

Anuário do

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

NOVA FASE

Rio de Janeiro, volume 1, 2009

Anuário do

MUSEU NACIONAL

DE BELAS ARTES



NOVA FASE

ISSN 2179-5827

Rio de Janeiro, vol. 1, p. 1–320, 2009

MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Mônica F. Braunschweiger Xexéo

COMISSÃO EDITORIAL
Andréa Pedreira
Ivan Coelho de Sá
Marcus Tadeu Daniel Ribeiro
Sheila Salewski

EDIÇÃO E PROJETO GRÁFICO
Contra Capa

TRADUÇÃO DOS RESUMOS
Carlos Luis Brown Scavarda

FOTOGRAFIA
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes
Luigi Stavale (p. 82–3)
Paulo Castiglioni (p. 93 à dir., 95–6)

PRÉ-IMPRESSÃO E IMPRESSÃO
Sermograf

AGRADECIMENTOS
A publicação do Anuário do MNBA – NOVA FASE é resultado do empenho conjunto de diversos setores do Museu e nós gostaríamos de agradecer-lhes a contribuição inestimável.

Aos nossos colegas da Divisão Administrativa pela competente condução dos processos licitatórios e processuais; à Divisão Técnica, através do Núcleo de Imagem, pela cessão das imagens e, através da Biblioteca, pelo apoio dado à pesquisa dos arquivos históricos, e a todos os demais servidores que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para alcançarmos esta meta tão almejada. Nossos agradecimentos à Procuradoria Jurídica do IPHAN e, em especial, ao dr. Walmir Guedes de Oliveira, por suas orientações e apoio.

As opiniões e posições expressas nos artigos deste periódico são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Apresentação

O *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes* inaugura com este volume sua nova fase. Interrompido desde o ano de 1958 por motivos diversos, retoma sua trajetória neste ano de 2008.

O Museu Nacional de Belas Artes, por sua tradição histórica no panorama da arte brasileira, estabelecida ao longo dos anos, vem revisitando artistas e períodos discutidos de maneira rarefeita pela historiografia da arte e proporcionando, assim, o conhecimento por intérpretes de capítulos significativos da nossa cultura. Por meio de paradigmas de gestão, vem formulando uma reflexão a respeito da arte, dos objetos, seus autores e a economia das exposições de arte. Reafirma, a cada dia, o seu compromisso no desenvolvimento das instituições e do patrimônio cultural brasileiro. O museu é um território da memória, da preservação, da educação e da inclusão; um espaço para novas mídias e tecnologias; novas discussões e proposições.

O *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes – Nova Fase* caracteriza-se por ser uma publicação técnica e científica voltada para as áreas da museologia, da história da arte, do patrimônio e da preservação, em aliança com os campos da tecnologia aplicada e da educação. Apresenta textos inéditos, abordando os referidos assuntos pertinentes ao nosso acervo e ao museu. Nesta oportunidade, inclui dois segmentos destinados à história da nossa instituição, Memória e Arquivos Revisitados, nos quais são recordados os projetos, as personalidades, os artistas, os funcionários, as publicações e as ações desenvolvidas pelo Museu Nacional de Belas Artes durante os seus 71 anos de existência. E destaca as transformações de modernização que a instituição vem realizando nos últimos anos.

Retoma sua vocação histórica, traduzida por seu raro e precioso acervo de obras de arte, herdeiro que é da Pinacoteca da Academia Imperial de

Belas Artes. Dissemina nos textos apresentados reflexões críticas a respeito de manifestações artísticas e de seus desdobramentos para a história da arte, traduzindo-se em importante fonte de referência para a memória da cultura do nosso país.

Nossos agradecimentos a todos que tornaram possível a elaboração desta publicação, concluída com base em ações institucionais desenvolvidas com recursos do Plano de Ação 2008 do Ministério da Cultura.

MÔNICA F. BRAUNSCHWEIGER XEXÉO
Diretora do MNBA/IBRAM/MinC

Sumário

MUSEUS E PATRIMÔNIO

- 13 O Museu Nacional de Belas Artes
na construção da capitalidade carioca
Carlos Fernando Andrade
- 25 A arquitetura de museus e
os sistemas simbólicos do Centro do Rio
Cêça Guimaraens

ARTE E HISTÓRIA

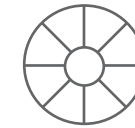
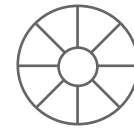
- 39 *Alegoria a Nossa Senhora da Conceição,*
de Manuel Dias de Oliveira: um modelo da
transição do ensino artístico no Brasil
Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho
- 59 Arte e natureza nas pinturas
do Museu Nacional de Belas Artes
Carlos Gonçalves Terra
- 73 Academia contemporânea
Felipe Chaimovich
- 87 Academias de modelo vivo:
terminologia e tipologia
Ivan Coelho de Sá

105	Episódio e alegoria <i>Jorge Coli</i>	217	Restaurando as cúpulas de Bernardelli <i>Silvia Puccioni</i>
129	Rossini Perez, gravuras anos 1950–1960: da ordem à turbulência <i>Maria Luisa Luz Tavora</i>		EDUCAÇÃO
143	Riscos afro-brasileiros: uma leitura da obra de Rubem Valentim <i>Roberto Conduru</i>	229	Oficinas do Patrimônio Cultural, ação educativa em museu <i>Rossano Antenuzzi de Almeida</i>
155	A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo <i>Sonia Gomes Pereira</i>		MEMÓRIA
165	Guido Reni <i>versus</i> Elisabetta Sirani: o original e suas cópias <i>Zuzana Paternostro</i>	241	Mario Barata: entre a diversidade e a especialização <i>Marcus Tadeu Daniel Ribeiro</i>
175	Museus brasileiros e coleções etnográficas <i>Mariza Dias Guimarães</i>	251	Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo <i>José Roberto Teixeira Leite</i>
	CONSERVAÇÃO E TECNOLOGIA		ARQUIVOS REVISITADOS
183	Conservação e restauração no Museu Nacional de Belas Artes: procedimentos de restauro da escultura <i>Ainda bela</i> <i>Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro</i>	261	Os Panoramas do Rio de Janeiro segundo seu autor Vítor Meireles de Lima <i>Elza Ramos Peixoto</i> [organização] <i>Amandio Miguel dos Santos</i> [apresentação]
193	Análise científica da obra <i>Gioventú</i> , de Eliseu Visconti <i>Cristiane Calza</i>	289	Anuário e Boletim do Museu Nacional de Belas Artes, indexação <i>Reginaldo Tobias</i>
207	Restauração do quadro <i>São João Batista</i> , de João Zeferino da Costa <i>Eli Amaral</i> <i>Geisa Alchorne</i> <i>Larissa Long</i>		

MUSEUS E PATRIMÔNIO



O Museu Nacional de Belas Artes na construção da capitalidade carioca



RESUMO

O centro da cidade do Rio de Janeiro é resultado da construção da sua capitalidade, isto é, da capacidade de, como sede do poder central, representar a totalidade da nação e se apoderar de sua imagem como país. Um ato de governo, em que Pereira Passos exerceu papel preponderante, é o modo pelo qual devem ser entendidas as inúmeras e notáveis transformações ocorridas no Rio.

PALAVRAS-CHAVE

Capital Federal, Rio de Janeiro, Pereira Passos.

ABSTRACT

Rio de Janeiro's city center is the result of the construction of its capitality, that is, of its capacity of, as seat for the central power, standing for the nation's entirety and appropriating itself of the latter's image as a country. A government act, in which Pereira Passos played a predominant role, is the way by which the countless and notable changes which have occurred in Rio should be construed.

KEY WORDS

The Federal Capital, Rio de Janeiro, Pereira Passos.

Ao iniciar este texto, informando que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) inscreveu o prédio do Ministério da Educação e Cultura (MEC), atual Palácio Gustavo Capanema, na lista-tentativa para patrimônio da humanidade apresentada pelo Brasil à consideração da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), serei perguntado sobre o que tem isso a ver com o Museu Nacional de Belas Artes, cuja diretora Monica Xexéo me honrou com o convite para que apresentasse esta singela colaboração.

Aparentemente nada! Poderíamos, até mesmo, estar diante de um paradoxo, pois cada um desses dois prédios é exemplo perfeito de uma corrente arquitetônica, respectivamente o modernismo e o historicismo, que polemizaram, por vezes de forma bastante áspera, na década de 1930. Mas se digo que as duas edificações, mesmo que seus projetos se encontrem separados por três décadas, são marcas extremas de um mesmo processo, torna-se possível entender o comentário.

Com isso, procuro dizer que, nos primórdios do século xx, iniciou-se um movimento que, culminando no período chamado de Estado Novo, teve início com Pereira Passos e se caracterizou por concretizar a transferência da Capital do Brasil para o Rio de Janeiro.

Apresso-me a reconhecer que, desde meados do século xviii, a sede do poder central, fosse ele o ultramarino português ou o monárquico ou republicano brasileiros, já se encontrava no Rio de Janeiro. A cidade dos séculos xviii e xix, todavia, era de tal forma diferente daquela que se segue a ela, que devemos reconhecer o empenho da União em criar uma nova Capital, caracterizando um processo de transferência, ainda que destinado ao mesmo lugar.

É certo que, a rigor, não se pode dizer que foi “no mesmo lugar”, tamanho o grau das transformações que tiveram de ocorrer para que a empreitada fosse adiante. A cidade do morrote some para dar lugar à nova capital da Esplanada! Mas mesmo que uma existisse sobre as ruínas da outra, a Novacap, termo que anos depois haveria de se referir a Brasília, era aqui.

Deve-se, portanto, entender as inúmeras e notáveis transformações que ocorrem no Rio de Janeiro como um ato de governos sucessivos e, por vezes, antagônicos, cujo objetivo foi manter a cidade como sede do poder central, tendo Francisco Pereira Passos exercido papel preponderante em tal empreitada.¹

1 Aliás, no artigo “A Novacap era aqui”, publicado no jornal *O Globo*, de 21 de março de 2001, escrevi: “[...] criava-se o cenário para a instalação da nova Capital Federal. Diferente do que se fez depois, a Capital se mudava do Rio para o Rio”. Da mesma forma, ao

Não que isso fosse inédito em relação aos padrões internacionais, afinal o século xix assistiu a grandes reformas em Paris, Viena, Londres e Berlim, todas estas cidades centrais e capitais de seus respectivos impérios.² Mesmo a vizinha Buenos Aires já adaptara seus bairros espanhóis aos novos tempos, enquanto a grande república do Norte enfrentaria o século xix com a construção de uma nova capital, Washington, custurando mal, como se veria anos depois, a união das antigas colônias sulistas e nortistas, transformadas em Estados com relativa autonomia.

O século xix é, pois, um século de poderes centralizados política e, desde então, fisicamente, que buscam se exacerbar em cidades-capitais. Capacidade de resumir a identidade nacional, o fluxo de recursos vultosos do Governo Central, pouca autonomia administrativa local e a emanação da ideologia dominante para o restante do país parecem ser características das cidades que exercem a função de capitais nacionais. Outrossim, essas características se transmitem às cidades capitais quando do e pelo fortalecimento dos Estados Nacionais, considerados por Giulio Carlo Argan (1964) a grande criação política do século xvii.³ Argan percebe que a capital é não apenas a principal cidade de um país, mas também aquela que possui

falar da administração de Pereira Passos, quando se iniciam as grandes transformações do Rio de Janeiro, Motta afirma: “estamos diante de um processo de reiteração, pela República, do papel de vitrine e espelho da nação que costuma caber às cidades-capitais. Talvez não fosse exagero dizer que a República iria mudar de capital sem sair dela”. Santos igualmente ressalta o processo pelo qual, no início do século xx, “praticamente todo o centro da cidade é reconstruído para dar origem a uma nova capital da recém-instituída República” (2003: 145). Lessa, por sua vez, assegura que, para o novo governo republicano, “era necessário repudiar, simbolicamente, o passado colonial”, e que “a República fez do Rio o espelho da nação como futuro feito presente” (2000: 12–3), para acrescentar que o Rio de Janeiro “é a chave para a compreensão do processo de formação brasileiro da unidade territorial e da identidade nacional” (: 65).

2 Como se sabe, Paris foi, desde 1789, uma capital republicana. As transformações a que nos referimos, aquelas capitaneadas pelo barão de Haussman, ocorreram no Império de Napoleão III.

3 Desde o século xii que, na Europa Ocidental, as cidades se tornam importantes instrumentos para o fortalecimento do poder real, como se pode observar em Huberman: “Um provérbio alemão, aplicável a toda a Europa Ocidental, “Stadtluft macht frei” [O ar da cidade torna um homem livre] prova que obtiveram o que almejavam. Tão real era esse provérbio que muitas constituições de cidades, dos séculos xii e xiii, continham uma cláusula, semelhante à que se segue, conferida à cidade de Lorris pelos rei Luís VII, em 1155: “Quem residir um ano e um dia na paróquia de Lorris, sem que qualquer reclamação tenha sido feita contra ele, e sem que se tenha recusado a nos submeter sua causa, ou a nosso preboste, pode aí permanecer livremente e sem ser molestado” (1980: 37).

representação especial, passando a resumir e simbolizar a unidade nacional.⁴ Chama a atenção, portanto, para o papel exercido pelo governo central no desenvolvimento da capital do país, em decorrência, sobretudo, da vontade de seus soberanos.⁵

De acordo com Carlos Lessa, em países pequenos ou mononucleados, a questão da capitalidade se resolveu pela instalação da capital na cidade de maior tamanho. Lembra que, em geral, o Estado nacional foi uma criação política que precedeu a escolha da capital e, citando Berlim e São Petersburgo, afirma: “a identidade nacional constitui-se na cidade, que dá lastro sociopolítico e econômico à formação nacional” (2000: 65). Para Karl Marx e Friedrich Engels, autores em que a questão econômica prevalece sobre as demais, o aumento da urbanização e o fortalecimento dos Estados nacionais foram necessários em certo estágio da economia capitalista (Marx & Engels, 1978).⁶

São tais mudanças políticas e econômicas que asseguram a preeminência das capitais sobre as demais cidades, determinando as mudanças físicas nelas operadas.⁷ Vários autores, entre os quais Lewis Mumford (1965) e

4 “No século XVII, a concentração dos poderes determina a preeminência de uma cidade, que se torna a sede da autoridade do Estado, dos órgãos do governo e da administração pública. [...] A capital assume também uma função de representação, e tende a perder seu caráter municipal seja na estrutura social, seja na planificação de seu urbanismo” (Argan, 1964: 34).

5 “Ademais, as transformações internas da capital não se devem mais à iniciativa dos cidadãos ou da municipalidade; passam a decorrer da autoridade política. A vontade do soberano e a da burocracia fazem da capital a imagem do Estado e o aparelho de seu poder” (Argan, 1964: 34)

6 Em *Manifesto comunista*, publicado originalmente em Londres, em 1848, os autores afirmam: “A burguesia suprime cada vez mais a dispersão dos meios de produção, da propriedade e da população. Aglomerou as populações, centralizou os meios de produção e concentrou a propriedade em poucas mãos, A consequência necessária dessas transformações foi a centralização política. Províncias independentes, apenas ligadas por débeis laços federativos, possuindo interesses, leis, governos e tarifas aduaneiras diferentes, foram reunidas numa única nação, com um só governo, uma só lei, um só interesse nacional de classe, uma só barreira alfandegária”.

7 Para Argan, a capitalidade impõe alterações específicas no espaço urbano: “A disposição do espaço faz da capital igualmente um novo organismo. A vida de bairro, tão importante na Idade Média, desaparece. A cidade então se defrontará com o rápido aumento da população, com a disseminação do tráfego por todo o espaço urbano. Ela prevê, além disso, lugares destinados à atividade política, à administração e ao estabelecimento de guarnições permanentes; o transporte sobre rodas necessita de ruas amplas e planos destacados de praças largas; o traçado das ruas passa a determinar os fundamentos do urbanismo, ao passo que os edifícios que servem à representação religiosa ou política se tornam o centro da vida pública” (Argan, 1964: 34).

Leonardo Benevolo (1977), relacionam o surgimento das capitais ao absolutismo como forma de governo e à adoção do barroco no urbanismo: “tal planta exige um déspota arquetípico, a trabalhar para um governante absoluto”; o estilo barroco “não apenas perdurou, mas encontrou suas maiores oportunidades de aplicação em larga escala. Alguns dos grandes triunfos do planejamento barroco estavam reservados, na realidade, à Paris do século XIX”. José Manuel Lamas, por sua vez, sugere que os traçados de Haussman, embora feitos no século XIX, mantêm ideias setecentistas, isto é, barrocas de organização da cidade por traçados e praças (Lamas, 1993). Já Saskia Sassen, autora que categorizou as cidades globais, considera que a formação dos Estados-nação possibilitou “uma multiplicidade de centros financeiros localizados nas capitais nacionais de cada país” (1998: 118), ou seja, a capital é, simultaneamente, a capital do capital.

O Brasil, porque chega atrasado ao século XIX, compensa a defasagem temporal com a construção de duas capitais, como se, simbolicamente, enfim alcançasse o século XX, sobretudo se considerarmos que, para que ficasse pronta (1945) e a construção da outra se iniciasse (1960), foram necessários apenas quinze anos. Não por acaso, o jargão de Juscelino terá sido “cinquenta anos em cinco”. Tampouco foi por acaso que o Rio de Janeiro se preparou para ser a capital da República, uma vez que durante muito tempo havia sido a capital de outro país: o Império do Brasil.

É interessante notar que, embora desde a Independência se cogitasse transferir a Capital para o interior do país – reputa-se a José Bonifácio a demarcação do retângulo em Goiás –, tenham-se preferido tantas alterações físicas para absorver a nova capital no sítio em que ela se encontrava. Como lembra Maurício de Almeida Abreu, era preciso “criar uma nova capital, um espaço que simbolizasse concretamente a importância do país como principal produtor de café do mundo, que expressasse os valores e os *modi vivendi* cosmopolitas e modernos das elites econômica e política nacionais. [...] Era preciso acabar com a noção de que o Rio era sinônimo de febre amarela e de condições anti-higiênicas, e transformá-lo num verdadeiro símbolo do ‘novo Brasil’” (1997: 60).

A esse respeito, vale ressaltar que, em fins do século XIX, o porto de Santos já havia ultrapassado o Rio como o principal porto exportador de café. Em 1902, exportava o dobro do que saía pelo porto carioca! (Lobo, 1978) Não obstante, um decreto do presidente Rodrigues Alves desse mesmo ano determinou a construção de um novo porto na Capital Federal, prevendo a demolição de dois mil imóveis e a contratação de empréstimo junto a Rotschild & Sons, de Londres, no valor de 8,5 milhões de libras esterlinas. Como se sabe, as obras começaram em 1904, sob a administração de Pereira Passos.

A construção da nova Capital, portanto, iniciou-se com um novo porto, mesmo que para isso tivesse sido preciso recriar o litoral: “Foi feito um aterro de 100m, junto ao cais, sendo uma zona de 25m reservada às gruas e manutenção de mercadorias, uma segunda zona de 35m destinada às vias férreas e hangares, e uma terceira, de 40m, às vias de acesso e transporte e à armazenagem de produtos” (: 450).

Em outras palavras, pode-se dizer que, com Pereira Passos, dá-se início às grandes transformações físicas, no relevo e na linha do litoral, que caracterizaram sucessivas administrações municipais cariocas, até há pouco tempo. Graças a elas obtiveram-se não só o porto, como já se disse, mas também a base geográfica para as grandes transformações que haveriam de ocorrer nas décadas seguintes.

Foi Passos quem terminou de demolir o morro do Senado (Reis, 1977: 17), cuja área passou a ser chamada de Esplanada, e onde se localizaram a avenida Mem de Sá e a praça da Cruz Vermelha, à maneira das rotatórias parisienses. Aterrou a baía para construir a avenida Beira-Mar e, ainda, iniciou o desmonte do Castelo, ao menos no trecho necessário para que fosse aberta a avenida Central, atual Rio Branco, e se adicionasse o quarteirão necessário à execução do Museu Nacional de Belas Artes e da Biblioteca Nacional. Segundo Marques Rabelo e Antônio Bulhões, essa avenida, para muitas pessoas, “viajadas e bem informadas”, tinha largura excessiva (33 metros). Adolfo Morales de los Rios, fundador e um dos primeiros presidentes do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), e que projetou a Escola de Belas Artes, ali localizada, “pleiteava sessenta a setenta metros, [em face das] dimensões das avenidas Waterloo, de Bruxelas, e do Ring, em Viena, sem falar na Champs Elysées e na do Bois de Boulogne” (1997: 102). De toda forma, “a largura da faixa desapropriada foi além dos 33 metros, para que se obtivessem maiores sobras de terreno, proporcionando testadas que permitissem melhores fachadas nas futuras edificações” (Reis, 1977: 22).

Por sinal, fachadas foram exatamente o que não faltou à nova avenida, já que os novos terrenos se edificaram em lotes de dez a 35 metros de largura, em múltiplos de cinco metros, tendo sido escolhidas em concurso, ao qual se apresentaram 107 candidatos e 134 projetos. (Santos, 1983: 32).

Observe-se que, para a avenida Central, diversos edifícios emblemáticos são projetados ao longo dos seus novos quarteirões. Companhias, como a Docas de Santos, a Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande e a Ferrocarril Jardim Botânico, e os principais jornais à época, como *O Paiz*, *Jornal do Commercio* e *Jornal do Brasil*, levaram para lá suas sedes. Prestigiosas agremiações como o Clube Militar, o Clube Naval, o Clube de Engenharia e a Associação dos Empregados no Comércio para lá também se mudaram.

Mas foi nos quarteirões finais, já próximos ao Passeio Público, que a ideia do novo centro político e social se fez sentir. Foram neles que se construíram a Escola de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, o Palácio Episcopal e o Palácio Monroe, para o qual se desapropriou um quarteirão inteiro, e a maior de todas as glórias: o Theatro Municipal. Passada mais de uma década de sua construção, Lima Barreto ironizava as administrações municipais em *Careta*: “Construiu ali na avenida, aquele luxuoso edifício que nos está por mais de vinte mil contos”, para concluir que o Theatro estava “concorrendo fortemente para a educação dos escriturários do Meier, dos mestres de oficina do Engenho de Dentro e dos soldados e lavadeiras da Favela” (: 152).

Todavia, além de um grande cenário, pretendia-se mais, com a nova avenida. Como comenta Afonso Arinos, “deslocou-se o centro do Brasil da rua do Ouvidor” (citado por Santos, 1983: 25). A ideia da nova capital está bem exposta, afinal o que se mudou foi o centro do Brasil!⁸

A ideia de uma nova porta do Brasil também se faz sentir, ao se considerar a nova avenida como um acesso ao novo porto. Nas palavras de José de Oliveira Reis: “o ministro [Lauro Muller] acabara de aprovar o projeto definitivo do porto do Rio de Janeiro e acrescentou: ‘Bem, meus senhores, o problema do porto do Rio de Janeiro está resolvido, mas não completamente – temos, agora, que prover-lhes as vias de acesso’, e, ato contínuo, traçou a avenida Central, de mar a mar” (1977: 21).

Observe-se que, se a intencionalidade do Governo central em criar a nova capital não estiver absolutamente expressa ao considerarmos os vultosos recursos federais aplicados na cidade, um simples gesto o demonstra: quem sugere o trajeto da rua é um ministro de Estado! Poderia ter apontado para um retângulo no Planalto Central, mas preferiu rascunhar uma avenida, ainda que fosse não uma qualquer, e sim a “porta do Brasil”, ideia mais tarde retomada por Alfred Agache, ao projetar o seu “Portal do Brasil” e algo que até hoje persiste no imaginário carioca: o Rio é o local por onde se entra no Brasil.

8 Aliás, o fato de a imagem da cidade ainda se confundir externamente com a do país, reflexo tardio da capitalidade, reforça a crença de que o Rio de Janeiro permanece diferente dos demais estados, tanto no imaginário carioca quanto na incapacidade de encontrar um discurso político próprio. Afinal, Motta, ao citar o deputado paranaense Bento Munhoz da Rocha, que, em 1959, propôs a criação da “Cidade Nacional do Rio de Janeiro” (em oposição, portanto, à criação do Estado da Guanabara), revela: “A identificação do Rio com o Brasil penetrou tão profundamente o espírito de sua metrópole que as grandezas do Rio são as grandezas do Brasil; as fragilidades do Rio são as fragilidades do Brasil; o calor do Rio, o calor do Brasil; a paisagem do Rio, a paisagem do Brasil” (2004: 48).

De toda forma, e se hoje a sonolência que tomou conta do Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro torna tal afirmação algo duvidosa, à época, ainda que o café saísse por Santos, o mundo adentrava pelo Rio; nada como uma Exposição Internacional para reafirmá-lo, sobretudo e sintomaticamente, em comemoração aos cem anos da Abertura dos Portos, determinada por d. João VI.

A Exposição só aconteceria na administração seguinte, a do prefeito Souza Aguiar, mas foi um marco na afirmação da jovem República e de sua, pode-se dizer, jovem capital. Esse período da administração pública carioca, ao qual se segue a gestão de Serzedelo Correia, não trouxe grandes alterações em relação ao modo pereirista de governar. A comunhão de ideias federais e locais, no que tange à administração municipal, também se explica pelo fato de que o prefeito era indicado pelo presidente: “a vida política da cidade também tinha suas especificidades – estava intimamente ligada ao Governo Central. Havia uma clara dificuldade em discernir a cidade do Distrito Federal” (Stuckenbruck, 1996: 52). Deve-se assinalar ainda que os anos que separam as administrações de Pereira Passos e Carlos Sampaio, o outro grande reformador do Rio de Janeiro, são marcados por crises na cafeicultura, uma guerra mundial e a gripe espanhola.

Assim, somente em 1920, com o reinício do arrasamento do morro do Castelo, desta vez em sua totalidade, pode ser demarcada a continuação da construção da nova capital brasileira. Stuckenbruck, ainda que tratando de um recorte cronologicamente menor, é clara, ao afirmar: “mais do qualquer abordagem, privilegiamos uma leitura política de todo o processo por entender que a proposta de urbanização implementada no Rio de Janeiro de 1926 a 1930 está inserida num projeto mais amplo de manutenção do status do Rio de Janeiro diante da afirmação de São Paulo como metrópole no cenário nacional” (: 117); e adiante: “Acreditamos que a remodelação do Rio em fins dos anos 1920 faça parte de uma já conhecida ambição das elites brasileiras – tornar a cidade o espelho da nação e a porta de entrada do Brasil no mundo moderno” (: 120).

Certamente, tamanho intento não se restringiu a essa década, nem estaria concluído em pouco tempo. De fato, o esforço que significou a retirada do morro e os consequentes aterros que o seguiram criaram as bases espaciais para a continuidade do erguimento da nova capital, que continuaria a ter na avenida Central seu grande eixo, longitudinal, mas passaria a ser entrecortada por novas e amplas avenidas emolduradas pelas galerias cobertas, criadas por Agache. Diga-se ainda, a favor do pioneirismo do período Passos, que a principal avenida perpendicular, a rua Barão de São Gonçalo, atual avenida Almirante Barroso, já estava esboçada quando da abertura da

avenida Central, embora sua largura não fizesse o menor sentido na ocasião, pois ligava a atual rua México ao largo da Carioca; vale dizer, ligava o sopé do morro do Castelo ao sopé do morro de Santo Antonio, anunciando o que acabaria por ocorrer mais tarde: a retirada dos dois obstáculos. Primeiro o Castelo, na década de 1920; depois, o outro, no final dos anos 1940.

Essa incrível recriação de terrenos, originando a Esplanada do Castelo e os terrenos ganhos ao mar – como lembra Vaz, ao citar prospectos de venda desses terrenos: “Nunca, talvez, apareceu tão enorme área de valiosos terrenos disponíveis no centro de uma das grandes capitais do mundo” (2002: 127) –, fez com que o governo municipal chamasse Alfred Agache para elaborar um plano de melhoramentos na cidade, que terminaria por orientar a ocupação dessa área. Uma dessas influências foi a transferência de embaixadas para os quarteirões próximos ao Passeio, onde Agache previu a ocupação residencial. De fato, ainda hoje lá estão os prédios das embaixadas, hoje consulados, dos Estados Unidos, da França e da Itália. Mesmo antes de Agache, segundo a mesma autora, o palacete Lafond, ainda da década de 1910, não só se tornou o primeiro prédio de apartamentos da cidade, situado na avenida Rio Branco (Central), esquina de Santa Luzia, como era luxuosíssimo (: 63). Entre outros motivos, Vaz considera que o fato de os primeiros edifícios de apartamentos terem surgido nas áreas nobres e modernas da cidade – na Cinelândia (Castelo), junto ao poder tanto econômico quanto político, e em Copacabana – explica, em parte, a aceitação dessa nova forma de habitação.

Assim, ainda que do Plano Agache propriamente dito pouco se tenha realizado, foi ele que deu a nova feição da cidade, ao menos até a eclosão do modernismo. Arquivado pelo prefeito Pedro Ernesto em 1934, “só seria recuperado, mesmo assim parcialmente, na gestão de Henrique Dodsworth (1937–45)” (Stuckenbruck, 1996: 112). Com ou sem o Plano Agache, o Estado Novo encontrou a Esplanada do Castelo ainda bastante vazia e a escolheu para dar continuidade à tarefa de transferir a Capital Federal do antigo Rio para o novo Rio.

Ao passo que, do ponto de vista urbanístico, as bases da nova capital já estavam postas por Pereira Passos e pelos novos terrenos do Castelo, a grande obra edilícia ficará por conta do período estadonovista de Getúlio. Os trinta anos que separam as duas datas assistiram a incríveis revoluções na tecnologia de construção, notadamente o concreto armado e o elevador, que alteraram substancialmente a escala das edificações. O Rio do Estado Novo, seja no que tange às formas de morar (Vaz), seja nas repartições públicas que surgiriam nos novos terrenos do Castelo, foi feito com arranha-céus.

O fantástico movimento de construção do período denota esforço considerável. Podemos listar que, nessa época, ergueram-se os novos prédios

do Ministérios da Fazenda, do Ministério do Trabalho, do Ministério da Educação e Saúde, do Ministério da Guerra (o único fora do Castelo),⁹ assim como do Banco do Brasil, da Legião Brasileira de Assistência e do Aeroporto Santos Dumont. Um deles, o Ministério da Educação e Saúde, tornou-se marco na arquitetura mundial, como indicado no início deste texto. O mundo em guerra... e o Brasil edificando sua nova capital, apropriando-se dos ensinamentos de Le Corbusier e construindo o primeiro grande prédio modernista do mundo.

Tudo ainda estava novinho, ou mal tinha sido concluído, quando em 1956 anuncia-se a intenção de executar Brasília: a quarta capital do Brasil. Cinquenta anos haviam se passado desde que a nova capital iniciara sua construção. Não havia dez de quando ela esboçou ficar pronta. Em cinco anos, todo esse esforço pareceria um tanto sem propósito, afinal em vinte anos o Brasil trocava duas vezes de capital. Nos dois casos, graças a muito movimento de terra, gente e recursos financeiros. A nova capital, velha, ainda que pouco usada, era abandonada à própria sorte.

CONCLUSÃO

O Museu Nacional de Belas Artes, originalmente o prédio da antiga Escola de Belas Artes, é parte do conjunto de prédios oficiais construídos no início do século xx, com os quais se demarca o esforço de afirmar a cidade do Rio de Janeiro como capital da jovem República brasileira, ou seja, num movimento que busca, em última análise, reforçar sua própria condição. Ao fortalecer-se a capitalidade dessa cidade, estendia-se a todo o território brasileiro sua centralidade política e cultural, estabelecendo-se a República como a forma de governo do estado nacional.

As transformações urbanísticas que se iniciam na administração de Pereira Passos no então Distrito Federal fazem parte de um processo que chega a termo durante o mandato de Henrique Dodsworth, já no Estado Novo. Embora sejam apresentadas como um conjunto de obras de modernização ou embelezamento da cidade do Rio de Janeiro, em verdade, buscou-se criar uma nova capital para o país. Tal intenção pode ser identificada em discursos oficiais, nas intensas modificações ambientais para a criação de um

9 De fato, o Ministério da Guerra se localiza na avenida Presidente Vargas, principal obra viária do período getulista no Rio de Janeiro. Projetada para ser uma das avenidas mais largas do mundo, apresenta, contudo, forte influência do período Passos, uma vez que termina por incorporar a avenida do Mangue, obra realizada sob a administração deste.

sítio adequado, por meio do arrasamento do morro do Castelo e sucessivos aterros, e, mais tardiamente, no arroubo construtivo do Estado Novo, que reedificou todo o aparelho estatal.

Após se tornar possível dizer que a obra, cuja duração foi de quase meio século, estava concluída, não se passaram nem dez anos para que a União entendesse por bem refazer o mesmo percurso: criar, com fins políticos, uma nova capital, só que, desta vez, não em cinquenta anos, mas em cinco. De fato, em 1960, a capital se muda para Brasília.

Num raciocínio absurdo, se tal processo se repetisse, desde então já poderíamos ter mudado a capital outras duas vezes. Afinal, vinte anos foi o tempo que a nova capital brasileira pode desfrutar de sua localização no Rio de Janeiro, principiada, pode-se dizer, com Pereira Passos, cuja consagração definitiva, conforme Santos, se daria em 1936, quando Le Corbusier esteve no Rio e realizou seis conferências. Ele ficou muito mais impressionado com Passos do que com Agache, tendo chegado a afirmar:

Bem sei que prodigioso espetáculo natural que envolve e domina o Rio – suas enseadas, suas montanhas – existiu sempre. Faltava, entretanto, dar a esses elementos naturais e exuberantes o meio de nos tocar profundamente. Era preciso encontrar a escala humana que pudesse servir de base de aplicação. Sem Passos, o Rio permaneceria uma agradável cidade de colônia. Com Passos, ingressou de vez no rol das grandes capitais do mundo (citado por Santos, 1983: 28).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

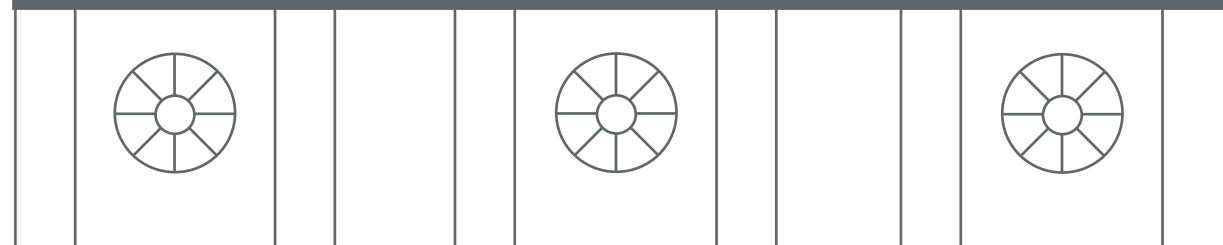
- ABREU, Maurício de Almeida. 1997. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO.
- ARGAN, Giulio Carlo. 1964. *L'Europe des capitales, 1600–1700*. Genève: Albert Skira.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. 1990. *Pereira Passos: um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século xx*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.
- BENEVOLO, Leonardo. 1977. *Diseño de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HUBERMAN, Leo. 1980. *História da riqueza do homem*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- LAMAS, José Manuel R. Garcia. 1993. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.

- LAMEGO, Alberto Ribeiro. 1964. *O homem e a Guanabara*. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Geografia.
- LESSA, Carlos. 2000. *O Rio de todos os Brasis*. Rio de Janeiro: Record.
- LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. 1978. *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro*. Rio de Janeiro: IBMEC.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. 1978. *Manifesto comunista*. São Paulo: Edições Sociais.
- MUNFORD, Lewis. 1965. *A cidade na história*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- OSÓRIO, Mauro. 2005. *Rio nacional, Rio local: mitos e visões da crise carioca e fluminense*. Rio de Janeiro: SENAC Rio.
- REBELO, Marques & BULHÕES, Antonio. 1997. *O Rio de Janeiro do bota-abixo*. Rio de Janeiro: Salamandra.
- REIS, José de Oliveira. 1977. *O Rio de Janeiro e seus prefeitos, evolução urbanística da cidade*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.
- SANTOS, Paulo F. Santos. 1983. "Arquitetura e urbanismo na Avenida Central". Em: *O álbum da Avenida Central*. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia.
- SASSEN, Saskia. 1998. *As cidades na economia mundial*. São Paulo: Studio Nobel.
- SILVA, Lucia. 2003. *História do urbanismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: E-papers.
- STUCKENBRUCK, Denise Cabral. 1996. *O Rio de Janeiro em questão: o Plano Agache e o ideário reformista dos anos 20*. Rio de Janeiro: IPPUR/FASE.
- VAZ, Lílian Fessler. 2002. *Modernidade e moradia: habitação coletiva no Rio de Janeiro nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7Letras.

CARLOS FERNANDO ANDRADE

Arquiteto, Superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Rio de Janeiro – 6ªSR. Doutorando em Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A arquitetura de museus e os sistemas simbólicos do Centro do Rio



RESUMO

O texto se fundamenta na consideração de que arquiteturas e museus se ligam de maneira complexa para guardar, interpretar e transformar objetos e cidades em coisas de uso e valor, demonstrando que os edifícios de museus do Centro do Rio de Janeiro contêm a permanência da memória e o dinamismo da cultura. Assim, “acirram” a relação entre história e cidadania, bem como revelam os espaços simbólicos da cidade. Nesse contexto, demonstra-se que o urbanismo expográfico, a arquitetura do edifício e o lugar onde se insere o Museu Nacional de Belas Artes impõem desafios à margem de discursos restritos.

PALAVRAS-CHAVE

Centro, Rio de Janeiro, memória, urbanismo.

ABSTRACT

The text is based on the consideration that architectures and museums are connected in a complex manner to keep, interpret, and transform objects and cities into usable and valuable things, by demonstrating that the museum buildings in Downtown Rio bear the permanence of the memory and the dynamism of culture. They “enhance” the relationship between history and citizenship, as well as reveal the city’s symbolic spaces. In this context, it is demonstrated that expographic urbanism, building architecture and the site where the Museu Nacional de Belas Artes is inserted pose challenges on the margin of restricted discourses.

KEY WORDS

Center, Rio de Janeiro, memory, urbanism.

Arquiteturas e museus se ligam de maneira complexa, tanto na condição de continente quanto de conteúdo, para guardar, interpretar e transformar os objetos em coisas de uso e valor. E, assim, criam a permanência da memória e da cultura.

Os modelos de museus incluem adaptações, reutilizações e perversões tipológicas de arquiteturas originais. Esses modelos arquitetônicos demonstram, desde os gabinetes das maravilhas e jardins pitorescos, que os museus integram e intrigam os interesses de artistas, de governantes, do povo e até mesmo dos arquitetos!

O que fundamenta isso tudo é o fascínio exercido nessas pessoas pelo poder que os museus têm de estabelecer e conduzir procedimentos éticos e estéticos.

Observa-se ainda que a requalificação de áreas centrais das cidades e os edifícios de finalidade cultural aí localizados devolvem aos habitantes o sentido de urbanidade e historicidade. Dessa perspectiva, o principal papel dos museus e centros culturais seria “acirrar” a relação entre história e cidadania, para revelar, idealmente, tais espaços simbólicos da cidade.

Nesse sentido, o tema que conduz este artigo diz respeito ao estudo da exposição imaginada que contém o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) do Rio de Janeiro na condição de objeto e peça de resistência.

De início, denota-se que há museus importantes e de diferentes naturezas no Centro do Rio de Janeiro. E mais, quanto à gestão municipal, sob certos aspectos, os museus estão a *sobreviver*, pois a cidade quase se encontra em decadência do ponto de vista cultural.

Porém, porque o caráter “nacional” das instituições federais continua resistindo sobremaneira a conjunturas políticas desfavoráveis, ainda há incentivo e novidades nas programações e modernizações físico-espaciais.

Alguns dos espaços expositivos mais notáveis do Centro do Rio são do tipo “galeria de arte” e “centro cultural”, destacando-se entre estes o Paço Imperial e os centros culturais da Caixa Econômica Federal, dos Correios e do Banco do Brasil.

Por outro lado, observa-se também que pequenos museus, como o conjunto formado pelos museus da Chácara do Céu e do Açude, o Villa-Lobos e o Benjamin Constant, mantêm exposições de tipo variado e possuem acervos de grande expressão para a arte e a história do país.

Mas são os grandes museus nacionais, entre os quais se destacam o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Histórico Nacional, que estão a configurar as formas mais bem-sucedidas de constituição dos sistemas de salvaguarda e promoção dos bens patrimoniais brasileiros.

As formas simbólicas representativas do poder estatal no Centro do Rio se expressam de modo especial no entorno do Museu Nacional de Belas

Artes. Portanto, porque o olhar procura explicações para a permanência, em território carioca, de tal conjunto de espaços públicos expressivos da formação física da ex-Capital, a arquitetura do edifício e o lugar onde se insere o Museu Nacional de Belas Artes sugerem um exercício de reflexão e impõem desafios à margem de discursos restritos.

Verifica-se, desse modo, que a tensão entre o desejo de modernização e a retórica das perdas patrimoniais configura possibilidades binárias. E, mais, que essas dicotomias não deveriam fundamentar as ações patrimoniais dinâmicas, nem os coerentes desejos de desenvolvimento.

Nesse contexto, concentro aqui evidentes incertezas culturais e não trato de ordenar conflitos ou consensos.

Para tanto, seguindo o percurso daquela exposição imaginada, comento alguns aspectos e tópicos que explicariam a inserção da arquitetura do Museu Nacional de Belas Artes no cenário musealizado da ex-Capital Federal.

SOBRE AS PERSPECTIVAS DOS MUSEUS

A conservação do conjunto de museus brasileiros, hoje muito valorizados na condição de “patrimônio de cultura” do nosso país, traduz-se em diferentes temporalidades.

Os modernistas, conservadores e progressistas gerenciadores das normativas legais de proteção patrimonial foram também os principais agentes da criação e do fortalecimento de instituições museológicas. Nas primeiras décadas do século xx, as Inspetorias de Monumentos e o Serviço do Patrimônio inauguraram as políticas preservacionistas republicanas, inspirando-se em teses nacionalistas e identitárias.

Sob conjunturas diversas, mas, segundo alguns estudiosos, autoritariamente, diferentes tipos de lugares foram então estabelecidos para constituir o universo patrimonial da história e da memória brasileiras. Em decorrência disso, tanto do ponto de vista material quanto da perspectiva conceitual, incontáveis objetos que, hoje, guardam um variado Brasil se tornaram acessíveis a todos.

Assim, cidades, vilas, lugarejos, palácios, salas de exposição, auditórios, bibliotecas e arquivos, praças, parques e outros tipos de espaços representativos foram destinados à fruição da arte, à pesquisa científica, ao ensino e ao lazer cultural.

Em 1922, as ciências e a história estavam contidas no Museu Nacional da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde a antropóloga Heloisa Alberto Torres garantiu a integração entre pesquisa

e ensino, e no Museu Histórico Nacional, onde Gustavo Barroso, polígrafo que antecedeu Rodrigo Melo Franco de Andrade no culto do Patrimônio, guardou e promoveu artefatos de guerra, bem como associou o ensino da museologia à saga preservacionista.

É desse ponto de vista que podem ser verificadas as condições históricas que definiram o lugar físico do Museu Nacional de Belas Artes e alteraram o “urbanismo expográfico” da ex-Capital Federal.

No Decreto-lei nº 25/37, a equipe heroica do “Patrimônio” visou, primordialmente, proteger e promover todos os documentos de formação da nossa memória histórica, artística, arquitetônica, paisagística, etnográfica e arqueológica. Nessa norma, também foi determinada a criação do Museu Nacional de Belas Artes. Entretanto, desde 1906, a conservação e a exposição das réplicas de antigas esculturas já estavam previstas no projeto original de Adolfo Morales de los Rios para a Escola de Belas Artes.¹

Embora os museus de âmbito nacional tenham consolidado o “espírito do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)” desde 1937, foi na década de 1950 que aconteceu importante movimento de criação de museus e centros culturais de ação local.

Pode-se afirmar, entretanto, que o pessoal do “Patrimônio” inicial, ainda dirigindo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) na década de 1960, alargou conceitos e deu a conhecer, mais e mais, o imenso e amplo acervo que preservou.

Quando, na década de 1970, foram recriadas as bases conceituais das atividades preservacionistas, essa ação reuniu governo e intelectuais, significando, mais uma vez, a ampliação das possibilidades de uso político da cultura.

Em 1979, ano de criação da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), os museus e os objetos históricos das comunidades também foram “monumentalizados” na condição de coisas excepcionais.

O foco de interesse nas comunidades cresceu a partir de meados da década de 1980 e motivou o movimento para a implantação de inúmeros museus e casas históricas.

A elaboração e execução dessas políticas de governo tiveram o apoio e a participação de, entre outros colaboradores, Jarbas Passarinho, Ney Braga, Aloísio Magalhães, Eduardo Portella e Afonso Arinos de Melo Franco.²

1 O espaço era denominado Galeria de Moldagens e, na criação do Museu Nacional de Belas Artes em 1938, foram mantidas sua finalidade e sua denominação.

2 No início da “abertura” política e da crise do “milagre econômico”, o discurso do governo privilegiou a participação das comunidades nas ações de proteção patrimonial, con-

Assim, o conjunto monumental de bens patrimoniais federais passou a ser composto por grandes museus nacionais e também por mais de meia dúzia de dezenas de casas e pontos difusores de cultura, história e arte.

Neste conjunto se constitui, ainda hoje, o raio da ação multifacetada do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no território brasileiro.

No Brasil, desde 1990, as instituições museológicas, embora plenas de possibilidades e contradições funcionais, têm sido expostas nas mídias impressa e visual na condição de “âncoras” para o incremento das atividades turísticas.

No início do século XXI, parece cada vez mais oportuno demonstrar a importância econômica dos museus, pois nesses edifícios é conservada e promovida a parte mais valiosa da produção das sociedades humanas.

Em renovada perspectiva, a redefinição e a promoção dos acervos culturais da federação, pertencentes a comunidades muito diferenciadas, de novo integrarão o desenvolvimento econômico nacional.

Esse objetivo, também ambicionado por Mário de Andrade em 1936 no anteprojeto que elaborou para o Serviço do Patrimônio, fundamenta o estabelecimento do Instituto Brasileiro de Museus e representará o desenlace dos museus da estrutura do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Enfim, na fase em que a República, de novo, é “democrática”, uma singular rede de museus brasileira parece configurar as novíssimas “janelas do Patrimônio”.

O CENTRO DO RIO E A “REDE” DE MUSEUS

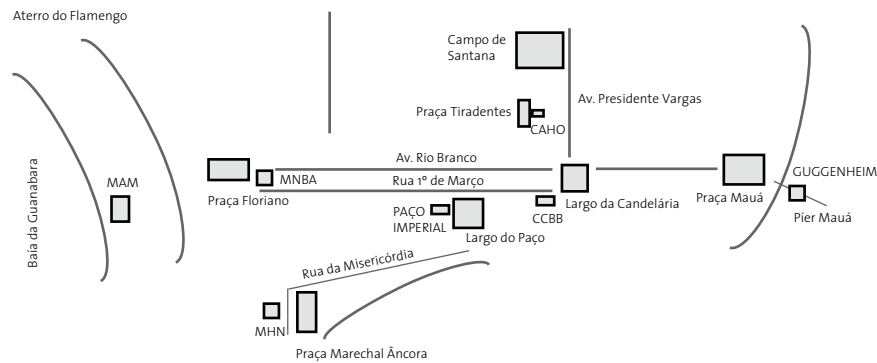
O policentrismo urbanístico e a proliferação do comércio dos bairros das zonas Sul e Norte recuperaram, embora pareça o contrário, os diferentes “centros” de memória e cultura do Centro do Rio (Figura 1).

Assim, o forte contraponto estabelecido pela sempre emergente Barra da Tijuca vem, desde 1970, cristalizando a imagem do núcleo histórico, no qual os edifícios de museus têm papel de importância crescente.

solidando a tese de que a variada realidade brasileira, uma vez preservada, se integraria ao processo de desenvolvimento. Essa política de renovação das ideias geradas no final do governo Vargas configurou mais uma revisão em tempos ditatoriais. Desse modo, em face das novas perspectivas políticas, essas ideias incluíram as comunidades locais, ou seja, os atores que sempre foram excluídos do cenário patrimonial.

Quando se privilegiam a cultura e a requalificação urbana, é preciso lembrar que, há bem pouco tempo, houve uma discussão animada sobre a construção da filial sul-americana do Museu Guggenheim no Centro do Rio.

Em 2004, o projeto arquitetônico do francês Jean Nouvel recuperaria, indubitavelmente, a área do píer Mauá e sua vizinhança, onde se encontram os galpões da zona portuária do Centro do Rio. Porém o setor do Centro no qual a avenida Rio Branco se inicia deverá, em breve, receber moradias e, ao mesmo tempo, alçar-se a níveis estratosféricos na bolsa de arte internacional.



1 Os museus no sistema simbólico do Centro do Rio, 2004.

Para compreender a mudança, o deslocamento e a troca de lugar com que os governos estabeleceram os respectivos sistemas simbólicos e, assim, foram identificados na cidade do Rio de Janeiro, verificamos que o poder constituído,

além de produzir suas próprias verdades sobre o espaço, detém a capacidade decisória e os recursos para fazer-se representar espacialmente através de elementos instauradores de centralidade, substituindo ou anulando elementos espaciais representativos de outros poderes antecedentes ou antagonísticos (Sisson, 1986: 79).

Agregando a essas referências os tipos arquitetônicos históricos utilizados para as funções culturais, conforme sugere Nestor Goulart Reis Filho, também é possível verificar a relevância da arquitetura dos museus do Rio. Esse autor, ao publicar as notas e ensaios que escreveu para o Suplemento

Literário de *O Estado de S. Paulo* entre 1962 e 1970, reconheceu e promoveu a importância da arquitetura patrimonial para a criação e a utilização, “em rede”, de museus e centros culturais (Reis Filho, 1970: 191–206).

Para Reis Filho, naquela época, “a noção contemporânea de museu alia a essência renovadora do processo cultural à disponibilidade de quadros amplos”, que estariam “atuando no campo da cultura no Rio, em São Paulo e em outras capitais de importância regional”. Essa conjuntura favorável o levou a afirmar também:

falta uma rede de centros de cultura a partir dos quais seriam coordenadas, em todas as áreas, as atividades culturais. Esses centros podem ser instalados em edifícios restaurados ou conservados, obras arquitetônicas representativas de cada fase, que seriam, desse modo, postas em contato permanente com o público, confirmando e reforçando sua destinação cultural (: 203).

Desse ponto de vista, é necessário lembrar que, segundo alguns autores, a organização em “rede” de bens patrimoniais teria os seguintes atributos: 1) potencialidade de garantir impacto midiático porque os bens culturais gerariam atividade turística direta e indireta; 2) potencialidade sinérgica porque o sucesso de cada um dependeria do êxito de outros; e 3) capacidade de catalisar a conservação dos núcleos históricos porque a “rede” integraria, com o objetivo de equilibrar, a distribuição dos investimentos privados e governamentais, beneficiando as economias em diferentes níveis de gestão.

A contribuição e a atuação dos museus na execução das atividades turísticas e educativas é o fator que melhor delimita, na atualidade, a função social dessas instituições. Verifica-se, portanto, que as observações de Reis Filho são até hoje muito pertinentes, pois sugerem a criação de uma “rede de instituições culturais” e articulam, nessa rede, a preservação patrimonial à indústria do turismo.

Na década de 1980, os programas de implantação de circuitos históricos abrangiam as principais regiões do país.

Na página 21 do *Boletim Sphan-FNPM*, n. 14, verifica-se que a cidade-patrimônio era vista como um museu e os centros históricos, como áreas que continham os seguintes predicados: sociais, porque eram espaços de vida e de trabalho; culturais, por serem testemunhos da história e da identidade; econômicos, pelo fato de abrigarem democraticamente setores de atividades formais e informais; urbanísticos, pois eram legítimos exemplos arquitetônicos e de uso do solo; e ambientais, pelo fato de estarem sujeitos a pressões de ciclos de transformação.

Dessa maneira, pareceria óbvio afirmar que o patrimônio musealizado transfigura, constantemente, os sistemas simbólicos do Rio de Janeiro (Guimaraens: 2003).

AS BELAS ARTES DO CENTRO DO RIO

Historicamente, as arquiteturas que promoveram a imagem exterior da ex-Capital transmitiram a condição central da cidade do Rio de Janeiro. Denota-se, de outro ponto de vista, que, no que diz respeito às relações monumentais e simbólicas, o Museu Nacional de Belas Artes é um forte marco. Apesar da decadência, segundo estudiosos, decorrente de fatores sociopolíticos, ou seja, da criação de Brasília e da violência urbana, a função educacional e a importância simbólica dos edifícios dos museus federais ainda expressam a permanência da *centralidade* do Rio de Janeiro.

Essa monumental representação de nacionalidade também insere os edifícios de museus no circuito turístico, tornando-os absolutamente imprescindíveis para a manutenção da memória urbana brasileira. A condição *central*, ainda e assim expressa, é cada vez mais significativa uma vez que a cidade, segundo se apregoa, perde o papel de espelho e identidade hegemônica no campo cultural do país.

Denota-se que o Museu Nacional de Belas Artes é um forte marco urbanístico do Centro do Rio, pois, no que diz respeito às relações monumentais e simbólicas, o edifício do museu é parte do conjunto eclético que foi construído no início do século xx. A construção desse conjunto, localizado na extremidade oposta à zona portuária da antiga avenida Central, hoje avenida Rio Branco, expressava a modernidade cosmopolita e comercial do Brasil, ao envolver a arquitetura na economia na cidade capital.

Nesse contexto, haveria dois aspectos fundamentais que, ao longo do século passado, imprimiram sentido patrimonial às arquiteturas históricas: 1) a ideia de monumento contém dois significados primários que abrangem dimensões e escalas diferentes; no primeiro caso, os significados do monumento referem-se às expressões de fatos de alto valor que podem ser, ou não, conjunturais; de outro lado, a noção de grandeza e gigantismo é, em geral, concreta e objetiva porque estabelecida na escala física e humana; e 2) os tipos de simbólicos e seus modelos, bem o sabemos, são formados em acordo com as ideias e os tempos em que foram gerados. Assim, as escalas de valor e as proporções das medidas – quer sejam extraordinárias ou desmesuradas, descomunais, exageradas ou anormais – dependem do ponto de vista de quem as constrói e de onde se as observa.

Ao admitir-se que as unidades e as relações das medidas dos edifícios conformariam visualmente ideais plásticos e simbólicos, verifica-se que o sentido da mais-valia se sobrepõe à função social da paisagem, pois transforma e agrega o valor cultural à especulação da terra urbana.

Para demonstrar essa afirmação, considero a seguir alguns fatos processuais que envolveram a demolição do Jockey e do Derby Club, edifícios de estilo eclético que foram projetados pelo escritório de arquitetura de Heitor de Melo.

O processo de tombamento do conjunto arquitetônico da avenida Rio Branco, onde está inserido o Museu Nacional de Belas Artes, contém pareceres de Lucio Costa e do professor Paulo Santos, respectivamente consultor e conselheiro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Entretanto o maior interesse da polêmica, estabelecida nas posições antagônicas desses arquitetos e ali registrada em réplicas e trélicas, diz respeito à construção de arranha-céu na quadra vizinha ao Museu Nacional de Belas Artes, em substituição àqueles exemplares do estilo eclético.

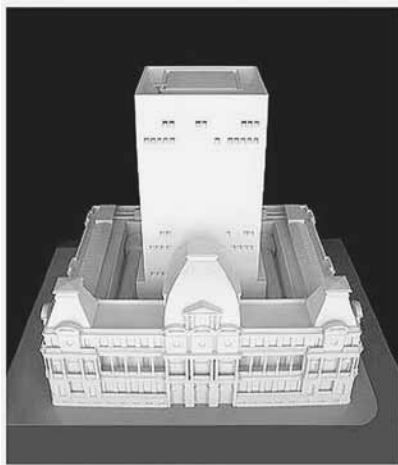
Essa discussão ou movimento, cujo vencedor foi Lucio Costa, enraizou-se na tensão gerada pelo desejo de modernização da cidade e na nostalgia das perdas retóricas. Observo que o resultado do problema parece ter “concedido” a esse edifício, denominado Linneo de Paula Machado, reconhecida idealização arquitetônico-urbanística da Pontual Arquitetura, a condição de monumento nacional.

Tal condição monumental decorre não apenas das dimensões inusitadas, mas principalmente da localização desse arranha-céu no entorno imediato do Museu Nacional de Belas Artes (Guimaraens, 2002).³

A composição do Linneo de Paula Machado com o Museu Nacional de Belas Artes, então finalmente tombado, definiu-se por meio do “embasamento de cristal com a altura do Museu, a partir do qual nasce a torre de planta quadrada”, porém a interação simbólica que era, até então, mantida entre esses arranha-céus, o conjunto do Jockey e do Derby Club, e o Museu Nacional de Belas Artes, havia sido desconfigurada anteriormente.

Em 1966, a construção do edifício Cidade do Rio de Janeiro alterou a ambiência imediata, conformando-se com o ideal iphaniano que rompeu a simetria da avenida Almirante Barroso. As diferenças formais e tipológicas, assim estabelecidas de modo radical, também foram reproduzidas em 2005 no projeto de ampliação do Museu Nacional de Belas Artes, idealizado por Paulo Mendes da Rocha (Figura 2).

3 O edifício recebeu menção honrosa na premiação do Instituto de Arquitetos do Brasil que havia apelado para a não demolição dos edifícios ecléticos vizinhos ao Museu Nacional de Belas Artes.



2 Museu Nacional de Belas Artes.
Projeto de ampliação. Arquiteto Paulo Mendes da Rocha, 2005.

A torre projetada por Mendes da Rocha transfiguraria o pátio central do museu, pois, ao emergir do vazio, configuraria o urbanismo expográfico do conjunto arquitetônico da avenida Rio Branco, já transformado pela torre vizinha de Pontual Arquitetura.

Essas transformações dos espaços simbólicos do Centro do Rio têm sido estudadas desde 1997 na disciplina Museus e Centros Culturais, hoje denominada Projeto de Arquitetura para a Cultura, criada por mim na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para tanto, junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, realizo com estudantes de graduação e pós-graduação pesquisas e levantamentos dos museus aí existentes, bem como oriento propostas arquitetônicas para esses edifícios (Guimaraens, 1997).

Esses estudos consideram os edifícios de museus na condição de espaços arquitetônicos e urbanísticos excepcionais. Assim, do ponto de vista comunicacional e didático, o objetivo mais importante é, primordialmente, atender à função expositiva.

Os conteúdos e alguns trabalhos dessas disciplinas conduziram os estudantes na análise do projeto de ampliação do Museu Nacional de Belas Artes do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. O estudo das formas resultantes desse projeto, todavia, revelou outras hipóteses de recuperação das arquiteturas modernistas do Centro do Rio.

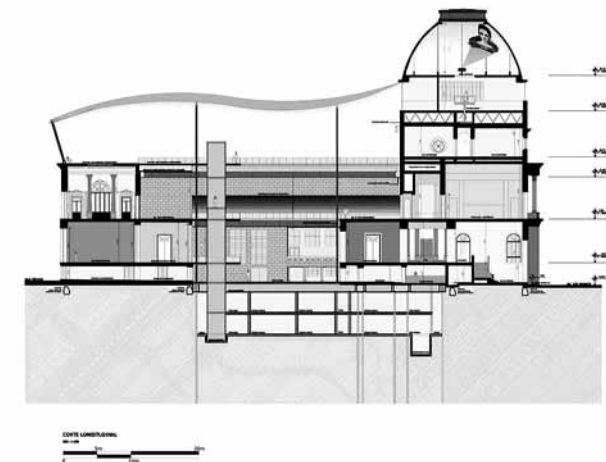
Assim, as soluções desenvolvidas em classe resultaram em propostas de adaptações físicas dos edifícios imediatamente vizinhos ao Museu Nacional de Belas Artes, razão pela qual as ampliações do programa de necessidades

espaciais desse museu abrangeriam a recuperação de edifícios situados nas ruas México e Heitor de Melo.

Nesses trabalhos, verificou-se que as pontes entre os edifícios e os corredores em subsolo, junto com as aberturas das lajes e a utilização flexível dos pavimentos dos edifícios limítrofes ao Museu Nacional de Belas Artes, criariam novas possibilidades espaciais e programáticas tanto para os setores administrativos quanto para as áreas expositivas.

Em 2008, orientei o trabalho final de graduação de Camille Brêtas, que estagiou por dois anos no Museu Nacional de Belas Artes (Figura 3). O estudo e a proposta de intervenção arquitetônica que desenvolveu inspiraram-se nas ações de recuperação e adaptação de edifícios de valor histórico às necessidades contemporâneas, práticas muito utilizadas na Europa depois da Segunda Guerra Mundial.

Dessa maneira, a solução de Brêtas considerou que os acréscimos e as instalações construídas ao longo dos anos prejudicaram a espacialidade original e a percepção clara do Museu Nacional de Belas Artes. A autora, então, idealizou a requalificação, a reorganização e a revalorização da espacialidade interna, por meio da demolição dos acréscimos e da inclusão, no pátio, de cobertura com elementos de alta tecnologia que “interagem” com o público.



3 Museu Nacional de Belas Artes
Camille Brêtas. Trabalho Final de Graduação UFRJ/FAU, 2008.

Assim, transformou o pátio em espaço distribuidor central, valorizando o tipo arquitetônico-morfológico e privilegiando a percepção das características espaciais pelo público.

Ao orientar esses estudos, procuro destacar a singularidade com que os museus assumem a condição privilegiada de serem equipamentos-chave para a indústria cultural e, ao mesmo tempo, constituírem-se em espetáculos extraordinários no cenário urbano.

Registro, para finalizar, que essas propostas da novíssima geração de arquitetos consideram, antes de tudo, a imagem pública das instituições museológicas do Centro do Rio. É nesse excepcional urbanismo expográfico que, de modo solidário, estão articuladas a importância histórico-arquitetônica do edifício do Museu Nacional de Belas Artes e a configuração dos sistemas simbólicos da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLETIM SPHAN/FNPM, nº 0 a 42. 1979–1988. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória.

BRÊTAS, Camille A. H. 2008. “Intervenção e requalificação arquitetônica do Museu Nacional de Belas Artes”. Trabalho Final de Graduação. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GUIMARAENS, Cêça. 1997. “Museu Arquitetônico do Centro do Rio de Janeiro”. Comunicação apresentada na 1 Reunião do Grupo Patrimônio da Arquitetura. Curitiba: III Região da União Internacional de Arquitetos – UIA, 1997.

_____. 2002. *Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

_____. 2003. “Proteger o patrimônio na cidade para construir o desejo no museu”. Em: GAZZANELO, Luiz Manoel & SARAIVA, Suana (org.). *A República no Brasil: ideário e realizações*. Rio de Janeiro: Coleção PROARQ, p. 292–312.

REIS FILHO, Nestor Goulart. 1970. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva.

SISSON, Rachel. 1986. “Marcos históricos e configurações espaciais, um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro”, *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro.

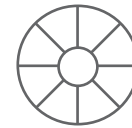
CÊÇA GUIMARAENS

Arquiteta. Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Pesquisadora do CNPq.

ARTE E HISTÓRIA



Alegoria a Nossa Senhora da Conceição,
de Manuel Dias de Oliveira: um modelo
da transição do ensino artístico no Brasil



RESUMO

O trabalho analisa o processo de oficialização do ensino artístico no Brasil, exemplificado na obra do pintor Manuel Dias de Oliveira, o primeiro professor régio da Escola Pública de Desenho e Gravura. Privilegiando a abordagem histórica e cultural do fenômeno artístico, o trabalho se detém, em particular, no quadro *Alegoria a Nossa Senhora da Conceição*, que resume as influências dos valores estéticos do Iluminismo sofridas pelo artista em seu aprendizado em Portugal e em Roma, bem como seu entendimento possível dessa nova realidade no âmbito cultural luso-brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE

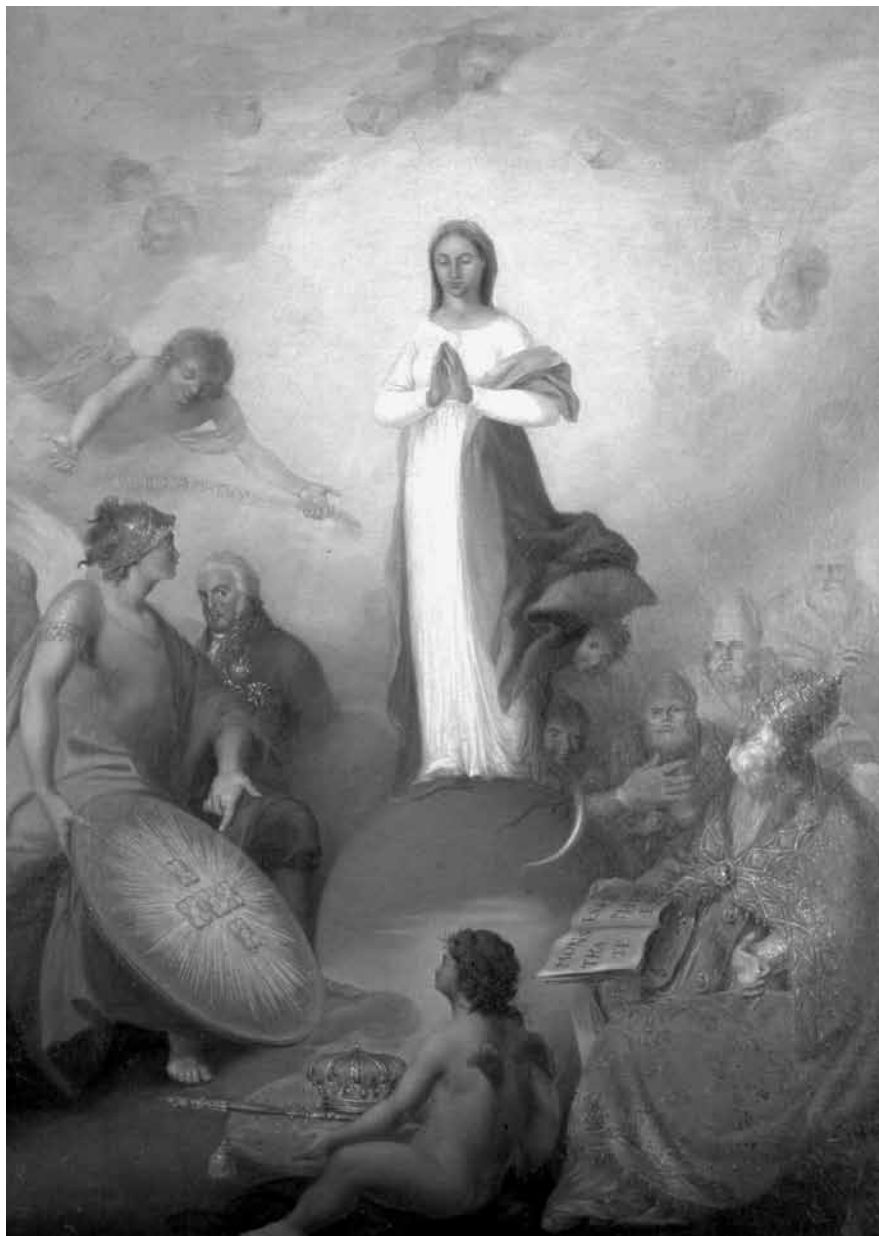
Iluminismo, Portugal, Brasil, pintura, escola régia.

ABSTRACT

The work analyses the process for rendering art teaching in Brazil official, as typified by the work of painter Manuel Dias de Oliveira, the first royal teacher of the Escola Pública de Desenho e Gravura. By highlighting a historical and cultural approach to the artistic phenomenon, the work expounds on the painting *Alegoria a Nossa Senhora da Conceição*, which sums up the influences of the aesthetic values of the Enlightenment absorbed by the artist during his learning in Portugal and in Rome, as well as his understanding of this new reality within the Portuguese-Brazilian cultural realm.

KEY WORDS

Enlightenment, Portugal, Brazil, painting, royal school.



1 Manuel Dias de Oliveira, *Alegoria a Nossa Senhora da Conceição*, 1813 [1818?]
óleo sobre tela, 127 x 92,5 cm, ass. e dat., canto inf. esq. Oliv.ra. BRAZ. INV. P. RIO A. 1813 [1818?],
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Este artigo resume a experiência de uma pesquisa integrada, desenvolvida em 2005, entre o Museu Nacional de Belas Artes e o Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. A pesquisa teve como objetivo estudar o acervo de obras de arte do museu referente ao Brasil no período colonial e resultou no seminário *Arte no Brasil da Colônia ao Reino Unido – Coleção Museu Nacional de Belas Artes*, ocorrido nesta instituição em 14, 15 e 16 de março de 2006. Voltava-se, assim, o espaço do museu para o estudo acadêmico, notadamente aquele respaldado nas modernas contribuições no campo da história da arte e da cultura. Essa integração de conhecimentos entre as duas instituições tornou a pesquisa um estudo dinâmico, no qual tanto o museu quanto o curso atuaram como escolas vivas, com excelente proveito para ambos.

As obras de arte do referido acervo foram analisadas em três segmentos:¹ Frans Post e a paisagem brasileira; Pintura mariana no Brasil colonial; e Escultura mariana no Brasil colonial. No segmento pintura, trataremos aqui de *Alegoria a Nossa Senhora da Conceição*, de autoria de Manuel Dias de Oliveira, da Escola Fluminense de Pintura.²

OS VALORES ESTÉTICOS DO ILUMINISMO EM PORTUGAL E NO BRASIL³

Vincula-se a oficialização do ensino artístico no Brasil, e sua consequente valorização como uma profissão autônoma e destacada na sociedade, à fundação, em 12 de agosto de 1816, da Real Escola de Ciências, Artes e Ofícios,⁴ no Rio de Janeiro, sede da monarquia portuguesa desde 1808. Dirigida

- 1 Participaram da pesquisa os seguintes alunos do curso de especialização: Ana Marcela França Oliveira, Isabella Balthar e Margarida Mendes Pedroso (segmento Frans Post e a paisagem brasileira); Adrienne Loureiro Schreiner, Hortência Pecegueiro do Amaral, Maria Iliene Romani e Renata Fonseca de Brito (segmento Escultura mariana colonial); Ana Paula Polizzo, Ana Rita Souza Fagundes; Cláudia Figueira de Almeida e Liane Gomes Esteves (segmento Pintura mariana colonial).
- 2 Colaborou particularmente neste estudo a aluna Liane Gomes Esteves.
- 3 Ver, a esse respeito, Carvalho (2005: 31–40).
- 4 O decreto funda a escola e fixa as pensões anuais devidas aos respectivos professores e funcionários.

por Joaquim Lebreton,⁵ chefe da Missão Artística Francesa, recém-chegada à cidade por iniciativa do conde da Barca⁶ junto ao rei d. João VI (1767–1816/1826), a Real Escola tinha como objetivo desenvolver a aprendizagem artística (arquitetura, pintura, escultura, gravura, música e ofícios mecânicos), sob o apoio de um instituto governamental teórico-prático e técnico-profissional. Passados quatro anos, ainda sem funcionar, novos decretos mudam seu nome para Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, e em seguida para Academia de Belas Artes. O começo efetivo de suas atividades, no entanto, dá-se em 1826, sob a direção do pintor português Henrique José da Silva, com diversos artistas integrantes da Missão nomeados professores.

Como contribuição decisiva para essa mudança do estatuto da arte no Brasil, credita-se também à Missão a difusão das ideias civis e moralistas da Revolução francesa de 1789, em oposição às restaurações monárquicas, sentida na arte por meio dos preceitos estéticos do Neoclassicismo, expressão da face conservadora do pensamento iluminista do século XVIII. Tal pensamento evocava como modelo exemplar para a arte as formas clássicas – a realização do Belo, visto como um valor absoluto e universal. No entanto, como bem demonstra Starobinski, o rococó, sua face liberal e cortesã, ao restringir a arte ao próprio fazer – da concepção e da técnica, que deveria ser simultaneamente inventiva, diversificada, ágil, caprichosa e virtuosa – também visava, como o neoclassicismo, à autonomia da arte de seus conteúdos *a priori* religiosos, metafísicos, existenciais etc., próprios à cultura do barroco, que lhes antecede (Starobinski, 1994: 18–20).

A autonomia da arte vista por esse ângulo permite então dizer que indícios desse processo já se anunciavam no Brasil em meados do século XVIII, em pleno período colonial. E que esses indícios eram simultâneos ao desenvolvimento do Iluminismo em Portugal, onde as novas ideias chegaram pretendendo substituir o pensamento escolástico-cartesiano, que até então dominava os campos de ensino pelas mãos dos jesuítas havia duzentos anos.

5 Ex-secretário da Academia de Belas Artes do Instituto de França, Lebreton, bonapartista, caíra em desgraça com a Restauração, representada por Luís XVIII. Com ele, vieram Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (arquiteto), um de seus discípulos e um ajudante; Nicolas-Antoine Taunay (pintor de paisagem); Jean-Baptiste Debret (pintor de história); Auguste-Marie Taunay (escultor) e um ajudante; Charles-Simon Pradier (gravador); François Ovide (especialista em mecânica). Outros a ela se incorporaram, como os professores: Segismund Neukomm (músico, compositor e organista) e Marc e Zéphérin Ferrez.

6 D. Antônio de Araújo de Azevedo, que exercera os cargos de secretário do príncipe d. João, ministro de d. Maria I e ministro plenipotenciário na Holanda, na Rússia e na França.

Na arte, essas mudanças se deram em nível mais técnico do que teórico. Com efeito, os valores artísticos no mundo português não se haviam desligado totalmente de sua participação nas manifestações religiosas e monárquicas, resultando num paradoxo a transmissão daquele conceito de modernidade quer na vertente do rococó, quer na do neoclassicismo. O barroco, que imperara aí por mais de cem anos – da Restauração ao período joanino (1640–1750) –, subsistia em certos aspectos como um “pano de fundo” na cultura daquela sociedade.

Na Metrópole, dera-se uma confusa mistura dessas duas tendências. Durante o reinado de d. José I (1750–1777), por exemplo, o marquês de Pombal, todo-poderoso ministro do Real Erário e adepto do “despotismo iluminado” em seu projeto para a reconstrução de Lisboa, arrasada por um terremoto em 1755, adotara modelo urbano e arquitetônico próximo da racionalidade neoclássica. Tal modelo, todavia, veria transgredidas suas normas de regularidade, ao lhe ser concedido uma decoração escultórica fantasiosa e requintada nas portadas das igrejas e dos palácios reconstruídos (França, 1965: 116). Paralelamente, o Palácio Real de Queluz, iniciado, aproximadamente em 1750, como residência de veraneio do infante d. Pedro⁷ (1777–1816, futuro rei-consorte de sua sobrinha d. Maria I), fora construído segundo a estética do barroco-rococó, tornando-se a expressão mais significativa do gosto cortesão português da época. Nos dois casos, diversos artistas estrangeiros foram chamados a colaborar com os portugueses, como o arquiteto húngaro Carlos Mardel, que trabalharia com o engenheiro-mor do reino Manuel da Maia, o arquiteto Eugênio dos Santos e o grande mestre-escultor coimbrão Machado de Castro nos projetos da nova cidade; e com o arquiteto, decorador e ourives francês Jean-Baptiste Robillion, que complementaria, com sua equipe de colaboradores (pintores, escultores, estucadores, ourives etc.), a obra arquitetônica de Mateus Vicente de Oliveira⁸ em Queluz e ainda se encarregaria do traçado dos jardins e da decoração dos principais salões do palácio (França, 1965: 187).

Constata-se ainda que, mesmo nesse momento renovador, o ensino artístico em Portugal não conheceu a regularidade institucional ou mesmo física de uma academia, no sentido pleno do termo, contrariamente ao que ocorria nos grandes centros difusores da arte na Europa desde o Renascimento. Do passado persistia a aprendizagem da arquitetura e das artes

7 D. Pedro III, pelo casamento, em 1760. Em 1792, a rainha perdeu a razão, em consequência, dizem, da Revolução Francesa de 1789, que acabou com o *ancien régime*.

8 Sargento-mor do Exército e arquiteto da Casa do Infantado. Foi discípulo de Ludovice, em Mafra.

figurativas vinculada à Oficina Régia, estabelecida em Lisboa nos tempos de d. Manuel.⁹ Apredizagem vinculada também às importantes Oficinas de Coimbra, Évora, Viseu e Porto, e à Casa do Risco, mantida pela Casa Real no palácio-igreja-convento de Mafra, importante celeiro do ensino barroco romano, iniciado pelo arquiteto-mor de d. João V (1707–1750), o germano-italianizado Ludovice. O intercâmbio artístico, existente sob patronato real desde o Renascimento manuelino, por intermédio do envio de bolsistas ao estrangeiro, sobretudo a Flandres e à Itália, e da importação de professores, artistas e obras de arte, foi intensificado também no período joanino, com a criação, em Roma, de um pensionato real, sob o pomposo título de Academia Portuguesa.¹⁰ Na verdade, porém, esta funcionava sob a direção romana no palácio cardinalício de Cimarra,¹¹ “onde os alunos mais talentosos se aprimoravam nas diversas especialidades cursadas na Metrópole” (Santos, 1942: 516, nota 3).

Em 1760, interrompeu-se o intercâmbio com tal Academia, devido às relações nada amistosas de Pombal com a Santa Sé. Como se sabe, na gestão pombalina, os jesuítas foram duramente combatidos e expulsos de todo o mundo português em 1759, pois sua ação missionária passara a contrariar os interesses da política colonial. O marquês criou o Colégio dos Nobres, instalando-o no antigo noviciado da Companhia de Jesus, em Lisboa. Nele, engenheiros militares ensinavam os princípios de arquitetura militar e civil. Em 1780, já no reinado de d. Maria I, o poderoso intendente geral de Polícia Diogo Inácio de Pina Manique instituiu os cursos de arte da Real Casa Pia no Castelo de São Jorge, sob a proteção da soberana. Relata o historiador José Augusto França que a Academia do Nu, também fundada no castelo com o ensino de modelo vivo, foi muito mal recebida pelo povo, “que apedrejou as janelas da sala onde posava um homem nu e teve dificuldade em encontrar um modelo masculino tal era a força dos preconceitos” (França, 1965). Em 1785, ainda por iniciativa de Pina Manique junto à rainha, começaram-se os estudos na Academia Portuguesa em Roma. Nesse mesmo

9 Sob a direção do pintor Jorge Afonso.

10 José Augusto França dá como perdidos os arquivos dessa Academia. Segundo ele, em 1806, Manuel Pinto de Souza enviou de Roma uma relação ao Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal (*Biblos*, vol. VIII, Lisboa, 1932, p. 119), no qual informa nada ter encontrado. L. Xavier da Costa, em *Quadro histórico das instituições acadêmicas*, de 1932, tampouco encontrou documentos nos arquivos portugueses referidos a esse período da Academia. Em 1776, o pintor Cirilo Volcmar Machado viu aí as armas reais de Portugal (França, 1965: 183, nota 54).

11 Do cardeal Di Pietro.

ano, ela fundou a Aula Régia de Desenho e Arquitetura, que, no entanto, só passou a funcionar em 1800 numa parte do Convento dos Caetanos, a Aula Régia de Escultura, instalada numa dependência do Tesouro Velho de Lisboa, e a Aula Régia de Gravura, na Imprensa Real.

Pela aproximação dos franceses na invasão dos Estados Pontifícios, a Academia Portuguesa em Roma foi fechada em 1798. Com a vinda da Corte para o Brasil, a Real Casa Pia e a Academia do Nu deixaram de existir e os demais estabelecimentos de ensino artístico passaram a levar vida precária, numa situação que persistiu até a reinstalação da sede da monarquia novamente em Portugal, em 1821.

No Brasil, é evidente que essas novas tendências se refletiram no ensino da arte colonial desde meados do século XVIII e evoluíram até a consolidação da Academia de Belas Artes em 1826. E o Rio de Janeiro é, sem dúvida, a cidade na qual se pode melhor reconhecer esses sopros do Iluminismo português, que iniciaram a virada no processo didático artístico anterior. A posição estratégica do seu porto, escoadouro natural dos minérios das Gerais desde o fim do século anterior, tornara-a capital do vice-reino em 1763 e propiciara a ascensão de uma significativa burguesia de comerciantes, a competir com a nobreza e com o clero no patrocínio de obras de arte e de arquitetura.

Na transmissão do ensino arquitetônico, diminuía o encargo dos mestres-arquitetos conventuais e aumentava a dos engenheiros-militares portugueses e estrangeiros, que, além de dedicarem atenção aos problemas defensivos da cidade, passaram a se ocupar de obras civis relevantes. Intensificava-se também a contribuição dos mestres-arquitetos leigos, contratados por empreitada. Até a chegada da Corte em 1808, alguns monumentos públicos de grande impacto e residências apalacetadas haviam sido construídos, revelando uma nova maneira de apreender a vida urbana.¹² A própria arquitetura religiosa tinha então como principais encomendantes as con-

12 O paço dos Governadores (1743), que centralizou a cidade em torno do seu ponto nevrálgico comercial e portuário, o largo do Carmo; o aqueduto de Lapa (1750), importante obra de infraestrutura para o abastecimento da água urbana, ambos mandados executar pelo último governador da cidade, conde de Bobadela (1733–1763), sob o risco do engenheiro-militar, brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim; o Passeio Público e os monumentais chafarizes das Marrecas e do largo do Carmo, de autoria do urbanista, arquiteto e escultor mulato Mestre Valentim, e que fizeram parte do programa de saneamento, lazer e embelezamento urbano na gestão do vice-rei d. Luís de Vasconcelos (1779–1790); e a Quinta da Boa Vista, palacete do comendador Siqueira requisitado pelo príncipe regente como sua residência oficial no Brasil, são alguns exemplos de arquitetura civil de nomeada.

frarias laicas, na figura das Ordens Terceiras e Irmandades, que mandavam construir imponentes igrejas como expressão do seu poder.¹³

Nas artes figurativas, escultura e pintura, o ensino seguia transmitido por artistas provenientes das oficinas religiosas ou laicas, mas alguns já haviam tido algum tipo de especialização em Portugal e uns poucos também na Itália. Esses artistas-artesãos, mulatos em sua maioria, haviam modificado parcialmente o método empírico de aprendizagem por meio da cópia de gravura ou de gesso, em prol de técnicas mais modernas de representação, como, por exemplo, a aplicação correta da perspectiva linear e ilusionista na pintura e o acesso à fundição em metal na escultura. A maestria e certa inventividade que revelavam no domínio do seu fazer já os distinguiu socialmente, ainda que só uns poucos assinassem suas obras. De modo algum, porém, esse reconhecimento se equivalia ao do arquiteto, notadamente aquele vinculado a uma corporação militar. O paralelo desenvolvimento da pintura de gênero nesse período (retrato, paisagem, cenas urbanas e de costumes, naturezas-mortas, modelo vivo e alegoria) mostra também parte importante desse processo de laicização da arte, o qual, de qualquer modo, teve na nobreza, na alta burguesia e no clero a quase totalidade dos encomendantes.

Consideramos a data de 20 de novembro de 1800 o marco oficial dessa transição, quando o então príncipe regente d. João instituiu o cargo público de professor régio de Desenho e Figura,¹⁴ e nomeou o fluminense Manuel Dias de Oliveira para ocupá-lo.

MANUEL DIAS DE OLIVEIRA, UM ARTISTA DA TRANSIÇÃO

Manuel Dias de Oliveira (c.1763–1837) foi um pintor que se distinguiu, sobretudo, na alegoria histórica e na retratística.

Pardo, fluminense, natural de Santana de Macacu, iniciou seus estudos de arte no Rio de Janeiro e, sob a proteção do intendente Pina Manique,

13 Como as igrejas das poderosas Ordens Terceiras (de brancos notáveis) de Nossa Senhora do Monte do Carmo (1755) e de São Francisco de Paula (1759), projetos do mestre-arquiteto Manuel Alves Setúbal; a da Irmandade de Santa Cruz dos Militares (1780), projeto do engenheiro militar e brigadeiro José Custódio de Sá Faria, magníficos exemplos da chamada arquitetura de “estilo pombalino”.

14 Ofício dirigido para a corte pelo vice-rei d. Fernando José de Portugal em 5 de novembro de 1800 (fls. 60, livro 10 das publicações do Arquivo Público Nacional, vol. II, p. 272). Cf. Santos (1942: 516).



2 Domingos António Sequeira.
Retrato de Manuel Dias de Oliveira
carvão, lápis e aguada
Álbum Cifka, Museu das Janelas Verdes, Lisboa.

prosseguiu-os em Lisboa nos cursos de arte da Real Casa Pia. Em aproximadamente 1787, figurou entre os melhores estudantes da aula de desenho e pintura que receberam auxílio para se aperfeiçoarem na Academia Portuguesa em Roma. Entre eles estava Domingos Antônio de Sequeira, autor do único retrato que se conhece de Manuel Dias de Oliveira,¹⁵ e que viria a ser um dos maiores nomes da pintura portuguesa do século XIX (Riobom, 1998: 26).

Manuel Dias de Oliveira permaneceu em Roma por mais de dez anos, tendo frequentado as aulas do pintor Pompeo Girolamo Batoni (1708–1787), um dos promotores da estética do Iluminismo na Itália.¹⁶ Por esses estágios no exterior, ele ficou conhecido pelos cognomes de *O Brasiliense*, em Portugal, e de *O Romano*, no Brasil.

De volta ao Rio de Janeiro, já como professor régio da Aula Pública de Desenho e Figura, instaurou uma nova mentalidade no ensino das artes. Abandonando o recurso didático colonial da cópia de estampas e gravuras, desenvolveu o estudo do desenho ao natural e aulas de modelo vivo. Devido aos preconceitos da época, a pose dos modelos era feita em seu ateliê particular, na rua dos Ourives. Entre seus alunos, destacaram-se vários pintores, como Manuel José Gentil, Clemente Guimarães e Francisco Pedro do Amaral, este aluno seu por sete anos na aula de nu (Porto-Alegre, 1856: 375–8).

15 Faz parte da coleção de trinta de desenhos, publicados no *Album Cifka*, que integra o Museu Nacional de Belas Artes desde 1915. Publicado em Santos (1938: fig. 73).

16 Autor de diversos quadros profanos, como *Retrato de Clemente XIII* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica) e também de sacros, como aqueles pintados de encomenda para a basílica da Estrela, em Lisboa.

Manuel Dias foi agraciado por d. João VI com a Ordem do Cristo. No entanto, por decreto real de d. Pedro I de 15 de outubro de 1822, foi aposentado do seu cargo de professor, sendo substituído pelo futuro diretor da Academia Imperial de Belas Artes, o pintor português Henrique José da Silva. Talvez como consequência da cultura acadêmica que se impunha em Portugal desde a Revolução Liberal de 1820 o novo imperador do Brasil precisasse também demonstrar sua total ruptura com aquele ensino anterior.

Na verdade, o prestígio de Manuel Dias declinou com a chegada da Missão Francesa. Até então, seus quadros e trabalhos ornamentais eram muito desejados desde a chegada da família real e sua Corte em 1808, quando foi responsável por grande parte das decorações para recepcioná-las. Os mestres franceses, todavia, rejeitaram tudo o que vigorava artisticamente aqui, indo contra sua Aula Pública de Desenho e Figura pelo simples fato de ele ser um mestre nativo, a despeito de sua pintura ter influências neoclássicas (Duque, 1888: 86–7). Desgostoso e já velho e cansado de tanto lutar, ele se retirou para Campos em 1831, onde fundou um colégio para meninos, última tentativa de dar sua contribuição ao ensino artístico no Brasil. Lá faleceu em 25 de abril de 1837, aos 73 anos de idade. Foi amortalhado em hábito franciscano e sepultado na capela da Santa Casa da Misericórdia.

De temática abrangente, destacam-se entre suas obras¹⁷ a citada *Alegoria a Nossa Senhora da Conceição*, *Retrato de d. João VI e dona Carlota Joaquina* (1815), pertencente ao Museu Histórico Nacional, e *Alegoria ao nascimento de dona Maria da Glória* (1819), do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Infelizmente, muitas de suas pinturas estão desaparecidas,¹⁸ como *Caridade romana*, que pertenceu ao colecionador Manoel José Pereira; os painéis *São Francisco de Assis no seu nascimento* e *São Francisco na impressão das chagas do Divino Crucificado*, outrora localizados na sacristia da igreja de São Francisco da Penitência; *Senhora de Sant’Ana*, que estava na Casa da Moeda; e *Alegoria à morte da Imperatriz Leopoldina*. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro possui em seu arquivo um manuscrito de Manuel Dias, no qual ele descreve seu projeto para *Monumento comemorativo do dia 9 de janeiro de 1822, o Fico*, porém o respectivo desenho não se encontra anexado.

17 Citamos ainda *Armas do Reino Unido* (cabeção de página, alegoria em aguada e nanquim no original da tradução de *Ensaio sobre o homem*, de Alexandre Pope, pertencente à Biblioteca Nacional) e *D. Pedro e D. Leopoldina* (miniatura sobre marfim); há também trabalhos seus na Casa da Moeda e no Museu Imperial de Petrópolis.

18 Tem-se conhecimento ainda da água-forte *Fato milagroso de Santa Isabel, rainha de Portugal*, dedicado ao seu benfeitor Pina Manique, e de *Cabeça de São Paulo* (miniatura colorida e ponteadada, em marfim), que ele ofertou a d. Pedro I.



3 Manuel Dias de Oliveira, *Retrato de d. João VI e dona Carlota Joaquina*, 1815. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



4 Manuel Dias de Oliveira. *Alegoria ao nascimento de dona Maria da Glória*, 1819. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro

Alegoria a Nossa Senhora da Conceição” (1813/1818?), pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes é uma pintura do gênero alegoria histórica, no qual se encontram, além de personificações, personagens reais e históricas de existência comprovada.

Trata-se de uma pintura comemorativa da atuação do príncipe regente e, depois, rei d. João VI, no Brasil.

De acordo com a ficha catalográfica do Museu, o quadro foi assinado e datado de 1813 (ass. e dat., canto inf. esq. Oliv.ra. BRAZ. INV. P. RIO A. 1813). No entanto, como também notou o historiador Luciano Migliaccio,¹⁹ a iconografia aponta para 1818, data em que d. João é coroado rei de Portugal, do Brasil e dos Algarves. Assim, a retórica do quadro seria uma celebração oficial, publicitária: um elogio ao progresso trazido ao Brasil pelo soberano no século que se iniciava. D. João está representado como o condutor da história de um passado de isolamento colonial para um presente de luzes: a permissão da imprensa, a abertura dos portos às nações amigas,²⁰ a fundação do Banco do Brasil, da Biblioteca Real, da Academia Militar e da Marinha, e a criação do Jardim Botânico, da Academia de Belas Artes, dos tribunais e de escolas superiores. Presente Luzes personificado por Minerva, a deusa da guerra, da sabedoria, das artes e ofícios, com as bênçãos da igreja, nas figuras dos santos padres (enfatizando o Estado Papal, restabelecido no Congresso de Viena de 1815) e sob o manto protetor de Nossa Senhora da Conceição, rainha e padroeira de Portugal. O tema é, pois, emblemático das glórias passadas, presentes e futuras do reino de Portugal, unido ao Brasil e aos Algarves desde 16 de dezembro de 1815, reino que ele efetivamente assumiu em 6 de fevereiro de 1818.²¹

19 “Das obras restantes [de Manuel Dias de Oliveira], podemos contemplar o quadro pintado para comemorar a coroação de d. João VI, a alegoria *Nossa Senhora da Conceição* (1818)” (Migliaccio, 2000: 40).

20 Revogavam-se a lei de 18 de março de 1606, que impedia a colônia de manter contato com qualquer nação que não fosse Portugal, e o alvará de 27 de novembro de 1687, que proibia os navios saídos do Brasil de tocarem em qualquer porto estrangeiro.

21 Após a queda de Napoleão em 16 de dezembro de 1815, o príncipe regente d. João elevou o Brasil a reino por pressão inglesa e para poder sentar-se entre os plenipotenciários do Congresso de Viena. Foi coroado rei dois anos após a morte de sua mãe, d. Maria I, ocorrida em 20 de março de 1816.

Do ponto de vista de uma análise iconográfica, na qual a imagem, em seu contexto histórico e cultural, é identificada em sua relação com o simbólico, o atributivo e o alegórico,²² destacam-se cinco figuras na composição.

No eixo central, está a imagem da Imaculada Conceição, a invocação mais polêmica da iconografia mariana, sempre marcada por controvérsias dentro da própria igreja Católica. Esse culto, o de Maria ter sido concebida sem pecado original e ter concebido virginalmente Jesus Cristo, por obra e graça do Espírito Santo,²³ com base no Proto Evangelho de São Tiago, desenvolveu teses imaculistas e maculistas ao longo de sua história na cultura cristã, até ser definido no Concílio de Basileia, de 17 de setembro de 1438, pelo papa Sisto IV (1414–1484),²⁴ que instituiu para 8 de dezembro a festa da Imaculada Conceição da Virgem Maria.

Em 1520, a Igreja Reformada Protestante, fundada pelo teólogo alemão e ex-frade agostiniano Martinho Lutero (1483–1546), em confronto com a Igreja Católica, repudiou a veneração das imagens santas, entre as quais a da Imaculada Conceição, por esta ideia não estar diretamente explicitada na Bíblia. Com os jesuítas, ordem fundada em 1537 pelo espanhol Inácio de Loyola, e que foi a grande impulsionadora da contrarreforma, a doutrina imaculista tomou corpo, intensificando-se nos países católicos. Na verdade, o Concílio de Trento (1540–1563),²⁵ ainda que tenha não definido o dogma da exceção de Maria, ao falar da universalidade do pecado original, declarou que se devia observar o que fora estabelecido por Sisto IV.

As palavras do Concílio não tardaram a tornar a doutrina imaculista opinião universal no catolicismo, tendo sido decisivas para a sua expansão no programa catequético do Novo Mundo. Passagens da Bíblia, como o Cântico dos Cânticos, o louvar do rei Salomão à sua amada Sulamita, passam a ser aplicadas a Maria. Tradicionalmente entendido no judaísmo e pelos cristãos como o cortejo da alma por Deus, o Cântico é reinterpretado como uma descrição entre Deus e sua Esposa de duas faces: a Mãe de seu Filho Eterno e a própria Igreja.

22 Na linha de investigação do historiador de arte Erwin Panofsky (1979).

23 O título de Virgem Maria já aparece no Novo Testamento em Lc. 1, 27, 34, 35, e Mt 1, 23.

24 Nascido Francesco Della Rovere, pertenceu à Ordem Franciscana. Papa em 9 de agosto de 1741.

25 Convocado pelo papa Paulo III, o conclave fixou a posição da Igreja Católica em relação a todos os pontos criticados pelos protestantes, ao mesmo tempo que estabeleceu os objetivos e métodos para a formação e o fortalecimento do clero e da autoridade papal.

Em Portugal, a devoção de Nossa Senhora da Imaculada Conceição foi bem disseminada pela Igreja, mas sua instituição oficial apenas se deu com d. João VI em 25 de março de 1646, seis anos após a retomada do reino à Coroa de Espanha, quando foi eleita padroeira do reino e de suas colônias. No Brasil, esse culto, divulgado pelas ordens religiosas e consagrado em inúmeras capelas e igrejas que construíram, cresceu a tal ponto, que, desde os finais do século XVI, representa a mais popular das festas marianas aqui celebradas. A virgindade perpétua de Maria foi proclamada dogma de fé pelo papa Pio IX na bula *Ineffabilis Deus*, de 8 de dezembro de 1854.

Na verdade, formular uma imagem iconográfica da Imaculada Conceição sempre foi um desafio na arte cristã. Como bem ressalta Beatriz de Mello e Souza, “ao contrário de outras invocações mais simples, como representar a ausência do pecado?” (Souza, 1997: 2) Como solução, enfatizou-se a representação da pessoa de Maria, e não o fenômeno da concepção. A ausência de pecado é evocada na idealização e na beleza corporal da Virgem. Dois tipos iconográficos medievais foram selecionados para compor a síntese da imagem que viria a ser identificada como Imaculada Conceição: a Mulher do Apocalipse e a Virgem das Litanias. Da Virgem das Litanias herdou as mãos postas em oração e os atributos do Antigo Testamento que significam a pureza virginal e a formosura feminina. A Mulher do Apocalipse contribuiu com os elementos astrais da representação: o crescente lunar, o sol que veste a mulher e sua coroa de doze estrelas (Souza, 1997: 3). No século XVI, o crescente lunar foi relacionado ao símbolo da bandeira turca, em clara referência à luta entre cristãos e mouros na Batalha de Lepanto e à vitória da fé contra os infiéis. O crescente pode também relacionar-se à mitologia clássica, retomada no Renascimento e muitas vezes a serviço de ideais cristãos. Assim, simbolizaria o atributo de Diana Caçadora, indicativo de sua castidade.

Em sua imagem síntese, que se impôs no barroco, notadamente na Espanha, e foi magistralmente interpretada pelo pintor Murillo (1617–1682) em mais de vinte versões,²⁶ Nossa Senhora da Imaculada Conceição é mostrada como uma linda e jovem mulher, de pé, em postura arrebatada, com as mãos postas orantes, e está “em glória”, ou seja, circunscrita numa auréola de luz amarela e envolvida por nuvens, anjos meninos e querubins (os “putti” da mitologia clássica, retomados no cristianismo como mensageiros do amor divino). Veste uma larga túnica branca para disfarçar-lhe o ventre volumoso (símbolo da Mãe Puríssima que gerará o Salvador da Humanidade)

26 Como a da catedral de Sevilha, as dos museus do Prado e do Louvre, que serviram de parâmetro a diversos pintores do período, prolongando-se inclusive no rococó. Ver também as “Imaculadas” de Zurbaran, Ribera e Pacheco.

e porta um manto azul (símbolo da realeza celestial). Seus fartos cabelos também são indicativos de gravidez. Seus pés estão sobre o globo terrestre e esmagam uma serpente e a lua crescente (símbolos do pecado original e da heresia ou infidelidade).

No quadro de Manuel Dias, pesa a síntese iconográfica da Imaculada que deriva das imagens de Murillo, mas predomina um simbolismo mariano: a auréola que envolve a Virgem forma com o globo que ela pisa duas esferas superpostas, remetendo à oitava casa celeste, tida na crença cristã como local de sua habitação.²⁷

Em segundo plano, à esquerda, vê-se a personificação de Minerva (romana) ou Atenas (grega), filha de Zeus, senhor do Olimpo, e de Métis, a Prudência, e tida na tradição mais corrente do mundo clássico como a deusa da guerra, da sabedoria e das artes e ofícios. Invocada para defender ideais elevados e divulgar atividades civilizadoras (cultura, poesia, música, medicina, sábios conselhos políticos, vitória racional e justa), ela, em geral, é representada com uma túnica protetora de sua virgindade e porta na cabeça um capacete suntuoso de guerreira, ornado com esfinge e dois grifos, bem como carrega na mão esquerda uma lança e um escudo, no qual se vê representado, à frente, o combate dos gregos com as Amazonas e, atrás, a serpente Ericetônio ou a cabeça da Medusa (que também pode estar gravada num medalhão que a deusa porta em seu peito). Às vezes, ela sustenta uma pequena Vitória alada, colocada obliquamente e que parece voar à sua frente.²⁸

Manuel Dias representa Minerva como uma figura vigorosa, portando a túnica protetora da virgindade e o manto vermelho de divindade. Na sua cabeça, vê-se o capacete de guerreira e, em suas mãos, o escudo, gravado com as quinas (escudetes) com os cinco bezantes de ouro das Armas de Portugal, que ela mostra reluzentes à Virgem, ao pedir sua proteção ao reino.

No primeiro plano, destaca-se, ao centro, um anjo de perfil, que olha diagonalmente na direção de Minerva. Seu braço em curva e apoiado sobre o joelho ampara e protege a coroa e o cetro reais, pousados sobre uma rica banqueta de veludo vermelho com os pés dourados. Como se sabe, os soberanos portugueses nunca são representados portando a coroa, uma vez que, desde a batalha de Aljubarrota (1385), na qual o mestre de Avis (depois d. João I) impediu que Castela arrebatasse a coroa portuguesa, a

27 No simbolismo cristão e mesmo no universal, o número oito é passível de inúmeras interpretações, tais como: advento de algo novo, ressurreição, salvação, ordem universal, divisão da esfera terrestre, harmonia e equilíbrio superior do novo ser.

28 “Minerva”. Cf. o primeiro volume de *Mitologia* (1973: 145–160).

vitória é atribuída a Nossa Senhora e o reino é a ela consagrado. Esse anjo pode personificar a pequena Vitória, um dos atributos de Minerva. Ao seu lado, à direita, está sentado o papa, a cabeça da Igreja Católica, sintetizado nas figuras de São Pedro e de Pio VII (1740/1800–1823), portando a tiara e as vestes papais, e com o rosto voltado para a Virgem. Na mão direita, ele segura um livro aberto (uma referência às Sagradas Escrituras) onde se lê “MONSTRATE ESSE MATREM”, inscrição que pede que ela indique e aconselhe ao soberano como ser “mãe” do seu reino. A outra mão, estendida, sugere amparo e proteção. Atrás do papa, seguem-se outras figuras cardinalícias, em clara referência ao poder universal da Igreja Católica como legítima intermediadora entre os reinos do céu e da terra, e à inquestionável autoridade temporal de seus representantes em matéria de moral e fé. Como sabido, o Estado Papal foi restabelecido com Pio VII e assegurado no Congresso de Viena (1814–5), logo após a queda de Napoleão, a quem o papa excomungara em razão da conquista dos territórios pontifícios pela França em 1809, e por quem fora expatriado durante seis anos, dos quais a maioria permaneceu em Savona confinado.²⁹

Atrás de Minerva, d. João VI, certamente o mecenas da obra, observa essas súplicas dirigidas a ele e ao Reino, referendadas ainda por um anjo que desce dos céus e paira sobre sua cabeça, estendendo uma faixa com a inscrição “PROTEGAM EV” (“protegei-o”).

Tipologia

Do ponto de vista de uma análise tipológica, na qual o fenômeno artístico é interpretado em sua materialidade histórica e sociocultural,³⁰ Manuel Dias mostra o seu entendimento possível da “estética moderna”, a qual, na verdade, integra-se na sua experiência artística vivenciada no exterior, na confluência do declínio do rococó com a expansão do neoclassicismo.

Em primeiro lugar, a representação da Virgem, embora idealizada no conceito de Belo renascentista, retomado no neoclassicismo, já é copiada de modelo vivo e não tirada de estampas ou gravuras, como até então se fazia com as imagens religiosas no mundo colonial. Nesta e nas demais figuras principais, ele trabalha com contornos mais definidos, enfatizando o desenho sobre a cor, numa proposta que atende aos cânones neoclássicos.

29 Segundo “Pope Pius VII”, *Wikipedia*.

30 Na perspectiva dos historiadores de arte Panofsky (1979), Argan (1982) e Starobinski (1994).

No restante da composição, imprime uma expressividade tonal mais próxima do rococó, em pinceladas breves que diferenciam a intensidade luminosa e intensificam o jogo interno dos reflexos. O espaço ora se expande, com a ausência de profundidade prospettiva, que direciona a luz para fora, para atingir, com seu reflexo, também o espectador, ora se condensa, com o movimento circular em torno da Virgem. Os amarelos e alaranjados do ambiente celeste transmudam-se em gama mais baixa no ambiente das figuras em primeiro plano, cujo vermelho e o ouro das vestes e adereços acentuam esse jogo de multiplicidade, em meio ao qual o manto azul da Virgem funciona como um contraponto de cor fria radical naquela irradiação luminosa.

Também a dinâmica do quadro mostra a representação dessas duas vertentes estilísticas conciliadas na atitude e disposição dos personagens: o movimento serpentinado dos anjos, o posicionamento e a gestualidade das figuras periféricas, em diagonais entrecruzadas, contrastam com a postura hierática, escultórica e serena da Imaculada Conceição, cuja forma classicizante atua como o eixo de equilíbrio da composição.

Ademais, nesses contrastes, podemos considerar que um passado Barroco permanece atávico nessa obra, pois há certa exaltação dramática nas figuras papais e a temática está impregnada de apriorismos religiosos e metafísicos, próprios a um ambiente sociocultural cuja principal referência permanece assentada nas figuras absolutas da Igreja e do Estado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos então dizer que Manuel Dias de Oliveira transmite na obra aqui abordada as influências que recebeu de seu aprendizado artístico; da tradição barroca à modernidade rococó e neoclássica, percebe-se uma paradoxal mistura de técnicas e ideologias.

A composição revela princípios oriundos de seu mestre italiano e justificam sua escolha por formas mitológicas e classicizantes. Os ideais iluministas reforçados pelo progresso trazido ao Brasil por d. João VI certamente o inspiraram a pintar essa alegoria histórica, numa atmosfera vivida por ele na Europa e que encontra em sua terra natal um tema propício, digno de uma nação em que o desenvolvimento e a prosperidade se anunciavam.

A profunda devoção à Virgem Maria e a fidelidade à hierarquia da Igreja Católica, representadas nas figuras da Imaculada Conceição e dos santos papas, revelam todo peso da tradição cultural portuguesa no mundo colonial, a dialogar com a modernidade que busca sua inspiração simultaneamente

nos espaços reflexivos e instantâneos do rococó e nos ideais do neoclassicismo. Percebe-se o esforço do artista em buscar, nessa modernidade, certa liberdade de caracterização e de interpretação: na figura da Virgem Maria, tirada de modelo vivo, uma novidade na arte brasileira; na releitura atributiva do escudo de Minerva, a refletir as Armas de Portugal; na analogia estabelecida entre as figuras de d. João VI e Pio VII, ambos vitoriosos do exílio político vivenciado na era napoleônica

A importância de Manuel Dias de Oliveira está justamente no fato de marcar essa transição de uma produção artística colonial para uma produção acadêmica. Por seus méritos, ao ser nomeado professor régio da Aula Pública de Desenho e Figura, ele consegue tornar oficialmente reconhecido o estatuto do artista no Brasil, apesar de não consolidado de fato, pois a sociedade brasileira só assimilaria integralmente tal mudança com a chegada dos mestres estrangeiros.

Assim, pelas características da ambiguidade tanto estética quanto social que expressa em sua arte e em sua vida, Manuel Dias de Oliveira é um testemunho dessa efetiva mudança em curso, do novo espírito que se anuncia nos limites e possibilidades de uma estrutura, ainda de certo modo, colonial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. 1982. *Storia dell'Arte Italiana*. Milano: Rizzoli Editora.

_____. 1992 *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras.

CARVALHO, Anna Maria F. 2005. “Da Oficina à Academia: a transição do ensino artístico no Brasil”. *Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, p. 31–40.

DUQUE, Gonzaga. 1888. *A arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C..

FRANÇA, José-Augusto. 1965. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Livros Horizonte.

MIGLIACCIO, Luciano. 2000. *Da Colônia à Independência. Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.

MITOLOGIA, vol. I. 1973. São Paulo: Editora Vitor Civita.

MORALES DE LOS RIOS, Adolpho. 1942. “O ensino artístico. Subsídio para a sua história, Um capítulo 1816–1889”, *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 8: Terceiro Congresso de História Nacional.

PANOFSKY, Erwin. 1979. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. 1856. “Iconografia brasileira”, *Revista do IHGB*, t. XVII, n. 24, p. 349–75.

RIOBOM, Maria de Lourdes. 1998. “A obra de Domingos António Sequeira (1781–1823)”. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa.

SANTOS, Francisco Marques dos. 1942 “Artistas do Rio colonial”, *Revista do IHGB*, vol. VIII: Anais do Terceiro Congresso de História Nacional, outubro de 1938. Rio de Janeiro.

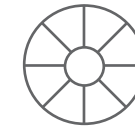
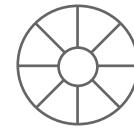
SOUZA, Maria Beatriz de Mello. 1997. *Boletim do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*. Belo Horizonte.

STAROBINSKI, Jean. 1994. *A invenção da liberdade, 1700–1789*. São Paulo: Editora da Unesp.

ANNA MARIA FAUSTO MONTEIRO DE CARVALHO

Doutora em História da Arte. Professora do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Arte e natureza nas pinturas do Museu Nacional de Belas Artes



RESUMO

A natureza sempre despertou o interesse dos artistas. A representação da paisagem se acentua no século xv, tornando-se cada vez mais significativa. Os registros feitos por artistas comissionados da natureza exuberante que se destacava junto à cena principal representada são hoje importantes porque, por meio deles, podemos reviver o tempo passado e reconstituir a paisagem construída por seus desenhos, projetos e, principalmente, pinturas. O acervo do Museu Nacional de Belas Artes nos permite encontrar exemplos de diversos artistas e épocas em que se representa a ligação da natureza com a arte.

PALAVRAS-CHAVE

pintura, natureza, paisagem, jardim

ABSTRACT

Nature has always aroused the artists' interest. In the 15th century, emphasis is given to landscape representation, rendering it even more significant. Records made by commissioned artists, of the exuberant nature which stood out beside the main scene depicted are currently of importance for we are able, by means of these, to revive the past time and rebuild the landscape constructed by its drafts, designs and, especially, paintings. Museu Nacional de Belas Artes collection contains several examples of artists and periods in which connection with art is depicted.

KEY WORDS

painting, nature, scenery, garden.

De certa maneira, a representação da paisagem construída aparece tanto na pintura quanto nos tratados de arquitetura. A natureza sob a forma de um jardim sempre foi um tema abordado pelos pintores, e é por meio das obras que o retratam, nos diversos períodos históricos, que podemos nos informar sobre a sua organização compositiva, os seus elementos e, às vezes, a utilização de seus espaços em diversas atividades sociais, como os jogos e as festas.

Para articular o surgimento da pintura da paisagem construída na arte ocidental, precisamos primeiramente comentar a definição de paisagem, já que esta é muito complexa e seu conceito se amplia, dependendo do ângulo em que a analisamos.

De acordo com Stephen Daniels e Denis Cosgrove, uma paisagem é uma imagem cultural, uma maneira pictural de representação, estruturando ou simbolizando arredores (Daniels & Cosgrove, 1988). Essas paisagens podem ser representadas numa variedade de materiais e em muitas superfícies – pintadas em telas, escritas em papel ou elaboradas com terra, pedra, água e vegetação sobre o solo.

Javier Maderuelo lembra que a palavra paisagem é um termo moderno, um conceito que começa a se estruturar na Europa no século XVI, já que anteriormente não existia essa palavra, porque paisagem não é um objeto físico, e sim uma construção mental (Maderuelo, 1997). Dessa maneira, o que faltava era uma consciência da paisagem. Como diz Maximiano, “a noção de paisagem está presente na memória do ser humano antes mesmo da elaboração do conceito. A ideia embrionária já existia, baseada na observação do meio” (2004: 83–91). Por isso, no Egito os jardins foram pintados nas paredes dos túmulos, registrando uma vegetação diversificada e utilizada naqueles espaços. Mais tarde, o Império Romano também criou paisagens decorativas em suas residências, nas quais a natureza era representada com extraordinária exuberância. A casa romana trouxe para o seu interior verdadeiros jardins pintados.

A representação da paisagem se manifesta de maneira mais efetiva na pintura executada pelos artistas flamengos do século XV e por pintores italianos como Fra Angélico, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci e muitos outros. Na maioria das vezes, essa paisagem serve de fundo ao tema desenvolvido pelo artista. No Renascimento, a palavra paisagem surge com a finalidade de indicar uma nova relação entre os seres humanos e o seu ambiente.

Roy Strong identificou uma tradição da pintura de jardins que floresceu nos retratos das famílias aristocráticas em suas propriedades, entrou em decadência no auge da pintura de paisagem do século XVIII, mas foi revivida na primeira metade do século XX, antes da Primeira Guerra Mun-

dial (Strong, 2000). Em seu capítulo sobre a arte do jardim, Jane Brown reconhece, da mesma maneira, o significado da tardia pintura de jardim nos períodos vitoriano e eduardiano, que ela considera encantadora, nostálgica e leve. Nos impressionistas franceses, em contraste, ela reconhece a força artística “para tirar os jardins da função de mero ornamento” (Brown, 1999). E diz ainda que a arte significativa do jardim inglês começa com a autoconsciência dos pintores modernos, tais como aqueles associados ao Bloomsbury Group. A arte dos jardins na Inglaterra, no entanto, não abandona sua função estética.

O maior nome entre os paisagistas que tornaram a natureza parte integrante da arquitetura é o de William Kent, que transpôs o muro e viu que toda a natureza era um jardim. Toda essa imitação altamente artificial da natureza era descrita como “natural”, sendo saudada como uma fuga da prisão ao velho estilo formal. As grandes avenidas retilíneas foram substituídas por caminhos sinuosos, e as fontes e os canais retos, abolidos, ao serem trocados por regatos de traçado irregular e grandes lagos de aspecto natural.

Os artistas franceses Nicolas Poussin e Claude Lorrain pintavam, na maioria das vezes, uma paisagem idealizada, revelando em suas obras não só a influência dos campos e da vida pastoril, como também a integração entre o homem e a natureza. Revelavam uma naturalidade calculada reconhecível, por meio da qual nasceu uma nova forma de considerar a própria natureza.

Dessa forma, desaparece o ponto de vista único e ideal, e o jardim passa a ser observado de vários pontos de vista, cada um deles satisfazendo a um plano diferente, que corresponde a um quadro distinto. Desaparece ainda o eixo longitudinal de simetria e a perspectiva se decompõe em seus diversos planos, levando às sinuosidades que apresentam novos pontos de vista a cada curva do caminho, que é a visão do pintor.

Substitui-se a leitura total do jardim por uma leitura gradual e pela criação de recantos pitorescos¹ (*pitorescos*), que se constituem em quadros

1 Cabe aqui ressaltar a diferença entre os estilos *picturesque* e *gardenesque*. O primeiro, *pitoresco* em português, quer dizer “próprio para ser pintado”, “divertido”, “aquilo que é próprio para ser pintado” (Cunha, 1996: 606). Data nesta língua de 1833. Já *picturesco* surgiu em 1838. Do italiano *pittresco*, a variante *picturesco* foi influenciada pelo verbo pintar. O *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* acrescenta como adjetivo “pictórico” e na etimologia da palavra: it. *Pittresco* (1664) “relativo a pintor, a obras de pintura, esp. relativo a paisagem, a cenas particularmente expressivas”. Já o adjetivo *gardenesque* quer dizer “de, relativo a, ou semelhante a um jardim”. Essa palavra inglesa foi criada em 1832, com base em *garden*. Em português, não consta nos dicionários uma palavra referente a ela. Em espanhol, existe a palavra *jardinesco*, que passo a utilizar também em português, já que há grande semelhança entre as palavras espanhola e portuguesa para jardim e, em espanhol, ela deriva de *jardín*, cuja origem data de 1492.

independentes e podem ser apreciados de maneira isolada, utilizando-se novamente a composição pictórica.

Com a crescente urbanização, os jardins das pequenas cidades se tornaram símbolos de *status* e, até mesmo, um local de refúgio ao caos gerado pela vida urbana. Inicia-se então uma maior conscientização em relação à importância da natureza e uma opção por morar nos subúrbios, em casas semelhantes às existentes no campo, chegando-se a um aspecto que podemos chamar de semirrural. Os novos moradores construíam, junto de suas residências, um jardim que seria o seu “Éden” particular. A idealização desses espaços foi registrado por muitos artistas, o que hoje nos permite voltar a esse século e reconstituir em nossas mentes a natureza de que os proprietários tinham orgulho.

Apesar de a fotografia ser fonte importante de documentação da paisagem no século XIX, os artistas usaram a pintura como assunto de seus quadros. Entre os impressionistas, destaca-se Claude Monet, que retratou sua propriedade, o jardim de Giverny, de maneira constante. Uma de suas obras mais famosas representa o lago desse jardim com suas plantas aquáticas, as Ninfeias.

William Robinson, no final do século XIX, e Gertrude Jekyll, no início do século XX, tiveram sua fama baseada, principalmente, nas casas dos subúrbios, que dividiam a nostalgia das casas de campo (as *cottages*) com os solares da Inglaterra antiga, que também foram pintados por uma infinidade de artistas.

Já o século XX é totalmente tomado pela documentação fotográfica, dando nascimento, na pintura, a novos temas que chegam até a abstração e, portanto, ao abandono da paisagem construída como assunto. São as fotografias que agora servem de documento para sabermos como eram os jardins mais recentes em sua forma original, mesmo tendo sido alterados ou totalmente destruídos. Contudo, talvez por uma questão sentimental, alguns artistas ainda denominam seus quadros quase abstratos de jardim, como Paul Klee com *Plano para um jardim* e Wassily Kandinsky com *Jardim do amor*. Outros artistas pintam os jardins com um novo olhar e acrescentam diversos elementos, registrando dessa maneira em suas telas a visão particular que têm deles.

No Brasil, a pintura representando a paisagem construída aparece no século XVII, quando os artistas holandeses que vieram com Maurício de Nassau, principalmente Frans Post, documentaram os jardins existentes nos

Os jardins são denominados *pitorescos*, se têm uma composição semelhante a uma pintura, isto é, preocupada com os elementos da composição artística, e parecem ou sugerem uma cena pintada, e *jardinescos*, se enfatizam as plantas exóticas, sendo projetados com o intuito de mostrar a individualidade das mesmas.



Eliseu d'Angelo Visconti. *Autorretrato ao ar livre*, 1943
óleo sobre tela, 81 x 59,5 cm

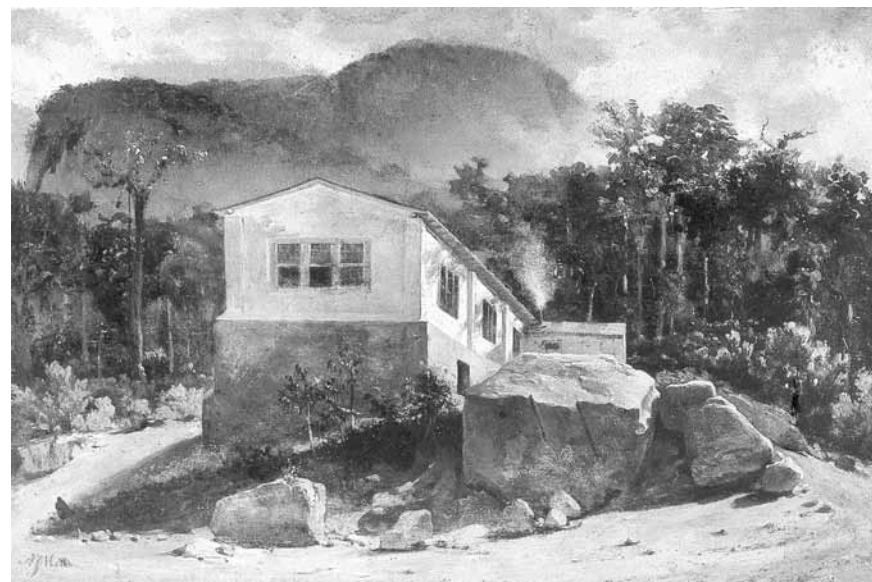
palácios construídos por ele na cidade do Recife. De todo modo, é somente no século XIX que nossos artistas registram, de maneira mais frequente, tanto a natureza em geral quanto os jardins do Rio de Janeiro, de São Paulo e, em casos excepcionais, de outras cidades brasileiras. São essas pinturas as fontes primordiais para a análise da paisagem formalmente estruturada no contexto urbano brasileiro, razão pela qual servem para o estudo da história dos jardins como um objeto da história da arte.

O Museu Nacional de Belas Artes nos permite encontrar nos diversos artistas e épocas de seu acervo a ligação entre natureza e arte. O universo da pintura brasileira nos possibilita buscar exemplos em que a natureza é um complemento marcante e, na maioria das vezes, serve de moldura para a cena principal. Entre os muitos exemplos possíveis, destacamos algumas dessas obras que nos fazem refletir sobre a construção da obra e o artista durante a sua concepção. Alguns usam a natureza para criar um cenário, outros a reproduzem em seu ateliê e há, ainda, os que se dedicam às paisagens ao ar livre.

No autorretrato de Eliseu D'Angelo Visconti acima, o primeiro plano é ocupado pela imagem do artista e, ao seu redor, a natureza se mostra marcante, preenchendo o quadro quase que em sua totalidade e nos permitindo vislumbrar somente poucas nuvens e um céu azul.



Félix Émile Taunay. *Vista da Mãe d'Água*, c. 1841.
óleo sobre tela, 115 x 88 cm



Agostinho José da Mota. *Fábrica do barão de Capanema, Raiz da Serra*, c. 1862, óleo sobre cartão, 35,2 x 52 cm

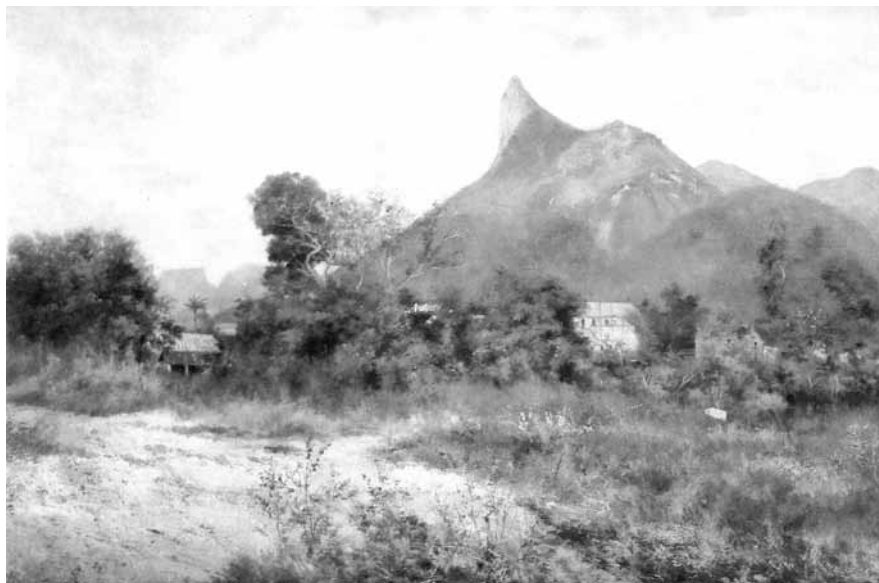


Antonio Parreiras. *Canto de praia, São Domingos, Niterói*, 1886, óleo sobre tela, 55,5 x 99,3 cm

Já na obra, *Vista da Mãe d'Água*, de Félix Émile Taunay, a natureza se mostra compacta, quase intocável, apesar das pequenas figuras humanas que estão representadas.

Agostinho José da Mota, paisagista marcante do século XIX, registrou a natureza em seus quadros. No primeiro plano de *Fábrica do barão de Capanema*, a arquitetura simples é rodeada por uma natureza organizada que leva o espectador a perder o seu olhar na montanha azulada e encimada pela indicação da vegetação verde além do céu azul, no qual nuvens equilibram a composição.

Os pintores de paisagem conhecidos como Grupo Grimm – Johann Georg Grimm, Domingo García y Vazquez, Antonio Parreiras, Giovanni Battista Castagneto e Joaquim José da França Junior, entre outros – buscam na natureza a inspiração para pinturas elaboradas com pinceladas rápidas. Procuraram recantos que se tornaram mágicos aos nossos olhos. A árvore, a pedra, o caminho, o mar, o barco, o vento, o sol, elementos que se integram com o homem, são criados por cada artista à sua maneira, numa composição harmoniosa característica da pintura ao ar livre.



Joaquim José da França Júnior. *Morro da Viúva, Rio de Janeiro*, c. 1888, óleo sobre tela, 70,2 x 100,6 cm



João Batista da Costa. *Paisagem fluvial, Petrópolis*, c. 1922, óleo sobre madeira, 38,3 x 56,2 cm



Georgina de Albuquerque. *Dia de verão*, c. 1926, óleo sobre tela, 130 x 89 cm

Não podemos esquecer João Batista da Costa, com seus verdes em várias tonalidades, buscando a natureza rural pelo lirismo da cor e da luz. A natureza predominante é forte e nela está o cenário brasileiro. Grupos de árvores formam pequenos bosques cheios de luz e brilho que nos transportam para suas paisagens.

Os múltiplos movimentos do século xx também nos permitem verificar que os artistas, mesmo com as novas tendências da época, não negligenciaram a natureza. Georgina de Albuquerque, por exemplo, reúne flores, árvores, galhos e jardins na composição de seus quadros. Em *Dia de verão*, a retratada detém seu olhar num lugar florido. Trata-se de pintura luminosa, cujas amplas pinceladas criam uma vibração cromática.

As pinceladas bem marcadas de Henrique Cavalleiro em Jardim de Luxemburgo contribuem para a representação da arte dos jardins na pintura. Nesse quadro, as figuras humanas se perdem em seus pensamentos no meio do verde, tendo seus afazeres demarcados por discretas manchas coloridas.



Henrique Cavalleiro. *Jardim de Luxemburgo, Paris, c. 1930*, óleo sobre tela, 45,5 x 54,5 cm

Lucílio de Albuquerque, João Timóteo da Costa, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Cândido Portinari e Guignard, todos de uma maneira ou outra, também trazem a natureza para suas obras.

Em Portinari e Di Cavalcanti, vemos que da terra pobre e seca surge uma vegetação verde em contraste com os tons de castanho. O primeiro busca o predomínio da figura humana sobre a paisagem, mas muitas vezes esta se destaca na aridez representada. Já Di Cavalcanti se volta para o Brasil urbano e suburbano, e busca na mulata a beleza e a brasilidade de paisagens com seus imprevistos de rara beleza, sobretudo pelo verde que, às vezes, é pontualmente colocado sobre as cores terrosas predominantes.

Cícero Dias busca as reminiscências de sua infância presentes numa paisagem que começa no Recife e revela um mundo particular: a cidade, os canaviais, as mulheres, a vegetação.

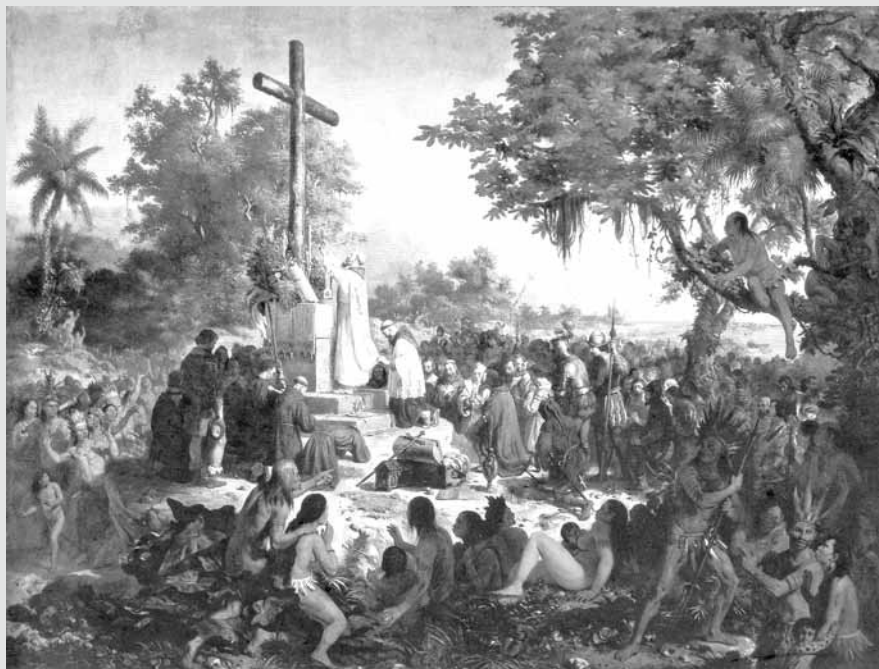
Não se trata de listar aqui todos os artistas e obras que comprovariam o que se discute, mas é preciso falar de *Primeira Missa no Brasil*, de Vítor Meireles, marcante desde as nossas infâncias em cadernos escolares, selos, blocos e livros, e que traz uma visão quase ideal da natureza logo após o



Emiliano Di Cavalcanti. *Colonos, 1940*, óleo sobre tela, 97 x 130 cm.

descobrimto do Brasil. Um pouco alterada pelo desbravador e usada pelos indígenas, a natureza se espalha desde o primeiro plano, no qual as árvores servem de descanso para os nativos que acompanham o acontecimento principal. Suas sombras tornam o espaço mais aconchegante, enquanto a vegetação selvagem direciona nosso olhar para o monte Pascoal, que se integra à paisagem numa atmosfera suave.

Finalizando, cabe lembrar que o homem sempre se preocupou em ter a natureza junto a sua residência. Algumas vezes, a fim de documentá-la para futuras gerações, comissionou pintores para registrar a beleza de seus palácios e os respectivos jardins que os cercavam. Hoje, esses registros são importantes porque, por meio deles, podemos reviver o tempo passado e reconstituir a paisagem constituída pelos desenhos, projetos e, principalmente, pinturas que o Museu Nacional de Belas Artes soube tão bem conservar e manter em seu acervo, para que se possa fruir um passado perdido pelas novas estruturas das cidades.



Vitor Meireles. *Primeira missa no Brasil*, 1860, óleo sobre tela, 270 x 357 cm

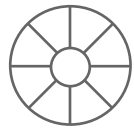
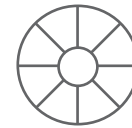
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ART OF THE GARDEN. 2004. *The garden in British art, 1800 to the present day*. London: Tate Gallery.
- BROWN, Jane. 1999. *The pursuit of paradise*. London: Harper Collins.
- CUNHA, Antônio Geraldo. 1996. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- DANIELS, Stephen & COSGROVE, Denis. 1988. *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HERKENHOFF, Paulo (org.). 1999. *O Brasil e os holandeses*. Rio de Janeiro: Sextante.
- MADERUELO, Javier. 1997. "Introducción", *Revista de Occidente*, n. 189, Madrid, p. 5.
- MAXIMIAMO, Liz Abad. 2004. "Considerações sobre o conceito de paisagem", *R.RA'EGA*, n. 8, Curitiba, p. 83–91, 2004.
- STRONG, Roy. 2000. *The artist & the garden*. New Haven: Yale University Press.
- TERRA, Carlos G. 2004. "Paisagens construídas: jardins, praças e parques no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX". Tese de Doutorado em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CARLOS GONÇALVES TERRA

Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Professor adjunto de História da Arte e História dos Jardins e vice-diretor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte.

Academia contemporânea



RESUMO

O conceito de arte brasileira decorre do surgimento histórico da arte nacional no século XVIII. A fundação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1826, implanta no país o sistema dos gêneros artísticos, proveniente da academia francesa dos Bourbon. Uma arte nacional brasileira se mantém durante o século XX, enquanto novas instituições museológicas análogas à Academia de Belas Artes são fundadas pelo Estado. Padrões acadêmicos da arte nacional se perpetuam quando artistas brasileiros e instituições museológicas contemporâneas concordam em se submeter à avaliação feita pelo Estado brasileiro por meio de leis de incentivo à cultura.

PALAVRAS-CHAVE

arte brasileira, academia, leis de incentivo à cultura.

ABSTRACT

The concept of Brazilian art stems from the historical emergence of national art in the 18th century. The founding of the Academia de Belas Artes in Rio de Janeiro, in 1826, set up, the artistic genre system, in the country, stemming from the Bourbon's French academy. Brazilian national art has kept itself up during the 20th century, while new museological institutions akin to the Academia de Belas Artes are founded by the State. Academic standards for national art perpetuate themselves when Brazilian artists and contemporary museological institutions agree to submit themselves to the Brazilian State's appraisal by way of cultural incentive laws.

KEY WORDS

Brazilian art, academy, cultural incentive laws.

Quando raiará, para os brasileiros, o dia em que compreendam que, na religião das Letras, Ciências e Artes, unicamente, assentam as glórias das nações?

JACQUES ARAGO

Souvenirs d'un aveugle: voyages autour du monde, 1834

Que é arte brasileira?¹ A conceituação desse termo se torna premente para definir políticas públicas consistentes para a cultura brasileira, no momento em que se aprofundam as discussões sobre as leis de renúncia fiscal que têm financiado grande parte das manifestações artísticas no país desde a década de 1980. A arte brasileira deve ser entendida no horizonte da arte nacional, ou seja, como um fenômeno indissociável da existência histórica do Brasil como Estado-nação. Assim, evita-se o perigo da naturalização do conceito, pautada por buscas da essência da cultura brasileira.

A arte nacional apareceu no Ocidente há duzentos anos, junto com o uso moderno do termo nação. *Nação* passou a designar não mais o lugar de nascimento, mas a união dos membros sociais fundada numa soberania surgida da vontade revolucionária de fundamentos novos; assim, a soberania tornou-se abstrata, pois não seria mais encarnada num dos monarcas sagrados europeus. Nação passou a indicar, pois, uma utopia fundada pela ruptura, donde a multiplicidade de suas definições (Hobsbawm, 2004: 14–45).

Historicamente, a arte nacional surge com a Revolução Francesa. Na década de 1790, a Academia Real de Pintura e Escultura da França foi fechada, as leis sindicais de Paris sobre o exercício do desenho, da pintura e da escultura, abolidas, e as coleções reais, agrupadas no palácio real do Louvre, aberto aos cidadãos como museu público. A produção de pintura e escultura, todavia, é reordenada dez anos depois, sob a forma de uma seção de Belas Artes do Instituto da França. Napoleão, ao tomar as rédeas do processo revolucionário, produziu a representação de seu império secular (Hobsbawm, 1996: 92–4), por meio dos mesmos membros da antiga Academia

1 Este artigo é a segunda versão do texto publicado no catálogo do 29º *Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.

Real, reagrupados no Instituto (Pevsner, 2005: 236–85). Manteve-se, pois, o sistema vigente desde a reforma da Academia Francesa, na década de 1660, sob o reinado de Luís XIV, embora, no início do século XIX, não houvesse mais soberano sagrado da França. Napoleão fez desenhar, pintar, esculpir e arquitetar a nova França, conforme os padrões dos antigos reis Bourbon.

A derrota de Napoleão em 1814 levou à restauração da monarquia dos Bourbon. Em 1816, o Instituto da França foi transformado em Academia de Belas Artes por Luís XVIII.

Durante o tumulto da restauração borbônica, Joachim Lebreton, feito secretário perpétuo da seção de Belas Artes do Instituto da França durante o governo de Napoleão, decide negociar o posto de organizador de uma escola de artes aplicadas junto ao regente de Portugal; embora o príncipe português fosse primo dos Bourbon, encontrava-se distante de Paris, e Lebreton escaparia às retaliações dos restauradores, se estivesse a mais de um oceano de distância (Bandeira, 2003: 15–63). D. João de Orléans e Bragança habitava o Rio de Janeiro, para onde fugira das tropas napoleônicas, ao transferir a Corte portuguesa em 1808. Numa apressada negociação, Lebreton adquire obras para servir à educação no longínquo destino, junta colaboradores e aporta no Rio de Janeiro em 1816. Começava a arte nacional brasileira.

A resistência de d. João VI em implantar de fato a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, surgida conforme seu decreto de 1816 (Taunay, 1956: 18–9), mostra a delicada situação do monarca perante o primo Luís XVIII, ao acolher um grupo de bonapartistas no Brasil. Além disso, a própria Coroa portuguesa sofrera o deslocamento atlântico devido a Napoleão, como lhe recordavam os membros da corte.

D. Pedro I, todavia, era admirador de Napoleão. Protagonista da independência do Brasil em 1822, o primeiro imperador ocidental da América instala por fim a Academia Imperial de Belas Artes em 1826 (: 240–1).² O sistema artístico francês é implantado no Brasil, passando a normatizar a produção de desenho, pintura, escultura e arquitetura no país, por meio da educação oficial de artistas, conforme o modelo da Academia de Luís XIV (Schwarcz, 2008: 212), mas para fins representativos de uma das novas nações surgidas em consequência da Revolução Francesa. A bandeira brasileira

2 Como nota Luciano Migliaccio, a designação “Academia de Belas Artes” precede a Independência do Brasil, embora a instituição só tenha sido implantada de fato em 1826: “Em 1820, por intervenção do visconde de S. Lourenço, foi promulgado um decreto para a criação da Real Academia de Desenho, Escultura e Arquitetura Civil, que, no ano seguinte, passou a se chamar Academia de Belas Artes. [...] a intenção de criar uma estrutura pública para a formação dos artistas estava clara” (Migliaccio, 2000: 50).



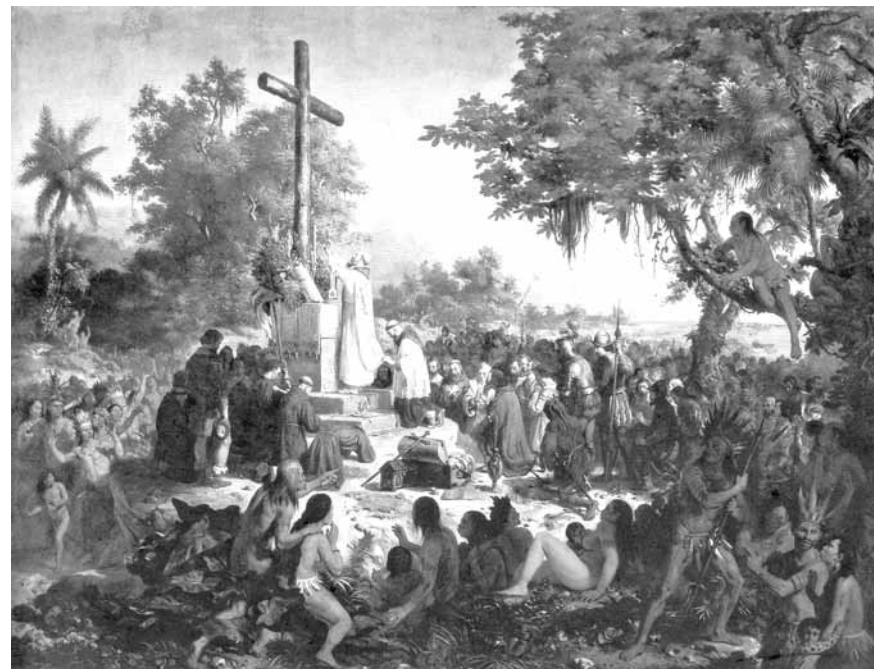
Félix-Émile Taunay. *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, c. 1843, óleo sobre tela, 134 x 195 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Quadro do gênero de paisagem.

marca esse ideário imperial: Debret desenha-a para d. Pedro I, conforme o modelo dos estandartes das tropas de Napoleão (Bandeira, 2003: 57–63).

A oposição entre antigos e modernos, motor fundamental da Academia borbônica desde o século XVII, é instaurado no Brasil. A Academia Imperial de Belas Artes ensinaria a dispor as fórmulas da Antiguidade greco-latina para figurar o novo governo americano e seus domínios, mas após a experiência revolucionária de Napoleão a escola brasileira também colaboraria com o Estado para dar forma a projetos nacionais.

A linha francesa dos bonapartistas aprofunda-se durante o Segundo Império. É com a maioria de d. Pedro II que a Academia sedimenta a associação entre a produção artística e as necessidades de constituição de um imaginário nacional. Como explica Luciano Migliaccio:

muitas coisas mudaram com a maioria de d. Pedro II, proclamada em 1840. O programa das decorações para as festas de coroação, organizadas por Araújo Porto-Alegre, destacou sobretudo o caráter nacional do Império e a unidade do grande Estado, garantido pela monarquia. O Brasil, definitivamente separado de Portugal, assumia o caráter de nação especificamente americana. O Rio tornava a ser sede de uma nova Corte, desti-



Vitor Meireles. *Primeira missa no Brasil*, 1860, óleo sobre tela, 270 x 357 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Quadro do gênero de história.

nada a ser o motor da política cultural do Estado. A Academia finalmente poderia assumir um papel determinante nos eventos da cultura figurativa brasileira (Migliaccio, 2000: 74).

Os herdeiros de Lebreton tentam implantar reformas no ensino acadêmico na metade do século XIX, para coordená-lo com as artes aplicadas, colaborando assim com a indústria. Félix-Auguste Taunay, no cargo de diretor da Academia, instituiu exposições periódicas, que incluíam fotografia e litografia, além de serem abertas a artistas brasileiros e estrangeiros que não fossem professores nem alunos da instituição. Mas as condições da sociedade brasileira, sobretudo a escravidão, mantiveram uma linha conservadora que impediu maiores avanços na cultura (Ricupero, 2004).

Com a Abolição da escravidão, o fim do Império e o início da República, São Paulo começa a liderar a revolução industrial no Brasil. A articulação do Partido Republicano Paulista formou uma elite ocupada com o ensino das belas artes coordenado com o progresso da indústria. Em 1905, o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo ganha uma pinacoteca com obras de oito

pintores, alguns dos quais educados na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, e em 1912, cria-se um prêmio paulista de bolsa de estudo na Europa, chamado Pensionato Artístico.

Entre os membros dessa elite do republicanismo paulista, nascerão promotores do experimentalismo artístico (Miceli, 2003), que traziam ao Brasil interpretações estéticas associadas às vanguardas artísticas parisienses, alemãs e italianas desde antes da Primeira Guerra. Assim, o projeto de associar o experimentalismo artístico à cultura industrial ganha adesão de forças políticas paulistas, cujo maior símbolo é o festival da Semana de Arte Moderna, no palaciano Teatro Municipal de São Paulo, em 1922.

O processo revolucionário de 1930 traria consequências para a Escola de Belas Artes do Rio, fundada pelos bonapartistas. Em 1931, o arquiteto Lucio Costa tornou-se diretor da instituição, implantando os ensinamentos da Bauhaus e de Le Corbusier em favor do funcionalismo e da nova tecnologia. No mesmo ano, Manuel Bandeira, poeta ligado à Semana de 22, é escolhido para a presidência do Salão Nacional de Belas Artes. Em 1937, o escritor Mário de Andrade, conselheiro de orientação artística do Estado de São Paulo, redige os estatutos fundadores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ponto de encontro dos modernistas brasileiros a serviço do Estado; no mesmo ano, a Escola Nacional de Belas Artes é desmembrada, passando a abrigar o então criado Museu Nacional de Belas Artes, cujo patrimônio incorporava as obras trazidas pelo grupo de Lebreton e a produção de artistas acadêmicos do país. A partir de então, os modernistas passam a representar a Academia brasileira no século xx (Sala, 2002: 26–7).

Na década de 1940, os modernistas de Estado coordenam a promoção de pintores, escultores e arquitetos alinhados ao nacional-modernismo posterior à Semana de 22 e à própria ascensão pública durante o governo de Getúlio Vargas. Para tal, lançam um projeto de tombamento de bens considerados testemunhos arquitetônicos ou paisagísticos; o Estado expandia a coleção de elementos formadores, transpondo o espaço museológico para ganhar a geocultura do país. Fundam-se o Museu Imperial de Petrópolis, o Museu da Inconfidência de Ouro Preto, o Museu do Ouro de Sabará, o Museu Vítor Meireles de Florianópolis etc.

A Segunda Guerra e seu desdobramento imediato, a Guerra Fria, inscrevem definitivamente as vanguardas francesas, alemãs e italianas na história da arte do século xx. De um lado, os Estados Unidos fortalecem o poder do Museu de Arte Moderna de Nova York; tal posição garantiria um redirecionamento na representação da arte norte-americana perante o mundo, pois os Estados Unidos reagem ao realismo soviético por meio da defesa internacional da abstração a partir dos anos 1950. De outro, a diplomacia

norte-americana apoia a criação de museus e mostras de arte em outros países, ajudando a difundir a visão de que a arte moderna prosseguia na Guerra Fria, sob a forma da abstração (Cockroft, 1995: 82–90; Grasskamp, 1996: 67–78).

As condições do início da Guerra Fria beneficiaram a política de expansão museológica do nacional-modernismo. Desde a década de 1930, o Museu Nacional de Belas Artes e a Pinacoteca do Estado de São Paulo adquiriam obras de Tarsila do Amaral, Cândido Portinari e Lasar Segall, todavia, em 1948, criam-se dois museus para a arte moderna inovadoramente independentes do Estado, pois surgem como associações de amigos: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ainda em 1948, surge uma terceira instituição independente do Estado, o Museu de Arte de São Paulo, com o apoio particular de Assis Chateaubriand, que, junto a outros doadores, adquire acervo exemplar para a formação do público em história da arte ocidental. Em 1951, o Museu de Arte Moderna de São Paulo cria sua Bienal Internacional, que viria a ocupar o lugar de ponto de encontro regular entre a arte do país e a estrangeira, tornando-se uma fundação igualmente independente em 1963. Em 1959, surge o Museu de Arte Moderna da Bahia.

Sob certo aspecto, essa especialização dos museus de arte moderna marca uma continuidade do projeto bonapartista, implantado no Brasil a partir de 1816. Os museus de arte moderna assumem o projeto de contribuir para uma aliança entre as artes e a indústria, ideal perseguido desde o Império, assim como para o progresso da cidadania federativa, ideal desde a República (Migliaccio, 2000: 150). Soma-se a promoção do experimentalismo artístico das jovens vanguardas (Charoux e outros, 2004: 219), cujos representantes mais velhos no país ocupavam cargos públicos.

Sob outro ponto de vista, entretanto, trata-se de uma mudança em relação ao Estado, que se provaria multiplicadora do bonapartismo museológico no Brasil. O estatuto de associação de amigos ou fundação criou autonomia para captar recursos, dando opções gerenciais para o constante contingenciamento de verbas públicas, dependentes dos cambiantes instantes políticos do país. O apoio de patrocinadores privados selava a aliança com o capital e a indústria.

A autonomia das instituições de arte moderna teve consequências ambivalentes durante o período estatizante da ditadura militar. O Museu de Arte Moderna de São Paulo permaneceu neutro, pois tivera seu acervo transferido para a Universidade de São Paulo em 1963, passando por uma crise nos anos 1960, da qual começaria a sair, em 1969, com a criação do *Panorama da Arte Brasileira*, cujas premiações tinham o propósito de formar seu novo

acervo. A Bienal foi boicotada entre 1969 e 1980 por artistas que a consideravam unida à imagem do governo ditatorial brasileiro e se ausentaram como forma de protesto (Alambert e Canhete, 2004: 124–54). Mas, enquanto houve possibilidade de protesto institucional contra a ditadura, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro abrigou as mostras *Opinião 65*, em 1965, e *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967.

O grupo da *Nova Objetividade Brasileira* rompe com formas tradicionais do objeto de arte, como o quadro de cavalete e a escultura (Oiticica, 1980). Tal mudança inscreve-se no quadro internacional de protesto contra as instituições dominantes durante aquele estágio da Guerra Fria (Lippard, 1997). A pertinência de tais obras ao espaço museológico torna-se problemática, como mostra o confronto com a polícia ocorrido na abertura de *Opinião 65*, em que Hélio Oiticica exibe os *Parangolés* num ritual de dança, para o qual chama moradores do morro da Mangueira.

A referência a qualquer herança acadêmica é objetável para o experimentalismo brasileiro dos anos 1970. Estratégias independentes, como *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles, realizadas em 1970 e 1975, escapam dos museus e das categorias de arte dominantes. As obras consistiam de escritos impressos em garrafas de Coca-Cola, que eram devolvidas ao circuito normal de circulação do refrigerante com os dizeres do artista.

Em 1979, termina a direção do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional por membros do grupo original de 1937. Na década de 1980, o financiamento da arte começa a ser menos direcionado pelo Estado. As leis de renúncia fiscal para financiamento da cultura levam o capital privado a interferir no direcionamento das verbas públicas.

A aliança entre capital privado e instituições museológicas, concretizada inicialmente pelos museus de arte moderna nos anos 1940, gerou a multiplicação de espaços brasileiros dedicados ao experimentalismo artístico nos últimos vinte anos. A política de renúncia fiscal como meio de direcionar parte da verba pública para a cultura incentivou o financiamento de mostras aprovadas pelos órgãos do Estado. Essa nova logística de financiamento coincide com o crescimento de espaços para a arte contemporânea.

Logo, os parâmetros avaliativos do Estado para a cultura passam a ser explicitados como condições de credenciamento de projetos a serem financiados pela renúncia fiscal. O caráter formador das mostras de arte tem sido indicado como regra para aprovação de projetos assim financiados, levando à estruturação de setores pedagógicos de museus e de eventos temporários.

Ora, o sentido pedagógico da arte é ensinamento essencial das academias. Abordar a arte contemporânea sob o aspecto acadêmico implica pensar o impacto nacional recente que tem tido o novo sistema de financiamento

sobre o experimentalismo artístico brasileiro, quando aliado a instituições museológicas. O valor pedagógico da obra de arte fundamenta o sistema de gêneros que hierarquizava a Academia Real da França, base da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro e da arte nacional brasileira.

A divisão da imagem em gêneros estruturava a representação do mundo pelo desenho, a pintura e a escultura. Suas partes são: paisagem, retrato, costume, natureza-morta, alegoria e história. O sistema de gêneros foi hierarquizado no governo de Luís XIV, que produziu a imagem de seu reino na totalidade dos registros possíveis. Em 1663, ordena-se a reforma da Academia de Pintura e Escultura, criada na década anterior. O intuito era organizar uma instituição que centralizasse o ensino de desenho na França, tornado monopólio da Coroa em 1655 (Pevsner, 2005: 143–63). A reforma pedagógica levou à aplicação do método de análise e síntese para gerar manuais de padronização para uso de professores e alunos. Entre tais escritos, destaca-se o prefácio às *Conferências de 1667*, por André Félibien. Nesse discurso, ele hierarquiza metodicamente, pela primeira vez, a totalidade dos temas das imagens planas da Antiguidade greco-latina, segundo parâmetros pedagógicos aristotélicos e estoicos. O resultado, o sistema de gêneros, determinava a posição hierárquica dos acadêmicos, dividida em artistas de gênero alto, baixo ou médio.

O autor de referência para Félibien era Plínio, o Velho. No século I, Plínio redigiu a enciclopédica *História Natural*, em que descreveu inúmeras técnicas conhecidas pelos latinos. No livro 35, dedica-se à pintura e enumera suas origens gregas, os principais autores com exemplos biográficos e as escolas regionais. O texto nunca foi perdido, tendo sido lido continuamente nos últimos dois mil anos (Dauzat, 2002). Pintava-se de tudo: guirlandas de flores, retratos, barcos, legumes, heróis etc.

Félibien, todavia, acrescenta à releitura de Plínio as regras de Horácio. Em *Arte poética*, Horácio compara a pintura à poesia, indicando os usos de uma e, por extensão, os da outra: “os poetas pretendem ser úteis, ou deleitar, ou dizer palavras simultaneamente agradáveis e convenientes à vida” (Horácio, 1955: 333–8). Para Horácio, havia diversas proporções entre a utilidade e o deleite de cada obra de poesia ou pintura, entre sua conveniência para os assuntos da vida e o prazer oferecido por ela.

Em último lugar, os acadêmicos franceses respeitavam a *Poética*, de Aristóteles, que dividia a poesia dramática entre alta ou nobre, no caso da tragédia, e baixa ou vulgar, no caso da comédia. A pintura, como a poesia, podia ser nobre ou vulgar.

Sintetizando os três autores, Félibien produz uma hierarquia das imagens derivadas do desenho, graduada conforme a proporção entre o que en-



Caetano Dias. *Cristo de rapadura*, 2004, rapadura, arame e madeira, coleção do artista. Nessa obra do gênero de história, a imagem de rapadura foi comida pelo público durante a exposição; vê-se o braço direito já comido. Ao fundo, uma foto de Mauro Restiffe (Museu de Arte Moderna de São Paulo) e dois vídeos de Marcelo do Campo (coleção do artista e Museu de Arte Moderna de São Paulo).



Roberto Bethônico. Sem título, 2002, ponta-seca e pó de ferro sobre papel, Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nessa paisagem, o artista de Belo Horizonte figura morros escavados por mineradoras, em Minas Gerais, com o pó de ferro extraído delas.

sinam e como atingem os sentidos para tal. As mais educativas e relacionadas a temas nobres figurando seres humanos, as de história e alegoria, ganham o estatuto de gênero alto; as menos educativas, as de natureza-morta, paisagem e animais, o de baixo; retrato e costume, o de médio (Félibien, 2006: 39–40). A partir de então, a Academia francesa estabelece o modelo hierárquico universal para as demais instituições modeladas de acordo com ela.

A manutenção do sistema acadêmico de gêneros pelo Instituto da França, após a Revolução Francesa, é um dos pontos mais delicados da arte ocidental, pois dessa forma permanece no moderno Ocidente, após a derrocada revolucionária da monarquia teocrática, a possibilidade da representação totalitária de uma idade política pelo artifício da coordenação de todos os gêneros, em função de um Estado centralizador da estética (Irwin, 1997: 249–96).

A vigência do sistema de gêneros na arte contemporânea brasileira foi verificada numa série de entrevistas com artistas, que conduzi em 2005, durante a organização do 29º *Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em Belém, conversei com nove artistas; em Belo Horizonte, com seis; em Brasília, com sete; em Curitiba, com 11; em Florianópolis, com 12; em

Fortaleza, com cinco; em Goiânia, com 14; em João Pessoa, com três; em Porto Alegre e no Recife, com seis; no Rio de Janeiro, com 11; e em Salvador, com três, além de artistas de São Paulo com os quais já conversava regularmente, totalizando uma centena de entrevistas. Durante os diálogos, explicitarei por vezes minha hipótese da permanência atual dos gêneros acadêmicos; em outras, apenas sugeri um gênero na discussão de uma obra específica do artista dialogante, mas foi unânime a reação de familiaridade dos artistas com o vocabulário de Plínio e de Félibien. Repetidas vezes esclareciam-se procedimentos do processo de criação, quando referidos a paisagem, história ou natureza-morta. Seria prova da academicização da arte contemporânea?

As instituições dedicadas à arte contemporânea que têm surgido no Brasil com a nova política de renúncia fiscal já nascem com programas educativos, do cuidado com textos didáticos à contratação de mediadores educacionais: Casa das Onze Janelas de Belém, Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília, no Rio de Janeiro e em São Paulo, Centro Cultural São Francisco de João Pessoa, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães do Recife, Museu Dragão do Mar de

Fortaleza, Museu do Estado do Pará, Museu Oscar Niemeyer de Curitiba, Paço das Artes de São Paulo, Paço Imperial do Rio de Janeiro.

Instituições anteriormente estabelecidas também se adaptam continuamente às mesmas necessidades educacionais, para justificar seu financiamento público e o restauro arquitetônico: Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte, Museu Imperial de Petrópolis, Museu Vítor Meireles de Florianópolis, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A arte contemporânea ganhou novos espaços e recuperou antigos. Os museus e centros de cultura financiados pelas leis de renúncia fiscal permitem realizar projetos artísticos individuais e encontros coletivos em número crescente de regiões, fortalecendo o diálogo local e gerando impacto integrador. Com isso, os artistas experimentais, desde os membros da Nova Objetividade Brasileira até a novíssima geração, têm ocupado as instituições museológicas de forma contínua.

O sentido formador de tais práticas de arte contemporânea deve ser reconhecido pelo Estado, para que elas sejam inscritas como beneficiárias da legislação cultural. Logo, os artistas experimentais que participam desse circuito em expansão pelo país concordam em ter suas obras avaliadas conforme critérios pedagógicos das mostras de que participam. Sob tal aspecto, preservam um sentido acadêmico para a arte contemporânea.

No entanto, o fato de inexistir uma estética oficial do país permite a ausência de percepção coletiva, para os artistas com quem conversei, da produção descentralizada e do recente circuito institucional que se tem formado com verbas públicas. O financiamento pulverizado pelas leis de renúncia fiscal cria um efeito cultural centrífugo, fragmentando a visão de Brasil. Essa falta de corporativismo é incompatível com o sentido hierárquico da política acadêmica em Estados totalitários. Além disso, não pude constatar nenhuma predominância estilística que levasse a um critério estético uniforme de brasilidade, inexistindo qualquer sentido empírico de arte acadêmica espontaneamente brasileira. Assim, não se trata aqui de uma interpretação de acadêmico como propaganda do Estado brasileiro.

A colaboração crítica entre artistas experimentais e instituições tem, portanto, contribuído para academicizar a arte brasileira nas últimas duas décadas, no sentido de que os artistas aceitam e incorporam critério de utilidade didática à justificativa de financiamento de suas obras em espaços culturais com recursos públicos provenientes de recusa fiscal. Os anos 2000 têm assistido a uma aceleração do processo academicizante, devido à quantidade crescente de mostras financiadas com recurso público, justificadas perante o Estado pelo seu caráter formador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAMBERT FRANCISCO & CANHETE, Polyana. 2004. *As Bienais de São Paulo*. São Paulo: Boitempo.
- BANDEIRA, Julio. 2003. “Quadros históricos: uma história da Missão Francesa”. Em: BANDEIRA, Julio; CONDURU, Roberto & XEXÉO, Pedro. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, p. 15–63.
- CHAROUX, Lothar e outros. 2004. “Ruptura”. Em: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bela. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Rio de Janeiro: Funarte.
- COCKROFT, Eva. 1995. “Abstract expressionism weapon of the Cold War”. Em: FRASCINA, Francis & HARRIS, Jonathan (eds.). *Art in Modern culture*. London: Phaidon.
- DAUZAT, Pierre-Emmanuel. 2002. “Introduction”. Em: PLINE L’ANCIEN. *Histoire naturelle xxxv*. Paris: Belles Lettres.
- FÉLIBIEN, André. 2006. “Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura”. Em: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.), *A pintura*, vol. 10: os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed. 34.
- GRASSKAMP, Walter. 1996. “For example, *Documenta*, or, how is art history produced?”. Em: FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa & NAIRNE, Sandy (eds.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge.
- HOBBSAWM, Eric. 1996. *A era das Revoluções: 1789–1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 9ª ed.
- _____. 2004. *Nations and nationalisms since 1780: programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2ª ed.
- HORACIO. 1955. *The art of poetry*. London: Loeb.
- IRWIN, David. 1997. *Neoclassicism*. London: Phaidon.
- LIPPARD, Lucy. 1997. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press.
- MICELI, Sergio. 2003. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MIGLIACCIO, Luciano. 2000. “O século XIX”. Em: AGUILAR, Nelson (org.). *Arte do século XIX*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos.
- OITICICA, Hélio. 1980. “Esquema geral da Nova Objetividade”. Em: PECCICINI, Daisy (org.). *Objeto: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1980.
- PEVSNER, Nikolaus. 2005. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- RICUPERO, Bernardo. 2004. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830–1870)*. São Paulo: Martins Fontes.

SALA, Dalton. 2002. "As origens históricas do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro". Em: LUSTOSA, Heloísa (org.). *Acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos.

SCHWARCZ, Lília M. 2008. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras.

TAUNAY, Afonso. 1956. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

IVAN COELHO DE SÁ

Academias de modelo vivo: terminologia e tipologia



RESUMO

O texto discute a terminologia e a tipologia das academias de modelo vivo, isto é, dos estudos de nu utilizados pelas academias de arte como principal fundamento de sua metodologia de ensino, e que se tornaram verdadeiros símbolos de todo o sistema acadêmico.

PALAVRAS-CHAVE

modelo vivo, academismo, estudo de nu.

ABSTRACT

The text discusses the terminology and typology of live model academies, that is, the naked model studies used by art academies as main basis for their teaching methodology, and which have become true symbols for the entire academic system.

KEY WORDS

live model, academic methodology, study of nakedness.

FELIPE CHAIMOVICH

Curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O que mais distinguiu a metodologia de ensino do programa pedagógico das academias de arte,¹ tanto no caso da França – principal matriz desse método – quanto no caso do Brasil, foi o estudo regular e, por que não dizer, exaustivo do corpo humano não só da estatuária clássica, mas também, e sobretudo, do modelo vivo nu. Iniciado “informalmente” pelos renascentistas, sistematizado pelos Carracci² e institucionalizado pelo Academismo oficial francês,³ esse recurso pedagógico foi, sem dúvida nenhuma, o que mais caracterizou o ensino acadêmico, levando-nos a pensar que tudo numa Academia, independentemente de sua nacionalidade, girava em torno do estudo do nu, ponto de convergência de todas as questões, das mais elevadas às mais prosaicas. O fato é que o estudo da figura como um todo estava fortemente ligado aos principais preceitos acadêmicos: a obsessão antropomórfica, a supervalorização do desenho, a prática da cópia e a hegemonia dos temas associados à figura humana.

O estudo das formas anatômicas por intermédio de estátuas clássicas e de modelos vivos tornou-se tão sistemático desde a Academia dos Carracci, que surgiu uma nova utilização da palavra *academia*: ela passou a designar também os exercícios didáticos de figura humana feitos a partir de moldagens e do natural. Pevsner admite o surgimento dessa associação sinonímica com os Carracci: “la primera coincidencia entre el término academia y el dibujo del natural parece que es la academia de los Carracci en Bolonha” (Pevsner, 1982: 63). Com o desenvolvimento de uma crítica antiacadêmica, incorporou-se a esse termo uma carga semântica pejorativa, já que as academias – *estudios de figura* – tornaram-se verdadeiros “para-raios” das censuras desferidas ao Academismo. Sendo assim, passaram a ser associadas a uma prática desnecessária: maçante e infrutífera. Prova disso é a expressão italiana “non facciamo un’accademia” (Amendola, 1961: 4), ou seja, não tenhamos discussões inúteis.

A evolução etimológica do termo é a seguinte: partiu do grego *akadēmía* para o latim *academia* e, daí, para o italiano *accademia*, o francês *académie*, o inglês *academy*, o espanhol *academia* e o português *académia*. No português

1 Texto extraído da tese de doutorado “Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX”, orientada por Sônia Gomes Pereira. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

2 Accademia dei Desiderosi [dos Aspirantes], criada em Bolonha por volta de 1585.

3 Implantado pela Académie Royale de Peinture et Sculpture (1648), depois transformada em École des Beaux-Arts.

do Brasil, embora se empregue a mesma grafia hispânica, a tonicidade recai sobre o *i*; a pronúncia espanhola, no entanto, é idêntica à lusa. Apesar de o termo academia ser mais usual e citado na grande maioria dos dicionários e enciclopédias brasileiras, no recente *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* existe, além do registro do verbete academia na acepção de estudo de nu, a variante *académia*, conforme a pronúncia lusa (Houaiss & Villar, 2001: 36).

Na realidade, todas essas definições, apesar de terem o mesmo significado, variam um pouco. Vejamos, primeiramente, o que diz o *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*: “Académie (modèle). Le mot académie s’emploie aussi dans la langue des Beaux-Arts pour désigner une figure peinte, dessinée ou modelée d’après un modèle vivant, et ne se donne qu’à une figure entièrement nue” (1858, tome I: 147). Segundo essa versão “oficial”, uma academia seria unicamente um estudo de nu pintado, desenhado ou modelado, no entanto, mesmo nos círculos acadêmicos, o termo acabou sendo utilizado num sentido mais amplo, como podemos constatar em vários outros dicionários. O *Dictionnaire d’Histoire de l’Art* fornece uma definição aproximada, apesar de mais lacônica: “On appelle ‘académie’ une figure masculine ou féminine peinte ou dessinée d’après un modèle nu et n’entrant pas dans un tableau” (Néraudau, 1985: 4). Esse verbete se assemelha bastante ao do *Dictionary of Art* para *academy* e *academy figure*: “Term applied to a draw or painted representation of the human figure, most commonly made as part of the instruction in an academy or art school” (Turner, 1996: 108). As variações são mínimas: o conceito do dicionário francês frisa o caráter não compositivo, o fato de a academia não fazer parte de uma pintura convencional; a definição em inglês destaca o aspecto didático dessa prática, relacionando-a ao ensino artístico. Verificamos a mesma ideia numa enciclopédia espanhola que, além de confirmar a finalidade de estudo para o desenho e a pintura, estende-a ao de escultura, assemelhando-se mais ao *Dictionnaire de l’Académie* inclusive porque enfatiza tratar-se da cópia de um modelo vivo:

Se aplica la voz ACADEMIA á un dibujo, pintura ó boceto de barro representando una figura entera de hombre ó de mujer, desnuda, pintada o modelada en vista de un *modelo humano y viviente* para estudiar sus formas y movimientos (Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, s/d, vol. 1: 878, grifo adicionado).

A *Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira* traz o vocábulo em sua grafia tipicamente lusitana e corrobora sua natureza didática e sua presença nos concursos acadêmicos, além de confirmar sua autonomia em relação a uma composição convencional:

Academia, [...] palavra empregada na acepção de prova ou prática escolar de desenho, pronuncia-se geralmente com a acentuação tónica na antepenúltima sílaba. Assim, dizia-se uma academia o desenho ou pintura de um modelo nú, isolado, independente de qualquer composição, ou quadro (Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira, s/d, vol. 1: 168).

Nesse caso, a expressão *modelo nu* aplica-se às reproduções da estátua clássica, mas não a modelo vivo. Além disso, há uma inversão do uso do termo academia que se estende aos protótipos: desenhos, estampas e moldagens de gesso. O surgimento destas *académias* no contexto de ensino das escolas de arte é destacado pelo processo linguístico de antonomásia:

Em arte chama-se, por antonomásia, uma academia ou académia [...] a um modelo de gesso ou desenho que representa formas humanas ideais, reproduzidas com visível inspiração nas regras plásticas emanadas do classicismo grego e romano; estampa ou modelo que serve para adextrar os alunos na sua cópia. Também se estende a denominação à própria cópia e, em geral, dizem-se desenho académico ou estampa académica ou escultura académica, aqueles que obedecem aos cânones consagrados do classicismo greco-romano (: 168).

Rangel de Sampaio, crítico brasileiro do século XIX, propõe no glossário de seu livro sobre a *Batalha dos Guararapes* uma definição sumária, ignorando a “ancestralidade” clássica e ressaltando ser a academia um nu de *corpo inteiro* – aspecto importante, já observado na enciclopédia espanhola: “Figura nua, inteira. As academias podem ser desenhadas do natural (modelo vivo) ou copiadas de estátuas ou relevos” (Sampaio, 1880: 353). Apesar de ser um texto do século XIX, a palavra já é assinalada com a grafia brasileira, *academia*, como é mais comumente empregada, e não na forma portuguesa *académia*. O mesmo Sampaio, ao definir o termo *estudos*, insiste no fato de academia referir-se a uma representação completa do corpo humano, distinguindo-se, assim, dos demais exercícios de detalhes compositivos ou de partes anatômicas:

Estudos-Desenhos feitos ou para o exercício do aprendiz, ou para preparo parcial de algum trabalho de mestre. Diverge da academia por ser esta sempre um *estudo completo do nu*, e o estudo propriamente dito pode ser de qualquer parte do corpo, nu ou vestido; assim há estudos de mãos, de cabeças, de panejamentos etc. (: 355, grifo adicionado).

Frederico de Moraes, em texto bem mais recente, reitera o caráter pedagógico tanto em termos de desenho e pintura quanto de escultura, reconhecendo, no entanto, ser o vocábulo referente a uma cópia somente de modelo vivo, nu, associado a estudos de panejamentos, o que realmente ocorria em alguns casos: “Academia é, também, nas escolas de belas artes, o desenho, a pintura, ou a escultura representando a figura humana, nua ou em panejamentos, executada a partir de um modelo vivo” (Morais, 1991: 79).

Mesmo institucionalizado como jargão acadêmico, o termo *academia* tem sido preterido como identificação pelo vocabulário técnico da maioria dos museus, que, ao atribuir títulos às academias, quase sempre empregam a designação *estudo*, seguida do sexo do modelo e de sua posição: “Estudo masculino de pé”. Às vezes, o termo estudo é substituído pelo vocábulo *nu*: “Nu feminino sentado”. Apesar de não serem incorretas, não são denominações totalmente precisas, uma vez que academia refere-se a um exercício específico entre os vários tipos de estudos previstos pela pintura académica. Provavelmente isso ocorreu porque o termo caiu em desuso e também por não haver uma definição clara para esse sentido. Todos os verbetes citados, no entanto, privilegiando um ou outro aspecto, oferecem elementos que nos permitem construir uma conceituação mais clara e abrangente do que seria uma academia ou figura académica. Recorreremos também a subsídios históricos e à nossa própria experiência na observação de coleções museológicas. Assim, segundo nossa opinião, o termo academia, nesse sentido, designaria: desenho, pintura ou escultura realizado como exigência em disciplinas ou em provas de concursos, representando o corpo humano, masculino ou feminino, em geral inteiro, completamente nu ou muito sumariamente vestido, a partir de um modelo vivo, estátua ou moldagem de gesso, ou ainda de desenhos e estampas reproduzindo obras clássicas, sempre com a intenção primordial de estudar ou demonstrar conhecimento de formas anatômicas por meio de torções, atitudes e gestuais, bem como de esboços e proporções, na grande maioria das vezes de modo autônomo, isto é, sem a finalidade de integrar uma composição.

As academias sempre reproduzem uma única figura e, na grande maioria dos casos, sobretudo quando se trata de academias do natural, os modelos apresentam-se de pé ou sentados, de frente, de perfil ou de costas, às vezes “forçando” torções com o pescoço, o tronco, os braços e as pernas, ou seja, executando os chamados *tours de force*. Exemplos em outras posições, deitados ou agachados são menos comuns. As academias de modelo vivo convencionais são facilmente identificadas porque estão ambientadas no espaço de um ateliê e os modelos usam um instrumental característico: bastões, almofadas e cubos para sentar ou apoiar, suportes em forma de cunha



EM SENTIDO HORÁRIO

1 Jules-Eugène Lenepveu [1819–1898]. *Figura pintada*, 1844, óleo sobre tela. Escola Nacional Superior de Belas Artes, Paris.

2 Jules-Marc Chamerlat [1828–1868]. *Figura pintada*, 1858, óleo sobre tela. Escola Nacional Superior de Belas Artes, Paris.

3 Abel-François-Nicolas-Pierre Berger [1826–?]. *Figura pintada*, 1856, óleo sobre tela. Escola Nacional Superior de Belas Artes, Paris.



4 Henri Godet [1863–1937]. *Modelo numa pose atada*, c. 1898 fotografia.



5 Pedro Américo. *Vênus de Médici*, 1844 carvão e giz sobre papel. 63,3 x 49 cm Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

para os pés e cordames para a sustentação dos braços (Figuras 1, 2, 3, 4 e 5). As academias masculinas identificavam-se mais com os ideais clássicos e, conseqüentemente, com o Academismo convencional, ao passo que as femininas tornaram-se mais comuns com a assimilação de influências românticas, realistas e impressionistas.

As *academias clássicas* ou, como aparece nos textos, “conforme o antigo”, copiadas de estátuas greco-romanas, em geral na forma de réplicas de gesso – as famosas moldagens –, eram elaboradas tradicionalmente em técnicas de desenho, normalmente carvão ou *crayon*. Exemplo disso é a *Vênus de Médici* (Figura 6), de 1858, realizada por Pedro Américo durante seu “estágio” com Léon Cogniet, em cujo ateliê a moldagem dessa deusa tinha destaque especial. Isso pode ser constatado na obra *Interior do ateliê de Léon Cogniet*, pintada por sua irmã e discípula Amélie Cogniet [Marie Amélie Cogniet, 1798-1869], em que a *Vênus de Médici*⁴ aparece apoiada sobre o aquecedor convertido em pedestal (Figura 6).

4 O original, pertencente à Galleria degli Uffizi, de Florença, representa uma *Vênus Anadiômena*, isto é, saída da água, alusão ao nascimento da deusa. Esse aspecto é ressaltado pela presença de um golfinho na base da escultura.



6 Amélie Cogniet, *Interior do ateliê de Léon Cogniet*, óleo sobre tela.
Museu de Belas Artes, Orléans



7 Vitor Meireles. *Nu masculino*
carvão sobre papel.
Museu d. João VI, EBA-UFRJ



8 Pedro Américo. *Academia anatômica*, 1865
sanguínea e crayon sobre papel
Museu d. João VI, EBA-UFRJ

As *academias de modelo vivo* ou *academias do natural* eram realizadas tanto em carvão, *crayon* e grafite quanto em óleo. Havia ainda variações de academias do natural: as anatômicas e as historiadas. As *academias anatômicas* referiam-se especificamente a desenhos de modelo vivo, nos quais todo o corpo ou algumas partes eram “descarnados”, deixando “aparentes” ossos e músculos, e se empregava, além do carvão e do *crayon*, a sanguínea, imprescindível por sua cor avermelhada (Figura 8). Essas academias anatômicas não devem ser confundidas com os estudos utilizados a partir de cadáveres ou de pranchas, que se restringiam à cópia de detalhes ou de partes isoladas do corpo humano.

Nas *academias historiadas*, utilizava-se quase sempre a pintura a óleo, uma vez que consistiam em estudos mais adiantados, também de modelo vivo, conjugados a uma narrativa e a rudimentos de composição. Esse caráter narrativo, todavia, podia estar presente também em estudos mais simples, a carvão. Às vezes, bastava acrescentar um único elemento para caracterizar um personagem e dar-lhe conotação temática: uma pele de leão era suficiente para o modelo incorporar Hércules ou uma simples lança para torná-lo um guerreiro.

Nu masculino de perfil (Figura 9), de Pedro Américo, constitui um exemplo bastante simplificado de academia historiada, na qual o modelo recebe uma espada para transformar-se em herói e imprimir ação à cena.⁵ Nas academias historiadas a óleo, normalmente atribuía-se à pose do modelo a ser estudado um tema associado a um fundo cenográfico e a um personagem cuja representação implicasse nenhum ou pouquíssimos trajes. Um exemplo bastante “despojado” de academia historiada é o *Estudo de nu* (Figura 10), identificado também como *Pátroclo*,⁶ feito por Jacques-Louis David, à época de seu estágio no ateliê de Joseph-Marie Vien, em Roma, em 1780, ainda no início de sua carreira. Esse trabalho já evidencia o pleno domínio da anatomia, sobretudo pelo excelente modelado. Representa um guerreiro grego ferido contra um fundo “rochoso”, desfalecendo sobre a própria clâmide, junto da qual se encontram seu arco e suas flechas. Esse nu de David

5 Refere-se provavelmente à academia que foi premiada com Medalha de Prata na aula de Modelo Vivo (1858).

6 Herói grego, amigo de Aquiles, morto por Heitor no cerco de Troia.

- 9 Pedro Américo. *Nu masculino de perfil*
carvão sobre papel
Museu d. João VI, EBA-UFRJ

PÁGINA À DIREITA

- 10 Jacques-Louis David. *Estudo de Nu – Pátroclo*
óleo sobre tela
Museu Thomas Henry, Cherbourg



reflete a preocupação de acadêmicos e neoclássicos em familiarizarem-se com a representação do corpo humano por meio de elaboradíssimos estudos a óleo. Apesar de seu caráter de exercício, alguns acabavam muitas vezes, pela mestria com que eram realizados, superando essa intenção, como ocorre com este *Pátroclo*, que adquire autonomia como obra de arte pela concepção estética, o apuro do tratamento técnico e a força do conteúdo.

Uma tela de Marie Bashkirtseff,⁷ *A Academia Julian* (Figura 11), realizada na década de 1880, registra uma aula de modelo vivo para mulheres nessa instituição, procurada por vários brasileiros, inclusive Georgina de Albuquerque, e mostra, curiosamente, a pose de uma academia historiada. Colocado sobre um estrado, o modelo – um menino de aproximadamente dez anos – reproduz a imagem tradicional de São João Batista: seminua, vestindo uma pele de animal que envolve apenas os quadris e segurando o cajado característico, longo e terminado em cruz. A escolha dessa academia historiada de um santo-menino adequava-se muito bem a uma aula com um público estritamente feminino. Num período em que as mulheres estavam começando a se emancipar, frequentando, inclusive, escolas de arte – mas em

7 Marie Constantine Bashkirtseff (1858–1884), pintora russa radicada em Paris. Ingressou na aula para moças da Académie Julian em 1877.

que havia ainda muitas restrições de ordem moral –, seria mais apropriado que elas, ao estudar o corpo humano, pintassem uma criança seminua, em vez de um homem totalmente despido, como era o mais comum. Essa postura denuncia o moralismo ainda vigente na Paris das últimas décadas do século XIX, contudo, aproveitando tal imagem rara da Academia Julian, podemos conjecturar sobre os métodos de estudo convencional da figura humana empregados nessa instituição em particular, evidentes não só na pose dessa academia historiada, mas também pela presença de um esqueleto na extremidade direita da composição e das telas penduradas representando academias de modelo vivo ao fundo. Tudo isso confirma a aproximação dos métodos pedagógicos da Julian aos da École des Beaux-Arts.

Mesmo nos esforçando em conceituar a academia, estudo de figura, de uma maneira mais complexa, visando não deixar dúvidas sobre sua natureza e características principais, às vezes as “fronteiras” são muito tênues entre uma academia – sobretudo quando se trata de uma academia historiada – e uma obra reproduzindo um nu artístico. Os exemplos são muitos: *Édipo e a esfinge* (1808) e *A fonte* (1856), ambos de Jean-Dominique Ingres; *Rapaz sentado junto do mar* (1856), de Hippolyte Flandrin; *A fonte* (1856), de Gustave Courbet; e *Torso de mulher ao sol* (c. 1876), de Pierre-Auguste Renoir. A estes podemos acrescentar alguns casos brasileiros: *A pompeiana* (1876), de João Zeferino da Costa; *Estudo de mulher* (1884), de Rodolfo Amoedo; *Escrava*



11 Marie Bashkirtseff. *A Academia Julian*, óleo sobre tela

romana (1882), de Oscar Pereira da Silva; *Menina com ventarola: estudo de nu* (1893), de Eliseu Visconti; *Nonchalance* (1914) e *Flor do mal* (1918), de Antonio Parreiras; e, finalmente, completando essa relação de nus femininos, *Manhã de sol* (1920), de Georgina de Albuquerque.

Todas essas obras podem ser confundidas, se vistas superficialmente, com estudos de nu ou, mais exatamente, com academias historiadas. Para se dissipar a dúvida, há que se considerar a preponderância ou não do assunto sobre o aspecto anatômico ou, de modo mais claro, a predisposição do artista em fazer um estudo de nu ou, ao contrário, em trabalhar uma temática e um determinado conteúdo coincidentemente relacionados a um nu. Esse é o caso dos nus anteriormente citados tanto dos artistas franceses quanto dos brasileiros, nos quais a intenção narrativa sobrepõe-se à necessidade de estudo ou de comprovação de saber anatômico. Os nus *A pompeiana* (Figura 12), de Zeferino da Costa, e *Escrava romana* (Figura 13), de Oscar Pereira da Silva, poderiam, à primeira vista, ser identificados como academias historiadas, mas se observarmos melhor o cuidadoso acabamento de todo o entorno das figuras e a definição dos detalhes, veremos que tudo isso é tão ou até mais importante do que as protagonistas despidas.



12 Zeferino da Costa. *A pompeiana*, 1876
óleo sobre tela, 219 x 120 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



13 Oscar Pereira da Silva. *Escrava romana*
óleo sobre tela
Pinacoteca do Estado, São Paulo

Nas academias historiadas, ocorre o oposto, ou seja, o tema é apenas um pretexto para dramatizar a atitude da figura e oferecer mais possibilidades ao estudo da composição, prevalecendo, claramente, a preocupação com a anatomia do modelo, para onde converge a atenção do artista, em detrimento do fundo, normalmente monocromático e “pobre”. Um fundo simplificado pode, no entanto, aparecer também em obras não reconhecidas como academias, como *Rapaz sentado junto do mar* (Figura 14), de Flandrin. À primeira vista, essa pintura pode ser encarada como um estudo de nu, se consideramos que a rocha em que o modelo está sentado pode ter sido um cubo ou estrado habilmente convertido em pedra, e que o espaço do ateliê transformou-se, pictoricamente, em áreas de céu e mar. O mesmo deve ter ocorrido, num nível maior de elaboração, com *Édipo e a esfinge* (Figura 15), de Ingres.

Mas o fato de esses artistas terem ambientado os modelos, imprimindo-lhes conteúdo e narrativa, sobretudo no último caso, faz com que tais traba-



16 Ingres. *A banhista de Valpinçon*
óleo sobre tela
Museu do Louvre, Paris

PÁGINA À ESQUERDA

14 Flandrin. *Rapaz sentado junto do mar*
óleo sobre tela

15 Ingres. *Édipo e a esfinge*
óleo sobre tela
Museu do Louvre, Paris

lhos sejam consagrados como obras temáticas, autônomas, mesmo porque nos parece ter sido essa a intenção primordial de seus autores.

O nu feminino, na condição de tema autônomo e não estudo ou “pretexto” de estudo, ganhou importância com Ingres, autor de banhistas exóticas, como a de Valpinçon (Figura 16), certamente o mais famoso torso feminino de costas do século XIX, cuja cabeça, apesar de esquiva, é quase uma citação de Rafael.

Com o realismo, o nu feminino adquiriu autonomia temática total, perdendo o caráter de estudo, de exotismo e de fantasias mitológicas, e se integrando à realidade cotidiana. Em alguns casos, o realismo do corpo nu combina-se com uma sensualidade requintada, afastando-se totalmente da proposta didática. *Estudo de mulher* (Figura 17), de Amoedo, apesar do que o título sugere, não é decididamente uma academia porque o estudo da anatomia, no sentido acadêmico, foi o que menos interessou ao artista. Por isso mesmo, foi considerado “contra-acadêmico” por Gonzaga Duque e o “primeiro nu moderno da arte brasileira”, segundo Luciano Migliaccio (2001: 34). Vejamos, a princípio, a observação do crítico oitocentista:

Pode-se-lhe chamar um nu contra-acadêmico porque, possuindo no mais feliz esforço da reprodução – o desenho, a anatomia e a facilidade pintoresca das provas profissionais – contém, a maior, essa extraordinária palpitação da verdade que a faz viver, e essa ostensiva e provocante nudez d’hetaira, o que pôs vincos de censura nos sobrolhos da circunspeção acadêmica daquele tempo (Duque-Estrada, 1929: 14).

Migliaccio destacou não só a sensualidade e o verismo realista, mas também a contemporaneidade da figura feminina desse “estudo” de Amoedo:

A linda garota, prima-irmã das Vênus de Cabanel e de Bouguereau, despiu-se de seu disfarce mitológico para fazer-se mulher de carne, encarnação da sensualidade voluptuosa, num moderno *harém*. Chega de tristes trópicos povoados de heroínas envergonhadas em busca de uma redenção. Finalmente, o luxo dos enfeites orientais escolhidos com cuidado na loja do decorador, a calma quase animal do sono, a volúpia dos lençóis brancos amarrotados nos arrebatamentos da paixão, das quais surge uma nova Vênus Anadyomene como de um oceano de ondas espumantes. Doravante, as deusas da mitologia confundir-se-ão entre uma vaga imagem lendária de um perdido passado e a figura inquietante observada cotidianamente no cenário da cidade contemporânea, refletida na vitrine de uma loja, deitada na *dormeuse* luxuosa de uma casa burguesa, ou na cama triste de um hotelzinho sórdido da periferia (Migliaccio, 2000: 34).

Na verdade, esse nu feminino, assim como *Nonchalance* (Figura 18), de Parreiras, a exemplo de vários outros do final do século XIX e início do XX, inspirou-se nos acadêmicos realistas franceses, cujos nus sugestivos não mais se disfarçavam de figuras mitológicas e alegóricas. Na realidade, esses nus de Amoedo e Parreiras, como os franceses, tinham como objetivo principal pura e simplesmente explorar a sensualidade feminina por meio



17 Rodolfo Amoedo. *Estudo de mulher*, 1884, óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



18 Antonio Parreiras. *Nonchalance*, óleo sobre tela. Coleção particular, São Paulo.

de lânguidas figuras de longos cabelos em desalinho, “dormindo” displicentemente entre panejamentos e almofadas de tecidos acetinados. Apesar de causar escândalo nos meios mais moralistas, sobretudo entre as mulheres, tais obras eram muito valorizadas nos círculos masculinos da alta burguesia, ávidos por estímulos de erotização. A ousadia do nu de Amoedo não passou despercebida ao público, nem à Academia, quando exibido na última Exposição Geral do Império, conforme testemunho de Gonzaga Duque, que não poupou elogios às qualidades plásticas da figura feminina:

O modelado do corpo da mulher atinge a perfeição. Sente-se através dessa carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos. E para qualificar o poder de realidade que tem este quadro, a estranha vida que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura: “Que mulher sem-vergonha!” Este quadro que na exposição de [18]84 foi o melhor pintado, o que resumia mais conhecimento de modelado e maior *savoir faire*, isto é, espontaneidade, segurança e elegância de toque, mereceu da congregação acadêmica uma censura por... ser imoral! (Duque-Estrada, 1888: 162–3).

Diante da ausência de critérios para discernir um nu artístico de uma “simples” academia, os parâmetros por nós utilizados foram basicamente *contexto e função da obra*, associados à *intenção do artista*. O contexto em que a obra foi elaborada, no caso de tratar-se de uma academia, será fatalmente o âmbito acadêmico: as aulas de pintura, o ateliê de algum mestre, referir-se a um pensionato europeu, ou ainda os concursos para Prêmio de Viagem ou magistério. Isso se relaciona à função, à finalidade primordial de estudo: aprendizado, exercício ou demonstração de destreza na construção anatômica. Tal característica de estudo nos leva à constatação de que as academias referem-se muito mais ao período de formação dos artistas que à maturidade, quando o pleno domínio do corpo humano já estaria consumado. Somado a tudo isso, temos de considerar a intenção do artista, ou seja, o conceito que ele próprio atribui à sua obra, encarando-a como um estudo anatômico ou, no caso de não ser somente isso, impregnando-a de um conteúdo narrativo e de uma retórica que transcendem o caráter simplesmente experimental.

Em resumo, as “discretas” e “silenciosas” academias, no fundo dos ateliês, nas paredes das mostras acadêmicas e, mesmo atualmente, já musealizadas e penduradas em exposições e reservas técnicas, foram e continuam sendo o alvo mais visado da crítica antiacadêmica, e isso por simbolizarem e sintetizarem todo o conjunto doutrinário e metodológico acadêmico. No entanto, a despeito de seu “mutismo”, se forem “inquiridas”, elas podem nos “dizer” muito sobre os

posicionamentos de ordem estética e técnica que permearam o momento em que se produziram, bem como sobre as contestações que o Academismo teve de enfrentar, contrariando não só a doutrina estética, a estrutura de ensino e a metodologia, mas também o sistema acadêmico como um todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMENDOLA, João. 1961. *Dicionário italiano português*. São Paulo: Fulgor.
- DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS. 1858. Paris: Firmin-Diderot Frères, tome 1.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA. s/d. Madrid/Barcelona: Espasa-Calpe, vol. I.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. 1929. *Contemporâneos (pintores e escultores)*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza.
- _____. 1888. *A arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA BRASILEIRA. s/d. Lisboa: Editorial Enciclopédia, vol. 1.
- HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de Salles. 2001. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MIGLIACCIO, Luciano. "Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar". Em: MARQUES, L. *Catálogo da Exposição: 30 Mestres da Pintura*. São Paulo/Rio de Janeiro: MASP-MNBA.
- MORAIS, Frederico. 1991. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú.
- NÉRAUDAU, Jean-Pierre. 1985. *Dictionnaire d'histoire de l'art*. Paris: PUF.
- PEVSNER, Nikolaus 1982. *Las Academias de Arte: pasado y presente*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SAMPAIO, Rangel de. 1880. *O quadro da Batalha dos Guararapes, seu autor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Serafim J. Alves.
- TURNER, Jane. 1996. *Dictionary of art*. New York: Grove.

IVAN COELHO DE SÁ

Museólogo. Professor de História da Arte da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

JORGE COLI

Episódio e alegoria



RESUMO

Resumo analítico do léxico alegórico presente no quadro *Morte do padre Felipe Bourel*, de autoria ignorada e pertencente à Escola Portuguesa do século XVIII.

PALAVRAS-CHAVE

pintura, século XVIII, Novo Mundo, Escola Portuguesa.

ABSTRACT

An analytical overview of the allegorical lexicon found in the painting *The death of Father Felipe Bourel*, of unknown authorship, and belonging to the 18th century Portuguese School.

KEY WORDS

painting, 18th century, New World, Portuguese School



1 Autor ignorado [Escola Portuguesa]. *Morte do padre Filipe Bourel*, séc. XVIII [terminus post quem 1709] óleo sobre tela, 110,5 x 133,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, tomo nº 10.523

Videmus nunc per speculum in aenigmate.
Epístola aos Coríntios, XIII, 12

Gostaria de trazer aqui algumas reflexões sobre um quadro curioso. Trata-se de *Morte do padre Filipe Bourel*, que um catálogo do Museu Nacional de Belas Artes assinala como sendo de autor ignorado, pertencente à “Escola Portuguesa” (Mafra, 1985: 238) do século XVIII (Figura 1).

A questão que me atrai mais particularmente é o campo cultural no qual a obra se insere. Joaquim Falcão, em artigo da *Revista Direito GV*, escreve:

[...] a Europa cunhou um mundo novo, feito de imaginação e realidade. Muito mais a imaginação da barbárie do que a realidade da diferença. Muito mais o descobridor do que a descoberta.

Quem quer que analise uma gravura do século XVI, mostrando índios, antropofagia e natureza, não deixará de perceber esse processo. Sem acesso à imagem real dos índios, os artistas os imaginavam a partir de descrição sempre subjetiva e incompleta das cartas. Assim desenhavam igrejas e palácios tropicais de telhados íngremes, prontos para receber a neve que nunca veio (2005: 232).

O autor tem razão em termos genéricos, mas a análise detalhada traz nuances, como veremos. Por ora, interessa que, depois do último ponto final, ele acrescenta uma nota: “Pode-se mencionar o quadro *A morte do Padre Filipe Bourel*, de autoria desconhecida (“Escola Portuguesa” – acervo do MNBA), que, pintado por volta de 1700, ainda retrata índios com porte europeu, e, ao fundo, retrata com detalhes dois verdadeiros castelos medievais sediados no litoral do Nordeste brasileiro”.

Os detalhes dessas fortificações são suficientemente minuciosos para se perceber, numa delas, os ângulos em ponta de uma planta em estrela, lembrando a forma que Vauban, no século XVII, impusera como modelo ótimo e se espalhou pela Europa. Não se trata, portanto, exatamente de fortalezas medievais, mas de formas construtivas mais recentes. A título de exemplo, vejam-se quatro representações de fortalezas de Vauban do século XVII (Figuras 2, 3, 4 e 5), inscritas na paisagem: um tema que é frequente para os fundos nas pinturas de batalha. Em todas elas, veem-se as dobras em sanfona, que caracterizam também, embora de maneira mais modesta, a obra do Museu Nacional de Belas Artes.

O quadro comporta uma descrição que não é menos sugestiva de sua construção imaginária, ou melhor, simbólica. Está inserida no canto inferior direito da tela e é transcrita assim no catálogo do Banco Safra: “Padre Filipe Bourel, nascido nos anos mil e seiscentos. Missionário no Brasil ante-



2 Adam Perel, *Perelle ou Perele*. Ypres, guerra franco-holandesa, 1678.



3 Adam Perel, *Perelle ou Perele*. Quesnoy



4 Jean-Baptiste Martin
[Martin des Batailles, 1659–1735].
Assédio de Namur. Juin 1692.
Versailles, Musée National
du Château et des Trianons

ABAIXO

5 Jan van Huchthenburgh ou
Hugthenburg [1646–1733].
O assédio de Namur em 1695.
coleção particular



riormente ministro no Colégio da Companhia de Jesus da Bahia adjacente no mar brasileiro morre na presença de portugueses desprovido de toda assistência sacerdotal, na missão perto do lago de Podi (Apodi) não muito longe de Olinda rio Paraíba leito cabana embarcação de brasileiros” (autor ignorado citado por Mafra, 1985: 248).

O pintor assinala o caráter específico de assessórios brasileiros; ele quer convencer seus leitores da verdade contida em suas representações. Particularmente a enumeração solta no final, que se termina por “embarcação de brasileiros” parece sugerir a hipótese de uma obra rica em caracterização local.

É suficiente, porém, atentar para a geografia bastante comprimida,¹ para o sentido bem dilatado de “não muito longe”, que se percebe a vagueza mental do contador.² Sua inscrição sugere orientar o leitor distante com pontos de referência conhecidos, como se estivesse diante de um mapa traçado em grande escala, no qual as distâncias amplas parecem pequenas. O texto funciona como legenda dessa topografia incerta: da mesma maneira que assinala uma “embarcação de brasileiros” de identificação muito fácil na imagem, sugere que estamos vendo o lago, uma Olinda ao fundo, e um rio Paraíba em algumas dessas águas.

Essa “vagueza mental”, imprecisa, ambígua, é, no entanto, ordenada. Trata-se de uma visão imaginária, mas não se trata de uma visão arbitrária. Ela vem regida pela cultura do pintor, católica, humanista, erudita. O quadro revela os mecanismos que presidiram sua concepção, dando-lhe força de verdade moral, embora produzindo uma imagem perfeitamente irreal, se os parâmetros forem o da observação empírica.

A inserção de arquiteturas na natureza é tema corrente em obras dos mais diversos períodos e quase obrigatória nas paisagens clássicas (Figuras 6 e 7). Cidades fortificadas são frequentes nos fundos das pinturas que figuram batalhas, como nos exemplos que assinalamos (Figuras 2, 4 e 5), quando se trata sobretudo de assédios. Entre tantas outras, também estão nos quadros representando Maria: metáfora simbólica da Virgem como fortaleza de virtude (Figuras 8 e 9).

- 1 A lagoa de Apodi fica no Estado do Rio Grande do Norte, limítrofe com o Ceará (nos tempos de Bourel, os textos históricos situam Apodi, ou Podi, no interior do Ceará), à enorme distância tanto do rio Paraíba do Norte quanto de Olinda.
- 2 O padre Serafim Leite assinala a imprecisão das noções geográficas pela grandeza da terra. “Reportando-se a essas e outras tropelias e às fadigas e trabalhos incalculáveis dos padres do Apodi, o Bispo de Olinda chega a falar em Índios do Piauí. A distância, a que fica o Piauí, mostra a vastidão do campo de atividade em que se exercia, nessas paragens, a ação missionária” (Leite, 2000, tomo III: 95).



PÁGINA À ESQUERDA, EM SENTIDO HORÁRIO

- 6 Jan Frans van Bloemen [1662–1749]
Paisagem clássica, 75 x 99 cm
coleção particular
- 7 Nicolas Poussin [1594–1665]
Paisagem tempestuosa com Piramo e Tisbe, 1651
192,5 x 273,5 cm
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt
- 8 Giovanni Bellini [1426–1516]
Pietà, 1505
65 x 90 cm
Gallerie dell'Accademia, Veneza
- 9 Giovanni Bellini [1426–1516]
Madonna del Prato, 1505
67 x 86 cm
National Gallery, London

AO LADO

- 10 Hieronymus Bosch [1450–1516]
Adoração dos magos (painel central), c. 1510
Museo del Prado, Madrid

No quadro do Museu Nacional de Belas Artes não se trata, portanto, de uma Olinda qualquer, que o texto assinala, mas de duas cidades diferentes, bem fortificadas, oriundas de fortes tradições na história das imagens ocidentais. As águas, presentes no cenário, evocam um lago (o recorte da tela as torna indefiníveis: onde está morrendo o padre Bourel? Numa ilha, numa faixa de terra que separa dois lagos?): ora, como indicam os exemplos que escolhemos de van Bloemen e de Poussin, o tema do espelho d'água também é recorrente na paisagem clássica, permitindo efeitos de luminosidade ou de reflexos.

Bourel morre fora das cidades, no deserto: é flagrante o contraste entre a fragilidade de seu abrigo e as muralhas ao fundo. Esse contraste não é raro em representações do nascimento de Cristo: um exemplo expressivo é o de Bosch no *Tríptico dos magos*, em Madri (Figura 10). Cristo nasce fora das vaidades ilusórias que as cidades abrigam para trazer uma verdade muito maior do que elas. Também é batizado e morto longe delas, em meio à natureza. A morte do padre Bourel, na solidão do ermo, levando a fé, o batismo, para terras distantes e hostis, termo de sua renúncia ao mundo, é exposta como seu renascimento em Cristo.

Por que o pintor teria disposto duas cidades no fundo, em vez de uma só? Aqui, só se pode avançar com a cautela da hipótese: as duas cidades

santas, Jerusalém e Roma, a nova Jerusalém, transpostas espiritualmente no território do novo mundo, graças à ação dos missionários.

O cenário natural tem evidente importância; a escala entre espaço e personagens é a da paisagem clássica; o mestre anônimo insere a cena dolorosa num meio que ele quer descrever e animar com uma população humana, árvores, bichos, sem contar as características geográficas e atmosféricas. Há equilíbrio entre a cena um pouco recuada, que se destaca sem se impor, e o meio, caprichosamente caracterizado.

Tal caracterização repousa sobre raciocínios claros. É preciso figurar uma cena num país quente: nada melhor do que coqueiros, ou palmeiras, emblemáticos.

É o que ocorre no quadro do Museu Nacional de Belas Artes: as palmeiras indicam que vemos o Brasil. Existe mesmo, no fundo, a figuração de duas redes penduradas em dois pares de palmeiras, mas tão no alto que, salvo erro etnográfico de nossa parte,³ elas parecem vertiginosas, absurdas. É plausível que o pintor tenha visto alguma gravura com redes amarradas a

3 Assinalo que Câmara Cascudo, em sua obra de referência sobre as redes, não assinala o hábito de pendurá-las em alturas tão vertiginosas (Câmara Cascudo, 1983).



11 Detalhe de *Figure des Brisilians* (Denis, 2007).



12 Ravena, Batistério dos Arianos, cúpula, detalhe, século vi.



13 Ravena, Basilica de São Apolinário Novo, parede direita, detalhe dos reis magos, século vi.

duas árvores, como na célebre *Figure des Brisilians*, de 1551 (Figura), e tenha exagerado na altura.

Seja como for, a função sinalética da exótica geografia dessas plantas é inegável. A grande palmeira ao lado da cabana, no entanto, se destaca tanto, que chega a parecer o personagem principal do quadro. Porque, na verdade, não é apenas uma árvore.

As características visuais das palmeiras, tais como aparecem no quadro, e sem qualquer conhecimento botânico nesta minha demonstração, remetem a formas sinaléticas que existem nas artes do Ocidente desde épocas muito remotas. No século vi, mosaicos que recobrem a cúpula do batistério dos Arianos ou as longas frisas de São Apolinário Novo fazem alternar, no mundo terrestre, santos e palmeiras (Figuras 12 e 13), em figuração insistente, com poderosa presença visual.

Elas colorem, ornamento pitoresco, um jardim luxuriante, como Beozzo Gozzoli (Figura 14a) no caminho dos reis magos, que vinham de um Oriente exótico. Servem para sinalizar: aqui é o Egito, nas cenas representando Jesus, Maria e José fugindo (Figura 14b), ou Moisés recolhido das águas pela filha do Faraó.

Mas vão além. Mostram um primeiro e evidente papel de articular o céu à terra, como assinalaram muitas vezes os exegetas da simbólica cristã (Danielou, 1961; Davy, 1955), forte metáfora da ascese, da elevação. Mais ainda, a forma em leque, tantas vezes retomada na iconografia e escolhida pelo pintor do padre Bourel, é a da tamareira. Não se trata, nessas imagens altamente simbólicas, de descrever com rigor minucioso suas características naturais: o leque basta.

É a tamareira que figura em vários pseudoepigráficos do Antigo e do Novo Testamento. Eles foram muito conhecidos e marcaram a cultura humanista do Renascimento e do período barroco (Male, 1984: cap. VIII). Assim, o Livro de Enoch, canônico para a Igreja Ortodoxa etíope, situa a tamareira no jardim do Paraíso, como lembra Frédéric Manns (2002: 219–22).⁴

4 Cf. também o Livro de Enoch, 24: 3 e 4: “3 Entre estas havia uma árvore de um odor incessante; nem daquelas que estavam no Éden, havia lá alguma, de todas as árvores de fragrância, que cheirava como esta. Suas folhas, suas flores, nunca ficam murchas, e seu fruto era belo”; “4 Seu fruto assemelhava-se ao cacho da palmeira”. Disponível em <http://www.mucheroni.hpg.ig.com.br/religiao/96/apocrifos/enoch.htm>.



14a Benozzo Gozzoli (dito), Benozzo di Lese di Sandro (1420/1422–1497). *O cortejo dos magos* (detalhe), 1459–61, Capela da família Medici, Palazzo Medici-Riccardi, Florença.



14b Bernardino Jacopi Butinone (1436–1507), c. 1485
25 x 22 cm, Art Institute, Chicago.



15a Fra Angelico (dito), Guido di Pietro (1400–d.1455). *A anunciação* (detalhe), 1430–2, 154 x 194 cm. Museo del Prado, Madri



15b “Etas prima mundi”, ilustração de *Liber Cronicarum*, de Hartmann Schedel, Nurembergue, 1493, xilogravura, 25,4 x 22,2 cm

André Grabar, em *L'iconoclasme byzantin*, assinala que, nos mosaicos de Gérasa, como em outros mosaicos da Transjordânia, “essa palmeira é a árvore do Paraíso e símbolo do Paraíso, e por isso é tão grande e maciça” (Grabar, 1997). Compreende-se assim que Fra Angelico (Figura 15a) a tenha figurado em seu jardim do Paraíso, que parece situar-se no quintal de Maria, em seu painel da *Anunciação* de Madri.⁵

O suave pintor também a disporá no fundo de sua *Deposição* do Museo di San Marco, como promessa de redenção, e no jardim místico do *Noli me tangere*, afresco que deixou no convento de São Marcos (Figura 16). E é preciso lembrar aqui que aquele jardim luxuriante de Gozzoli não era qualquer: era o cenário dos reis Magos.

Frédéric Manns evoca ainda a associação entre Maria e a palmeira (mencionada no Alcorão): ela é a árvore protetora de Virgem. Dessa maneira, se nas representações das fugas para o Egito, sua imagem sublinha o cenário exótico, significa ainda redenção e proteção. Dürer concebeu-a fecundamente frutificada, e Schongauer fez com que anjos a curvassem, para que servisse de guarda-sol à Mãe em fuga e alimentasse os viajantes (Figura 17).



16a Fra Angelico (dito), Guido di Pietro (1400–d.1455). *Noli me tangere*, 1440–1, 180 x 146 cm, Convento di San Marco, Florença.



16b Ilustração para Vitruvius. *A descoberta do fogo*, Nurembergue, 1548.

5 Assinalo que o ilustrador para o Vitruvius de Nurembergue, 1548, cria um paraíso terrestre “histórico” e primal, no qual se vê, bem evidente, a tamareira.



17a Albrecht Dürer (1471–1528). *Fuga para o Egito*, Série A vida da Virgem, c. 1504–5



17b Martin Schongauer (c.1440–c.1488). *Fuga para o Egito*, c. 1475, 251 x 166 mm



19a Beatus, *Justus ut palma florebit*, Paris, Bibliothèque Nationale (século XV)



19b Detalhe de *Morte do padre Filipe Bourel*



18 Fernando Yañes de la Almedina (ativo entre 1505–36). *Fuga para o Egito*, 1507. Catedral de Valencia

Numa estupear obra, Fernando Yañes de la Almedina, inspirado seguidor de Leonardo, recorta a palmeira pela borda da imagem, para melhor oferecer a ela seu sentido sagrado e metafórico de proteção e alimento (Figura 18).

A evidência da palmeira em *Morte do padre Filipe Bourel* faz vibrar o quadro desses ecos de divina simbologia. Ela, no entanto, contém um sentido ainda mais profundo e evidente. Remete ao *Justus ut palma florebit*, “o justo florescerá como a palmeira”, como canta o Livro dos Salmos 92:12.

Os versículos prosseguem: “12 O justo florescerá como a palmeira; crescerá como o cedro no Líbano. 13 Os que estão plantados na casa do Senhor florescerão nos átrios do nosso Deus”. O volume de Gérard de Champeaux e de Dom Sébastien Stercx (1980) propõe uma expressiva ilustração para essa passagem (Figura 19a).

A morte do padre Bourel tingiu-se de martírio porque o sacerdote foi privado, em seus últimos instantes, da extrema-unção.⁶ Mas a palmeira, que foi

6 Serafim Leite confirma a morte solitária do padre Bourel: “O P. Filipe Bourel com o Ir. Estudante Bonifácio Teixeira catequizaram igualmente os não menos bárbaros Paiaçus. A vida da Aldeia continuou neste ambiente de apostolado em meio versátil e difícil, du-

- 20 Frans Snyders (1579–1657).
Papagaios e outros pássaros, s/d., 122 x 98 cm
Musée de Grenoble

PÁGINA À DIREITA

- 21 Andrea Pozzo (1642–1709).
Alegoria do trabalho missionário dos jesuítas
[detalhe], 1691–4, Sant’Ignazio, Roma.

- 22 Albrecht Dürer (1471–1528).
Adão e Eva, 1504, gravura, 252 x 194 mm
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



também tomada como metáfora da cruz, planta que oferece a palma ao mártir, está lá, para tranquilizar-nos: Bourel é um justo, plantado na casa do Senhor.

Além das palmeiras há, no canto direito, duas árvores. Um papagaio ou arara pousou numa delas. Mais um sinal dos trópicos, esse pássaro exótico. O artista não precisou copiar ao vivo, pois ele tornara-se um tema abundante que fascinava a arte do Ocidente (Figura 20). A ave é sem dúvida exótica, mas não exclusiva da América. Era conhecida na Europa desde a mais remota Antiguidade, vinda da Ásia ou da África.

Há mais, porém: veja-se o exemplo ilustre, sobretudo significativo dentro da cultura jesuítica, que é sua figuração como emblema do Novo Mundo no célebre afresco com o qual o padre Pozzo recobriu o teto da igreja de Santo Inácio, em Roma, intitulado *Alegoria do trabalho missionário dos jesuítas* (Figura 21). A América é figurada aí como uma enérgica índia de cocar colorido, combatendo o paganismo com uma lança. Ao seu lado, emblemático, sobressai o papagaio.

Essa escolha não é arbitrária. Erwin Panofsky propôs uma interpretação simbólica em *Problems in Titian, mostly iconographic* (Panofsky, 1969: 28–9),

rante alguns anos, até que a 15 de Maio de 1709 faleceu nela o P. Filipe Bourel. Estava só, no tempo em que faleceu, por andar fora em missão o seu companheiro” (2000, tomo IV: 548). A mesma fonte assinala seu assassinato pelos Tapuias em 1712, à beira do mesmo “Lago Podi”. Cabe ainda lembrar o culto do martírio desenvolvido pelos jesuítas: Émile Mâle destaca particularmente o papel exemplar que toma na iconografia daquela ordem a morte dos quarenta jesuítas embarcados do Porto para o Brasil em 1570 e massacrados pelos huguenotes (Mâle, 1984).

ao analisar *Adão e Eva* de Ticiano, do Museu de Madri, a cópia que Rubens fez dessa tela, acrescentando um papagaio, e suas relações com *Adão e Eva*, gravura de Dürer (Figura 22). Panofsky assinala que a ave está pousada num freixo, árvore da vida – no sentido de vida eterna.

Mais ainda, encontra no *Defensorium inviolate perpetueque virginitatis castissime de genitricis Mariae*, do dominicano Franciscus de Retza, texto medieval, o papagaio como símbolo alusivo da Anunciação, na qual o “Ave” do anjo traz, pela leitura invertida, o reconhecimento da Virgem como a nova “Eva”, agora incólume ao pecado. O papagaio fica, assim, associado ao anúncio da vinda de Cristo: percebe-se o sentido, na obra de Dürer, do gesto feito por Adão, ao agarrar-se ao galho em que pousa o papagaio: ao mesmo tempo que cede ao pecado original, apoia-se na vinda do Cristo para a salvação de sua alma.

Emblema de Maria e de suas virtudes, o papagaio surge como modelo para todas as mulheres, como no retrato de Anna Cuspinian, saturado de intrincadas chaves simbólicas, obra de Cranach, o Velho (Figura 23). Se lembrarmos que, metaforicamente, ele vincula-se também à eloquência, como assinalam os dicionários de iconologia,⁷ compreenderemos que os jesuítas, querendo dilatar a fé nas novas terras, tomassem o papagaio, ave eloquente do supremo anúncio, como emblema.

7 “Il pappagallo è simbolo dell’eloquente, perché si rende meraviglioso con la lingua & con le parole imitando l’uomo, nella cui lingua consiste l’essercitio dell’eloquenza” (Ripa, 1992: 116).



23 Lucas Cranach, o Velho (1472–1553)
Retrato de Anna Cuspinian, c. 1502, óleo sobre madeira, 59 x 45 cm,
Oscar Reinhardt Collection, Winterthur. À direita, detalhe da obra.



24 Giovanni Bellini (1426–1516).
Batismo de Cristo, 1500–2, óleo sobre tela, 400 x 263 cm.
Santa Corona, Vicenza. À direita, detalhe da obra.



Há vários exemplos dessa simbólica, anterior ao surgimento da Companhia de Jesus, e que por isso mesmo demonstram a antiguidade do sentido críptico expresso por esse pássaro simpático. São ilustres as Virgens de van Eyck ou de Schongauer, que trazem no colo o menino Jesus brincando com um papagaio. No *Batismo de Cristo*, de Bellini (Figura 24), ele está lá, evidente, no primeiro plano, sobre uma árvore cortada e seca, como arauto de uma primavera espiritual.

No quadro do Rio, são duas as árvores. Uma é folhuda, adulta, densa. A outra, que abriga o papagaio, símbolo do Novo Mundo, brota, ou rebrota, com folhinhas novas e flores animando os galhos. Num paralelismo sinuoso, a primeira parece proteger a segunda. Não seria implausível pensar para a primeira, dentro desse complexo universo de símbolos, na sólida fé do jesuíta Bourel que fazia vicejar a segunda, uma planta nova no Novo Mundo. Na falta de sacerdote, os índios que acorrem, um deles buscando água, água essa que fora transfigurada por um sentido sagrado graças ao batismo trazido pelo missionário, formam a florada espiritual.

As árvores, uma que protege, outra que floresce, ao se elevarem, opõem-se às fortificações distantes, espalhadas na horizontal do fundo. O padre Bourel (1659–1709), jesuíta nascido na Alemanha, professor na Universidade de Coimbra, decide vir para o Brasil como missionário, “onde pregava e administrava os sacramentos da Igreja” (Nunes Filho, 2005: 34).⁸ Chega em

8 Apoiando-se em Serafim Leite, Evaristo Eduardo de Miranda lembra que Bourel não era um “mero letrado”, mas fazia parte de professores com formação científica vindos de diversos países para o Brasil (Miranda, 2004: 150). Serafim Leite traça dois resumos biográficos do padre Bourel: 1) “Natural de Colônia (Alemanha) entrara na Companhia de Jesus com 17 anos, no dia de São José (19 de março) do ano de 1676. Trabalhou nas missões de Rodelas do rio S. Francisco. Homem sábio e santo. Santo, como se vê de sua vida. Conta-se que ressuscitara uma criança, que morreu sem batismo, e ele vendo a mãe chorar desenterrou a criança que voltou à vida; e batizando-se, ainda durou algum tempo. Conservava-se uma pintura desse fato na Aldeia do Apodi, onde se dera a cena, e cujos ecos recolheu Loreto Couto, Desagravos do Brasil, em Anais da BNRJ, XXIV (1902) 350. Sábio, a sua ciência é atestada pelo fato de o Padre Provincial de Portugal, antes de embarcar o P. Bourel, pedir ao do Brasil que lho cedesse um ano “para ser lente de Matemática na Universidade de Coimbra” (Ad legendam mathematicam in Universitate Conimbrecensi). [...] Fez em Coimbra, a 2 de fevereiro de 1693, a sua profissão solene [...]. João Antônio Andreoni escreveu dele uma breve biografia latina” (Leite, 2000, tomo IV: 548, nota 2); 2) “BOUREL, Filipe. Missionário. Nasceu a 27 (ou 28) de Agosto de 1959, Alemanha. Filho do Conselheiro Gabriel Bourel. Entrou na Companhia de Jesus em Tréveris [Trier], com 17 anos, a 19 (ou 16) de Março de 1676. Concluídos os estudos pediu a Missão do Brasil, e ao passar em Lisboa rogou o Provincial de Portugal ao do Brasil, em 1692, que o deixasse um ano “Ad legendam Mathematicam in Universitate Conimbrecensi”. Fez a profissão solene em Coimbra no dia 2 de fevereiro de 1693, e não tardou a embarcar, à Bahia, a 19 de maio do mesmo ano. No Brasil revelou-se Missionário

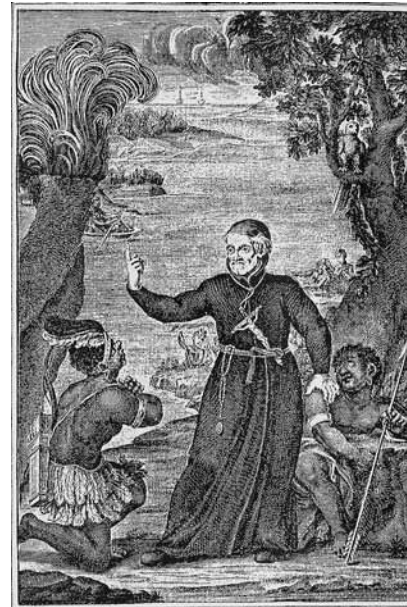
1693. A missão de Apodi formou-se com índios paiacus convertidos por ele.⁹ Suas dificuldades foram muitas. Epidemias, expulsões, ataques diversos, sobretudo dos colonos portugueses, conflitos com a Casa da Torre.¹⁰ A delicada, mas teimosa, floração opõe-se à morte física do padre Bourel, e indica a fecundidade da fé nas novas terras.

O papel dessas árvores, incluindo entre elas a palmeira, é bastante esclarecido por uma gravura do século XVIII, de Grandé, representando o padre Vieira entre dois índios (Figura 25a). Ela foi retomada e modificada no século XIX por Charles Legrand, sofrendo metamorfoses expressivas (Figura 25b). A primeira versão é alegorizada. Vê-se o mar, no fundo, com navios ao longe, sugerindo a chegada de Vieira, os jesuítas atravessando oceanos. Essa paisagem aquática é substituída na versão do século XIX por uma floresta, imagem romântica da natureza tropical, morada dos índios.

As modificações mais importantes, todavia, ocorrem no primeiro plano. O índio da esquerda é copiado de modo bem fiel por Legrand. Apenas seu carcás e suas flechas, que lhe pendiam às costas, foram depositados ao solo. Note-se que, curiosamente, o artista do século XIX copiou a mesma forma para o estojo das flechas (Figuras 26 a, b e c) da gravura original. Ela é a mesma que se configura em quadros clássicos, como a *Diana* de Vouet, e perfeitamente inverossímil para um índio brasileiro. Legrand acrescenta um arco bem torneado, digno do mais elegante Olimpo. O artista, assim, desarma aquele que, graças ao seu penacho e sua tiara com aspecto de coroa, é indicado como chefe.

decidido e pronto. A sua primeira missão foi de duzentas léguas para pregar aos vaqueiros do Rio S. Francisco e Piauí. Fundou a Missão de Podi, hoje Apodi, no Rio Grande do Norte, onde faleceu a 15 de Maio de 1709”. Seguem referências documentais sobre o Padre Bourel. (Leite, 2000, tomo VIII: 121) O *Catalogus Primus Provinciae Brasiliae* (1701), transcrito pela mesma fonte, assinala: “Philippus Bourel, Coloniensis, 17 [idade ao ingressar na Companhia de Jesus como estudante], 19 Maii 1674 [ano do ingresso], 2 februarium 1693 [ano da profissão de fé]”. O quadro referido no texto de Serafim Leite demonstra a prática de registros picturais ocorridos na Missão. O que figura a morte de Bourel entra, assim, nessa atividade. Resta saber: foi pintado no Brasil ou em Portugal? No primeiro caso, é ainda mais expressiva a ignorância voluntária daquilo que se vê, em benefício daquilo que se extrai da erudição. Mas nada elimina a hipótese de uma obra pintada na Europa e trazida para o Brasil.

- 9 “Los payacus, que habitaban en la capitania de Seará, y en el año 1700 se convertieron por el P. Felipe Bourel, jesuita aleman, que con ellos formó la mision llamada Podi” (Hervás, 1800: 153).
- 10 Cf. em particular os trabalhos de Maria Emilia Monteiro Porto (2001; 2003). Ver os conflitos de Bourel com Francisco Dias de Ávila II em Bandeira (2000) e também Leite (2000, tomo iv: cap. 5).



25a *Celeberrimo P. Antonius Vieyra*, ilustração para André de Barros. *Vida do apostólico Padre Antonio Vieira da Companhia de Jesus chamado por antonomásia o Grande: aclamado no mundo por Príncipe dos Oradores Evangélicos, Pregador Incomparável dos Augustíssimos Reis de Portugal, Varão esclarecido em Virtudes, e Letras Divinas, e Humanas, Restaurador das Missões do Maranhão, e Pará... / pelo P. André de Barros da Companhia de Jesus, Lisboa, na nova oficina Silviana, 1746. Gravura assinada por “Carolus Grandé, Romae, 1742”.*



25b Charles Legrand, entre 1839 e 1847. *O Pe. Antonio Vieira 1839* ([Lisboa]: Lith. da R. N. dos Martyres nº 12. – p&b; 20,3 x 15,2 cm. Da Biblioteca familiar e recreativa oferecida à mocidade portuguesa, vol. 6. – Soares, E. 2 Dic. de icon., n.º 3437-N). A legenda diz: “O P.E ANTONIO VIEIRA // N.1608 / +1697 / Os Brasils, largando as armas, se curvavam a seus pés, reverenciavam a imagem de Cristo crucificado e na sua língua indígena ouviam a voz do Evangelho com atenção //”

EM SENTIDO HORÁRIO

26a *Celeberrimo P. Antonius Vieyra*, ilustração para André de Barros [detalhe]



26b Charles Legrand. *O Pe. Antonio Vieira, 1839* [detalhe]



26c Simon Vouet *Diana, 1637* [detalhe] Royal Collection, Hampton Court



O outro índio é muito mais modificado. O de Grandé está sentado. Graças à direção de seu olhar, para o céu, e a enorme flecha, claramente simbólica (basta comparar seu tamanho com o daquelas que o “chefe” traz nas costas), indica o caminho da ascensão. Vieira apoia-se neste, que concentra, em chave simbólica, o sagrado trabalho da catequese. O de Legrand ajoelha-se, e a mão de Vieira parece forçá-lo a manter-se nessa posição de prece. Volta seus olhos para o outro índio, que está em processo de catequização, e indica, com o dedo da mão direita apontado, o caminho para baixo, para as ameaças do inferno.¹¹

Muito interessantes são as modificações que sofrem as árvores laterais. Elas inclinam-se, formando um triângulo protetor para o grupo. Na imagem mais antiga, as duas palmeiras, possível metáfora para os dois novos cristãos, parecem se confundir numa copa única e ascendem vigorosamente, terminando por um leque inflamado como o estilo do orador. Elas pertencem à mesma família das tamareiras que percorrem as imagens desde a antiguidade paleocristã.

À direita, uma árvore tortuosa, em que as folhas são desenhadas uma a uma, com um papagaio, detalhe encontrado no quadro do padre Bourel. Seu tronco nasce do grupo formado por Vieira e o índio convertido: a fé brota e fortifica-se em novas terras.

Ora, essas árvores são fortemente alteradas na versão do século XIX. À direita adquire uma copa vegetal, indefinível, um tronco decorado por bizarros parasitas. À esquerda, as belas tamareiras transformam-se num coqueirinho magro, destinado a evocar o pitoresco dos trópicos. Em outras palavras, as metáforas do século XVIII desaparecem, para dar lugar à cor local romântica. A imagem perde seu sentido alegórico inicial para ceder a uma cor local de florestas tropicais.

HÁ AINDA ALGUNS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS a serem tratados no que concerne à representação do padre Bourel.

Alguns pássaros planam sob as nuvens, ao longe. Um deles, porém, no alto, à esquerda, em primeiro plano, é individualizado. A palmeira, no seu impulso vertical, é ascensão, contém em si o esforço de elevação do baixo para

11 Note-se, sob a axila esquerda desse índio, um apoio curioso, como uma espécie de corrimão que não parece fazer o menor sentido, dando a impressão de algo inconclusivo dentro da gravura.

o alto, da matéria para o espírito. O pássaro, conta-nos Marie-Madeleine Davi ao seguir as metáforas da simbologia cristã, “é também comparado ao anjo, graças a ele, o céu desce” (Davi, 1977: 52). Temos assim o cruzamento do esforço humano ascético e o debruçar-se de Deus sobre os homens.

Resta, enfim, a cabana, abrigo precário, que protege o missionário em sua agonia. Essa fragilidade, que tanto contrasta com a solidez das cidades ao longe, revela, sobretudo, os fundamentos da cultura erudita e humanista sobre a qual a imagem repousa. Para o pintor, não se trata, de modo algum, de reproduzir, empiricamente, uma choupana brasileira, muito menos uma oca, que as gravuras, desde ao menos as primeiras ilustrações para as aventuras de Hans Staden no Brasil, mostravam de maneira totalmente diferente, com suas coberturas semicilíndricas.

O pintor não foi buscar nenhuma referência local. Procedeu por meio do raciocínio humanista e clássico. Devo representar uma cabana primitiva. Procuo, portanto, a autoridade que me oferece seu modelo. Essa autoridade é uma só: Vitruvius.

Panofsky (1967: cap. 2) mostrou de que maneira Piero de Cosimo encontrou nas ilustrações de Vitruvius o modelo para sua casa primordial, no quadro *Vulcano e Éolo educadores da humanidade* (Figura 27). Ora, o que serviu para Piero di Cosimo fundamentar, de maneira rigorosa, suas cabanas dos primitivos num passado distante, serviu também para o pintor do padre Bourel criar a sua, num mundo também primitivo, distante no espaço.¹²

A concepção de Vitruvius sobre a humanidade é evolutiva. Em sua filogênese do progresso, descreve o homem primeiro descobrindo o fogo, depois aprendendo com a natureza a construção de suas casas. O ato primeiro é o de plantar as forquilhas, hastes em Y, que servirão de esteios para paredes e telhados. Seus ilustradores põem em evidência as estruturas assim conce-

12 Há outro exemplo, um pouco misterioso, mas significativo. Ele está em *Batismo de Cristo*, de Giovanni Bellini, que já evoquei acima, a respeito do papagaio na árvore seca. No fundo da cena, à direita, um velho sai de uma gruta. O personagem não parece ter despertado o interesse dos iconologistas; Anchise Tempestini (1997: 160) menciona apenas “um eremita”. A cena deve ser, sem dúvida, cifrada: diante da caverna há uma fonte com bacia em pedra que, de algum modo, sem dúvida se liga ao ato do batismo. O que nos interessa, porém, é um frágil abrigo de madeira ao lado da caverna que lembra o de Bourel. Melhor ainda: esse conjunto é completado por uma palmeira, irmã da cena brasileira (Figura 23c). Desse modo, repetem-se no quadro de Bellini as simbólicas do papagaio, da árvore seca, da cabana, da palmeira e, ainda, do ermitão, isto é, um ser solitário que se encontra fora do mundo civilizado, presentes também na figuração do padre Bourel: um grande número de coincidências que, quem sabe, um dia poderão ser explicadas por alguma fonte maior ainda desconhecida, ao menos por mim.



27a Piero di Cosimo (1462–1521). *Vulcano e Éolo educadores da humanidade* [detalhe], c. 1495–1500, National Gallery of Canada, Ottawa



27b Ilustração para o livro de Vitruvius, edição de Como, 1521



28a Ilustração para o livro de Vitruvius, edição de Paris, 1572.

28c Detalhe de *Morte do padre Filipe Bourel*



28b Ilustração para o livro de Vitruvius, século XVI.

bidas. São as mesmas que encontramos no quadro do Museu Nacional de Belas Artes (Figuras 28 a, b e c).

A cabana da morte de Bourel é teórica e erudita. Ela completa os elementos que formam o universo cultural do pintor. Longe de fundar-se numa visão descritiva, realista, empírica, ela se articula por chaves mentais, que afastam a visão do mundo exterior. Destina-se a nutrir a alma dos fiéis por meio de um imaginário exemplar e fundamenta-se em tradições simbólicas cujas raízes são muito antigas. Os jesuítas criaram mesmo um nome para isso: iconomística.¹³ Católica, livresca, essa cultura opõe-se em tudo aos processos de observação imediata, que exige a presença e que constituem uma das características mais ricas dos artistas holandeses, protestantes, modernos, científicos em vários sentidos. Basta comparar essa morte alegórica e culta com uma paisagem de Post. Este, mesmo quando pintava o Brasil de memória em seu retorno à Holanda, fundamentava-se num olhar testemunhal. Olhar protestante, no sentido etimológico: *pro*, diante, e *testari*, testemunhar.

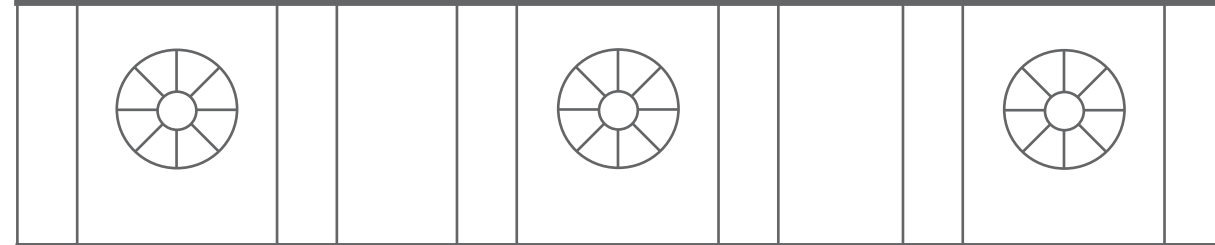
O artista católico não pôde se contentar com figurar um episódio. Alegorizou-o, reconstituiu-o, fundamentando-se nos livros, nas referências consagradas das Escrituras e dos Antigos. Deixou marcadas em sua obra inflexões culturais que se alimentam de um sofisticado imaginário.

13 Conta Mario Praz: “Delle imagini che insegnano “profitabilmente, vivement e délicieusement” i misteri della Fede, i Gesuiti fecero addirittura una scienza. ‘Iconomistica’ la defini il gesuita tedesco Jakob Marsen, autore di una *Ars nova argutiarum* (Colonia, 1649) e di un voluminoso *Speculum imaginum veritatis oculatae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, etc.* (Colonia, 1650), il cui titolo è suggerito dal passo della prima *Epistola ai Corinzi* (XIII, 12) “Videmus nunc per speculum in aenigmate” (Praz, 1946: 226).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. 2000. *O feudo. A Casa da Torre de Garcia d'Ávila: da conquista dos sertões à Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BEAULIEU, Sébastien de Pontault, Chevalier de. *Les plans et profils des principales villes et lieux considerables du Comté de Flandre. Avec les cartes generales et les particulieres de chaque gouvernement*. Paris, 1680.
- CÂMARA CASCUADO, Luís da. 1983. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. Rio de Janeiro/Natal: FUNARTE, Achiamé/UFRN, 2ª ed.
- CHAMPEAUX Gérard de & STERCX, Sébastien. 1980. *Introduction au monde des symboles*. L'Abbaye de La Pierre-Qui-Vire: Zodiaque, 3ª ed.
- DANIELOU, Jean. 1961. *Symboles chrétiens primitifs*. Paris: Seuil.

Rossini Perez, gravuras anos 1950–1960: da ordem à turbulência



- DAVY, Marie-Madeleine. 1955. *Essai sur la symbolique romane*. Paris: Flammarion.
- _____. 1977. *Initiation à la symbolique romane*. Paris: Flammarion.
- DENIS, Ferdinand. 2007. *Uma festa brasileira celebrada em Rouen em 1550*. São Bernardo do Campo: Usina de Ideias.
- FALCÃO, Joaquim. 2005. “Mundus Novus: por um novo direito autoral”, *Revista Direito GV*, vol. 1, n. 2, junho-dezembro, São Paulo.
- GRABAR, André. 1997. *L'iconoclasme byzantin*. Paris: Flammarion.
- HERVÁS, Don Lorenzo. 1800. *Catalogo de las lenguas de las naciones conocidas*, vol 1: lenguas y naciones americanas. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia.
- LEITE, Serafim. 2000. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 10 vols.
- MÂLE, Émile. 1984. *L'art religieux du xvii siècle*. Paris: Armand Colin.
- MANNS, Frédéric. 2002. “Multiples analogies de la palme”, *La Terre Sainte, Revue Bimestrielle des Lieux Saints*, juillet–août, Jérusalém.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo de. 2004. *O descobrimento da biodiversidade – a ecologia de jesuítas, índios e leigos no século xvi*. São Paulo: Loyola.
- NUNES FILHO, Djalma José. 2005. “A importância de uma escola para a história de uma cidade”. Dissertação de Mestrado, orientada por Rui Martinho Rodrigues. Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará.
- PANOFSKY, Erwin. 1967. *Essais d'iconologie*. Paris: Gallimard.
- _____. 1969. *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York: New York University Press.
- PORTO, Maria Emilia Monteiro. 2001. “O discurso do missionário: jesuítas e ocidentalização na Capitania do Rio Grande (1597–1759)”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 162, n. 411, Rio de Janeiro, p. 95–128.
- _____. 2003. “Fronteiras missionais no Rio Grande Colonial: o poder municipal”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 164, n. 421, Rio de Janeiro, p. 143–65.
- PRAZ, Mario. 1946. *Studi sul concettismo*. Firenze: Sansoni.
- RIPA, Cesare. 1992. *Iconologia*. Milano: Tea.
- SOUZA, Alcídio Mafra. 1985. *O Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra.
- TEMPESTINI, Anchise. 1997. *Giovanni Bellini*. Paris: Liana Levi.

JORGE COLI

Professor titular em História da Arte e História da Cultura na Universidade de Campinas.

RESUMO

O texto aborda a participação de Rossini Perez no processo de afirmação da gravura como instrumento de criação artística, ocorrido no Rio de Janeiro nos anos 1950–1960. As obras do artista analisadas no texto revelam a trajetória do gravador, que se desloca de uma abordagem construtiva do espaço gravado para uma compreensão mais livre de sua ação, traduzida na delimitação de um espaço subjetivado.

PALAVRAS-CHAVE

gravura artística, Rossini Perez, anos 1950–1960.

ABSTRACT

The text approaches Rossini Perez's participation in the affirmation process of engraving as an artistic creation instrument, which occurred in Rio de Janeiro, in the years 1950 and 1960. The artist's works analyzed in the text reveal the engraver's path, which departs from a constructive approach to the engraved space toward a freer understanding of its action, translated in the staking off of a subjectivated space.

KEY WORDS

artistic engraving, Rossini Perez, the years 1950–1960.

Pesquisar sobre a gravura brasileira implica certamente o estabelecimento de uma relação prazerosa com o Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes. Seu acervo de mais de quatro mil gravuras tem estimulado diferentes ações e abordagens sobre a arte do papel. O interesse do Museu Nacional de Belas Artes em partilhar o conhecimento e a fruição do precioso tesouro que tem em suas mãos se concretiza, sobretudo, a partir dos anos 1980. Uma importante mostra itinerante, realizada de 1981 a 1983, e cujo espírito didático era anunciado por seu próprio título, *Introdução ao conhecimento da gravura em metal*, cumpriu originalmente esse papel. O panorama da produção gráfica oferecido por essa exposição possibilitou o contato com obras dos séculos xv a xix. A ideia de levar parte de seu acervo a um público maior e diversificado foi lançada por Alcídio Mafra de Souza, então diretor do Museu, que pôde contar com a competente colaboração de Carlos Martins na coordenação da mostra e na direção do Gabinete de Gravura.

O processo de dinamização do acervo de gravuras se iniciava e de lá para cá muitos esforços têm sido envidados para a conservação, a divulgação e o desenvolvimento de pesquisas das obras pertencentes à tão importante instituição. Tais ações contribuem para a escrita da história da arte brasileira e estimulam a generosidade e o espírito público de colecionadores, de artistas e de suas famílias, por intermédio da doação de obras.

O conjunto de gravuras modernas pertencente ao Gabinete constitui mostra significativa da arte brasileira e tem fundamentado diversos estudos e exposições de interesse. Vale destacar a recente pesquisa de Laura Abreu, curadora da Coleção de Gravura do Museu, que resultou em cuidadosa publicação, *Oswaldo Goeldi: desenhos, matrizes e gravuras* (2008), ou ainda a exposição itinerante *Renina Katz: gravuras* (2007–2008), que apresentou mais de cem obras doadas pela artista em 2004.

No que diz respeito ao recorte temporal de nossas pesquisas sobre gravura brasileira, os anos 1950 a 1970, o Gabinete de Gravura possui cerca de 1.500 obras. Esse recorte diz respeito ao momento de ativação da gravura entre nós, sobretudo no Rio de Janeiro, processo facilitado pela criação de diversos núcleos de ensino¹ que contribuíram para lhe dar o *status* de linguagem moderna. Pensada como meio expressivo, a prática da gravura fomentava redefinições conceituais em seu campo, como o de artista gravador em termos modernos, com urgência de ajustes em face da tradição do *métier*.

1 Na Escola Nacional de Belas Artes (1951), na Escolinha de Arte do Brasil (1952), no Instituto Municipal de Belas Artes (1953) e no Museu de Arte Moderna (1959). Sobre o assunto, ver Távora (1999: 16–128).

Muitos foram os artistas gravadores que operaram esses ajustes, incluídos nesse processo tanto pioneiros (Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi, Lasar Segal, Carlos Osvald) quanto integrantes de gerações posteriores. Dessa trajetória e seus artífices, o Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes possui importantes obras, provas de estado e matrizes.

Na geração atuante no meio artístico carioca nos anos 1950 e 1960, Rossini Perez se destaca como um artista com dupla contribuição ao processo de atualização da gravura artística: participou do ensino no Ateliê Livre de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1959–1961) e produziu obras afinadas às questões da gravura moderna, com passagem pelo campo da arte informal, tendência em que a gravura operou singularidades durante tais anos. Mais de cem gravuras cobrindo sua trajetória, iniciada nos anos 1950, fazem parte do acervo do Gabinete de Gravura, boa parte delas confiada ao MNBA pelo próprio artista em várias oportunidades. As considerações e análises a serem conduzidas neste texto considerarão justamente algumas gravuras confiadas pelo artista ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes em 2001.

Natural de Macaíba, no Rio Grande do Norte, onde nasceu em 1931, Rossini passou sua infância em Fortaleza, vindo para o Rio de Janeiro com a família, em busca de tratamento médico em centro mais avançado no final dos anos 1930.

Desde muito cedo, Rossini Perez se voltou para a arte, interesse alimentado pela vontade de superar a solidão que lhe foi imposta pela frágil saúde de que gozou desde pequenino. O artista só pôde ir à escola por volta dos 14 anos, já adolescente. Passou sua infância em casa, tratando de um problema pulmonar, com visitas médicas periódicas e aulas particulares. O manuseio das revistas argentinas *Para Ti*, que seu pai, espanhol, colocava à sua disposição para distraí-lo em muito depuraram sua sensibilidade. Tais revistas, de caráter geral, apresentavam encartes sobre artistas como Goya e Velázquez, que Rossini passou a copiar com tintas emprestadas pela prima, reproduzindo em lençóis e lenços imagens que o impressionaram. *Dom Quixote* e *Divina Comédia*, ilustrados pelo gravador Gustave Doré, também faziam parte do acervo paterno e despertaram muita curiosidade em Rossini. Assim, esse mundo de imagens se transformou na realidade do artista, um verdadeiro refúgio ou fuga, como ele mesmo declarou.

No Rio de Janeiro, a melhora da saúde possibilitou-lhe buscar orientação fora de casa para o talento que a família reconhecia precisar ser explorado. Com o artista acadêmico Luís Almeida Junior, Rossini experimentou de 1945 e 1949 a pintura ao ar livre, com imagens buscadas na lagoa Rodrigo de Freitas, na cascatinha da Tijuca, em São Conrado e em passeios com o grupo de alunos do referido professor. Exercitava o modelo vivo e a natureza-morta,

bem ao gosto da orientação acadêmica. Acostumado a lidar livremente com sua imaginação desde muito pequeno, Rossini não encontrava muita satisfação em se submeter ao método então utilizado. Essa insatisfação lhe abriu espaço para uma experiência de impacto diante da obra *Tiradentes*, de Portinari, exposta no Automóvel Clube, no Passeio:

O mundo estraçalhado de Portinari, as cores vivas e chapadas, os personagens deformados, estilhaçados, me desconcertavam. Não estava entendendo nada. Ali estava algo diferente do que me habituara a ver e fazer. Um choque e uma atração. Quis adotar aquela linguagem. Caí fora do Almeida Junior. Por coincidência, criava-se a Associação Brasileira de Desenho, em que um pintor mais atualizado orientava novos grupos. Corri para lá. Lygia Pape, Anna Letycia, também (Ferreira & Távora, 1997: 55).

Essa experiência teve início em 1951. A orientação moderna de Ado Magoli, que incluía a discussão sobre a obra de artistas pós-impressionistas como Cézanne e as rupturas das vanguardas históricas, levou-o a interessar-se pelo grande acontecimento da época nas artes plásticas, a Bienal de São Paulo inaugurada em dezembro de 1953.² Conhecida como a Bienal da *Guernica*, dramática tela de Picasso, acolheu também a produção dos artistas da Bauhaus, escola modelo para os países que buscavam adaptar o ensino de arte ao desenvolvimento da sociedade industrial. Cubistas e futuristas estavam presentes. Mondrian e Paul Klee tinham sala especial. A sala da Noruega, com 19 pinturas e cinquenta gravuras de Edward Munch, impressionou verdadeiramente Rossini, que voltou de São Paulo decidido a enveredar pelas técnicas de gravação.

Buscou o aprendizado na Escolinha de Arte do Brasil, onde encontrou o mestre Oswaldo Goeldi, iniciando pelo linóleo. Em seguida, passou pela orientação de Iberê Camargo no Instituto Municipal de Belas Artes e se aprofundou na técnica do talho-doce com Vera Tormenta, ex-aluna de Goeldi. Frequentou ainda um curso na residência de Fayga Ostrower em Santa Teresa, no qual a artista integrava discussões teóricas sobre a arte moderna e análises de obras famosas com exercícios expressivos em desenho e em técnicas mistas de pintura, experiência dividida com os colegas Décio Vieira, Anna Bella Geiger e Lygia Pape.

2 Em alguns depoimentos, Rossini se refere à primeira Bienal, de 1951, mas foi na segunda Bienal, em 1953, que as obras de Edward Munch foram expostas.

Em pouco tempo, Rossini estava totalmente mergulhado na gravura em metal, obtendo ainda nos anos 1950 o reconhecimento por seu trabalho, que nesse período culminou com o prêmio de Viagem ao País do Salão Nacional de Arte Moderna de 1960.³

Um ano antes, o artista assumira com Edith Behring a orientação do curso de gravura do Ateliê Livre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Numa primeira fase, a do curso inaugural de Johnny Friedlaender (de junho a outubro de 1959), ambos foram seus assistentes, mediando como intérpretes a comunicação do mestre europeu com seus alunos (Távora, 2007).

Com o retorno do gravador Friedlaender (1912–1992) para Paris, Edith Behring assumiu a coordenação dos trabalhos no ateliê, contando com a assistência de destacados gravadores e ex-alunos do próprio ateliê. Além de Rossini Perez (1959 a 1961), outros cinco artistas passaram pelo ateliê: Anna Letycia (de 1961 a 1963 e de 1965 a 1969), Milton Ribeiro (1960 e 1961), Roberto Delamônica (1963 a 1965), José Assumpção Souza e Walter Gomes Marques (1964 a 1971).

Em seu primeiro ano de existência, o ateliê funcionou com Edith Behring e Rossini Perez como orientadores, tendo como assistentes Anna Letycia e Milton Ribeiro. A unidade de ação desse grupo se deu por sua própria formação e entendimento da arte. Descontente com a visão tradicional do ensino artístico e interessado em mudanças, o grupo se distanciou das práticas acadêmicas.

A ligação de Rossini com esse importante núcleo de ensino data de 1957, fase preliminar de contatos, acertos e montagem do projeto de sua criação. Nesse mesmo ano, ele realiza uma exposição na Petite Galerie, na qual revela seu interesse na divulgação da gravura, ao apresentar, além de seus trabalhos, instrumentos e matrizes utilizados na técnica do metal. O caráter didático dessa mostra teve grande receptividade junto ao público.

3 Em 1954, Rossini recebeu Prêmio de Aquisição no III Salão Paulista de Arte Moderna, em São Paulo; em 1955, Isenção de Júri no IV Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro; Menção Honrosa no V Salão Baiano de Belas Artes, Salvador; em 1956, Prêmio Governador do Estado de São Paulo, no V Salão Paulista de Arte Moderna, em São Paulo; Prêmio de Aquisição no V Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro; em 1957, Prêmio Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na IV Bienal Internacional de São Paulo; em 1958, o Prêmio Regina Feigl no VI Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro; em 1959, Prêmio Internazionale Città di Carrara, na segunda Bienal de Carrara, Itália, assim como Prêmio de Melhor Gravador no XIV Salão Municipal de Belas Artes, Belo Horizonte. Por toda a década de 1960, continuaram as premiações e distinções. Sobre o assunto, ver Ferreira & Távora (1997: 170).

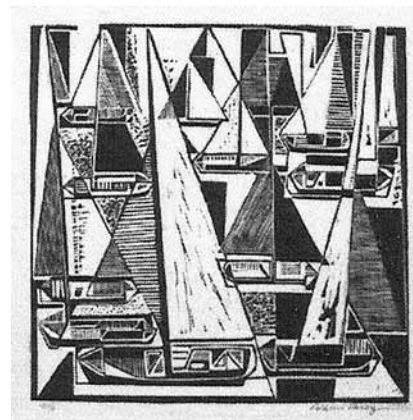
A promoção da gravura fazia parte das preocupações de Rossini, que viu no engajamento no ateliê do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a chance de atuação profissional em seu ensino, bem como a possibilidade de reforçar o valor simbólico do meio expressivo, presente na referida exposição da Petite Galerie. A diretoria projetava a criação de cursos com orientação alternativa, atualizada, e capaz de conjugar em sua prática as discussões conceituais das vanguardas modernas. Tal articulação intensificou-se em 1957 com o retorno de Edith Behring de Paris, onde frequentara o ateliê de gravura em metal de Johnny Friedlaender, razão pela qual parecia reunir condições para o trabalho pedagógico pretendido por essa instituição.

Tanto Rossini quanto Edith eram marcados por uma formação moderna. Edith com Portinari, Guignard, Leskoschek, Santa Rosa e Friedlaender, e Rossini com Goeldi, Iberê Camargo, Vera Tormenta e Fayga Ostrower. A causa abraçada por Rossini no recém-criado ateliê baseava-se no estímulo ao pleno conhecimento técnico do talho-doce, compreendida a gravura como instrumento de manifestação e comunicação artísticas. A experimentação e o conhecimento das possibilidades técnicas conjugados à liberdade de criação e de condução das soluções formais permitiriam a produção da gravura em termos modernos. Como afirmava e defendia Edith Behring, o experimentalismo da prática artística podia ser incorporado e beneficiar a gravura.

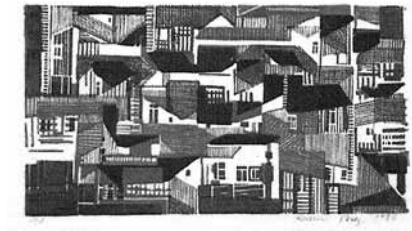
É dos anos 1950 e 1960 o conjunto de gravuras de Rossini aqui analisado. Trata-se de uma escolha que revela o caminho do gravador: de uma abordagem construtiva do espaço gravado para uma compreensão mais livre de sua ação, um espaço subjetivado.

Na primeira metade dos anos 1950, as obras situam-se na vontade de submeter a composição ao equilíbrio constante de uma essência geométrica. Rossini, herdeiro igualmente da tradição construtiva, estava mais próximo do cubismo naquilo que o movimento oferecera como linguagem nova para a criação artística: a possibilidade de criar formas puras, fugindo à alusão imediata aos seres do mundo. Rossini parte das coisas reconhecíveis para chegar a um mundo inventado por ele sob o rigor geométrico. Trata-se de uma abstração resultante de depuração formal.

Não há interesse do artista em criar uma gravura comprometida com aspectos específicos da vida brasileira, fidelidade às coisas da terra. Há apenas referências às coisas, reveladas pela escolha dos motivos explicitados em seus títulos: morros, favelas, cais, salinas, palafitas, barcos, janelas e escadas. O contexto de sua criação, anos 1940 e 1950, constituía um dos períodos em que artistas plásticos brasileiros se comprometeram com a militância política, explorando elementos identificados com os problemas sociais.



1 *Barcos*, 1955, linoleogravura, 32,8 x 32,5 cm

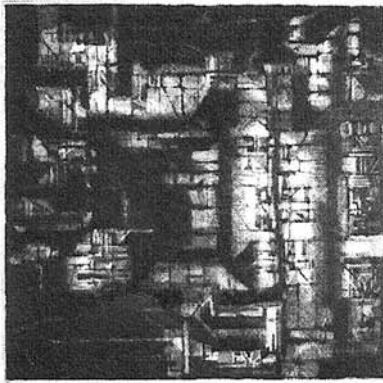


2 *Favela*, 1956, linoleogravura a cores, 10,9 x 19,9 cm

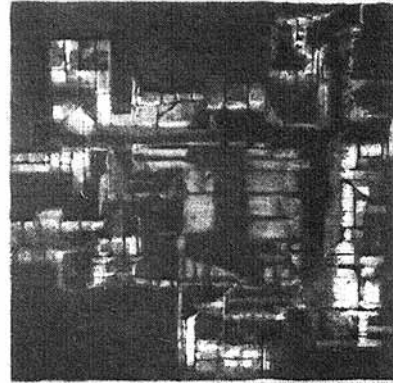
Conjugavam as influências do muralismo mexicano com a herança do expressionismo germânico na abordagem das questões sociais. Basta lembrar um segmento desses artistas vinculados a clubes de gravura por todo o país, e que utilizaram a temática urbana e rural como elementos para a exploração de conteúdos de um ideário político (Scarinci, 1980; Amaral, 1984: 173–225). Rossini, no entanto, acentua com a temática local as possibilidades plásticas, distanciando-se da figuração narrativa presente em parte da produção de gravadores até meados dos anos 1950.

As obras *Barcos*, de 1955 (Figura 1), e *Favela*, de 1956 (Figura 2), ambas em linóleo, constituem exemplos da apropriação formal operada por Rossini. É impossível não pensar no gravador Lívio Abramo quer pelo tratamento detalhado de texturas, a abrir pontos de luminosidade, quer pelo processo racional de abordagem da temática. Em *Favela*, a questão cubista da diluição do espaço na figura se realiza. A economia de cores articulada com o branco do papel e o preto criam uma composição em que as janelas, as portas e os telhados das casas são esvaziados de sua conceituação funcional, para serem apreendidos como pura forma a definir ritmos e tensões. Os paralelismos dos grafismos, gesto controlado, contribuem para acentuar esse esvaziamento, ainda que revelem resíduos da alma expressionista mobilizada pelas gravuras perturbadoras de Edward Munch na Bienal de São Paulo.

Em *Barcos*, a ordenação dos ritmos tem sua gênese nas formas triangulares, síntese das velas que rasgam o céu. Um dinamismo maior dado pela estrutura em diagonal emerge do tratamento da superfície em texturas. Nesse trabalho, a trama criada pela justaposição e a superposição dos elementos é forma sobre um espaço vazio, o branco do suporte, luminosidade do papel. A forma fechada parece desencadear no artista o devaneio da



3 *Favela*, 1958
água-forte, relevo e água-tinta, 39,7 x 40 cm

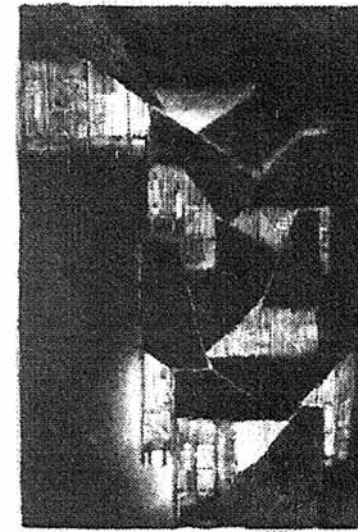


4 *Favela*, 1958
água-forte, água-tinta e maneira negra, 29,6 x 30 cm

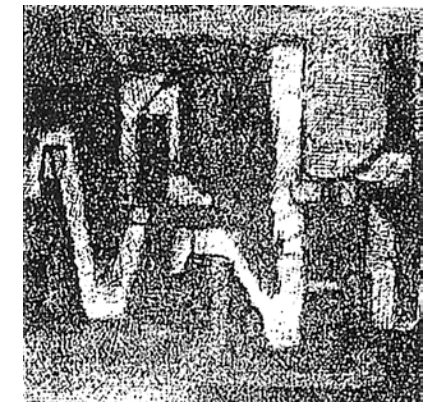
segurança, vivência de sua infância, da casa como refúgio para superar a saúde frágil, batalha então administrada e vencida.

Na série de gravuras de favelas realizada entre 1956 e 1957, mantém-se a esquematização das formas, explorada pela ortogonalidade a reforçar a expressão arquitetônica do trabalho. À rigidez do traçado regular das formas contrapõe-se a docilidade do linóleo, matéria dominada pela habilidade e a imaginação de Rossini. Quando criança, o artista pensou em ser arquiteto, chegando mesmo a frequentar um cursinho preparatório para o vestibular, logo abandonado. Construía maquetes da Torre Eiffel e das pirâmides do Egito tendo como base imagens publicadas nas revistas que lia: “Eu era um apaixonado pelas estruturas. Nas fugas ao fundo do quintal, na garagem, levantava arquiteturas com material precário: palitos de fósforo, sabão, miolo de pão” (Ferreira & Tavora, 1997: 54). Num jogo cada vez mais complexo, as “casas” da composição são articuladas segundo módulos que experimentam a superfície. Os chapados obtidos do linóleo são atenuados por grafismos frágeis, sulcos de respiração, possibilidade do caminho imaginativo do artista.

Em 1957, Rossini retoma a gravura em metal, por algum tempo abandonada, mantendo inicialmente o interesse construtivo de suas composições. Volta com entusiasmo, segundo seu depoimento: “Uma produção fluente, apaixonada, reeditando nas matrizes a paisagem urbana carioca, agora nada convencional. Morros com enfoque nas favelas, mas sem conotação social. Estruturas de barracos, criando planos e espaços negros” (Ferreira & Tavora, 1997: 56). Embora afirme a ausência de conotação social, o interesse pela ordenação visual da favela pode ser compreendido como uma estratégia da ação sobre a realidade percebida.



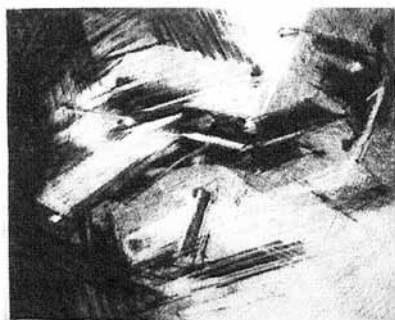
5 *Favela*, 1958
água-forte, água-tinta e maneira negra, 37 x 24,5 cm



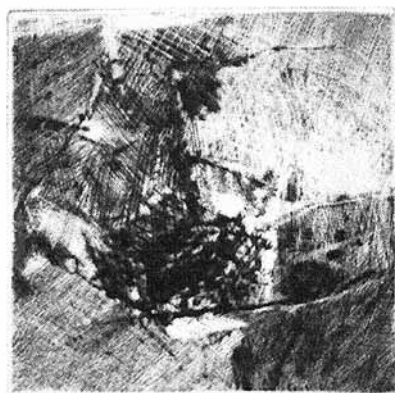
6 *Composição abstrata*, 1959
água-forte, 44,9 x 43,2 cm

O sentido de ordenação da paisagem, do morro, e a segurança das soluções racionais perdem potência e se enfraquecem nos trabalhos de 1957 e 1958. Ainda trabalhando o mesmo motivo (Figuras 3, 4 e 5), a superfície que acolhe as formas escurece com o tratamento irregular de sua superfície, permitindo que áreas de luminosidade funcionem como suporte para as estruturas geometrizadas, às quais os barracos da favela são reduzidos. Esse expediente técnico traz vibração e certo mistério às formas antes racionais. As possibilidades oferecidas pela gravura em metal, na conjugação de múltiplas técnicas, são exploradas com maestria por Rossini, sobretudo a maneira negra. A luminosidade aleatória concorre para a tensão do espaço gravado. Ao puro processo de síntese formal, antes labirintos visuais, o artista acrescenta a possibilidade poética. Começa a habitar as casas por meio do grafismo requintado que se entrecruza e movimenta a superfície. A cor, abolida, dá lugar ao preto e ao branco que se oferecem em múltiplas nuances.

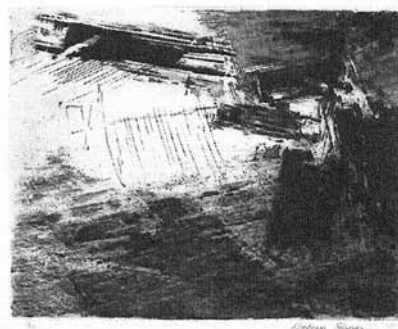
Não se trata somente da favela vista de fora, sob o ângulo da ordenação, “paisagem projeto” (Figuras 1 e 2). Rossini passa de uma geometria limitadora das massas para outra que dialoga com o espaço, em vibração, submetendo-se a ele. A luminosidade, aberta em nuances, nos limites das formas, expande a percepção da obra em outra direção, neutralizando o rigor do traço de suas estruturas, que estão ali, mas perdem a batalha para o sonho



7 *Ponta-seca*, 1960
ponta seca, 39,8 x 49,7 cm



8 *Ponta-seca*, 1960
ponta seca, 24,7 x 31,5 cm



9 Sem título, 1961
água-forte, água-tinta e relevo, 29,7 x 38,5 cm



10 Sem título, 1962
água-forte, água-tinta e relevo, 30 x 50 cm

de profundidade que conquista o espaço gravado. Rossini penetra na geometria interior. Integra vivência interior e percepção exterior.

Está longe de uma denúncia social, para a qual tão bem funcionaria sua referência a favelas. Da mesma forma, distante do puro encantamento pela autonomia formal, seu ponto de partida. Sua gravura é tomada por uma poesia criada, valendo-se da geometria que finda por ceder a uma apropriação singular.

Na análise do processo criativo de Rossini, é pertinente considerar o que afirma o filósofo e poeta Gaston Bachelard:

[...] a casa é, à primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível.

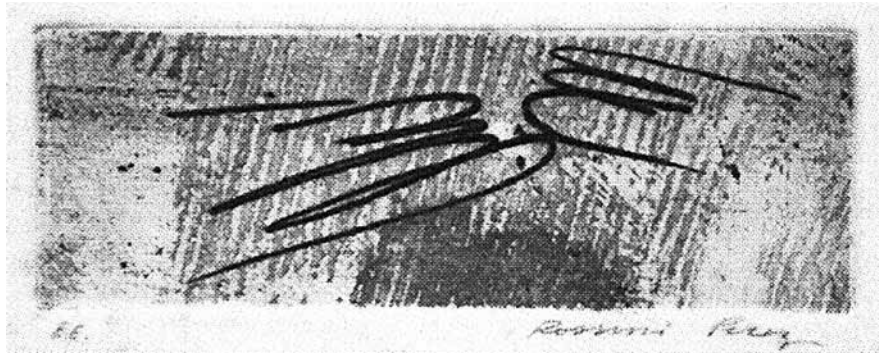
É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo (Bachelard, 1988: 63-4).

Rossini opera uma síntese entre a casa natal – prisão e refúgio – e a casa onírica, eliminando gradativamente, com a vivência, a inércia do espaço racionalizado. Vai encantando com seus cuidados e depurada habilidade as casas da favela.

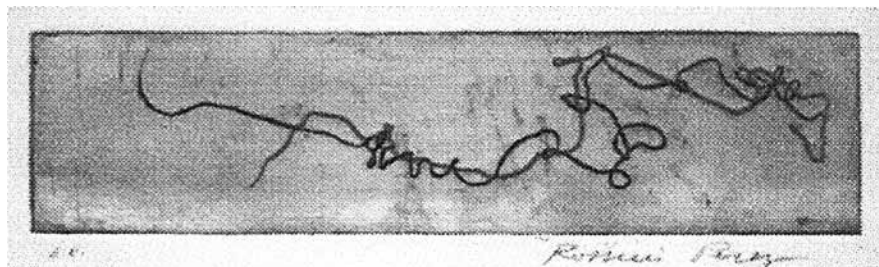
Nas obras de 1958, ainda chamadas de *Favela* (Figuras 3, 4 e 5), os espaços escuros e de luminosidade são enclausurados em formas geométricas que ziguezagueiam, alternando-se sobre uma superfície em nuances acinzentadas. Todas as superfícies são graficamente geradas. Afirmam-se nesses espaços o gesto e a força do artista, contidos nas texturas, nos limites das formas. Ainda há limites a respeitar, embora o impulso gráfico comprometa a rigidez formal. O espaço habitado transcende o espaço geométrico. O ser das favelas reconstitui-se na imprecisão da vida interior. Algo fluido reúne as incisões, as lembranças. Em *Gravura n. 3* (Figura 6), que lhe deu o Prêmio de Viagem no Salão de Arte Moderna de 1960, a referência ao motivo desaparece, sendo a opção de Rossini a literalidade do movimento em superfície e em profundidade. O sangue de Rossini circula por essas formas que em breve não resistirão mais à força desse ser.

Nas gravuras criadas no início dos anos 1960 (Figuras 7, 8, 9 e 10), a geometria explode, a matéria íntima rompe o fechamento que encerrava sua voz. As primeiras experiências dessa série, em ponta-seca (Figuras 7 e 8), não traduzem mais o registro do gesto fluido do gravador no diálogo com a docilidade matérica do linóleo ou mesmo a mediação do ácido no trabalho com a matriz. Revelam antes a concentração da força do artista no embate com o resistente metal, gerando uma espacialidade turbulenta. Essa outra relação com a matriz corresponde a mudanças no seu enfrentamento do mundo, exorcismo do arquiteto de maquetes da infância, abandono do otimismo da ação construtiva.

Da segurança dos cantos compostos pela ortogonalidade das linhas, lugares da imobilidade, Rossini passa para a liberdade de um espaço no qual a intimidade do artista é exposta, arrebenta os limites. Os títulos desaparecem. Interior e exterior se confundem, figura e fundo se integram não mais numa



11 *Composição abstrata*, c. 1964-5, relevo, água-tinta e água-forte a cores, 5 x 14,2 cm



12 *Composição abstrata*, c. 1964, água-forte a cores, 4 x 15,8 cm

trama em superfície, sua referência cubista inicial, e sim como campo de forças, lugar da mobilidade do ser. Ser dilacerado encontrando seu aqui e agora. Encontro difícil com o mundo. O contato direto com a chapa revela agressividade, oportunidade dos movimentos gráficos gestuais. Mesmo quando utiliza o ácido como parceiro, Rossini agride a chapa, risca violentamente a superfície. A consistência das favelas foi perdida. Intensifica-se a presença da matéria no corpo a corpo. Pura energia.

Uma desordem ou uma nova ordem?

Uma nova ordem.

Uma outra ordem, referência na história da arte ocidental. Enquanto nos primeiros trabalhos aqui analisados, Rossini se ligava a uma concepção europeia de espaço como limite, nas obras dos anos 1960 se afina à concepção americana dos anos 1950, do espaço como abertura ilimitada às possibilidades da ação humana: a pintura de ação ou “poéticas do gesto”, conforme assinala o historiador da arte Giulio Carlo Argan (1984: 716-8). A obra como “campo de possibilidades” torna-se o lugar da ação humana que recusa

regularidade, pois comandada por uma motivação interior na estruturação da imagem. A arte como acontecimento concreto. Os aspectos sensoriais do fazer se acentuam e, nessa tendência, o sentido da arte é o exercício que se dá diante de seu suporte.

Quando Rossini caminha por essa tendência, está convencido de que a arte faz parte da esfera do inconsciente. Ele reprocessa a influência do automatismo surrealista, misturando-o à bidimensionalidade legada pelo cubismo e parte para um corpo a corpo com a chapa, numa verdadeira descarga de energias. Do espaço como “entidade geométrica” ele chega ao “espaço como dimensão da vida” (Argan, 1988: 74).

Sua gravura posterior, realizada em Paris, para onde foi em 1961, permanecendo até 1972, processa e refina essa grafia gestual, recompondo formas a partir do uso da curva, abolida nessa fase brasileira. Em 1964, realiza gravuras que se baseiam numa nova síntese. Em vez de turbulência, sensualidade. Na série *Composição abstrata* (Figuras 11 e 12), o traço solitário, enroscado em si mesmo, perambula pelo espaço gravado, concentrando toda a energia do gesto gráfico, revelado na chapa por meio de relevos. Rossini retoma a cor em tons fortes. A linha o leva ao encontro do passado, recuperando “fragmentos da memória distante”. Trata-se de novelos, nós, laços, seios, cintas. Todo esse repertório simbólico fez sentido para o artista, que afirma: “O fato de me encontrar afastado – no tempo e no espaço – da família, dos amigos, dos hábitos da terra, minha memória foi resgatando imagens do país, do passado e da distante infância” (Ferreira & Tavora, 1997: 137) O gravador chega aos anos 1970, explorando a linha em trabalhos com maiores dimensões, nos quais arabescos em relevo se transformam nas séries dos novelos e dos nós. Nesse tempo, outros fluxos de sentidos atravessam suas gravuras.

O processo criativo de Rossini passa por diferentes momentos de interesse para a pesquisa sobre a gravura brasileira. A doação que fez de numerosas obras ao Museu Nacional de Belas Artes em 2001 franqueou aos estudiosos da arte a chance de compreender sua trajetória até mais recentemente, latitude que foge aos propósitos do presente texto.

Nas duas décadas de criação aqui tratadas, muitas experiências foram realizadas com a gravura e facilitadas, como se disse, pela criação de ateliês por onde passaram, além de Rossini Perez e os gravadores citados nessas considerações, jovens ou artistas experientes, orientadores ou aprendizes, cuja produção se ancorava no tratamento moderno de diferentes técnicas. Tais experiências constituíram o momento de ativação e atualização da gravura, tendo participado de sua afirmação como instrumento de criação artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

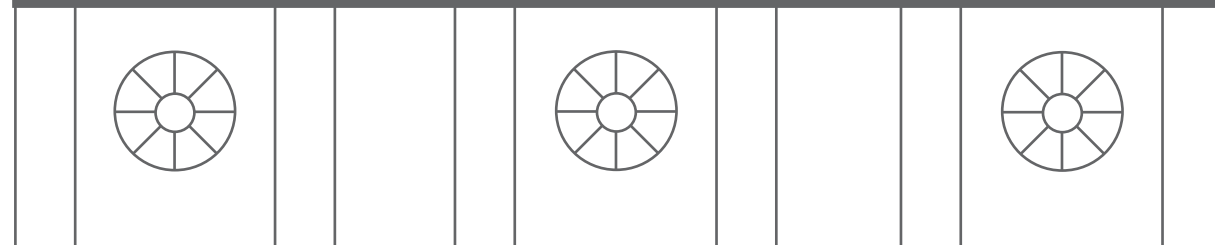
- AMARAL, Aracy. 1984. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930–1970*. São Paulo: Nobel.
- ARGAN, Giulio Carlo. 1984. *El arte moderno 1770–1970*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- . 1988. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa.
- BACHELARD, Gaston. 1988. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- FERREIRA, Heloisa Pires & TAVORA, Maria Luisa Luz (orgs.). 1997. *Gravura hoje: depoimentos*. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC Tijuca.
- SCARINCI, Carlos. 1980. *A gravura contemporânea no Rio Grande do Sul, 1900–1960*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.
- TAVORA, Maria Luisa Luz. 1999. “A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 50 e 60”. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- . 2007. “O ateliê livre de gravura do MAM-Rio, 1959–1969. Projeto pedagógico de atualização da linguagem”, *Revista Arte & Ensaio*, n. 15, Rio de Janeiro, p. 58–67.

MARIA LUISA LUZ TAVORA

Historiadora da arte. Doutora em História Social (História e Cultura) pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pós-doutorado pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Professora de História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Pesquisadora do CNPq.

ROBERTO CONDURU

Riscos afro-brasileiros: uma leitura da obra de Rubem Valentim



RESUMO

O texto se concentra na obra *Objeto emblemático 5* (1969), de Rubem Valentim, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, e analisa sua configuração plástica e identificação museológica em articulação com o conjunto da obra do autor e seu enquadramento institucional, levando em conta sua biografia e a trajetória de seu trabalho e da história da arte. Desse modo, insere-a na vertente construtiva da modernidade artística no Brasil e em tradições derivadas das contribuições africanas à formação da cultura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

Rubem Valentim, construtivismo, afrobrasilidade

ABSTRACT

The text concentrates on the work *Objeto emblemático 5* (1969), by Rubem Valentim, belonging to the Museu Nacional de Belas Artes collection and analyses its plastic configuration and museological identification in articulation with the collected works of the authors and its institutional framework, taking into account his biography and work, and art history's path. Thus, he enshrines this path in the constructive current of Brazil's artistic modernity and in tradition stemming from the African contributions to the formation of Brazilian culture.

KEY WORDS

Rubem Valentim, constructivism, “Afro-Brazilian-ness”



1 Rubem Valentim. *Objeto Emblemático 5*, Brasília, 1969
acrílica sobre madeira, 164 x 83 x 33 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Diante da coisa, sós, perguntamo-nos o que ela quer dizer, propondo-nos a enfrentá-la diretamente, sem auxílios externos, sem mediações outras que não as letras e números que compõem a sua legenda: “Rubem Valentim, *Objeto Emblemático 5*, Brasília, 1969, 164 x 83 x 33 cm, acrílica sobre madeira, acervo Museu Nacional de Belas Artes”. O pertencimento ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, um museu de arte, a enquadra institucionalmente como obra de arte e a seu produtor, como artista. Designando-a como um objeto, Valentim nos diz que a obra não pertence às categorias artísticas tradicionais – desenho, pintura, escultura, gravura.

A leitura plástica da obra faz pensar que, apesar da presença de elementos da geometria euclidiana e da ausência de referências imediatas ao corpo humano, as dimensões, a frontalidade e a simetria evidenciam o seu antropomorfismo. É possível pensar a composição da obra em relação à estruturação do corpo humano em cabeça, tronco e membros. Essa dimensão corpórea, todavia, é minimizada por seu constituir pela articulação de planos no espaço, configurando um objeto composto por volumes sólidos e vazados, aos quais são colados recortes também planares de cor intensa. E a cor, ao ser tratada como película de pigmento aplicada sobre a madeira, ou seja, de modo eminentemente gráfico, impede a evidência de sua massa. Atenuase a possibilidade de sentir a obra como um corpo. Produto da justaposição inorgânica de elementos, a obra enfatiza a sua condição de objeto, coisa.

Qualificar esse objeto como emblemático significa dizer que é “uma máxima filosófica ilustrada por uma imagem visual”, e que “participa da natureza do símbolo (só que é particular em vez de universal), da adivinhação (só que não é tão difícil), do aforismo (só que é mais visual que verbal), e do provérbio (só que é erudito em lugar de vulgar)” (Panofsky, 1979: 194–5).

O número do título sugere que é o quinto objeto emblemático feito pelo artista em 1969, e que integra uma série. A data indica que ele é parte do processo de configuração de novas configurações objetivas para a arte, desenvolvido de modo intenso a partir da década de 1950. Ao autor parece também importar o lugar onde a obra foi feita, Brasília, o que nos remete às vontades e às promessas modernas de uma arte inusitada na cidade nova, de uma plástica inovadora votada à construção de um futuro justo e belo.

Mas ficam perguntas. Como a peça chega a ser um emblema? De que esse objeto é emblemático?

Como se pode perceber, a leitura da obra até aqui não conseguiu manter-se longe de mediações, recorrendo a citações e conhecimentos externos a ela, o que ajuda a perceber que as obras de arte estão enredadas no mundo, apesar de constituírem mundos à parte. Assim, a leitura pode investir na exploração dos enredamentos da obra.

Podemos pensar a obra por meio de seu autor, do conjunto de sua obra e de seu enquadramento institucional; da biografia do artista, da trajetória do trabalho e da História da arte.

Pensar como Valentim inscreve sua trajetória de vida em suas realizações artísticas é retornar às relações entre arte e vida, que configuram um tópico usualmente problemático na historiografia da arte. Isso, contudo, pode ser feito sem que se baseie nas formulações que veem a obra artística como resultados causais da vida. De outro modo, entende-se que, na obra de arte, o artista pode reelaborar mediamente suas experiências de vida, articulando pulsão, memória e projeto, consciente e inconscientemente.

A análise dos títulos de suas obras indica, a princípio, mutismo e neutralidade: podem referir-se à Pintura, à composição artística ou ainda a nada e a tudo, quando não têm título; assim, se conectam à problemática da abstração. Os *Objetos-Emblemas*, que aparecem em meados da década de 1960, explicitam a questão da significância de suas obras abstratas. Logo, aparecem referências específicas, como *Composição Bahia 1*, de 1966, que remete não ao acidente geográfico, mas ao estado brasileiro onde Valentim nasceu. A série de obras nomeadas como *Emblema logotipo poético da cultura afro-brasileiro*, de 1976, nos leva à cultura afro-brasileira, a seus mitos, práticas, cultura material. Com efeito, Valentim inicia o seu *Manifesto ainda que tardio*, de 1976, dizendo: “Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista)” (citado em Fonteles & Barja, 2001: 28). E complementa:

Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento – e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos –, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxês, um tipo de “fala”, uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um *design* (RISCADURA BRASILEIRA), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade – a minha, pelo menos – em termos de ordem sensível. Isso se tornou claro por volta de 1955–1956, quando pintei os primeiros trabalhos da sequência que até hoje, com todos os novos segmentos, continua se desdobrando (: 29).

O que ajuda a ver o projeto de Valentim: responder, como artista, a dois mundos plásticos impactantes e complexos, o da geometria racional e o da geometria mítica. Mundos que ele pretendeu fundir no campo da arte.

Na historiografia do trabalho de Valentim, é constante a afirmação da originalidade de sua obra. Segundo Theon Spanudis: “É a primeira vez que

os anseios mais profundos e espirituais do continente africano e dos afro-brasileiros entraram no campo supranacional da arte moderna, de uma maneira tão decisiva, clara e dinâmica ao mesmo tempo” (citado em Fonteles & Barja, 2001: 40).

Com efeito, a crítica constantemente conecta seu trabalho ao “caminho verdadeiro da arte brasileira”, vincula-o a outros artistas que articulam a linguagem da arte moderna ao imaginário popular brasileiro: Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Djanira da Motta e Silva, Francisco Brennand, Gilvan Samico, Antonio Maia (cf. Fonteles & Barja: 2001: 36, 38–9, 41–7, 53–7). De fato, Valentim está conectado com certo ideal de arte brasileira: a criação de uma arte que manifeste a brasilidade e, assim, participe da construção da nação brasileira. Nesse sentido, está próximo do ideal do modernismo dos anos 1920 e, especialmente, de Tarsila, em suas articulações de Construtivismo e cultura popular brasileira. Ideal explicitado pelo próprio artista:

Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando seus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia. Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea, universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil – para suas raízes – mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo, sendo isso por certo impossível com os meios de comunicação de que já dispomos, é o caminho, a difícil via para a criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte. Linguagem plástico-sensorial: *O Sentir Brasileiro* (citado em Fonteles & Barja: 2001:).

Contudo, diferentemente de Tarsila, que se apropriou da cultura popular de uma posição exterior, repensando o universo da fazenda de café em que foi criada e a cultura popular valendo-se de viagens entre São Paulo, Paris, Minas Gerais e Rio de Janeiro, Valentim transita desde a infância entre os universos populares e eruditos. Na infância, ele conviveu com Artur Come Só, “pintor-decorador de paredes”, assim nomeado porque trabalhava sem ajudantes, que por três vezes decorou a casa de Valentim – “paisagens na entrada, flores na sala de visitas, frutas na sala de jantar, os quartos pintados de azul claro ou rosa, com barras de flores” –, e com quem aprendeu pintar a têmpera. Na rua,

ele disse, admirava tanto a arte das igrejas católicas de Salvador quanto a dos candomblés; tanto os elementos plásticos quanto a ritualística. No Ginásio da Bahia, gostava principalmente das aulas de desenho geométrico. A certa altura da vida, frequentou a Escola de Belas Artes. Já adulto, depois de formado em Odontologia, carreira que abandonou para profissionalizar-se em arte, participou da renovação do meio artístico baiano no pós-guerra.

Assim, a referência mais evidente de seu trabalho é a obra de Volpi, com sua geometria ambigualmente abstrata, em sua dinâmica plástica entre universal e regional. As obras de ambos são operações, a um só tempo, “de dentro” e “de fora”. No caso de Valentim, é uma operação empreendida a partir do campo da arte, com consciência crítica das linguagens artísticas modernas, em confluências com o universo religioso, operação oriunda de suas vivências entre a Escola de Belas Artes, as igrejas e os terreiros na Bahia; de seu permanente trânsito entre os mundos da cultura popular e erudita – circulação que animou o seu trabalho. Pois Valentim não foi um artista *naif* a buscar estruturas plásticas com que figurar seu universo, nem um artista erudito que articulava dados de modo artístico-antropológico. A questão em jogo, portanto, é menos a apropriação de elementos do universo afro-brasileiro e mais a mistura.

Uma operação que se acentua na segunda metade dos anos 1950. Ainda em Salvador, Valentim chegou à abstração, por meio da pintura de Paul Cézanne e Paul Klee, avançando com a incorporação de formulações plásticas de Joaquín Torres-García. Ao se transferir para o Rio de Janeiro, em 1957, seu trabalho passou por mudanças substanciais, devido ao contato mais próximo com o meio de arte e à reflexão crítica sobre as tendências em voga. Ele fala de sua experiência do Concretismo, com o qual dialogou:

Logo percebi, pelo menos entre os paulistas, que o objetivo final de seu trabalho eram os jogos óticos, e isso não me interessava. Meu problema sempre foi conteudístico, a impregnação mística, a tomada de consciência de nossos valores culturais (citado em Amaral, 1977: 292).

Entretanto o confronto entre as obras dessa época e esse depoimento causa estranheza, pois as mesmas parecem lidar apenas com a geometria racional do Construtivismo. A reflexão baseada nessas experiências determina outra relação entre os elementos em sua obra do fim dos anos 1950: uma economia de redução.

Àquela altura, o trabalho de Valentim seguia de perto, embora com objetivos próprios, as pesquisas de Volpi e Milton Dacosta. Enquanto esses pintores contrapõem a ordem implacável do plano ao pitoresco de paisagens e naturezas-mortas, Valentim articula a racionalidade ocidental aos

mitos das religiões afro-brasileiras. Não é um lírico como eles; seu tom traz o drama inerente ao sagrado.

Além disso, Volpi e Dacosta permanecem na tela, enquanto Valentim envereda pela tridimensionalidade. Por quê? Com certeza, ele se empolgou não só com a nova condição objetual da arte no período, mas também com a plasticidade da cultura material das religiões afro-brasileiras. Caminho do plano a uma tridimensionalidade com vezo cultural, nos anos 1960, que relaciona o trabalho de Valentim com o de Hélio Oiticica. Uma vez mais, contudo, seu caminho se mostra independente, com lógica própria. Segue desdobrando as premissas anteriores, sem incorporar novas questões, que são, a partir de então, difundidas na arte e na cultura brasileira. Diz não ao desbunde, à antiarte, à arte conceitual, à ironia dadaísta, ao ceticismo duchampiano, ao cinismo da pop art norte-americana, à contestação política. Assim, permanece distante de Hélio Oiticica e do Tropicalismo.

Suas opções não deixaram de encontrar rechaço em parte da crítica. Como no dizer franco de Paulo Sérgio Duarte: “é, a meu ver, malsucedido o esforço de toda uma vida de Rubem Valentim tentando promover o encontro do universo simbólico de religiões afro-brasileiras com a arte construtiva” (Duarte: 1998: 202).

Com efeito, uma análise teleológica talvez dissesse que, assim como seu manifesto, também era algo tardio o modo como armava com plástica renovada sua equação artístico-cultural, vinculada a questões que, se não perderam de todo o fôlego nos anos 1960 e 1970, correram os riscos das diluições celebrativas do nacionalismo. A princípio, a sua não era uma “arte da crise”, mas, ao contrário, da positividade da construção de signos emblemáticos, a partir das geometrias euclidianas e nagô. Sua obra ganha outros sentidos, se pensada no quadro amplo da crise de significação na modernidade. E caso se observe como tem sido a referência maior numa vertente artística que se desdobra até hoje nos trabalhos de Abdias do Nascimento, Emanuel Araújo, Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos (Conduru, 2007: 65–77). Para não falar de reverências lúdicas, explícitas, como a de Martinho Patrício em sua obra *Brincar com Rubem*, de 2002.

Até aqui, a leitura tem explorado os caminhos de Valentim no campo da arte, em detrimento de outros domínios, e a análise de sua trajetória e obra impõe esta questão: qual é exatamente a relação que Rubem Valentim estabelece com as religiões afro-brasileiras?

A convivência das religiões foi um hábito cultural assimilado no cotidiano familiar e partilhado socialmente desde a sua infância: “Minha família, católica, de quando em vez ia ver um caboclo no candomblé. E lá ia eu penetrando no universo fantástico do candomblé. O Baiano, para sua felicidade, é católico e animista” (citado em Moraes: 1994: 63). Ou ainda:

Garoto ainda, meu pai me levava ao candomblé da Tia Maci no Engenho Velho. Meu pai também frequentava o candomblé de Mãe Menininha do Gantois. Ela era muito moça. Tinha também o candomblé do Bate-Folha, de Júlio Branco, que meu pai ia muito. Tinha o candomblé misto, uma parte de caboclo e uma outra de Orixás, uma parte de nagô-jêje e uma parte caboclo. Esse era o candomblé da Sabina. Eu ia lá muito. Via aquilo tudo que me impressionava profundamente. Todo aquele contexto complexo, eu comecei a indagar, a estudar. Minha experiência, minha arte, vem do meu lado místico religioso (citado em Fonteles & Barja, 2001: 193).

Como é possível perceber, além de fantástico, o universo do candomblé era variado para Valentim. Abertura ampliada quando, no Rio de Janeiro, passou a frequentar terreiros de umbanda, tomando “conhecimento da imagística dos pontos riscados da umbanda, que não existem no candomblé” (Morais, 1994: 45).

Frequência a diferentes religiões, nações, casas, menos ou mais traçadas, impuras, que nos permite perceber como ele vivenciou desde sempre a diversidade e “a extraordinária plasticidade das culturas africanas, que sabem se adaptar aos mais diversos meios sociais e culturais para sobreviver em outros ambientes que não o seu ambiente original”, a qual, segundo Roger Bastide, foi responsável pela “adaptação dos candomblés africanos à sociedade dos brancos e à cultura luso-católica”, e pelas “relações entre os Deuses africanos e as divindades, ou espíritos, dos ameríndios”, gerando sincretismos e diversidade religiosa (Bastide, 2006: 218).

Contudo o sincretismo das religiões afro-brasileiras não é por ele retratado. Valentim evita a figuração pitoresca, folclórica, antropológica ou memorialística das práticas culturais afro-brasileiras. Difere, assim, de artistas como Cândido Portinari, Djanira, Carybé e Heitor dos Prazeres, os quais, entre outros, com diferentes propósitos e de diversos modos (mais ou menos naturalistas, vivenciados ou não), figuraram o candomblé e a umbanda.

As formas de Valentim não são ilustrativas, não têm fidelidade incondicional a modelos no real. A cor não é naturalista, não corresponde aos códigos cromáticos da umbanda, nem aos das diversas nações do candomblé (Ketu, Jêje, Angola, Mina, Tambor do Recife, Batuque). A paleta é livre; poderíamos arriscar que é afro-brasileira porque, assim como a pintura de Abdias do Nascimento, remete a certas paletas africanas, com seus choques intensos, gritantes e rebaixados.

Entre outras questões, seu trabalho distingue-se por constituir, ao longo de sua trajetória, um novo léxico plástico valendo-se da cultura material dessas religiões. Na obra de Valentim, é mais imediata a conexão dos elementos

geométricos a paramentos do candomblé, em especial ao oxê de Xangô, o machado com dois gumes, que corta igualmente sem distinção para todos os lados e é um dos símbolos do orixá da Justiça. Não se trata apenas de sobreposição ambígua e conciliatória de formas afro-brasileiras e africanas à geometria euclidiana. Valentim reelabora suas referências plásticas.

Além do léxico, suas obras envolvem questões de sintaxe. O que diz respeito não apenas aos distúrbios e até choques que as imaginárias do candomblé e da umbanda causam, ao serem confrontadas com a assepsia abstrata dos princípios plásticos construtivos. O caminho das pinturas aos relevos e objetos pode ser visto como um engajamento no processo de ampliação das possibilidades de configuração plástica da obra de arte desenvolvido nos anos 1950 e 1960. Pode ser visto, em paralelo, como uma reflexão criativa sobre as estruturas dos altares, dos pejis. Na obra em questão, como em outras da mesma série, pode ser estabelecida uma relação com o mobiliário estruturado com diferentes níveis e nichos para guarda de objetos.

Valentim disse ter interesse pela ritualística. Clarival do Prado Valladares escreveu: “O veio da descoberta de Rubem Valentim já trazia uma *mimesis* milenária, da África, submetida à *catharsis* da vivência do homem africano no Brasil”, defendendo que o seu trabalho estava não “na vertente platoniana, mas na aristotélica” (citado em Fonteles & Barja, 2001: 49). É difícil, no entanto, associar a sua obra à ideia de catarse, aos ritos. Jayme Maurício já questionou a adequação do rigor purista, racionalizante de Valentim à temática afro-brasileira (citado em Fonteles & Barja, 2001: 41). Se pensarmos no modo como Jackson Pollock incorporou os rituais e mitos dos indígenas norte-americanos à dinamicidade de seu fazer pictórico, será possível imaginar resultados outros que Valentim teria alcançado se tivesse se fixado menos na cultura material do que na relação da objetividade com os ritos religiosos das religiões afro-brasileiras, das coisas com as festas. Nesse sentido, poderia ter explorado na umbanda os pontos riscados: os desenhos feitos manualmente com pemba no chão, durante os ritos, pelos pretos-velhos, após incorporarem nos médiuns e ao longo de suas consultas, pontuando os seus trabalhos, refeitos ou alterados durante as suas consultas. Desenhos que identificam e garantem a segurança das entidades, sendo apagados depois que estas desincorporam. Grafismo que usa a geometria de modo representativo, simbólico, e foi por ele transposto ao caráter estático de pinturas, gravuras, esculturas, objetos-muros e monumentos.

À crítica, de todo modo, cabe não tanto questionar e imaginar outras obras, e sim pensar sentidos, abrangência e limites das obras configuradas pelo artista. Nesses termos, um elemento importante da equação artística elaborada por Rubem Valentim é a relação entre significação e espaço.

Minha arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca as raízes e poderia reencontrá-las no espaço, como uma espécie de ressociação da arte, pertencendo ao povo. É a mesma monumentalidade dos totens, ponto de referência de toda a tribo. Meus relevos e objetos pedem fundamentalmente o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos, paisagísticos (citado em Fonteles & Barja, 2001: 30).

Referências a totem e monumento como inscrição espacial de símbolos de alcance coletivo. Semântica plástica que é praticada com sentido fundador, projetivo, permitindo entender a hieraticidade de seus trabalhos.

Valentim ainda acreditava, como caminho para a humanização das comunidades, no ideal de síntese das artes – a conjunção de urbanismo, arquitetura, escultura e pintura mural, que, no Brasil, culminou em Brasília (Conduru, 2002). Queria outro tipo de intervenção artística, uma escala outra que incorporasse a plasticidade de sua cidade natal, Salvador, e a da nova urbe, Brasília. “Questionando como poderia realizar a integração arte-ecologia-urbano-arquitetural”, Valentim diz deixar a pergunta, “cuja resposta poderá ficar somente em protótipos” (citado em Fonteles & Barja, 2001: 29). Protótipos feitos e passíveis de serem realizados. Experiências existentes em São Paulo, na praça da Sé, e em Brasília. Plasticidade urbana que é, assim como a plasticidade das culturas africanas apontadas por Bastide, construída historicamente.

Segundo Giulio Carlo Argan,

Valentim chega a extrair daqueles signos um significado que não poderia definir-se de outra maneira senão espacial; e o que sua pintura, em última análise, quer demonstrar é que nas atuais concepções do espaço e do tempo os símbolos e os signos de uma experiência antiga, ancestral, conservam uma carga semântica não inferior à geometria pitagórica ou euclidiana (citado em Fonteles & Barja, 2001: 37).

O que as articulações de figuras significam? O seu silêncio é apenas aparente. Suas obras falam, enfaticamente. Segundo Yve-Alain Bois, Daniel-Henry Kahnweiler propõe dois tipos de influência formal da arte negra na arte moderna: morfológicas, que incentivam a criação de um novo vocabulário de formas, e estruturais, que estimulam uma nova sintaxe visual pautada na ambiguidade do signo, de sua determinação significativa em função do lugar em que aparece, de sua relação com os demais elementos e do modo como é lido (Bois, 1990: 65–97). Ambiguidade do signo que é constitutiva da obra de Valentim, evidenciando como o suposto silêncio de suas obras é plurívoco, multissignificante e está aberto a múltiplas leituras.

Em sua obra, contudo, Valentim pretendeu ir e foi além da cultura afro-brasileira. Jayme Maurício já assinalou a aproximação do artista a outros sistemas plásticos vinculados a místicas religiosas (citado em Fonteles & Barja, 2001: 41–2). O próprio Valentim disse que “o jogo de búzios é o I-Ching brasileiro” e revelou ter conhecido o tarô “através da Tia Antoninha” e o taoísmo e o Bhagavad-Gita no Rio; ao descobrir “outras fontes de mistério da religiosidade de outros povos” ele disse ter começado a se universalizar, a retroagir e “a aceitar o Cristianismo como coisa mística, como religiosidade e não como dogma” (citado em Fonteles & Barja, 2001: 197). Assim, as religiões afro-brasileiras, o “continuum candomblé-umbanda”, na expressão de Roger Bastide (Bastide, 2006: 234), foram para Valentim apenas as bases de uma nova plástica cosmológica.

Valentim conclui o seu *Manifesto ainda que tardio*, seu plano de ação-testemunho-testamento artístico, com uma citação de um texto sobre o seu trabalho em que Mário Pedrosa afirma: “os signos ganham em universalidade significativa o que perdem em carga original mágico-mítica”. O crítico diz ainda: “O artista projeta [...], organiza seus signos no espaço” (citado em Fonteles & Barja, 2001: 31). Segundo Giulio Carlo Argan, “o seu apelo à simbologia mágica [...] é, talvez, a recordação inconsciente de uma grande e luminosa civilização negra anterior às conquistas ocidentais”. “Nestes signos está a recordação de um grande espaço civilizado de antigas cidades, de impérios destruídos” (citado em Fonteles & Barja, 2001: 37). Ao passo que a rememoração é um ingrediente intrínseco de sua operação artística, seus signos artísticos são, sobretudo, projetivos, provocatórios. O destino, com sua lógica implacável, quis que Brasília fosse o horizonte dessa proposta de abertura.

O confronto de Construtivismo e mitologia afro-brasileira é um modo de relativizar as ideologias dos dois sistemas. Um critica o outro: Razão e Mito traçados, misturados, como bases de uma simbologia aberta, cosmológica. Ao contaminar a plástica racional com elementos mitológicos de culturas que a racionalidade ocidental classificou como primitivas, Valentim participa do processo de crítica do Racionalismo e da pretensa posição hegemônica da cultura ocidental. Ao “transmudar fetiches em imagens e signos litúrgicos em signos abstratos plásticos”, no dizer de Pedrosa, Valentim aposta em sua atualidade, em sua potência contemporânea, além de lhes dar uma presença pública oposta à marginalização corrente.

Em seu manifesto, Valentim apresenta um dos ingredientes de seu trabalho: “o peso da Bahia – a cultura vivenciada”; Bahia que, a seu ver, é “cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia” (citado em Fonteles & Barja, 2001: 28). Bastide interpretou a umbanda como uma “religião da mistura” que, “fazendo do sincretismo afro-católico-índio-espírita

o fundamento místico, por assim dizer, da mestiçagem física ou cultural”, seria a vertente religiosa da suposta “democracia racial” brasileira (Bastide, 2006: 23). Conectando essas visões do artista e do antropólogo, poderíamos dizer que a obra de Valentim seria uma das expressões da vertente artística dessa “democracia racial”. Se como ele disse, sua obra pergunta e responde, a nós cabe, além de fruí-la, averiguar a eficácia de suas respostas e retrair suas perguntas, enfrentando os problemas por ele levantados: arte e religião num horizonte crítico e democrático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

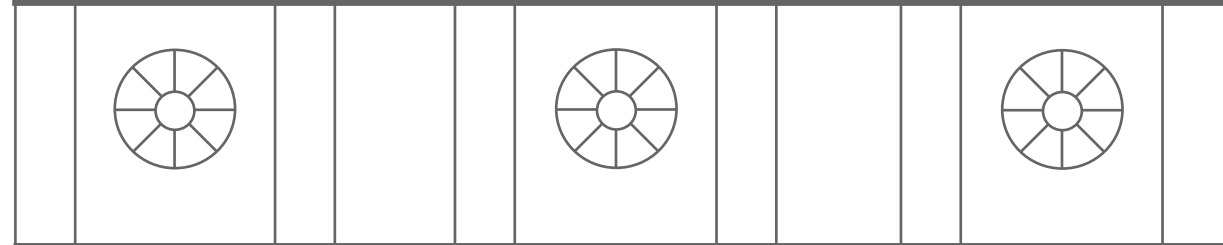
- AMARAL, Aracy (org.). 1977. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo/Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- BASTIDE, Roger. 2006. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOIS, Yve-Alain. 1990. “Kahnweiler’s lesson”. Em: *Painting as model*. Cambridge/London: The MIT Press, p. 65–97.
- CONDURU, Roberto. 2002. “Cactos do asfalto”. Em: *Cidade-galeria: arte e os espaços urbanos*. VIII Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 19–23.
- _____. 2007. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte.
- DUARTE, Paulo Sérgio. 1998. “Modernos fora dos eixos”. Em: AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos/DBA.
- MORAIS, Frederico (org.). 1994. *Rubem Valentim*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- PANOFKY, Erwin. 1979. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.
- FONTELES, Bené & BARJA, Wagner (orgs.). 2001. *Rubem Valentim: artista da luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.

ROBERTO CONDURU

Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte

SONIA GOMES PEREIRA

A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo



RESUMO

O texto enfoca discussões importantes sobre a recente retomada dos estudos sobre a arte brasileira do século XIX. Enfatiza a presença de pinturas tanto tradicionais quanto modernas na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, à luz das obras realizadas por Rodolfo Amoedo durante seu aprendizado em Paris (1879–1887) e sua recepção pelos professores da Academia.

PALAVRAS-CHAVE

Academia, século XIX, Rodolfo Amoedo, pintura.

ABSTRACT

The text focuses on important discussions on the recent retaking of studies on Brazilian Art in the 19th century. It emphasizes the presence of both traditional and modern paintings at the Academia Imperial de Belas Artes, in Rio de Janeiro, in light of the works created by Rodolfo Amoedo during his learning in Paris (1879–1887), and his reception by the academic masters.

KEY WORDS

Academy, 19th century, Rodolfo Amoedo, painting.

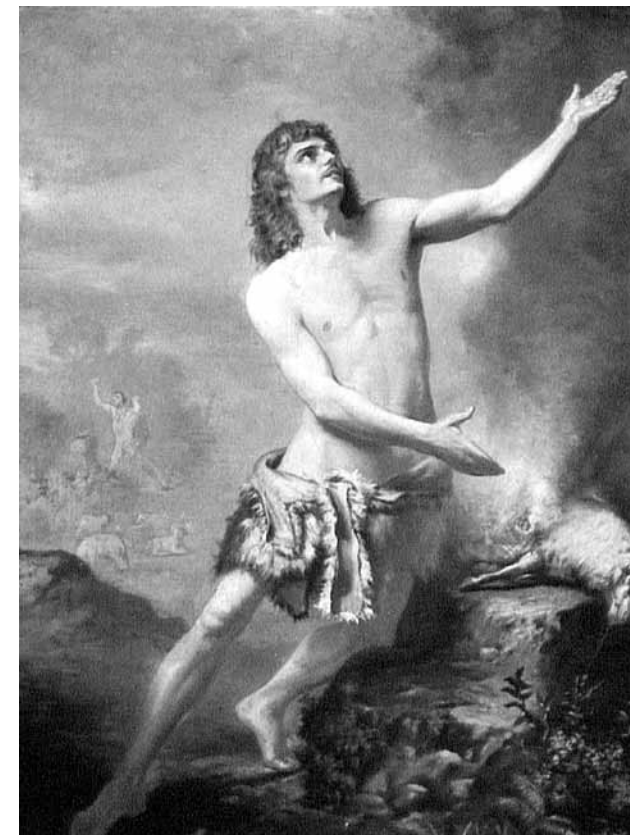
Todos que trabalham com a arte brasileira do século XIX sabem que a década de 1880 representou um período de crise na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: falta de professores, deficiência orçamentária, críticas externas, sobretudo na imprensa, e insatisfação interna tanto de professores quanto de alunos. É bastante conhecido o episódio da saída do professor Georg Grimm em 1884, que arrastou com ele os alunos de pintura de paisagem, entre os quais Giovanni Battista Castagneto, Antonio Parreiras e Hipólito Caron, desinteressados em continuar os estudos numa escola que consideravam arraigada aos modelos do passado.

Acredito que os estudos recentes sobre a Academia carioca, surgidos em especial no meio acadêmico, são importantes porque acrescentam um grande volume de informações sobre as polêmicas do período: as discussões sobre o destino da Academia, as propostas para sua reformulação e a discussão sobre a necessidade de atualização estética, só para citar três dos tópicos mais enfatizados.

Percebo em muitos desses estudos, no entanto, a tendência a repetir em sua análise a mesma visão dicotômica que tem sido tão criticada na historiografia modernista: a separação radical entre acadêmicos e modernos, considerando-se a Academia sempre como o local do atraso e do reacionarismo, em contraponto com a vontade de mudança e renovação, situada quase invariavelmente fora dos muros acadêmicos. Imagino que essa interpretação decorra de uma análise por demais literal – e, em muitos casos, ingênua – das fontes primárias hoje conhecidas. Nem tudo o que está escrito constitui “verdade absoluta”. Assim, é importante confrontar os discursos com as polêmicas da época, que envolvem divergências políticas e estéticas, mas também competições interpessoais num campo profissional ainda muito restrito.¹

A fim de entender melhor o entrelaçamento entre valores tradicionais e modernos na Academia, examinaremos o desempenho de Rodolfo Amoedo (1857–1941) em seu período de pensionista na Europa. Sabemos que Amoedo ingressou na Academia em 1874 e conquistou o Prêmio de Viagem à Europa em 1878, com o quadro *Sacrifício de Abel* (Figura 1). Viajou em 1879 para a França, onde permaneceu até 1887. Logo depois de retornar ao Rio de Janeiro em 1888, foi indicado para professor da Seção de Pintura da Academia.

1 Examinei de forma mais completa a revisão historiográfica da Academia Imperial de Belas Artes em Pereira (1997; 2001).



1 Rodolfo Amoedo. *Sacrifício de Abel*, 1878
óleo sobre tela, 116,4 x 89,5 cm [Prêmio de viagem]. Museu D. João VI, EBA/UFRJ

Durante seu período de pensionato, Amoedo produziu e enviou para o Brasil diversas obras. A grande maioria delas se encontra no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro: *Marabá* (1882), *Partida de Jacó* (1883), *O último tamoio* (1883), *Ateliê do artista* (1883), *Estudo de mulher* (1884), *Jesus em Cafarnaum* (1887), *Narração de filetas* (1887). Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, há o estudo *Cristo em Cafarnaum* (1887). No Museu D. João VI,² existem dez desenhos – todos estudos de modelo vivo (academias) em carvão sobre papel e datados de 1879 e 1881 – e duas pinturas – *Tronco masculino* (Figura 2) e *Recostada* (Figura 3).

2 O inventário do acervo do Museu D. João VI pode ser consultado em www.museu.eba.ufrj.br

- 2 Rodolfo Amoedo.
Tronco masculino [cópia de Pagnest]
 1880, óleo sobre tela 98 x 82,3 cm
 [envio de pensionista]
 Museu D. João VI, EBA/UFRJ



PÁGINA À DIREITA

- 3 Rodolfo Amoedo.
Recostada, 1880,
 óleo sobre tela 65,2 x 54 cm
 [envio de pensionista]
 Museu D. João VI, EBA/UFRJ



É interessante examinar esse conjunto de obras. Começemos pelos dez desenhos realizados entre 1879 e 1881, pertencentes ao Museu D. João VI. Trata-se de exercícios de modelo vivo, que eram essenciais à formação do artista. Sabemos que, no sistema acadêmico de ensino, a progressão dos estudos começava sempre pelo desenho – primeiro de cópia de estampas, depois de moldagens de gesso e, finalmente, de modelo vivo. O aluno só passava à pintura depois de demonstrar domínio dessas etapas do desenho. Na França, Amoedo, mesmo já tendo tido uma formação preliminar, até mesmo em pintura, retornou ao desenho – essencial, inclusive, para seu exame de admissão na Escola de Belas Artes em Paris.³

Além disso, é necessário ressaltar nesses exercícios a insistência no estudo do corpo humano em diferentes poses e expressões. O domínio da anatomia humana era fundamental para o artista, pois na tradição artística, desde o século xv, a principal função da arte era a narração. Toda a teoria do *Ut pictura poiesis*, originária da retórica antiga e retomada no Renascimento, sobretudo por Alberti, concedia à pintura o *status* de arte liberal justamente por sua função de “contar história”. Se a pintura devia narrar uma história –

que necessariamente compreende uma sequência temporal e um dinamismo dramático –, tinha de fazê-lo no espaço imóvel do quadro e dispor de formas também imóveis. Como passar para o espectador a noção de tempo e emoções num meio estático por natureza? Os movimentos do tempo e da alma só poderiam ser mostrados por meio dos movimentos dos corpos na pintura. Sem fazer uso da palavra, nem mesmo sob a forma da legenda, o espectador deveria compreender a pintura, reconhecer os personagens e emocionar-se com a cena. O pintor, portanto, precisava ser muito hábil na construção dos movimentos corporais, da gestualidade e da expressão facial de seus personagens. Esse atrelamento da pintura às leis da narração justificou a ancoragem do treinamento dos artistas no estudo incessante do corpo humano – os exercícios de modelo vivo.⁴

Passemos, agora, a outra obra, *Tronco masculino*, de 1880. Só depois de demonstrar domínio no desenho, o aluno era admitido nas aulas de pintura, mas, mesmo nesse estágio, continuava com os estudos da figura humana. Durante todo esse período de aprendizado, tanto do desenho quanto da pintura, as cópias de obras de grandes mestres eram incentivadas. As có-

3 Análise a progressão dos estudos, a relação entre ateliês privados e a Escola de Belas Artes em Paris, a avaliação da aprendizagem por concursos periódicos e a concessão de medalhas em Pereira (2002a; 2002b).

4 Trato da teoria do *Ut pictura poiesis* da retórica clássica e da importância da representação das emoções por meio da expressão corporal em Pereira (2008b).

pias, na verdade, tinham dupla utilidade. De um lado, contribuíam para a formação artística do jovem artista, uma vez que consolidava o seu conhecimento da tradição pictórica ocidental. De outro, enviadas para a Academia no Brasil, serviam para o estudo dos demais alunos que não tinham tido a oportunidade de viajar para a Europa.⁵

A escolha do *Tronco* de Pagnest para cópia é plenamente justificada, pois essa obra gozava de grande fama nos meios acadêmicos. É citado nominalmente nas instruções para Vítor Meireles, feitas em 1856 por Manuel de Araújo Porto-Alegre, então diretor da Academia, junto à decisão de prorrogar o estágio do pensionista em Paris. O documento revela, de modo exemplar, a função da cópia e as escolhas de obras e mestres da tradição europeia tanto recentes quanto contemporâneos:

O Sr. Diretor apresenta ao Corpo Acadêmico as seguintes Instruções para o Pensionista Vítor Meireles de Lima, Pensionista do Governo; além dos deveres impostos pelo regulamento especial que lhe é próprio, deverá no curso de seus estudos em Paris, preencher as seguintes obrigações, aprovadas pelo Corpo Acadêmico: 1º. – Em cumprimento do art. 12 do precitado regulamento copiará do mesmo tamanho o quadro n. 360 de Salvador Rosa, que se acha no Louvre, na coleção da Escola Italiana; e se este painel desagradar-lhe, copiará no ponto maior que puder a figura de Leônidas no quadro da *Passagem das Termópilas*, de Luiz David. Pede-se-lhe todo o esmero possível na execução destes trabalhos; porque são destinados a servirem de norma aos alunos de pintura, e darem ideia do estilo e colorido dos mestres. 2º. – No 2º. Ano, fará todo o seu possível para nos mandar *uma cópia do famoso Tronco, de Pagnest, que está na Escola de Belas Artes*, porque é ainda para o mesmo efeito, visto que este primor d'arte é um modelo completo de desenho e pintura para o estudo do nu. 3º. – No 3º. Ano, nos mandará algumas figuras inteiras dos quadros do barão Gros, seja da *Peste de Jaffa* ou da *Batalha de Aboukir*, mormente aquele árabe que se acha deitado, e de costas, por baixo do cavalo de Murat. Se puder mandar estes magníficos exemplares do tamanho dos originais, será muito bom; e muito belo efeito produzirão na sala própria dos Pensionistas. – O Corpo Acadêmico deposita na sua assiduidade, e gosto pela pintura histórica, a bela esperança de o ver um dia em seu seio rodeado de uma mocidade estudiosa a prodigalizar no ensino os seus talentos e patriotismo. – É o que tenho, por ora, em nome do Corpo Acadêmico

5 Estudo o papel da cópia no contexto das tipologias compositivas e da tradição clássica em Pereira (2003 e 2007).

de significar-lhe, desejando-lhe muitas felicidades e prazeres nessa nova Atenas. – Se a opinião do Professor que tomar em Paris for contra o desejo que lhe manifesto nesta limitada instrução, o que poderá acontecer, porque cada mestre tem a sua maneira de ver particular, diga o que lhe ordenar o seu Professor particular, prevenindo-o contudo qual o fim da Academia na aquisição destas normas do talento de tão grandes mestres⁶ (grifo adicionado).

Partida de Jacó (1883), *Jesus em Cafarnaum* (1887) e *Narração de Filetas* (1887) constituem o tipo tradicional de exercício de pintura histórica que era proposto aos alunos. Os temas, em geral, são tirados da história antiga seja de cunho religioso, como no caso das duas primeiras obras, seja referido à literatura clássica, como na terceira. Sabemos que a hierarquia dos temas, com a supremacia da pintura histórica, sempre foi um ponto importante no ensinamento acadêmico, mas é importante enfatizar que, embora a pintura histórica tenha, desde muito cedo, servido à celebração política, seu sentido doutrinário fundava-se no valor moralizante da narrativa, no contexto de uma concepção metafísica do mundo. Em outras palavras, entendia-se a arte como imitação da natureza, significando que deveria seguir as mesmas leis eternas que regiam a organização do mundo. As narrativas do passado tinham, portanto, caráter exemplar, pois revelavam a harmonia de um mundo imutável e atemporal.

É exatamente essa concepção metafísica da arte e do mundo que começa a ser abalada – mesmo nas academias – no século XVIII e, de forma mais radical, durante o século XIX por novos conceitos, como o historicismo e o evolucionismo. A partir de então, o mundo passa a ser visto em constante transformação e os valores, encarados como próprios à cultura de cada época.⁷ Nesse contexto, aparece o interesse pelas histórias, personagens e motivos nacionais, abrindo espaço para a valorização do elemento não europeu – em nosso caso, o indianismo, como se vê em *Marabá* (1882) e em *O último Tamoio* (1883). Mas é importante observar que, apesar de relativizada, a pintura continua ancorada nos mesmos valores tradicionais: seu caráter exemplar, pelo destaque de temas nobres, e sua ligação com a história e a literatura.

Ateliê do artista (1883) e *Estudo de mulher* (1884) participam de um conjunto de obras, aparentemente exterior ao universo acadêmico. *Recostada*

6 *Atas da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes*, Sessão de 1º de abril de 1856. Museu D. João VI, notação 6151, p. 665.

7 Discuto os conceitos de estilo e de tipologia, bem como a constituição da disciplina História da Arte na passagem do século XVIII para o XIX, justamente no momento de crise da tradição clássica, em Pereira (2005a e 2005b).

ainda pode ser vista como um exercício, provavelmente uma cópia, apesar de a atitude da modelo estar fora das poses antigas e convencionais, ligadas às narrativas retóricas,⁸ e tomar caráter mais realista. Em *Estudo de mulher*, a representação da figura feminina adquire nova feição pela ambientação contemporânea. Na verdade, os objetos que completam a composição – leque, colcha, almofada, papel de parede – recebem tratamento cromático destacado e rivalizam com a figura humana em termos de importância na construção da imagem. O cuidado na descrição do ambiente e na exposição dos objetos também aparece em *Ateliê do artista*, de modo até mais exacerbado, pois a narração, desprovida de figuras humanas, é suspensa, ficando o conteúdo expresso na própria aparência da pintura. Nada ecoa da idealização e da retórica anteriores. O realismo abre caminho para a vida comum e espalha sobre ela um olhar aproximado. A tradicional distância entre a obra e o espectador é rompida por essa tomada íntima, que permite o compartilhamento e a identificação entre artista e público.

Portanto, nesse pequeno conjunto de obras feitas por Amoedo em sua estada de oito anos em Paris, é possível identificar a prática concomitante tanto da pintura mais tradicional quanto de uma pintura mais moderna, que estava abandonando o universo clássico e se voltando para a vida cotidiana e contemporânea, com destaque cada vez maior para a visão pessoal do artista.⁹

Esse entrelaçamento entre valores tradicionais e modernos na prática de Amoedo é bastante compreensível: estava em Paris, frequentava os ateliês de seus mestres, os museus, os salões, mas o que dizer da recepção dessas obras no Rio de Janeiro, em especial na própria Academia? Sabemos que Amoedo conseguiu prorrogar o seu período de pensão – o que certamente significa que a Academia avaliava de forma positiva o seu desempenho. Além disso, pouco depois de seu retorno, é indicado professor do curso de pintura, entrando logo em atividade – o que também sugere a aprovação de sua obra e de sua posição estética.

8 A tese de doutorado de Ivan Coelho de Sá é um estudo extraordinário sobre as chamadas “academias” na nossa Academia que merece ser publicado. Além de inúmeros outros aspectos importantes, Ivan chama a atenção para a mudança nas poses do modelo. Sendo tais poses sempre indicadas pelos professores, a sua mudança é um indicador importante, tanto que fez parte da pauta da Reforma de 1890, pela qual se transformou a velha Academia em Escola Nacional de Belas Artes: “A Reforma de 1890 suprimiu as academias historiadas, mas conservou as provas com academias tradicionais, do natural, uma por meio de desenho e outra pintada. Esta última seria uma cópia fiel do modelo, mantendo-o integrado ao ateliê, isto é, estudando especificamente suas formas anatômicas sem travestimento de personagem histórico, bíblico ou mitológico” (Sá, 2004, vol. II: 522).

9 Desenvolvo uma visão mais de conjunto desse período em Pereira (2008a).

Um documento do Museu D. João VI pode esclarecer a opinião dos professores em relação a essas mudanças artísticas. Trata-se de *Parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolfo Amoedo*, de 13 de setembro de 1884:

A comissão encarregada de dar parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolfo Amoedo, tendo examinado as quatro telas que constituem a nova remessa, vê nesses estudos que representam:

1º. *A partida de Jacob*

2º. Esboceto do seu quadro – *Cristo em Carfanaum*.

3º. Uma cópia – Esboceto de Tiepoli [sic] (existente no Louvre).

4º. Grande estudo de mulher – figura uma vista de dorso.

Que estes trabalhos revelam grande aproveitamento, deixando antever o resultado final dos seus esforços, que por certo atingirão, libertando-se, mais tarde, da situação transitória e dependente que o estudo, a prática e os preceitos da Escola Francesa contemporânea, tanto influem e o induzem a sentir desse modo.

O esboceto representando Jesus Cristo em Carnafau é uma boa composição de quadro, que para executá-lo requer o dito pensionista – prorrogação por dois anos do prazo de sua pensão – na forma do art. 9 das instruções dos pensionistas. Esse quadro, devendo ser bem executado e de modo que a figura do protagonista adquira maior importância nessa composição, constituirá certamente um dos trabalhos mais valiosos do jovem artista. Por isso parece à comissão ser justo o pedido a que tem ele direito. Unanimemente aprovado em sessão de hoje, 13 de setembro de 1884, J. M. Mafra – Secretário, Vítor Meireles, José Maria Medeiros (Notação 3.848).

É interessante verificar o que os membros da comissão – João Maximiano Mafra (1823–1908), Vítor Meireles (1832–1903) e José Maria Medeiros (1849–1925), artistas da geração anterior à de Amoedo e então professores da Academia – identificam em “Grande estudo de mulher” a “Escola Francesa contemporânea”, mas acham que é uma “situação transitória e dependente”. Certamente, continuam preferindo a pintura mais tradicional de *A partida de Jacob* e *Cristo em Carfanaum*, mas não reagem drasticamente, aprovando, sem problemas, o pedido de prorrogação para mais dois anos da pensão.

Vemos, portanto, que a arte brasileira do século XIX, assim como a do início do século XX, apresenta-se como um campo cultural complexo e deve, na minha opinião, ser analisada fora das dicotomias habituais. Existe, é lógico, um conflito central, definido de maneira clara pela crise da tradição clássica e a busca de novos valores artísticos. Mas o posicionamento dos artistas, dos críticos e mesmo da Academia em relação a esse conflito é ambíguo tanto em termos de discurso

quanto em sua prática artística. Assim, o “moderno” naquele momento tanto pode estar fora quanto dentro da Academia, obrigando o historiador da arte a abrir mão das opiniões generalizantes e a examinar os artistas caso a caso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

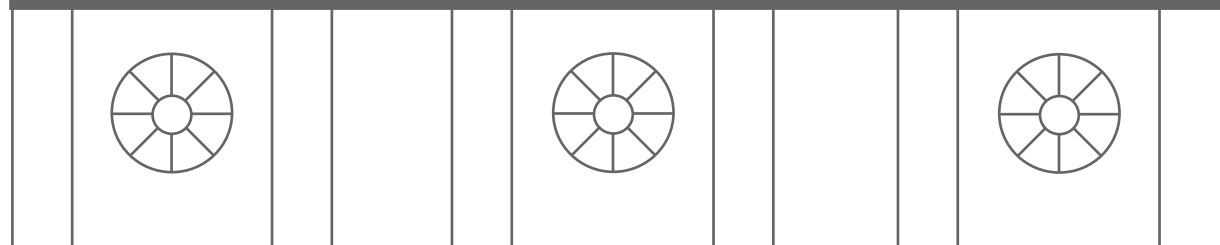
- PEREIRA, Sonia Gomes. 1997. “A história da Academia: um problema a ser repensado na História da Arte Brasileira”, *Anais do Seminário EBA 180*, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 11–6;
- _____. 2001. “Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão”, *Revista Arte & Ensaios*, n. 8, Rio de Janeiro, p. 73–83.
- _____. 2002a. “O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na *École des Beaux-Arts* em Paris no século XIX. Em: *185 anos da Escola de Belas Artes*. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p.93–177;
- _____. 2002b. “A trajetória dos arquitetos e engenheiros brasileiros na Escola de Belas Artes de Paris no século XIX”, *Anais da XXI Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica*. Curitiba, p. 119–28.
- _____. 2003. “Desenho, composição, tipologia e tradição clássica: uma discussão sobre o ensino acadêmico do século XIX”, *Revista Arte & Ensaios*, n. 10, p. 40–9
- _____. 2005a. “A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia”, *Revista Estudos Ibero-Americanos*, vol. xxxi, n. 2, Porto Alegre, p. 143–54;
- _____. 2005b. “História, arte e estilo no século XIX”, *Revista Concinnitas*, n. 8, Rio de Janeiro, p. 128–41.
- _____. 2007. “As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX”. *Anais do xxvi Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte, p. 530–45
- _____. 2008a. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte.
- _____. 2008b. “A arte e os escritos sobre arte no século XIX no Brasil: a coleção do Museu D. João VI”, *Anais do xxvii Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte, p. 350–61.
- SÁ, Ivan Coelho de. 2004. “Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira”. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SONIA GOMES PEREIRA

Professora titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ZUZANA PATERNOSTRO

Guido Reni *versus* Elisabetta Sirani: o original e suas cópias



RESUMO

O texto aborda a cópia realizada por Elisabetta Sirani, pertencente a um conjunto de 11 obras adquiridas pela Academia Imperial de Belas Artes em 1859, da pintura *Virgem adorando o Menino Jesus dormindo*, de Guido Reni, que se encontra na Galeria Doria Pamphili, em Roma. Embora seja esteticamente inferior à composição idêntica, localizada pela autora do artigo no Museo Nacional de Bellas Artes de Havana, o quadro de Sirani é uma das felizes cópias pintadas por artistas anônimos, seguidores da famosa escola bolognesa do século XVII.

PALAVRAS-CHAVE

pintura italiana, cópia, século XVII.

ABSTRACT

The text approaches the copy made by Elisabetta Sirani, belonging to a set of 11 works acquired by the Academia Imperial de Belas Artes in 1859, of the painting *The Virgin adoring the boy Jesus sleeping*, by Guido Reni, which is exhibited at the Doria Pamphili Gallery, in Rome. Although it is aesthetically inferior to identical composition, located by the author at the Museo Nacional de Bellas Artes of Havana, Sirani's work is one of the well-done copies by anonymous painters followers of the famous 17th century Bologna school.

KEY WORDS

Italian painting, copy, 17th century.

Grande parte do acervo mais antigo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro é constituída por pinturas europeias que, em catálogos de exposições publicados pela Academia Imperial de Belas Artes desde o início do século XIX, possuem registros razoavelmente confiáveis quanto às suas autorias ou atribuições. Muitas vezes, quando se trata de uma obra de artista desconhecido, assinala-se ao menos a época ou a escola a que ela pertence, informação subtraída das características do estilo adotado na composição. Tratando-se de obras emprestadas, estes catálogos ainda citam os nomes dos proprietários ou, no caso de doações, os respectivos doadores.

O objeto desta investigação é a pintura *Virgem adorando o Menino Jesus dormindo*, que veio diretamente de Roma em 1859, adquirida pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, juntamente com outras dez pinturas, todas italianas. Esse conjunto de 11 obras encontra-se relacionado no catálogo de 1860 da Academia, o que permite a identificação das autorias das obras, por meio de títulos e atribuições – apesar da omissão de sua origem, talvez por não terem sido doadas, mas efetivamente compradas do comerciante de obras de arte Cesare Lanciani.¹

Virgem adorando o Menino Jesus dormindo foi atribuída ainda em primeira citação² a “Isabel Sirani, discípula de Guido Reni”, e constou continuamente nos catálogos da Academia ao longo do século XIX com autoria inalterada.³ Já no século XX, os catálogos da Escola Nacional de Belas Artes de 1920 e 1923 especificaram a autoria com maior precisão, creditando-a a Elisabetta Sirani (1638–1665), bem como forneceram as medidas da obra.⁴ Inesperadamente, após anos de autoria consolidada, encontramos a mesma obra sem referência de autoria no catálogo da Exposição de Autores Ignorados, realizada pelo Museu Nacional de Belas Artes em 1941 (: 30, n. 3). Até 1944, mantém-se em dúvida a atribuição, quando, no Inventário do Museu Nacional de Belas Artes, novamente se incorpora a autoria de Elisabetta



1 Guido Reni (1575–1642), cópia de Elisabetta Sirani (?). *Virgem adorando o Menino Jesus dormindo* óleo sobre tela, 85 x 110 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Sirani. Filha do pintor Gian Andrea Sirani, ambos foram grandes admiradores e imitadores – em pleno barroco vigente em toda a Península Itálica – do estilo academicista de Guido Reni (1575–1642).

Com o propósito de determinar a autoria dessa obra do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, mas sem intenção de sermos exegetas de arquivos, reunimos alguns subsídios para tanto, conforme as informações a seguir.

São vários os modelos adotados para repetir a composição *Virgem adorando o Menino Jesus dormindo*: dois deles, citados pelos historiadores e biógrafos contemporâneos Rinaldo Ariosti (1627) e G. B. Passeri (1679) – o primeiro deles existente em Modena e o segundo em Santa Maria Maggiore de Roma –, foram levantados, entre outros, por Luiz Marques no *Boletim do MNBA* de 1988, no qual considera, inclusive, a hipótese de a obra em questão ser de Gian Andrea Sirani (1610–1670). Elisabetta, uma de suas três filhas, foi jovem artista com carreira promissora e pintora mais talentosa do que seu pai Gian Andrea. Faleceu muito nova, supostamente envenenada, mas certamente de exaustão, por ter sido obrigada a trabalhar em excesso, o que culminou em múltiplas úlceras que causaram sua morte prematura.

1 Procedente de Lanciani, há outro conjunto ainda maior, conhecido como “Conjunto Ângelo Antonio Rósea”, adquirido em 1874. O histórico dessa compra consta de documentos disponíveis, organizados pela técnica-arquivista Zulmira Poppe em Marques e Paternostro (1996).

2 Conforme relacionado na página 110 (n. 67).

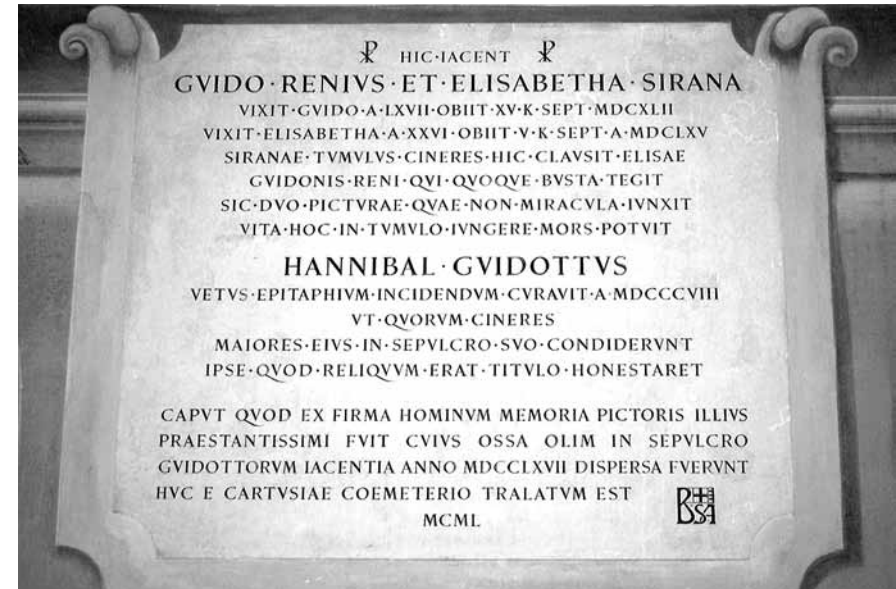
3 Ao longo do século XIX, aparecem catálogos impressos pela Academia Imperial de Belas Artes (1860) citando o prenome da Sirani como Isabela, em vez de Elisabetta, além de uma pequena alteração do título da obra para *A Santa Virgem adorando Jesus Menino* (1872). Faz-se necessário registrar ainda a restauração realizada pelo pintor Luiz Carlos Nascimento, funcionário da Academia, mencionada no catálogo da Academia em 1889.

4 Medidas citadas: 85 x 108 cm, em 1872, e 85,5 x 109,5 cm, em 1889.

- 2 Elisabetta Sirani (1638–1665)
Autorretrato, c.1658
 crayon vermelho sobre papel, 21,8 x 17,3 cm
 Walker Art Gallery, Liverpool (Inglaterra)

PÁGINA À DIREITA

- 3 Tumba de Guido Reni e de Elisabetta Sirani
 Basílica de São Domênico, Bolonha, Itália



Tratando-se de uma obra de Elisabetta, é interessante recordar outras pintoras italianas da época injustamente pouco lembradas, como a notável bolonhesa Lavinia Fontana (1552–1614)⁵ e duas outras, mais conhecidas pelas dificuldades ou tragédias que enfrentaram do que por seu talento: Sofonisba Anguissola (1528–1628), grande pintora do Renascimento, que ficou cega aos sessenta anos de idade e foi mestra de Van Eyck, pintor flamengo inventor da técnica de pintura a óleo, e a genial Artemísia Lomi Gentileschi (1593–1652), pintora romana primogênita de Orazio Gentileschi, cujos temas enfocando assuntos dramáticos decorrem da sua sofrida vida particular.

Elisabetta Sirani era uma jovem superdotada e culta, chegada à produção literária, além de musicista. Fundou uma escola em Bolonha especialmente para mulheres pintoras – a princípio, para suas irmãs Anna Maria e Bárbara. Admirada e reconhecida pelo público e, sobretudo, pela nobreza – assim como pelo historiador, crítico de arte e conde Carlo Cesare Malvasia (1616–1693), também amigo de sua família –, foi sepultada com as devidas pompas na tumba do próprio Guido Reni, situada na capela Guidotti do templo de San Domenico, em Bolonha.

5 Entre outros artistas, Lavinia Fontana, a filha pintora de Prospero Fontana, foi representante da afamada primeira Escola de Arte de Bolonha, a Accademia dei Incamminati. Entre as pintoras notáveis do século XVII, cabe citar ainda Judith Leyster (1610–1660), artista holandesa casada com o também artista J. M. Molenaer, e ativa em Haarlem, nos Países Baixos.

Sua pintura possui equilíbrio clássico, aliado a um colorido atraente e vivaz, que revela, em última análise, os aspectos de seu temperamento sonhador. Trabalhando muito para sustentar seu pai doente e outros membros da família, deixou cerca de duzentas obras, apesar de sua curta existência de 27 anos. Entre elas, destacam-se as pinturas *Madona com Menino Jesus e São João Batista*, e *Virgem e criança*, da coleção do Museo Civico, em Pesaro, Itália; os desenhos a *crayon* no acervo do Museu de J. P. Getty, em Los Angeles, Estados Unidos; e o autorretrato (c. 1658), feito aos vinte anos de idade, pertencente à Walker Art Gallery do Museu Nacional de Liverpool, Inglaterra.

Guido Reni era um grande apreciador da arte de Rafael, porém apaixonado pela pintura de Caravaggio, que atraiu seu interesse e foi quem mais exerceu influência sobre sua obra, tornando-se, inclusive, seu maior rival. Guido Reni é o autor da composição original *Virgem adorando o Menino Jesus dormindo*, que se encontra na Galeria Doria Pamphili, situada no palácio homônimo, em Roma. Essa pintura, que serviu de modelo para o quadro da coleção do Museu Nacional de Belas Artes, segundo análise detalhada de Robert Enggass, crítico e historiador do século XX, foi realizada em 1627.⁶

6 Robert Enggass opera um desdobramento dessa obra, ao apresentar outros exemplos de estudos preparatórios, de versões e de derivações surgidas a partir da pesquisa realizada por O. Kurz em 1938.

- 4 Guido Reni (1575–1642)
Charitas
coleção Wrightsman, Nova York,
Estados Unidos

PÁGINA À DIREITA

- 5 Guido Reni (1575–1642), réplica de Guido Reni (?)
La virgen y el niño
óleo sobre tela, 96 x 120 cm,
Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, Cuba



Há outra obra de Reni que possui características semelhantes no tratamento do corpo da criança ou mesmo da face e da mão da Virgem: *Charitas*, da coleção Wrightsman, de Nova York, analisada posteriormente por seu biógrafo, o historiador Stephen Pepper.⁷

A obra *Virgem adorando o Menino Jesus dormindo* que se encontra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes também foi reconhecida em face de composição idêntica, atribuída a Guido Reni e existente no acervo do Museo Nacional de Bellas Artes de Havana, em Cuba. Meu interesse pela obra surgiu, precisamente, em outubro de 1993,⁸ quando, em viagem particular por Havana, entrei no museu citado, situado em prédio antigo e original no centro da cidade. Ao visitar as exposições permanentes, eu a vi na sala dos mestres italianos. A semelhança era espantosa e, como na época o quadro do acervo carioca encontrava-se em processo de restauração, solicitamos uma reprodução e algumas informações complementares à direção do museu de Havana que pudessem auxiliar na conclusão da restauração da

pintura do Museu Nacional de Belas Artes. A procedência e os pormenores sobre sua origem e seu histórico, bem como a atribuição da autoria da obra “cubana” não acompanharam a gentil remessa da fotografia. O fato é que a pintura do acervo de Havana, formalmente tida como uma obra de Guido Reni, apresenta algumas qualidades estéticas inegáveis.

Para diferenciá-las de imediato, notamos a presença de um contorno dourado na composição “cubana” e, sobretudo, os tratamentos dados aos rostos: a face infantil do menino e o semblante da Virgem, com seu olhar bem definido, ambos elaborados com extremo capricho. A seguir, o panejamento da composição “cubana” é mais extenso, rico de dobras e nuances de cores; à diferença da obra do museu brasileiro, estende-se no caso da cortina rosácea, descendo do lado esquerdo até os joelhos do Menino Jesus. As qualidades pictóricas aparecem ainda no trabalho do pincel, guiado com muita segurança, sendo o resultado estético visivelmente melhor. Assim, sem grande hesitação, pode-se considerar que a pintura do Museu de Bellas Artes de Havana foi realizada pela mão do próprio Guido Reni ou por um de seus copistas mais bem-sucedidos,⁹ ao passo que a obra do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro estaria

- 7 Atendendo a um desejo pessoal de meu marido, o engenheiro Jorge Guimarães Paternostro, visitamos Cuba, a fim de rever ex-estudantes cubanos da Escola de Engenharia em Bratislava (*Slovenská Vysoká Skola Technická*), na ex-República da Tchecoslováquia, que eram colegas seus dos tempos universitários, durante a década de 1960.
- 8 A composição original foi reproduzida por Pepper no catálogo completo da obra de Guido Reni (1984, n. 115). Há outros quadros de Guido Reni em que o artista retoma o repertório temático da criança e dos rostos femininos, como: *São José com o Menino Jesus nos braços*, *Santa Catarina de Alexandria*, *Santa Cecília* e *Santa Madalena*, além de *Virgem Anunciação*.

- 9 Sobre as questões da qualidade e da autenticidade da obra existente no Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, tivemos recentemente oportunidade de ouvir a opinião do colega Oscar Antunã Benítez, conservador-restaurador-chefe dessa instituição em Havana, durante congresso do Conselho Internacional de Curadores de Arte Flamenga e Holandesa (CODART), ocorrido em Paris em março de 2008.



6 Giovanni Francesco Gessi (1588–1649). *Madona com criança*
óleo sobre tela, 72,7 x 95,2 cm. Christie's, Londres, Inglaterra.

mais bem situada no âmbito da produção de Elisabetta Sirani, não excluindo trabalhos no plano de outras repetições realizadas, ainda no século xvii, em seu ateliê ou no rastro de seguidores próximos do famoso artista.

Para completar o leque de alternativas referentes à autoria da obra do acervo de pintura estrangeira do Museu Nacional de Belas Artes, é preciso lembrar a produção do artista italiano Giovanni Francesco Gessi (1588–1649), pintor de Bolonha, assim como seu quadro *Virgem com criança*, datado de 1624 e exposto no Museu do Louvre, em Paris; além, principalmente, do quadro *Madona com criança*, negociado no comércio de arte europeu e que segue a ordem composicional do modelo de Guido Reni e, conseqüentemente, da pintura existente no Rio de Janeiro. Esse quadro foi divulgado para venda pela Christie's, casa londrina de leilões de arte, em julho de 2003, restando aqui a dúvida sobre o autor da obra existente no Museu Nacional de Belas Artes: de fato Guido Reni ou provavelmente, na melhor hipótese, Elisabetta Sirani, uma vez que cópias dessa bela composição foram largamente reproduzidas em pleno século xvii não apenas no ateliê de Guido Reni ou de seus alunos, como também por inúmeros seguidores desse famoso pintor de cunho classicista, nascido na rica e sofisticada Bolonha da época.

Ao analisar os primórdios da origem da coleção de pintura estrangeira do Museu Nacional de Belas Artes, não se pode deixar de observar e de reconhecer que algumas poucas, porém relevantes compras foram efetuadas pelo governo brasileiro. Ao lado da coleção Lebreton e do lote de obras de D. João vi, aqui deixado por ocasião de seu retorno apressado para Portugal, importantes aquisições foram feitas ainda em meados do século xix. Uma delas consistiu, conforme já mencionado, na aquisição de um conjunto de preciosos quadros de arte europeia, de que fazia parte a pintura *Virgem adorando o Menino Jesus dormindo*, que justamente desencadeou a nossa investigação.¹⁰

Impressiona o fato de que, no passado, embora ocasionalmente, houve recursos da Fazenda Imperial, além de, sobretudo, vontade política para a aquisição de obras valiosas ofertadas à Academia.¹¹ É oportuno registrar, portanto, que hoje a disposição para esse tipo de investimento cultural, como a mencionada compra de obras para a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, de que o Museu Nacional de Belas Artes é herdeiro e sucessor legítimo, inexistente no Brasil há mais de meio século.¹² Tal persistência certamente contribuiu para o empobrecimento e a estagnação do aprimoramento da coleção secular do Museu Nacional de Belas Artes, pois ignora obras importantes adquiridas por cidadãos brasileiros, testemunhando hoje sua contínua e lastimável evasão, transferência ou retorno ao exterior.¹³

10 Essa obra foi exposta como possível réplica de Guido Reni, datada do século xvii, na exposição *Os Clássicos da Pintura Europeia – Acervo do Museu Nacional de Belas Artes*, realizada em agosto de 2006.

11 Mesmo com certa demora, ainda assim foi comprada com recursos do governo, em 1865, a coleção de desenhos, projetos e obras de Grandjean de Montigny, arquiteto da Missão Artística Francesa falecido em 1850, ofertadas por sua viúva Maria Luiza F. de Panasco.

12 Um dos raros exemplos nessa direção ocorreu durante o governo Getúlio Vargas, quando, por iniciativa expressa em carta, o então diretor do Museu Nacional de Belas Artes, o pintor e professor Oswaldo Teixeira, justifica a importância e a necessidade de se adquirirem as obras de Frans Post (1612–1680) disponíveis no leilão de Djalma da Fonseca Hermes. Atendendo ao pedido expresso por Oswaldo Teixeira, essas obras (cinco no total) foram finalmente compradas e, após decorarem o Palácio Guanabara de início, acabaram permutadas por outros quadros pertencentes ao acervo da instituição, sendo, a partir de 1943, expostas e disponibilizadas para o público em geral interessado.

13 O resgate de obras ainda disponíveis para aquisição no país e no exterior – em particular, da Coleção Brasileira, produto de muito esforço e determinação – resultaram numa coleção admirável (não apenas pela qualidade do seu acervo, como também pela organização e a facilitação de um fluxo impressionante de visitação pública), pertencente ao acervo do Instituto Ricardo Brennand, do Recife. Trata-se de um fabuloso exemplo da capacidade de planejamento e de como recursos econômicos, aliados a uma ética voltada ao público e a serviço da história, da cultura e da educação, podem contribuir decisivamente para a construção do senso de cidadania desta nação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

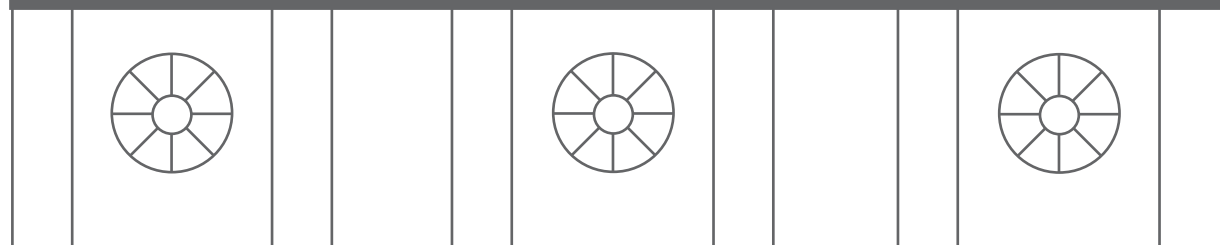
- ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. 1860. *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Tip. Nacional, 1860.
- _____. 1889. *Indicação dos quadros que se acham expostos ao público na Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tip. a vap. de Pereira Braga.
- BÉNÉZIT, Emanuel. 1999. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris: Gründ, 14 tomos.
- BENÍTEZ, Oscar Antunã. 2007. “Comunicação oral sobre a obra *La virgen y el niño* e classificação como provável réplica de Guido Reni”. Paris: Congresso do Conselho Internacional de Curadores de Arte Flamenga e Holandesa (CODART), março.
- BOHN, Babette. 2004. “Female self-portraiture in early modern Bologna”. *Renaissance Studies*, vol. 18, n. 2, p. 239–86.
- ENGGASS, Catherine & ENGGASS, Robert. 1980. “Introduction”. Em: *The life of Guido Reni*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. 1920. *Guia geral das galerias: pintura-escultura*. Rio de Janeiro: Tip. Revista dos Tribunais.
- _____. 1923. *Catálogo geral das galerias de pintura e de escultura*. Rio de Janeiro: Editora O Norte.
- MARQUES, Luiz. 1988. “Corpus da pintura italiana do Museu Nacional de Belas Artes”, *Boletim do MNBA*, vol. VII, n. 19–20–21.
- MARQUES, Luiz & PATERNOSTRO, Zuzana. 1996. *Museu Nacional de Belas Artes – Arte italiana em coleções brasileiras: 1250–1950*. São Paulo: Berlendis e Vertecchia Editores.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. 1941. “Exposição de autores ignorados”, *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, n. 3, p. 29–33.
- PATERNOSTRO, Zuzana. 2006. *Os clássicos da pintura europeia – Acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.
- PEPPER, David Stephen. 1984. *Guido Reni (1575–1642): a complete catalogue of his works with an introductory text*. Oxford: Phaidon Press.

ZUZANA PATERNOSTRO

Doutora em História e Teoria da Arte. Curadora da coleção de Pintura Estrangeira do Museu Nacional de Belas Artes de 1977 a 2006. Membro da Associação Nacional de Críticos de Arte, da Associação Internacional de Críticos de Arte, do Conselho Internacional de Museus e do Conselho Internacional de Curadores de Arte Flamenga e Holandesa.

MARIZA GUIMARÃES DIAS

Museus brasileiros e coleções etnográficas



RESUMO

O texto reflete sobre como as coleções etnográficas brasileiras devem ser expostas nos museus, para que proporcionem maior integração com o visitante. Sua análise se baseia no estudo da Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes, com foco na relevância da comunicação com o público.

PALAVRAS-CHAVE

museologia, coleções etnográficas, cultura afrobrasileira, comunicação.

ABSTRACT

The text reflects on how the Brazilian ethnographic collections should be exhibited in museums, so as to provide greater integration with the viewer. Its analysis is based on a study of the Museu Nacional de Belas Artes's African Art collection, focusing on the relevance of communication with the public.

KEY WORDS

museology, ethnographic collections, Afro-Brazilian culture, communication.

O mais remoto registro de museu remonta ao *mouseion*, o templo das musas, surgido na Grécia antiga e voltado para o saber filosófico. As musas eram filhas de Zeus como Mnemosine, deusa da memória. Detentoras da memória absoluta, elas deleitavam os homens, contando histórias do passado por meio de danças e músicas narrativas.

Foi em Alexandria, no entanto, com o agrupamento de um saber enciclopédico, que o conceito de museu se formalizou. Nessa cidade, reuniam-se os mais variados objetos e promoviam-se ciências, num ambiente cultural em que havia teatro, refeitório, jardins botânico e zoológico, biblioteca, e o homem aprendia e desfrutava dos acervos desses lugares. Nos museus, o conceito de aprendizado sempre esteve vinculado a um saber prazeroso, alternativo e dissociado da educação formal.

A análise da museologia mundial e, especificamente, brasileira nos leva a refletir sobre os museus, comumente encarados como meros depósitos de coleções. Até meados do século passado, vigorava a ideia de que o patrimônio nacional se construía por intermédio da preservação de objetos.

Assim, quase sempre os acervos eram trabalhados segundo um conceito material, em que os objetos falavam por si só e sobreviviam aos seus donos. As instituições detinham a pesquisa e a informação, sem se preocuparem muito com a comunicação. Hoje, existe a sensibilidade por parte dos dirigentes em criar políticas culturais que estreitem os vínculos entre os acervos e o público. Pode-se afirmar, inclusive, que o surgimento de diversos centros culturais e a consolidação de um mercado de arte promoveram trabalhos criativos, interligando variadas manifestações artísticas de grande aceitação popular, e de certa forma têm contribuído para que os grandes museus modifiquem suas posturas diante das necessidades reais do público.

Assim, com a evolução dos meios de comunicação, o objeto museológico deixa de ser um fim para se tornar um meio. Ele se torna um instrumento que registra o momento de sua cultura, repassando para o visitante toda a sua força. Aos profissionais da área de museus cabe contextualizá-lo, usando os recursos tecnológicos existentes, para que o visitante o absorva no espaço em que foi criado. A pesquisa realizada em torno de um objeto não necessariamente obriga o público a abarcar toda a carga de informação extraída do mesmo, ou seja, o volume de registros decorrentes da pesquisa sobre ele permite que os curadores disponham de vários segmentos para explorar, de caminhos para melhor encontrar variantes em sua busca de comunicação.

Os profissionais dessa área, portanto, devem permanecer atentos para saber quais os tipos de codificação do signo (objeto) e também avaliar se o público está apto para captá-los. Só assim pode haver resposta imediata.



1 Exposição da Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes, Sala Bernardelli, 1982.

Uma exposição tem de possuir uma linguagem clara, que se baseie nos códigos referenciais da sociedade para a qual é montada, uma vez que a comunicação só se estabelece quando há possibilidade de decodificar a mensagem da exposição.

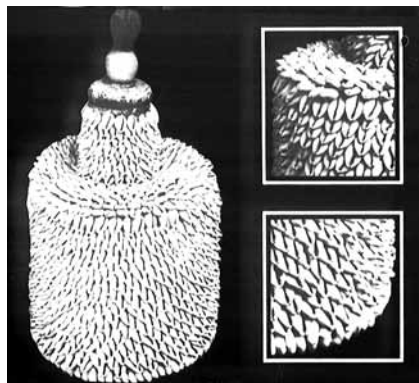
Ademais, o imenso espaço territorial de nosso país deve ser motivo de atenção, quando as mostras se deslocam de um estado para outro. As diferenças regionais, a linguagem verbal, assim como um local agradável (uso da ergonomia) e a ambientação adequada são fatores que devem ser estudados para possibilitar ao público que as visita informação e satisfação.

Nesse contexto, as coleções etnográficas brasileiras ainda não mereceram atenção no que diz respeito à exposição de seus acervos. Na maioria das vezes, estão abrigadas em universidades ou centros de estudos restritos à pesquisa. Expostas, quase sempre não revelam ao público seu grande potencial, pois são isoladas de seu contexto cultural, passando-se ao público apenas a ideologia da pesquisa ou a estética dos objetos. Em vez disso, uma peça etnográfica deve transmitir informações sobre momentos e situações sociais que auxiliem os visitantes a ter condições de assimilar e avaliar criticamente a realidade do objeto em sua cultura. O ato de criar as condições técnicas de fatura do objeto, os usos do mesmo e os seus significados na sociedade são fatores que devem ser estudados e repassados àqueles que visitam tais exposições.

A pesquisa sobre as peças etnográficas da Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, foi iniciada em 1983 por



2 Edan, amuleto da Sociedade de Ogboni, cultura Yorubá



3 pote de oferendas, cultura Yorubá



4 Altar cenográfico do culto de Ibeji cultura Yorubá

Raul Lody, responsável pela Coordenação de Projetos Afro-Brasileiros do Instituto Nacional do Folclore, e por mim, na condição de responsável pela Coleção de Arte Africana e Escultura do Museu Nacional de Belas Artes. Tais objetos foram analisados e estudados, buscando-se compreender seu desempenho sociocultural. Houve ainda o esforço para identificar em cada peça os elementos característicos dos padrões étnicos de sua cultura. Num primeiro momento, tentou-se explorar a parte estética em função de essa coleção etnográfica encontrar-se num museu de arte. Percebeu-se, no entanto, que, sem estar bem contextualizado, plenamente integrado em seu espaço sociocultural, o objeto etnográfico não era bem compreendido pelo público. A escultura de um ancestral africano tem sua beleza estética, definida por suas linhas, porém sua carga sociocultural é muito mais forte. Ela encarna o ser divinizado. Por não acreditarem na morte, algumas sociedades atribuem à estatueta a capacidade de abrigar o espírito do antepassado, conservando suas relações com os seres amados e sua sociedade, mantidas por meio de cerimônias, em que invocações verbais, oferendas e sacrifícios estabelecem e fortificam o elo entre os seres divinizados e a sociedade.

Quando essas estatuetas ancestrais são expostas em altares domésticos simulados, junto de oferendas que lhe são dedicadas, num ambiente semelhante ao de sua origem, ou ainda ao lado de fotografias que mostrem o processo ritual, o visitante assimila com maior facilidade a sua estética e, numa análise crítica, pode mais facilmente encontrar o *ethos* africano, presença marcante na formação do homem brasileiro. Dito de outro modo, a função do objeto na cultura africana é importante porque expressa, por meio de sua utilidade e de seu formato, a história do povo, as técnicas de fabricação,

a criação e a função desses objetos. Pela linguagem do objeto, podem-se mostrar cenas do cotidiano, a morte, a guerra, a força dos antepassados e a natureza. Os objetos, de acordo com sua forma e sua função, alcançam a dimensão de intermediários no diálogo entre o museu e seu público, participando, contribuindo e servindo de testemunho da vida cotidiana. Em resumo, revelam hábitos e costumes de um povo.

Para conseguirmos um bom resultado no processo da comunicação ao expor peças etnográficas, necessitaremos do auxílio de profissionais de outras áreas de atuação, como educadores, designers, cenógrafos e fotógrafos. A realização de um trabalho de grupo, em que cada profissional contribui com o seu conhecimento, aumenta em muito as chances de extrairmos dos objetos todas as informações que eles portam. A antropologia e a sociologia da arte, por exemplo, podem dar-nos o instrumental necessário ao estudo sistemático da produção artística africana e afro-brasileira, auxiliando-nos a detectar os momentos de continuidade e persistência, bem como os de ruptura e inovação para os padrões originais da produção artística brasileira. Com essa visão, o conceito de estética amplia-se, tornando-se utilitário, dinâmico, ao passo que as formas passam a integrar-se às manifestações sociais e a apresentar, em sua abrangência, as relações do homem com o seu meio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CADERNOS DE ENSAIOS, n. 2. 1994. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- CADERNOS MUSEOLÓGICOS, n. 1. 1989. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional/Fundação Pró-Memória
- GIRAUDY, Daniele & BOUILHET, Henri. 1977. *Le musée et la vie*. Paris: Documentation Française.
- GLUSBERG, Jorge. s/d. *Museo frios y calientes*. Argentina: Empresa Nacional de Telecomunicaciones.
- LODY, Raul. 1992. “Comunicado Aberto, nº 13”. Em: *Acervos museológicos: o caso dos documentos etnográficos*. Rio de Janeiro, dezembro.
- _____. 1994a. “Comunicado Aberto, nº 20”. Em: *Etnia e estética: em torno do discurso do objeto*. Rio de Janeiro, maio.
- _____. 1994b. “Comunicado Aberto, nº 21”. Em: *Por uma história da arte afro-brasileira*. Rio de Janeiro, agosto.
- REVISTA CIÊNCIA HOJE, vol. 13, n. 73. 1991. Rio de Janeiro, junho.

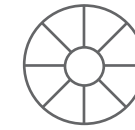
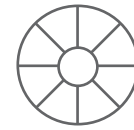
MARIZA GUIMARÃES DIAS

Curadora da Coleção de Escultura do Museu Nacional de Belas Artes.

CONSERVAÇÃO E TECNOLOGIA



Conservação e restauração no Museu Nacional de Belas Artes: procedimentos de restauro da escultura *Ainda bela*



RESUMO

O artigo expõe o processo de restauração e conservação da escultura *Ainda bela*, de Bartholomeu Paes Leme, moldagem em gesso ganhadora de Prêmio de Viagem oferecido pela Escola Nacional de Belas Artes. Abordam-se o tratamento em si e os conceitos, princípios e critérios que nortearam a restauração, expondo-se os métodos e procedimentos utilizados em sua preservação, em consonância com a identificação prévia dos danos e as características estéticas e históricas da obra.

PALAVRAS-CHAVE

preservação, restauração, escultura.

ABSTRACT

The article elaborates on the process of restoration and preservation of the *Ainda bela* sculpture, by Bartholomeu Paes Leme, a plaster cast which won the Travel Award granted by the Escola Nacional de Belas Artes. The treatment in itself, and the concepts, principles and criteria which guided the restoration are approached, elaborating on the methods and procedures used in its preservation together with the previous identification of damages and the aesthetic and historical features of the work.

KEY WORDS

preservation, restoration, sculpture.

INTRODUÇÃO

Com a intenção de preservar, estudar e difundir a cultura brasileira, criou-se em 11 de janeiro de 1937 o Museu Nacional de Belas Artes, consagrado com o passar do tempo como o museu de arte mais importante do país. Por intermédio da aquisição, da conservação, da pesquisa e da divulgação de obras de arte que evidenciem a evolução da produção artística brasileira e estrangeira, seu acervo possui inúmeras peças, entre as quais pinturas, esculturas, desenhos e gravuras brasileiros e estrangeiros de diversos séculos e da contemporaneidade.

Na preservação de parte desse grandioso acervo, iniciou-se em 2006 a restauração de um dos elementos escultóricos que ganharam os chamados Prêmios de Viagem. Segundo Vianna (2008), em texto de 1906 retirado da revista *Renascença*, esses prêmios foram criados pela legislação republicana sobre as belas artes, que estabeleceu prêmios de viagem permanentes aos alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Assim, aqueles jovens artistas brasileiros que fossem contemplados com medalha de ouro nas exposições anuais, em quaisquer de suas seções (arquitetura, pintura, escultura e gravura), poderiam receber uma pensão de cinco anos para aperfeiçoar seus estudos na Europa. O Estado, portanto, além de mandar o aluno à Europa por destacar-se numa Exposição Geral de Belas Artes (salão), concedia-lhe ainda o Prêmio de Viagem.

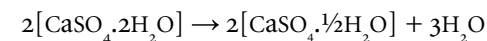
Selecionamos a escultura *Ainda bela*, de Luís Bartholomeu Paes Leme, entre os inúmeros e brilhantes trabalhos que ganharam os Prêmios de Viagem no passado por seu valor e representatividade, e principalmente por se encontrar, hodiernamente, em profundo estado de degradação.

Seu criador nasceu no município de Vassouras, no Rio de Janeiro, em 1899. Foi aluno de Rodolfo Bernardelli antes de ingressar na Escola Nacional de Belas Artes e recebeu sua primeira medalha de prata, entre outros prêmios, com a obra *Carne e espírito*. Em sua primeira exposição, em 1951, concorreu ao primeiro prêmio de viagem à Europa com a obra *Diana*, tirando segundo lugar. No ano seguinte, com a obra *Ainda bela*, em tamanho natural, recebeu o tão sonhado Prêmio de Viagem à Europa, disputado no Salão de Belas Artes.

A seguir, demonstramos o processo de restauro realizado para sua preservação, fazendo com que voltasse à cena, como se tivesse sido criada nos dias de hoje.

O GESSO

A escultura *Ainda bela* foi executada em gesso, substância normalmente utilizada na forma de pó branco, a partir do mineral gipsita, que é composto basicamente de sulfato de cálcio hidratado. A gipsita é esmagada e calcinada, e quando perde água, forma o chamado gesso.



Sua mistura é feita com água e endurece rapidamente, adquirindo sua forma definitiva entre oito e 12 minutos. Se necessário, o controle de sua secagem pode ser realizado na execução do trabalho, utilizando-se água morna. Outro fator a ser levado em conta é que o gesso, após a secagem, pode ser esculpido com ferramentas adequadas e resistentes, que o modelam na forma desejada.

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

Se o Patrimônio é produção humana e expressão do próprio ser, então não basta ver a conservação e a restauração como técnicas isentas. A conservação ganhou estatuto de ciência e a restauração é uma das atividades aplicadas do cientista que atua nas ciências da conservação.

A mudança do técnico para o cientista pressupõe não apenas domínio e aplicação de técnicas adequadas, mas, sobretudo, uma enorme responsabilidade social baseada em reflexões teórico-metodológicas sobre seu fazer (Botallo, 1997).

Foi com base nessa forma de pensar, no reconhecimento da importância do conhecimento prévio da obra de arte e dos materiais que a constituem, e sobretudo no respeito às suas características estéticas e históricas que a escultura *Ainda bela* foi recuperada em seu aspecto e em sua estrutura. Segundo Marilúcia Bottalo, devemos lembrar que:

Não é possível entender apenas os aspectos materiais e construtivos dos objetos sem vinculá-los aos seus atributos, significados e simbologias. Pois é no aspecto imaterial que, muitas vezes, se justifica a manutenção

de objetos que não são valiosos nem por sua forma de confecção ou pela preciosidade de seus componentes. Ao manter a imagem e a aparência de um objeto, é preciso estar comprometido com a sua essência, aquilo que o torna original e diferente em relação a qualquer outro. É por causa dessa originalidade, inscrita tanto no material quanto nos seus significados, que se torna fundamental preservar, conservar e restaurar objetos enquanto testemunhos materiais, ao invés de simplesmente substituí-los por novos (Botallo, 1997).

Os procedimentos de conservação e restauro desenvolvidos na preservação da obra se basearam em princípios e critérios estabelecidos pelos órgãos de proteção e contemplaram os seguintes aspectos: a) reconhecimento do valor artístico e histórico; b) respeito ao original, sem influência do gosto pessoal; c) análise das causas de degradação; d) estabilidade e reversibilidade; e) diferenciação entre intervenção e original; e f) registro documental das intervenções realizadas (relatório).

Vejamos então em detalhes a metodologia adotada.

METODOLOGIA DE INTERVENÇÃO

Os procedimentos utilizados na intervenção foram: 1) pesquisa e identificação: levantamento da documentação histórica, estética e fotográfica da obra de arte, diagnóstico dos danos e acompanhamento de sua documentação fotográfica; 2) intervenção de conservação e restauro após a identificação dos danos: limpeza química e mecânica, com a determinação de elementos químicos que não alterassem a obra em seu aspecto e em sua estrutura, e recomposição volumétrica e de partes faltantes por meio de registro fotográfico ou por rebatimento; e c) criação de um suporte (base) especial para a transferência da obra.

DIAGNÓSTICO DOS DANOS

O diagnóstico dos danos é fundamental para que se identifiquem as causas do aparecimento das patologias que estão degradando a obra de arte, e se determinem os procedimentos a serem realizados, após o levantamento fotográfico e a análise do ambiente onde ela está inserida.

A seguir, vê-se o levantamento fotográfico dos danos da obra analisada.



1 Etapa de descrição dos danos.



2 Detalhe do braço



3 Detalhe do rosto



4 Detalhe da articulação do braço

INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

Com base no levantamento e na identificação dos danos; nos registros fotográficos anteriores à degradação da obra de arte; e no levantamento histórico e estético da peça, iniciamos a intervenção de restauro, de acordo com os seguintes procedimentos: limpeza química e mecânica, recomposição da volumetria e criação de base para transporte.



5 Processo de limpeza



6 e 7 Recomposição da volumetria e reforço interior para a base da escultura.



8 Restauração concluída com base criada para transporte e preservação

RELATÓRIO

O relatório contém todos os procedimentos utilizados pelo conservador-restaurador na preservação da obra, entre os quais os registros fotográficos das etapas realizadas, os produtos utilizados (adesivos, solventes, protetivos etc.) e os testes microquímicos. Esses dados tornam acessíveis a novos conservadores-restauradores, caso a obra necessite de intervenções futuras, os métodos de restauro escolhidos, a fim de facilitar e, sobretudo, contribuir para a sua preservação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, é de fundamental importância o respeito aos aspectos estéticos e históricos da obra a ser restaurada. Desse modo, os procedimentos de restauro utilizados na escultura *Ainda bela* se calcaram nos princípios e critérios estabelecidos pelos Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Em seu retorno ao acervo em condições de exibição do Museu Nacional de Belas Artes, a escultura teve reforçado o interior de sua base, ao qual se fixou um suporte de madeira, com o intuito de lhe proporcionar maior segurança e estabilidade. Devido a diversas dificuldades encontradas em museus, centros culturais e universidades no manuseio de obras de arte, sobretudo de elementos escultóricos de grandes dimensões, construiu-se um mecanismo de deslocamento de sua parte frontal, para que a paleteira, máquina utilizada no transporte das obras, seja introduzida e levante a obra, sem que seja preciso tocá-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

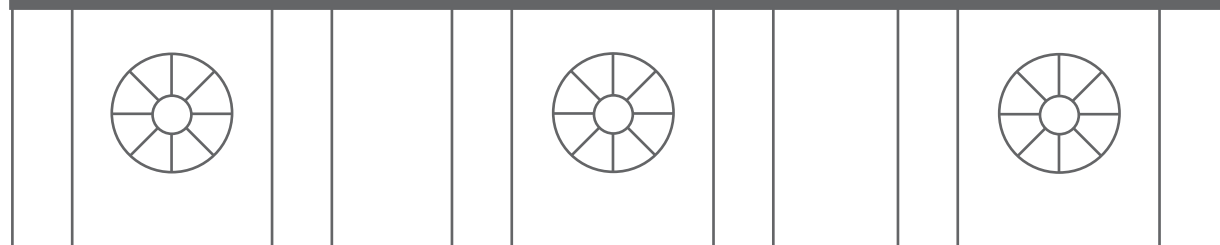
- BAPTISTA, Antônio Carlos Nunes; BURGI, Sérgio & MENDES, Marylka. 1990. *Materiais empregados em conservação: restauro de bens culturais*. Rio de Janeiro: ABRACOR.
- BRANDI, Cesare. 2004. *Teoria da restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- BOTALLO, Marilúcia. 1997. “Ética e preservação: artigos técnicos”, *Boletim ABRACOR*, ano v, n. I e II, Rio de Janeiro.
- CURY, Isabele. 2004. *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 3ª ed.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. s/d. “Museus”. *Boletim DEMU*. Disponível em <http://www.museus.gov.br/boletins/2006/boletim_eletronico_demu_130_14122006.htm>. Acesso em junho de 2008.
- VIANNA, Vitor. 2008. “Escola de Belas Artes. Os prêmios de viagem”. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/renascenca_pv.htm> Acesso em julho de 2008.
- VIÑAS, Salvador Muñoz. 2003. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Síntesis.
- WIKIPEDIA. s/d. “Gesso”. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Gesso>> Acesso em junho de 2008.

BENVINDA DE JESUS FERREIRA RIBEIRO

Mestre e especialista em conservação e restauração de bens móveis e integrados.

CRISTIANE CALZA

Análise científica da obra *Gioventú*, de Eliseu Visconti



RESUMO

O texto artigo relata a análise científica baseada nas técnicas de fluorescência de raios x e radiografia computadorizada da obra *Gioventú* (1898), de Eliseu Visconti, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Entre as conclusões, destaca-se a identificação, por baixo das camadas de tinta visíveis, de um estudo completo da obra *Recompensa de São Sebastião*.

PALAVRAS-CHAVE

Gioventú, Eliseu Visconti, fluorescência de raios X, radiografia computadorizada.

ABSTRACT

The text describes scientific analysis based on X-Ray fluorescence and computed radiography techniques for the work *Gioventú* (1898), by Eliseu Visconti, belonging to the Museu Nacional de Belas Artes collection. Among its conclusions, emphasis is given to the identification, underneath the visible paint layers, of a complete study for the work *Recompensa de São Sebastião*.

KEY WORDS

Gioventú, Eliseu Visconti, X-Ray fluorescence, computed radiography.

Eliseu d'Angelo Visconti nasceu em 1866, na Vila de Santa Caterina, na Comuna de Giffoni Valle Piana, Itália.¹ Veio para o Brasil ainda menino e, tendo manifestado talento precoce para a pintura, ingressou na adolescência no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Enquanto estudava no Liceu, matriculou-se na Academia Imperial das Belas Artes, tendo sido aluno de Vítor Meireles, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli, entre outros. Em 1892, conquistou o Prêmio de Viagem ao Exterior da Escola Nacional de Belas Artes, no primeiro concurso realizado após a proclamação da República. Em Paris, frequentou a École des Beaux Arts por um curto período e ainda a Académie Julian e a École Guérin, onde foi aluno de Eugène Grasset, considerado um dos pioneiros do Art Nouveau. As obras *Recompensa de São Sebastião* e *Gioventù* foram executadas durante esse período, no qual o artista participou de diversas exposições nos *Salons* parisienses. Conquistou a medalha de prata na Exposição Internacional de Paris, em 1900, com as obras *Gioventù* e *Oréadas*, e a medalha de ouro na Exposição Internacional de Saint Louis em 1904, com a tela *Recompensa de São Sebastião*. Após um breve período no magistério, continuou realizando numerosos trabalhos, entre os quais a decoração do *foyer*, do teto, do friso do proscênio e do pano de boca do Teatro Municipal. Visconti é considerado uma ponte entre os séculos XIX e XX, tendo sido, ainda que de forma tardia, o mais legítimo introdutor do impressionismo no Brasil e inspirado diversos artistas pré-modernistas, sem deixar de manter raízes nas correntes formais do século XIX e sofrer influências realistas em sua obra. Manteve intensa atividade até seu falecimento em 1944, no Rio de Janeiro.

ANÁLISE CIENTÍFICA DE OBRAS DE ARTE

Nos últimos anos, a análise científica de obras de arte e objetos de valor arqueológico vem adquirindo crescente interesse e possibilitando o envolvimento de restauradores, conservadores, arqueólogos, historiadores, físicos e químicos em torno de um objetivo comum. Além de fornecer informações acerca da composição desses artefatos, das técnicas utilizadas em sua

1 Agradeço ao professor Ricardo Tadeu Lopes, chefe do Laboratório de Instrumentação Nuclear da COPPE/UFRRJ pelo apoio e por disponibilizar a utilização de equipamentos. A Andrea Martha Pedreira, primeira pessoa a acreditar e empenhar-se nessa parceria entre a ciência e a arte, pela confiança, o apoio e a valiosa colaboração. A toda a equipe do Laboratório de Restauro de Pintura; a Nancy de Castro Nunes, coordenadora de conservação e restauro, e a Monica Braunschweiger Xexéo, diretora do Museu Nacional de Belas Artes, pela cooperação indispensável à realização destas análises.

confeção e do local de manufatura – o que permite associá-los a um determinado período histórico –, tais análises auxiliam na identificação de falsificações e na avaliação de tratamentos de conservação e restauro.

O estudo dos pigmentos utilizados na composição de uma pintura é extremamente importante por uma série de motivos. O primeiro deles corresponde à possibilidade de analisar o método de trabalho do artista, conhecer quais pigmentos ele utilizou e de que forma estes foram misturados para criar uma determinada tonalidade e ainda identificar aqueles pigmentos utilizados na camada preparatória à pintura.

A análise de pigmentos também é importante nos processos de restauro, uma vez que permite distinguir as regiões que exibem a pintura original daquelas que apresentam sinais de retoques antigos ou recentes, ou que possam ter sido adicionadas posteriormente, sendo, portanto, crucial nas decisões relacionadas à remoção de camadas espúrias ou à escolha de pigmentos mais próximos àqueles utilizados pelo artista, quando se fazem necessários retoques.

Outro propósito é auxiliar na conservação das obras de arte, já que, dependendo de sua natureza, alguns pigmentos podem ser sensíveis às condições ambientais (luz, umidade, temperatura, poluentes atmosféricos etc.) e podem requerer cuidados específicos para o acondicionamento e a exposição de determinadas obras. Podem ser citados, como exemplo, pigmentos à base de chumbo, além de vermilion e realgar. Branco e vermelho de chumbo podem degradar-se, originando compostos negros, enquanto o vermilion, ter sua coloração alterada de vermelho para negro e o realgar de vermelho para amarelo, devido à ação da luz. Além disso, pode ser necessário identificar os pigmentos utilizados antes da aplicação de produtos químicos ou quaisquer outros tratamentos, no intuito de reverter ou, ao menos, estacionar o processo de deterioração de uma pintura.

Finalmente, a caracterização dos pigmentos pode auxiliar na datação de uma pintura (no sentido de associá-la a determinado período), na reconstrução de sua história, de processos anteriores de restauro e de técnicas eventualmente utilizadas em sua conservação, e ainda na identificação de falsificações. Isso é possível porque a cronologia de utilização dos pigmentos está muito bem documentada na literatura, o que nos permite associar pigmentos específicos a determinadas épocas. Um exemplo que ilustra bem esse fato é a presença de branco de titânio nas áreas brancas de uma pintura. Como esse pigmento só começou a ser utilizado no século XX, a obra em questão obviamente não pode ser anterior a essa datação. Ademais, quando o branco de titânio é encontrado apenas em algumas áreas, tendo sido identificados pigmentos brancos mais antigos, como o branco de chumbo, nas demais áreas, há evidência de que a obra apresenta retoques ou adições recentes.

A fluorescência de raios x é uma técnica de análise não destrutiva, que vem sendo muito utilizada em arqueometria para investigar a composição elementar de pigmentos em manuscritos, pinturas e outros artefatos, objetos cerâmicos, ligas metálicas e estátuas. Numa interpretação bastante simplificada dos processos envolvidos, pode-se dizer que, quando o feixe de raios x atinge a superfície da amostra, um elétron é retirado de um nível mais interno, gerando uma vacância, que será preenchida por outro elétron de um nível mais externo. Tal processo ocasiona a emissão de raios x característicos, que apresentam uma energia específica para cada elemento químico. O resultado observado na tela do microcomputador é um gráfico denominado “espectro de fluorescência de raios x”, o qual apresenta picos em determinados valores de energia. Consultando-se uma tabela de energias, é possível então identificar os elementos presentes na amostra. A seguir, com base nos elementos químicos encontrados e da cor da região analisada, pode-se descobrir que pigmentos foram utilizados pelo artista numa determinada pintura e ainda a existência de retoques antigos ou modernos.

Quando é preciso realizar análises científicas em obras de arte e artefatos pertencentes a acervo de museus, deparamo-nos com uma série de dificuldades envolvendo a remoção dessas obras até um laboratório. Existem dificuldades inerentes às dimensões dos objetos – por exemplo, o quadro *Primeira missa no Brasil*, de Vítor Meireles, mede 2,68 x 3,56 m –, bem como à segurança e à infraestrutura necessárias para transportar obras de grande valor artístico-cultural, algumas das quais avaliadas em milhares ou mesmo milhões de dólares. Em outros casos, as obras se encontram expostas, não podendo ser removidas das galerias. A utilização de um sistema portátil é decisiva em casos como esses, pois permite que as análises sejam realizadas no próprio local onde a obra se encontra, sem a necessidade de sequer removê-la da parede, desde que o sistema esteja acoplado a um tripé. Outro ponto importante é o fato de essas análises não serem destrutivas, ou seja, o sistema é posicionado bem próximo das obras, mas não as toca, nem exige a retirada de amostras.

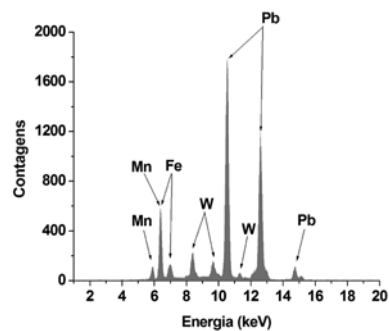
Para a realização das análises aqui mencionadas, utilizou-se um sistema portátil de fluorescência de raios x desenvolvido no Laboratório de Instrumentação Nuclear. Ele emprega um tubo de raios x Oxford TF3005 com anodo de tungstênio (operando a 25 kV e 100 μ A) e um detector Si-PIN XR-100CR da Amptek. O sistema é acoplado a um tripé e possui um dispositivo que permite definir o ponto exato a ser analisado, auxiliando na obtenção de resultados mais precisos para regiões pequenas e bem específicas. A presença de tungstênio (w) observada nos espectros se deve ao material que compõe o anodo do tubo de raios x.

Os resultados das análises revelaram a utilização de uma camada preparatória de branco de chumbo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) sob a pintura. O mesmo pigmento foi utilizado nos pombos e em diversas áreas da pintura, misturado a pigmentos coloridos para a obtenção de tonalidades mais claras. O processo de manufatura desse pigmento foi desenvolvido na antiguidade pelos gregos, que colocavam tiras de chumbo e vinagre dentro de recipientes porosos, enterrados em seguida em esterco, a fim de gerar calor e acelerar o processo, utilizado, com alguns poucos refinamentos, até cerca de 1960.

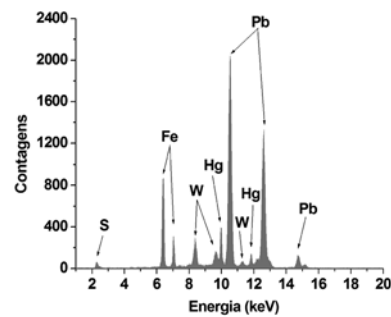
O branco de chumbo foi a coloração branca mais utilizada pelos artistas até o século XIX, quando surgiu o branco de zinco. Servia, entre outros usos, como pó facial para as mulheres do período greco-romano à época medieval. Nessa época, ainda não se conheciam os efeitos nocivos do chumbo ao organismo, que levariam à proibição de sua utilização na segunda metade do século XX e à sua substituição pelo branco de titânio.

Para compor o tom de pele alvo, porém levemente rosado, da jovem retratada, o artista utilizou uma mistura de branco de chumbo e vermelho ocre (Fe_2O_3). Os ocres estão entre os primeiros pigmentos utilizados pelo homem, podendo ser encontrados em pinturas pré-históricas, como aquelas existentes nas cavernas de Altamira (Espanha), de Lascaux e Niaux (França), e na Serra da Capivara, no Piauí (Brasil). A palavra *ocre* deriva do grego *ochros* (amarelo), e a cor amarela vem do óxido de ferro (III) monohidratado – $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$ –, comumente presente na natureza, misturado com argila e sílica. O vermelho ocre era facilmente encontrado em sua forma mineral (hematita) ou produzido pelo aquecimento do ocre amarelo (goetita), de forma a retirar a água do composto, obtendo-se o óxido de ferro anidro. Controlando-se o grau de aquecimento, era possível obter uma gama de tonalidades que variavam do amarelo ao vermelho escuro, passando pelo marrom. Devido à excelente permanência da cor e à abundância de matéria-prima, os ocres ainda são hoje os mais baratos pigmentos utilizados pelos artistas.

Nos cabelos castanho-avermelhados da jovem (Figura 1), identificou-se a utilização de uma mistura de ocre e umbra ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{Mn}_2\text{O}$). Em seu estado natural, este é conhecido como umbra natural; aquecido, torna-se um marrom mais escuro, chamado de umbra queimado. Provinha da região de Úmbria, na Itália, embora também fosse minerado em Devon e em Cornwall, na Inglaterra. As tonalidades mais apreciadas provinham de Chipre. A palavra *umbra* vem do latim e quer dizer “sombra”. Os italianos utilizavam também siena natural, um tipo de ocre com ácido silícico, encontrado na Toscana e nas montanhas de Harz (Alemanha), e que também podia ser calcinado para a produção de siena queimado.



1 Espectro de fluorescência de raios X característico dos cabelos da jovem.



1 Espectro de fluorescência de raios X característico dos lábios da jovem.

Nas áreas da pintura que têm coloração vermelha, como os lábios da jovem (Figura 2), as frutinhas nos arbustos e as flores nas árvores, foi utilizada uma mistura de vermelho ocre e vermilion (HgS), desenvolvido pelos chineses, cerca de dois mil anos antes de sua utilização pelos romanos, por intermédio da trituração, lavagem e aquecimento do mineral cinábrio. Um preparo alternativo, surgido durante o século I d.c., envolvia a mistura de mercúrio com enxofre fundido e o aquecimento da mistura. O nome vermilion deriva do latim *vermiculus* (pequenos vermes) ou *vermis* (vermes), por causa do corante vermelho extraído do quermes, embora este fosse um tipo de pulgão, e não um verme, como acreditavam os romanos. O vermilion era utilizado ainda na maquiagem feminina, aplicado nas maçãs do rosto e nos lábios para dar um tom corado à pele. Tratava-se de algo bastante temerário, em razão da alta toxidez do mercúrio. Durante o Império Romano, o cinábrio era minerado em Almadén, na Espanha, e extensivamente utilizado em pinturas decorativas em paredes e estátuas, bem como aplicado na pele dos gladiadores.

Na vegetação, que apresenta grande diversidade de tons – do verde claro ao verde escuro, passando pelo verde-azulado e o verde-amarelado –, encontrou-se o uso de óxido de cromo (Cr_2O_3) ou viridian ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), de amarelo ocre ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$) e de azul de cobalto ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$). Esses pigmentos foram utilizados com branco de chumbo em diversas proporções, no intuito de obter tonalidades distintas. Nas áreas em verde claro e verde escuro, como a grama e os arbustos atrás da jovem, respectivamente, o artista pode ter utilizado viridian ou óxido de cromo. Esses dois pigmentos não podem ser diferenciados com a fluorescência de raios x, técnica de análise elementar, que identifica apenas os elementos presentes numa amostra e não a composição química da mesma. A única diferença entre ambos consiste na molécula de água, que

contém hidrogênio e oxigênio, elementos que apresentam baixo número atômico e, conseqüentemente, não podem ser identificados por essa técnica. Na vegetação verde-azulada, próxima ao ombro esquerdo da jovem, foram utilizados os pigmentos verdes já mencionados e o azul de cobalto. Já na grama verde-amarelada, o pigmento verde foi misturado ao amarelo ocre.

Os pigmentos verdes contendo cromo só começaram a ser utilizados no século XIX. Em 1797, o químico parisiense Louis Nicholas Vauquelin isolou o cromato de chumbo natural (crocoíta) e o denominou “cromo”, em razão da gama de tons que dele se podiam derivar. O óxido de cromo verde foi inicialmente produzido em 1809 e utilizado de forma um tanto limitada até 1820, quando foi encontrada uma substancial jazida de cromo na América do Norte, dando início à sua produção em larga escala. Já o viridian, nome derivado do latim *viridis* (verde), foi descoberto como pigmento em 1838 e o processo de sua manufatura, patenteado por Guinet em 1859. Sua excelente permanência possibilitou que ele viesse a substituir todos os outros verdes antigos e modernos.

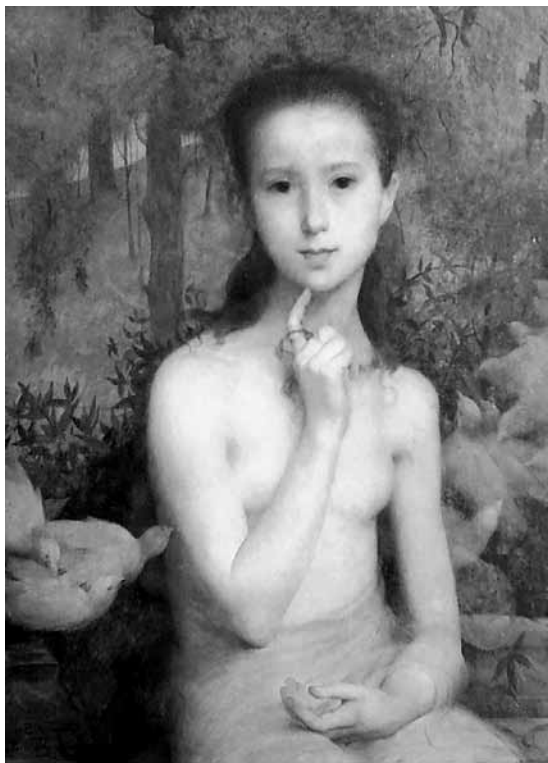
Embora o cobalto só tenha sido isolado pelo químico sueco George Brandt em 1735, os minerais de cobalto eram utilizados para produzir pigmentos azuis desde a antiguidade, em particular na obtenção de vidros coloridos. Existem controvérsias quanto à data e ao responsável pela obtenção desse pigmento. Algumas fontes citam Leithner, de Viena, como aquele que desenvolveu o arseniato de cobalto antes de 1775. Gahn e Wenzel obtiveram o aluminato de cobalto em 1777, durante suas pesquisas com compostos de cobalto. A maioria das fontes cita Louis Jacques Thénard como o inventor do azul de cobalto, desenvolvido em decorrência da observação do processo de fabricação de porcelana em Sévres, em 1803 e 1804. Em escala comercial, a produção do pigmento se iniciou na França em 1807.

No véu amarelo diáfano que envolve a jovem a partir da cintura, Visconti utilizou uma mistura de branco de chumbo e amarelo ocre, e nos troncos e galhos das árvores, marrom ocre.

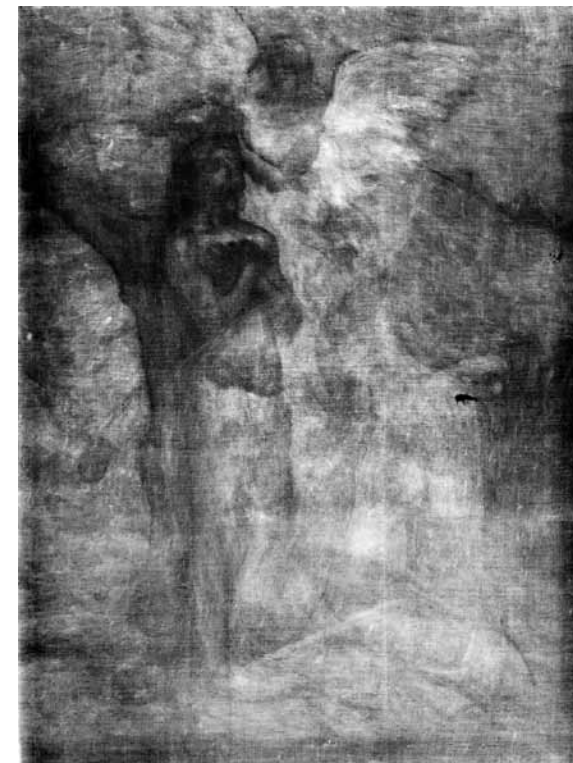
RADIOGRAFIA COMPUTADORIZADA²

O exame radiográfico pode auxiliar de forma importante na conservação e no restauro, ao fornecer grande número de informações relativas aos danos existentes e às alterações introduzidas nas pinturas. Podem ser revelados,

2 As radiografias e a montagem das imagens foram realizadas em colaboração com os pesquisadores Davi Ferreira Oliveira e Henrique de Souza Rocha do Laboratório de Instrumentação Nuclear da COPPE/UFRJ.



3 Eliseu Visconti. *Gioventù*. 1898. óleo sobre tela, 65 x 49 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



4 Radiografia computadorizada da tela *Gioventù*, revelando um estudo preparatório para a tela *Recompensa de São Sebastião* (Figura 5).

dessa forma, a extensão de danos antigos encobertos por restaurações; as sucessivas fases do trabalho de criação do artista (desenhos preparatórios, desistências etc.); a natureza do suporte; a trama da tela e o estiramento do tecido; a presença de pigmentos à base de chumbo e alterações na superfície original, causadas pelo ressecamento da tinta, como craquelamentos e descolamentos, ou ainda alterações no tecido. Pode-se observar também a sobreposição de pinturas realizada seja por mudanças de ordem estética do próprio artista, seja por falsificadores, capazes de iludir os exames visuais. Características da tela, entre as quais a tessitura das fibras, fornecem eventualmente informações acerca de sua procedência e época, bem como quaisquer adições posteriores. O mesmo se dá com a análise das radiografias do suporte de madeira, uma vez que tanto o tipo de madeira utilizada quanto o corte e a forma de unir as tábuas podem indicar a procedência e a época de manufatura, além de revelar danos causados por insetos e a posição dos pregos usados para prender o tecido da tela.

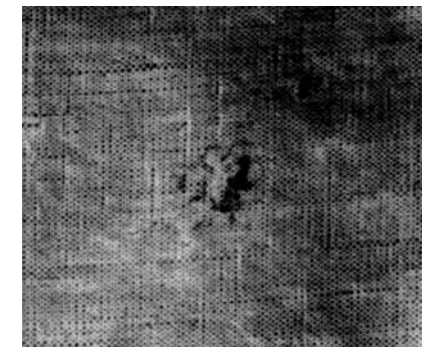
Os raios x são atenuados de forma distinta pelas diversas áreas da pintura, de acordo com vários fatores que incluem a energia da radiação, a densidade, a espessura e a sequência das camadas pictóricas, e a composição do suporte. Basicamente, a imagem radiográfica resulta das diferenças de densidade entre os componentes da pintura, reveladas por meio de regiões claras e escuras. Elementos que apresentam número atômico alto atenuam a radiação de forma mais eficiente do que aqueles de número atômico baixo. Consequentemente, pigmentos que contêm elementos como o chumbo, cujo número atômico é 82 – por exemplo, o branco de chumbo – aparecem como áreas claras nas radiografias, uma vez que a intensidade da radiação que atinge o filme radiográfico após atravessar a pintura é menor. Outros pigmentos, como o ocre, que contêm ferro, cujo número atômico é 26, permitem uma passagem maior dos raios x que escurecerão o filme radiográfico colocado atrás da tela, sendo visualizados em áreas mais escuras. Seguindo o mesmo raciocínio, as regiões de perda e de craquelamento na pintura são visualizadas como áreas de cor negra.

5 Eliseu Visconti
Recompensa de São Sebastião, 1897,
óleo sobre tela, 218 x 133 cm.
Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro.



Para a realização das radiografias computadorizadas, utilizou-se uma fonte de raios x Oxford, um *scanner* portátil para radiografia computadorizada GE CR 50P e um detector Image Plate (IP) de 35 x 43 cm. Esse tipo de detector é um filme radiográfico reutilizável, que é revelado sem a necessidade de produtos químicos. Obtiveram-se quatro radiografias, que foram posteriormente agrupadas, utilizando-se um programa de tratamento de imagens, a fim de construir uma única radiografia que correspondesse a toda a pintura (Figura 4). A fonte de raios x, operando a 35 kV e 200 μ A, foi posicionada em frente à tela, a uma distância de 85 cm. O detector IP foi fixado atrás da mesma com fita adesiva e recebeu a exposição dos raios durante dez minutos. Todas as radiografias foram obtidas com o mesmo IP, apagado com o auxílio do scanner e imediatamente reutilizado para a exposição seguinte.

A análise das imagens radiográficas revelou que a obra se encontrava em bom estado de conservação. Foram observadas poucas regiões de perda, visualizadas como áreas escuras na radiografia (Figuras 4, 6 e 7), das quais a mais significativa estava localizada sobre o ombro esquerdo da jovem. Puderam ser observados ainda diversos detalhes, como a trama do tecido da tela



EM SENTIDO HORÁRIO

6 e 7 Detalhes ampliados da radiografia: regiões de perda de suporte (áreas escuras), localizadas no ombro esquerdo da jovem e no canto direito da tela, próximo à moldura. Observa-se com clareza a trama do tecido.

8 Detalhe da radiografia: um anjo coloca uma coroa de louros sobre a cabeça de São Sebastião. Na pintura posterior, baseada neste estudo (Figura 5), o artista optou por uma auréola.

e marcas de estiramento desse tecido ao ser fixado no suporte de madeira. O uso de branco de chumbo também é nitidamente observável nas áreas claras da radiografia, como no corpo da jovem e nas asas do anjo.

O resultado mais importante dessa análise, todavia, foi a descoberta de uma composição completa escondida sob a camada visível de pintura. Essa composição prévia é bastante semelhante à obra *Recompensa de São Sebastião* (Figura 5), datada de 1897, embora tenha sido executada em escala menor. Ao que parece, trata-se de um estudo para essa pintura, tendo a tela sido reaproveitada para compor o tema de *Gioventù*.

A figura de São Sebastião – atado pelos tornozelos a um tronco de árvore, o corpo ferido por flechas e os braços cruzados sobre o peito – pode ser observada com clareza no canto esquerdo da radiografia. Um anjo com as asas abertas coloca uma coroa de louros sobre a fronte do santo como uma recompensa divina por seus sofrimentos. Essa coroa de louros foi substituída por uma auréola na pintura posteriormente realizada, conforme se vê na Figura 5. No canto direito, próximo à região de perda de suporte, notam-se duas figuras menores, retratando senhoras piedosas que rezam pelo santo.

Na radiografia, curiosamente, a pintura escondida aparece mais nitidamente do que a jovem retratada em *Gioventù*, em que as linhas que formam o contorno do corpo são tenuamente percebidas e o rosto parece fundir-se com as asas do anjo. Os lábios da jovem aparecem entreabertos, revelando parte dos dentes da arcada superior, enquanto na pintura original estão fechados. Também é possível perceber que, aparentemente, seu braço esquerdo estava numa posição um pouco diferente daquela observada na Figura 3.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACCI, M.; CASINI, A. e outros. 2003. “Non-invasive spectroscopic measurements on the *Il ritratto della figliastra* by Giovanni Fattori: identification of pigments and colourimetric analysis”, *Journal of Cultural Heritage*, n. 4, p. 329–36.
- BARNETT, J. R.; MILLER, S.; PEARCE, E. 2006. “Colour and art: a brief history of pigments”, *Optics & Laser Technology*, n. 38, p. 445–53.
- CALLIGARO, T.; DRAN, J. C. & KLEIN, M. 2003. “Application of photo-detection to art and archaeology at the C2RMF”, *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research*, A 504, p. 213–21.
- CALZA, Cristiane. 2007. “Desenvolvimento de sistema portátil de Fluorescência de Raios x com aplicações em arqueometria”. Tese de Doutorado, Programa de Engenharia Nuclear, Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia (COPPE). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- CALZA, C.; ANJOS, M. J. e outros. 2008. “X-ray microfluorescence with synchrotron radiation applied in the analysis of pigments from ancient Egypt”, *Applied Physics*, A 90, p. 75–9.
- CALZA, C.; PEDREIRA, A. & LOPES, R. T. 2009. “Analysis of paintings from the nineteenth century Brazilian painter Rodolfo Amoedo using EDXRF portable system”, *X-Ray Spectrometry*, n. 38 [in press, DOI 10.1002/xrs.1167].
- CLARK, R. J. H. 2002. “Pigment identification by spectroscopic means: an arts/science interface”. *C. R. Chimie*, n. 5, p. 7–20.
- HAHN, O.; OLTROGGE, D. & BEVERS, H. 2004. “Coloured prints of the 16th century: non-destructive analysis on coloured engravings from Albrecht Dürer and contemporary artists”. *Archaeometry*, n. 46, p. 273–82.
- HRADIL, D.; GRYGAR, T. e outros. 2003. “Clay and iron oxide pigments in the history of painting”, *Applied Clay Science*, n. 22, p. 223–36.
- HUMPHREYS, E. S. 2002. “How to spot a fake”, *Materials Today*, n. 5, p. 32–7.
- KLOCKENKÄMPER, R., VON BOHLEN, A. & MOENS, L. 2000. “Analysis of pigments and inks on oil paintings and historical manuscripts using Total Reflection X-Ray Fluorescence spectrometry”, *X-Ray Spectrometry*, n. 29, p. 119–29.
- LEONARDI, R. 2005. “Nuclear Physics and painting: sub-topic of the wide and fascinating field of science and art”, *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research*, A 752, p. 659–74.
- LUSTOSA, Heloisa A. (org.). 2002. *Acervo Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos.
- ORTEGA-AVILÉS, M. & VANDENABEELE, P. e outros. 2005. “Spectroscopic investigation of a ‘Virgin of Sorrows’ canvas painting: a multi-method approach”, *Analytica Chimica Acta*, n. 550, p. 164–72.
- ZUCCHIATTI, A. & BOUQUILLON, A. e outros. 2006. “The ‘Della Robbia blue’: a case study for the use of cobalt pigments in ceramics during the Italian Renaissance”, *Archaeometry*, n. 48, p. 131–52.

Sítios

DEZENOVE VINTE. Arte Brasileira do século XIX e início do XX. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ev.htm

ELISEU VISCONTI. Disponível em <http://www.eliseuvisconti.com.br/>

CRISTIANE CALZA

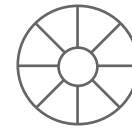
Pesquisadora do Laboratório de Instrumentação Nuclear, do Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-graduação e Pesquisa de Engenharia (COPPE), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ELI AMARAL

GEISA ALCHORNE

LARISSA LONG

Restauração do quadro *São João Batista*, de João Zeferino da Costa



RESUMO

O artigo apresenta a primeira parte do processo de restauração da obra *São João Batista* (1857), de João Zeferino da Costa, com ênfase na remoção do verniz e na preparação do suporte, à luz de metodologia fundamentada nos aspectos conceituais, históricos, estéticos e técnicos do tratamento escolhido.

PALAVRAS-CHAVE

São João Batista, João Zeferino da Costa, restauração.

ABSTRACT

The article presents the first part of the restoration process of the work *São João Batista* (1857), by João Zeferino da Costa, with emphasis on varnish removal and support preparation in the light of methodology based on conceptual, historical and technical aspects of the treatment chosen.

KEY WORDS

São João Batista, João Zeferino da Costa, restoration.

INTRODUÇÃO¹

Este artigo é parte do trabalho de restauração da obra *São João Batista*, de João Zeferino da Costa, que se encontra inacabado. Enviada da Itália pelo artista como trabalho pelo Prêmio de Viagem à Europa² recebido em 1857, a referida obra foi selecionada para a restauração com a reforma da Galeria do Século XIX, que marca o retorno ao público do maior acervo novecentista de arte do nosso país.

A proposta de tratamento abrangeu as seguintes etapas: limpeza superficial, remoção do verniz e repinturas, remoção do reentelamento antigo, enxertos e suturas, novo reentelamento, reintegração, aplicação de verniz. No âmbito do tratamento, a principal questão é a discussão sobre as intervenções realizadas quanto à interferência na leitura da obra e à estabilidade do suporte.

JOÃO ZEFERINO DA COSTA, ARTISTA E PROFESSOR

João Zeferino da Costa nasceu na cidade do Rio de Janeiro no dia 25 de agosto de 1840. Matriculou-se na antiga Academia Imperial de Belas Artes em 1857, conquistando o Prêmio de Viagem à Europa em 1868 com o quadro *Moisés recebendo as tábuas da lei*.

Em Roma, na Academia São Lucas, recebeu por dois anos consecutivos o primeiro lugar no concurso de pintura. O primeiro, em 1870, com o quadro *O profeta Natam quando reprova ao rei Davi pelo delito que este cometeu com respeito à mulher de Uriá*, e o segundo, em 1871, no Concurso de Nu. Essas duas obras, em virtude das leis que regiam o concurso, passaram a fazer parte do acervo da Academia São Lucas.

- 1 À direção do Museu Nacional de Belas Artes, na pessoa de Mônica Xexéo, nosso imenso agradecimento pelo reconhecimento e pela oportunidade oferecida. À nossa coordenadora de conservação Nancy Nunes, pela orientação e o interesse por nosso trabalho sempre presentes, nosso grande afeto. A Andréa Pedreira, nosso apreço pelo conhecimento proporcionado na primeira etapa do tratamento, sob sua coordenação. A Mary Komatsu, pela estimada colaboração na pesquisa com referências bibliográficas. Aos colegas Marcelo Figueiredo, Vinicius Avelino e Flávio Vasconcelos, sempre disponíveis para os registros fotográficos, nosso carinho.
- 2 O prêmio de viagem à Europa, também chamado de Prêmio de Primeira Ordem, foi criado em 1845 para aperfeiçoamento técnico dos artistas por intermédio do contato com obras consagradas e do diálogo direto com grandes mestres europeus.

Entre as obras executadas por Zeferino da Costa em Roma, durante sua permanência na Europa, destacam-se os quadros: *O óbolo da viúva*, *A caridade*, *A pompeana* e *São João Batista*.

Após retornar ao Brasil em 1877, Zeferino da Costa foi nomeado professor honorário da Academia Imperial para a cadeira de Pintura Histórica e, mais tarde, regente da cadeira de Paisagem, função que exerceu até o fim da vida. Sua atuação como professor contribuiu para o aprimoramento de inúmeros artistas, entre os quais Oscar Pereira da Silva, Henrique Bernardelli, Giovanni Battista Castagneto e Belmiro de Almeida. Segundo Alfredo Galvão, Zeferino da Costa era, além de pintor, um professor austero, probo e estudioso, que se esforçava para que a cadeira de Paisagem fosse realizada ao ar livre (Galvão, 1973: 8).

Como professor da Academia, Zeferino da Costa recebeu a encomenda dos painéis da igreja da Candelária do Rio de Janeiro, retornando à Roma para a execução dos cartões preparativos. De volta ao Rio, foi responsável, por mais de vinte anos, pela confecção das pinturas para a igreja carioca. Faleceu em 25 de agosto de 1915, vítima de paralisia generalizada.

As obras pintadas por Zeferino da Costa durante o pensionato na Europa foram incorporadas ao acervo da Academia Imperial de Belas Artes, que se tornou em 1890, após a proclamação da República, a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Em 1938, por iniciativa do ministro Gustavo Capanema, foi inaugurado pelo então presidente Getúlio Vargas o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), tendo a coleção pertencente à Escola Nacional de Belas Artes passado a constituir o principal acervo do Museu.

SÃO JOÃO BATISTA, UMA ANÁLISE DO CONTEÚDO

A obra em questão, intitulada *São João Batista*, no formato 201,5 x 132,5 cm e datada de 1873, faz parte da Coleção de Pintura Brasileira do Museu Nacional de Belas Artes, estando exposta na Galeria do Século XIX.

Foi enviada da Itália por João Zeferino da Costa como trabalho de pensionista, para ser avaliada pelos professores da Academia Imperial e, posteriormente, exposta à visitação pública. Segundo Alfredo Galvão, a comissão avaliadora do quadro *São João Batista* foi formada por Vítor Meireles e Agostinho José da Mota, que relatou “ser um estudo de corpo inteiro e de grandeza natural. Como figura está bem estudada e a carnação, bem colorida” (Galvão, 1973: 8). Sua primeira apresentação ocorreu na XXV Exposição Geral de Belas Artes, em 1879 (Levy, 1990: 246). Em seguida, foi mostrada na XXVI Exposição Geral de Belas Artes, em 1884 (Levy, 1990: 269).



1 Fotografia do quadro *São João Batista* (1873), de João Zeferino da Costa (óleo sobre tela, 201,5 x 132,5 cm), antes da remoção do verniz. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A figura de João Batista é vista como elo de ligação entre os Testamentos, pois foi o último profeta do Antigo e o primeiro mártir do cristianismo. Filho de Isabel, prima de Maria, e do sacerdote Zacarias, cedo foi viver no deserto, alimentando-se de mel e gafanhotos. Voltou para profetizar ao povo a vinda do Messias. Aqueles que aceitavam a profecia eram batizados por meio de imersão na água do rio Jordão, para simbolizar uma mudança interior. João batizou Jesus, embora não quisesse fazê-lo. Mais tarde, foi preso e degolado por Herodes Antipas, por denunciar a vida imoral do governante.

O quadro retrata São João Batista em sua fase adulta, com cabelos grandes e vestindo uma túnica de pele de cordeiro.³ Na mão esquerda, vê-se um estandarte com a legenda *ECCE AGNUS DEI* [Eis o Cordeiro de Deus!]. Ao fundo, à direita, está o rio Jordão, onde as pessoas eram imersas, e à esquerda, uma concha, como símbolos do batismo.

3 A pele de cordeiro representa a fase em que o profeta João Batista anuncia o Messias e a pele de camelo, o tempo em que passou no deserto.

TRATAMENTO DE RESTAURAÇÃO

Antes de iniciar qualquer intervenção, é fundamental conhecer a obra, para entender as razões das deteriorações encontradas e, assim, garantir uma intervenção adequada, com segurança na determinação dos critérios a serem adotados.

Intervenções anteriores

Entre 1967 e 1970, o professor Edson Motta, então Chefe do Setor de Restauração de Obras de Arte da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, restaurou, a pedido de Alfredo Galvão, então diretor do Museu Nacional de Belas Artes, inúmeras obras pertencentes ao acervo da instituição, entre as quais o quadro *São João Batista*. Em seu relatório técnico, Edson Motta, relata que a obra se encontrava em péssimo estado de conservação: “tela fora do chassi, dobrada, rasgada, recoberta com massa e materiais estranhos a pintura”.⁴ O tratamento de restauração realizado nessa oportunidade consistiu na remoção do verniz e das repinturas, no faceamento com papel japonês, em obturações no suporte, no reentelamento, na reintegração cromática e na aplicação de verniz final, identificado, no relatório técnico, como acetato de polivinila.

Em 2007, após longa permanência na galeria do Século XIX do Museu Nacional de Belas Artes, o quadro retornou à seção de restauração de pintura, como uma das prioridades para a reabertura da mesma galeria. Seu estado de conservação era estável, mas as antigas reintegrações se encontravam alteradas e seu reentelamento, provavelmente executado com um composto de cera, resina de damar e terebentina de Veneza, já não cumpria a função de sustentação do suporte original.

Análise da obra

Antes da intervenção de restauração, efetuaram-se vários exames técnicos. Os exames iniciais devem ser feitos à luz do dia, para que os detalhes da natureza dos materiais e seu estado de conservação sejam observados e anotados. Com auxílio de lupas e microscópios, diversos detalhes não visíveis a olho nu podem ser notados. Após os exames com luz normal, realizam-se os exames com luzes especiais, como os de luz rasante, luz ultravioleta e radiação infravermelha.

4 Relatório Técnico elaborado pela equipe de Edson Mota, de 1967 a 1970, ficha nº 217, folha nº 21.

Exame com luz rasante – O exame com luz rasante, ou tangencial, consiste na incidência de uma fonte de iluminação branca com ângulo de 5 a 30°, formando raios paralelos sobre uma pintura localizada numa sala escura. Dessa maneira, podem ser verificados detalhes da técnica utilizada pelo artista na elaboração da obra, como empastes e pinceladas, além de deformações na tela e falta de aderência da camada pictórica ao suporte da pintura.

No caso da obra *São João Batista*, observaram-se deformações no suporte e desníveis significantes nas áreas de emassamento, em que existiam perdas da camada pictórica e do suporte.

Exame com luz ultravioleta – A luz ultravioleta é um auxílio científico no exame de pinturas, porque materiais diferentes exibem características distintas quando expostos a ela. Assim, pode ser utilizada para identificar retoques e determinar diferentes tipos de verniz.

Para a realização do exame, é necessário que a pintura seja igualmente colocada numa sala escura. Áreas com retoques recentes aparecerão com a coloração roxo escuro, em contraste com uma cor bem mais clara da pintura original. Diferentes tipos de verniz também podem exibir características distintas, como os vernizes naturais (a resina damar ou a mastic), que fluorescem com uma cor esverdeada. É possível ainda identificar certos pigmentos que apresentam cores específicas quando examinados sob esse tipo de luz.

Durante o exame com luz ultravioleta, notou-se grande quantidade de retoques, principalmente na lateral esquerda do quadro e em sua parte inferior. O rosto da figura de São João Batista e grande parte da carnação estavam em perfeito estado de conservação. Na Figura 2, observa-se a fotografia de um detalhe da obra iluminada com luz ultravioleta, em que se pode notar a extensão dos retoques realizados na restauração anterior.

Exame com radiação infravermelha – Na fotografia com radiação infravermelha, são revelados os materiais utilizados no desenho subjacente feito pelo artista, em carvão ou grafite, por exemplo. Na análise com esse tipo de radiação, camadas da pintura que não refletem a luz no espectro infravermelho se tornam transparentes, deixando ver o desenho que está por baixo das camadas de tinta. Estudos desse desenho subjacente podem contribuir para ampliar o conhecimento da técnica utilizada pelo artista e também ajudar a solucionar problemas relacionados a atribuições.

O exame é realizado iluminando-se o objeto de estudo com uma luz incandescente intensa e utilizando-se uma máquina fotográfica digital sensível à radiação infravermelha. Na Figura 3, vê-se um detalhe da mão em que se pode notar o desenho feito por João Zeferino da Costa antes da realização da pintura a óleo.

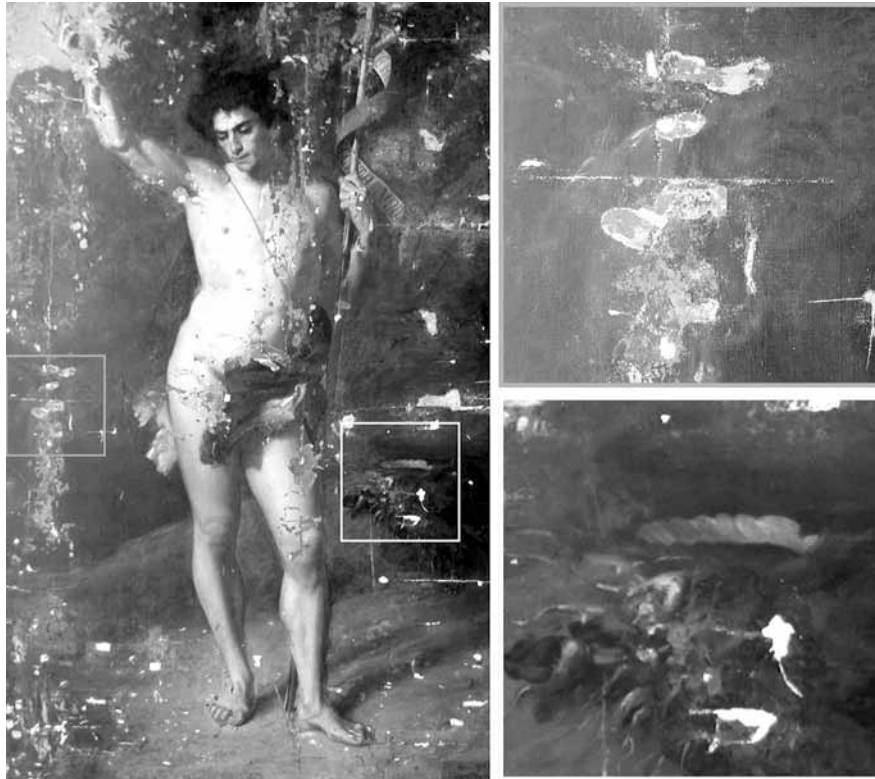


2 Detalhe da mão: luz normal e radiação infravermelha

3 Detalhe do torso: luz normal e luz ultravioleta

Estado de conservação

Por meio da análise de todos esses exames, foi possível aprofundar o conhecimento sobre a técnica de Zeferino da Costa e realizar um diagnóstico mais acurado do estado real de conservação da tela em questão, assim detalhado: a) verniz: camada uniforme, mas bem espessa; b) camada pictórica: muitos danos, com retoques alterados, emassamentos desnivelados e muitas perdas distribuídas por toda a obra; as lacunas maiores se concentravam na lateral esquerda, na parte inferior da obra, no lado direito do torso e na coxa direita; c) suporte: a tela original, reentelada a cera, com aplicação de tinta de alumínio no verso, encontrava-se extremamente frágil e quebradiça, com muitos

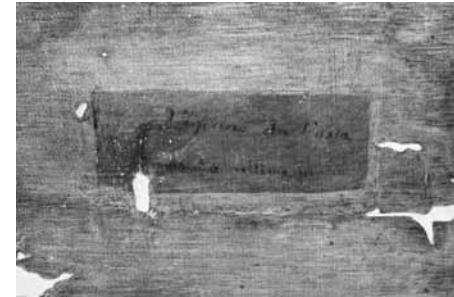


3 Fotografia da obra após a remoção dos retoques e emassamentos, e detalhes da fonte do Rio Jordão e da concha.

rasgos e perdas em toda sua extensão, confirmando o diagnóstico realizado em 1967 pelo restaurador Edson Motta; e d) chassis: provavelmente colocado na restauração de 1967, apresentava-se em bom estado.

Procedimentos da restauração

A intervenção de restauração iniciou-se pelo procedimento de limpeza superficial, seguido da remoção do verniz e das repinturas. Foram realizados testes para garantir a segurança da camada pictórica durante todo o procedimento, notando-se que encontrava-se bem aderida ao suporte original, mas possuía muitas perdas antigas, com extensas áreas de emassamento e retoque. Em muitos casos, a massa de nivelamento utilizada para preencher as lacunas da camada pictórica, ou mesmo do próprio suporte, recobria parte da pintura original, restringindo a área de reintegração cromática.



4 Assinatura encontrada no verso da obra.

A remoção da camada de verniz e dos retoques antigos foi realizada com uma mistura de solventes (aguarrás mineral e álcool etílico), aplicada com pequenos bastões de algodão (*swabs*). Essa etapa do trabalho não só revelou a presença de uma fonte de água do rio Jordão, à esquerda da figura do santo, como também destacou a concha localizada no fundo, à direita, ambos elementos importantes na simbologia da vida de São João Batista.

A etapa seguinte consistiu na proteção da camada pictórica, para a realização da intervenção no suporte. A obra foi faceada com papel japonês e adesivo BEVA 371,⁵ e removida do chassi para a retirada do tecido antigo de reentelamento. Durante esta etapa, descobriu-se a assinatura do artista (Figura 4) no canto superior esquerdo e outros dizeres, infelizmente ainda não totalmente identificados (J Zeferino da Costa/...).

Sem o tecido, iniciou-se a limpeza do dorso com aguarrás mineral, removendo-se grande parte do adesivo utilizado no reentelamento anterior. Em seguida à limpeza e à planificação do suporte, procedeu-se ao trabalho de consolidação dos rasgos e perdas. Foram feitas nessas áreas suturas e enxertos com tecido de linho e resina Epoxy, com vistas a reestruturar o suporte original.

Em razão da extrema fragilidade do suporte, foi preciso realizar um novo reentelamento, que buscou permitir a leitura da assinatura descoberta no verso da obra. Após a realização de pesquisas de materiais, optou-se pelo monofilamento de poliéster, que, aderido à tela original com o adesivo BEVA 371, torna-se transparente.

5 Adesivo termoativado desenvolvido por Gustav A. Berger, utilizado principalmente na fixação e no reentelamento de pinturas a óleo.

CONCLUSÕES PRELIMINARES

No momento, a restauração da obra *São João Batista*, de João Zeferino da Costa, ainda não está concluída, seguindo as etapas de reentelamento, nivelamento das lacunas, reintegração cromática e aplicação de verniz. Até aqui, acreditamos que a decisão de remover as repinturas e os emassamentos foi acertada, uma vez que propiciou maior estabilidade do suporte e revelou elementos pictóricos que se encontravam encobertos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GALVÃO, Alfredo. 1973. *João Zeferino da Costa*. Rio de Janeiro: Departamento Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha,
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. 1990. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek.
- MATTEINI, Mauro & MOLES, Arcangelo. 2001. *Ciencia y restauración: método de investigación*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- GOMEZ, Maria Luisa. 1998. *La restauración: exame científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Catedra.
- CARR, Dawson W. & LEONARD, Mark. 1992. *Looking at paintings*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

ELI AMARAL

Restaurador e chefe do Laboratório de Restauração de Pintura e Escultura do Museu Nacional de Belas Artes.

GEISA ALCHORNE

Restauradora do Museu Nacional de Belas Artes.

LARISSA LONG

Restauradora do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

SILVIA PUCCIONI

Restaurando as cúpulas de Bernardelli



RESUMO

O artigo descreve as modificações e intervenções realizadas nas três cúpulas do prédio em que se encontra o Museu Nacional de Belas Artes, e em seguida detalha o plano de restauração para as mesmas elaborado em 2005, bem como os procedimentos executados nas cúpulas Norte e Sul.

PALAVRAS-CHAVE

Museu Nacional de Belas Artes, patrimônio edificado, cúpulas, restauração.

ABSTRACT

The article describes the changes and interventions carried out at the three cupolas of the building housing the Museu Nacional de Belas Artes and then details their restoration plan drawn up in 2005, as well as the procedures performed at the North and South cupolas.

KEY WORDS

Museu Nacional de Belas Artes, built-up heritage, cupolas, restoration.

O edifício da antiga Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), inaugurado em 1908, abriga o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) desde 1937. A construção da nova sede da Escola na avenida Central se deveu ao trabalho incansável, de mais de uma década, de seu diretor Rodolfo Bernardelli.

O projeto, de autoria do arquiteto e professor da Escola Adolfo Morales de Los Rios, teve sua proposta original modificada pela Comissão Construtora da Avenida Central durante a edificação. As alterações feitas nas cúpulas provavelmente foram influenciadas pelo “gosto” de seu então diretor (Melo Junior, 1983–4). Com base nos desenhos do projeto original, constata-se que as cúpulas, embora tenham tido sua decoração simplificada, foram bastante ampliadas, podendo esse fato se dever à intenção de Bernardelli em dotar de monumentalidade a tão aguardada sede da Escola Nacional de Belas Artes.

É interessante observar que, enquanto as demais edificações da avenida Central construídas na primeira década de 1900 têm os elementos de cobertura e coroamento, como cúpulas e lanternins, executados com armação de madeira, revestida por folhas de cobre, a estrutura das grandes cúpulas da antiga sede da Escola Nacional de Belas Artes é composta de perfis de aço, em forma de cordas de arco e recobertos por anéis de tela metálica, tipo deploiê, revestidos nas faces interna e externa por uma delgada camada de argamassa. Acredita-se que a opção por essa técnica construtiva de argamassa armada decorreu da atividade de escultor do então diretor da Escola. Com efeito, a utilização de argamassa e estrutura metálica era uma técnica usual na fabricação de peças de ornamentação para a arquitetura eclética e familiar aos escultores, como pude presenciar em minha infância, ao ver a escultora Zélia Nunes, minha mãe, trabalhar.

Impressiona observar as dimensões dessas estruturas, visto que a espessura total da camada de argamassa das faces das cúpulas mede apenas cinco centímetros, conforme constatado em 2006, durante a execução das obras de sua restauração. E se trata de material de construção de excepcional qualidade, que em 2008 completou cem anos de existência, cumprindo, ainda que parcialmente, suas funções de vedação.

Durante a década de 1920, realizaram-se obras no recém-inaugurado prédio, conduzidas por João Batista da Costa, sucessor de Bernardelli na direção da escola, e sob a supervisão técnica do arquiteto e professor Arquimedes Memória.

Nova intervenção ocorreu na década de 1940, como se pode constatar na leitura dos pedidos de compra de material existentes nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). É provável que date desse período a execução dos reforços em concreto armado no interior

da cúpula central. Foram executadas novas obras no edifício nas décadas de 1970 e 1980, mas nenhuma delas tratou da conservação das cúpulas.

Até 1976, o Museu Nacional de Belas Artes estendeu-se pelos três primeiros andares do prédio, enquanto a Escola Nacional de Belas Artes, então transferida para a Cidade Universitária, na ilha do Fundão, ocupava, com suas instalações, biblioteca e ateliês, o quarto andar e as cúpulas. Os espaços internos das cúpulas eram utilizados como ateliês de desenho e pintura, apesar da insalubridade decorrente de constantes infiltrações de águas pluviais.¹ Tal problema acabou inviabilizando o uso desses espaços, embora tenham servido até mesmo de residência para funcionários da Escola. Após a transferência da Escola para o Fundão, a área foi ocupada pelo museu, passando a ser usada como depósito e almoxarifado.

Em 5 de maio de 1985, atendendo a uma solicitação do arquiteto Augusto Silva Telles, diretor de Tombamento e Conservação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e do historiador da arte Alcídio Maфра de Souza, então diretor do Museu Nacional de Belas Artes, participei com o arquiteto Wladimir Alves de Souza, a arquiteta Joyce Kurrels, o arquiteto José Ribeiro e o historiador Donato Melo Junior de uma reunião para discutir os problemas de conservação das cúpulas, na qual se decidiu que a definição das formas de intervenção ficaria sob minha responsabilidade. Em seguida, foram realizados ensaios de instrumentação estrutural e análises numéricas para a verificação da estabilidade das cúpulas, bem como elaborado um projeto de intervenção. Esse projeto não foi executado devido à impossibilidade de alocação dos recursos necessários à restauração e à consolidação estrutural das cúpulas.

Em 2005, entre os serviços e obras licitados pelo museu, incluiu-se a elaboração de novo projeto de restauração das três cúpulas. Para esse trabalho, contratou-se a equipe da Fundação de Pesquisas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (COPPETEC/UFRJ). A elaboração do referido projeto durou mais de um ano² e nela foram discutidas diversas soluções para a restauração das cúpulas com técnicos do Museu Nacional de Belas Artes, da COPPETEC, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e da CERNE Engenharia, escritório responsável pelo cálculo estrutural. Foi consenso entre os técnicos que a substituição total da argamassa das cúpulas seria o procedimento mais indicado para a salvaguarda do patrimônio edificado.

1 Segundo depoimento feito a mim, em 1986, pelo professor Alcídio Maфра de Souza, antigo diretor do Museu Nacional de Belas Artes.

2 Conforme declarado na “Carta n. 82/06”, de 5 de junho de 2006, encaminhada pela COPPETEC à direção do Museu Nacional de Belas Artes.

Em 29 de maio de 2006, atendendo a uma solicitação da museóloga Mônica Braunschweiger Xexéo, então diretora do Museu Nacional de Belas Artes, estive no Museu com o objetivo de vistoriar e avaliar o estado de conservação da estrutura das três cúpulas, a central e as duas laterais. Em razão dessa vistoria, o arquiteto Cyro Corrêa Lyra, diretor do Departamento do Patrimônio Material e Fiscalização (DEPAM) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, solicitou a mim, em 1º de junho do mesmo ano, a análise do projeto de restauração da cúpula central do Museu Nacional de Belas Artes elaborado pela equipe da COPPETEC/UFRJ, no qual se propuseram a demolição e a sucessiva reconstrução de todos os elementos de argamassa, como cascas, ornamentos e molduras. Propuseram-se também a demolição das estruturas de concreto inseridas como reforço na década de 1940 e a sua substituição por reforços em estrutura metálica.

Tendo trabalhado no projeto de restauração da cúpula central na década de 1980, conhecia a situação física de vinte anos antes, e isso embasou minha orientação de que o estado de conservação da cúpula central não se alterara, a ponto de justificar sua demolição. Considerei perfeitamente viável a restauração total tanto dela quanto das duas cúpulas menores, que já se encontravam em fase preliminar de demolição.

Em 5 de junho de 2006, ao participar de reunião entre o DEPAM, representantes da empresa Tensor, contratada para a execução das obras de substituição das argamassas, a direção do Museu Nacional de Belas Artes e a equipe de arquitetura da COPPETEC/UFRJ, expus o meu ponto de vista sobre a viabilidade de regenerar as argamassas originais e recuperar as estruturas metálicas.

Assim, foi então encaminhada pelo diretor de DEPAM correspondência para a direção do Museu Nacional de Belas Artes e para a 6ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, solicitando a mudança do escopo do projeto; a substituição da proposta de demolição/reconstrução pela de restauração das três cúpulas; e minha indicação para a elaboração do novo projeto e a orientação de sua execução. Solicitou-se ainda à 6ª Superintendência Regional a indicação de um técnico para acompanhar a execução dos trabalhos, tendo sido designado o arquiteto Luciano Lopes. Dessa nova etapa do projeto, participou ainda o engenheiro Geraldo Filizola, calculista da CERNE Engenharia.

No mesmo período, em reunião com a equipe de técnicos do DEPAM, do Museu Nacional de Belas Artes e da 6ª Superintendência Regional, sugerimos que os trabalhos de restauração se iniciassem pelas duas cúpulas menores, a Norte e a Sul, como projeto-piloto, a fim de ajustar os procedimentos necessários, uma vez que se tratava de obra de caráter experimental, inédita

no Brasil. Decidiu-se então que seria executada a restauração apenas das duas cúpulas menores, excluindo-se naquele momento a cúpula central.

Em 7 de junho de 2006, encaminhou-se a Metodologia Geral dos Serviços a serem executados na restauração das cúpulas Norte e Sul, com as orientações técnicas a serem adotadas no trabalho de escoramento interno da estrutura metálica principal e de apoio das faces de argamassa, e as especificações para o escoramento externo dos ornamentos de argamassa das cúpulas. Incluíram-se observações sobre a necessidade de execução de acesso a todos os locais do interior e do exterior das estruturas, bem como de uma cobertura provisória para viabilizar a instalação do canteiro de obras. Previu-se ainda a confecção de moldes de gesso de um segmento completo dos ornatos da cúpula para seu registro e, se necessário, sua utilização na confecção de novos elementos. Os serviços especificados se iniciaram de imediato.

A metodologia geral previu igualmente a execução da pré-consolidação das estruturas de argamassa do coroamento da cúpula e a análise dos remanescentes do telhado original e do sistema de esgotamento pluvial; o desmonte da laje intermediária e a retirada dos perfis, de modo a não danificar a argamassa original das faces da cúpula; o desmonte do mezanino e da escada de concreto; o desmonte das alvenarias e do piso conforme o projeto de arquitetura; e a restauração das cúpulas por níveis, desde o topo até a base.

Dois meses depois, encaminhou-se o Plano de Restauração das Cúpulas, por intermédio do memorando do DEPAM nº 56/06, datado de 8 de agosto de 2006, no qual se detalhou a metodologia geral de restauração das cúpulas, desconsiderada a hipótese de demolição. Informou-se nesse memorando que, naquele momento, a execução da metodologia desenvolvida tinha caráter experimental, uma vez que não se conheciam registros de trabalhos semelhantes no Brasil.

O Plano de Restauração das Cúpulas abrangeu as seguintes etapas de trabalho: 1) pré-consolidação da argamassa das cúpulas; 2) análise da extensão dos danos nas argamassas, telas e perfis metálicos; 3) consolidação e fixação dos ornamentos de argamassa; 4) fixação provisória e imobilização da argamassa externa; 5) retirada da argamassa interna e nova análise da extensão dos danos; 6) pré-consolidação da face interna da argamassa externa; 7) tratamento de recuperação da estrutura metálica principal; 8) tratamento de recuperação da estrutura metálica secundária; 9) consolidação final da face interna da argamassa externa; 10) complementação e recomposição da argamassa interna; 11) retirada da fixação provisória e imobilização da argamassa externa; 12) tratamento final da argamassa externa; 13) estrutura de cobertura do vão central das cúpulas; 14) alvenarias diversas; 15) esquadrias; e 16) acabamentos.



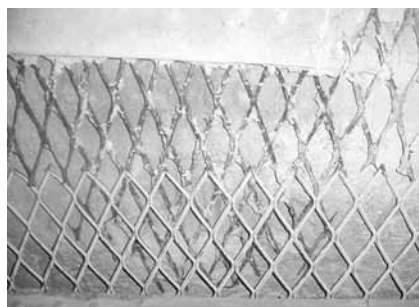
1 Pré-consolidação da face interna da argamassa externa.



2 Tratamento e recuperação da estrutura metálica principal.



3 e 4 Tratamento de recuperação da estrutura metálica secundária.



5 Complementação e recomposição da argamassa interna.



6 Retirada da fixação provisória e imobilização da argamassa externa.



7 Vista da cúpula sul

A obra de restauração das duas cúpulas foi executada conforme o planejamento inicial e em tempo extremamente exíguo: a consolidação das faces de argamassa, iniciada nos primeiros dias de setembro de 2006, foi concluída em 18 de dezembro, data marcada para a festa de inauguração.

Durante a execução dos serviços de restauração da estrutura das cúpulas Norte e Sul, concluímos que não seria benéfica para a sua conservação a inclusão de pinturas de proteção anticorrosiva industrializada na estrutura metálica existente no interior das argamassas. A constatação de que a maior parte das telas metálicas constitutivas das cascas originais de argamassa encontrava-se em boas condições de conservação não justificava a sua substituição total. Essa opção impossibilitou um tratamento protetivo convencional de toda a estrutura metálica existente no interior das argamassas antigas, uma vez que essas não seriam demolidas. Desenvolveu-se então, no canteiro de obras, uma pintura de proteção para as telas metálicas com os materiais constitutivos das argamassas, de modo a obter-se uma pintura de proteção compatível com o material já existente, no qual a tela metálica encontrava-se embutida. Já a estrutura metálica principal, composta de cordas de arcos, por não estar inserida em argamassa, recebeu um tratamento de pintura de proteção anticorrosiva industrializada convencional.

O fato de não ter sido aplicado nenhum tratamento anticorrosivo nas telas metálicas das faces de argamassa condicionou a escolha dos materiais das instalações prediais inseridas no interior das cúpulas e necessárias ao funcionamento desses novos espaços do museu. Em todas as instalações, foram adotados materiais de baixa condutibilidade elétrica, com o intuito de promover total isolamento das superfícies das cúpulas. As peças metálicas indispensáveis foram totalmente revestidas de materiais sintéticos não condutíveis.

Após a finalização da restauração das cúpulas, concluiu-se que a metodologia proposta para a restauração estrutural estava correta, resultando num comportamento estrutural adequado, sem a constatação de qualquer fissura até o presente momento. Todavia, em vistoria realizada em dezembro de 2007, observaram-se alguns trechos da argamassa com aumento do teor de umidade. Esse fato indica que a metodologia de restauração das cúpulas, no que se refere à diminuição da permeabilidade das faces de argamassa das cúpulas, ainda não está finalizada, necessitando de um aprofundamento nas pesquisas para o ajuste da solução proposta quanto ao seu comportamento sob a ação do intemperismo.

Com relação à cúpula central do Museu Nacional de Belas Artes, foram realizadas diversas reuniões durante o ano de 2006, com o intuito de definir uma nova proposta de ocupação de seu espaço interno, haja vista a decisão de não demolir nem a casca, nem as estruturas internas de concreto. Prevê-se que a obra de restauração da cúpula central será executada em duas etapas.

A primeira delas deverá contemplar a elaboração de todos os projetos de adaptação arquitetônica, escoramento, regeneração dos materiais da casca de argamassa, recuperação e adequação das estruturas de concreto armado e das instalações complementares. A segunda incluirá a obra de restauração estrutural e de adaptação arquitetônica da cúpula central.

Por fim, salientamos que a restauração dessas cúpulas tem caráter tanto artístico quanto minucioso, uma vez que a análise da situação das argamassas deve ser feita trecho a trecho e o tratamento da estrutura, ponto a ponto, da mesma forma como se procederia na restauração de uma escultura. Além disso, é importante frisar que se trata de um serviço de características peculiares, em fase de ajustes, não sendo possível ainda considerar sua proposição em caráter definitivo. A continuidade dos estudos de consolidação das cúpulas é fundamental para que se preserve a obra de arte escultórica idealizada por Rodolfo Bernardelli.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MELO JUNIOR, Donato. 1983–4. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*, ano II, n. 5–6, ano III, n. 7. Rio de Janeiro, maio–abril.
- KURRELS, Joyce. 1985. “Ata de reunião de 5 de maio de 1985”. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.
- PUCCIONI, Silvia. 1985. “Comunicado Interno nº 79/85”. Rio de Janeiro: Fundação Pró-memória.
- _____. 2006a. “Memorando 40/06. Projeto de restauração da cúpula Central do MNBA”. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- _____. 2006b. “Memorando 46/06. Metodologia de restauração das cúpulas Norte e Sul do MNBA”. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- _____. 2006c. “Memorando 53/06. Pré-consolidação da argamassa das cúpulas do MNBA”. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- _____. 2006d. “Memorando 56/06. Detalhamento do Plano de restauração das cúpulas do MNBA”. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- RIBEIRO, Rosina. 2006. “Carta n. 82/06”. Rio de Janeiro: Equipe Arquitetura MNBA/COPPETEC.

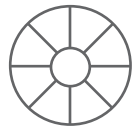
SILVIA PUCCIONI

Engenheira especialista em restauração estrutural. Coordenadora de Conservação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

EDUCAÇÃO



Oficina do Patrimônio Cultural, ação educativa em museu



RESUMO

O texto apresenta as ações desenvolvidas entre maio de 2004 e abril de 2007 pela Seção Educativa do Museu Nacional de Belas Artes para professores das redes pública e privada do Estado do Rio de Janeiro. Entre seus objetivos, destaca-se a discussão das relações entre museus, escolas e professores, e da relevância pedagógica de roteiros educativos de visitação de museus.

PALAVRAS-CHAVE

educação, cultura, herança cultural.

ABSTRACT

The text presents the actions developed between May 2004 and April 2007, by the Museu Nacional de Belas Artes Educational Section for public and private schools in the State of Rio de Janeiro. Among its objectives, there stands out the discussion of the relations between museums, school and teachers, and the pedagogical relevance of educational schemes for museum visitation.

KEY WORDS

education, culture, cultural heritage.

A Seção Educativa do Museu Nacional de Belas Artes é frequentemente procurada por professores para o agendamento de *visitas guiadas* aos espaços expositivos, sem informação ou comparecimento prévio. Por entendermos que o professor deve ser o construtor do seu próprio roteiro e sujeito de sua práxis, estruturamos uma ação educativa, intitulada Oficina do Patrimônio Cultural.

Na nossa percepção, uma ida a um museu de artes, espaço não formal de educação, poderá proporcionar uma significativa experiência estética de apreciação e leitura de imagens. As obras, todavia, não falam por si. É necessário estabelecer uma relação dialógica, estruturando ações educativas transdisciplinares, com vistas a um maior aproveitamento pedagógico da exposição e à construção do conhecimento.

Precisamos cultivar o hábito de visitar museus, até porque, segundo Carvalho e Ganzer:

a experiência cultural suscita perguntas, provoca a reflexão crítica de valores e contribui para a formação não só do profissional de educação, mas do sujeito (Carvalho, 2001, p. 76).

a visita ao Museu de Arte provoca gosto pela descoberta das impressões sensoriais, a curiosidade e o prazer. A proximidade com as obras originais proporciona melhor visibilidade às cores, formas e técnicas utilizadas, interferindo também na relação do espectador com as dimensões das pinturas, dos desenhos ou fotografias e, no caso das obras tridimensionais, com o volume e seu entorno. O prédio do museu, como patrimônio cultural, suscita expectativas e estabelece relações com o imaginário de cada visitante. As imagens cotidianas observadas no trajeto são, também, elementos importantes para a constituição de um novo olhar (Ganzer, 2005: 86).

Entendemos que o professor, antes de levar seus alunos ao museu para uma *visita técnica* e não para um mero passeio cultural (é preciso que fique explicitado no seu planejamento), deve conhecer o museu, seus espaços arquitetônicos, perceber os cheiros, as cores das suas paredes, seus pisos e espaços expositivos, observar a iluminação, ler os textos dos curadores, buscar catálogos, ler as críticas relativas e estar diante dos originais, para perceber detalhes técnicos tanto internos (pinceladas, cores etc.) quanto externos (etiquetas, o tamanho das molduras e as dimensões das obras, que a própria reprodução não faculta), comparar técnicas, observar como diversos artistas buscaram soluções diferentes para representar um mesmo tema,

educar o seu olhar, pesquisar, estudar, ganhar confiança, tornar-se íntimo do espaço e estabelecer seu próprio roteiro, selecionando a obra ou o conjunto de obras que deseja trabalhar com os seus alunos.

Gostaríamos de retomar a questão da *visita técnica* e peço licença ao leitor para, também na condição de professor de artes da rede de educação do Estado do Rio de Janeiro, expor meu ponto de vista, já que, lamentavelmente, ainda hoje os professores de artes são vistos pela maioria dos nossos dirigentes como “decoradores de escolas”, “lunáticos”. Supõe-se que ensinamos qualquer coisa, que qualquer pessoa pode ensinar e que, vez por outra, levamos nossos alunos para *passar*. Se aulas de química, física e biologia são planejadas e vivenciadas em laboratórios, onde serão vivenciadas as experiências estéticas dos nossos alunos? Logicamente, que nos museus e centros culturais. Nas palavras de Ana Mae Barbosa:

[...] museus e centros culturais são uma contribuição insubstituível para amenizar a ideia de inacessibilidade do trabalho artístico e o sentimento de ignorância do visitante [...]. Os museus são lugares para a educação concreta sobre a herança cultural que deveria pertencer a todos, não somente a uma classe econômica e social privilegiada (Barbosa, 1998: 19).

A Oficina ocorreu no primeiro sábado de cada mês, de 13h30 a 17h30, e foi estruturada em três momentos:

PRIMEIRO MOMENTO

Todos se apresentavam e, em seguida, discutia-se a respeito do entendimento desses profissionais em relação ao museu e de por que o visitavam: suas expectativas, angústias, inseguranças e também suas práticas pedagógicas em sala de aula.

A experiência nos tem sinalizado que os professores deveriam dialogar previamente com seus alunos a respeito de qual entendimento eles têm acerca da arte e, conceitualmente, o que é uma pintura, escultura, arquitetura, desenho ou gravura, para que possam refletir sobre suas impressões. Também pensamos que é importante que eles expressem suas expectativas relacionadas à ida a um museu de arte, até porque:

tornar a grande parcela da população excluída desse universo cultural, sensível e receptiva a ele é uma tarefa complexa, que começa com a nossa consciência de que a sociedade está dividida em classes, e que nela a luta pela



1 Início da Oficina do Patrimônio Cultural

cidadania de determinada classe ainda está em garantir a sua sobrevivência. Embora a arte seja uma produção coletiva, ela tem sido historicamente restrita às elites, uma vez que, distintamente das necessidades primárias, a necessidade cultural é produto da educação e da sobrevivência. A história nos ensina que essa conquista é lenta e vai se realizando por meio de um processo contínuo na luta pela igualdade de oportunidades, rumo a revelações menos discriminatórias (Franz, 2001: 48).

SEGUNDO MOMENTO

Contextualizamos historicamente a construção do prédio e seu entorno, a reforma Pereira Passos, a construção da avenida Central (1905), a derrubada do morro do Castelo (iniciada no mesmo ano), a Biblioteca Nacional (1909), o Teatro Municipal (1910) e a formação do nosso acervo, e discutimos as seguintes questões: função social do museu, bem cultural, patrimônio cultural, coleção museológica e o papel do cidadão na salvaguarda desse patrimônio, da memória e da cidadania.

Sugerimos aos professores que introduzissem essas questões previamente na escola, por meio da coleta de peças de valor afetivo para os alunos, e elaborassem uma exposição, considerando: a seleção dos objetos a serem expostos e o estado de conservação, a diagramação/museografia, a identificação, o texto de apresentação e o convite para a abertura, em paralelo com o trabalho do museu.

o tipo de saber a que o museu induz não se desenvolve em outros lugares, e tal lacuna deixa o estudante (visitante) quase desprovido de meios para interpretar as nuances da linguagem museológica. Nesse caso, o envolvimento entre o que é dado à visão e quem vê necessita de atividades preparatórias, com o intuito de sensibilizar aquele que vai ver. Do contrário, não se vê, ou pouco se vê. É por isso que a visita ao museu deve começar na sala de aula, com atividades lúdicas que utilizem materiais do cotidiano (Ramos, 2004: 21).

A partir daí, eles poderiam debater o que é um museu e qual a sua função social; o que é cultura, bem cultural e, por conseguinte, patrimônio cultural, colecionismo e o papel do cidadão na salvaguarda de sua cultura.

A identidade cultural de um país, estado, cidade ou comunidade se faz com a memória individual e coletiva. Somente a partir do momento em que a sociedade resolve preservar e divulgar os seus bens culturais é que se inicia o processo de construção de seu *ethos* cultural e de sua cidadania. Nessa perspectiva, o patrimônio histórico-cultural se reveste de grande importância para o país por lidar com o substrato da memória, que, por sua vez, constitui elemento essencial para a construção da cidadania cultural (Oriá, 1997: 138).

Em última instância, construir a ideia de sua corresponsabilidade como cidadãos na preservação e na conservação dos bens culturais do patrimônio cultural brasileiro nos museus, nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro e no ambiente escolar e suas adjacências.

Nessa ótica, a experiência vem apontando para uma não correlação por parte dos professores, em especial os de artes, de que, por exemplo, uma pintura, escultura, gravura ou desenho é, antes de ser obra de arte, um bem cultural do contexto de uma determinada época. Segundo Ana Mae Barbosa:

através das artes temos a representação simbólica dos traços espirituais, intelectuais e emocionais que caracterizam a sociedade ou o grupo social, seu modo de vida, seu sistema de valores, suas tradições ou crenças. A arte,

como linguagem presentacional dos sentidos, transmite significados que não podem ser transmitidos através de nenhum outro tipo de linguagem, tais como as linguagens discursivas e científicas. [...] A arte na educação como expressão pessoal e como cultura é um importante instrumento para a identificação cultural e o desenvolvimento. Através das artes é possível desenvolver a percepção e a imaginação, apreender a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada (Barbosa, 1998: 16).

Também sugerimos que se sinalizasse, num mapa do município, o deslocamento da escola até o museu, no sentido de despertar a percepção da espacialidade geográfica.

TERCEIRO MOMENTO

Finalizamos as atividades com uma dinâmica no interior das Galerias de Arte Brasileira dos séculos XIX e XX.

Inicialmente, os professores percorreram os espaços expositivos livremente. Em seguida, dividimos o grupo em subgrupos e selecionamos obras, que eram buscadas nos espaços expositivos, segundo uma atividade de leitura crítica de imagens na perspectiva metodológica da professora Tereziinha Sueli Franz e uma relação dialógica na concepção de professor Paulo Freire. Essa ação educativa, intitulada jogos pedagógicos, buscou a vivência do processo de apreciação estética; o conhecimento de estilos e artistas, à luz de determinados temas; o estabelecimento de relações dialógicas temáticas entre as obras, relacionando os eixos temáticos aos parâmetros curriculares nacionais; a percepção das estruturas formais internas e externas; a comparação com obras de mesmo tema, porém de fases cronológicas distintas; e a observação da materialidade das formas e o contexto socioeconômico em que essas obras foram produzidas, uma vez “nosso olhar não é ingênuo nem neutro – ele congrega as marcas de nosso tempo, a experiência vivida, ideologias etc.; o próprio local onde se encontra a obra já é, para o contemplador, um a priori que dirige o olhar – estar num museu confere à obra um status diferenciado que conduz/induz sua contemplação pelo espectador” (Machado, 2005: 103).

Por fim, ao término de cada atividade, solicitamos que os professores, individualmente ou em grupo, de forma verbal ou escrita, fizessem uma avaliação crítica.



2 Dinâmica nas Galerias de Arte Brasileira, terceiro momento da Oficina do Patrimônio Cultural

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre maio de 2004 e abril de 2007, foram realizados trinta encontros com um total de 395 professores.

As avaliações foram bastante positivas, mas tivemos um retorno inferior a 10% dos professores atendidos, podendo-se perceber a resistência deles em retornar à instituição para, sozinhos ou em parceria com a Seção Educativa, construir seus próprios roteiros.

Nossa proposta não é analisar atitudes de resistência, mas em conversas informais verificamos que muitos se diziam desestimulados em sair com seus alunos, enquanto outros alegavam falta de tempo para retornar, o que de fato é um complicador, uma vez que muitos professores trabalham em outros lugares para complementar seus salários. Há ainda outra questão ligada à própria formação acadêmica, em que:

percebe-se que os professores e futuros professores não se veem como construtores de seus saberes, pois convivemos com uma formação que se constitui por uma abordagem normativa: o que se deve fazer, pensar, en-

sinar, com a preocupação central de construir um modelo de professor, desconhecendo a heterogeneidade da categoria profissional, assim como a dimensão ética, estética, cultural e política do fazer educativo. A perda gradativa do saber e do saber-fazer historicamente imposta aos professores resulta não só da expropriação de bens materiais e culturais que uma sociedade desigual impõe, como também, e por causa dela, do próprio empobrecimento da experiência humana na contemporaneidade (Carvalho, 2005: 133).

Observamos também que os que retornaram não ousaram criar seus próprios roteiros; de uma forma ou de outra, reproduziram um pouco o que havíamos realizado previamente.

Assim, avançamos na produção de materiais didáticos que pudessem subsidiar os roteiros dos professores, como o histórico do museu e um caminho de sugestões de atividades para os professores, que pretendemos disponibilizar em breve na internet.

Outro aspecto valorizado foi levar os professores a estruturarem suas visitas técnicas ao museu, envolvendo profissionais de outras áreas do conhecimento, como matemática, história, geografia, sociologia, filosofia, literatura, química e física. Há nessa proposta a chance de construir ações transdisciplinares.

É importante, contudo, ressaltar que uma única visita ao museu não possibilita a apropriação do objeto cultural em exposição, nem levará à consciência do papel dos cidadãos na salvaguarda dos objetos culturais públicos, que fazem parte da história de vida deles e são uma referência cultural do país, tornando-o diferente das demais nações. Segundo Santos, “o objetivo maior do museu será contribuir para o exercício da cidadania, colaborando para que o cidadão possa se apropriar e preservar o seu patrimônio, pois ele deverá ser a base para toda a transformação que virá no processo de construção e reconstrução da sociedade, sem o qual esse novo fazer será construído de forma alienante” (citado em Franco, 1994: 4).

Assim, buscamos deixar claro para os professores que a visita não se encerra na primeira ida ao museu e de que não é necessário percorrer todos os seus espaços de uma única vez. Por isso, destacamos que os professores retornassem sempre e estimulassem seus alunos a voltar sozinhos outras vezes.

Nossa ação foi pensada, inicialmente, para atender aos professores de artes, que eram os que mais nos procuravam. Atualmente, a Oficina está aberta para todo e qualquer educador. Temos observado a procura de estudantes das áreas de história e pedagogia, o que pode sinalizar uma mudança

de comportamento desses futuros profissionais na relação museu-escola, desejosos não só de que seus alunos venham ao museu, mas buscando construir seus saberes e práticas pedagógicas valendo-se da ampliação de seu repertório sociocultural.

Encerramos este relato, com uma citação do mestre Freire em que ele afirma que o conhecimento:

exige uma presença curiosa do sujeito em face do mundo. Requer sua ação transformadora sobre a realidade. Demanda uma busca constante. Implica em invenção e em reinvenção. Reclama a reflexão crítica de cada um sobre o ato mesmo de conhecer, pelo qual se reconhece conhecendo e, ao reconhecer-se assim, percebe o “como” de seu conhecer e os condicionamentos a que está submetido seu ato (Freire, 1977: 27).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Ana Mae. 1998. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte.
- CARVALHO, Maria Cristina Pereira de. 2001. “Cidadania cultural e a formação dos professores”, *Educação e Realidade*, n. 2, Porto Alegre: p. 75–87.
- _____. 2005. “Espaços de cultura e formação de professores/monitores”. Em: LEITE, Maria Isabel & OSTETTO, Luciana E. (orgs). *Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte*. Campinas: Papirus.
- FRANCO, Sebastião Pimentel. 1994. “As práticas educativas dos museus em suas relações com as instituições de Primeiro Grau no Espírito Santo: da hegemonia à busca da transformação”, Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo.
- FRANZ, Teresinha Sueli. 2001. *Educação para compreensão da arte*. Florianópolis: Insular.
- FREIRE, Paulo. 1997. *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 11ª ed.
- GANZER, Adriana Aparecida. 2005. “Turbilhão de sentimentos e imaginações: as crianças vão ao museu, ou ao castelo”. Em: Em: LEITE, Maria Isabel & OSTETTO, Luciana E. (orgs). *Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte*. Ob. cit.
- MACHADO, Adriana de Almeida. 2005 “O seu olhar melhora o meu: o processo de monitoria em exposições itinerantes”. Em: LEITE, Maria Isabel & OSTETTO, Luciana E. (orgs). *Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte*.

ORÍÁ, Ricardo. "Memória e ensino de história". 1997. Em: BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes (org). *O saber histórico em sala de aula*. São Paulo: Contexto.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. 2004. *A danação do objeto: o museu no ensino de História*. Chapecó: Argos.

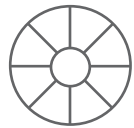
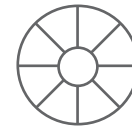
MEMÓRIA



ROSSANO ANTENUZZI DE ALMEIDA

Professor. Técnico da Seção Educativa do Museu Nacional de Belas Artes.

Mário Barata: entre a diversidade e a especialização



RESUMO

O artigo apresenta uma rápida análise da contribuição do professor Mário Barata para a historiografia artística brasileira, com ênfase na construção de um olhar crítico sobre a arte e a arquitetura nacionais do século XIX, conferindo sentido histórico ao interesse manifestado pelo homenageado em várias áreas do saber.

PALAVRAS-CHAVE

Mário Barata, século XIX, interdisciplinaridade.

ABSTRACT

The article presents a quick analysis of Professor Mário Barata's contribution Brazilian artistic historiography, with emphasis on the construction of a critical outlook on 19th century's national art and architecture, providing a historical sense to the interest manifested by Professor Barata on various areas of knowledge.

KEY WORDS

Mário Barata, 19th century, interdisciplinarity.

Hoje se tem estudado o século XIX com alguma frequência nos meios universitários, o que tem permitido o aparecimento de número significativo de trabalhos relativos a essa centúria. Não há, portanto, nenhuma novidade para o investigador iniciante de hoje, quando se fala da importância desse período para a compreensão da arte brasileira, vista como um processo e não um ajuntamento de estilos. Sob esse ponto de vista, todos os aspectos da história da arte brasileira são necessários à sua compreensão, se entendida necessariamente por sua dinâmica.

Até bem pouco tempo, contudo, pesquisar os anos oitocentos era quase um acontecimento isolado e sujeito à incompreensão de muitos daqueles que trabalhavam com a história da arte. Desde o advento do modernismo, a arte e a arquitetura dos anos oitocentos caíram por completo num esquecimento coletivo, enquanto a atividade intelectual majoritária se entregava à então necessária investigação sobre a época colonial brasileira, procurando compreendê-la e valorizá-la, o que ainda não se havia feito.

A criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e seu trabalho pioneiro de preservação do patrimônio cultural brasileiro refletem essa circunstância histórica da redescoberta de um Brasil cuja identidade ainda não chegara às andadeiras coloniais.

Por isso, por essa opção que o meio intelectual fez em direção à arte da fase colonial, muita coisa do patrimônio cultural brasileiro do período monárquico se perdeu. O próprio prédio da Academia Imperial de Belas Artes, derruído inutilmente pelo Ministério da Fazenda, seu inquilino em 1938, atesta muito bem esse problema. Mas esse não é o único caso, infelizmente. Vários outros pontuam a trágica história de um patrimônio cultural que se perdeu.

Mário Barata foi um dos historiadores da arte que, ao lado de alguns poucos nomes, apresenta-se na linha dos pioneiros que caminharam em direção ao estudo e, portanto, à valorização da arte oitocentista. Sua preocupação, aliás, não se manteve adstrita às questões acadêmicas, incluindo também temas preservacionistas. No estudo “Rio neoclássico”, em livro organizado pela prefeitura da cidade, o eminente historiador afirma que:

O Rio de Janeiro, como outras cidades brasileiras do litoral, cobriu-se de belo manto neoclássico no decorrer do oitocentos e foi esse estilo que caracterizou a face dessa urbe durante o Império. Hoje a amplitude dessa predominância só nos é revelada pelas fotografias existentes, pois as sucessivas vagas de transformações urbanas no século XX, realizadas por superposição e não por extensão, acarretam lastimável demolição em massa de casas e quarteirões nessas capitais litorâneas. Esse fenômeno ocorreu mais cedo e

intensamente no próprio Rio de Janeiro, para não falar de São Paulo, que no século passado [XIX] era bem menor que a sede da corte (Barata, 1982).

Hoje, esse problema remanesce no terreno da proteção legal dos imóveis neoclássicos. O tombamento custoso que se fez, em nível nacional, da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, em que até o padre da paróquia correspondente asseverou a falta de importância artística da construção em questão, é um fraco exemplo da indiferença que ainda se tem quanto a esse assunto. Há total defasagem entre a produção científica das universidades e o necessário reconhecimento desse estilo pelos órgãos públicos e por setores estratégicos da população.

Assim, ao se destacar a importância do professor Mário Barata para a história da arte brasileira, é importante registrar a especificidade de seu contributo para o conhecimento e a preservação da arte do século XIX, aspecto nem sempre lembrado a seu respeito e do qual falaremos em seguida.

Pretendemos destacar tal aspecto nesta homenagem a esse grande pesquisador porque acostumamo-nos a escutar o elogio exatamente à diversidade genial do professor, esquecendo-se de que ele foi, como bem destacou o professor Walter Zanini, um especialista no século XIX, que foi o tema afeto ao último colóquio promovido pelo Comitê Brasileiro de História da Arte no Museu Nacional de Belas Artes.

Em resumo, este breve estudo apresentará dois aspectos do trabalho intelectual de Mário Barata: de um lado, seu interesse abrangente por vários temas que dizem respeito à história da arte; do outro, sua importância como partícipe do esforço pioneiro que pouquíssimos historiadores da arte de meados do século XX envidaram em prol dos oitocentos.

FORMAÇÃO E DIRECIONAMENTO INTELECTUAL

Sobre a formação de Mário Barata, assinala-se que ele se graduou em museologia no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (1940) e em ciências sociais na antiga Faculdade Nacional de Filosofia (1942), onde também cursou Didática Geral e Especial de Geografia, e História. Maurício Azedo assinala que ele foi professor de “artes menores” do Museu Histórico Nacional, antes mesmo de se formar. Seu estudo “Ensaio de numismática e ourivesaria” derivou dessa experiência, que se inicia no concurso para conservador de museus em 1941–2, no qual foi aprovado com louvor.

Foi ele o primeiro brasileiro a se formar, como bolsista, em letras e história da arte pela Sorbonne em 1948, e a completar os cursos da Escola do

Louvre e do Museu do Homem de Paris, onde estudou etnologia (1947–8). Observe-se que já na sua formação encontramos o viso polímata de homem versado em vários ramos do saber, algo que caracterizaria sua atuação profissional. Voltou da Europa municiado de instrumental teórico que o permitiria abordar, com pertinência metodológica, vários temas que a historiografia artística até então não havia podido tratar, dada a sua formação diletante e empirista. José Roberto Teixeira Leite resume a situação com muita propriedade: “o fato é que até então nossos historiadores da arte por assim dizer tocavam de ouvido: Mário Barata foi o primeiro a tocar por música”.

E havia demanda muito grande no campo da historiografia brasileira ainda incipiente. Não era ainda, como é hoje, o tempo das especializações, em que o estudioso verticalizava por demais sua área de interesse. Por isso, ele procurou sistematizar várias áreas da história da arte brasileira, revelando suas questões mais prementes.

Daí a aura de versatilidade erudita com que vários de seus pares têm procurado caracterizar a atuação do mestre. Com efeito, Mário Barata interessou-se e atuou efetivamente em várias frentes. Foi militante pela causa da modernidade, em favor da qual atuou como crítico de arte no *Diário de Notícias* e no *Jornal do Commercio*. Foi conservador do patrimônio cultural. Na homenagem feita pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro logo após seu falecimento, o professor Augusto Carlos da Silva Teles lembrou a importância da contribuição de Mário Barata no estudo, para fins de tombamento, da obra do arquiteto ítalo-brasileiro Antônio José Landi, atuante na segunda metade do século XVIII em Belém do Pará. Esse autor, visto como precursor da arte neoclássica no Brasil, ainda não gozava da importância que hoje tem. Mário Barata escreveu obras sobre a arquitetura barroca brasileira, de que é exemplo seu estudo importante sobre a Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro, em que faz minucioso levantamento dos arquivos da ordem e fornece novas luzes sobre o assunto, até então pouco reconhecido. No concurso para a cátedra da Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), defendeu tese sobre a azulejaria nacional nos séculos XVII, XVIII e XIX.

Em 11 de março de 1965, Mário Barata proferiu a conferência “A arte do Egito e a salvação de Abu-Simbel”, na qual alertou para a necessidade de salvar-se o célebre monumento egípcio, então ameaçado pelo represamento das águas em Assuã. O assunto foi tema da aula inaugural que a Escola de Belas Artes fez nesse ano e se enquadrava no esforço internacional que mobilizou cem países para o salvamento de tal importante sítio arqueológico, com a organização da Comissão Internacional de Salvamento dos Monumentos da Núbia, então presidida pelo embaixador Paulo Carneiro.

Em 1955, Barata concorreu para a cátedra de História da Arte da Escola de Belas Artes, vencendo a disputa com Carlos Flexa Ribeiro, que apresentou estudo sobre Diego Velazquez, e Wladimir Alves de Souza, que apresentou trabalho sobre Van Gogh. Mário Barata, como se disse, apresentou tese sobre azulejaria brasileira, analisando essa modalidade artística tanto em sua origem europeia quanto em seu desdobramento brasileiro. Embora seu trabalho enfatizasse exemplos da arte da fase colonial, não descuidou do século XIX. Seu trabalho sobre a cultura azulejar tem excelentes informações sobre características gerais da azulejaria luso-brasileira desde seus primórdios até o século XIX, relacionando esse tipo de arte também com a arquitetura (Barata, 1995).

Em decorrência de suas vinculações com a produção crítica e historiográfica sobre a arte do mundo ocidental, podem ser mencionados dois aspectos sobre sua vida: seu papel na organização da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA) e sua colaboração no *Hand-Book of Latin American Studies* e com a Biblioteca do Congresso de Washington.

Walter Zanini, em artigo do *Jornal da abca*, publicado em dezembro de 2007, escreveu:

Participante dos primeiros encontros que fizeram surgir o International Council of Museums (ICOM), sempre relacionou a atividade teórica da arte à concretude das coleções. Foi membro fundador e secretário da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA-AICA). Por décadas devotou-se ao Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA-CIHA), um de seus criadores e um homem de equipe. Reencontramos sem cessar o historiador e o *connoisseur*, a percepção do crítico – manifestos na sensibilidade de uma escritura de intrínseca qualidade. A problemática mais interior da formulação artística acompanhava-se da atenção dada a condições sociais geradoras, como no caso do admirável enfoque do século XIX da “História Geral da Arte no Brasil”, uma época de sua predileção. Coube-lhe a responsabilidade da revisão e atualização de *Arquitetura barroca no Brasil*, de Germain Bazin, ao ser reeditada. Sua tese na antiga Universidade do Brasil versou sobre três séculos de azulejaria no país (Zanini, 2007).

No mesmo número do *Jornal da abca*, o crítico de arte e historiador José Roberto Teixeira Leite refere-se a três predicados que o marcariam na memória de todos os que lidaram com ele: “entusiasmo, modéstia e gratidão”.

Maurício Azedo, na seção “Vidas” do *Jornal da ABI*, procura assinalar a importância do emérito professor no artigo intitulado “Mário Barata, múltiplo e incansável”, por meio do qual reitera a opinião corrente sobre a versatilidade temática do professor.

Por essa e por outras razões acadêmicas, ganhou Mário Barata o título de professor emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em sessão solene na Assembleia Universitária em 29 de maio de 1992.

O SÉCULO XIX E OS ESTUDOS DE MÁRIO BARATA

Várias obras de Mário Barata tratam da arte que se desenvolveu no Brasil e no mundo durante o século XIX. Ser-nos-ia totalmente impossível arrolar, nesta breve intervenção, a totalidade desses trabalhos. Resta-nos fazer uma alusão a alguns trabalhos que nos habilitam a perceber a dimensão de seu envolvimento com a questão.

No importante estudo chamado “Arquitetura brasileira nos séculos XIX e XX”, separata ilustrada de artigo publicado na efeméride do 125º ano do *Journal do Commercio*, saído a lume no ano de 1952, ele destaca várias questões ainda pouco debatidas no âmbito da arte relacionada à vinda da corte e à posterior chegada da Missão Artística Francesa (Barata, 1954).

Um dos estudos importantes sobre o século XIX por ele publicado num contexto de história do Brasil é o trabalho “As artes plásticas de 1808 a 1889”, saído numa coleção *best seller* da historiografia nacional, organizada por Sérgio Buarque de Holanda em sua célebre *História Geral da Civilização Brasileira* (Barata, 1968: 410–25). Esse livro teve grande receptividade entre os historiadores brasileiros desde fins da década de 1960 e transformou-se num clássico sobre a história nacional. No texto de Mário Barata, certos arquétipos criados em torno da Missão Artística Francesa foram revistos, entre os quais a crença, ainda forte naquele tempo, de que esse grupo de artistas teria sido responsável pela ruptura do desenvolvimento do barroco e o estabelecimento do neoclassicismo brasileiro de forma inédita.

Ainda a propósito da vinda dos artistas franceses, Barata apresentou, primeiro em conferência de 26 de março de 1958, depois em artigo publicado no número 14 da revista do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1959, dois documentos inéditos endereçados ao conde da Barca, datados de 12 de junho e de 9 de julho de 1816, sobre a vinda da Missão Artística Francesa e da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Os documentos, descobertos no Palácio do Itamaraty e revelados pelo nosso homenageado, trazem a lume alguns aspectos que ainda não se encontravam plenamente esclarecidos: o desejo de Lebreton em envolver o pintor Manuel Dias de Oliveira como professor da Escola, já que tinha estudado na Itália; a proposta de hierarquizar o ensino das artes, pela qual propunha um importância menor para Nicolas-Antoine Taunay, já que todas as aca-

demias de arte europeias concediam importância sempre menos expressiva ao ensino da pintura de paisagens, flores e animais; e a defesa de Lebreton em criar não apenas uma academia de arte, mas “uma escola gratuita de desenho para artes e ofícios”, à frente da qual ele desejava colocar o arquiteto Grandjean de Montigny como diretor e o pintor Jean-Baptiste Debret como professor de desenho. Esse documento, assim, nem sempre lembrado pela historiografia que se lhe seguiu, demonstra-nos que não apenas não houve preconceito por parte dos artistas seguidores de Winckelmann, como existiu a defesa feita pelo chefe dos artistas franceses da criação de uma escola que tanto abarcasse “os artistas de luxo” quanto a de “úteis artes”, para usarem-se os termos correntes de época (Barata, 1959).

Sempre interessado pela questão dos artistas franceses, essa questão da Missão Francesa esteve também sob o crivo de Mário Barata em “Notas sobre Debret: nos 150 anos de *Viagem Pitoresca ao Brasil*”, publicado na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* em 1984, trabalho igualmente relevante pela riqueza da análise que fez sobre o assunto (Barata, 1984).

Outros artistas viajantes que estiveram no Brasil receberam de Barata atenção, como é o caso de Thomas Ender, cujo acervo ele tratou em artigo na revista *Vida das artes* (Barata, 1975).

Defendia ele a abordagem dos temas do século XIX como um processo amplo, baseado em estruturas históricas determinantes. Aliás, esse aspecto em seu trabalho, qual seja o de buscar na arte os elementos geradores que a explicam, foi por ele tratado no trabalho “Pintura e escultura no reinado de d. Pedro I”. Disse ele:

De um lado, deveríamos encontrar e analisar as estruturas da vida cultural do oitocentismo brasileiro e os fatos e momentos significativos por esta alcançados. De outro, os aspectos e características individuais e coletivos dentro dessa natureza (Barata, 1970: 65).

Entre todos os trabalhos que publicou relativos à arte do século XIX, destaca-se sua importante obra “Século XIX: transição e início do século XX”, publicado em *História geral da arte no Brasil*, organizado por Walter Zanini e editado pelo Instituto Walter Moreira Salles. Trata-se agora não de um estudo ou de uma simples contribuição sobre o tema em questão, mas sim de um trabalho que se transformou numa referência bibliográfica obrigatória a todos aqueles que se interessam pelo período. Seu estudo pode ser visto como a primeira abordagem a analisar, de maneira sistemática, o papel da arte brasileira em tal período histórico, buscando entender sua dinâmica à luz de seus elementos sociais constitutivos. Vários aspectos que contribuí-

ram para a arte do século XIX são ponderados por ele. Por isso, a abordagem do professor Mário Barata não se detém nas artes ditas eruditas, voltando-se também para o trabalho da caricatura, tendo-se em conta a importância desse gênero de arte no contexto artístico e político da centúria.

Com relação à arquitetura neoclássica tão cara às cidades brasileiras do século XIX, por sua exemplaridade no contexto estilístico de então, Mário Barata escreveu ainda o trabalho *Escola politécnica do largo de São Francisco: berço da engenharia brasileira*, verdadeira biografia do prédio que acolheu a primitiva escola politécnica, atual Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde atuou o importante arquiteto Pierre Pèzerat.

PARA CONCLUIR, ENTENDEMOS que a importância de Mário Barata para a história da arte brasileira é significativa, sendo ele um dos pioneiros a tratar, de forma sistemática e metodologicamente articulada, um grande manancial de temas sobre os anos oitocentos.

Além disso, foi também ressaltado que havia, em seu trabalho, uma incansável qualidade marcada pelo entusiasmo, a que se refere José Roberto Teixeira Leite. Na intervenção poética de Mirian Carvalho, da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ficou a ideia de que ele reproduzia, em toda uma vida de dedicação ao estudo da arte, os versos de Bertold Brecht, para quem são imprescindíveis os homens que lutam por toda a vida.

Seu interesse por vários terrenos do conhecimento humano é uma retomada do que fizeram os humanistas renascentistas, voltados para a visão da natureza numa época de redescoberta do mundo e da afirmação do olhar racional. Foi um momento rico na história da educação humana, que procurou municiar o ser humano de substância crítica para que o exercício de qualquer profissão fosse fruto de um olhar rico, erudito e sensível. Sua erudição sobre o século XIX é consequência dessa formação mais rica que o intelectual deve ter, ao investir numa qualificação humanística mais do que numa capacitação de especialista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARATA, Mário. 19—. *Ensaio de numismática e ourivesaria*. Rio de Janeiro: Pongetti.
- . 1954. “A arquitetura brasileira nos séculos XIX e XX”, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro.
- . 1959. “Manuscrito inédito de Lebreton: sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 14, Rio de Janeiro, p. 282–307.
- . 1968. “As artes plásticas de 1808 a 1889”. Em: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org). *História Geral da Civilização Brasileira*, tomo II, vol. 3: O Brasil monárquico, p. 410–25.
- . 1970. “Pintura e escultura no reinado de d. Pedro II”, *Anuário do Museu Imperial*, n. 21, Petrópolis, p. 65-76
- . 1973. *Escola politécnica do largo de São Francisco: berço da engenharia brasileira*. Rio de Janeiro: Associação dos Antigos Alunos da Politécnica/Clube de Engenharia.
- . 1975. “Tomas Ender: cem anos depois”. *Vida das Artes*, vol. 1, n. 5, Rio de Janeiro, p. 62–3
- . 1977. “A encomenda e a concepção da Estátua do Doutor José da Gama: significado da obra do ponto de vista estético”. Belém: Imprensa Oficial [Separata da *Revista de Cultura do Pará*, vol. 7, n. 26–27].
- . 1980. “Influência germânica na arte brasileira dos séculos XIX e XX”. Porto Alegre [Separata do II Colóquio de Estudos Teuto-Brasileiros]
- . 1982. “O Rio neoclássico”. Em: *Guia para uma história urbana*, vol. 2. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.
- . 1984. “Notas sobre Debret: nos 150 anos de *Viagem Pitoresca ao Brasil*”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 20, Rio de Janeiro, p. 185–8.
- . 1995. “Azulejos no Brasil: séculos XVII, XVIII e XIX”. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas-Artes [Separata de Tese apresentada à Escola Nacional de Belas-Artes da Universidade do Brasil para o concurso de Professor Catedrático de História da Arte].
- . 1998. “Da impressão Régia no Rio ao ‘Correio Brasiliense’ em Londres, início do nosso jornalismo”, *Jornal da ABI*.
- ZANINI, Walter. 2007. “A presença de Mário Barata”, *Jornal da abca*, n. 14, São Paulo.

MARCUS TADEU DANIEL RIBEIRO

Doutor em História Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador do Departamento de Fiscalização e Patrimônio Material do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE

Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo



RESUMO

Crônica rememorativa dos três anos em que o autor dirigiu o Museu Nacional de Belas Artes

PALAVRAS-CHAVE

Museu Nacional de Belas Artes, direção, José Roberto Teixeira Leite.

ABSTRACT

A chronicle reminiscing on the three years the author directed the Museu Nacional de Belas Artes.

KEY WORDS

Museu Nacional de Belas Artes, directorship, José Roberto Teixeira Leite.

N uma tarde qualquer de começos de maio de 1961 toca o telefone no Serviço de Documentação do Ministério da Educação, onde eu trabalhava:

– É de Brasília para você – diz-me Lúcia Olinto, a secretária.

Atendo a ligação, intrigado. É Ferreira Gullar, assessor especial para assuntos de cultura da Presidência da República, o qual me comunica que o presidente Jânio Quadros acabara de me indicar para a direção do Museu Nacional de Belas Artes, a fim de atualizá-lo e dinamizá-lo, como fez questão de especificar num de seus famosos bilhetinhos:

– O decreto sai amanhã no *Diário Oficial*.

Tenho trinta anos, escrevo em jornais há quase dez, há cinco publiquei um livro sobre Jheronimus Bosch que obteve repercussão internacional, agora mesmo tenho outro no prelo sobre Eugène Boudin e suas vinte pinturas do Museu Nacional de Belas Artes, mas nunca me passara pela cabeça dirigir a instituição, em cuja frente Oswaldo Teixeira se achava desde a sua criação, em 1937. Pintor de orientação conservadora, em 24 anos de gestão fizera, é inegável, muitas coisas boas, como as grandes retrospectivas de Giovanni Battista Castagneto e Eliseu Visconti, mas cometera o erro de transformar o museu em baluarte da resistência acadêmica, opondo-se com tenacidade a qualquer tentativa de renovação artística.

Sou empossado dias depois, no gabinete do ministro Brígido Fernandes Tinoco, que, aliás, não compareceu, fazendo-se representar por Batista da Costa – não o pintor, é óbvio, mas seu obscuro chefe de Gabinete, o qual, visivelmente contrafeito, antes de me estender o respectivo livro de atas, passa-me um sermão sobre a importância de Pedro Américo e Vítor Meireles, por cuja obra a partir de então eu me tornava responsável. Mário Pedrosa, que ao lado de Simeão Leal, do crítico Flávio de Aquino e do arquiteto Elias Kaufman me prestigiava com sua presença, rebate rápido, com o entusiasmo que o caracterizava:

– Pois fique o senhor sabendo que essa posse é a coisa mais importante desde a Semana de Arte Moderna de 1922.

Nos dias seguintes, a repercussão na imprensa divide-se entre os que apoiam sem reservas a troca do veterano diretor, os que nela veem um atentado à arte “clássica” brasileira, e os que, como o poeta Manuel Bandeira, em sua coluna do *Jornal do Brasil*, preferem aguardar o desenrolar dos fatos, definindo-me como “um moderno de sangue na guelra”, “já de nome feito entre os críticos de artes plásticas da nova geração”, para afinal, com certa relutância, abrir um crédito ao diretor recém-empossado:

– A mocidade de Teixeira Leite, o seu gosto pelas formas mais vivas da arte inquietam um pouco, mas se ele se compenetrar do que representa na



1 O autor na cerimônia de sua posse..

evolução das artes o patrimônio do passado, poderá corresponder plenamente ao crédito de confiança que lhe estamos fazendo, que lhe fez, nomeando-o, o presidente Jânio Quadros.

Numa entrevista pouco depois, exponho em 25 tópicos meu plano de ação e explico pacientemente que, ao contrário de pretender transformar o Museu Nacional de Belas Artes num outro Museu de Arte Moderna, meu propósito era torná-lo um museu moderno de arte, tirando-o do marasmo em que por força das circunstâncias se encontrava havia muitos anos.

As primeiras semanas foram de avaliação dos funcionários e das condições tanto do acervo quanto do próprio edifício, no qual também funcionava, antes de se transferir para a ilha do Fundão, a Escola Nacional de Belas Artes. Para realizar o levantamento das coleções, e como disponho apenas de quatro conservadores, três dos quais já de idade e todos desmotivados, escolho jovens estagiários entre alguns dos melhores formandos do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional – gente como Mercedes Rosa, Solange Godoy e Gabriela Pantigoso, que mais tarde se tornariam figuras destacadas da museologia nacional, e que tinham então sua primeira oportunidade. Fecho temporariamente o Gabinete de Restauro, no qual vinham

sendo perpetradas barbaridades, e bem assim a Sala da Mulher Brasileira, onde eram realizadas exposições temporárias de baixíssimo nível. Como não posso contratar ninguém, apelo para amigos como Luiz Carlos Palmeira, que passa a orientar a restauração, Elias Kaufman, assessor de arquitetura, e Alfredo Melo, a quem incumbo de organizar o Departamento de Música, todos trabalhando por amor à arte, sem perceber qualquer tipo de remuneração. Consigo por outro lado a duras penas a transferência do arquiteto e pesquisador Donato Melo Junior, a quem invisto na função de vice-diretor. Tendo sido localizado no acervo uma esplêndida coleção de fotos de Nadar que pertencera a Rodolfo Bernardelli, resolvo criar o Departamento Fotográfico, a cargo de outro caro amigo, Fernando Goldgaber. Centenas de aquarelas e desenhos de Vítor Meireles são catalogados, a maior parte pela primeira vez, pelo minucioso Donato. Anteprojetos para a construção do Theatro Municipal, remontando aos primeiros anos do século, são detectados em seus invólucros originais, sem jamais terem sido abertos...

Para estudar a valiosa coleção italiana do Museu, faço-a documentar pelo excelente fotógrafo Carlos e depois trago da Itália, com o apoio do Itamaraty, o grande restaurador e historiador de arte Deoclécio Redig de Campos, especialista brasileiro que adquirira fama mundial como autoridade em pintura italiana em geral, e na de Rafael em particular. Homem de seus sessenta anos, se tanto, alto, meio encurvado, nariz adunco, gestos maneirados, dirige há muitos anos os laboratórios de conservação e restauro dos Museus do Vaticano, e no futuro se notabilizaria ainda mais ao recuperar a *Pietà* de Michelangelo, vítima de um vândalo. Reúno meio *na marra* meus quatro conservadores, chamo os restauradores e estagiários e faço-os acompanhar durante vários dias as sessões nas quais Deoclécio vai externando sua opinião sobre a autoria das diversas pinturas que uma a uma lhe vão sendo mostradas, confirmando ou rechaçando antigas atribuições e propondo novas, tudo anotando num pequeno bloco:

– O senhor tem certeza?

A pergunta, em tom provocativo e esganiçado, é feita por uma conservadora, a quem aparentemente Deoclécio não convencera. Fito-o constrangido, meio que a pedir desculpas, mas o sábio apenas sorri, complacente. Muitos anos mais tarde, suas observações e as cerca de duas centenas de fotos são por mim cedidas a Luiz Marques, meu colega na Universidade de Campinas e especialista em arte italiana, que tenciona publicar um *corpus* da pintura antiga italiana em coleções brasileiras, do qual o primeiro volume, dedicado ao Museu Nacional de Belas Artes, sairia em 1992, com a colaboração de Zuzana Paternostro.

Enquanto tais coisas acontecem, vou aos poucos me certificando da absurda trama burocrática em que o museu estava enredado, um museu que sequer dispunha de franquias postal, e que exigia concorrência pública para a aquisição de obras de arte. Tome-se, por exemplo, seu modesto orçamento anual: apesar de cada despesa estar devidamente discriminada numa rubrica específica, o dinheiro correspondente só podia ser movimentado nos dois ou três últimos dias do ano, com a consequência lógica de que muitíssimos pagamentos não chegavam a se concretizar e caíam no fatídico “restos a pagar”, para desespero dos fornecedores; por sua vez, em face da eterna ameaça de calote, os poucos que ainda se aventuravam a prestar serviços ao Museu Nacional de Belas Artes carregavam nos preços – e aqui me vêm à lembrança exemplos típicos, como a empresa de limpeza dos Irmãos Pangella e uma discretíssima gráfica suburbana, que invariavelmente ganhavam todas as concorrências, mesmo porque não tinham competidores. Mais grave ainda, porém, foi o caso do *fregue* meio clandestino que funcionava nos porões do museu, bem ao lado da Reserva Técnica, constituindo uma tremenda ameaça ao acervo, com suas frigideiras e panelas no fogo, a fumaceira, o cheiro de fritura e gordura a impregnar as telas... A contragosto tenho de fechá-lo, o que me valeu caras amarradas dos funcionários e estudantes que o utilizavam, sem falar nas pragas e *despachos* da proprietária, uma baiana de cabelinho na venta, íntima dos orixás... A respeito dos estudantes, aliás, e apesar de a Escola estar separada do Museu por uma simples porta, devo confessar que os vi com muito maior assiduidade provando os temperos da baiana do que admirando as coleções.

Em 1961, o Museu Nacional de Belas Artes realizou três exposições: a primeira foi uma Retrospectiva Oswald Goeldi, que falecera havia poucos meses – centenas de gravuras e desenhos de todas as fases e épocas desse grande artista, de propriedade do colecionador paulista Nelson Mendes Caldeira; a segunda reunia a obra gráfica de Lasar Segall, e a terceira, organizada por dom Clemente Maria da Silva-Nigra, trazia ao Rio pela primeira vez as imagens em barro do célebre escultor beneditino frei Agostinho da Piedade, cujo tricentenário de morte então se comemorava. Com a mostra de Segall tive problemas, primeiro com dona Jenny Klabin Segall, que, em seu compreensível zelo como viúva do artista, entrou várias vezes em choque com o pessoal da montagem, e depois, estes bem mais graves, estranhamente repetindo os tristes acontecimentos ocorridos em 1943 também numa Exposição Segall, com os sempre inconformados artistas acadêmicos, à frente o escultor Salvador Pujals Sabaté, os quais chegaram a embargar na Justiça a abertura da mostra, o que na hora só foi contornado pela pronta intervenção do então governador Carlos Lacerda. Outro evento de que o Museu Nacional de Belas Artes participou em 1961 foi a VI Bienal de São Paulo, para a qual, a convite de Mário Pedrosa, organizei

a sala especial *Boudin e seu tempo*, com obras do célebre marinheiro e de outros artistas, pertencentes ao acervo da instituição ou a coleções particulares. Nos anos seguintes, mais duas exposições com pinturas do Museu, de Frans Post aos contemporâneos, seriam levadas respectivamente a Belo Horizonte e ao Paraguai, servindo como *courier* (termo que, aliás, ainda nem existia) José Grippi, o qual, simples guarda de galeria que era, conhecia e amava o acervo mais do que ninguém.

Meus planos, ambiciosos, incluem a concentração, no Museu Nacional de Belas Artes – que no futuro se transformaria na Galeria Nacional de Arte – de todas as obras de interesse preponderantemente artístico conservadas no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e no Museu Histórico Nacional: as antiguidades egípcias, as cerâmicas gregas e romanas do primeiro, a imaginária religiosa do segundo. Penso em criar uma seção do Museu Nacional de Belas Artes em Brasília, concordo em ceder pinturas de Vítor Meireles para a Casa de Vítor Meireles em Florianópolis e esboço um projeto de lei pelo qual a Loteria Federal destacaria, de cada arrecadação, pequeníssima parcela destinada às artes e à cultura. Bato-me também pela revogação do dispositivo legal que obriga o Museu a sediar anualmente o Salão Nacional de Belas Artes, com danos às coleções e em prejuízo da programação.

Súbito, um fato estorcedor vem perturbar de forma dramática não apenas a vida do Museu Nacional de Belas Artes, como principalmente a do país: a abrupta renúncia do presidente Jânio Quadros em agosto de 1961, substituído pelo vice-presidente João Goulart. A partir de então e até 1964 tantos foram os ministros que se revezaram na pasta da Cultura – alguns, como Roberto Lyra, não duraram mais de uma semana – que se tornou impossível deles esperar qualquer providência ou ato que beneficiasse o museu; ao contrário, um deles, e dos mais ilustres, queria de todo jeito levar *Café*, de Portinari, e *Gioventù*, de Visconti, para decorar (sic) seu gabinete em Brasília, o que só não ocorreu porque o golpe de 1964 o destituiu (eis aí um belo serviço que o Museu ficou devendo aos militares!) Mas houve uma exceção (que faço questão de deixar registrada) nessa sucessão de ministros indiferentes: Júlio Sambaqui, último titular da pasta sob Jango, a quem o Museu Nacional de Belas Artes deve sua coleção de arte da África Negra, por mim adquirida, em janeiro de 1964, por dois milhões de cruzeiros ao escritor Gasparino Damata, recém-tornado de missão diplomática em países africanos. Como para variar o Museu não dispusesse de um só tostão para adquiri-la, servi-me de um estratagema que, singelo embora, deu resultado: escolhi entre as peças oferecidas duas ou três esculturas mais vistosas, e acompanhado do funcionário Silvio Manhães – um negro imponente em seus quase dois metros de altura – irrompi com elas gabinete do ministro

adentro, explicando-lhe que seria imperdoável perder uma oportunidade daquelas de enriquecer o acervo com obras de tamanha qualidade. Devo ter sido bastante convincente, porque o ministro, que, aliás, em ocasião anterior já demonstrara seu apreço pelo Museu Nacional de Belas Artes, facultando-lhe vultosa verba destinada à execução de uma série de reformas, concordou de imediato, e dias depois a compra se concretizava.

Sou obrigado agora a esclarecer, embora sob pena de passar por gabola ou pretensioso, que a aquisição dessa coleção de estatuetas, máscaras, têxteis e bronzes da África Ocidental não nasceu de um mero impulso, nem foi um fato episódico: inseriu-se, isto sim, num projeto bem mais amplo que eu esboçara, e que consistia em dotar o Museu, até então só de *Belas Artes*, de exemplos significativos da arte popular, da arte indígena, da imaginária colonial etc., de modo a estarem nele representados produtos artísticos oriundos de todos os diversos segmentos étnicos que contribuíram para a formação da nacionalidade. Assim, já tinha sido adquirida do escultor Renato Miguez uma coleção de cerâmicas de Mestre Vitalino, Severino de Tracunhaém e de outros artistas populares do Nordeste, bois de mamão catarinenses, xilografias e literatura de cordel, para desespero de meus pobres conservadores, nada habituados com aqueles *horrores*... Não seria isso, com antecedência de década e meia, o Museu das Origens que nosso caro Mário Pedrosa idealizou em 1978, e que não chegaria a concretizar?

A uma distância de quase cinquenta anos vão-me chegando aos poucos, em estilhaços, outras lembranças, boas ou más, daquela época: do Festival Debussy, que celebrou em 1962, com concertos e conferências nas galerias do Museu, o centenário do grande compositor, com a participação inclusive da Orquestra de Cordas do Museu Nacional de Belas Artes, criada por Alfredo Melo e formada por músicos seus colegas do Teatro Municipal; de Hélio Seelinger, velhinho e sempre moleque, todas as tardes sentado no saguão de entrada do Museu, do qual fora o mais boêmio dos funcionários; do apoio e do incentivo recebidos de figuras gloriosas da arte brasileira, como Georgina de Albuquerque, Carlos Oswald e Henrique Cavalleiro; das visitas e dos conselhos de Marques dos Santos, Argeu Guimarães, Simeão Leal, Alvarus, Luiz de Castro Faria e Rodrigo Melo Franco de Andrade, entre tantos outros; de Pixinguinha, Bide e todo o pessoal da Velha Guarda, que o restaurador Casemiro, violonista do grupo, trouxe para tocar nas escadarias do Museu, o que juntou do lado de fora uma multidão que tumultuou o trânsito na avenida Rio Branco e virou foto de fora a fora na primeira página do *Jornal do Brasil*; da fundação da Sociedade dos Amigos do Museu Nacional de Belas Artes, se não me engano a primeira do gênero a funcionar no país, com a participação de Ary Macedo, Laura Rodrigo Otávio, Max Justo Guedes,

Clarival do Prado Valladares, Leo Otávio da Silveira, Stella Marinho e tantos outros devotados amigos; dos doadores, como Isai Leirner, José Paulo Moreira da Fonseca e Carlos Oswald; da grande exposição com que Djanira comemorou seus vinte anos de pintura, visitada por dez mil pessoas; da nova e moderna galeria de exposições temporárias; das sessões de cinema, com o auditório sempre lotado; infelizmente, também das eternas brigas com os acadêmicos, tendo por pivô o Salão Nacional de Belas Artes, cujas montagem, realização e desmonte, como já foi dito, não apenas ameaçavam as coleções como paralisavam a cada ano, entre agosto e setembro, todas as atividades do museu, obrigado por força de lei a sediá-lo; da importantíssima exposição de arte da África Negra, inaugurada pelo presidente do Senegal, o poeta Leopold Sedar Senghor, com centenas de obras pertencentes ao Institut Français de l'Afrique Noire, de Dakar – considerada pelos acadêmicos um insulto à arte *clássica* brasileira... enfim, do golpe de 1964, da demissão a 7 de outubro, eu descendo as escadarias em meio aos sorrisos mordazes de certos funcionários... Tenho 34 anos, acabo de ser substituído pelo velho pintor acadêmico Alfredo Galvão.

JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE

Professor, crítico de arte e diretor do Museu Nacional de Belas Artes de 1961 a 1964.

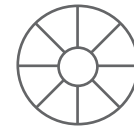
ARQUIVOS REVISITADOS



ELZA RAMOS PEIXOTO [organização]

AMANDIO MIGUEL DOS SANTOS [apresentação]

Os Panoramas do Rio de Janeiro segundo seu autor Vítor Meireles de Lima



RESUMO

Republicação de compilação feita por Elza Ramos Peixoto em 1947-8 de três textos escritos pelo artista Vítor Meireles, precedida de uma apresentação escrita por Amandio Miguel dos Santos.

PALAVRAS-CHAVE

Vítor Meireles, Panoramas.

ABSTRACT

Republishing of the compilation by Elza Ramos Peixoto, in 1947-8, of three texts written by artist Vítor Meireles, preceded by an presentation written by Amandio Miguel dos Santos.

KEY WORDS

Vítor Meireles, Panoramas.

APRESENTAÇÃO

O Brasil vê surgir, no século XIX, uma pintura de paisagem que mescla o ensino oficial da Academia Imperial de Belas Artes e o legado dos pintores viajantes. As observações dos pintores viajantes faziam da pintura de paisagem verdadeiros documentos iconográficos, que extraíam da natureza elementos característicos da flora, da fauna ou de seu povo nativo. Esses pintores, portanto, narravam imageticamente eventos ou descreviam costumes ou epopeias do povo e de uma época.

A eles se uniram os artistas locais, que, ainda muito presos às regras do ensino oficial, tentaram transgredi-las em busca de novos caminhos para a visualidade brasileira. Esse novo imaginário, iniciado pelo olhar dos europeus, expressava uma nova atitude de contemplação diante de localidades ou arredores das cidades, os quais, materializados em extensos panoramas ou imagens, transitavam entre o sublime e o pitoresco.

Em tal contexto, inscrevem-se os panoramas de Vítor Meireles, em que a pintura de paisagem deixa de ser elemento complementar do quadro e ganha a importância de motivação, que, por si só, justifica a obra, constituindo motivo integral e independente; não mais a contribuição de fundo, porém presença definitiva.

A Missão Artística Francesa implantou modelos pedagógicos, nos quais se inclui, a partir da reforma de 1855, a chamada aula de paisagem, inicialmente restrita ao interior dos ateliês e, em seguida, modificada pela contestação de artistas como Georg Grimm.

Vítor Meireles não fogia a essa regra do ensino oficial, mas encontramos em sua obra a vocação para o estudo da paisagem e de seus elementos, sendo uma de suas primeiras telas paisagísticas a composição intitulada *Uma rua do desterro*, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

A pintura de paisagem de Vítor Meireles ganharia força com a confecção de seus panoramas, que revelariam locais exóticos e particularidades visuais pouco conhecidas de diversas regiões ainda não exploradas pelos cidadãos do Rio. Seus panoramas expunham a capital do Império ou da República, tratando-se, em ambos os casos, de trazer à cena o espaço público, cenário e protagonista dos espetáculos onde se celebravam as transformações urbanas; onde se oferecia uma solução ficcional para a perda de referência do habitante da cidade em transformação; e onde se espacializava a história, vivida como um passeio pelas ruas, praças e paisagens do Rio.

Os panoramas, assim, encarregavam-se de inventar e inventariar um Rio de Janeiro, e de exibi-lo detalhadamente para um morador e espectador

maravilhado por imagens em mutação, que o ajudavam a reviver as transformações citadinas e a acreditar na utopia de uma capital capaz de centralizar a história. Dito de outro modo, os panoramas seguiam seu destino de ver a cidade, enquanto a materializam, revitalizando-a à luz das peculiaridades que produzem informação, transformações e a imaginação de vê-la e vivê-la de outros modos.

Portanto, ao reeditar a compilação realizada pela museóloga Elza Ramos Peixoto no nono número do *Anuário de Museu Nacional de Belas Artes* (1947–8) dos escritos de Vítor Meireles a respeito de seus próprios panoramas, o mesmo *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, em sua nova fase, oferece a nós, leitores contemporâneos, fragmentos de um relato que nos fará passear pela história de nossa cidade. Agora, contudo, decifraremos os itinerários da memória contida nos panoramas e descobriremos uma documentação visual de localidades adulteradas, numa tentativa memorialista de reativar a visualidade do olhar de um visitante estrangeiro numa cidade imaginária, materializada pela descrição de telas que descortinam a natureza como fenômeno estético.

Amandio Miguel dos Santos

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

ANUÁRIO
DO
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

N.º 9 ★ 1947 - 1948

SUMÁRIO

	Pág.
I — EXPOSIÇÕES	
a) Organizadas pelo Museu	
I — Exposição de paletas de artistas contemporâneos — <i>Manoel Constantino Gomes Ribeiro</i> (conservador)	5
Exposição aspectos do Rio — <i>Elza Ramos Peixoto</i> (conservador) ..	23
Origem da Pinacoteca — <i>Regina M. Real</i> (conservador)	72
b) Organizada com a participação do Museu	
Exposição retrospectiva da pintura no Brasil — <i>Maria Barreto</i> (conservador) ..	73
c) Exposições de particulares realizadas no edifício do Museu	127
II — TRABALHOS AVULSOS	
Novas achegas à catalogação da obra de <i>Nicolau Antônio Taunay</i> e <i>Afonso de Eschagnolle Taunay</i>	131
Do que vi nos Museus Norte-Americanos — <i>Regina M. Real</i> ..	179
As missões franciscanas na Califórnia — <i>Regina M. Real</i>	227
III — AQUISIÇÕES ..	256
IV — DOAÇÕES E INCORPORAÇÕES	257
V — ATIVIDADES VÁRIAS	259

EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO

De 6 a 29 de agosto de 1948 foi realizada no Museu Nacional de Belas Artes a Exposição Aspectos do Rio.

Para os trabalhos de organização dessa mostra de arte o sr. diretor do Museu Nacional de Belas Artes designou os conservadores Elza Ramos Peixoto, Regina Liberalli Laemmert e Thomaz Glicério Alves da Silva.

Ao terem início esses trabalhos, surgiu uma ideia que pareceu bastante interessante aos organizadores dessa mostra de arte: expor, conjuntamente com os trabalhos dos artistas contemporâneos, os Panoramas do Rio de Janeiro, de autoria de Vítor Meireles.¹ Assim teve o público oportunidade de apreciar esses esplêndidos trabalhos do grande mestre brasileiro, guardados por falta de espaço em nossas galerias, ao mesmo tempo que se rendia um preito de justa homenagem a Vítor Meireles, que tanto amou a nossa cidade, pintando-a em seus aspectos mais pitorescos, com a minúcia, a exatidão, a honestidade, que são, aliás, o característico de toda a sua vasta obra

As sete telas apresentadas no presente certamente são os estudos para os Panoramas do Rio de Janeiro, com os quais Vítor Meireles conseguiu realizar a patriótica ideia de fazer conhecida e admirada na Europa a cidade do Rio de Janeiro, pois foram eles expostos em Bruxelas (Bélgica) em 1887 e na Exposição Universal de Paris em 1889.

Esses panoramas foram apresentados de maneira inteiramente nova, em forma de cilindro, cujo diâmetro media 36m 66cm. Em 1890, foram eles expostos no Rio, na praça xv de Novembro, e em 1896 foi nesse mesmo local exposta a grande tela panorâmica representando a entrada da esquadra legal na fortaleza de Villegaignon, em 23 de junho de 1894. A explicação e o histórico desses trabalhos, porém, nos é dada pelo próprio artista, em folhetos da época, verdadeiras raridades, dos quais possui a Biblioteca desse Museu apenas um exemplar de cada um. Assim sendo, resolvemos transcrevê-los no catálogo dessa exposição e agora neste *Anuário*, para que tenham

1 Vítor Meireles de Lima nasceu na cidade de Desterro, atual Florianópolis, Estado de Santa Catarina, em 18 de agosto de 1832. Discípulo de Leão Coquiet, na França, e de Andrea Gastaldi, Minardo e Nicolau Consoni, na Itália, fez a sua estreia no mundo artístico no salão de Paris em 1861, expondo *Primeira missa no Brasil*. Outra tela sua, *Moema*, figurou na Exposição Universal de 1867 e o seu grande quadro *O combate naval do Riachuelo* foi exposto no Salão de Paris em 1883.

a divulgação que merecem tão importantes documentos, que demonstram a largueza de vistas, o idealismo patriótico de que era dotado Vítor Meireles, aliado ao seu indiscutível valor artístico.

Pena é que todos esses panoramas, depois de permanecerem guardados por muito tempo num barracão coberto de zinco, para esse fim especialmente feito, na Quinta da Boa Vista, tenham desaparecido inexplicavelmente.

O atual conservador deste Museu, Thomaz Glicério Alves da Silva, quando restaurador da Escola Nacional de Belas Artes e seu colega de então, o restaurador João José, foram incumbidos de procurá-los mais ou menos em 1910. Os panoramas ainda estavam na Quinta da Boa Vista, mas já havia desaparecido um pedaço de lona que os cobria, naturalmente para ser aproveitada como cobertura, por ser de boa qualidade. Pouco tempo depois voltaram e tiveram a decepção de não mais encontrarem os cilindros nem conseguiram saber de seu paradeiro. No dito barracão havia crescido capim e se multiplicado o número de goteiras. Imperdoável descuido dos poderes públicos da época. Agravado por uma certa desinteligência existente entre o diretor da Escola Nacional de Belas Artes Rodolfo Bernardelli e Vítor Meireles.

INTERESSANTE AINDA É NOTAR que o primeiro trabalho executado por Vítor Meireles, aos 14 anos de idade, foi o panorama de sua cidade natal, a antiga Desterro, hoje Florianópolis. Depois de artista feito dedicou-se ele mais à figura, à pintura histórica, embora nesse gênero trabalhasse muito a paisagem, como na *Primeira missa no Brasil, Batalha de Guararapes etc.*, e que nas duas últimas décadas de sua vida voltou Vítor Meireles à primeira tendência artística e dedicou-se a pintar os Panoramas do Rio – estudando-os nos seus mínimos detalhes e conseguindo realizar não só uma excelente obra pictórica, como também trabalho de grande valor documentário, como poderá ser apreciado nos estudos para esses panoramas, que felizmente foram conservados e que atualmente pertencem ao patrimônio deste Museu, os quais foram expostos no presente certame, a saber: *Entrada da Barra do Rio de Janeiro, Morros do Corcovado e Tijuca, Vista do morro de Santo Antonio sobre o antigo largo do Rocío, Ruínas da fortaleza de Villegaignon, Ilha das Cobras, Morro do Castelo e Vista sobre a Candelária [...]*.²

2 N. do E. O texto de Elza Ramos Peixoto prossegue abordando os artistas contemporâneos selecionados para a mostra Aspectos do Rio. Após os três textos de Vítor Meireles, como se verá, há quatro parágrafos conclusivos de sua autoria.

NOTÍCIA HISTÓRICA DO PANORAMA

A exposição do Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, no próprio local que a tela reproduz, parecerá um contrassenso, porquanto a primeira ideia que ocorre é que nada se verá de novo, tudo ali representado está mais que visto ou conhecido dos habitantes desta capital; mas não é assim, pois mesmo sem considerar que a maioria desses habitantes não conhece o conjunto da cidade do ponto de vista em que foi tomado, bastará lembrar que a *forma* pela qual se representa esse conjunto é inteiramente nova entre nós.

Os chamados impropriamente Panoramas até agora expostos nesta cidade são retos e fixos, e observado por meio de lentes de aumento ou movediços, desenrolando-se aos olhos do espectador, servindo de cenário; no entanto que o do Rio de Janeiro, que ora se expõe, é de forma circular, tendo por ponto de vista o *alto do morro de Santo Antônio*, onde, colocado o espectador, tem a mais completa ilusão confundindo o que é natural com o artificial e surpreendendo-se com uma vista que talvez nunca imaginasse, e nem mesmo poderia gozar sem o auxílio da arte, pois para a formação do Panorama necessariamente teve ela de grupar, *condensar*, seja permitido o termo, o que derramado naturalmente só pode ser apreciado por partes.

Foi no intuito de fazer admirar na Europa a nossa esplêndida baía e luxuriante vegetação, principalmente, que empreendi este Panorama em 1886; era uma ideia que há mais de 17 anos acariciava, e que só depois de muito refletida a pus por obra.

Essa ideia me parecia verdadeiramente patriótica, pois como meio de propaganda imigrantista o Panorama poderia fazer muito mais que as descrições e informações vulgarizadas por milhões de exemplares. O Brasil, dizem escritores notáveis, é o Rio de Janeiro, isto é, pela capital é que se avalia o grau de adiantamento deste vastíssimo país; da sua boa ou má reputação sanitária é que se julga da bondade ou amenidade do clima de todos os Estados.

A extinção do elemento servil, impondo redobrado esforço para aquela propaganda, animou-me a levar por diante a minha ideia; comuniquei-a a alguns amigos, distintos capitalistas, que compreendendo-a em toda a sua plenitude, desde logo me proporcionaram o capital preciso para efetuar a ousada empresa.

Fiz os estudos indispensáveis tendo por meu colaborador o sr. H[enri-Charles] Langerock [1830–1915] e, terminados os respectivos *croquis*, foram estes vistos pelo ex-imperador e sua augusta família, bem como por várias pessoas de distinção, em meu antigo ateliê da rua do Sacramento.

Cumpre-me aqui desde já declarar que a parte representada desde a rua da Lapa ate o mosteiro de São Bento, isto é, o lado oriental, foi executado pelo sr. Langerock; toda a parte ocidental, isto é, do lado oposto, foi por mim executado.

Tendo partido para Ostende no princípio de 1886, dei logo que ali cheguei começo a pintura da grande tela, conjuntamente com o meu colaborador, trabalho este que consumiu quase dois anos de assídua aplicação.

Não me sendo possível obter o edificio apropriado em Londres, onde queria efetuar a primeira exposição, resolvi fazê-lo na Bélgica, e efetivamente em 4 de abril de 1887 foi ela inaugurada na cidade de Bruxelas, e na presença do rei e da rainha dos belgas, do corpo diplomático estrangeiro e notabilidades de todas as classes.

O sucesso excedeu à minha expectativa, a imprensa ocupou-se gentilmente com o Panorama. Nos termos mais lisonjeiros para os artistas executores foi a obra apreciada detidamente, fazendo-se ao Brasil em geral as mais agradáveis referências, e à cidade do Rio de Janeiro em particular os gabos mais encarecidos pela sua inexcedível beleza natural e surpreendente vista panorâmica.

Como era de esperar os jornais trataram então do nosso estado de adiantamento, prestaram homenagem ao nosso grau de civilização, fizeram enfim justiça à nação brasileira, reputando-a a mais notável da América do Sul.

A exposição do Panorama em Bruxelas durou de abril a outubro de 1888 e foi frequentada por mais de cinquenta mil pessoas, incluindo numerosos alunos e alunas das escolas públicas e particulares que gozaram da vantagem de grande redução de preço das entradas como é costume fazer-se a esses estabelecimentos. Quem sabe quantos desses infantis visitantes guardarão tão profunda impressão de que aí observaram que ainda um dia virão por ela atraídos fazer parte da nossa comunhão nacional?

Urgindo tratar da colocação do Panorama na grande Exposição de Paris, não pôde permanecer por mais tempo aberta a de Bruxelas, por isso tive de interromper a concorrência pública nesta cidade que cada vez mais avultava.

O meu principal objetivo foi sempre concorrer com o Panorama àquele grande certame universal, por isso, logo que tive certeza da resolução do governo imperial em não querer se fazer representar oficialmente, tratei de pedir a necessária coadjuvação à comissão brasileira, que conquanto não tivesse aquele caráter, contudo era eficazmente auxiliada pelo nosso governo, o qual obtivera das câmaras um valioso subsídio para auxiliar aquela comissão.

Infelizmente não me foi possível obter a junção do Panorama à exposição brasileira, apesar da boa vontade da ilustre comissão, que não pôde

conseguir terreno suficiente para tudo quanto tinha de expor em razão da última hora em que foi organizada, quando o governo imperial decidiu que o Brasil não compareceria oficialmente.

À vista deste mau successo, com o qual não contava absolutamente, mas antes esperava ali poder levantar o pavilhão para o panorama e assim fazer juz à numerosíssima concorrência, tomei a resolução de procurar local apropriado e o mais próximo possível da grande exposição; efetivamente contratei pelo tempo de ano e meio um terreno que ficava em frente à galeria das máquinas da referida exposição e aí fiz construir o edificio, colocar a tela e efetuar a parte artística complementar.

O local escolhido me pareceu dos melhores, porquanto ficava na avenida Suffren, em frente, como já disse, da galeria das máquinas, junto à nova construção da Bastilha e da cidade de Henrique IV, reprodução em relevo e das mais apreciadas. A Bastilha no ano anterior tivera aí extraordinário successo, e esperava-se que por ocasião da exposição fosse igual senão excedesse em resultado, o que infelizmente não se realizou ficando prejudicados todos quantos se estabeleceram fora do terreno da exposição.

O dia 14 de março de 1889, por ser o do aniversário da ex-imperatriz a sra. d. Thereza Christina a quem a justiça da história confirmará o nome que por aclamação dos contemporâneos bem mereceu de – Mãe da pobreza – escolhi eu para inauguração em Paris do Panorama do Rio de Janeiro. E em boa hora o fiz, pois numerosa e seleta sociedade francesa e da colônia brasileira tendo esta à sua frente o nosso digno representante oficial e aquela as autoridades municipais e altos funcionários públicos, correram pressurosos menos por certo a honrar o Panorama que a significar por esse modo o respeito e a simpatia que tributavam à veneranda senhora.

Mais uma vez foi-me dado rejubilar-me por ver coroado de aplausos esse trabalho em que empenhei todo o meu esforço e dedicação; a ilustre plêiade de convidados, entre os quais se contavam autoridades em assunto de arte, pronunciou o seu *veridictum* tão generosamente lisonjeiro, que pelo lado moral maior triunfo não me era dado aspirar, e nem já tanto mesmo. E se sob o ponto de vista artístico o Panorama foi considerado notável no seu gênero, como aspecto foi a capital do império do Brasil proclamada maravilha da opulenta natureza sul-americana.

Dois juizes se destacaram da opinião geral que muito me satisfizeram: por um lado, os nacionais reconheciam à primeira vista os trechos apresentados, os edificios os mais longínquos, as minudências as mais fugidias; por outro, os estrangeiros extasiavam-se diante dos esplendores do sol dourando os cumes das montanhas, refletindo-se no sereno das águas, animando o colorido das flores e o esmalte das palmas balouçantes que se entremeiam

nas edificações como oásis de verdura, não na aridez das areias, mas no multicolor das habitações de várias e pitorescas formas.

A imprensa de Paris não foi menos gentil que a de Bruxelas, numerosos atestados disso poderia aqui dá-los, se não estivesse no firme propósito de cingir-me unicamente aos fatos. Não é fácil apresentar uma novidade naquele centro irradiante de civilização, no entanto posso dizê-lo e prová-lo com documentos irrecusáveis que o Panorama da cidade do Rio de Janeiro foi reputado – novidade no gênero.

Além do testemunho da imprensa e de pessoas as mais autorizadas de representação oficial francesa, algumas cartas e ofícios me foram dirigidos por brasileiros ilustres que se achavam naquela grande cidade por ocasião da inauguração do Panorama; destacando-se entre outros o ofício da comissão franco-brasileira da exposição, que levou a sua proteção ao Panorama a ponto de inclui-lo no catálogo da seção brasileira e sendo por isso visitado pelo júri que o distinguiu, premiando-o com a medalha de ouro.

Terminada a Exposição Universal de Paris, e parecendo-me tempo de vir apresentar a meus compatriotas em geral, e aos meus amigos em particular, que tanto me auxiliaram com os seus capitais para a realização desta empresa, o Panorama do Rio de Janeiro, a fim de demonstrar praticamente como este é um dos mais eficazes senão o mais eficaz meio de propaganda imigrantista, aqui o trouxe e o exponho finalmente, vencidas algumas contrariedades motivadas pela danificação que sofreu a tela durante o tempo em que esteve encaixotada, e guardada em local que, por ser pouco resguardado das umidades, muito sofreu, sendo-me necessário retocá-la em muitos pontos e por isso adiar para agora a abertura da exposição.

Efetuada a terceira exposição do Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, reproduzo exatamente tudo quanto foi feito em Paris, relativamente à disposição artística, traduzindo e reimprimindo até mesmo com pequenas alterações a notícia que um ilustre compatriota escreveu por aquela ocasião, que os leitores encontrarão nas páginas seguintes.

Vitor Meireles de Lima

O PANORAMA

DA

BAHIA E CIDADE DO RIO DE JANEIRO

TOMADO DO

Morro de Santo Antonio

NO ANNO DE 1886

POR

VICTOR MEIRELLES

NOTICIA EXPLICATIVA

RIO DE JANEIRO

•
IMPRENSA MONT'ALVERNE

Typographia a vapor

43 RUA DA URUGUAYANA 43

•
1890

EXPLICAÇÃO

Esgotaram-se todas as metáforas para descrever as belezas da baía do Rio de Janeiro.

João de Léry, que a visitou em 1557, exclamava lembrando-se deste belo país: “Todas as vezes que a imagem deste novo mundo, que Deus me fez ver, se apresenta diante de meus olhos, incontinentemente me vem à memória esta exclamação do profeta: *Oh! Senhor Deus como as tuas obras diversas são maravilhosas!*...”

Seu contemporâneo, o padre Claudio d’Abville, dizia com não menos entusiasmo, na sua velha e poética linguagem: “A Santa Escritura faz grande cabedal do paraíso terrestre, particularizando um rio que dali surgia, regando esse lugar de voluptuosidade. Eu me contentaria de fazer aqui notar que este belo país do Brasil é maravilhosamente adornado de grandes rios. Estes belos rios suavizam por tal forma o ar, fecundam tão bem toda a terra do Brasil, que ela se apresenta continuamente verde e florida... Oh! Como é belo ver assim todos os campos esmaltados de belas e variegadas cores! De arbustos e flores como nenhum encontrareis entre os nossos”.

Desde a descoberta da baía, o que se deu em 1º de janeiro de 1502 pelo navegador português André Gonçalves, enviado pelo rei d. Manoel, o afortunado, à frente de uma frota da qual Américo Vespúcio era piloto, centenas de viajantes ilustres, tais como Cook, Byron, Bougainville, Dumont d’Urville, Auguste Saint-Hilaire, Darwin, Agassiz, Mouchez e tantos outros, têm-lhe rendido homenagem aos seus esplendores.

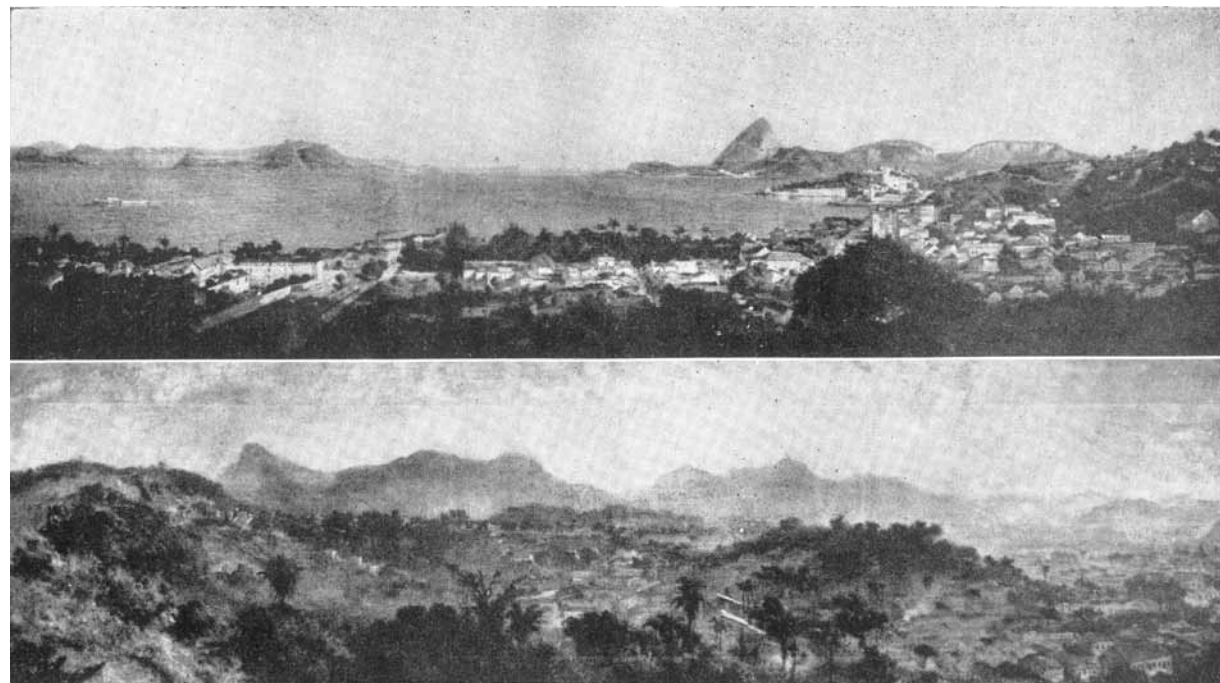
Os franceses têm um motivo especial para visitar com curiosidade simpática o Panorama que se desenrola presentemente no antigo largo do Paço.

Foi aí que o cavalheiro de Villegaignon sonhou, pelo meado do século XVI, *fundar a França Antártica*.

Foi aí que abordou no começo do século XVIII o general francês Duclerc para tentar apoderar-se da cidade do Rio de Janeiro.

Foi aí que Duguay-Trouin desembarcou em 1711 para vingar o desastre do seu compatriota Duclerc.

Este panorama foi ideado e posto por obra pelo artista brasileiro Vítor Meireles de Lima, com a colaboração do pintor belga H. Langerock. A tela foi pintada em mais de 18 meses, o lado oriental por este e o ocidental, desde a grande palmeira até o aqueduto, por Vítor Meireles. Foi exposto primeiramente em Bruxelas, assistindo à inauguração a família real da Bélgica, sendo depois transportado para Paris, em novembro de 1888.



1 Em cima, entrada da barra do Rio de Janeiro; embaixo, morro do Corcovado e Tijuca

Todos os estudos necessários para a execução dessa grande tela de 115 metros de extensão foram feitos no Rio e levaram sete meses. A vista foi tirada do morro de Santo Antônio, onde nos figuramos achar. O panorama representa a cidade e a baía do Rio de Janeiro.

Esta cidade, capital dos Estados Unidos do Brasil, está situada à margem ocidental da baía também denominada Rio de Janeiro, a 25°54’ de latitude S. e 45°29’ de longitude O. do meridiano de Paris. Ocupa uma superfície de 21 milhões e 780 mil m² e tem uma população de cerca de quatrocentos mil habitantes, sem contar os subúrbios.

A baía do Rio de Janeiro mede trinta quilômetros de extensão, 28 na sua maior largura; sua circunferência abrange 140 quilômetros, seguindo as sinuosidades das margens.

A cidade e a baía são representadas no Panorama à hora do crepúsculo, o sol poente, em uma tarde do mês de julho, isto é, durante o inverno dos trópicos.

Examinemos a tela.



2 Morro do Castelo

Estamos em face da baía do Rio de Janeiro, que se estende até por trás de nós. Da colina que nos serve de mirante, não podemos ver a maior parte da cidade; quase todo o lado direito se acha encoberto pelo outeiro da Glória e pelos primeiros contrafortes do morro de Santa Teresa.

Diante de nós ergue-se um bloco de granito cujas formas singulares lhe valerem o nome de Pão de Açúcar. Conquanto se eleve a quatrocentos metros acima do nível do mar, o cume é coberto de luxuriante vegetação.

A entrada da baía tem 1.500 metros de largura e é dividida em duas partes desiguais, por um rochedo de cem metros sobre sessenta, chamado Lage, que serve de forte. O primeiro canal, entre a Lage e a fortaleza de São João, à direita, é apenas praticável por causa dos recifes. O segundo canal entre a Lage e a fortaleza de Santa Cruz, à esquerda do espectador, tem novecentos metros de largura. Os fogos cruzados destes dois fortes impedem a entrada no porto. Por trás desta

última fortaleza, há ainda o forte do Pico. Em Santa Cruz (que possui um farol catóptrico, de luz fixa com 14.800 metros de alcance), há um empregado encarregado de se informar da nacionalidade e proveniência dos navios que demandam o porto. Estas informações sumárias são logo transmitidas ao semáforo do morro do Castelo e imediatamente afixadas no salão da Bolsa.

No fundo, por trás da fortaleza da Lage, distingue-se a ilha de Imbuí.

Dirigindo o olhar para a esquerda, vemos diante de nós, do outro lado da baía, a enseada da Jurujuba, sítio pitoresco, esmaltado de rochedos de formas esquisitas; depois a enseada de Icaraí, com sua bela praia muito procurada para banhos de mar. Seus rochedos à flor d'água, cobertos de bromélias e orquídeas, são dispostos de modo a formar bacias naturais.

No cimo da espécie de ilha, que vemos ao lado, levantam-se a fortaleza e a capela de Nossa Senhora da Boa Viagem, muito venerada dos marítimos.

No meio da baía, a fortaleza que ali vemos chama-se Villegaignon. É o nome do ousado marinheiro francês que em 1552, no reinado de Henrique II, veio ao Brasil tentar a fundação de um asilo para os reformistas, seus correligionários. A ilha de Serigipe, onde ele então abordou e permaneceu enquanto esteve no Rio de Janeiro, tem hoje seu nome. Aí levantou ele o forte Coligny, que foi arrasado em 1560. A fortaleza de Villegaignon, na qual há um farol destinado a guiar os navios que entram de noite, está armada de 34 canhões e serve de quartel aos marinheiros.

Lançando um olhar para a cidade, veremos naquela direção uma rua em parte por edificar, é a do senador Dantas, um dos antigos chefes do partido liberal que mais trabalhou pela abolição do elemento servil. No fim dessa rua, à direita, vê-se o Passeio Público, um dos lugares mais frequentados no Rio de Janeiro. Aí se admiram belos trabalhos do artista brasileiro Valentim, que morreu no começo deste século.

O portão da entrada fica em face da bela rua das Marrecas; a construção de forma arredondada que se vê à esquerda pintada de azul é a Fábrica Orfanológica de Flores. Esse edifício que enfrenta com a rua do Passeio é de arquitetura clássica, desenhado por Grandjean de Montigny.

À direita ainda, bem perto de nós, destaca-se a torresinha da capela do quartel do regimento policial.

Olhando para a esquerda, vemos, no fim da rua de ladeira, a igreja de São Sebastião, patrono da cidade, do século XVI, e é servida por padres capuchinhos. Aí se acham os restos mortais de Estácio de Sá, fundador da cidade. Adiante segue-se o observatório, instalado em um edifício começado no século XVIII pelos padres jesuítas, provido de excelentes instrumentos.

As edificações no alto que aí atraem a nossa atenção são as do morro do Castelo, a parte mais povoada da cidade nos tempos primitivos coloniais.

Abaixo, o grande edifício que nos chama a atenção, junto a uma parede branca, é o Liceu de Artes e Ofícios, estabelecimento de instrução popular fundado pelo sr. Bethencourt da Silva há 34 anos, e frequentado por mais de dois mil alunos de ambos os sexos.

Deixemos a cidade por um momento e voltemos à baía.

Ao fundo e ao longe, avistamos Niterói, capital do Estado do Rio de Janeiro, do qual a capital federal tem o nome, mas é completamente independente.

Barcas a vapor, denominadas Ferry, transportam as pessoas, que vão ou voltam daquela cidade, de quarto em quarto de hora. O trajeto se efetua em menos de meia hora.

No meio da baía ergue-se uma torre coroada por uma flexa, é edifício de recente construção que serve de quartelamento dos guardas da alfândega.

Volvamos à cidade.

Cinco igrejas nos atraem a atenção.

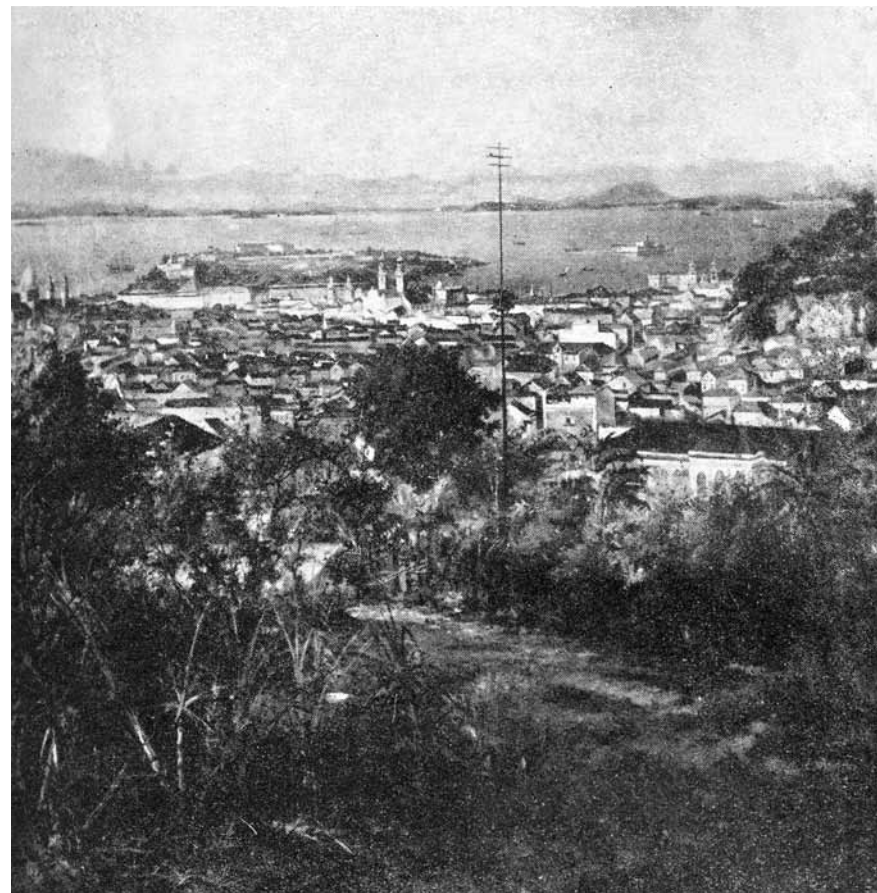
A primeira com duas torres é a de São José, edificada no princípio deste século, em estilo de Luiz XVI, possui um carrilhão; segue-se a antiga ex-capela imperial levantada no século XVI pelos carmelitas descalços; ligava-se outrora ao paço da cidade por um passadiço. Ao lado, fica a igreja do Carmo, edificada no século XVIII e reconstruída internamente em 1884; adiante, vê-se a igreja de Santa Cruz dos Militares, construída no fim do século passado e administrada por uma confraria exclusivamente composta de militares; e, finalmente, a Lapa dos Mercadores restaurada, modernamente.

Os grandes edifícios que avultam além são a Alfândega, o Correio e a Bolsa. A alfândega, a *casa vermelha*, está sempre animada, pois o porto do Rio de Janeiro vê entrar e sair anualmente cerca de quinhentos navios e sua receita eleva-se a milhares de contos. O Correio é de vistosa arquitetura, a Bolsa será, quando concluída, o mais belo edifício da cidade velha.

Por trás dessas construções, vê-se na baía a ilha das Cobras, medindo oitocentos metros sobre trezentos; é um ponto fortificado e que tem servido de prisão a homens ilustres. O Ministério da Marinha aí mantém um hospital, um quartel e repartições administrativas. Nessa ilha estão cavadas duas grandes bacias na rocha viva para conserto de navios; um desses diques mede cem metros de comprimento sobre trinta de largura e 11 de profundidade, o outro é muito menor.

O zimbório de mármore cercado de oito estátuas colossais que se destaca no horizonte é a igreja da Candelária, a mais vasta do Rio de Janeiro; foi começada em fins do século passado e ainda está por concluir internamente.

No alto da colina próxima, por trás daquela grande chaminé, distingue-se o mosteiro de São Bento com sua igreja de três naves. À esquerda, o



3 Ilha das Cobras

pequeno pavilhão branco que ali se levanta é um dos grandes reservatórios de água do rio do Ouro, que abastecem a cidade.

No fundo da baía avulta a serra dos Orgãos, assim chamada porque rochedos afilados se erguem para o céu como tubos de um órgão; e o mais elevado desses picos tem 1.200 metros de altura, parecendo um dedo gigantesco, e por isso se chama o Dedo de Deus.

Entre as ilhas numerosas que esmaltam a baía como outras tantas cestas de flores, nota-se a ilha de Paquetá, de cinco quilômetros de comprimento, um verdadeiro ninho poético e risonho, de uma salubridade proverbial.

Eis-nos no ponto exatamente onde foi tomada esta vista. Bem perto do lugar em que estamos, acha-se o convento de Santo Antônio, no fim do caminho em declive que conclui esta ladeira. Uma quitandeira preta e



4 Vista sobre a Candelária

um vendedor ambulante sobem em nossa direção, carregados de frutas e legumes. Aqui e ali mamoeiros, algodoeiros e bananeiras nos dão uma fraca ideia da vegetação do país.

Distendendo o olhar pela cidade, vemos ainda quatro igrejas; a maior é a de São Francisco de Paula; próximo fica a de Nossa Senhora do Rosário, a primeira que d. João VI visitou quando aqui desembarcou em 1808; mais para cima está a do Santíssimo Sacramento, com duas torres de 53 metros de altura, datando o começo da edificação do princípio deste século; finalmente, ao fundo, vê-se a de São Joaquim, há pouco tempo restituída ao culto.

Sobre a pequena colina chamada da Conceição que temos agora em frente, há uma grande casa amarela, é residência do bispo; ao lado havia outrora uma fortaleza que serve hoje a uma fábrica de armas de fogo.

No meio de um desordenado montão de casas sem estilo que se desenrola sob nossos olhos, distingue-se um edifício gótico florido, em estilo manuelino, que os portugueses introduziram no reino depois de suas grandes descobertas nas Índias e na América. É o Gabinete Português de Leitura, inaugurado em 1887; essa biblioteca é uma das mais importantes da cidade.

Ao lado, um pouco oculta por um grupo de palmeiras, se levanta a Escola Politécnica.

A outra edificação que ali nos atrai a atenção, e tem um quiosque ao lado, é o teatro de São Pedro de Alcântara; pode conter 1.500 espectadores.

Eis o antigo Rocío, posteriormente a praça da Constituição, e hoje Tiradentes. No centro ergue-se a estátua de d. Pedro I. Essa estátua de bronze, que pesa 5.500 quilogramas, é obra do escultor francês Luiz Rochet.

Em face dessa estátua abre-se uma rua, no fundo da qual vê-se a escola de Belas Artes, construída sob o plano e a direção do arquiteto francês Grandjean de Montigny. Ao lado segue-se o Tesouro Nacional, com frente para a rua do Sacramento, onde está a igreja.

Ali passa um bonde, o carro por excelência desta vasta cidade, que diariamente transporta milhares de passageiros de uma a outra extremidade.

A grande casa amarela com janelas verdes que vemos na praça é a Secretaria do Interior; lá, no grande parque da Aclamação, está o Museu Nacional; no mesmo alinhamento fica a igreja de São Gonçalo e, adiante, o Paço Municipal.

O parque da Aclamação, hoje praça da República, é o mais vasto e o mais belo de todo o Rio de Janeiro, foi desenhado e executado pelo Sr. Glaziou. Lindos bosquetes de árvores, uma gruta-cascata, um riacho atravessado por uma ponte rústica compõem este jardim delicioso.

Nesta praça notam-se, além dos edifícios mencionados, a estação inicial da estrada de ferro Central, iluminada à luz elétrica durante a noite; o Quartel-General, a Casa da Moeda, o Senado e a estação central do Corpo de Bombeiros.

O fumo de quatro chaminés indica a fábrica do gás; por trás da pedreira de São Diogo fica o populoso bairro de São Cristovão.

A igreja branca que se vê próximo ao parque da Aclamação é a de Santo Antônio dos Pobres. Os três grandes morros que aparecem nessa direção ocultam os pitorescos bairros do Engenho Velho e Rio Comprido.

Ao longe, avistam-se outros morros povoados de casas, um deles é Paula Matos; a outra colina mais próxima é a Santa Teresa, servida por uma linha de bondes com um plano inclinado, pelo qual vê-se subir um dos carros, por meio de uma engenhosa engrenagem; essa estradinha vence uma rampa de 25% em cinco minutos.

Agora estamos em frente ao bico do Papagaio, à nossa direita, e do Corcovado, à nossa esquerda. O Corcovado é o último pico da cadeia da Tijuca, elevando o seu cume coroado de vapores a mais de setecentos metros acima do nível do mar. Sobe-se até ali por um caminho de ferro de cremalheira de 3.790 metros de extensão, o qual, depois de vencer um

declive de 30%, conduz o passageiro a quarenta metros abaixo do cimo do Corcovado.

O aqueduto cuja canalização começa em baixo do Corcovado é uma obra grandiosa.

O convento de Santa Teresa, que se distingue em um ponto elevado, acha-se situado no morro do mesmo nome.

Esse morro oculta dos nossos olhos a parte mais bela da cidade, os quarteirões aristocráticos das Laranjeiras, São Clemente, Botafogo, onde Charles Darwin habitou em 1832 e do qual ele diz “ser impossível imaginar morada mais deliciosa”.

Também do ponto de vista em que nos achamos não se pode apreciar o Jardim Botânico, célebre pela sua alameda de palmeiras, nem o cume cúbico da Gávea; em compensação, vemos à nossa esquerda a colina da Glória com a sua poética capela e um trecho da bela praia do Russel.

De novo voltamos à baía e espraíamos o olhar por esplêndida maravilha da natureza, que na frase de um viajante ilustre “os olhos jamais cansam de ver”.

Vítor Meireles

ENTRADA
DA
ESQUADRA LEGAL
EM
23 DE JUNHO DE 1894
OBSERVADA DA FORTALEZA
DE
VILLEGaignon
EM RUINAS

•

NOTICIA EXPLICATIVA
DA
GRANDE TELA PANORAMICA
EXPOSTA NA ROTUNDA
DA
PRAÇA 15 DE NOVEMBRO

•

Preço do folheto 500 RS.

1896

A localidade escolhida, que aqui representamos para observar a entrada da estrada legal, em 23 de junho de 1894, é a fortaleza de Villegaignon, que durante cinco meses resistiu ao bombardeio dos fortes legais e mais pontos fortificados por ocasião da revolta de 6 de setembro de 1893.

A guarnição, neutra no princípio, mais tarde aderiu à causa dos revoltosos; inúteis, porém, foram todos os esforços e denodo empenhados na defesa contra as forças legais, até que, reconhecendo quão insustentável se tornara a sua posição, tiveram os revoltosos de abandonar não só a praça forte de Villegaignon como a da ilha das Cobras, e refugiaram-se a bordo das corvetas portuguesas Mindelo e Afonso de Albuquerque, em 13 de março de 1894, dia em que o governo anunciara o ataque decisivo e por todos os lados.

HAVIA JÁ POUCO MAIS DE DOIS MESES que a esquadra legal tinha partido para o sul em perseguição dos navios revoltosos, quando triunfante regressou para efetuar solene entrada no porto do Rio de Janeiro em 23 de junho de 1894, segundo o programa que o governo fez publicar declarando de gala e festivo esse dia por tão importante motivo.

A imprensa diária, dando conta do sucesso, foi perfeitamente acorde em suas narrativas.

O Castelo fez sinal de – *esquadra à barra* – às 10h30 da manhã.

Apesar de tristonho e chuvoso, com intermitências de sol, não obistou o tempo que a população afluísse a todos os pontos onde melhor pudesse apreciar a entrada da esquadra, que às 12h30 se fazia ver entre Santa Cruz e a Lage, salvando primeiro o navio chefe à terra com vinte e um tiros, quando atravessava a linha da barra e seguindo a mesma manobra os demais navios, à medida que foram cruzando aquela linha.

Da terra coube à fortaleza de Santa Cruz responder à salva, seguindo-se-lhe os outros fortes e mais pontos fortificados.

Vinha na frente a torpedeira Gustavo Sampaio com o pavilhão do capitão de mar e guerra Gaspar da Silva Rodrigues; e logo depois as torpedeiras Sabino Vieira e Tamborim, que tinham saído deste porto ao encontro da esquadra.

O cruzador Andrada, navio chefe da esquadra, rompe a marcha, e sucessivamente o acompanham o Tiradentes, a Parnaíba, Quinze de Novembro,

Iris, Santos, Itaipu, Meteor, São Salvador, Esperança e, por último, as torpedeiras Silvado, Pedro Afonso e Pedro Ivo, vindo esta no centro. (O Vinte e Quatro de Maio, antigo Aquidaban, não transpôs a barra nesse momento por ter tido desarranjo na máquina e não poder acompanhar a marcha dos outros vasos).

A baía de Guanabara anima-se com embarcações que, levando música a bordo e completamente cheias de gente, formam alas e acompanham os navios que entram. Eram mais de cinquenta entre lanchas, escaleres, botes e canoas de regatas, todos embandeirados, bem como os navios surtos no porto.

Não podemos deixar de explicar (ao menos para as pessoas que não conhecem a baía da nossa capital) que Santa Cruz é a fortaleza que se vê na ponta do prolongamento do morro que acaba na barra. A Lage é o pequeno forte que se nota entre Santa Cruz e o Pão de Açúcar.

Olhando-se para a esquerda, temos, depois de Santa Cruz, o forte do Pico, colocado no alto do morro entre duas eminências que ali se distinguem.

Continuando sempre para a esquerda, vemos no fundo o Saco da Juru-juba; a Boa Viagem, onde se divisa uma igreja; o forte de Gragoatá e a igreja de São João de Niterói. Icaraí fica por trás da Boa Viagem, percebendo-se em alguns lugares a praia, tão conhecida por seus excelentes banhos de mar.

O prolongamento da bateria que se vê em ruínas e começa aqui mesmo junto da plataforma onde nos achamos é continuação da bateria da Barra, do forte de Villegaignon, a qual se acha guarnecida com oito canhões montados nos seus reparos; dos que estão à vista o primeiro é de calibre 400, Armstrong, e os outros de calibre 250. Arrumados em linha sobre o chão veem-se alguns canhões imprestáveis e inutilizados.

A muralha que fica a cavaleiro no centro da praça encobre Niterói e a ponta da Armação, vendo-se apenas daquela cidade a igreja de São João e o forte de Gragoatá, pintado de verde, e que tamanha importância assumiu durante a revolta.

No centro da praça está um canhão Whitworth, calibre 115, montado em reparo Monckriff, máquina poderosa, que atira em todas as direções, mas que foi desmontada no dia 8 de dezembro de 1893 por um projétil disparado da fortaleza de São João pelo célebre canhão denominado Vovó, que a inutilizou completamente. O projétil, batendo sobre a boca do canhão, desmontou-o e virou-o para o lado oposto, produzindo avarias no reparo.

Dentro do fosso ainda se acham restos de munições utilizadas.

Sobre a muralha a cavaleiro notam-se no mastro alguns sinais que significam – *parabéns ou felicitações à esquadra que chega*.

No centro da praça aparece por cima da muralha, bastante danificada, parte da porta principal da fortaleza, sobre a qual flutua a bandeira nacional, em novo mastro, tendo sido o antigo quebrado pelos projéteis das fortalezas legais.

Olhando-se sempre na mesma direção, os três canhões que aparecem são do sistema Peckson, alma lisa. Pertencem à bateria das salvas que se acha guarneçada com vinte e duas peças e salvam a entrada da esquadra.

O couraçado francês Duquesne vê-se por entre a fumaça dos primeiros tiros que dá esta fortaleza.

No ancoradouro uma multidão de pequenas embarcações festivamente aguarda os recém-chegados. Já ali se acham alguns navios dos que tinham ido ao encontro da esquadra. Mais longe, um navio mercante que sai e muitos outros ancorados no porto, em descarga ou prontos para partir, ficam por trás da Ilha Fiscal, onde se ergue recente e importantíssimo edifício que serve para o quartelamento dos guardas da alfândega.

Da ilha das Enxadas só se distingue uma parte, ficando o resto encoberto pela ilha das Cobras.

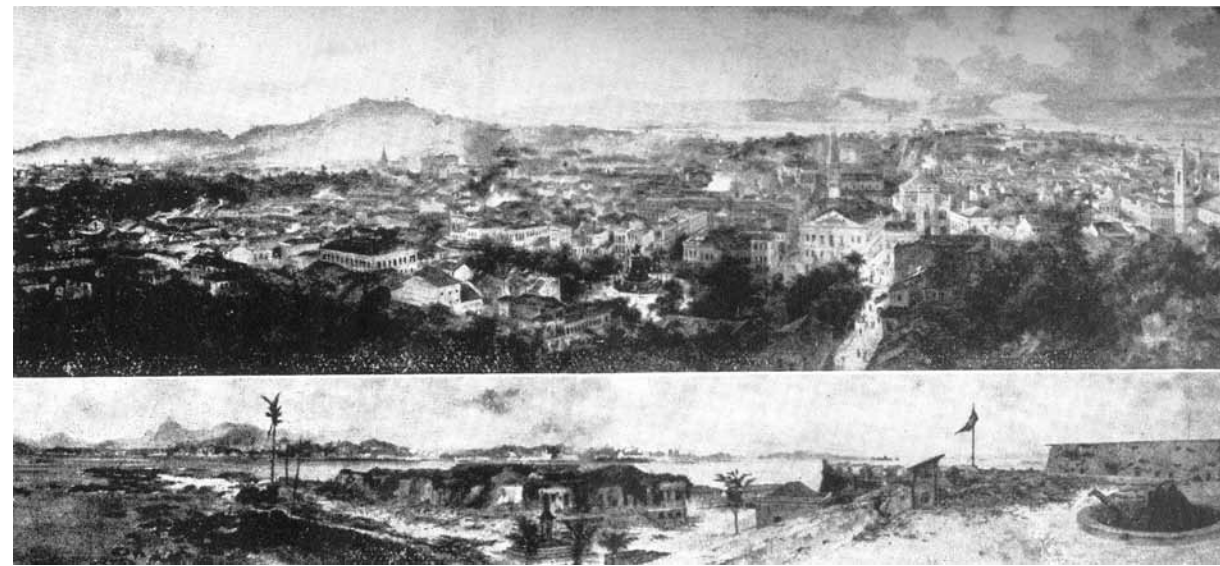
O canal entre esta ilha fortificada (que serviu também de abrigo aos rebeldes) e o Arsenal de Marinha deixa ver ao longe muitas embarcações, sendo algumas nacionais e de guerra, em concerto ou inutilizadas.

O estaleiro do Arsenal de Marinha, parte que é superada pelo mosteiro de São Bento, facilmente se reconhece; e a grande chaminé que está próxima pertence a um dos estabelecimentos da companhia de esgotos City Improvements.

Junto ao mar vê-se parte do cais da Alfândega, aliás quase todo encoberto pela ponta do Arsenal de Guerra, que também oculta a praça das Marinhas e o cais Pharoux. A parte superior dos armazéns da Alfândega e da praça do Comércio encobre a fachada da igreja da Candelária, que se distingue por seu zimbório e suas belas torres. A outra igreja é a do Carmo, que hoje serve de catedral.

Sobre o morro do Castelo observam-se, na parte alta, o Hospital Militar, o Observatório Astronômico e uma multidão de casas aglomeradas, até se chegar à igreja de São Sebastião e o convento dos frades capuchinhos.

Na parte inferior da colina, junto ao mar, estão a Santa Casa de Misericórdia, com o seu hospital de primeira ordem, e a Faculdade de Medicina. Este corpo de edifícios fica meio encoberto pelas árvores de uma bela avenida que margeia o cais, o qual se estende do Arsenal de Guerra à igreja de Santa Luzia. A rua deste nome, começando em um estabelecimento de banhos, vai até ao Convento da Ajuda. Neste espaço encontram-se outros importantes edifícios e estabelecimentos: serrarias a vapor, fábrica de gelo, o convento da Ajuda e, mais adiante, a grande casa balneária junto ao Passeio Público.



5 Em cima, vista do morro de Santo Antonio sobre o largo do Rocío; embaixo, ruínas da fortaleza de Villegaignon

Por trás fica o morro de São Antônio, onde também há um observatório; mais ao longe, o morro de Paula Matos e, finalmente, a serra da Tijuca.

A igreja e o convento de Santa Teresa dão nome ao morro em cujo extremo está colocados, mais adiante, o Corcovado, notável eminência de 710 metros de altitude, que termina em um despenhadeiro, e sobre cuja massa granítica existe um vasto chalé, donde os excursionistas desfrutam belíssimo panorama, celebrado pelo poeta Porto Alegre e, no dizer de insuspeitos estrangeiros, talvez o mais formoso do mundo. A este morro dá acesso uma via férrea de cremalheira.

O outro pico menos elevado já pertence aos morros de São Clemente, que, com os do Corcovado, ocultam o morro da Gávea, vendo-se apenas a ponta deste último.

Na parte inferior, depois do Passeio Público, notamos: a igreja da Lapa dos Carmelitas; o cais da Lapa; a praça da Glória; a igreja e o outeiro do mesmo nome, povoado de pitorescas habitações; a praia do Russel, notável pelos excelentes banhos, e a praia e o cais do Flamengo, que se estende até o morro da Viúva.

Não pode passar despercebida a bela avenida de palmeiras, pertencente à chácara e palacete Mayrink, no Catete, bairro populoso e aristocrático, do qual apenas se avista a torre da igreja da praça Duque de Caxias. No morro da Viúva, existe um pequeno forte que também salva.

No bairro de Botafogo, vê-se a flecha da igreja do Sagrado Coração de Jesus, templo que pertence ao estabelecimento das irmãs de caridade que dirigem o collegio da Imaculada Conceição; e na parte que se estende até a praia da Saudade, o Hospício dos Alienados.

Aqui perto (em Villegaignon), onde rolam entre pedras vagas produzidas pela ressaca, é a ponta do Rapa, e este constante barulho aumenta às vezes de furor oferecendo temeroso espetáculo.

Na parte inferior da fortaleza, onde estão algumas casas desmanchadas, demoravam os quartéis e habitações dos oficiais. A casa do comandante, onde se vê a escada entulhada pelos destroços, faz frente a coluna comemorativa partida por uma bala.

Sobre o pedestal existem quatro inscrições, lendo-se do lado oeste: – Ao general Salvador José Maciel – criador do corpo de Imperiais Marinheiros – 1836. Do lado leste, que é o que nos fica fronteiro, a inscrição é esta: – Ao senador Visconde de Albuquerque – fundador da 1ª companhia de aprendizes marinheiros – em 1840. Do lado sul: – Tributo de reconhecimento da corporação da Armada – inaugurada no ano de 1876. E finalmente do lado norte: – Inaugurada no ano de 1876.

O capital da coluna acha-se por terra, dentro do gradil que guarnece o monumento. Junto das palmeiras há tanque de ferro para depósito de água. Depois da casa do comandante e da esquina que dá para a ponte, onde está uma sentinela, acham-se os estaleiros. Notamos ainda a casa, algum tanto encoberto pela muralha, e que era o refeitório, e a cozinha, quase completamente oculta, mas que bem se distingue pela chaminé fumegante. Os concertos e reparações, como, aliás, era necessário, principiaram por aí, e esta parte já está completamente restaurada,

Voltemos, porém, ao ponto em que vimos o Hospício dos Alienados na praia da Saudade

Caminhando para o lado do Pão de Açúcar, sucessivamente se nos deparam: a edificação destinada para acomodar a Escola de Medicina; o Instituto dos Cegos; e finalmente a parte extrema do morro de São João, ocupada pela fortaleza deste nome e suas dependências.

Domina esta parte do morro o citado Pão de Açúcar, gigantesco monólito de 385 metros de altitude, e que, com a ponta do outro lado, ocupada pela fortaleza de Santa Cruz, constitui a entrada da Barra, que tem cerca de 1.500 metros de largura, mas que só dá passagem a navios pelo estreito canal situado entre Santa Cruz e o forte da Lage, a que já aludimos, e que se vê no centro.

Entre os mencionados fortes Santa Cruz, Lage e São João, avistam-se os últimos navios da esquadra que vem entrando e salvando à terra.

O ARTISTA, NÃO DE TODO SATISFEITO com o seu trabalho, por não ser possível, em uma só tela, mostrar completamente todos os pontos importantes da fortaleza de Villegaignon, prepara mais dois quadros, que brevemente serão expostos nesta mesma rotunda, e que representarão: o primeiro, a submersão do Javará, observada da bateria das salvas; o segundo, a bateria da Barra em dia de bombardeio.

Deste modo se poderá formar exato juízo do estado de ruínas a que ficou reduzida a fortaleza de Villegaignon.

ADVERTÊNCIA

A revolta de 6 de setembro de 1893 e a série de desastres que durante seis meses de agonias forçosamente acarretou sobre esta capital ainda tão vivamente se acham gravadas na memória dos Brasileiros, que bem dispensam rememorar as diversas peripécias desse drama lutuoso.

A breve notícia explicativa, referente ao assunto do trabalho ora inaugurado em exposição, não tem, portanto, nenhum intuito de apreciação política, que, neste caso, melhor pertenceria ao domínio da história.

Outro é o campo de ação, outros são os horizontes da arte: e, assim, o artista entre os muitos motivos sugeridos pela revolta naval, mais que tudo, teve em vista a emoção resultante do efeito pitoresco, e julgou acertar dando preferência ao assunto que adotou, e cuja importância não lhe parece contestável.

Respeitosamente submetendo esta obra à pública apreciação e ao juízo dos entendidos, o artista pede permissão para notar que a execução do seu trabalho, isto é, a pintura de uma tela de 115m de comprimento sobre 14,5m de altura, além dos esboços preparatórios executados no próprio local, sem já falar da disposição e acessórios da plataforma, exigiu dois anos de labor assíduo e quase ininterrupto, sem a menor coadjuvação de qualquer auxiliar ou colaborador.

As pedras e tijolos que aqui figuram têm o valor de serem verdadeiros, pois foram em tempo trazidos dos destroços de Villegaignon.

Vítor Meireles

PELA PALAVRA DE VÍTOR MEIRELES ACABAM, pois, de ser descritos os Panoramas por ele feitos – causando-nos admiração a meticulosidade com que esse artista estudava os assuntos que pintava, com que minúcia detalha ele não só a parte de paisagem propriamente dita, como a parte histórica da “Entrada da esquadra legal observada da fortaleza de Villegaignon”, então em ruínas, no ano de 1894.

Nessa época estavam esses fatos bem presentes a todos, mas agora, passados tantos anos, redobra de valor essa valiosa documentação sobre a terrível luta entre irmãos decorrente da Revolta da Armada em 1893 e o Rio antigo, o nosso Rio de Janeiro que, pela injunção do progresso de uma grande cidade moderna, tanto vem se modificando.

E se nos detivermos a ler com atenção esses folhetos, de tudo por certo o que mais nos causará admiração será o esforço de Vítor Meireles em tornar nossa pátria devidamente apreciada no estrangeiro – isto no remoto ano de 1887, e muito especialmente o fato de ter ele procurado atrair a atenção das crianças europeias, facilitando seu ingresso na Exposição de Bruxelas e comentando: “Quem sabe quantos desses infantis visitantes guardarão tão profunda impressão de que aí observaram que ainda um dia virão por ela atraídos fazer parte da nossa comunhão nacional?”

Evidentemente, Vítor Meireles foi, entre nós, o precursor do papel educativo dos Museus.

Elza Ramos Peixoto
conservadora

AMANDIO MIGUEL DOS SANTOS

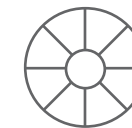
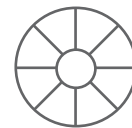
Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Técnico da Seção Educativa do Museu Nacional de Belas Artes.

ELZA RAMOS PEIXOTO

Ingressou no Museu Nacional de Belas Artes no primeiro concurso para provimento de vagas no corpo técnico em 1940. Foi chefe da Seção Técnica do Museu Nacional de Belas Artes e se aposentou em 1970.

REGINALDO TOBIAS

Anuário e Boletim do Museu Nacional de Belas Artes, indexação



RESUMO

Indexação dos artigos publicados no *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes* de 1938 a 1958, e no *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes* de 1962, e de 1982 a 1988.

PALAVRAS-CHAVE

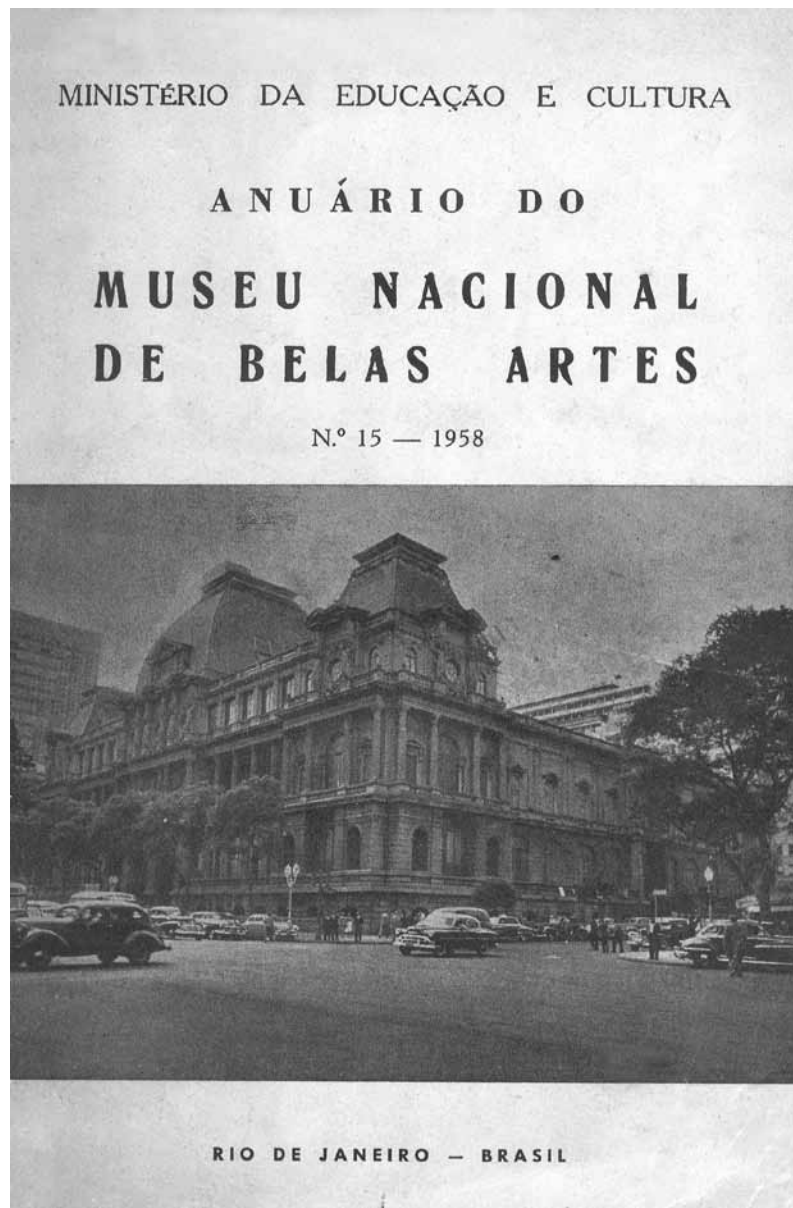
Museu Nacional de Belas Artes, periódicos, indexação.

ABSTRACT

The indexing of the articles published in the *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes* from 1938 to 1958, and on the *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes* from 1962, and from 1982 to 1988.

KEY WORDS

Museu Nacional de Belas Artes, periodicals, indexing.



Capa do Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, n. 15, 1958

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

1938–1939

ATIVIDADES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.1, p.9–12, 1938–1939.

DOAÇÕES feitas ao Museu. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.1, p.13, 1938–1939.

EXPOSIÇÕES realizadas no Edifício. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.1, p.14, 1938–1939.

HISTÓRICO. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.1, p.5, 1938–1939.

ORGANIZAÇÃO. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.1, p.6–8, 1938–1939.

SALÕES oficiais. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.1, p.15–7, 1938–1939.

1940

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.2, p.57–8, 1940.

ATIVIDADES várias. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.2, p.59, 1940.

BARRETO, Maria Torres de Carvalho. *A circulação do ouro em pó e em barras no Brasil*. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.2 p.29, 1940.

CLASSIFICAÇÃO de medalhas e moedas. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.2 p.55–6, 1940.

COSTA, Lygia Martins. *Circulação da prata no Brasil nos séculos XVI e XVII*. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.2 p.30, 1940.

DOAÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.2, p.59, 1940.

EXPOSIÇÃO João Zeferino da Costa. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.2, p.43-4, 1940.

EXPOSIÇÃO Missão Artística Francesa de 1816. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.2, p.48-53, 1940.

EXPOSIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.2, p.32-42, 1940.

LIBERALLI, Regina. *Conservação e restauração de obras de arte*. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.2 p.28, 1940.

RAMOS, Elza Peixoto. *Missão artística francesa e sua influência nas artes*. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.2 p.27, 1940.

RIBEIRO, Manoel Constantino Gomes. *Restauração e conservação das obras de arte*. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.2, p.31, 1940.

XLVI SALÃO Nacional de Belas Artes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.2, p.45-7, 1940.

1941

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.76-8, 1941.

ATIVIDADES várias: organização do inventário geral do Museu. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.83-8, 1941.

DOAÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.78-82, 1941. il.

EXPOSIÇÃO Alberto Dürer e a gravura alemã. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.36-52, 1941.

EXPOSIÇÃO Carlos Reis. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.33-4, 1941.

EXPOSIÇÃO de autores ignorados. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.29-32, 1941. il.

EXPOSIÇÃO de desenhos de escolares da Grã-Bretanha. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.71-2, 1941. il.

EXPOSIÇÃO de pintura contemporânea norte-americana. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.73-5, 1941. il.

EXPOSIÇÃO do Decênio Getúlio Vargas. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.22-8, 1941. il.

EXPOSIÇÃO dos prêmios de Viagem à Europa e ao Brasil. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.15-22, 1941.

EXPOSIÇÃO Flamengo-holandesa – séculos XVI e XVII. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.12-5, 1941. il.

EXPOSIÇÃO Pedro Américo e Vítor Meireles. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.61-70, 1941. il.

EXPOSIÇÕES organizadas pelo Museu: pintura italiana dos séculos XVI e XVII. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.4-11, 1941.

ORGANIZADAS com a direta participação do Museu: exposição de arte contemporânea do Hemisfério Ocidental. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.68-70, 1941.

XLVII Salão Nacional de Belas Artes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.3, p.53-61, 1941.

1942

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.85–6, 1942.

ATIVIDADES várias. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.88–9, 1942.

DOAÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.86–7, 1942.

EXPOSIÇÃO animalística. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.25–64, 1942. il.

EXPOSIÇÃO Carlos Gomes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.64–6, 1942.

EXPOSIÇÃO de Belas Artes em benefício do posto 3 da Cruz Vermelha Brasileira. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.84–5, 1942.

EXPOSIÇÃO de cartazes para a Liga de Defesa Nacional. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.67–8, 1942.

EXPOSIÇÃO de gravuras britânicas contemporâneas. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.68–70, 1942.

EXPOSIÇÃO do urbanismo do Estado do Rio. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.74–5, 1942.

EXPOSIÇÃO Estado Novo. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.82–3, 1942.

EXPOSIÇÃO Frans Post. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.70, 1942.

EXPOSIÇÃO João Baptista da Costa. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.8–10, 1942. il.

EXPOSIÇÃO Morales de Los Rios. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.70, 1942.

EXPOSIÇÃO Zamoiski e seus discípulos. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.82, 1942.

EXPOSIÇÕES: exposição de quadros italianos, flamengos e holandeses. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.3–8, 1942. il.

GALERIA Irmãos Bernardelli. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.17–24, 1942.

PRIMEIRA exposição brasileira de “ex-libris”. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.10–6, 1942.

XLVIII Salão Nacional de Belas Artes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.4, p.76–81, 1942.

1943

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.5, p.85–7, 1943.

ATIVIDADES várias. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.5, p.91–94, 1943. il.

BARRETO, Maria. Exposição do cinquentenário artístico de Hélio Seelinger (26 de abril). Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.5, p.25–30, 1943. il.

BARRETO, Maria. *Inauguração da nova apresentação do Museu: sala Frans Post* (16 de março). Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.5, p.19–23, 1943. il.

BARRETO, Maria. *Sala da mulher brasileira: a mulher na reverência na arte*. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.4, p.13–17, 1942. il.

COSTA, Ligia Martins. Exposição de pintura britânica contemporânea. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.5, p.65–78, 1943.

COSTA, Lygia Martins. Exposição de centenário de Pedro Américo (20 de abril – 30 de maio). Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.5, p.31–36, 1943. il.

DOAÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.5, p.89–90, 1943. il.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Exposição dos artistas “Prêmio de Viagem de 1943”. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.5, p.79–81, 1943.

O PROBLEMA do material do serviço público (DASP). Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.5, p.79, 1943.

PEIXOTO, Elza Ramos. Salão Nacional de Belas Artes 1943. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.5, p.59–63, 1943.

REAL, Regina Monteiro. Exposição de louça brasonada. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.5, p.51–8, 1943.

REAL, Regina Monteiro. Exposição de pintura religiosa. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.5, p.39–49, 1943.

RIBEIRO, Manuel Constantino Gomes. Exposição Euclides Fonseca (póstuma). Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.5, p.9–11, 1943.

RIBEIRO, Manuel Constantino Gomes. Exposição Teixeira da Rocha (póstuma). Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.5, p.37–8, 1943.

1944

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.6, p.152–3, 1944.

BARRETO, Maria. João Baptista Castagneto, o marinheiro original. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.6, p.35–49, 1944. il.

COSTA, Ligia Martins. A paisagem na pintura brasileira. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.6, p.11–34, 1944. il.

COSTA, Ligia Martins. Exposição da arte canadense contemporânea. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.6, p.140–1, 1944.

COSTA, Lygia Martins. Exposição “a criança na arte”. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.6, p.50–75, 1944. il.

DOAÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.6, p.154–6, 1944.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Exposição de gravuras da Galeria Nacional de Arte de Washington. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.6, p.142–150, 1944. il.

PEIXOTO, Elza Ramos. Exposição de leques. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.6, p.76–99, 1944.

REAL, Regina Monteiro. Organizadas com a participação do Museu. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.6, p.100–33, 1944.

RIBEIRO, Manuel Constantino Gomes. Exposições organizadas pelo Museu: exposição de autorretratos. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.6, p.3–10, 1944.

1945

ALMEIDA, Maria Barboza Vianna de. Exposição de marfins – novembro de 1945. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.7, p.61–76, 1945. il.

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.7, p.193, 1945.

BARRETO, Maria. Aspectos de Paris. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.7, p.3–12, 1945. il.

COSTA, Ligia Martins. Algumas naturezas-mortas no Museu Nacional de Belas Artes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.7, 129–58, 1945. il.

DOAÇÕES e incorporações. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.7, p.195, 1945.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Conservação e restauração de pinturas. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.7, p.159, 1945.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Restauração das pinturas – terceira parte. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.7, p.175–92, 1945.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Conservação das pinturas e as suas condições locais – segunda parte. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.7, p.165–73, 1945.

PEIXOTO, Elza Ramos. Exposição de miniaturas. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.7, p.21–60, 1945.

REAL, Regina Monteiro. A origem da pinacoteca do Museu Nacional de Belas Artes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.7, p.85–188, 1945.

REAL, Regina Monteiro. Salão Nacional de Belas Artes de 1945. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.7, p.77–83, 1945.

RIBEIRO, Manuel Constantino Gomes. Exposição retrospectiva de Rosalvo Ribeiro. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.7, p.13–20, 1945.

1946

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.8, p. 112, 1946.

COSTA, Ligia Martins. Exposição canadense de artes gráficas. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.8, p.36–9, 1946.

DOAÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.8, p.112, 1946.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Exposição de gravura de Augusto Girardet. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.8, p.27–35, 1946.

PEIXOTO, Elza Ramos. Missão Artística Francesa (1816) e sua influência nas artes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.8, p.45–94, 1946.

REAL, Regina Monteiro. Exposição de desenhos e guaches no Museu Nacional de Belas Artes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.8, p.5–26, 1946.

RIBEIRO, Manoel Constantino Gomes. O nu no Museu Nacional de Belas Artes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.8, p.95–109, 1946.

1947–1948

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.9, p.256, 1947–1948.

ATIVIDADES várias. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.9, p. 259–261, 1947–1948.

BARRETO, Maria. Breve notícia sobre a exposição retrospectiva da pintura no Brasil. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.9, p. 73–88, 1947–1948.

DOAÇÕES e incorporações: ofertas de obras de arte ao Museu. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.9, p. 257–258, 1947–1948.

EXPOSIÇÃO aspectos do Rio. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.9, p. 23–37, 1947–1948.

EXPOSIÇÃO de paletas de artistas contemporâneos (18 de maio a 1º de junho). Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.9, p. 5–18, 1947–1948. il.

EXPOSIÇÃO retrospectiva da pintura no Brasil – 1948. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.9, p. 93–124, 1947–1948.

LIMA, Vítor Meireles de. Notícia histórica do panorama. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.9, p.39–43, 1947–1948.

LIMA, Vítor Meireles de. O Panorama da cidade e baía do Rio de Janeiro. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.9, p.47–59, 1947–1948.

LIMA, Vítor Meireles de. Entrada da esquadra legal. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.9, p. 63–71, 1947–1948.

REAL, Regina Monteiro. As missões franciscanas na Califórnia. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.9, p.227–55, 1947–1948.

REAL, Regina Monteiro. Do que vi nos museus norte-americanos. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.9, p.179–225, 1947–1948.

TAUNAY, Afonso de Escragolle. Novas achegas catalogação da obra de Nicolau Antônio Taunay. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.9, p.131–77, 1947–1948.

1949–1950

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.10, p.93–4, 1949–1950.

BARRETO, Maria. Almeida Junior na história da arte brasileira. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.10, p.53–81, 1949–1950. il.

DOAÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.10, p.94–8, 1949–1950.

EXPOSIÇÃO de arte contemporânea francesa. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.10, p.36, 1949–1950. il.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Exposição póstuma Carlos Chambelland. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.10, p.37–46, 1949–1950.

PEIXOTO, Elza Ramos. Exposição de aquarelas. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.10, p.5–8, 1949–1950.

REAL, Regina Monteiro. Exposição de xícaras antigas. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.10, p.19–21, 1949–1950.

REAL, Regina Monteiro. Exposição retrospectiva de Eliseu D’Angelo Visconti. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.10, p.22–35, 1949–1950.

RIBEIRO, Manoel Constantino Gomes. Pedro Américo – o pintor erudito. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.10, p.82–92, 1949–1950.

TEIXEIRA, Oswaldo. Exposição de escultura. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.10, p.46–8, 1949–1950.

1951–1952

A BÍBLIA e sua representação na arte. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.20, 1951–1952.

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.113–15, 1951–1952.

BARRETO, Maria. Décio Rodrigues Vilar: a comemorativa do centenário de seu nascimento. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.87–100, 1951–1952.

COSTA, Ligia Martins. Exposição retrospectiva Rafael Frederico. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.5–12, 1951–1952.

DOAÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.116–17, 1951–1952.

EXPOSIÇÃO comemorativa da Semana da Pátria. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.101, 1951–1952.

EXPOSIÇÃO de restauração. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.19, 1951–1952.

EXPOSIÇÃO retrospectiva Antonio Parreiras. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.101, 1951–1952.

GALVÃO, Alfredo. Rafael Frederico. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.13–8, 1951–1952.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Exposição retrospectiva Antonio Garcia Bento. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.32–49, 1951–1952.

PEIXOTO, Elza Ramos. Biografia de José Maria Oscar Rodolfo Bernardelli (1852–1931). Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.67–86, 1951–1952. il.

PEIXOTO, Elza Ramos. Exposição comemorativa do centenário de nascimento de Rodolfo Bernardelli. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.62–86, 1951–1952.

REAL, Regina Monteiro de. Um século da pintura brasileira 1850–1950. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.32–49, 1951–1952.

REAL, Regina Monteiro. Exposição retrospectiva Modesto Brocos. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.21–31, 1951–1952.

RIBEIRO, Manoel Constantino Gomes. A pintura regional portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.11, p.107–12, 1951–1952.

1953–1954

A EUROPA na arte brasileira. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.12, p.44–64, 1953–1954. il.

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.12, p.116–17, 1953–1954.

BARRETO, Maria. Uma comemoração e um gênero de pintura. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.12, p.97–115, 1953–1954.

DOAÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.12, p.118, 1953–1954.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Exposição de gravura e seus processos. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.12, p.5–27, 1953–1954.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Exposição Ronald de Carvalho. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.12, p.65–8, 1953–1954.

PEIXOTO, Elza Ramos. Exposição de retratos femininos. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.12, p.69–90, 1953–1954.

REAL, Regina Monteiro. Segunda exposição de xícaras antigas. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.12, p.29–41, 1953–1954.

1955–1956

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.128–30, 1955–56.

ARS Sacra germânica. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.13–9, 1955–1956.

BARRETO, Maria. Exposição de Carlos Oswald. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.23, 1955–1956.

BARRETO, Maria. Exposição José Vidal Branco Malhõa. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.24–30, 1955–1956. il.

BARRETO, Maria. O 10º aniversário da UNESCO. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.121–27, 1955–1956.

BARRETO, Maria. Exposição comemorativa do 350º aniversário de Rembrandt. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.61–4, 1955–1956. il.

CONSELHO técnico do Museu Nacional de Belas Artes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.165–57, 1955–1956.

DOAÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.130–31, 1955–1956.

EXPOSIÇÃO de ícones russos. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.21–2, 1955–1956.

EXPOSIÇÃO de ícones. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.19–20, 1955–1956. il.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Exposição projetos de cenários e figurinos para ópera, comédia e balé. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p. 5–10, 1955–1956.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Exposição retrospectiva de Kalixto Cordeiro. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p. 65–75, 1955–1956.

PEIXOTO, Elza Ramos. Concurso de desenho e pintura infantis. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.74–85, 1955–1956. il.

PEIXOTO, Elza Ramos. Primeiro Congresso Nacional de Museus. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.109–20, 1955–1956.

TEIXEIRA, Oswaldo. Discurso proferido pelo diretor do Museu Nacional de Belas Artes, professor Oswaldo Teixeira, por ocasião da solenidade da inauguração da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Rodolfo Amoedo, em 11/12/1957, no Museu Nacional de Belas Artes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.54–6, 1955–1956.

TEIXEIRA, Oswaldo. Exposição comemorativa do centenário de nascimento de Aurélio de Figueiredo. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p.76–83, 1955–56.

TEIXEIRA, Oswaldo; RIBEIRO, Manuel Constantino Gomes. Exposição de retratos masculinos. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.13, p. 84–93, 1955–1956.

1957

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.14, p.108–9, 1957.

BARRETO, Maria. Curso de introdução à museologia. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.14, p.104–7, 1957.

BARRETO, Maria. Exposição infantil internacional de Nova Déli, 1957. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.14, p.90–2, 1957.

DOAÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.14, p.109–10, 1957.

EXPOSIÇÃO de algumas telas de valor adquiridas na Europa para o Museu Nacional de Belas Artes. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.14, p.86–7, 1957. il.

EXPOSIÇÃO O nu na arte. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.14, p.5–18, 1957. il.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Exposição dez anos de pintura italiana. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.14, p.96–101, 1957.

PEIXOTO, Elza Ramos. Rodolfo Amoedo [1857–1941]. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.14, p.28–53, 1957. il.

RIBEIRO, Manoel Constantino Gomes. Algumas considerações sobre a obra de Rodolfo. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.14, p.22–7, 1957.

SALÃO Nacional de Belas Artes, 1957. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.14, p.87–9, 1957.

SIMAS, Gelabert de. Rodolfo Amoedo. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.14, p.58–73, 1957.

TEIXEIRA, Oswaldo. Exposição comemorativa do centenário de nascimento de Rodolfo Amoedo. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.14, p.18–21, 1957.

1958

AQUISIÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.15, p.117–18, 1958.

BARRETO, Maria. Do quadro ofertado pela Sra. Chiang-Kai-Shek: “Montanhas majestosas e riachos graciosos”. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.15, p.29–38, 1958. il.

BARRETO, Maria. Quem foi Rembrandt? Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.15 p. 63–98, 1958.

CONSTANTINO, Manoel. Exposição em benefício das vítimas do desastre de Mangueira (E.F.C.B.) Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.15 p. 39, 1958.

DOAÇÕES. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.15, p.118, 1958.

EXPOSIÇÃO de fotografias O Japão de hoje. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.15, p.39, 1958.

LAEMMERT, Regina Liberalli. Exposição de motivos carnavalescos. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.15, p.5–10, 1958.

MUSEU de artes de São Paulo (de 19 de março a 10 de maio). Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.15, p. 40–56, 1958

PEIXOTO, Elza Ramos. Concurso de desenho e pintura infantis. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, n.15, p. 107–114, 1958.

PEIXOTO, Elza Ramos. Exposição “O trabalho na arte”. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.15, p.15–28, 1958.

PEIXOTO, Elza Ramos. Ligeiras notas sobre o “Seminário Internacional Função Educativa dos Museus”. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.15, p.111–14, 1958.

RIBEIRO, Manoel Constantino Gomes. Exposição de Mosaicos de Ravena. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.15, p.99–102, 1958.

RIBEIRO, Manoel Constantino Gomes. Exposição iconográfica sobre a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.15, p.11–4, 1958.

RIBEIRO, Manoel Constantino Gomes. Museu de Arte de São Paulo. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.15, p.40–55, 1958.

SALÃO Nacional de arte moderna. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.15, p.57–9, 1958.

SALÃO Nacional de Belas Artes, 1958. Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, n.15, p.60–2, 1958.



Capa do *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*, ano VII, n. 19, 20, 21, jan.–dez. 1988

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

1962

BARATA, Mario. Autêntica escultura romana no Brasil. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: n.1, p.22–3, mar., 1962. il. Descritores: Pasiteles (–); Escultura romana – Brasil; “Antinous” (Escultura).

BARDI, Pietro Maria. Um Velázquez no Brasil. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.1, p.4–5, mar., 1962. Descritores: Velázquez, Diego (1599–1660).

BOUDIN na VI Bienal de São Paulo. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.1, p.25, mar. 1962. il. Descritores: Boudin, Eugène (1824–1898).

CAMPOS, Deoclecio Redig de. A *Virgem de Foligno* de Rafael e a sua restauração. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.1, p.19–21, mar., 1962. il. Descritores: *A Virgem de Foligno* (Pintura), de Rafael.

KAUFMAN, Elias. Grandjean de Montigny. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.1, p.24, mar. 1962. il. Descritores: Montigny, Grandjean de (1776–1850).

LEITE, José Roberto Teixeira. *A Lamentação ao pé da cruz* do Retábulo das Sete Dores da Virgem de Quinten Metsijs, no Rio de Janeiro. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.1, p. 16–8, mar., 1962. il. Descritores: Metsys, Quinten (1466–1530).

LEITE, José Roberto Teixeira. *O Repouso durante a fuga para o Egito* do Museu Nacional de Belas Artes. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.2, p.19–20, out., 1962. il. Descritores: *Repouso durante a fuga para o Egito* (Pintura).

LUCA, Godofredo de. *O São Jerônimo* de Mantegna no Museu de Arte de São Paulo. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.2, p.18, out. 1962, il. Descritores: Mantegna, Andréa (1431–1506).

MELO JUNIOR, Donato. *A Primeira missa no Brasil* de Vítor Meireles. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.2, p.12–6, out., 1962. il. Descritores: *Primeira missa no Brasil* (Pintura), de Vítor Meireles; Meireles, Vítor (1832–1982).

MELO JUNIOR, Donato. Desenhos brasileiros do conde de Clarac. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.1, p.10–5, mar. 1962. Descritores: Clarac, Charles Othon Frederic Jean Baptiste, conde de (1777–1817).

PALMEIRA, Luiz Carlos. Notícias sobre a coleção egípcia do Museu Nacional. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.1, p.6–9, mar. 1962. il. Descritores: Arte – Egito.

PLA, Josefina. Os ateliês jesuítas no Paraguai. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.2, p.7–11, out. 1962. il. Descritores: Jesuítas – Arte – Paraguai.

RESENHA: a morte de Cândido Portinari. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.1, p.29, mar., 1962. Descritores: Portinari, Cândido Torquato (1903–1962).

RESENHA: Agnaldo dos Santos. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.2, p.22–3, out., 1962. il. Descritores: Santos, Agnaldo Manuel dos (1926–1962).

SMITH, Henry Hoy William. Antiguidades etruscas no Museu Nacional do Rio de Janeiro. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.2, p. 3–6, out. 1962. Descritores: Arte etrusca.

1982

LEVI, Carlos Roberto Maciel. A pintura de marinha na arte brasileira. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1(2): 11–4, maio-ago. 1982. il. Descritores: Pintura de marinhas – Brasil.

MELO JUNIOR, Donato. Sesquicentenário do nascimento de Vítor Meireles de Lima (1832–1982). *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1(1): 10–4, jan.-abr., 1982. il. Descritores: Meireles, Vítor (1832–1982).

OBERLAENDER, Magaly. Restauração de obras de pinturas do acervo. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1(2): 6–10, maio-ago. 1982. il. Descritores: Pintores – Restauração e conservação.

PADIM, Suzana. “Deem-me o céu azul e o sol visível névoa, chuvas, escuros – isso tenho eu em mim”. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1(1): 6–9, jan.-abr., 1982. il. Descritores: Dias, Cícero (1908–); *Eu vi o mundo – ele começava no Recife* (Pintura).

PADIM, Suzana. O MNBA na XXII Feira da Providência. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1(3): 20–5, set.-dez. 1982. il. Descritores: Feira da Providência, 22, Rio de Janeiro, 1982.

PATERNOSTRO, Zuzana. Pequenos conjuntos do acervo da pintura estrangeira. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1(3): 14–9, set.-dez. 1982. il. Descritores: Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro – Acervo de pintura estrangeira.

SILVA, Orlando da. Exposição comemorativa do centenário de nascimento de Carlos Oswald (1882–1971). *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1(1): 15–6, jan.-abr., 1982. il. Descritores: Oswald, Carlos (1882–1971).

SOUTO, Luis Rafael Vieira. Emilio Rouède. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1(2): 15–6, maio-ago. 1982. il. Descritores: Rouède, Emilio (1848–1908).

SOUTO, Luis Rafael Vieira. Acervo de Esculturas do MNBA. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1(2): 17–9, maio-ago. 1982. il. Descritores: Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro – Acervo de escultura.

VERSÕES das pinturas de Almeida Junior. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1(3): 8–12, set.-dez. 1982. il. Descritores: Almeida Junior, José Ferraz de (1850–1899).

XEXÉO, Pedro Martins Caldas. Dois desenhos de Anita no MNBA. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1(3): 5–7, set.-dez. 1982. il. Descritores: Malfati, Anita (1889–1964).

1983

AMADO, Yara da Sena. Museu/Educação: uma questão de descontração. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2(4): 22–4, jan.-abr. 1983. il. Descritores: Museu – Educação.

COSENTINO, Umberto. Considerações acerca da obra *A morte do padre Filipe Bourel*. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2(4): 8–12, jan.-abr. 1983. il. Descritores: *A morte do padre Filipe Bourel* (Pintura).

COSTA, Jeannete Alves da. A loja do Museu Nacional de Belas Artes. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2(4): 25–6, jan.-abr. 1983. il. Descritores: Loja (MNBA) – Rio de Janeiro.

MOURA, Carlos Francisco. Dois desenhistas e um escultor em Mato Grosso no século XVIII. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2(4): 13–8, jan.-abr. 1983. il. Descritores: Oliveira, Francisco Xavier de (–); Mota, Salvador Franco da (–); Fonseca, José Gonçalves da (–).

RESTAURAÇÃO do edifício do Museu Nacional de Belas Artes. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2(4): 4–7, jan.-abr. 1983. il. Descritores: Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro – Restauração.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. Os monumentos de Rodolfo Bernardelli. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2(4): 19–21, jan.-abr. 1983. il. Descritores: Bernardelli, Rodolfo (1852–1931).

1983–1984

MELO JUNIOR, Donato. O edifício do Museu Nacional de Belas Artes. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2/3 (5–7): 29–50, 1983–1984. il. Descritores: Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro – História.

OBERLAENDER, Magaly. MNBA recicla profissionais na área de restauração. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2/3 (5–7): 51–2, 1983–1984. il. Descritores: Curso de conservação e restauração de pintura.

OBERLANDER, Magaly. Restauração: o trabalho começa no planejamento. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2/3 (5–7): 53–4, 1983–1984. il. Descritores: Pintura – Restauração e conservação; *Batalha dos Guararapes* (Pintura) – Restauração e conservação; *Batalha do Avaí* (Pintura) – Restauração e conservação.

SOUSA, Wladimir Alves de. Obras de restauração do edifício do Museu Nacional de Belas Artes. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2/3 (5–7): 6–28, 1983–1984. il. Descritores: Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro – Restauração.

1984

PATERNOSTRO, Zuzana. Arte europeia do século XIX do MNBA. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 3(8): 11–5, mai.-ago. 1984. il. Descritores: Galeria Estrangeira Frans Post (MNBA) – Rio de Janeiro.

PEIXOTO, Maria Elisabeth Santos. Galeria Eliseu Visconti: arte brasileira – século XX. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 3(8): 5–9, mai.-ago. 1984. il. Descritores: Galeria Eliseu Visconti (MNBA) – Rio de Janeiro.

SOUSA, Alcídio Mafra de. Conrad Martens – breve achega. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 3(8): 17–20, maio-ago., 1984. il. Descritores: Martens, Conrad (1801–1878).

1984–1985

KELLY, Alison. Um presente dispendioso: o portão do Adam no Rio de Janeiro. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 3/4 (9–10): 21–9, 1984–1985, il. Descritores: Quinta da Boa Vista – Rio de Janeiro; Hardwick, Thomas (–); Arquitetura inglesa – Brasil; Adam, Robert (1728–1792).

SIMÕES, Ronaldo do Vale. Gustavo Dall’ara, o pintor da cidade (1865–1923). *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 3/4 (9–10): 11–4, 1984–1985. il. Descritores: Dall’ara, Gustavo (1865–1923).

SOUSA, Alcídio Maíra de. Joia neoclássica em tesouro barroco. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 3/4 (9–10): 30–2, 1984–1985. Descritores: Patrimônio Histórico – São Francisco do Conde (BA); São Francisco do Conde – Bahia.

SOUSA, Wladimir Alves de. MNBA reinstala a claraboia sobre a galeria perimetral. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 3/4 (9–10): 5–9, 1984–1985. il. Descritores: Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro – Restauração.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas. As ilustrações de Henrique Alvim Correia para *A guerra dos mundos*, de H. G. Wells. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 3/4 (9–10): 15–9, 1984–1985. il. Descritores: Alvim Correia, Henrique (1876–1910).

1985

CARVALHO, Benedito Rodrigues de. Simplício Rodrigues de Sá. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 4 (11–2): 7–12, maio-dez. 1985. il. Descritores: Sá, Simplício Rodrigues de (metade do século XVIII–1839).

MATOS, Ana Lúcia de. *Monumento do descobrimento do Brasil* por Rodolfo Bernardelli. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 4 (11–2): 29–34, maio-dez. 1985. il. Descritores: *Monumento do descobrimento do Brasil* (Escultura); Bernardelli, Rodolfo (1852–1913).

PADIM, Suzana. Patrimônio tomba quadro de Vítor Meireles. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 4 (11–2): 5–6, mai.-dez. 1985. il. Descritores: Meireles, Vítor (1832–1882); *A cidade do Desterro vista do adro da Igreja N. Sra. do Rosário* (Pintura).

PATERNOSTRO, Zuzana. Ferdinand Krumholz e suas pinturas no MNBA. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 4 (11–2): 13–9, mai.-dez. 1985. il. Descritores: Krumholz, Ferdinand (1810–1878).

RIBEIRO, Laura Maria de Abreu Daniel. Carlos Schwabe e o cartaz do 1º Salão Rosa Cruz. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 4 (11–2): 21–7, mai.-dez. 1985. il. Descritores: Salão Rosa-Cruz, 1 – Paris, 1982; Schwabe, Carlos (1866–1926).

1986

MELO JUNIOR, Donato. Buvelot no Brasil I (apontamentos 1963) e Buvelot no Brasil II (novos apontamentos à guisa de adendo 1986). *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 5 (13–5): 9–15, jan.-dez. 1986. il.

MUNIZ, Eli Amaral, GRAÇA, Maria Cristina da Silva. Restauração da obra *A cidade do desterro vista do adro da Igreja Nossa Senhora do Rosário* (Vítor Meireles de Lima). *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 5 (13–5): 7–8, jan.-dez. 1986. il. Descritores: Meireles, Vítor (1832–1982); *A cidade do desterro vista do adro da Igreja N. Sra. do Rosário* (Pintura) – Restauração e conservação.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. A restauração das pinturas *Primeira Batalha dos Guararapes* e *Batalha do Avaí*. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 5 (13–5): 25–9, jan.-dez. 1986. il. Descritores: *Primeira Batalha dos Guararapes* (Pintura) – *Batalha do Avaí* (Pintura) – Restauração e conservação.

RODRIGUES, Carlos Augusto Costa. Escultores latino-americanos do MNBA. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 5 (13–5): 17–23, jan.-dez. 1986. il. Descritores: Belloni, José Leôncio (1882–).

SANTOS, Amandio Miguel dos. O espaço do museu, um local de educação? Lazer? Ou recreação? *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 5 (13–5): 31–2, jan.-dez. 1986. il. Descritores: Museu – Análise.

1987

GEMENTE, Valter Wilson. Sala nove. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 6 (16–8): 38–40, jan.-dez., 1987. il. Descritores: Sala 9 (MNBA) – Rio de Janeiro.

GONÇALVES NETO, Américo de Almeida. No Academismo as contradições da burguesia. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 6 (16-8): 25-7, jan.-dez., 1987. il. Descritores: Academismo.

LODY, Raul. Arte africana no Museu Nacional de Belas Artes: um trabalho de base antropológica. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 6 (16-8): 31-3, jan.-dez., 1987. il. Descritores: Arte – África.

NUNES, Nancy de Castro, ASSIS, Jacqueline. Restauração de desenhos de Manoel de Araújo Porto-Alegre. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 6 (16-8): 22-4, jan.-dez., 1987. Descritores: Porto-Alegre, Manoel de Araújo (1806-1879), Desenhos – Restauração e Conservação.

PADIM, Suzana. Patrimônio tomba o centro histórico de São Francisco do Sul. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 6 (16-8): 7-10, jan.-dez., 1987. il. Descritores: Centro Histórico de São Francisco do Sul – Santa Catarina.

PAMPLONA, Fernando. 40 anos da Escolinha de Arte no Brasil. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 6 (16-8): 19-21, jan.-dez., 1987. il. Descritores: Escolinha de Arte no Brasil – Rio de Janeiro.

PATERNOSTRO, Zuzana. Novas achegas sobre obras de Ferdinand Krumholz. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 6 (16-8): 11-8, jan.-dez., 1987. il. Descritores: Krumholz, Ferdinand (1810-1878).

1988

BOTELHO, Adir. A xilogravura no Brasil. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 7 (19-21): 4-9, jan.-dez., 1988. il. Descritores: Xilogravuras – Brasil.

GONÇALVES NETO, Américo de Almeida. Seelinger: um pintor da “nossa Belle Époque”. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 7 (19-21): 27-9, jan.-dez., 1988. il. Descritores: Seelinger, Hélio Aristides (1878-1965).

MARQUES, Luiz; LEITE, José Roberto Teixeira. Corpus da pintura italiana anterior ao século XIX em coleções públicas e privadas no Brasil: o Museu Nacional de Belas Artes. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 7 (19-21): 10-9, jan.-dez., 1988. il. Descritores: Pintura – Itália – Século XIX.

MELO JUNIOR, Donato. Presença de Grandjean de Montigny no Brasil. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 7 (19-21): 47-56, jan.-dez., 1988. il. Descritores: Montigny, Grandjean de (1776-1860).

MUNIZ, Eli Amaral, GRAÇA, Maria Cristina da Silva. A restauração de um Portinari e a essência do trabalho de recuperação de obras de arte. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 7 (19-21): 38-40, jan.-dez., 1988. il. Descritores: Portinari, Cândido Torquato (1903-1962), Café (Pintura) – Restauração e Conservação.

PATERNOSTRO, Zuzana. Um representante na Escola de Posillipo no Museu Nacional de Belas Artes. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 7 (19-21): 30-7, jan.-dez., 1988. il. Descritores: Serritelli, Giovanni (1810-), Escola de Posillipo.

RIBEIRO, Laura Maria de Abreu Daniel. Grandjean de Montigny em Paris. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 7 (19-21): 41-6, jan.-dez., 1988. il. Descritores: Montigny, Grandjean de (1776-1850).

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. A propósito da exposição *Visões do trabalho*. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 7 (19-21): 20-6, jan.-dez., 1988. il. Descritores: Exposição *Visões do trabalho*, 1988.

REGINALDO TOBIAS

Professor. Técnico da Seção de Exposições Temporárias do Museu Nacional de Belas Artes.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Luiz Inácio Lula da Silva

MINISTRO DE ESTADO DA CULTURA
Juca Ferreira

**PRESIDENTE DO INSTITUTO
BRASILEIRO DE MUSEUS**
José do Nascimento Junior

**DIRETORA DO MUSEU NACIONAL
DE BELAS ARTES**
Monica Figueiredo Braunschweiger Xexéo

GABINETE DA DIREÇÃO
Adilson da Silva
Reginaldo Tobias de Oliveira
Zuzana Paternostro
José Antônio Patané Filho (apoio)
Jovelino Roque Filho (apoio)
Lusia Soares (apoio)
Robson Simões de Carvalho (apoio)
Maria Celeste Campos
Janayna Oliveira Braga

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Nelson Moreira Júnior (chefe)
Fernanda de Moraes Nascimento
Fábio Dias do Amaral Cardoso (estagiário)

DIVISÃO TÉCNICA
Laura Maria Neves de Abreu (chefe)
Bárbara de Mello Sarmento
Altair Raimundo Dantas (apoio)

SEÇÃO DE PINTURA BRASILEIRA
Pedro Martins Caldas Xexéo (curador)
Cláudia Regina Alves da Rocha

SEÇÃO DE PINTURA ESTRANGEIRA
Yara de Moura (curadora)
Adriana Mattos Clen Macedo

SEÇÃO DE ESCULTURA
Mariza Guimarães Dias (curadora)
Alexandre Henrique Monteiro Guimarães

GABINETE DE GRAVURA
Laura Maria Neves de Abreu (curadora)
Amanda Córdova F. Gomes
Marisa Rodrigues

SEÇÃO DE DESENHO
Pedro Martins Caldas Xexéo (curador)
Mayra Morgado

SEÇÃO DE ARTE DECORATIVA
Anaildo Bernardo Baraçal (curador)
Amauri Rodrigues Dias

**SISTEMA DE INFORMAÇÕES DO ACERVO DO
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES – SIMBA**
Valter Gilson Gemente (chefe)
Patrícia Bezerra Leite

REGISTRO
Cirlei Gonçalves da Rocha Vianna
Jane Lúcia Vieira Ritter
Carlos Henrique Gomes da Silva

NÚCLEO DE IMAGEM
Vicente Oliveira do Carmo (chefe)
Amândio Miguel dos Santos

**BIBLIOTECA E MEDIATECA MANUEL
DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE**
Mary Komatsu Shinkado (chefe)
Ângela Cirene Teles do Carmo
Jadir Pinheiro de Souza (apoio)
Júlia Turano
Márcia Loureiro Pires Rebelo
Vicência Lima Mendes

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO
Sheila Salewski (chefe)
Edemilson Barbosa (apoio)
Cláudia Machado Ribeiro

EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS
Cinda Lúcia M. Nascimento de Alcântara
Henrique Guilherme Guimarães Viana

EDUCAÇÃO
Rossano Antenuzzi de Almeida (chefe)
José Rodrigues Neto

DIFUSÃO CULTURAL
Andréa Martha Pedreira (chefe)

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

NÚCLEO DE ÁUDIO E VÍDEO
Sérgio Luiz Souza de Alcântara (chefe)
Jorgival Freire

**COORDENAÇÃO DE CONSERVAÇÃO
E RESTAURAÇÃO**
Nancy de Castro Nunes (chefe)

RESERVA TÉCNICA
Nilsélia Maria Monteiro Campos Diogo (chefe)
Alessander Batista de Souza
Cleide Maria da Conceição Martins
Juliana Silva Matos (estagiária)
Vinícius Avelino Mendes dos Santos

RESTAURAÇÃO PINTURA
Eli Amaral Muniz (chefe)
Cristina Moura Bastos
Elizabete Martelletti Grillo Pereira
Geisa Alchorne de Souza
Viviane Teixeira Silveira

RESTAURAÇÃO PAPEL
Nancy de Castro Nunes (chefe)
Valéria Garcia Sellanes

RESTAURAÇÃO ESCULTURA E MOLDURA
Eli Amaral Muniz (chefe)
Fernando Silva Ferreira de Almeida
Manuela Pita dos Santos

DIVISÃO ADMINISTRATIVA
Cláudia Lúcia de Souza Moura Santos (chefe)

FINANCEIRO
Mário Luiz Degle Esposte
Delacy de Mello

RECURSOS HUMANOS
Cláudia Regina Pessino

ALMOXARIFADO / PATRIMÔNIO
João Carlos Campello Esteves
Waldir Luiz Lane

APOIO ADMINISTRATIVO
Fátima Martingil Loroza
Gabriela Sarmento
Lúcio Roberto Mello Machado
Luís Carlos Alves Bezerra
Luiz Silva de Mendonça

Mário Luís Pinto Rodrigues
Paulo Roberto da Silva Gomes

SEGURANÇA INTERNA
Hindheburgo Alves da Silva (chefe)
Ilmar de Barros Albuquerque
Janilson dos Santos Vieira
Juvenal da Costa Valadares
Wagner Vasques

APOIO OPERACIONAL
Armando Carvalho Manhães
Bruno da Silva Fernandes
Carlos Augusto Lourenço
João Batista Silva
João Rodrigues
José Marinheiro Irmão
Luís Carlos Gonçalves dos Santos
Moacir Santos Silva

SERVIÇOS CONTRATADOS
SL Mandic Projetos e Construção Civil Ltda.
Transegur Vigilância e Segurança Ltda. – Segurança
Unirio Manutenção e Serviços Ltda. – Limpeza
Cardeal – Construções, Comércio e Serviços Ltda.
Personal Recursos Humanos Ltda.

CONSELHO CONSULTIVO DO MNBA
Cláudia Lúcia de Souza Moura Santos
Laura Maria Neves de Abreu
Nancy de Castro Nunes
Nelson Moreira Júnior
Pedro Martins Caldas Xexéo
Rossano Antenuzzi
Sheila Salewski

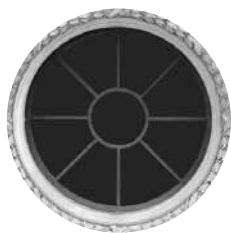
ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS – PRÓ-BELAS ARTES
Carlos Roberto Vieira (presidente)
Ivan Coelho de Sá (vice-presidente)
Cecília Fernandez Conde (diretora financeira)
Jussara Galleguillos (assistente da diretoria)
Eliane Nascimento (secretária)
Marina Araújo (apoio)

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Avenida Rio Branco, 199 • Centro
CEP 20.040-008 • Rio de Janeiro • Brasil

Tel [55 21] 2219-8474

www.mnba.gov.br



Esta obra foi impressa
pela Sermograf na cidade
de Petrópolis para o
Museu Nacional de Belas Artes
no ano de 2010.