. A seguir apresentarei alguns trabalhos que trazem as temáticas supracitadas.

Lise Lobato (1963-) traz em sua produção artística diferentes práticas contemporâneas: pinturas, desenhos, poesias, objetos e instalações. Cultura regional, natureza e produção arqueológica indígena amazônicas se fazem presentes em sua produção desde o início da carreira da artista. Assim, marca suas obras com a história da Amazônia, trazendo-nos a representação de rios, peixes e cerâmica arqueológica da Ilha do Marajó⁹⁶.

O Marajó representa para a artista, um lugar afetivo construído desde memórias da infância, além de ser o local de descobertas de artefatos de cerâmica no sítio arqueológico encontrados na fazenda de sua família no município de Cachoeira do Arari. Foi neste local coberto por cacos de cerâmica indígena com traços de grafismo, artefatos com representações antropomórficas e zoomórficas, flora e fauna típicas da região, que a artista procurou as principais referências para a composição de sua produção artística iniciada nos anos de 1990 em Belém do Pará.

Parte da produção artística de Lise Lobato busca reinterpretar os milenares artefatos indígenas. Sendo utilizados não somente nas séries de suas pinturas monocromáticas, mas também em obras como a instalação *Meu Quintal é do Mundo* (2006). Neste trabalho são

⁹⁶ Ilha cercada pelo rio Amazonas localizada no Estado do Pará.

apresentados 20 objetos com desenhos antropomórficos recriados, além de um vídeo com o percurso da artista pelas águas do Marajó. Sobre Lobato, afirma a pesquisadora Simone Moura que o reconhecimento de si própria no patrimônio cultural dos lugares aos quais pertence, a inquietação de buscar formas de valorização do mesmo e as coisas que estão ao seu redor foi o que a impulsionou ao estreitamento de sua relação com as águas do Marajó e os seres que nela habitam⁹⁷.

Na pintura *Sem título* (imagem 1) de Lobato, realizada em 2003, a artista representa em sua tela signos arqueológicos da Amazônia, faz as mesmas interferências das cerâmicas indígenas marajoaras e dos desenhos que se formaram no chão quando caminhava pelos campos da região. Tais esferas ovais na tela são representadas como foram observadas pela artista ao caminhar em sítios arqueológicos - conhecidos ou desconhecidos - que nos revelam história, riquezas, descaso e crimes contra o patrimônio material brasileiro.

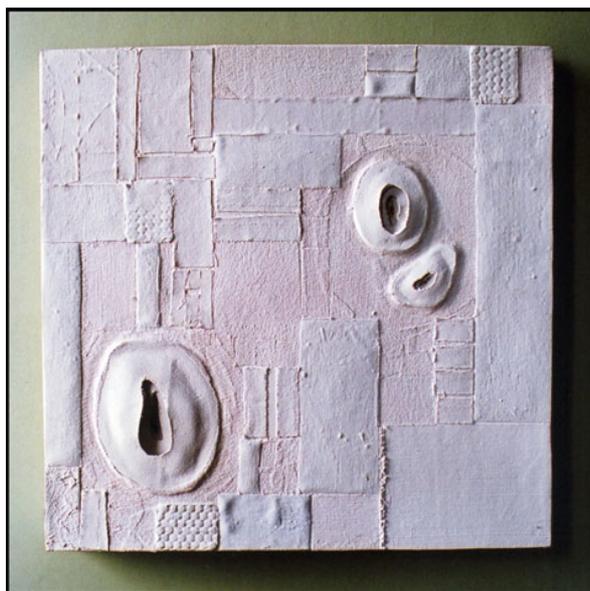


Imagem 2: Lise Lobato, *Sem título*, 2003. 50 x 50 cm. Pintura em técnica mista. Material utilizado: tecido, massa corrida, cola, acrílica. Acervo da artista.

Fonte: <http://riosdeterraseguas.com/pdf/rios.pdf>

Lise Lobato vai além da função representativa da arte ao passo que denuncia as escavações ilegais para a retirada de artefatos arqueológicos por saqueadores do patrimônio regional no Marajó. Por isso marca sua obra com os mesmos buracos - vestígios de crimes, descaso governamental - que surgem na terra para nos alertar acerca das perdas inestimáveis para a pesquisa arqueológica brasileira pela falta de conscientização da importância dessa rica produção humana para a incompleta história da humanidade.

⁹⁷ MOKARZEL, Marisa (Coord.); LIMA, Janice Shirley Souza; MOURA, Simone de Oliveira. Op. Cit. p. 85

Com obras de teor religioso, social, cultural, político e histórico em sua produção artística, o artista Armando Queiroz (1968-) ainda se envolve profundamente com as expressões culturais mais populares do Pará, dentre as quais estão os brinquedos de miriti⁹⁸. Dando novas existências plásticas, temáticas e contemporâneas ao miriti, o artista criou instalações, vídeos e diversos objetos em projetos que foram apresentados na cidade de Belém e em outros países.

Um dos projetos que expandiram a forma de ver o miriti, *Possibilidades do Miriti como elemento plástico contemporâneo* (2003), foi apresentado⁹⁹ na instalação *Sala dos Espelhos e Sala Amarela*, ambas realizadas no Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP) em 2003. Nas salas, se fizeram presentes a cor interna amarela do miritizeiro e os elementos pertencentes às oficinas de miriti (como garrafas plásticas e sons internos) cobrindo de luz amarela e sons peculiares os espaços da exposição. O objetivo de Queiroz era trazer para o espaço do museu visualidades e sonoridades do cotidiano dos artesãos, da cidade de Abaetetuba e do talhar dos miritis.

Em 2005, promovendo um deslocamento territorial e cultural, Queiroz leva a Série Miriti (imagem 2), com os seus objetos originais feitos em miriti com tamanho expandido, para ser exposta no *Festival L'OH* da França - participação do Ano do Brasil na França. Expondo-os nas áreas externas onde ocorria a exposição, crianças e adultos puderam interagir com os brinquedos. Desse modo, os brinquedos de miriti não perderam a sua função original e o seu sentido de existir embora deslocado de seu território de origem e sentido.

Destarte, os brinquedos funcionam ao mesmo tempo como obra de arte, dispositivo relacional e ativadores de trocas culturais. Para Nicolas Bourriaud:

A exposição é o local privilegiado onde surgem essas coletividades instantâneas, regidas por outros princípios: uma exposição criará, segundo o grau de participação que o artista exige do espectador, a natureza das obras, os modelos de socialidade propostos ou representados, um “domínio de trocas” particular.¹⁰⁰

O fluxo das trocas se iniciou antes das diversas exposições em que o projeto circulou. Este, foi realizado em parceria com os artesãos de Abaetetuba, fato que Queiroz não falha em

⁹⁸ O miriti é retirado do miritizeiro, tipo de palmeira típica da várzea amazônica. As mulheres e homens, artesãos do miriti, ou famílias artesãs, além de produzirem os famosos brinquedos, também fazem peças decorativas, produtos alimentícios e bebidas. Os produtos são vendidos anualmente no Festival do Miriti, realizado no município de Abaetetuba, e como uma das mais famosas lembranças do Círio de Nazaré, realizado na capital do Pará, Belém.

⁹⁹ Vou me ater a algumas produções deste projeto.

¹⁰⁰ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 24, aspas do autor.

ressaltar. Apesar de o artista ser o principal propositor da forma plástica e dimensional dos miritis, são as formas populares mais recorrentes na produção artesanal paraense que foram escolhidas para os objetos artísticos, portanto, neles conferimos: pássaros, cobras, gaiolas e barcos. Queiroz ainda fundiu formas orgânicas e materiais que geraram a *Gaiolabarco* que pode ser conferida na fotografia abaixo (imagem 3).



Imagem 3: Armando Queiroz. Série Miritis, 2005. Instalação no Festival de L`OH, Paris, França. Foto do artista.

Fonte: <http://riosdeterraseaguas.com/pdf/rios.pdf>

Podemos observar que o artista redimensionou os brinquedos de miriti, deixando-os em tamanhos maiores, além de o deixar em sua cor natural, sem a pintura colorida, como é comumente visto onde são vendidos no Estado do Pará, fato que não prejudicou a sua identificação regional amazônica.

João de Jesus Paes Loureiro, poeta e pensador paraense, traduz a fértil ligação de Armando Queiroz com a cultura regional que o inspira como forma de preservação e comunicação simbólica entre arte, cultura e vida.

O homem vive a remoldar de significações a vida. A fazer emergir sentidos no mundo em processo de criação e reordenação continuada de símbolos intercorrentes com a cultura. Vai redimensionando sua relação com a realidade num livre jogo com as situações e tensões culturais em que está situado. O homem cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou

alarga sua compreensão das coisas, suas idéias, através do que vai dando sentido à sua existência.¹⁰¹

Nota-se, nas obras de Queiroz, o seu sentido de existência, no qual o artista não se separa do que dotou e constituiu a sua personalidade enquanto cidadão amazônida tão ciente de si e de seu lugar de pertencimento como artista. Todavia, faz parte da produção regional paraense esta tendência ao regionalismo que perpassa a tradução da visualidade regional amazônica em grande parte da produção individual dos artistas locais.

Outrossim, todos os artistas escolhidos para compor o projeto provocaram, em seus trabalhos artísticos, transfigurações, registros e traduções simbólicas da visualidade amazônica e da cultura regional, e trabalham com o que foi denominado por Paes Loureiro por “conversão semiótica”¹⁰², de modo a darem outro sentido cultural e expressivo para elementos simbólicos regionais pertencentes a um campo de atuação distinto da arte. Naturalmente, tais artistas conferem à arte contemporânea paraense características próprias advindas de seu universo de origem onde primam por seu ponto de vista.

Coleção Amazoniana de Arte

Nessa coleção apresentam-se experimentações estéticas, traduções semióticas, práticas artísticas contemporâneas, interpretação da cultura regional-local, interpretação do imaginário amazônico entre simbioses imagéticas e materiais, regida por 31 artistas, entre mulheres e homens, com obras dentre inúmeras linguagens, como: pintura, fotografia, vídeo, instalação, escultura, objeto, *performance*, pintura mural e projeção visual.

A constituição do acervo criou corpo a partir do projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, sendo estruturado em duas exposições¹⁰³; uma mostra de cinema; intervenções urbanas; ciclo de seminários na cidade de Belém; produção de textos; transmissões simultâneas via internet; além de um site¹⁰⁴ contendo a produção artística selecionada numa forma de disponibilizar seu conteúdo gratuitamente e promover sua difusão. Em termos gerais, diversas perspectivas e olhares foram considerados para a primeira série desta coleção. O olhar de fora não foi suprimido, mas foi chamado a re-interpretar a Amazônia depois de conhecê-la por experiência própria.

¹⁰¹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A arte com encantaria da linguagem*. São Paulo: Escrituras Editora, 2008. p. 27

¹⁰² LOUREIRO. Op; Cit.p. 28.

¹⁰³ A primeira intitulada, *Amazônia, Lugar da Experiência* (entre dezembro de 2012 e janeiro de 2013), e a segunda nomeada por *Entre Lugares [Amazônia, Lugar da Experiência]*, realizada entre dezembro de 2012 e fevereiro de 2013).

¹⁰⁴ www.experienciamazonia.org

A finalidade da coleção era exibir, conservar e colecionar a produção artística contemporânea paraense que vem se constituindo desde meados do século passado até a primeira década de nosso século. Evidenciou o cenário regional, seguindo contra a corrente tradicional da museologia internacional, destituiu de poder a supremacia do centro sobre a periferia, além de discutir o que é legítimo na História da Arte. Com efeito, um distinto campo autônomo, interpretativo, teórico e crítico dessa produção de arte e de conhecimento - enfática em mostrar a própria identidade - está sendo criado desvinculado do modelo nacional centralizador e distanciado do tradicionalismo europeu excludente.

Foi em busca de desvelar a arte das múltiplas amazônias, sobretudo daquelas que circulam no imaginário coletivo dentro e fora do Brasil, que Orlando Maneschy concebeu esta coleção. O pesquisador acredita que a região apresenta uma relevante história de realizações estética, simbólica, espiritual, ritualística e étnica inerentes à produção de ritual, desde os primeiros habitantes, os povos remanescentes da floresta - índios e ribeirinhos¹⁰⁵ - até as híbridas populações urbanas, atuais habitantes das cidades amazônicas em desenvolvimento.

A representação e reinterpretação da conhecida Amazônia histórica na produção artística selecionada, tece relações com a contemporaneidade do tempo presente ao ser representada em obras que utilizam as novas mídias, as tecnologias mercadológicas ou cinematográficas, os objetos industriais, a virtualidade com suporte e as novas linguagens artísticas do século XXI. Nessa atualização, constroem a tecnoamazônia, e a inserem na Amazônia Contemporânea onde esta surge para o novo milênio por força e desejo coletivo próprios.

A produção artística adquirida pela coleção serve-se de obras com temáticas que abordam a natureza representada por florestas e rios da Amazônia; denuncia os diversos tipos de violências, exclusão e abandono que a região sofreu e sofre, sendo representadas em forma de protestos artísticos; apresenta biografias de pessoas, artistas e cidades; ressalta a memória cultural e patrimonial; aborda questões de gênero, além do sensível encontro com o/a outro/outra quando artistas tratam da alteridade dando voz às classes sociais e territoriais excluídas no país começando em sua própria região. O olhar artístico regional está presente nos trabalhos dos artistas paraenses: Maria Christina, Victor de La Rocque, Lúcia Gomes, Keyla Sobral, Dirceu Maués, Danielle Fonseca, Acácio Sobral, Lucas Gouvêa, Jorane Castro, Grupo Urucum, Eder Oliveira, Luciana Magno, Melissa Barbery, Val Sampaio, Cláudia Leão e Alberto Bitar.

¹⁰⁵ São comunidades que vivem nas beiras dos rios da Amazônia.

Trabalhos com vídeo e fotografia estão presentes na série fotográfica sobre a vida urbana conjuntamente com o filme *Invisíveis Prazeres Cotidianos* (2004) da cineasta Jorane Castro - já exibido em cinemas históricos da cidade de Belém. Também se faz presente as performances ritualísticas e lendárias orientadas para o vídeo e para a fotografia (2012) de Luciana Magno. No vídeo *Low-Tech Garden* (2007), um jardim se apaga progressivamente ao findar as baterias das flores lisérgicas, um trabalho de Melissa Barbery que chama a nossa atenção para a destruição do ecossistema; *É Preciso Aprender a Ficar Submerso* (objeto e vídeo, 2010), de Danielle Fonseca, foi realizado nas praias de rio com água doce em que é possível praticar *surf* em determinadas épocas do ano; Dirceu Maués recorreu à técnica fotográfica de *pin-hole*, editando em vídeo as centenas de negativos da exposição que captaram o movimento da feira mais antiga do Pará, a Feira do Ver-o-Peso, assim, o artista imprime na película os vendedores que ancoram seus barcos para vender o peixe no calçadão da feira. Tal movimento cotidiano está em *...Feito Poeira ao Vento...* (2007).

Não obstante, os casarões históricos da *Belle Époque* tropical e as construções em estilo modernista de Belém também são lembrados nas fotografias de Cláudia Leão. Tais tempos históricos e espaços da cidade ligados ao passado colonialista herdado dos europeus são apresentados nas fotografias: objeto-fotográfico *Sem Título* (1992) da *Série o Rosto e os Outros* e na fotografia em p&b *Sem Título* (1992).

Em vídeos autobiográficos, a coleção apresenta o trabalho de Maria Christina, *Cartas para Alice ou o Nome da Cidade* (2010), no qual a artista empreende uma viagem de volta à cidade de sua infância no Amapá (Serra do Navio) - atualmente abandonada após o fim da mineração. Val Sampaio trabalha com o tema da memória e da relação com os amigos na instalação com vídeo e fotografias, *O Jogo ou Para que servem os Amigos?* (2006), da série *Sobre o Tempo e Outros Deuses*. A artista trabalha com arte, vida e suas relações temporais usando as novas mídias. O vídeo de Alberto Bitar, *Efêmera Paisagem* (2007) traz lembranças de infância, faz uma homenagem a sua família e as viagens para a ilha de Mosqueiro¹⁰⁶.

O protesto artístico político e poético de Lúcia Gomes, Keyla Sobral, Victor de La Roque, Lucas Gouvêa e do Grupo Urucum, alude à crescente violência e descaso - seja contra humanos, animais ou ao meio ambiente regional - que o Norte acumula nos últimos tempos. Lúcia Gomes, com a performance para fotografia *IMPEACHMENT* (2008) e Lucas Gouvêa com *Vote e Re-vote-si* (lambe-lambe e intervenção urbana, 2012), questionam a democracia, a relação entre política e cidadania, além de incentivar o voto consciente. Keyla Sobral com *A Varanda da Mulher Infeliz* (2012), pequena escultura construída em cedro não-

¹⁰⁶ Famosa ilha banhada pelas baías do Guajará e do Marajó, distante 70 km da capital paraense.

certificado que lembra as pontes nas entradas das casas em palafitas, traz à baila a questão de descaso e abandono de governos federais e regionais para com a situação dos habitantes das margens dos rios que circundam diversas cidades nortistas. Victor de La Rocque provoca a sociedade do consumo com a performance *Momento Cone* (2013) e com a instalação *Gallus Sapiens* (documentos de performance, 2012). O Grupo Urucum, do Amapá, com o vídeo da performance *Desculpem o Transtorno, Estamos em Obras* (2002), perturba a passividade na responsabilidade das instituições federais em proteger o meio ambiente amazônico de desmatamentos e exploração permissiva de suas riquezas naturais.

A coleção ainda traz duas obras significativas da artista Lúcia Gomes, *Salão das Águas - Sanitário ou Santuário? - Pororoca* (intervenção urbana, 2003) e *Nem que L Faça 100 anos* (objeto, 2008). A segunda produção de Lúcia protesta contra a violência que as mulheres sofrem pelos ininterruptos crimes da sociedade patriarcal brasileira, pelo descaso das autoridades públicas e pelas constantes violações dos direitos femininos e humanos ocorridas no Pará. *L* é a inicial do nome de uma adolescente que ficou presa em uma cela com dezenas de prisioneiros por mais de um mês, conseqüentemente sofrendo abusos sexuais, passando fome e sendo mais uma prova da persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira. No Pará, faltam cadeias femininas, faltam julgamentos justos, sobra violência contra a mulher. Somente após denúncias, a justiça lembrou da existência dessa adolescente e de sua responsabilidade perante a proteção de qualquer cidadã brasileira. Nem Lúcia Gomes nem este artigo esqueceram desse crime e não esquecerão *Nem que L Faça 100 anos*.

O olhar de fora está nos artistas que se enraizaram na cidade de Belém e que vieram de outros Estados do país, mas que vivem e trabalham em Belém, como Paula Sampaio (mineira), Miguel Chikaoka (paulista) e Patrick Pardini (francês). Miguel Chikaoka traz a experiência do olhar que pode ser atravessado pela cultura com a obra *Hagakure* (2003), na qual contém uma caixa de luz com três negativos em formato médio com a imagem do olho do artista. Para cada negativo há um enquadramento com ângulo diferenciado e, atravessando a retina, um espinho de Tucumã - fruto de uma palmeira amazônica. Patrick Pardini denominou seu projeto iniciado em 2009 por *Arborescência*, no qual a abordagem entre o ser humano e a natureza estão presentes nas fotografias fisionômicas do elemento vegetal. Ao atravessar a região do Pará ao Amapá, Pardini investiga as intervenções, por vezes, infelizes do ser humano no espaço geográfico entre o meio urbano e o rural.

Algumas obras da coleção expõem cicatrizes, denunciam a violência em ciclo contínuo de destruição permanente no Norte do país - ora mentais, ora físicas. O abandono foi

retratado nas fotografias da mineira Paula Sampaio. Nelas, é clara a história do país na promessa de desenvolvimento para o lema de *País do Futuro*, prometido desde a ditadura militar e ainda não cumprido em sua totalidade. O país das contradições foi retratado pela lente de Sampaio em sua maior cicatriz exposta: a Rodovia Transamazônica. Captada em séries de fotografias ao longo do projeto da artista, como na fotografia em preto e branco (*p&b*), *Rodovia Transamazônica* (imagem 3), trecho do município de Medicilândia/PA (1994), mostrando a ferida aberta na selva, nas estradas e nas pessoas abandonadas pelo caminho, o que resultou na perpetuação da pobreza do povo brasileiro que habita o entorno das estradas no país do esquecimento do lado de lá. Sampaio também percorre o trajeto Belém-Brasília (1998) para encontrar histórias, pessoas e, mais uma vez, o Brasil do desenvolvimento urbano desequilibrado e do humano ignorado. Na coleção, outro trabalho da artista se faz presente com a *Série Paragens* (2003), onde a comunidade de Remanescentes de Quilombos do Baixo Tocantins, no Pará, é sensivelmente fotografada em preto e branco.



Imagem 3: Paula Sampaio, Rodovia Transamazônica, 1994. Fotografia em p&b. Município de Medicilândia, Pará. Fonte: http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/Paulasampaio_01.htm

Entretanto, não é somente a violência que marca o território regional - apesar de ser o mesmo tipo de violência nacional. A região amazônica tem por característica social sempre estar aberta a receber e conhecer o outro, o diferente e o mesmo. Encontra-se também na coleção, a beleza da alteridade que está presente em muitas obras ao reconhecer, no outro e na outra, riquezas infinitas e possíveis. Artistas, mulheres e homens, afirmam em sua produção, que é na experiência com o seu diferente que artistas completam o seu eu íntimo - a parte que faltava e que completa a existência. Nesse encontro, a presença da alteridade recíproca é inevitável e bem-vinda. Podemos conferir a valorização do outro e da outra nos trabalhos que surgiram a partir de um encontro pessoal dos artistas paraenses com habitantes de diversas regiões dentro do Pará. Tal encontro está nos trabalhos de Elza Lima, Roberta Carvalho, Alexandre Serqueira, Otávio Cardoso e Luiz Braga.

O trabalho da artista visual Roberta Carvalho é conferido na intervenção *Arte e Natureza N° 1 e N° 5* da série *Symbiosis* (2011), onde são projetados, nas copas das árvores, rostos de pessoas de comunidades próximas da capital paraense. A artista Elza Lima revela um universo mágico e lúdico de povos da floresta nas fotografias *Silêncio do Matá (p&b)*, (1987), nelas são fotografados adultos e crianças com animais em cenas não convencionais. Deste modo, constitui um acervo imagético dos habitantes amazônidas ao desvelar sua cultura, história e presença humana interagindo com o meio ambiente.

Alexandre Serqueira estreitou o seu contato com os habitantes da Vila Nazaré, em Mocajuba¹⁰⁷, entre os anos de 2004 e 2005. Serqueira elaborou uma rede de trocas sentimentais permutando uma troca simbólica entre sua arte e objetos pessoais de habitantes locais observados pelo fotógrafo. O resultado em diversos objetos nos quais o artista imprime retratos de pessoas em seus objetos preferidos, como a imagem na obra *Alvaro*, (Objeto, 2004), em que o morador da Vila Nazaré chamado Alvaro, tem sua imagem impressa em seu objeto de descanso preferido: sua rede de dormir.

O artista Acácio Sobral provoca uma revisão da visualidade clássica na cidade de Belém ao intervir na fotografia (imagem 3) de uma estátua feminina de bronze pertencente a um prédio histórico da capital. Sobral traça linhas pretas no corpo escultural da figura feminina inspirada nas estátuas da antiguidade clássica, lembrando as pinturas corporais das mulheres indígenas e re-significando a visualidade regional em detrimento da secular, imposição da visualidade colonialista sofrida pelo país. Enquanto a estátua é símbolo da *Belle Époque*¹⁰⁸ no Pará, a fotografia com intervenção digital *Sem Título* (2008) incita a busca pela visualidade amazônica original e autônoma.

¹⁰⁷ Município a 150 km da capital Belém.

Luiz Braga tem como marca de seus trabalhos fotográficos a presença dos cidadãos regionais mais típicos nos lugares em que eles vivem, onde são iluminados por luzes naturais e artificiais próprias de seu ambiente natural. Otávio Cardoso também trabalha com a vida cotidiana de habitantes de diversas regiões do Estado. Ambos buscam visualidades regionais, tanto humanas quanto paisagísticas, fora do centro urbano.

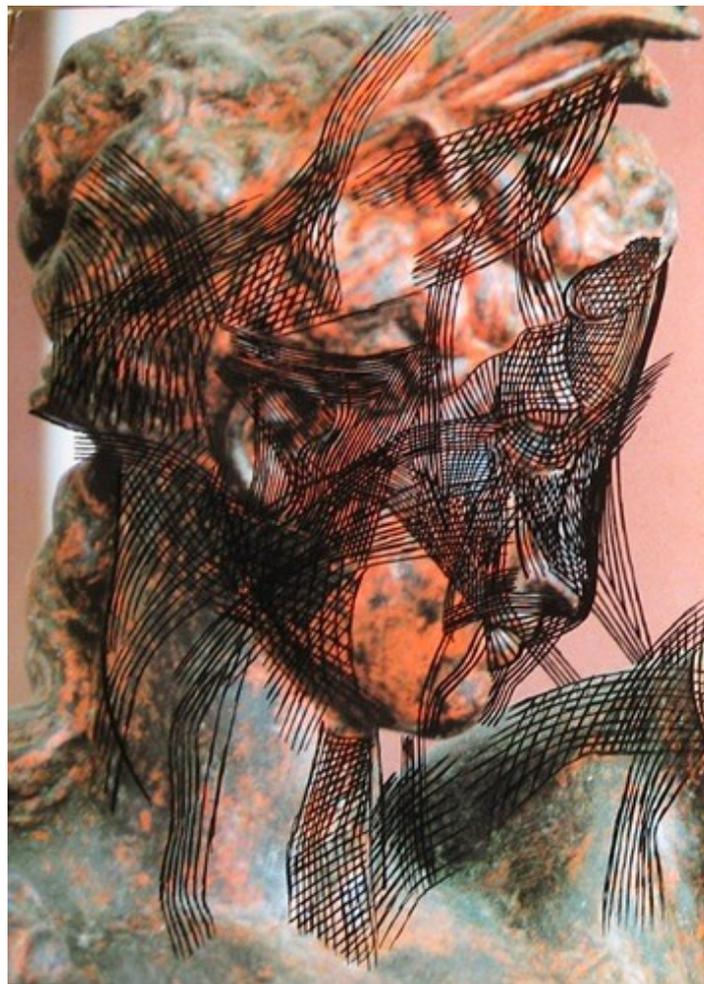


Imagem 4: Acácio Sobral, Série Lúcias, sem título, 2008. Desenho sobre fotografia colorida. Fonte: <http://experienciamazonia.org/site/acacio-sobral.php>

Considerações finais

Este artigo, por fim, pretendeu refletir sobre como essa produção artística regional, antes considerada marginal e periférica, subverteu a ordem instituída; tornando-se o seu próprio centro, instituição e tradição, sendo assim a narradora-protagonista de sua singular arte e história. Tanto o projeto *Rios de Terras e Águas: navegar é preciso* quanto a *Coleção*

¹⁰⁸ Período do ciclo da borracha na Amazônia. Acho esse "centrado" delicado... Como não vais aprofundar a questão, sugiro que não toques nela...

Amazoniana de Arte contribuem para a preservação da memória artística regional, sobretudo ao promover a difusão das obras dos artistas selecionados. Se por um lado apresenta temáticas originais ampliando a História da Arte Contemporânea Brasileira; por outro, provoca a quebra de fronteiras nacionais ao reconhecer e valorizar a sua própria identidade artística independente e autônoma.

Finalizo com as palavras de Marisa Mokarzel, pesquisadora e educadora paraense, a qual com muita propriedade reconhece a experiência dos artistas que se aventuram no Norte do país ao declarar que “as terras amazonianas fazem parte das terras brasis, entrelaçam fronteiras que ultrapassam os limites territoriais. A Amazônia é o Lugar da Experiência.”¹⁰⁹.

Naturalmente, é nela que surge mais um capítulo da História da Arte do Brasil, na qual se deverá incluir a experiência da arte nessa terra una em sua visualidade amazônica, nesse território que progressivamente está dizimando suas históricas fronteiras de esquecimento para construir o seu reconhecimento e a sua autonomia. Ao passo que é o lugar para novas experiências em pesquisas, descobertas, expansão do pensamento e construção de nossa própria história sem as atroz sombras da colonização interna e externa que permutam-se ao longo do caminho.

Referências bibliográficas:

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LIMA, Janice. *Paula Sampaio: uma andarilha entre a floresta e o mar*. In: MOKARZEL, Marisa (Coord.); LIMA, Janice Shirley Souza; MOURA, Simone de Oliveira. *Rio de terras e águas: navegar é preciso*. Belém: Unama, 2009.

LOBATO, Lise Dacier. *Signos da Amazônia: na minha vida, no meu quintal*. Monografia de Especialização. Belém: Universidade Federal do Pará (UFPA), 2005.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A arte com encantaria da linguagem*. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

_____, João de Jesus Paes Loureiro. *Códigos do Imaginário Amazônico*. In: MANESCHY, Orlando (Org.). *Amazônia, lugar da experiência*. Belém: Ed. UFPA, 2013.

MANESCHY, Orlando Franco (Org.). *Amazônia, lugar de experiência*. Belém: UFPA, 2013.

MARTINS, Max. *Amizade: o arvoredo. Poemas reunidos, 1952 - 2001*. Belém: UFPA, 2001.

¹⁰⁹ MOKARZEL, Marisa (Coord.); LIMA, Janice Shirley Souza; MOURA, Simone de Oliveira. Op. Cit. p. 43

MOKARZEL, Marisa (Coord.); LIMA, Janice Shirley Souza; MOURA, Simone de Oliveira. *Rio de terras e águas: navegar é preciso*. Belém: Unama, 2009.

Sissa Aneleh Batista de Assis

Professora e Doutoranda em Artes na Universidade de Brasília. Mestre em Artes. Possui artigos em revistas e anais de congressos nas Faculdades de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Universidade do Porto e Universidade de Santiago do Chile. Participou do grupo de pesquisa Sexualidades, Cultura Visual e Performatividade no 8º Encontro Internacional do Instituto Hemisférico de Performance e Política da Universidade de Nova York.

O perfil das coleções no Pará de entresséculos a partir das exposições de arte

Moema de Bacelar Alves

Na décadas finais do século XIX e iniciais do XX, houve um grande intercâmbio entre artistas paraenses e estrangeiros ocorrido não só através do contato com artistas como Maurice Blaise¹¹⁰ ou Domenico de Angelis¹¹¹ - que durante muito tempo atuaram no Pará - mas também a partir dos pensionistas do Estado que iam estudar na França ou na Itália. Chegando lá, além das aulas, esses pensionistas tinham a chance de participar de grandes exposições, como aconteceu com o pintor paraense Carlos Custódio de Azevedo.

Aqueles que vieram da Europa para dar aula no Pará tinham formação acadêmica e/ou passagem pelo *Salon de Paris*. Já os que iam para a França iam para aprender o que de melhor oferecia a escola francesa e não os novos movimentos artísticos que agitavam crítica e público e questionavam o sistema tradicional. O rigor acadêmico era, portanto, levado em conta ao se convidar ou enviar um artista para a Europa e a insistência da crítica em enfatizar o traço, o desenho e o uso da perspectiva nos aponta isso.

Antes, porém, de adentrar nas exposições e nas compras ocorridas nelas, não podemos esquecer da dupla movimentação que as caracterizavam: ao mesmo tempo que as críticas e notícias deveriam estimular a aquisição das obras e induzir o *bom gosto*, as preferências do público - entendido enquanto aquelas pessoas com condições de adquirir uma obra - também passavam a influenciar na produção dos artistas. Para obter sucesso nas exposições, os artistas trabalhavam buscando afinar suas preferências àquelas do público e da crítica. A esse conjunto de preferências podemos estabelecer um padrão de gosto, onde a diferenciação do trabalho de um artista para o de outros se dava por sua originalidade. Dentro desse padrão, os artistas buscavam criar uma marca pessoal.

Pierre Bourdieu e Alain Darbel dizem que "a obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la"¹¹². Ou seja, uma determinada sociedade, em um determinado tempo precisa compreender os esquemas de interpretação para decifrar uma obra e reconhecê-la enquanto obra de arte. E é procurando entender esses esquemas comuns àquela sociedade conhecida

¹¹⁰ Pintor francês que fez seus estudos em Paris e viveu em Belém.

¹¹¹ Pintor nascido em Roma. Fez muitos trabalhos entre Belém e Manaus.

¹¹² BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 71.

como "sociedade da borracha" e dos trabalhos que ela reconheceu como "obra de arte" que seguirei adiante.

Em um primeiro momento, ao se deparar com relações de quem comprou qual obra e, por vezes, até o valor pago por elas (estampado nos principais jornais que circulavam no Pará) pode parecer uma simples forma de dizer que a sociedade paraense estava participando do evento e do mercado de arte. A questão vai além. Ao publicar quais trabalhos foram adquiridos pelos colecionadores também se estava promovendo a avaliação desse mercado. Paralelo à crítica, a aceitação e aquisição por parte desses colecionadores legitimavam o sucesso da exposição e a qualidade das obras.

No dia seguinte à abertura da exposição de Benedicto Calixto, que se deu em julho de 1907 no Teatro da Paz, o jornal *Folha do Norte* publicou a seguinte lista de quadros e seus respectivos compradores:

- Intendência de Belém: *A urupuca; Passarinhandando; Um concerto original;*
- Dr. Luis Soares: *A barca 'Caldbeck';*
- Dr. Paes Barreto: *Manhã de abril; Largo do monumento;*
- Sr. Antonio Gomes: *Casa de colono;*
- Dr. Amazonas Figueiredo: *Tarde de Verão;*
- Dr. Thomaz Ribeiro: *Pôr do sol;*
- Dr. Lyra Castro: *Porto de Itanhaen;*
- Coronel Lourenço Borges: *Rio Cubatão;*
- Dr. Francisco Miranda: *Pequeno açude;*
- Sr. José Olympio Pereira de Melo: *Esperando a ração;*
- Dr. Eladio Lima: *Morro de Itararé.*

A exposição ficou aberta por 12 dias e faltando apenas sete dias para que se encerrasse, outro periódico, desta vez *O Jornal*, publicou que, das 34 obras expostas, apenas oito obras restavam a serem vendidas.

Esse jornal confirma que as obras adquiridas por Antonio Lemos citadas pela *Folha do Norte* eram endereçadas à galeria da intendência municipal e acrescentou a essas aquisições a tela *Serra Paranapiacaba*¹¹³. Mas é interessante notar que nenhuma das quatro obras hoje figuram no acervo do Museu de Arte de Belém (MABE), herdeiro da antiga pinacoteca municipal iniciada por Lemos. Naturalmente, elas podem ter se perdido ao longo dos anos, podem até não ter sido endereçadas à galeria de fato, mas isso não quer dizer que o acervo do

¹¹³ *O Jornal*. "A exposição Benedicto Calixto". 03 de julho de 1907. p.01.

museu não possua obras de Benedicto Calixto. Possui. Três: *Pedra do Mato*, *Recanto de jardim I* e *Recanto de jardim II*. Todas estão assinadas e datadas.

A primeira estava na exposição com o mesmo nome, já as outras duas, por não terem nome na telas - sendo os atuais atribuídos posteriormente - acredito serem as telas também presentes na exposição: *Um canto do meu jardim* - dito em *O Jornal* como uma paisagem - e *Amadores de bandolins*¹¹⁴. Interessante notar que essas duas telas não figuram nas relações de compradores publicadas pelos periódicos, podendo ser, então, duas das oito telas restantes no dia 07 de julho de 1907.



Figura 11: Benedicto Calixto, *Recanto no Jardim I*, 1906. Óleo s/ tela. 47 x 73 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém.

¹¹⁴ Imagino que *Recanto no Jardim II* seja *Amadores de bandolins* e não *Um concerto original* pelo fato de, segundo a *Folha do Norte* de 18 de junho de 1907, esta ser uma cópia de Sizenando Calixto, filho e discípulo de Benedicto Calixto enquanto que a tela que está no MABE está assinada por Benedicto Calixto. Ao mesmo tempo, a tela *Amadores de bandolins* é descrita como uma cena na chácara da praia da Barra, em Santos. Essa matéria dá uma breve explicação do que seria cada obra vista na exposição. É por ela que podemos saber que as telas "A urupuca" e "Passarinhando" são representações de costumes brasileiros. Os nomes das telas e imagens podem ser conferidas no catálogo: Museu de Arte de Belém. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Aldrin Moura de Figueiredo (colaborador). Belém: Prefeitura Municipal de Belém/Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL, 2011. p.56.



Figura 12: Benedicto Calixto, Recanto no Jardim II, 1906. Óleo s/ tela. 49 x 73 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

Mas, o que podemos tirar desse fato curioso?

Bem, primeiramente, que os jornais não necessariamente publicavam todas as aquisições feitas. Ambos os jornais informaram da aquisição da tela *Os falquejadores* por parte de Augusto Montenegro para compor a galeria do Palácio do Governo e as doações de Calixto a ele e a Lemos, porém nenhum dos dois informou sobre essas três aquisições feitas pelo intendente. O que é de se estranhar, posto que os jornais costumavam noticiar suas aquisições particulares ou para a intendência mesmo após terminadas as exposições. Se os jornais fossem contrários ao intendente, seriam para criticar e se fossem os partidários, para elogiar. Depois podemos imaginar, as mudanças de destinos dados às telas, uma vez que era a mesma pessoa - no caso, Lemos - que as escolhia, comprava e endereçava onde deveriam figurar, se em sua coleção particular ou na Intendência.

É por listas como essas que acabamos nos familiarizando com alguns personagens e conhecendo os donos das maiores galerias particulares de Belém naquele momento. Eram frequentes nomes como de Antonio Lemos; Augusto Montenegro, Paes Barreto; Antonio Faciola; Arthur Lemos; Alfredo Sousa; Vicente Chermont de Miranda; Inocêncio Holanda de Lima; Olympio Chermont Britto Pontes; Napoleão de Oliveira; Benjamim Lamarão; Bento

Lobato de Miranda; Amazonas Figueiredo; Thomaz Ribeiro; e outros nomes pouco menos recorrentes¹¹⁵.

O crítico brasileiro, Joaquim Osório Duque-Estrada, quando de sua passagem por Belém em 1908, contou 65 galerias de arte, incluindo nessa relação a do Estado, a da intendência e a dos "amadores". Fala brevemente das obras da galeria do Estado e mais demoradamente sobre a galeria de 130 quadros a óleo do Dr. Fernando de Castro Paes Barreto, dando grande atenção aos "66 quadros clássicos das várias escolas europeias"¹¹⁶, que considerava ser a riqueza da galeria¹¹⁷.

Mas esse caso era muito particular - e teve, inclusive, grande repercussão na imprensa. O representativo das coleções paraenses era formado a partir das exposições que ocorriam na cidade - mesmo que de artistas estrangeiros - e de algumas encomendas feitas a artistas locais ou que estavam apenas de passagem.

Ao analisar alguns catálogos das exposições ocorridas em Belém, podemos notar a quantidade de paisagens expostas. Na maioria dos casos, como não é de se estranhar, o que temos é apenas o título da obra e só com isso nem sempre é possível classificá-la dentro de determinado gênero com total segurança. Contudo, mesmo ciente dessa limitação, o que esses títulos indicam é que as paisagens eram não só mais expostas, como conseqüentemente mais vendidas.

Nas exposições de Joseph Casse e de Carlos Custódio de Azevedo, por exemplo, ambas de 1906, além de paisagens locais, temos grande número de paisagens francesas, posto que o primeiro era um artista francês e trouxe obras na bagagem e o segundo expôs muitas obras trazidas de sua temporada de estudos em Paris. Particularmente dentre as obras de Casse que retratam o Pará vamos encontrar muitas paisagens de Soure, no Marajó¹¹⁸, indicando possível passagem do pintor pela ilha.

Os locais das paisagens variavam, portanto, de acordo com as cidades pelos quais passavam os artistas, sendo as mais comuns - fora as do próprio Estado do Pará - as paisagens do Rio de Janeiro, seguido de São Paulo e depois Minas Gerais.

Pelas matérias e críticas dos jornais temos acesso a mais informações sobre o que era exposto. Percebemos que o número de quadros de paisagem e os de cena de interior é

¹¹⁵ Aldrin Figueiredo cita alguns desses e outros nomes no artigo: *Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistaclio>. Acesso em 25 de julho de 2011.

¹¹⁶ DUQUE-ESTRADA, Osório. *O norte (impressões de viagem)*. Porto, Liv. Chardron, 1909. p. 34.

¹¹⁷ Na coleção figuravam obras de Poussin, Rubens, Ticiano, Velasquez, Guido Reni, Murillo, Tintoreto dentre outros nomes da pintura europeia.

¹¹⁸ "Exposição de Pintura do Snr. Joseph Casse" e "Exposição Azevedo". APESP, Fundo Theodoro Braga, IHGSP 432, Grupo: Documentação de trabalho. Sub-Grupo: Atividade Artística: Exposição de arte (terceiros).

desproporcional. Na segunda metade do século XIX, a pintura de paisagem ganha destaque e, conseqüentemente, maior repercussão na imprensa, sendo associada à modernidade, posto que um pintor moderno começava a ser entendido como aquele que pintava direto do natural, rompendo com velhos padrões acadêmicos, passando o que representava a natureza brasileira em sua variedade, luz e cores¹¹⁹.

No Pará, por conseguinte, os temas mais frequentes nas exposições eram as paisagens, marinhas, "flores e frutos" - como comumente aparecia nos jornais - e retratos de políticos - locais ou nacionais - e de homens ilustres locais. No que tange à pintura de paisagens, na virada para o século XX, percebemos que a estrangeira, representada nos quadros trazidos para exposição e venda nos estabelecimentos comerciais ou aqueles trazidos por artistas estrangeiros contratados como professores pelo governo, vai dando lugar à paisagem brasileira - particularmente à local - e aos costumes regionais. As telas de gênero também eram frequentemente expostas. Essas, mesmo retratando cenas cotidianas, na maioria das vezes eram em cenas externas.

Na inauguração da exposição de Antonio Fernandez em 1907 no Teatro da Paz foram adquiridas - e oferecidas pelo pintor - as seguintes obras:

- Oferecida a Lemos: *No campo*;
- Oferecida a Augusto Montenegro: *Tecendo*;
- Dr. Paes Barreto: *Ancorado, Barbasan pintando em Anticoli*;
- João Cezar: *Amores Velhos, Cezar*;
- Dr. Elyseu Cezar: *Fauno*;
- Major Pereira de Melo: *Praia de São Vicente*;
- Carlos Barros de Sousa: *Uvas e Maçãs*;
- Dr. Luiz Soares: *Lavadouro*;
- Oliveira da Paz: *Crepusculo, Melancia*;
- Ofereceu a José Porphirio: *Rio Tejereba* (Guarujá);
- Ofereceu para *A Província* - para seu primeiro sorteio: *O moinho*.

Sem definição de comprador:

- *Doca do mercado de Santos*;
- *Guarujá*;
- *Passeio de Guarujá*;

¹¹⁹ DAZZI, Camila. A recepção do meio artístico carioca à exposição de Henrique Bernardelli de 1886: a apreciação da imprensa. *Atas do I Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP*, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/DAZZI,%20Camila%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em: 10 de outubro 2012.

- *Icarahy*;
- *Pedra dos ladrões* (São Vicente);
- *Manhan*;
- *A passeio em Guarujá*;
- *Manhan*;
- *Sol da tarde*;
- *Água tranquila*;
- *Caminho de Anticoli*;
- *Estrada de Apeninos*;
- *Praia de São Vicente*;
- *Barco de carga*;
- *Fumando* (aquarela).¹²⁰

Aqui, pelos títulos das obras, também podemos supor que a maioria trata de paisagens. Das setenta e quatro obras relacionadas no catálogo, vinte e seis foram compradas no primeiro dia de exposição e outras três foram doadas pelo pintor. Dessas obras, *Icarahy* e *Pedra dos ladrões* (São Vicente) fazem parte do acervo do MABE, assim como o *Ilha Porchant* (Santos), que não aparece nesta relação, mas consta no catálogo. A presença dessas obras no acervo do museu nos aponta como comprador o intendente Antônio Lemos.

E como último exemplo, irei me valer da exposição de Oscar Pereira da Silva em 1910, no mesmo Teatro da Paz. Começando mais uma vez por uma compra oficial, Antônio Lemos adquiriu, para a galeria da intendência, o croqui da tela *A fundação de São Paulo*, um quadro com temática histórica feito a partir da iniciativa do próprio pintor, mas que havia sido adquirido pelo governo do estado de São Paulo.

¹²⁰ *A Província do Pará*, "Exposição Fernández", 28 de outubro de 1907, p. 01.



Figura 13: Oscar Pereira da Silva, Fundação de São Paulo, s/d, Óleo sobre tela, 54x98cm. Acervo do Museu de Arte de Belém

Uma tela histórica seria bem-vinda à galeria da Intendência, que já contava em sua coleção com a tela em grandes proporções da fundação de Belém, encomendada ao pintor Theodoro Braga e entregue em 1908. Adquirir outra tela com o tema da fundação de uma cidade parece mais compreensível quando entendemos que a pintura histórica tinha papel destacado na hierarquia das belas artes, com bases em critérios acadêmicos¹²¹.

Na mesma exposição podemos usar como exemplo o colecionador Antônio Faciola¹²², que comprou três telas durante a mostra¹²³: *Carro de bois*, costumes do interior paulista; *Praia de S. Domingos*, Niterói; e *Carta de vovó*. Pelos títulos, dois deles, certamente, eram de cenas externas. A um deles tive acesso: *Carro de bois*, uma tela de gênero, com grandes proporções e moldura original ainda pertencente à família Faciola¹²⁴.

¹²¹ PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo sobre tela, olhos para a história: memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas Artes do Brasil Império (1872 e 1879)*. 2003. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003. p. 22.

¹²² Antônio Faciola era de família portuguesa, mas que viveram muitos anos na Itália. De lá mudaram para São Luiz e depois Antônio Faciola foi para Belém, onde se tornou professor do Conservatório de Música, dono da Livraria Maranhense e sócio no Banco do Estado do Pará e da Companhia Cervejaria Paraense. Na política cumpriu mandatos de senador e intendente de Belém.

¹²³ Segundo informações de *O Jornal*, Faciola também fez a encomenda de um retrato de sua "ilustre genitora". *O Jornal*, "Oscar P. da Silva", 19 de agosto de 1910, p. 01.

¹²⁴ *Praia de S. Domingos* também ainda pertence à família, mas não tive chance de fotografar.



Figura 14: Oscar Pereira da Silva, Carro de Bois, 1909, Óleo sobre tela. Coleção particular.

As cenas de interior parecem não interessar tanto aos paraenses da época quanto as paisagens e os quadros de gênero... Além de serem expostas em número bastante reduzido em comparação aos outros gêneros, sua aquisição, quando feita, dificilmente era nos primeiros dias das mostras.

Ainda sobre a exibição de Pereira da Silva, poucas obras retratavam interiores e a maior parte delas foi colocada à venda novamente na exposição montada na Biblioteca e Arquivo Público do Pará, realizada pouco depois, e que expôs as telas que não foram vendidas no Teatro da Paz. Uma dessas telas, *Canto de cozinha*, foi o Grande Prêmio na Exposição Nacional de 1908 e exaltada nas páginas d' *O Jornal*. O crítico Otacílio, que havia visitado o ateliê do artista, após descrever a obra e mencionar seu prêmio, disse: “Tenho certeza de que esta tela será aqui exposta e, por isso, desde já excito a curiosidade pública para apreciar o trabalho notável do ilustre pintor fluminense”.¹²⁵

A obra, a mais cara da exposição e nº 01 do catálogo, pode ter sido bastante apreciada, mas não foi logo adquirida, mesmo sendo uma obra premiada. Das quase 80 telas expostas, Oscar Pereira da Silva deixou de vender apenas 21 na primeira exposição.

Contudo, sabemos que no acervo do Museu Histórico do Estado do Pará há uma tela sob o título de *Interior de cozinha*, de Oscar Pereira da Silva, do ano de 1907, cuja imagem corresponde à descrição feita no *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro, em setembro de 1907:

¹²⁵ Otacílio de C. *O jornal*. Agosto de 1910.

O quadro de gênero *Canto de Cozinha* representa parte de uma cozinha de casa pobre, onde ao fogão uma mulher pobre, que já não é moça, assa nas brasas uns pés de inhame. Essa figura foi evidentemente pintada com carinho, pois tudo nela é feito com grande estudo e meticulosidade, sem a ausência do menor elemento que revele a idade e a natureza da mulher. A cara é cuidadosamente modelada e a roupa pintada com tal arte que trai a flacidez mole das carnes que lhe estão dentro, própria da idade que a figura denota.¹²⁶

Assim sendo, a tela foi adquirida para a galeria do governo. Fato estranho é nenhum dos periódicos ter acompanhado seu destino, principalmente tendo ela ido figurar em uma coleção pública...

Pelas três obras mostradas aqui vimos que há diferenças nas opções de compra. As aquisições públicas foram telas que tinham certo "significado nacional"¹²⁷, digamos assim. A opção da intendência foi por uma tela histórica, mesmo que um estudo que retratava a fundação de uma cidade fosse adquirido pelo Estado de São Paulo. Já a tela que ficou sob posse do governo foi de uma cena de gênero, uma cena de interior, porém grande prêmio na Exposição Nacional de 1908. E a opção de Antônio Faciola - para falar apenas da tela apresentada aqui, embora saibamos que comprou também uma paisagem na mesma exposição - foi uma tela de gênero, uma cena externa de costumes do interior paulista que, embora grande, estava de acordo com as paredes dos casarões burgueses com pé direito alto.

¹²⁶ *Jornal do Comercio*, "Notas de Arte", 19 de setembro de 1907, p.04.

¹²⁷ Por não ter certeza, pelo silêncio dos jornais e ausência de documentação, se a tela que figura hoje o MHEP foi comprada ou doada, ao falar de aquisição me refiro mais a sua obtenção do que à compra propriamente dita.



Figura 15: Oscar Pereira da Silva, Interior de Cozinha, 1907, Óleo sobre tela 132,5 x 142 cm. Acervo do Museu Histórico do Estado do Pará

De acordo com a imagem da Chácara Bem Bom, de sua propriedade, Antonio Faciola possuía, além de quadros, outros objetos artísticos e de decoração, como vasos e estátuas. Por essa fotografia identificamos facilmente a paisagem de uma praia em grandes proporções, embora não tenhamos a referência de quem a pintou.

De forma geral, pelas situações que vimos aqui, podemos dizer que as pinturas de paisagem, naturezas mortas e retratos eram os gêneros mais frequentes nas coleções particulares paraenses, assim como, nos primeiros anos do século XX, as galerias públicas do governo e da intendência foram montadas principalmente a partir da seleção de dois homens em particular: Antonio Lemos e Augusto Montenegro. E por mais que as obras fossem selecionadas para figurar em prédios públicos, era de acordo com seus gostos particulares que o faziam. Como vimos, algumas vezes os destinos dessas compras se confundiram, reforçando ainda mais a ideia de que os gostos particulares desses homens que investiam nas coleções da Intendência e do Estado, acabaram criando a memória comum, pública, da história da arte no Pará



Figura 16: Chácara Bem Bom: Antoninho, Inah, Godiva, seu marido, Edgar e Violeta.

Disponível em: <http://fauufpa.org/2011/09/24/chacara-bem-bom-propriedade-do-intendente-antonio-faciola/>
Acesso em: setembro de 2012

Referências bibliográficas:

BALDASARRE, María Isabel. Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.14. n.1., jan.- jun. 2006, pp. 293-321.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRIGIDA, Jessé Andrade Santa; SEIXAS, Netília Silva Dos Anjos. Os Jornais Paraenses nas Décadas das Mudanças. In: *XXXV Congresso Brasileiro de Ciências Da Comunicação*, 35., 2012, Fortaleza. pp. 1-10.

CASTRO, Raimundo Nonato de. A Produção artística e o Imaginário de República. *História e-história*, Campinas, 12 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=418>>. Acesso em: 06 jun. 2012.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A Relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Texto apresentado no *XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2003.

_____. 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 de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ*, Janeiro 2003.

CAZES, Laurent. Le Salon officiel et la peinture européenne (1855-1889): méthodes et perspective. *Texte*, Paris. Disponível em: <<http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Ecole%20doctorale/CAZES%20Laurent%20texte.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2012.

COELHO, Geraldo Mártires. Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850. *Revista de Cultura do Pará*, Belém, v. 16, n. 2, pp.199-215, jul/dez de 2005.

DAZZI, Camila. A recepção do meio artístico carioca à exposição de Henrique Bernardelli de 1886: a apreciação da imprensa. *Atas do I Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP*, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/DAZZI,%20Camila%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em: 10 de outubro 2012.

DUQUE ESTRADA, Osório. *O norte (impressões de viagem)*. Porto, Liv. Chardron, 1909.

DURAND, José Carlos. Mercado de arte e mecenato: Brasil, Europa, Estados Unidos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 02, ANPOCS.

FERNANDES, Caroline; ALVES, Moema. Da Pinacoteca ao museu: formas de olhar e consagração política no Pará. *Cad. Pesq. Cdhis*, Uberlândia, v.24, n.2, jul./dez. 2011. pp. 333-346. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/13421/9488>.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Maços na gaveta: reflexões sobre mídia*. Niterói: EDUFF, 2009.

_____. *Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistaclio>. Acesso em 25 de julho de 2011.

_____. O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908. In: *Concinnitas*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. v. 4. n. 5. pp. 166-125.

GAMBONI, Dario. Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/dgamboni_critica.htm>. Acesso em 11 de junho de 2012.

HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: EDUSP, 1997.

KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 2001. v. 33. pp. 23-44.

LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2001.

Museu de Arte de Belém. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Aldrin Moura de Figueiredo (colaborador). Belém: Prefeitura Municipal de Belém/Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL, 2011.

OSBORNE, Harold. *A Apreciação da arte*. São Paulo: Cultrix, 1978.

PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo sobre tela, olhos para a história: memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas Artes do Brasil Império (1872 e 1879)*. 2003. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (orgs), *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2.

_____. *Memórias do Velho Intendente: Antonio Lemos (1869/1973)*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

Moema de Bacelar Alves

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF); mestre em História Social pela mesma instituição; especialista em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e graduada em História pela mesma universidade. Congratulada, em 2014, com o *Prêmio Roberto Santos*, concedido pelo Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP).