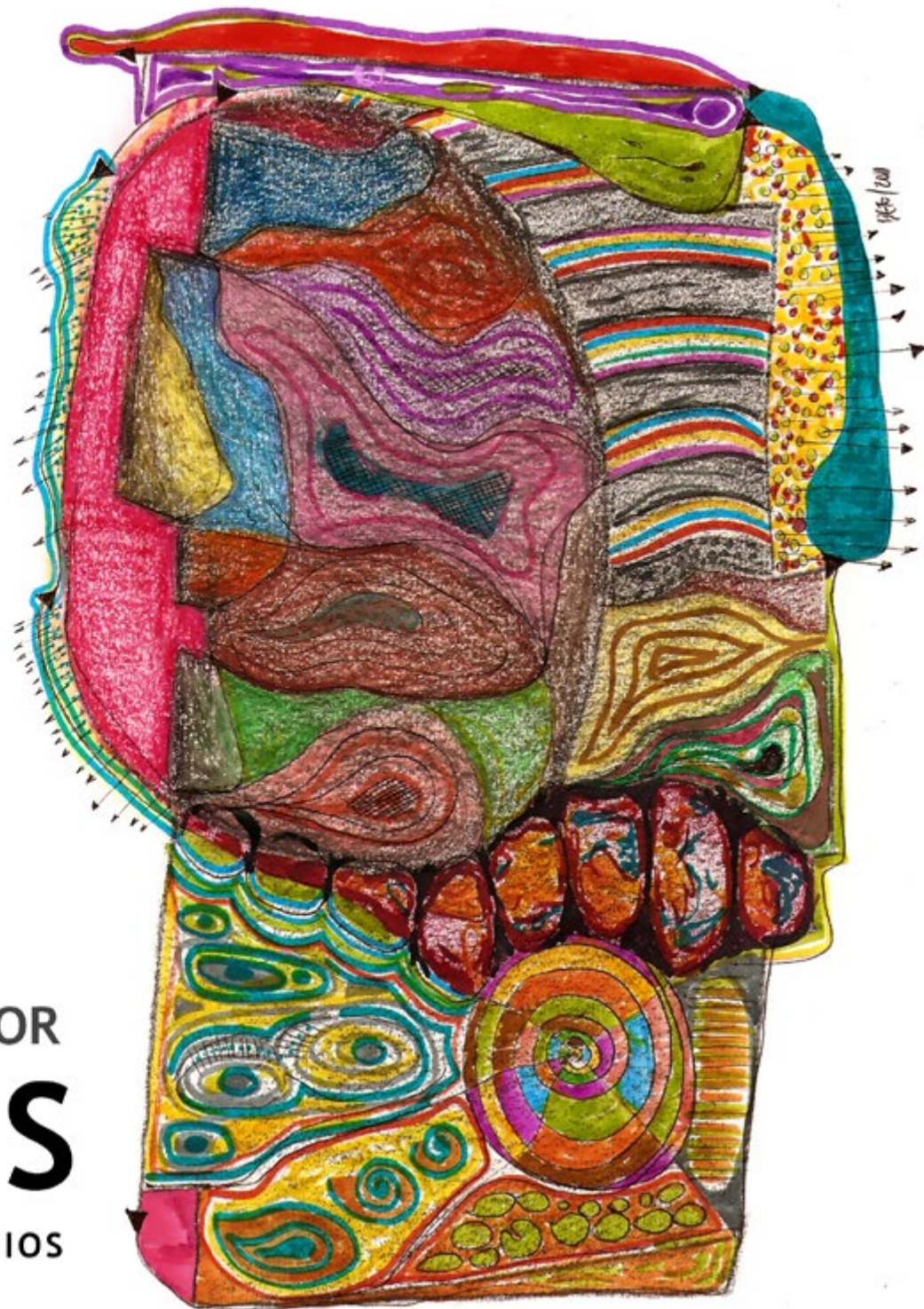


RAFAEL ALVES PINTO JUNIOR

FRAGMENTOS

CULTURA VISUAL, ARQUITETURA E OUTROS DEMÔNIOS



Concepção gráfica e capa: Lucas Ferreira Junior
Autor: Rafael Alves Pinto Junior
Capa: Composição a partir de desenho a lápis sobre cartão. Sem
título (2014) Antônio Humberto de Carvalho.
Data da publicação: 2014

| Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Maurício Amormino Júnior, CRB6/2422) | |
|--|---|
| P659f | <p>Pinto Junior, Rafael Alves</p> <p>Fragmentos: cultura visual, arquitetura e outros demônios / Rafael Alves Pinto Junior. – Jataí (GO): Edição do Autor, 2014. 122 p. : il. ; 14x21 cm</p> <p>ISBN 978-85-67765-14-3</p> <p>1. Artes - Brasil. 2. Arquitetura – Brasil. I. Título.</p> <p>CDD-700.9</p> |
| <p>Índices para catálogo sistemático: 1. Artes : Brasil 700.9</p> | |

Os textos são de inteira responsabilidade dos autores.
Direitos Reservados para esta edição: Coordenação Edificações IFG/
Jataí - GO.
Instituto Federal de Goiás (IFG) - Coordenação de Construção Civil
Rua Riachuelo nº 2.090. Bairro Samuel Graham.
CEP: 75804-020. Jataí - GO.
Fone: (64) 3632-8600
<http://www.jatai.ifg.edu.br/>

Rafael Alves Pinto Junior

FRAGMENTOS.
Cultura Visual, Arquitetura e outros demônios.

1ª. Edição

Jataí - GO
Edição do Autor
2014

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Prefácio..... | 4 |
| 1 - Da arte como civilização e outras lições da renascença brasileira: Ricardo severo e a arte tradicional no brasil (1914) | 6 |
| 2 - Manoel Lopes Rodrigues e a Alegoria da República (1896): Do cotidiano da política à imortalidade do Panteão | 20 |
| 3 - Um retrato (quase) íntimo da nobreza brasileira: Emil Bauch e a Marquesa do Paraná | 34 |
| 4 - Pax et Concordia: A arquitetura como elemento de alegoria | 44 |
| 5 - Tchaikovsky, leitor de Dante: Lugar da angústia e imaginação narrativa em Francesca da Rimini Op.32 (1876) | 55 |
| 5.1 - Uma alma atormentada | 56 |
| 5.2 - O tormento dos pecadores | 58 |
| 6 - O espaço de morar revelado: A Casa vista por Cecília Meireles | 68 |
| 6.1 - O olhar exterior - a casa vista por fora | 69 |
| 6.2 - O olhar interior - a casa vista por dentro | 72 |
| 7 - Imagem de Vitória: Juan Batista Maino e a Recuperación de Bahía del Brasil en 1625 | 78 |
| 8 - Modernidade antes dos modernistas: O interesse dos periódicos pelo espaço arquitetônico no Brasil | 95 |

PREFÁCIO

Este livro reúne diversos ensaios sobre a história da arte e apresenta um painel rico e variado de criações artísticas pouco difundidas ou estudadas. Seu interesse reside no fato de representar uma tendência do campo de estudos que tem se desenvolvido nos últimos anos no país, especialmente a partir da compreensão de que as imagens artísticas se relacionam e integram o universo da cultura visual. Nesse sentido, Rafael Alves Pinto Junior apresenta uma contribuição que enriquece a bibliografia brasileira por contribuir para uma abordagem renovada da história da arte.

Ao percorrer as páginas deste livro, o leitor tem a oportunidade de acompanhar o percurso de um autor cujo estudo se caracteriza por promover o diálogo entre as artes e buscar novos enfoques para o estudo da história da arte. Se a formação inicial de Rafael Alves Pinto Junior foi a arquitetura, seu percurso acadêmico logo revelou a vocação para a pesquisa e a docência, fazendo da interrogação sobre a arte o motivo de sua trajetória intelectual. Sua pesquisa anterior mais conhecida investigou a presença dos azulejos na obra de Portinari, demonstrando como o olhar do

pesquisador da arquitetura se orientou para o revestimento ornamental, aspecto pouco valorizado na historiografia da arte, sobretudo quando se trata de arquitetura moderna. Este novo livro, por sua vez, reúne ensaios dispersos em diferentes periódicos acadêmicos que se integram sobretudo pela vontade de chamar atenção para diferentes obras da criação artística, destacando aspectos poucos conhecidos ou pouco debatidos.

Nos ensaios reunidos neste livro, a arquitetura abre e fecha a coletânea, o que registra a marca de origem do autor. Neste caso, porém, ao focar a arquitetura no início do século XX, valorizando o debate das primeiras décadas do século XX e a corrente da arquitetura neocolonial, por exemplo, assim como em outros ensaios sobre as representações da arquitetura no domínio da pintura e da poesia, fica evidente a vontade de afirmar uma história da arquitetura no Brasil na contracorrente da hegemonia do discurso do modernismo. O estudo da pintura alegórica, da pintura de retrato e da pintura colonial evidencia também o interesse pela análise de vertentes pouco exploradas na historiografia da arte. Assim, o autor foi conduzido ao estudo

da criação de artistas menos destacados pela crítica de arte, como Juan Batista Maino, Emil Bauch ou Manoel Lopes Rodrigues, respectivamente do período colonial, imperial e republicano. Mesmo no caso do estudo de artistas renomados como Pedro Américo, a preferência recai sobre obras menos valorizadas pela crítica de arte como a tela *Pax e Concordia*, que celebrava a paz republicana após a Proclamação da República no Brasil. Tudo isto, aponta para o fato de que este livro, ao mesmo tempo, que apresenta obras de arte de diferentes época e gêneros que merecem ser mais conhecidas, é marcado pela intenção de escapar dos cânones estabelecidos e promover novos enfoques sobre a história da arte.

De outro lado, cabe sublinhar que a leitura das páginas que se seguem aponta a preferência por uma abordagem da obra de arte que não enfatiza a autonomia do objeto artístico e de sua forma. O que há de comum entre todos os estudos apresentados é a intenção de situar a obra de arte no seu contexto vivenciado e caracterizar o olhar como prática, sublinhando, em especial, as relações que caracterizam o diálogo das imagens: a arquitetura se registra na fotografia da imprensa ilustrada e se afirma como tema da pintura e da poesia; o tema pictórico é explorado na relação com outras pinturas e muitas imagens impressas e gravadas, sem deixar de citar as imagens escultóricas; a música tematiza a criação literária que serve de inspiração à ilustração

gravada ou sustenta a criação da pintura, constituindo uma iconografia particular; a pintura ganha sentido narrativo na relação com outras telas ordenadas pela sua distribuição definida na arquitetura de interior. Do ponto de vista metodológico, apresenta-se um diálogo intertextual variado entre obras de arte, o que aponta para um caminho produtivo da pesquisa em história da arte. A abordagem proposta rompe assim com as fronteiras entre as linguagens artísticas, evidenciando que as artes se relacionam intensamente.

Certamente, o tom direto dos ensaios reunidos, quase em tom de crônica, aproximam o leitor das obras de arte, incluindo-o no mundo das imagens e no diálogo das artes. Afinal, o universo artístico nunca foi um mundo de solidão e a boa leitura sempre é uma das melhores companhias.

Paulo Knauss
Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense

1 - DA ARTE COMO CIVILIZAÇÃO E OUTRAS LIÇÕES DA RENASCENÇA BRASILEIRA: RICARDO SEVERO E A ARTE TRADICIONAL NO BRASIL (1914)

São Paulo, 20 de Julho de 1914. A mais fina flor da intelectualidade e da alta sociedade paulistana reuniu-se para mais um evento de brilho. Desde 1912 - no ápice do primeiro período de industrialização em São Paulo - um grupo bastante diverso de intelectuais e amantes das artes e das letras aglutinou-se na Sociedade de Cultura Artística para uma causa comum: o desenvolvimento cultural da capital paulista. Personalidades como Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916), Graça Aranha (1868-1931), Alcides Castilho Maia (1878-1944), Amadeu Amaral Penteado (1875-1929), Alberto de Oliveira (1857-1937), Plínio Barreto (1882-1958), Coelho Neto (1864-1934) e Alfredo Gustavo Pujol (1865-1930), dentre vários outros, avalizaram a empreitada.

Além de conferências e palestras sobre arte, teatro e literatura, a Cultura Artística promovia saraus, concertos e até mesmo óperas, onde eram habitués personalidades como Antonietta Rudge (1885-1974), Guiomar Novais (1894-1979), Magdalena Tagliaferro (1893-1986), Bidú Sayão (1902-1999) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Afirmando-se como “lugar de cultura”, a Cultura Artística distinguia-se de outras sociedades culturais da época como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), por exemplo. Este, desde sua fundação em 1894 esforçava-se para se afirmar como um “lugar de memória”, formador de identidades (MARIANI, 1993, p. 33), principalmente pela divulgação da Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, logo criada pelo grupo em 1895, demarcando um território próprio e distinto da capital federal¹.

Das cinco conferências realizadas pela Cultura Artística em 1914² a de junho se notabilizou: abriu espaço para a discussão além da literatura ao mesmo tempo em que desencadeava uma preocupação com o nacionalismo na produção artística. Para um público entusiasmado, o engenheiro português Ricardo Severo (1869-1940) discorreu sobre os fundamentos étnicos e históricos referente ao estabelecimento do que deveria ser uma arte tradicional no Brasil.

Por força da repressão monárquica à Revolta do Porto em 1891, Severo havia sido forçado a abandonar Portugal, escolhendo o Brasil como destino. Pelos rumos dos acontecimentos de sua vida profissional e pessoal a escolha pareceu um golpe de sorte e em 1892 já residia em São Paulo. Para Joana Mello³ Ricardo Severo era imigrante de um mundo em ruínas. As três décadas finais do século XIX significaram uma reorganização das forças políticas e econômicas entre os estados imperialistas na Europa⁴. Neste cenário, a posição de Portugal - um país essencialmente agrário e pouco industrializado - era bastante frágil: externamente, enfrentava fortes pressões comerciais inglesas frente ao domínio colonial na África; internamente, as sucessivas crises econômicas e os desgastes da política desastrosa da própria monarquia de Carlos I (1863-1908) agravados pelo empobrecimento da população foram variáveis responsáveis por um quadro de matizes bastante sombrios⁵.

Quer seja como instrumento de messianismo social ou como forjadora de um modelo de sociedade para seu presente,

tanto para Ricardo Severo quanto para muitos intelectuais de sua época como Francisco Sarmiento (1833-1899) e Alberto Sampaio (1841-1908) a República era o único meio para que Portugal recuperasse o prestígio do passado. Importava então, voltar para as origens da nação e do povo, para suas tradições, para a partir delas projetar um futuro radiante, promissor e moderno⁶. Esta posição fundamentava-se na convicção da existência de um vetor evolutivo da história direcionado ao progresso e à modernidade. Visão evolucionista que era um denominador comum às várias correntes do movimento republicano português, um historicismo - herdeiro da tradição iluminista - que entendeu o tempo numa perspectiva cumulativa, linear e irreversível⁷, fazendo da perfectibilidade humana e da ideia de progresso os seus verdadeiros suportes⁸.

Como expressão destas convicções, Severo participou ativamente na criação da Sociedade Carlos Ribeiro (1887-1898) e da *Revista de Ciências Naturais e Sociais* (1890-1898), concebida para ser o principal veículo de divulgação e aprofundamento da pesquisa científica em Portugal. Dedicada a investigar as origens do povo português, esta prática arqueológica teve, de acordo com Mello, um significado político explícito:

A tentativa destes homens de ciência de desvendar as origens do povo e da nacionalidade portuguesa coaduna-se com o movimento de reafirmação de grandeza do Império, independência da nação, de sua antiguidade e precedência na história das civilizações⁹.

Convicções e posicionamentos teóricos que vieram em sua bagagem para o Brasil e que ajudam a entender sua atuação no meio intelectual de São Paulo. Para um estrangeiro

recém-chegado à cidade, Severo demonstrou uma capacidade de adaptação e imediato envolvimento notável. Prosperou rapidamente através dos mais diversificados empreendimentos, como o comércio, o mercado financeiro e principalmente o imobiliário e a construção civil. Em 1892 participou do escritório de Ramos de Azevedo (1851-1928), o maior nome da construção civil de São Paulo da época. Em setembro de 1893 casou-se com Francisca Santos Dumont, angariando com isso, além do evidente acesso a uma das maiores fortunas de São Paulo, imediata inserção social junto à elite paulista. Sem esquecer a colônia de imigrantes, direta ou indiretamente, participou da criação de diversas sociedades ou agremiações da colônia portuguesa no Brasil como o Centro Republicano Português (1908) e a Câmara Portuguesa de Comércio, Indústria e Arte (1912). Por estas ações e por sua ativa influência junto aos imigrantes das mais variadas classes sociais, foi rapidamente alçado à posição de “defensor” ou “patriarca” da identidade cultural lusitana além-mar.

A atuação do engenheiro português em 1914 na Cultura Artística não pode ser vista como um evento isolado ou como uma pregação no deserto. Ao contrário, estava inserida num contexto de discussões que gravitavam em torno da questão da nacionalidade, aparecendo com destaque tanto em jornais como *O Estado de São Paulo* ou revistas como a *Revista do Brasil*, quanto em instituições como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e o Liceu de Artes e Ofícios. Desde 1911 Severo havia se filiado ao IHGSP onde proferiu uma série de palestras. A primeira, intitulada *Culto à Tradição* teve considerável repercussão, gerando acirradas polêmicas na imprensa da capital¹⁰. Classificou a atuação da instituição como obra de concentração nacionalista, de resistência defensiva contra o cosmopolitismo destruidor das unidades cristalinas que representam no mundo humano as nações¹¹. Mesmo não

tratando especificamente de arquitetura Severo sinalizava a seus pares a preocupação com a preservação do patrimônio e como elemento responsável pela “origem” da cultura nacional. No mesmo ano proferiu outra, intitulada *Origens da Nacionalidade Portuguesa* onde recuperou para os intelectuais brasileiros parte de seus esforços relativos à arqueologia portuguesa e divulgadas na revista *Portugália*¹². Com estas ações ele deixava claro sua pretensão de contribuir, através do resgate e memória, para a conservação das tradições brasileiras, inseparáveis que eram para ele, das de Portugal.

Em 1914, ao retomar a questão da nacionalidade no Brasil na conferência na Cultura Artística, ele partia do entendimento de que o país era demasiadamente jovem e, portanto, não possuía uma origem capaz de ser identificada pela arqueologia. Para ele os indígenas não foram capazes de produzir uma arte que pudesse ser classificada como *tradicional*. Sendo que *tradicional* deveria ser entendido como:

as manifestações sociais expressas no mesmo idioma falado, na própria linguagem das artes, na identidade dos mitos, religiões, usos e costumes, que constituem dentro de um organismo social a sua TRADIÇÃO, o sangue vivificador que é impulsionado do coração, situado no mais íntimo do núcleo ancestral, levando até as zonas periféricas mais distantes a pura nobreza original, o carácter homogêneo da sua estirpe étnica.

A arte que exprime essa história evolutiva de um organismo social, e nos conserva o cunho indelével de sua ascendência, o carácter dominante do seu ser moral, essa é a sua ARTE TRADICIONAL.¹³

Como não era possível encontrar uma origem da

‘civilização’ brasileira entre os nativos, restava investigar o descobrimento, “após o estabelecimento dos povos que pelo século XVI partiram do Ocidente Europeu, para a descoberta do resto do mundo”¹⁴. Se existisse no Brasil alguma arte capaz de preencher os pré-requisitos de ‘tradicional’, ela deveria ser procurada no período histórico da colonização portuguesa, principalmente as do meado do século XVII. A arquitetura, entendida como a mais social das artes, e cuja característica estrutural de ‘formação’ não era possível esconder, poderia fornecer os dados capazes de demonstrar o nascimento, o desenvolvimento e o progresso de um *Zeitgeist* brasileiro.

Para Severo, o ambiente de ecletismo arquitetônico e artístico característico da segunda metade do século XIX era o que poderia estar mais distante de uma arte capaz de expressar o que de bom e correto na civilização. Se por um lado o panorama eclético era cosmopolita, por outro lado revelava uma face desnacionalizadora. Ao seu juízo, a arquitetura de sua época tanto no Brasil quanto na Europa, havia perdido completamente seu caráter tradicional e não era mais possível encontrar nenhuma forma ou tipo característico capaz de exprimir uma feição do caráter nacional, “da resplandesciente natureza do país, da sua tradição étnica ou histórica”¹⁵.

Se o objetivo era encontrar a manifestação edênica da arte e da arquitetura nacional, esta só poderia estar inscrita nas manifestações vernaculares, uma vez que as manifestações eruditas estariam por sua vez, contaminadas por estrangeirismos e elementos híbridos, mesmo as européias. Para ele, a humildade destes princípios, ao invés de ser uma mácula, deveria enaltecer os sentidos patrióticos. Importava voltar-se então para a casa anônima dos colonos, para o espaço de morar das famílias ancestrais nos primeiros séculos da colonização lusitana¹⁶. A conferência seguiu percorrendo sobre os elementos

que caracterizavam esta arquitetura, o tipo de cobertura, os beirais, as janelas, a distribuição da planta e a relação da estrutura com o clima dominante no Brasil. Soluções vernaculares eram dignas de um moderno aproveitamento: além de corretas climaticamente e verdadeiras estruturalmente, seriam capazes de devolver à produção artística e arquitetônica nacional o seu caráter original.

A esse entendimento, o engenheiro português estabeleceu um novo critério: fazendo história da arte como se fizesse arqueologia, demarcou a trajetória da formação do Brasil a partir da arquitetura colonial. Este critério - que foi uma surpresa para a platéia presente na Cultura Artística em 1914 - não era absolutamente isolado: entendido como um movimento cultural em oposição ao ecletismo europeu vigente no final do século XIX, estas preocupações nacionalistas que formavam a raiz do movimento neocolonial representou um período de resgate das tradições autóctones, de certa maneira nostálgica, ocorrendo simultaneamente em toda a América Latina e na América do Norte¹⁷. Uma reação que pretendia ser, ao mesmo tempo, tradicional e moderna, que se desdobrou em duas vertentes: o neocolonial hispano-americano, ou estilo das “missões”, característico da América do Norte, México e Argentina; e o neocolonial brasileiro, simplesmente chamado de neocolonial a partir de 1914.

Nos Estados Unidos, o neocolonial - *Mission Revival, Spanish Revival ou Spanish Colonial Revival*¹⁸ - recebeu a influência e o impulso de dois intelectuais de alcance nacional: a escritora Helen H. Jackson (1830-1885) e o jornalista Fletcher Lemmis (1859-1928). O romance *Ramona*, publicado em 1884 foi um estrondoso sucesso, romantizando a vida rural das áreas colonizadas pelos espanhóis (Califórnia, Texas, Arizona e Novo México). Lemmis atuou fortemente em defesa da causa indígena

e em prol da restauração e conservação dos edifícios das missões espanholas no Texas e no Novo México. Em parte como resultado da obra tanto da escritora quanto do jornalista, o interesse pela arquitetura colonial não ficou restrita à conservação dos edifícios existentes: novas construções apareceram inspiradas no passado hispânico. Nascia o estilo “missões”. Já em 1880, importantes edifícios públicos foram consagrados a ele como o campus da Universidade de Stanford em Palo Alto e o Pavilhão da Califórnia na Exposição Internacional de Chicago em 1893. A partir daí seu sucesso foi exponencial, seguindo aplicado a uma infinidade de programas e tipologias¹⁹.

Mas para que os princípios das ideias de Severo pudessem ser transmitidos e (re)produzidos, fazia-se necessário uma investigação metódica das antigas construções coloniais cuja origem é a exortação do próprio Severo - “examinai todas as coisas e aproveitai o que é bom” - e que ele mesmo encarregou-se de materializar, encomendando a alguns profissionais o registro em desenhos a bico-de-pena, fotografias e aquarelas, de detalhes construtivos e ornamentais que pudessem se constituir também em material didático e balizar os projetos dos que pretendessem seguir o seu apelo em prol do que chamava de “arte tradicional”. Um manual, enfim, cujos elementos arquitetônicos estariam colocados em estado de dicionário. O próprio Severo não havia ficado limitado apenas a propagandear a estética neocolonial brasileira: construiu para si²⁰ e para diversos simpatizantes²¹ edificações no novo estilo.

A posição de Severo revelava uma preocupação característica de sua época: ao lado da obsessão em (re) descobrir e estudar o passado, estava a convicção de se produzir uma arquitetura nacional e que não representasse uma retomada ingênua do que já havia sido realizado. Para Severo, era melhor produzir a própria tradição que a alheia:

Não procurem ver, meus senhores, nesta veneração tradicionalista, diluída em nostálgica poesia do passado, uma manifestação de “saudosismo” romântico e retrógrado. Com efeito, para criar uma arte que seja nossa e do nosso tempo, cumprirá qualquer que seja a orientação, que não se pesquisem motivos, origens, fontes de inspiração, para muito longe de nós próprios, do meio em que decorreu o nosso passado e no qual terá que prosseguir o nosso futuro. Ficará bem explícito que não se intima ao artista de hoje a postura inerte da esfinge, voltada em adoração estática para os mitos do passado, mas sim a atitude viva do caminhante que, olhando o futuro, tem de seguir um caminho demarcado pela experiência e pelo estudo do passado, e cuja única diretriz é o progresso e a glória das artes nacionais²².

Como lembra Curtis²³, no início do século XX, os mais diversos intelectuais e artistas - filiados às mais diversas correntes estéticas, do ecletismo ao modernismo - reconheceram aquele momento como motor de profundas transformações nos mais diversos campos da sociedade em que viviam e que buscavam responder. As dúvidas não eram poucas nem pequenas: como, afinal, conciliar o passado e o presente, o novo e o antigo? O natural e o construído, a utilidade e a estética? Qual o conteúdo da arquitetura, dos espaços urbanos e dos edifícios, frente às transformações desencadeadas pela industrialização? Qual estética deveria corresponder às novas necessidades criadas no espaço privado da habitação? O nacionalismo, característico do neocolonial, representou sem dúvida, uma resposta a essas perguntas.

Se para o movimento neocolonial a habitação

representava uma tipologia privilegiada por sintetizar a “civilização” de seus habitantes, vale a pena destacar quais seriam os elementos responsáveis por esta afirmação estilística e que foram tão abundantemente celebrados e publicados? O que a distinguia e a conceituava como “brasileira”?

Resumidamente, seus elementos eram: o uso de telhas de barro, tipo capa e bica em telhados de várias águas; beirais grandes e recortados, em estuque ou com cachorros decorativos; separação entre a sala de visitas e a sala de jantar guarnecida de piso de *petit parquet* ou ladrilho; sacadas ou pequenos balcões no pavimento superior e aplicações de elementos decorativos de inspiração colonial executados em concreto nas partes externas. Internamente, predominavam os ambientes de inspiração decorativa fortemente eclética, tanto mais carregados quanto maiores eram as posses dos proprietários conforme podemos facilmente identificar nas páginas das revistas, como a *Acrópole* do final de 1930 ao início de 1940.

Estas imagens veiculavam, além dos elementos decorativos, novos parâmetros de circulação e articulação do espaço doméstico. Mostravam uma independência entre as três zonas básicas da moradia: as áreas destinadas ao estar e às visitas, as áreas íntimas e as áreas de serviço e apoio deveriam estar dispostas e distintas. Isso introduziu a figura do *hall* ou *vestíbulo* como elemento articulador das circulações dentro da casa¹, separando funções e trânsitos distintos. Neste conjunto, os ambientes que sofreram as alterações mais drásticas foram salas e cozinhas. Os programas de necessidades destes espaços apresentou facetas interessantes e de grande importância sociológica, além, evidentemente de arquitetônica, refletindo o fato de que as cidades tomavam novas fisionomias e novas dimensões através de seus recentes bairros residenciais².

As salas voltaram-se mais para o íntimo da família,

com menos formalidade. A cozinha tradicional¹, com fogão a lenha, espaço restrito aos escravos e depois aos empregados domésticos - onde se faziam os doces, as quitandas e os quitutes de festa - permaneceu até meados do século XX, como um apêndice da casa; mais voltada para o quintal do que para o interior da residência. Em relação a este apêndice da casa, Lemos², sustenta a opinião de que a “edícula”³ é uma invenção brasileira, ou pelo menos paulista, nascida junto com o advento do automóvel particular. Tais espaços foram amplamente explorados pelos periódicos femininos desde os primeiros anos do século XX, tanto e de tal forma que foram responsáveis por apagar a imagem da cozinha patriarcal brasileira, conforme Maluf e Mott salientam ao colocar que:

Embora algumas donas de casa já tivessem fogão a gás, sinal de bom gosto e prestígio da família, este permanecia encostado, enquanto no uso diário acendia-se o fogão a lenha ou a carvão, chamado de “econômico”, para o preparo das refeições mais elaboradas, e a espreiteira para fazer comidas rápidas e para esquentar água. A cozinha higienizada, veiculada pelas revistas desde as primeiras décadas do século, com ladrilho, paineleiro repleto de panelas de alumínio reluzentes, fogão elétrico ou a gás, mesa, pia com água encanada, boa iluminação comandada por uma cozinheira branca, com avental impecável, bem vestida e de sapatos de salto alto, elaborando pratos tão complicados e sofisticados, como o *Foi Gras à Brasileira*, ou a *Sopa Teológica*, acabou por apagar das nossas memórias suas antigas configurações e funções⁴.

A ação de Severo tanto nas conferências no IHGSP e na Cultura Artística, quanto sua atuação particular enquanto

profissional da construção civil teve enormes desdobramentos. Um alcance muito maior do que qualquer membro da Sociedade Carlos Ribeiro poderia ter imaginado. Conforme observamos anteriormente, o engenheiro português não estava semeando em terra infértil e sua colheita foi colhida com fecundidade e abundância, que se colhia cento por um.

À avaliação de Carlos Lemos, Severo não passou de “um engenheiro com ideias”⁵: dono de um método de trabalho dependente de auxiliares para colocarem na prancheta, traduzindo em desenhos exequíveis o que ele idealizava, incapaz de ter uma diretriz estilística coerente o que o levava a produzir algumas estilizações do “mais puro barroco lusitano das casas solarengas do norte de Portugal”⁶. Entretanto, avaliar a produção de Severo como profissional é uma coisa, outra coisa é analisar os desdobramentos e consequência de sua influência intelectual. Esta última parece ter sido bem mais ampla que a primeira, tanto e de tal forma que angariou rapidamente adeptos apaixonados. Em São Paulo, seu discurso nacionalista desencadeou uma busca por temas históricos do passado local, tais como os bandeirantes, os caipiras e relatos de viajantes, conforme podemos ver na obra de Wasth Rodrigues⁷ e nos painéis do Caminho do Mar⁸. Sob a lente do nacionalismo, a azulejaria apareceu como um dos elementos mais destacados. Impulsionado por artigos como os veiculados no *O Estado de São Paulo*⁹, o neocolonial encontrou ampla acolhida no meio intelectual. Personalidades como Wasth Rodrigues (1891-1957)¹⁰, Ribeiro Couto (1898-1963), Archimedes Memória (1893-1960) e Heitor de Melo (1875-1920) dentre outros, logo se tornaram partidários inflamados. No próprio jornal Wasth Rodrigues demonstrou uma preocupação pioneira em relação à preservação do patrimônio histórico, arquitetônico e artístico e as descaracterizações que este estava submetido. Para ele, somente a criação de uma instituição voltada à preservação do patrimônio

Decorações pelo Prof. Felipe Dinucci

Residência do Exmo. Sr. Henrique Zwedler, à Av. Brasil, 525
São Paulo - Brasil



SALÃO NOBRE — NO ESPÍRITO DO TEMPO DE LUIS XVI. PAREDE E FORNO COM BRANCO-MARFIM. POLTRONAS E DIVAN, COBERTOS DE SETIM OURO E FRASE PALEJO, COM ESCULTURAS DOURADAS, PATINADAS TIPO ANTIGO. BOMBES DE JACARANDA, COM DECORAÇÕES DOURADAS. MESA COM TAMPÃO DE PERGAMINHO. CORTINAS DE SETIM FRASE PALEJO. STOM DE VOIR, ROSA-SEJO.

18

Residência à Avenida Paulista, 326



Salão de visitas (Salão 187)



Photo: Paulo M. Almeida

22

Francisco Beck - Eng.º Arquitéto



Salão de visitas



Salão de visitas, vista do salão de visitas

Cocina



Photo: Paulo M. Almeida

13

2 - a) Interiores - Revista Acrópole, maio 1939, p. 15, abr. 1940 p. 22; b) Residência - Projeto Francisco Beck. Revista Acrópole, ago. 1939, p. 13. Fonte: Biblioteca FAU/ USP

poderia reverter tal quadro¹¹.

Depois de lançado em São Paulo, o movimento não demorou a chegar ao Rio de Janeiro, encontrando uma terra fértil na figura do médico e historiador da arte José Mariano Filho (1881-1946), um de seus mais ardorosos defensores. José Mariano estava convicto de que o neocolonial não deveria limitar-se apenas à retomada das formas da arquitetura vernacular civil do século XVII, pois necessitava ser a expressão de formas “novas” que fossem fiéis, ao mesmo tempo ao passado e ao presente, além de serem responsáveis pela tradução do que fosse nacional. Para ele, a construção de uma identidade nacional passava necessariamente à definição de uma arquitetura que correspondesse ao país e que, ao constituir-se num modelo, pudesse criar daí em diante um padrão civilizatório. Idéias que tiveram grande aceitação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Em maio de 1934, o próprio grêmio da ENBA colocou em circulação uma revista própria, a Revista de Arquitetura da ENBA¹². Criada por Levi Autran e Paulo Motta e dirigida pelo arquiteto Sebastião de Almeida, a revista surgiu logo após a conturbada passagem de Lúcio Costa à frente da instituição¹³. Apesar de contar com colaboradores ligados estreitamente ao modernismo, como Álvaro Vital Brasil e Reidy, por exemplo, a temática da revista era essencialmente um arauto da produção carioca ligada ao movimento neocolonial. Projetos de estéticas das “missiones” de referências hispânicas ou de cunho mais eclético também apareciam¹⁴, deixando evidente duas coisas: primeiro, as nuances do neocolonial praticado no Rio de Janeiro pelos profissionais formados pela ENBA; segundo, o esforço da instituição em se manter sintonizada com uma produção internacional que o neocolonial obviamente representava.

Com Mariano Filho, esta procura pelo novo constituiu-se num cânone: elaborando normas e procedimentos de controle

que se constituíram numa verdadeira doutrina¹⁵, encontrando grande repercussão entre o campo acadêmico e uma oportunidade ímpar de afirmação na Exposição Internacional do Centenário da Independência no Rio de Janeiro em 1922.

A atuação de Mariano Filho à frente da campanha neocolonial foi intensa. Na condição de presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, patrocinou viagens de arquitetos às cidades mineiras em busca das ‘verdadeiras’ origens da civilização brasileira (Lúcio Costa partiu para Diamantina; Nestor de Figueiredo para Ouro Preto; e Nereu Sampaio para São João Del-Rey e Congonhas do Campo). Além disso, sua influência no governo fez com que o neocolonial virasse uma espécie de pauta obrigatória nos concursos e construções oficiais, como mostra, entre outros, os projetos dos pavilhões do Brasil na Exposição da Filadélfia, 1925, e na Exposição de Sevilha, 1928, diretamente inspirados na arquitetura tradicional brasileira.

Como Mariano Filho, Lúcio Costa foi um entusiasta do neocolonial: ainda estudante e entre 1921 e 1924 concebeu alguns projetos a7nados com o estilo, entre eles o *Pavilhão das Grandes Indústrias* da Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro; o plano de Portão, Banco e Solar Brasileiro, realizado para o concurso do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB); e a *Residência Raul Pedrosa* em parceria com Fernando Valentim. O francês Victor Dubugras (1868-1933) foi outro nome consagrado do movimento neocolonial, responsável pela reurbanização do largo da Memória, em 1919 - primeira obra pública do arquiteto em estilo tradicional -, e por diversos monumentos projetados para o Caminho do Mar, em 1922, ambos em São Paulo, considerados obras-primas da arquitetura neocolonial no Brasil. Dubugras viu no neocolonial uma oportunidade de renovação exatamente quando o *art nouveau* estava se esgotando.

Para ele, o neocolonial seria a “arquitetura tradicional brasileira” e significou a resolução de um problema profissional, que não rompia com sua produção pregressa e abria novas possibilidades para novos clientes.

Dentre os arquitetos mais solicitados, seguindo a trilha de Mariano Filho, destacamos os arquitetos Edgar Viana (1890-1955) e Adolfo Morales de Los Rios (1887-1973). Colegas e amigos foram sócios de instituições renomadas como o Instituto Politécnico, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e o Club de Engenharia do Rio de Janeiro. Viana era um defensor do neocolonial brasileiro, deixando-se levar por uma inspiração “marajoara”, autenticamente nacional. Adolfo de Los Rios estava convicto de que a vertente hispano-americana do neocolonial era a tradução da “verdade arquitetônica” de seu tempo.

Neste contexto, outro intelectual fortemente influenciado pelos valores da obra de arte enquanto elementos à construção de uma identidade nacional formuladas por Severo foi Mario de Andrade (1893-1945). Tanto seus primeiros escritos dedicados à arquitetura - publicados em 1920 na Revista do Brasil¹⁶ - quanto às viagens que empreendeu - primeiramente em junho de 1919, retornando depois em 1924 acompanhado do escritor francês Blaise Cendrars e um séquito de amigos modernistas - para ver *in loco* as cidades coloniais, parecem terem sido motivadas pela “Renascença Brasileira”.

Tanto para Severo quanto para os mais diversos artistas e intelectuais envolvidos com a questão da nacionalidade na primeira década do século XX, o neocolonial em qualquer uma de suas vertentes, representou um sucesso nos edifícios públicos, representou um sucesso ainda maior na arquitetura residencial¹⁷. A casa representava um tema síntese em busca da identidade nacional, exercitado em centenas de projetos por diversos profissionais¹⁸. O estilo popularizou-se no espaço da habitação, trazendo

consigo a ideia de modernidade, o que sugere uma contradição. Para Carlos Lemos, o questionamento acerca de modernidade implícita nas propostas de Ricardo Severo, terminaram por legitimar uma revivescência, levando a pensar que:

A modernidade estaria na libertação do jugo vigolesco em favor de uma prática improvisativa em que, por acaso, os elementos vocabulares eram os tradicionais, não os do Brasil, mas aqueles de uma semântica portuguesa barroca, ou então aqueles simplesmente inventados. O que interessava era a sintaxe absolutamente nova, era o novo meio de expressão imaginado aqui e, portanto, “nacional”.¹⁹

À medida que esta arquitetura neocolonial ia se difundindo²⁰, seus mandamentos foram se amaneirando. Lemos chega a identificar a existência de um “neocolonial simplificado”, como uma invenção paulista - na que ia se popularizando, principalmente com a adoção do “sobradinho” como sinônimo do bem morar²¹. Bem morar que também tinha opositores²², dentre eles o arquiteto e professor da Politécnica de São Paulo Christiano das Neves (1889 - 1982), que considerava o neocolonial uma inspiração “pobre”. O próprio jornal Estado de São Paulo que tanto apoio havia dado a Ricardo Severo em 1914, veiculou opiniões desfavoráveis ao movimento neocolonial, ainda em 1926, com uma série de artigos questionando a validade do estilo empregado nesta abundante produção de cunho nacionalista²³.

Mesmo sendo um triunfo, principalmente nas edificações residenciais, o neocolonial parecia estar fadado a um dilema no tocante ao papel desempenhado pela estrutura de concreto armado, mascarada pelo torvelinho de elementos decorativos necessários para conferir à edificação

uma ambiência condizente com os princípios do neocolonial. A questão do ornamento na arquitetura é notadamente um ponto importante de ruptura inaugural do modernismo, na sua condenação e expurgo, como elemento partícipe da composição arquitetônica. Essa nova maneira de encarar não somente o papel da estrutura, mas também dos ornamentos como elementos responsáveis pela comunicação estética do espaço construído, somente aconteceria com a realização do edifício do Ministério da Educação em 1936, que pareceu ser a raiz da especificidade da arquitetura modernista brasileira.

Tanto as posições contrárias ao neocolonial quanto as questões teóricas em torno do tema ficaram excluídas das páginas das revistas. Como podemos nas mais diversas publicações - como, por exemplo, na *Architectura*, *Acrópole* e nas *Construções Residenciaes* - o prestígio do neocolonial parece incontestado até pelo menos meados da década de 1940.

A influência do neocolonial ainda é objeto de estudos e na historiografia da arquitetura brasileira seu papel tem sido revisto²⁴ e entendido, como disse Carlos Kessel, como uma das janelas para uma visão de mundo e do Brasil que tenta conciliar o culto à tradição com as especificidades da cultura nacional. E também como uma das facetas do processo de “descolamento” da cultura nacional de suas referências europeias²⁵. Ao modelo teórico modernista de Lúcio Costa, o papel do neocolonial parece claro, ou seja, o de insurgir-se contra o ecletismo dos falsos estilos europeus, colocando-se num quadro de inexorabilidade da arquitetura moderna. Entretanto, no cenário da produção arquitetônica dos anos anteriores a 1930, o neocolonial foi a expressão da arquitetura moderna, amplamente divulgada nas páginas das revistas. Expressão que para Bruand, apesar da óbvia contradição em responder formalmente ao ecletismo com outra forma de historicismo formal, resultou num movimento positivo:

Enfim, a arquitetura neocolonial foi símbolo de uma tomada de consciência nacional, que a seguir iria se desenvolver e dar um caráter particular às realizações brasileiras. Por conseguinte, por mais estranho que possa parecer, *a priori*, o estilo neocolonial constituiu-se numa transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico, do qual era parte intrínseca, e o advento de um racionalismo moderno, cuja origem foi a doutrina de LeCorbusier, mas cuja grande originalidade local não pode ser questionada.²⁶

Ao fim e ao cabo, a *Arte Tradicional no Brasil* colocou em ação uma imensa engrenagem intelectual que teve como produto comum a questão da construção e afirmação de uma nacionalidade. Ainda que alguns intelectuais estivessem interessados - no Brasil quanto em Portugal - na afirmação do universo cultural brasileiro como tributário do português e pelo interesse em cultivar esta tradição histórica²⁷. Como intelectual participante deste panorama, Severo teve uma participação considerável ao antecipar, em grande parte, as discussões que seriam ampliadas em 1922. Esse seria um ponto comum entre ele e os modernistas. Em ambos, a arte não reduzia-se à *politesse*. Era, ao contrário, uma das condições da existência de uma civilização, sendo necessariamente um processo capaz de estabelecer uma ordem. E, naquele momento, importava encontrar ou construir uma correspondente ao Brasil, principiando “uma nova era de RENASCENÇA BRASILEIRA”. Aos interessados, ele ofereceu uma lição inicial.

1 Enquanto a refeição se fazia na sala de jantar, o seu preparo ficava em separado: ali era realizado um trabalho cansativo, demorado e sujo, seja pela preparação dos pratos, seja pela limpeza das panelas [...] basta tomar como exemplo o consumo de aves. Antes da popularização da geladeira, mesmo nas cidades e nas casas mais ricas, sobrevivia o costume ancestral de manter galinheiros, onde eram criados frangos, patos e perus. Antes de ser abatidas, as aves eram examinadas para se diagnosticarem possíveis doenças e passavam por uma quarentena de cerca de três dias, tempo suficiente para que eliminassem das entranhas “[...] qualquer porcaria que houvessem comido sabe-se lá onde e se livrassem de “canos e bicheiras”. Para se transformarem em alimento tinham que ser mortas (em algumas receitas, como Frango ao molho Pardo, era necessário colher-lhes o sangue fresco, em pleno abate), depenadas em água quente, chamuscadas, abertas para a extração das vísceras, lavadas, picadas, temperadas, moqueadas e, finalmente, cozidas ou assadas no próprio fogão ou em fornos a lenha (MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. *Recônditos do mundo feminino*. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 413).

2 Op. cit.

3 Construção destinada ao serviço doméstico, separada do corpo da casa e geralmente no fundo do quintal.

4 MALUF, Marina; MOTT, M. Lúcia. *Recônditos do mundo feminino*. In: SEVCENKO, 2006, p. 412.

5 Op. cit. P. 156.

6 Idem.

7 Nascido em 1891, nesta época era um pintor recém-chegado de uma temporada europeia, e dedicava-se à ilustração, trabalhando na obra de Monteiro Lobato. Em 1920 foi convidado por Dubugras para executar os painéis de azulejos que estão no Largo da Memória na capital paulista, e em 1922 para trabalhar nos monumentos que margeiam o Caminho do Mar no caminho para Santos. A composição das obras do Caminho do Mar aproveita a horizontalidade do suporte de Dubugras e possui um caráter quase cinematográfico, através de seu rigor histórico e documental. Sua produção influenciou a obra nacionalista de Antônio Paim, Portinari e se estende certamente até a obra ceramística de Djanira.

8 As obras do Caminho do Mar foram encomendadas a Victor Dubugras (1868-1933) por Washington Luiz (1870-1975) para as comemorações do Centenário da Independência em 1922, de onde se destacavam vários pontos, como o Pouso de Paranapiacaba, o Cruzeiro Quinhentista, principalmente o Rancho da Maioridade.

9 ARQUITETURA COLONIAL - I-IX. O Estado de São Paulo, São Paulo, edições publicadas nos dias 13-17, 21, 29 e 30 de abril de 1926.

10 Retornando ao Brasil em 1918 depois de uma temporada de estudos em Paris, o pintor, patrocinado por Severo dedicou-se integralmente a pesquisar e a registrar em desenhos a pico-de-pena um grande repertório de elementos de construções coloniais, que mais tarde seriam reunidos no célebre *Documentário Arquitetônico* relativo à antiga construção civil no Brasil (1945). O objetivo do

material é evidente: constituir-se num “livro de modelos” a inspirar os profissionais interessados na produção neocolonial. Entretanto, sua publicação tardia frustrou este objetivo, que parece ter sido parcialmente cumprido pelo álbum *Estilo colonial brasileiro*: composições arquitetônicas de motivos originais, publicado em 1927 pelo arquiteto Felisberto Ranzini (1881-1976).

11 ... a fundação de uma Sociedade ou Comissão de Arquitetos com plenos poderes junto aos governos e às Cúrias para embargar as demolições e impedir que as restaurações sejam feitas com o sacrifício da “fisionomia característica” do edifício. Em minhas viagens tive ocasião de ver, com espanto, templos góticos e bizantinos exatamente onde se levantavam, havia pouco, antigas igrejas coloniais (RODRIGUES, Wasth. O Estado de São Paulo, São Paulo, 16 abr. 1926, p. 4).

12 Órgão oficial da Escola Nacional do Brasil, a revista seguiu regular e mensal, até seu fim em março de 1978.

13 Demitido em 18 de setembro de 1931.

14 Como, por exemplo, o Projeto de residência. Barata e Fonseca. Revista de Arquitetura da ENBA, n. 11 p.10-12, mai. 1935.

15 Em 1924 José Mariano publicou Os Dez Mandamentos do Estilo Neocolonial. In: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, 1924, p. 161.

16 Na Revista do Brasil, Mário de Andrade publicou os seguintes artigos dedicados à arquitetura e ao patrimônio colonial: Arte religiosa no Brasil-Triunfo Eucarístico de 1733 (n.49, janeiro de 1920); Arte religiosa no Brasil- Arte Cristã (n.50, fevereiro de 1920); Arte religiosa no Rio (n.52, abril de 1920); Arte religiosa no Brasil- Em Minas Gerais (n.54, julho de 1920). As viagens renderam também os artigos Alphonsus, (18/07/1919) e Triumpho Eucharístico-Trecho duma conferência, publicados em A Cigarra (Ano 6, n.123, 01/11/1919). A esse respeito ver: KRONBAUER, Claudete (org.). *A Arte Religiosa no Brasil. Crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920*. São Paulo: Experimento; Giordano, 1993.

17 Mesmo sendo um triunfo, principalmente nas edificações

residenciais, o neocolonial parecia estar fadado a um dilema no tocante ao papel desempenhado pela estrutura de concreto armado, mascarada pelo torvelinho de elementos decorativos, necessários para conferir à edificação uma ambiência condizente com seus princípios. A questão do ornamento na arquitetura é notadamente um ponto importante de ruptura inaugural do modernismo, na sua condenação e expurgo como elemento partícipe da composição arquitetônica.

18 Os profissionais que mais se destacaram, indubitavelmente foram Victor Dubugras (1868-1933) e Ramos de Azevedo (1851-1928).

19 Op. cit. P. 163.

20 Devido ao prestígio de residências como as de Ricardo Severo - casa do banqueiro Numa de Oliveira (1918), casa praiana (Guarujá - 1921), Casa de José Moreira (1926) e da Casa Ruy Nogueira (1939); de Victor Dubugras - Casa de Arnaldo Guinle e as numerosas obras do escritório de Ramos de Azevedo em São Paulo.

21 Enquanto antes da guerra eram considerados moradia de exceção e, geralmente de grande área construída, agora eram extremamente comuns nos novos bairros. Antes, nos estilos variados próprios do ecletismo, com a predominância do “estilo francês” [...] Agora o tijolo à vista, solução tão apreciada por Ramos de Azevedo em suas residências, aliava-se ao neocolonial simplificado, dando nascimento a um típico “estilo” identificado por alguns recursos decorativos tirados daqui e dali dentre exemplares neocoloniais “eruditos” (LEMOS, 1985, p. 175-176).

22 Monteiro Lobato, por exemplo, destilava impiedoso veneno contra os edifícios ecléticos da Paulicéia de seu tempo. Em o Curioso caso de materialização, em *Idéias de Jeca Tatu* (1919), o escritor paulista dialoga com o escritor português Camilo Castelo Branco a respeito do Trianon, localizado no belvedere na Avenida Paulista: “Batizar uma casa de pasto, cá na América, com o nome dum antigo castelo

francês, sabe-me a disparate” sugere Castelo Branco; Lobato responde que: “É a elegância, mestre, é o requinte! A cultura re7nou-nos. A civilização cresce em Vila Mariana como mamona. Nossas casas não denunciam o país [...]. Dentro de um salão Luis XV somos uma mentira com rabo de fora [...]. Nosso mobiliário dedilha a gama inteira de estilos exóticos, dos rococós luisescos, às japonesices de bambu laqueado. O interior de nossas casas é um perfeito prato de frios dum hotel de segunda. A sala de visitas só pede azeite, sal e vinagre para virar salada completa. Cadeiras Luis XV ou XVI, mesinha central Império, jardineiras de Limoges, pendões da Bretanha, gessos napolitanos, porcelanas de Copenhague, ventarolas do Japão, dragõezinhos de alabastro chinês [...]; por fora, a mesma ausência de individualidade. Acentos gregos, curveteiros lombricoidais do Art Nouveau, capitéis coríntios, frisões de todas as renascenças, arcos romanos e árabes, barrocos, rocalhos - o cançã inteiro das formas exóticas (LOBATO, José Bento Monteiro. Curioso caso de materialização e Estética o7cial. In: Idéias de Jeca Tatu. São Paulo: Brasiliense, 1946, p. 25-26).

23 NEVES, Cristiano das. *Arquitetura Colonial*. O Estado de São Paulo. 13 abr a 29 abr de 1926.

24 PUPPI, Marcelo. *Por Uma História não moderna da Arquitetura Brasileira*. Campinas: Pontes, 1998.

25 Ver KESSEL, Carlos. *Estilo, Discurso, Poder: arquitetura neocolonial no Brasil*. Campinas: Unicamp, n. 6 p. 65-94, 1999, p. 68.

_____. *Arquitetura Neocolonial no Brasil - do pastiche a modernidade*. Rio de Janeiro: Jauá, 2008.

26 BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 58.

27 RAMOS, Maria Bernadete; SERPA, Élio; PAULO, Heloisa (Orgs.). *O beijo através do Atlântico: o lugar do Brasil no Panlusitanismo*. Chapecó: Argos, 2001, p. 89.

2 - MANOEL LOPES RODRIGUES E A ALEGORIA DA REPÚBLICA (1896): DO COTIDIANO DA POLÍTICA À IMORTALIDADE DO PANTEÃO

Como observou José Murilo de Carvalho¹ (1990, p. 9), o instrumento clássico de legitimação de regimes políticos no mundo moderno é, naturalmente, a ideologia, a justificação racional da organização do poder. Se por um lado, como discurso ideológico, a República permaneceu inscrita no polígono das elites no Brasil, por outro lado, seus partidários encontraram na construção de uma imagética republicana, um eficaz instrumento de manipulação de todo um imaginário social. Mas, depois de banida a monarquia e instaurada a República, como dar-lhe um rosto? Como observou Starobinski, ter derrubado o passado apenas determina a possibilidade de um começo². De modo algum a natureza do que vai começar. O princípio marca apenas a expressão do enunciado fundador que pretende conter e aí fixar a autoridade radiosa da origem.

Para dar um rosto que correspondesse aos ideais do regime iniciado em 1889 foi encomendada ao artista baiano Manoel Lopes Rodrigues (1861-1917) a execução de uma alegoria correspondente à República. Urgia tornar visível toda a gama de discursos diversos que colocava a figura da monarquia num passado obscuro. Que magia iria permitir ao pensamento ser um pouco mais que esse impalpável enunciado, esse encadeamento límpido e elaborado de argumentos expostos à infinita possibilidade de contradição?³ Fazia-se necessário que a República não fosse uma imagem vaga, intradutível e isolada no mundo das ideias. Sua própria continuidade dependia disso

Murilo de Carvalho destacou também a existência de

diversos modelos de república à disposição dos republicanos brasileiros⁴ esforçando-se para substituir o governo e construir uma nação. Uma luta pelo poder representada por uma equação complexa de pelo menos três variáveis beligerantes entre si: uma República Militar, articulada em torno de Deodoro da Fonseca (1827-1892) e seus partidários; uma República Sociocrática, representada por Benjamin Constant (1836-1861) a partir de sólidas bases positivistas e uma República Liberal, representada por Quintino Bocaiuva (1836-1912). À esta equação, somavam-se não como atenuantes, as atuações do “jacobinismo” civil frutificado em torno de Floriano Peixoto (1839-1895) e do ativismo de Antonio da Silva Jardim (1860-1891).

Imagens representando a República eram abundantemente difundidas nos diversos jornais e revistas da época. Todas elas, imitações da *Marianne* francesa. Dentre estas, destacavam-se a *Revista Illustrada*⁵, *O Mequetrefe* (1885) e *o Besouro* (1878). Destes periódicos, a *Revista Illustrada* era sem dúvida a que mais dava espaço às imagens da República e foi nela a sua primeira representação personificada na figura feminina, publicada logo no dia seguinte à Proclamação. Numa ilustração de Pereira Neto, a República aparece recebendo a coroa da monarquia numa almofada. Ao fundo Deodoro da Fonseca saúda-a montado. Para Júlio Verim, o mais influente articulista da revista no final do império, a República seria o ápice de um processo desencadeado pela Independência em 1822 e pela Abolição em 1888. O apogeu de um processo pacífico, sem



1 - Manoel Lopes Rodrigues. *Alegoria da República* (1896) óleo sobre tela, 230 x 120 cm. Museu de Arte da Bahia, Salvador.

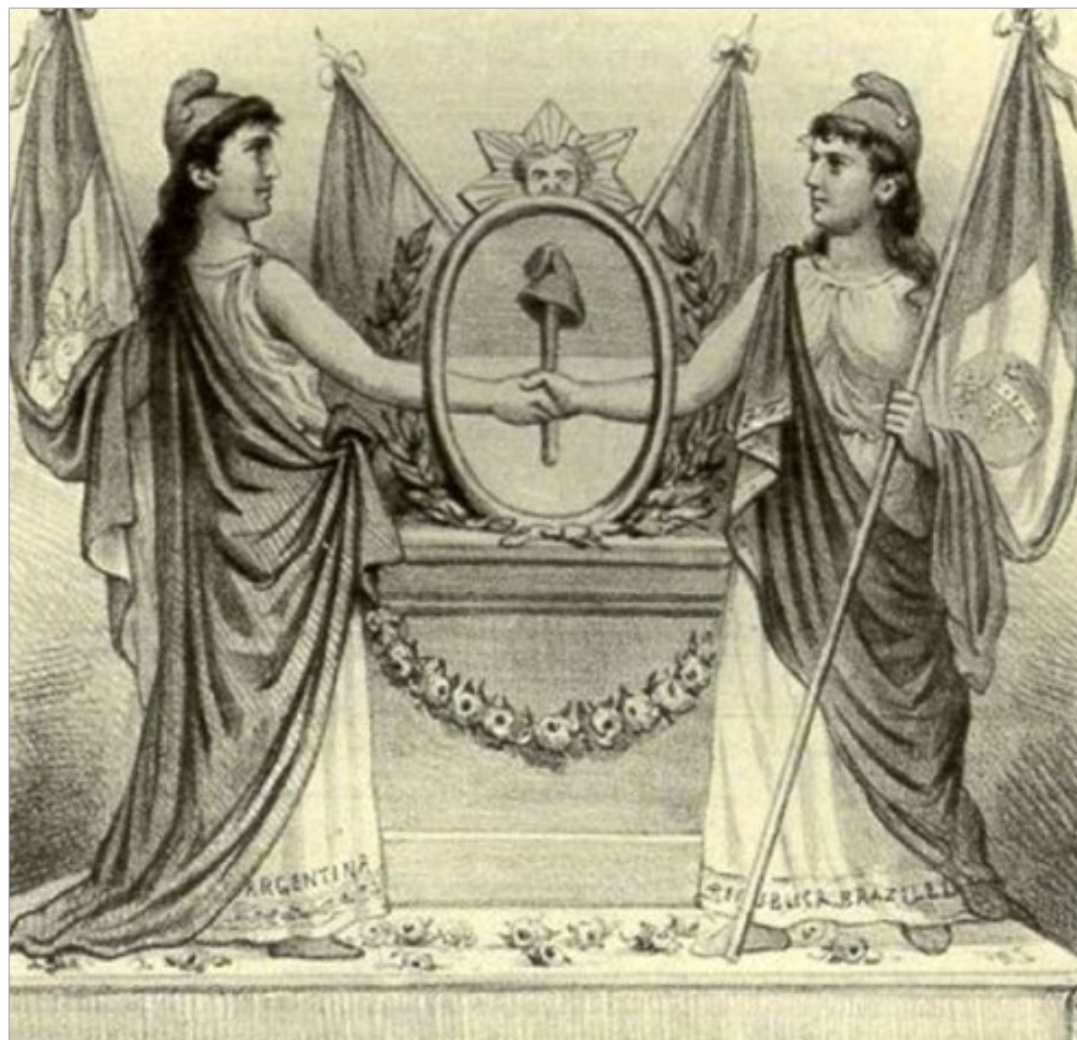
traumas ou derramamento de sangue como havia acontecido em França. Lá, a *Marianne* estava manchada de sangue. Aqui, embalada pelo futuro de paz.

Em outra charge, publicada em 9 de junho de 1888 e provavelmente feita por Angelo Agostini, a figura da *Marianne* repele as indenizações dos fazendeiros escravocratas e, numa estrada, guia os fazendeiros a um novo destino. Atrás de uma cerca precária, os antigos fazendeiros observam atônitos. Depois de 1889, a figura da Marianne praticamente não saiu mais das páginas das revistas e jornais nacionais: alimentada pelos acontecimentos do cotidiano, as representações da República podem ser entendidas como uma espécie de crônica visual, ao menos no sentido que lhe atribuiu Antônio Cândido⁶.

Além de evidenciar a associação com a imagética revolucionária francesa, a Marianne brasileira cabia representar o cotidiano de um regime que esforçava-se para se fazer ver: dentre várias atividades como representante da Pátria, apareceu vencedora das urnas da Assembleia Constituinte⁷; foi mostrada ao povo como criança em roupas de batismo nas mãos Deodoro⁸ nas comemorações do primeiro aniversário do regime; recebeu das mãos de Deodoro, acompanhado de Rui Barbosa, a Constituição de 1890⁹; como amiga - e após um “longo período de desconfiança” - recebeu fraternalmente a República Argentina¹⁰; foi guiada e amparada pela República Francesa por um caminho florido¹¹ e coube a ela enfrentar a horda do Conselheiro e de seu séquito de “bufões” em 1896.



2 - Pereira Neto. *Glória à Pátria* (1889) e Ângelo Agostini. *A Pátria repele os escravocratas* (1888). *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro.



3 - *Assembléia Constituinte*, Revista Illustrada, 15 set. 1890 e *Brasil e Argentina*, Revista Illustrada, 14 dez. 1889.



4 -A República Francesa, Revista Illustrada, 21 jun. 1890 e Antonio Conselheiro rechaça a República, Revista Illustrada, 1896.

Também vale ressaltar a inexistência de tradição iconográfica de imagem que reunisse os conceitos vagos de República, Liberdade e Nação. A “nação” ainda estava muito ligada à figura do Imperador Pedro II. A “liberdade” à Princesa Isabel, a “Redentora”. O lugar da República estava vago. Um lugar que logo foi ocupado pela atuação dos positivistas ao esforçarem-se para alegorizar a mulher como encarnação da liberdade. Ligado aos ideais positivistas desde sua temporada na Europa em 1872, coube a Décio Villares (1851-1931) uma das primeiras imagens oficiais do novo regime: nascia a Marianne brasileira. Jovem, branca, altiva, de barrete verde e olhar confiante à frente.

Se nas revistas a República estava representada desempenhando todo tipo de atribuição, na pintura suas atribuições não seriam desimportantes. Como podemos ver, por exemplo, no quadro alusivo à Proclamação da República pintado por um pintor popular baiano: em primeiro plano ela recebe das mãos de Deodoro a bandeira nacional enquanto ao fundo o Imperador Pedro II acenava em despedida ao povo presente na sacada, o Conde d’Eu conduzia as crianças à lancha do Arsenal de Guerra ao lado da chorosa Princesa Isabel que os levaria ao cruzador *Parnaíba*, depois ao *Alagoas* e ao exílio. A composição do quadro é totalmente alegórica e não tem nenhum compromisso com a temporalidade dos fatos: importa o que ele representa e não a veracidade dos acontecimentos¹. À nossa análise, interessa observar a distância que separa a representação da República das demais de seu tempo: uma expressão severa, uma figura não tão jovem, o manto vermelho (uma alusão à França?) no lugar do usualmente verde, e o barrete branco (geralmente vermelho) colocado sobre sua cabeça pela mão da Providência saindo por detrás da copa de uma palmeira. No contexto das representações da época, a imagem da República aparece como



5 - Décio Villares. *República* (1890) óleo sobre tela 60 x 49 cm.

uma obra de exceção, talvez uma licença poética numa obra de encomenda da qual não dispomos de dados suficientes para avaliar.

Mas o quadro feito da Bahia é notável pelo fato de demonstrar como a imagem da República extravasou, ou tentou extravasar, o círculo estreito dos dirigentes republicanos: o imaginário de uma figura identitária que representasse o novo regime não ficou restrito ao Rio de Janeiro. Como a circulação de periódicos estava limitada às principais províncias, e as obras de arte laudatórias do novo regime ficavam restritas nos ambientes governamentais, a figura da República encontrou um meio de difusão mediante a moeda corrente, conforme podemos identificar no anverso da moeda de 500 Réis por exemplo. A República estava, ao menos em suas exterioridades formais, consolidada.

Precisamente neste cenário de consolidação que inscrevemos a *Alegoria* de Manoel L. Rodrigues. Encomendada em 1895 no governo de Prudente de Moraes (1841-1902)¹ a pintura foi executada em Paris, chegando ao Brasil em 1896 com o pintor que retornava à Salvador.

Aluno do Liceu de Arte e Ofícios da Bahia e discípulo de Miguel Navarro y Canysares (?-1913), Manoel ganhou bolsa de estudo na Europa²: entre 1886 e 1895 teve a oportunidade de estudar com pintores acadêmicos consagrados, como por exemplo Rafael Collin (1850-1916), León Bonnat (1833-1922) e Jules Lefebvre (1836-1911). Em relação à *Alegoria da República*, a influência de Lefebvre parece ter sido considerável, principalmente no formato verticalizado da composição e na disposição dos panejamentos. Como podemos ver no *Retrato de Julia Foster Ward* (1880), por exemplo, a *República* de Rodrigues possui semelhanças evidentes. O retrato da jovem feito por Lefebvre passaria muito bem por uma versão da República mais

“jovem”.

Evidentemente composta a partir de um modelo vivo, o artista não escapou das representações arquetípicas da época, notadamente as produzidas na Segunda República francesa, que em 1848 promoveu nova ênfase às representações republicanas, principalmente as de Marianne. Para Manoel Rodrigues, imerso no círculo artístico parisiense, estas discussões evidentemente não passaram despercebidas. Apesar disto, a construção da composição, sugere uma referência a um modelo mais antigo: A *República* (1794) de Joseph Chinard (1756-1813). A pequena estátua havia sido reproduzida em massa no final do século XVIII para os partidários da Revolução e mostra o ideal clássico, com o boné frígio e segurando as tábuas com a inscrição dos “Direitos do Homem”: além da legitimidade de ser portadora das tábuas da lei, a imagem procurava representar força, segurança e estabilidade. Estas foram as mesmas referências que moveram o pintor baiano à composição da *Alegoria*. Neste sentido, pouco importava que o pintor estivesse na Europa, na Bahia ou no Rio de Janeiro. A natureza da pintura alegórica teve mais peso nesta composição que o local geográfico da execução.

Como Chinard, Manoel Rodrigues representou a República sentada em um trono. A roupa branca significando a paz da qual ela é portadora; mas o braço direito está apoiado numa espada, sinal evidente de que pode usar a força caso necessário, ao mesmo tempo que evoca as lutas à sua implantação. O barrete frígio laureado com ramos de café representam ao mesmo tempo seu vínculo com a matriz francesa e a nacionalidade. Aos seus pés as palmas, símbolo da vitória e da consagração e como fundo, uma parede estampada com as insígnias da República e a data da Proclamação. Uma imagem que a afastava de composições como a *República* de Villares, simplesmente uma Marianne vestida de verde.



6 - Anônimo. *Alegoria à Proclamação da República e à partida da Família Imperial* (1889) óleo sobre tela, 82,5x103 cm. Fundação Mario Luiza e Oscar Americano e 500 Réis, anverso, 25 mm prata 917/3,375 g.

Na *Alegoria* de Manoel Rodrigues, dois elementos no quadro fazem referência com o recente passado imperial: o manto e o trono. O manto concebido por Manoel Rodrigues não é de veludo, o que o afasta da representação imperial. Já o trono remete à insígnia exclusiva da realeza, e no caso, a figura da serpe, um dos elementos que representavam a dinastia dos Bragança. Vista desta maneira, a República estaria sentada no trono ocupado pela monarquia, assumindo seu lugar de direito e seu lugar de prestígio.

À tentativa de se criar uma unidade nacional. A figura régia representou desde o medievo, a tentativa de centralização do poder em torno da imagem do Rei. Uma figura que possuía dois corpos: um, físico e mortal, transitório e sujeito às leis da natureza e outro, um corpo político, visível onipresente que encontrava na figura do monarca uma imortalidade. Vale lembrar imagens entronizadas feitas no Brasil, como a que Jean-Baptiste Debret (1768-1848) fez para a Coroação de Pedro I. No centro da imagem o Império: num trono, com as insígnias nas mãos e o manto verde da casa de Bragança ¹⁵.

A democracia evidentemente não possuía um corpo, uma encarnação. Trata-se de um poder sem “corpo” ¹⁶. Apesar disto não podia abrir mão de uma representação visível, reconhecível e legítima. Neste sentido a representação da República do pintor brasileiro foi construída como uma imagem monárquica e dotada de todos os seus atributos.

Entretanto, concebida para transmitir as ideias de estabilidade, serenidade e eternidade, dificilmente esta imagem poderia estar mais distante da atmosfera do tempo em que foi feita. Para que fosse perene fazia-se necessário que não se envolvesse com as questões de um cotidiano sempre mutável. Deveria ser refratária à ação dos fatos e planar acima dos acontecimentos. Em nada poderia ser associada

ao período do governo de Prudente de Moraes, ao qual não pode ser aplicado o adjetivo de pacífico. Como o primeiro presidente civil, a eleição de Prudente de Moraes representou a ascensão de oligarquias agrícolas ao plano nacional, sobretudo as cafeicultoras paulistas e seu governo enfrentou enormes dificuldades: além da feroz oposição dos partidários de Floriano Peixoto e da reorganização do Partido Monarquista, o governo de Prudente de Moraes lutava contra as pressões inflacionárias e as sucessivas quedas no preço do café no mercado internacional. Enquanto o ministro da Fazenda Rodrigues Alves procurava equacionar os problemas financeiros decorrentes da forte depressão econômica resultante do “encilhamento” de 1890, o governo enfrentava difíceis questões nacionais e internacionais: tentava pacificar o Rio Grande do Sul, ainda conturbado pela Revolução federalista, resolveu a questão dos limites com a Argentina e reatou as relações diplomáticas com Portugal rompidas em 1984, enfrentou as graves divergências internas no Partido Republicano Federal (PRF) e a sangrenta Guerra de Canudos, iniciada em outubro de 1896 e somente terminada em 5 de outubro do ano seguinte com grande desgaste para o governo. Num quadro conturbado como este qualquer pretensão de representação do regime republicano deveria certamente assumir uma posição oposta: se o panorama era de fragilidade e tumulto, incertezas e turbulências, a propaganda institucional devia representá-la como a tradução da estabilidade, da firmeza e da inabalável serenidade. Representar não como o governo republicano se encontrava naquele momento, e sim como deveria ser: ao menos enquanto imagem oficial, a República deveria sair do cotidiano acidentado da política para ocupar a eternidade do Panteão.

Manoel Rodrigues, como profissional da pintura e ao aceitar uma obra desta natureza, estava consciente de que nas



7 - Joseph Chinard. *A República* (1794) terracota, 35 cm. Louvre, Paris e Jules Joseph Lefebvre, *Retrato de Julia Foster Ward* (1880) óleo sobre tela, 90 x 160, Paris.

artes visuais, a representação de determinadas ideias envolve necessariamente o vínculo a um imaginário que une o artista e o observador. Um discurso que é absolutamente comprometido: local onde as lutas pela afirmação da representação tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio.

A força e a importância da representação como veiculadora do simbólico¹⁷ - carregando sentidos que, construídos social e historicamente, passam a fazer parte do senso comum e do imaginário coletivo - já encontram-se suficientemente discutidos e creio ser absolutamente desnecessário retomá-las. Colocamo-nos ao lado de Pesavento que, ao resumir estas questões, observa que:

A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade. Decorre daí, portanto, a assertiva de Pierre Bourdieu, ao definir o real como um campo de forças para definir o real. As representações apresentam múltiplas configurações, e pode-se dizer que o mundo é construído de forma contraditória e variada, pelos diferentes grupos do social. Aquele que tem o poder de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor



8 - Jean-Baptiste Debret (1841) *Pano de Boca para a representação extraordinária no Teatro da Corte por ocasião da Coroação do Imperador do Brasil D. Pedro I.*

*valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites que autorizam os comportamentos e os papéis sociais*¹⁸.

Como representação oficial, a *Alegoria da República* de Manoel Rodrigues não está inscrita em nenhuma finalidade didática, nem joga com plurissignificações do sensível e evita qualquer ambiguidade de sentido. Nisto reside a força de sua representação. Como obra de arte e portanto como objeto exclusivamente estético, o quadro não é destituído de mérito: trata-se de uma imagem que o regime republicano de 1895 produziu para si mesmo, uma espécie de auto retrato de suas aspirações. A este respeito o artista parece ter acertado os objetivos da encomenda e não deve ser destituído de mérito. Apesar disto, a imagem não teve o alcance esperado de uma obra de arte de destinação pública, não produzindo nem reconhecimento nem legitimidade social: ao menos enquanto visibilidade social, não pode ser comparada com obras como o *Monumento a Benjamin Constant* de Décio Villares, o *Monumento a Floriano Peixoto* de Eduardo de Sá, ambos no Rio de Janeiro e o *Monumento a Júlio de Castilhos* de Décio Villares em Porto Alegre. À exceção do seu uso estampado na moeda corrente, seu efeito sobre o imaginário coletivo foi nulo.

Para José Murilo de Carvalho os obstáculos aos usos alegóricos da figura feminina eram intransponíveis, falhando dos dois lados da mensagem: no plano do significado a representação não correspondia aos idealizadores do regime, no plano do significante, não correspondia a nenhuma mulher cívica envolvida com a República. Nas palavras do autor:

A alegoria se dissolvia na falta de uma comunidade de imaginação. Ou se fragmentava em sentidos

*contraditórios e invertidos. Exemplo de dissolução surgiu em 1902 num episódio da praia do Flamengo, relatado em O Paiz. Uma jovem bonita apareceu na praia em roupa de banho usando um barrete frigio. Sua beleza e o inusitado do barrete provocaram grande ajuntamento do povo. A moça foi aplaudida. Deram-se vivas à República. O sentido dos vivas ficou claro quando um rapaz observou que se a República fosse assim não haveria monarquistas. Outro curioso, referindo-se sem dúvida à conhecida fase de desapontamento dos republicanos da propaganda, suspirou: “essa é a República dos meus sonhos”. Não havia relação possível, nem alegórica entre a moça e a República. A República não era bela, não era desejável, não era a liberdade, a nação. Da parte da moça, o barrete era apenas uma peça de vestimenta, moda, não muito diferente do traje de banho que usava. E os curiosos certamente se perguntavam ao olhá-la: será ela de família (privada) ou pública, Maria ou cocotte? Marianne não era*¹⁹.

2 - NOTAS

1 CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 9.

2 STAROBINSKI, Jean. Os emblemas da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 44.

3 Idem, p. 45.

4 Dois deles, o americano e o positivista, embora partindo de premissas totalmente distintas, acabavam dando ênfase a aspectos de organização do poder. O terceiro colocava a intervenção popular como fundamento do novo regime, desdenhando os aspectos de institucionalização (CARVALHO, 1990, p. 22).

5 Semanário que circulou de 1876 a 1898 com uma considerável tiragem de 4.000 exemplares.

6 CANDIDO, Antonio. *A vida ao rés-do-chão*. In: A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas/ Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22. Em suas palavras: “Por meio de assuntos, das composições aparentemente soltas, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despretensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compreensão sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição” (CANDIDO, 1992, p. 13).

7 Revista Illustrada, 15 set. 1890.

8 *Um anno!* 15 de Novembro de 1890. Revista Illustrada, n. 607, 15 nov. 1890.

9 *A Constituição*. Revista Illustrada, n. 594 jun. de 1890.

10 8 de Dezembro de 1889. Revista Illustrada, 14 dez. 1889.

11 *A República Franceza*. Revista Illustrada, 21 jun. 1890.

12 A esse respeito ver *A República* não pode mais esperar a morte do velho Imperador. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.445- 464.

13 Presidente entre 1894 e 1898.

14 Governadores como Rodrigues Lima (1892-1896) e Luiz Viana (1896-1900) foram consideráveis incentivadores tanto do Liceu de Artes e Ofícios, fundado em 1872, quanto da Academia de Belas Artes da Bahia, fundada em 1877, mediante a concessão de bolsas de estudos na Europa quanto com a contratação de professores estrangeiros como o escultor Joseph Gabriel Sentis de Villemur (1855-?).

15 De acordo com Heloisa Lima o resultado da composição de Debret alcançou um equilíbrio, a despeito do entusiasmo, uma justa combinação de forças acabando por forjar a percepção de, no Brasil, reinar uma unidade social convicta e harmônica. In: LIMA, Heloisa Pires. *Uma Marianne negra no Brasil de Jean Baptiste Debret? 19&20*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/jbd_marianne.htm>. Acesso em: 22 fev 2014 22:22.

16 GAUCHET, M. *Des deux corps du roi au pouvoir sans corps*.

Christianisme et politique. Paris: Le Debat, 1981.

17 Como observou Chartier, o conceito de representação permite, dentre outras coisas: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significa simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002, p. 23).

18 PESAVENTO, Sandra J.. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 41-42.

19 Op. cit. p. 96.

3 - UM RETRATO (QUASE) ÍNTIMO DA NOBREZA BRASILEIRA: EMIL BAUCH E A MARQUESA DO PARANÁ.

Entendido como representação de uma personalidade individual ou de um grupo e ocupando um lugar de destaque na arte europeia desde o século XV¹, o retrato foi um filão explorado abundantemente por diversos artistas. Sua difusão acompanhou os desejos da elite burguesa à projeção - ou a construção - de sua imagem nas esferas pública e privada. Além disso, os retratos constituíam-se em marcos de memória, testemunhos à posteridade, elementos de afirmação tanto do retratado quanto do artista que executou a imagem.

Pesquisadores como Alberto Cipiniuk observaram que a retratística não se afirma apenas na representação verossímil de uma personalidade. Sendo uma fórmula simbólica que emoldura uma individualidade². A partir deste ponto de vista, um retrato poderia prolongar a experiência do registro de um momento *ad infinitum*. Para que isso ocorra, faz-se necessário, além da similaridade do que retratado, a maneira como o contratante do retrato recebeu a encomenda e a institucionalização da representação de maneira a garanti-la no meio social. Neste sentido é que vale a assertiva de que os retratos estão sempre condicionados a dialogar com as (re)significações de sua época: as razões de suas existências.

Quer seja feito para um espaço doméstico ou para um espaço público, ver um retrato é fazer convergir as variadas dimensões a partir dele ou que a ele se sobrepõe. No nosso caso dirigido ao *Retrato da Marquesa do Paraná* pintado por Emil Bauch (1823-1890) em 1856.

Como retrato familiar, a pintura se insere na temática da família. Já considerada clássica na historiografia brasileira, a família foi vista pelos historiadores de diversas maneiras³. Por um lado os pesquisadores que pensaram-na como elemento inserido na formação do Estado no Brasil, por outro lado, os que se dedicaram ao estudo da família em si mesma, no âmbito do privado⁴. Penso que estas análises, aparentemente díspares, podem coexistir e, além disto, se sobrepor. Através da análise da imagem e das estratégias de representação de membros da classe senhorial brasileira podemos ver algo entre o Estado e a família, entre o público e o privado no Segundo Reinado. Naturalmente que traçar um panorama do tema na historiografia brasileira, contextualizar as relações de produção e de poder no Brasil oitocentista ultrapassam em muito os horizontes deste trabalho. Apesar disto, creio que em o *Retrato da Marquesa do Paraná* haja algo que o diferencia entre a monótona representação senhorial na pintura. Alguma coisa que traz à tona uma subjetividade oculta sob o pretexto da eternização.

A figura de Emil Bauch praticamente desapareceu à sombra da produção dos outros artistas da segunda metade do século XIX no Brasil. Além de contemporâneo de Pedro Américo, Vitor Meireles, Almeida Júnior e outros artistas que se prenderam à fase iniciada nas artes em 1860 na Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, pouco se sabe sobre o artista. Litógrafo e reputado pintor de gênero, nasceu em Hamburgo e sabe-se que estudou em Munique. Veio para o Brasil em 1849



1 - Emil Bauch. *Retrato da Marquesa do Paraná* (1856) óleo sobre tela e detalhe. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro.

residindo no Recife e encontrando uma cidade efervescente sob o governo de Francisco do Rego Barros¹ e que seria o tema das belíssimas cromolitografias publicadas em 1851 na Alemanha (*Souvenirs de Pernambuco* - 1852).

Em 1852 o artista mudou-se para o Rio de Janeiro naturalmente em busca de uma maior clientela para sua produção. Em 1865 associou-se ao artista Henri Nicolas Vinet² (1817-1876) mantendo com ele uma convivência próxima, até sua morte. Pintor e desenhista, Vinet havia sido discípulo de Corot (1796-1875) e aluno da *École des Beaux Arts*, havia participado da escola de Barbizon³. Vinet chegou ao Rio de Janeiro em 1856 e já encontrou Bauch trabalhando na Rua do Rosário 106. Os artistas estrangeiros trabalhariam juntos no ensino particular da pintura de paisagem até 1872. E ao que tudo indica sua clientela era razoável.

A produção dos dois artistas era mais um olhar estrangeiro a ver Brasil, onde tanto nobreza quanto o Império tiveram sua imagem construída, dentre várias estratégias, pelas mãos dos diversos artistas e fotógrafos estrangeiros que por aqui passaram ou para cá se mudaram. Quer seja pictórico ou fotográfico, foi o olhar do estrangeiro que nos enquadrou primeiramente. A partir desta imagem poderíamos nos reconhecer, representados através do espelho da cultura importada de seus respectivos países.

O final da década de 1850 parece ter sido marcante para Bauch: em 1859 conquistou a medalha de prata na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes e a de ouro em 1860. O artista se integrava ao circuito oficial das artes no Brasil. Tanto, que em 1866 seria convidado pelo seu compatriota, o arquiteto alemão Carl Friedrich Gustav Waehneltd (1830-1873) para trabalhar na decoração do Palácio de Nova Friburgo. Desta maneira o artista se viu inserido no cerne da corte e da

residência de um dos homens mais ricos do Império: o Barão de Nova Friburgo. Importante expressão do neoclássico no final do século XIX no Brasil, o palácio de Nova Friburgo⁴, pelo seu luxo e imponência, tornou-se um dos endereços mais conhecidos da capital brasileira. Comentava-se que nem mesmo o Imperador morava em dependências tão suntuosas.

O período a partir de 1850 não seria marcante apenas para os artistas estrangeiros como Bauch e Vinet. A capital do império fervia. Cessado o tráfico negreiro (ao menos oficialmente) o porto do Rio de Janeiro vivia uma movimentação sem precedentes. Os fluxos de comércio externos conheceram uma decisiva e veloz orientação, conforme o colocado por Alencastro⁵. A cidade tornava-se um centro elegante e sua população aristocrática se preocupavam com a importação dos itens de “bom gosto” e de luxo, do vestuário ao mobiliário, das iguarias à música. Se a Guanabara era o “Pórtico do Império”, a Rua do Ouvidor seria o coração.

Neste ambiente de efervescência é que o retrato foi produzido. Na verdade é o retrato de um casal, possivelmente executado para ficar lado a lado, considerando o formato idêntico. Trata-se de Honório Hermeto Carneiro Leão⁶ e de sua esposa, sua prima Maria Henriqueta Netto Carneiro Leme, Dama honorária de S.M. a Imperatriz Teresa Cristina. A execução dos retratos em separados parece sugerir uma possibilidade: a colocação do retrato do Marquês em outros locais além de seu âmbito privado. Se por um lado a exibição de retratos de mulheres além da família Real era praticamente inexistente, a exibição dos dirigentes do Império, personalidades e homens públicos ilustres não era. Além disto, a representação em 3/4 pouco acima da linha do quadril, a coluna de mesmo embasamento ao fundo e a cortina de brocado verde uma aberta à direita outra à esquerda sugerem uma composição espelhada. Se

foram concebidos para uma mesma parede ou não, é um dado irrelevante, mas a composição dupla parece ser inequívoca.

No Império, poucos foram tão ilustres como Honório Hermeto Carneiro Leão.⁷ Oriundo de uma família modesta, não foi sem dificuldades que estudou e conseguiu ir para Portugal. De personalidade ambiciosa, evitando escolhos e pulando escombros, vai construindo a própria carreira política, o prestígio e sua riqueza pessoal. Chamado a organizar o Gabinete Ministerial em 1843, Carneiro Leão consegue ficar à frente de duas pastas - Justiça e, provisoriamente, dos Negócios Estrangeiros. Sendo que nesta, tinha duas missões importantes pela frente: negociar o casamento de D. Pedro de Alcântara, de suas duas irmãs - D. Francisca e D. Januária e negociar os tratados comerciais com a Inglaterra. Fracassa nas negociações com a Inglaterra, mas foi bem sucedido ao contratar o casamento do Imperador com a Princesa Teresa Cristina do Reino das Duas Sicílias, e fez de sua sobrinha - Guilhermina Adelaide Carneiro Leão, a Marquesa de Maceió (1803-1856) - dama de honra e camareira da futura imperatriz.

Dono de uma personalidade forte e hábil político, Carneiro Leão conhecia bem o sistema político brasileiro de sua época. Bem antes da Guerra do Paraguai, criou-se no governo o cargo de Presidente do Conselho de Ministros, em 1847, dando origem ao nosso “parlamentarismo às avessas”. De 1847 até a Guerra em 1865, os dois partidos - Liberal e Conservador - vinham regularmente se alternando no poder, num cenário nada tranqüilo. No Segundo Reinado foram formados 36 gabinetes ou ministérios, geralmente de curta duração, e por nove vezes a Câmara foi dissolvida pelo imperador. Contudo, as rivalidades entre liberais e conservadores que deram origem a essas mudanças de gabinete, como já mencionamos, não eram profundas porque os partidos se entendiam no essencial:



2 - Emil Bauch. *Retrato do Marquês do Paraná* (1856) óleo sobre tela. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro.

ambos eram escravistas. Discordavam em relação à maneira de organização administrativa. Resumindo de uma maneira muito geral, podemos entender que, se por um lado os conservadores eram acentuatadamente centralizadores, os liberais tendiam à uma descentralização. Graças a essa identidade de princípios, através de um acordo, tanto liberais quanto conservadores começaram a governar juntos, inaugurando a era da conciliação em 1853. Conciliação que perduraria até 1868.

Iniciada pelo Marquês do Paraná, o chamado “Ministério da Conciliação” era composto tanto por liberais quanto por conservadores. Presidente do Conselho de Ministros, o marquês tratou de cercar-se com quem dialogava melhor: dentre outros, Caxias, Joaquim Nabuco, Couto Ferraz, Cotegipe. Neste cenário, os interesses tanto dos liberais quanto dos conservadores se uniam à tentativa de novos caminhos para a agricultura em particular num contexto em que a economia procurava uma diversificação, como nas iniciativas de Irineu Evangelista de Souza (1813-1889), Visconde de Mauá, grande amigo de Carneiro Leão. A situação de “Conciliação” não duraria muito. A partir de 1850 a situação do Brasil passa por modificações. De um lado, a expansão cafeeira estava transformando a feição da economia e, de outro, a abolição do tráfico negreiro havia colocado a escravidão em xeque. Por fim, os problemas internacionais e a eclosão da Guerra do Paraguai enterrariam definitivamente o sonhado clima de “entendimento” político inaugurado por Leão.

Mas vamos deixar a política e voltar à pintura. Como já é amplamente conhecido, o século XIX trouxe novos contornos ao retrato ao projetar figuras de segmentos sociais mais amplos através de uma maior liberdade formal e expressiva. Se os séculos XVI e XVII representaram uma descoberta e uma afirmação da representação do indivíduo através do retrato, o século XIX representou seu apogeu. A grande influência do

gênero na pintura da época seria Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 - 1867). Discípulo do pintor oficial da corte francesa Jacques Louis David (1748-1825) a influência de Ingres seria considerável no Neoclassicismo de uma maneira geral e na retratística em particular. Podemos identificar em Ingres uma outra maneira de se individualizar a representação pictórica: o próprio ato de pintar, e consequentemente a ação de perceber: subjetividade do autor como princípio de construção da imagem onde o espaço não se apresenta como único, mas coincide com a posição do observador da totalidade que a imagem representa e oferece em seus próprios limites e através de seus próprios recursos formais. Desta maneira a imagem do indivíduo aparece retomando as mesmas funções ambicionadas pelos retratos da antiguidade. Pelo retrato, o indivíduo permanece na memória não somente de seus contemporâneos, inscrito em um tempo e num espaço concreto. Ambiciona o futuro: através do retrato o indivíduo se posiciona no mundo simbólico de seu meio social.

O retrato da marquesa do Paraná está ligado à uma retratística ancorada em Ingres e dialoga com a composição do Retrato de Marie-Clothilde-Ines de Foucauld - Madame Moitessier - pintado em 1851. Como artista de formação acadêmica européia sólida e sintonizado com a produção de sua época, a escolha de Ingres como referência é óbvia para Bauch. E não somente Ingres. O retrato da marquesa dialoga também com a produção de Francesco Hayez (1791 - 1882), talvez um dos artistas mais importantes e divulgados no período de transição entre o Neoclássico e o Romântico na Itália. Também seguidor de Ingres, Hayez trabalhou como professor de desenho e pintura em Milão e sua influência foi considerável.

À semelhança do retrato de Madame Moitessier, Bauch retratou a marquesa em cores escuras de maneira a destacá-lhe o colo e os ombros. A roupa escura era a mais sóbria e cabia

melhor à imagem de recato e tradição. A luz que entra por detrás da cortina no fundo é difusa e só faz destacar o vestido escuro de renda¹. A mesma função podemos identificar nas penas de avestruz no penteado: emolduram o rosto, impedem que o penteado desapareça na sombra e refletem a luz por trás da modelo. Diferentemente do retrato de Madame Moitessier e dos retratos de Hayez, os fundos dos quadros, tanto do marques quanto de sua mulher, aparecem como um cenário no qual não podemos identificar sendo de um interior ou de um espaço mais ou menos externo.

Tanto em Ingres como em Hayez não resta dúvida se tratar de espaços internos. Pela luminosidade, pelo tratamento dado às paredes e pelo mobiliário a representação do espaço interno é evidente. O que não fica claro nos retratos de Bauch. Tanto poderiam estar numa varanda, numa sala entreaberta ou num cenário de estúdio, onde a presença marmórea da coluna parece ser mais uma presença simbólica, uma citação de prestígio e autoridade do universo neoclássico que refere, do que um elemento real da arquitetura. É este fundo cenográfico que une o retrato do casal.

Do alto de seus 47 anos, 30 dos quais casada com Honório Hermeto, a Sra. Carneiro Leão está representada com todos os atributos do feminino e os símbolos de sua classe: o longo colar de pérolas, as luvas de seda, as jóias, o camafeu, as plumas no penteado presas por pérolas discretíssimas, a pose senhoril. O marquês exibe, saltando à primeira vista, as suas várias distinções de Grande do Império: a faixa vermelha de seda, a roupa de gala. No peito as Comendas da Grã-Cruz das Imperiais Ordens de N.S. de Vila Viçosa de Portugal, de Cristo do Brasil, da Águia Branca da Rússia e da Imperial Ordem do Cruzeiro.

Mas penso existir um abismo que separa estas imagens

tão próximas. Marido e mulher, casados há 30 anos, pertencentes à fina flor da aristocracia oitocentista do Brasil, pintados pelo mesmo artista, na mesma época, estão separados pela imagem do olhar. São olhares radicalmente distintos. O dele, direto ao observador fora do quadro, astuto, cômico da pose, fixo no diálogo que se estabelece premeditadamente ao olhar. À quem a contempla, a imagem do marquês responde com as insígnias de sua posição destacada. O dela, podemos classificar como longínquo, perdido num ponto à direita, num infinito fora do quadro e do cenário que o sustenta. Não estabelece diálogo algum, perdida em seus próprios pensamentos. Parece haver um coração que não se mostra, algo velado. Ao olhar do observador, não retribui. Sua atenção está além dele. Absorta à representação, deixa-se estar à sutil palheta do pintor. O olhar da marquesa a separa do marido. Um pouco embaçado, seu olhar parece sugerir que seria melhor estar em outro lugar, na fazenda talvez ... talvez em casa ...

Apesar do apuro da técnica de Bauch, da riqueza dos detalhes tanto da textura dos tecidos e rendas quanto da plumagem e das jóias, dignos da retratística de Hayez (como no *Retrato de Antonietta Tarsis Basilico*) e de Ingres, a questão do olhar os distingue. O olhar dos retratados de Hayez Ingres geralmente estão no observador, Madame Moitessier praticamente o afronta. Pela maneira de compor o olhar na composição do quadro, o retrato que Bauch fez do marquês está mais próximo do de Madame Moitessier do que este da marquesa.

Mas resta algo. À obviedade do retrato do marido, o da marquesa meio que esconde algo. Além dos elementos óbvios visíveis de sua posição social, podemos identificar um toque sentimental num quadro que não teria este valor por princípio compositivo: o camafeu. Não se trata de uma jóia qualquer. Não é uma jóia como a de Madame Moitessier ou a de Antonietta Tarsis.



3 - Jean A. D. Ingres. *Retrato de Madame Moitessier* (1851) óleo sobre tela 148 x 101,6 cm. National Gallery e Francesco Hayez. *Retrato de Antoniet Tarsis Basilico* (1851) óleo sobre tela 130 x 100 cm. Coleção particular.

Preso ao colo e emoldurado pelas pérolas, a marquesa traz um pequeno retrato do marido no peito. Não estando representada com o marido, trouxe-o ao seu retrato. Como mulher, a Sra. Maria Henriqueta Netto Carneiro Leme não seria diferente das demais de seu tempo e sujeita ao domínio sobre ela da vontade, a princípio do pai, e em seguida da do marido. Seu retrato se insere na plenitude de uma representação ornamental, objeto de culto dentro de uma cultura que fazia parte como esposa e como mãe. Presa à imagem que devia representar, aos elementos e aos gestos codificados de seu estatuto, o camafeu com o pequeno retrato do marido significa um toque de intimidade, um espaço afetivo consentido à sua representação senhorial.

De nosso artista, pouco resta de sua produção. Em 1873 pintaria *Panorama do Rio de Janeiro* e causou grande sensação na Academia com a paisagem conjunta do Pão de Açúcar, Tijuca, Botafogo e a Glória. Em 1874 foi condecorado Cavaleiro da Ordem Imperial da Rosa pela Academia Imperial de Belas Artes e morreria no Rio de Janeiro 16 anos depois. Sua produção se dissolveria numa vala comum geralmente categorizada como pertencente à produção do “olhar de estrangeiros” no Brasil.

A retratada sobreviveu ao marido mas não viu o fim do Império e a derrocada da nobreza brasileira. Há três décadas viúva, representante da fina flor da aristocracia imperial, a marquesa do Paraná morreu em 1887 aos 78 anos, 2 anos antes da República que se anunciava.

3 - NOTAS

1 Como observou Todorov, quando os indivíduos passaram a ser tema de representação, a materialização de imagens de pessoas dotadas de nome e biografia e não destinadas às oferendas funerárias ou à glorificação de poder político ou religioso fez com que o olhar sobre o homem adquirisse um novo significado. Ver: TODOROV, T. Elogio del indivíduo. Ensaio sobre la pintura flamenca del Renacimiento. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2006.

2 - CIPINIUK, Alberto. A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003, p.14.

3 MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. O Império do Retrato: família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista. Tese de doutorado. Niterói: UFF, 2006.

4 MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando A. História da Vida Privada no Brasil: Império (Org. do vol. Luiz Felipe de Alencastro). São Paulo: Cia das Letras, 1997, vol.2, p.181-231.

5 Conde da Boa Vista - governou o estado entre 1837 e 1844.

6 O artista teria uma ampla participação com paisagens e marinhas nas Exposições da Academia.

7 Movimento artístico, entre os anos de 1830 e 1870 de um conjunto de pintores franceses que se estabeleceram próximos ao povoado de Barbizon. Mantem um estilo realista, porém de entonação ligeiramente romântica, que se caracteriza por sua especialização quase exclusiva em paisagens e o estudo direto do natural. Influenciará no resto da pintura francesa do século 19, em

especial no Impressionismo. Usualmente faziam esboços ao ar livre, para terminar as obras no atelier. Renunciam aos tipos pitorescos da vida campestre e se lançam a analisar a natureza de um modo quase escrupuloso, observação que produz efeitos sentimentais na alma do pintor, adquirindo suas paisagens uma qualidade dramática perceptível. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_de_Barbizon> Acesso 02/04/2008.

8 A esse respeito ver: FRANÇA, Renata Reinhoefer Ferreira. Arquitetura, imaginário e poder no Palácio do Barão de Nova Friburgo. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_palacio_friburgo.htm>.

9 ALENCASTRO, Luis Felipe de. Vida Privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando A. História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

10 Agraciado com o título de (Dec. 26.06.1852) Visconde com honras de grandeza de Paraná e elevado ao título (Dec. 02.12.1854) de Marquês de Paraná, casou-se em 22.05.1826.

11 Honório Hermeto Carneiro Leão nasceu em Jacuí -MG - em 11 de Janeiro de 1801 e faleceu no RJ em 4 de Setembro de 1857. Estudou humanidades em Minas, partiu para Portugal em 1820 e tomou o grau de bacharel em direito pela Universidade de Coimbra em 1825. Começou a carreira da magistratura como Juiz em S. Sebastião (SP) em 1826, chegando à Desembargador da Relação de PE e Conselheiro do Supremo Tribunal de Justiça. Foi deputado à Assembléia Geral na 2ª, 3ª e 4ª legislaturas de 1830 a 1841. Senador

pela província de MG em 1842. Ministro Plenipotenciário em missão especial no Rio da Prata em 1851. Foi presidente das Províncias de PE em 1848 do RJ em 1841. Chamado aos Conselhos da Coroa, foi Ministro da pasta da Justiça no 3º Gabinete de 1832, da Fazenda e Presidente do Conselho no 12º Gabinete de 1853. Político e magistrado de grande valor foi do Conselho de S. M. Conselheiro de Estado em 1842, membro do IHGB desde 1839, Grã-Cruz das Imperiais Ordens de N.S. de Vila Viçosa de Portugal, de Cristo do Brasil, da Águia Branca da Rússia e da Imperial Ordem do Cruzeiro. Era Grande do império e Provedor da Santa Casa de Misericórdia. Disponível em: <<http://www.sfreinobreza.com/>> Acesso em 02 de Maio 2008.

12 Como nos outros setores da vestimenta, aqui também vai processar-se a separação, um grupo distinto de tecidos tornando propriedades de cada sexo. Eram privativas do grupo feminino as fazendas vaporosas, encontradas com tamanha freqüência em 1850: a batista, a musselina, a tarlatana, o organdi, tecidos da Imperatriz Eugênia que, à noite, transformavam as elegantes em verdadeiras nuvens, e não raro as atraíam, pois eram altamente inflamáveis. In.: SOUZA, Gilda de Melo. O Espírito das roupas. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 69.

4 - *PAX ET CONCORDIA*: A ARQUITETURA COMO ELEMENTO DE ALEGORIA



1 - Pedro Américo. *Pax et Concordia* - estudo (1895) óleo sobre tela 42 x 60 cm. Museu de Arte de São Paulo, SP.



2 - Pedro Américo. *Pax et Concordia* (1902) óleo sobre tela, 300 x 431. Museu Histórico e Diplomático - Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.



3 - Pedro Américo. *Pax et Concordia* (1902) detalhe, óleo sobre tela, 300 x 431. Museu Histórico e Diplomático - Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

Em 1902 o pintor Pedro Américo estava no seu ocaso. Dono de uma vastíssima obra em diversas áreas do conhecimento, celebrado no Brasil e no estrangeiro, dotado de uma personalidade carismática e controversa, incensado como criador da História estava envolto em brumas. Aos 59 anos, doente, com a visão muito debilitada e arruinado financeiramente devido ao “encilhamento” de 1890, o artista era uma sombra amargurada numa espécie de exílio auto imposto em Florença. Eleito deputado pela província da Parahyba do Norte da Assembleia Nacional constituinte em 1890, sabia que não havia desempenhado um papel destacado no cenário político da “nova e alta atmosfera” da República: apesar do esforço de sua oratória, estava mais preocupado com as artes do que com as “lutas partidárias”. Escrevendo ao Barão do Rio Branco, o artista fez uma espécie de “balanço” de sua produção como artista e como intelectual e achou por bem recordar ao Barão, sua condição de Dignatário da Rosa:

Como o presidente da Nação, talvez não me conheça, o Barão poderá dizer que além de ter emancipado a pintura brasileira compondo os grandes painéis de Campo Grande, Avahí, Proclamação da Independência e muitíssimos outros (entre os quais a grande alegoria - Pax et Concordia - que apenas esboçada foi exposta em Paris) sou autor de uns 12 ou 14 trabalhos literários de História, Filosofia Natural, Belas Artes, Romances, Discursos etc; que no passado regime fui grande Dignatário da Rosa (sem falar de outras recompensas estrangeiras); e ainda no atual, fui membro da Constituinte e deputado pela Paraíba¹.

O pintor incluiu a “grande alegoria” *Pax et Concordia* no mesmo patamar de importância que a *Batalha de Campo Grande* (1871), a *Batalha de Avaí* (1877) e a *Proclamação da Independência* (1888). Obras que fizeram-no famoso e reconhecido internacionalmente. Como observou Zacarra, o registro das importantes batalhas e campanhas militares, aliado ao ufanismo da vitória brasileira na Guerra do Paraguai e ao agudo senso de oportunidade do artista haviam pavimentado seu caminho rumo ao reconhecimento².

Mas para um Doutor em ciências físicas pela Universidade de Bruxelas e artista laureado como ele, soava dissonante ter que se fazer “lembrar” a um político como o Barão do Rio Branco, também um alto representante do Império. Logo ele, que havia sobrevivido praticamente incólume ao naufrágio da monarquia e as implicações daí decorrentes na Academia Imperial de Belas Artes. Sob o pálio da República o artista já havia produzido obras como a *Libertação dos escravos* (1889), *Tiradentes Esquartejado* (1893), *Honra e Pátria* (1897) além de *Pax et Concordia*. Mas as conquistas do passado pareciam ter ficado somente no passado e o pintor afogava em rancores e amarguras. Como ator histórico, o artista via sua obra limitada a um tempo determinado e sua aspiração de futuro esgarçar-se.

Devido em parte à natureza do tema alegórico e em parte às figuras, esquema compositivo e cores utilizadas, *Pax et Concordia* parece um desdobramento ou uma continuidade mais elaborada do estudo para *Libertação dos escravos*. Desde a década de 1870, a argumentação abolicionista havia encontrado na representação alegórica um meio privilegiado de expressão³. Como instrumento a representar uma ideia através de uma ilação moral, a alegoria constituía-se num ferramental importante aos propósitos abolicionistas: convidando o espectador a

uma reflexão sobre a ética, apelava à moral, à virtude e principalmente ao patriotismo. Almejando também exercer um poder educativo junto ao público as alegorias exerciam o sentido romântico conforme o formulado por Goethe (1749-1832) ⁴ e com larga inserção na produção de artistas que eram referência para a produção erudita do final do século XIX como, por exemplo, Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Jacques-Louis David (1748-1825), Jean-Hippolyte Flandrin (1809-1864) e Émile Jean-Horace Vernet (1789-1863).

De acordo com Heloisa P. Lima¹ em 1886 Pedro Américo aceitou a encomenda governamental de uma obra com a temática abolicionista, mas somente concluiria o estudo em 1889. Neste estudo, podemos identificar vários dos elementos presentes no *Pax et Concordia*. Fortemente teatralizada, a Escravidão está representada no *Libertação dos Escravos* pela figura do demônio morto atrás dos escravos libertos, ajoelhados diante da Liberdade que lhes rompem os grilhões: a escravidão não está nem vencida, nem subjugada, mas morta. Atrás dela, numa composição piramidal à esquerda do quadro, destaca-se a figura da Vitória alada, sustentada por figuras que representam a Música e o Amor. Ao fundo, a presença discreta da cristandade representada por uma cruz fulgurante sustentada por anjos. Como elemento delimitador, um muro curvo final que funciona como um limite visual para a composição da cena. Somado aos degraus em primeiro plano, o elemento da arquitetura formado pelo muro de fundo contribui para a caracterização cenográfica ao entender o espectador como inserido diante de um teatro de arena.

Este entendimento da arquitetura enquanto elemento gerador da cena, parece ser o elemento que distingue *Libertação dos Escravos* de *Pax et Concordia*. Apesar de que não encontramos prova desta preocupação nos escritos do artista, a



4 - Pedro Américo. A libertação dos escravos (1889) estudo, óleo sobre tela, 140 x 200 cm. Acervo do Palácio dos Bandeirantes, São Paulo.

conclusão não pode ser outra ao compararmos as duas imagens. Essa prova escrita também é irrelevante. Como não estamos interessados em encontrar provas escritas sobre o que se passou na cabeça do artista, mas sim elaborar uma análise sobre seus fins e os meios utilizados para isto, ela não é necessária. A este olhar, basta a evidência do processo criativo do artista que se alimentava autofagicamente com suas próprias obras. Luciano Migliaccio já havia observado com clareza este fenômeno, como por exemplo, o fato de Pedro Américo citar a si mesmo com a inclusão de *Independência ou Morte em Pax et Concordia*. Para ele:

Com Independência ou Morte, apresentado em Florença em 1887, na presença do imperador e da mais alta aristocracia europeia, Américo candidatava-se a vate do império; nem por isso a Academia abriu-lhe as portas. O nascimento da República ofereceu-lhe a moldura ideal para uma nova tentativa, com Paz e Concórdia, por exemplo, hoje no Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro. Com o pano de fundo desse mesmo quadro, Pedro Américo pintou um grande edifício monumental, um templo-museu em cujo interior pode-se ver representado seu Independência ou Morte, a grande pintura histórica que representa o monumento fundador da independência brasileira. Para Pedro Américo, ser o pintor-sacerdote da nação era uma vocação. Tratava-se de um pintor digno de monumento nacional, de um Altar da Pátria todo mármore e lobas capitolinas².

Como podemos observar, são bastante numerosas as semelhanças entre *Libertação dos Escravos* e *Pax et Concordia*: as figuras femininas, anjos e panejamentos - claramente aproveitadas de obras anteriores como *A Noite e os Gênios do*

Estudo e do Amor pintado em 1883 - são praticamente os mesmos, com poucas mudanças de cores ou detalhes; a composição grupal disposta em blocos piramidais também é reutilizada; a disposição cenográfica das figuras - ainda que colocadas sob um novo sentido - e o entendimento do espaço arquitetônico como um elemento delimitador do acontecimento narrativo, são fatos que inegavelmente interligam estas duas obras. Além disto, como podemos ver no pequeno estudo, praticamente não houve alteração na execução da obra definitiva.

Apesar das semelhanças e da (re)utilização de elementos de outras obras do artista, a composição alegórica de *Pax et Concordia* difere bastante da *Libertação dos Escravos*, e pode ser entendida, pelo menos, de duas maneiras bastante diferentes. Uma primeira abordagem poderia ser vista como literal, ou como expressão do conteúdo alegórico do encontro da Paz à direita do quadro, com a Concórdia, que a saúda com uma coroa de louros: como representação da República, a Paz encontra seu reconhecimento e legitimação com a Concórdia. Do lado da paz, estão os símbolos da cristandade, anjos translúcidos, uma cruz fulgurante e a maternidade. Aos seus pés, o demônio da guerra, morto com a espada na mão e flechado pelas costas: se em *Libertação dos Escravos*, o demônio morto representava a escravidão vencida, agora representa o fim das guerras. Da mesma maneira que havia feito em *Libertação dos Escravos*, o demônio - agora representando a guerra e as desgraças dela decorrentes - encontra-se morto. Representar a guerra rendida ou subjugada, abriria possibilidades de que ela rompesse as amarras e voltasse a incomodar. Com a “morte” da guerra, a mensagem de perenidade da República ganha um reforço quando colocada em primeiro plano.

Do lado da Concórdia estão representadas as artes, o amor e a vitória alada que legitima o evento. Seguem-



5 - Pedro Américo. A Noite e os Gênios do Estudo e do Amor (1883) óleo sobre tela 260 × 195 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

na uma multidão de estrangeiros laureados de flores. Neste entendimento, a imagem pode ser entendida como uma alegoria pragmática, conforme definida por Peter Burke¹, sendo um meio para um fim e não um fim em si. Pedro Américo estaria atendendo os objetivos da encomenda: a figura da Paz representaria a figura da República e seu estabelecimento significando uma era de ouro para o Brasil.

Enquanto o artista estava envolvido com o quadro, o cenário à sua volta era bastante tumultuado. O governo de Prudente de Moraes (1841-1902) não podia ser descrito como pacífico: além da feroz oposição dos partidários de Floriano Peixoto e da reorganização do Partido Monarquista, o governo lutava contra as pressões inflacionárias e as sucessivas quedas no preço do café no mercado internacional. Somando-se a isto, o governo teve que enfrentar grandes problemas como a Revolução Federalista no Rio Grande do Sul, as difíceis questões diplomáticas - como o da Ilha da Trindade com a Inglaterra - e principalmente a Guerra de Canudos. Questões que fragilizaram enormemente a tênue ordem republicana.

Num cenário como este, uma imagem da paz triunfante sobre todas as adversidades tornou-se uma necessidade: se o equilíbrio político e a paz social ainda não haviam sido conquistada, a arte seria um importante veículo de propaganda ao seu estabelecimento. Mediante a alegoria, a República procurava uma legitimação, ainda que imagética. Mesmo que para isto fosse necessário recorrer a elementos já amplamente conhecidos localizados no passado imperial recente. Fazia-se necessário um lastro de unidade enquanto nação.

Este fato não escapou ao artista e o manto que a Paz que representa a República é, sem dúvida, o mesmo manto de veludo verde orlado de galão de ouro semeado de estrelas usado por Pedro II. Ainda que sem a pelerina de plumas de tucano,

a referência ao manto imperial concebido por Debret (1768-1848) ² em 1822 é evidente. A Paz republicana também desce uma escadaria flanqueada por dois dragões alados, mais uma semelhança com o cenário construído para a Coroação de Pedro II em 20 de julho de 1841³: o quadro seria a expressão da consciência história da jovem república, ainda presa aos marcos tradicionais e à imagem de unidade e estabilidade do período imperial. Uma expressão do esforço do regime à construção de uma tradição republicana através da união entre o presente e passado, conforme observou Serpa ao colocar que:

A criação de uma tradição histórica repousa, sobretudo, na necessidade de que a ordem social instituída alcance um tipo distinto de legitimidade fundado em um movimento de alargamento do tempo histórico. Além do tempo imediato é preciso detectar um tempo de maior duração, capaz de produzir um elo entre o presente e o passado¹.

A citação de *Proclamação da Independência* pintada em 1888 que o artista faz ao inserir o quadro no edifício, mais que uma licença poética - como a inclusão do retrato do Barão do Rio Branco no séquito da Paz - parece ser uma afirmação dos valores do passado: a paz (republicana) seria um produto da Independência. Neste sentido, o quadro de Pedro Américo antecipa o uso dos elementos monárquicos como elementos para a construção de uma imagem de nação, como as comemorações do centenário da Independência em 1922 e do nascimento de Pedro II em 1925. Construção de uma imagem de nação através da fórmula do passado como fonte de tradição e matriz do presente:

A reabilitação do passado permite o estabelecimento

de um laço de continuidade entre o Império e a República, cujo sentido ultrapassa o mero saudosismo ao tornar-se fonte legitimadora da própria identidade nacional e, conseqüentemente, assegurar ao país a estabilidade e a solidariedade necessárias ao enfrentamento dos problemas do presente².

Todas estas questões colocadas pelo artista são o que Baxandall conceitua como *troc*, referindo-se às escolhas que o artista usa num determinado contexto criativo, no sentido em que na obra de arte, o *como* é mais claramente contaminado pelo *porquê*. Para ele:

Troc indica apenas uma forma de relação em que duas classes de pessoas pertencentes a uma mesma cultura são livres para fazer escolhas num processo de permuta, sendo que toda escolha influi no universo da permuta e, por conseguinte, em todos os participantes³.

Mas há um problema. Se aplicadas à imagem, estas análises, apesar de corretas e precisas, ficam inscritas apenas no primeiro plano da alegoria do quadro. Esbarram na superfície da literalidade da encomenda e aos objetivos da propaganda que Pedro Américo tanto se esforçou para atingir. Mas a composição do quadro parece dizer mais.

Na composição do quadro, a figura da Paz indica o ponto de um grande cortejo festivo que descreve uma grande curva, saindo do “templo-museu” descrito por Migliaccio⁴, à direita do quadro. Parece ser este o ponto central da composição de Pedro Américo: o estabelecimento da paz realizar-se-ia mediante a arquitetura, vista como expressão da arte e da cultura de seu tempo. Desta maneira, se as figuras alegóricas

aproximam *Pax et Concordia* de *Libertação dos Escravos*, o papel compositivo da arquitetura utilizada como fundo, claramente os diferenciam. Se em *Libertação dos Escravos* a arquitetura é um mero elemento decorativo que estabelece um limite pictórico, em *Pax et Concordia* a representação de uma arquitetura de destinação pública marca o estabelecimento de um lugar de cultura e tradição, ou uma civilização moderna no Brasil, ao mesmo tempo em que fortalecia e estabilizava o regime que a promovia. Uma representação que por sua vez também é dúplici: se vista como um museu-galeria, e portanto, como lugar depositário da cultura, a arquitetura é um monumento colocado a representar a nova ordem republicana, conforme o colocado por Del Brenna⁵; se vista como um templo cerimonial, lugar cerimonial e, portanto, local do sagrado, a arquitetura estabelece um *genius loci* no espaço da pintura. A representação da arquitetura torna-se, de qualquer maneira, o elemento responsável pela identidade visual da alegoria, uma vez que é ela que determina o “mundo” do acontecimento alegórico. Sem ela, o sentido da alegoria seria certamente bastante alterado. Em *Pax et Concordia*, a arquitetura não estabelece um fundo cenográfico, mas sim uma fronteira. Ao constituir numa abertura por onde passa a procissão cerimonial da Paz, o espaço arquitetônico é, a um só tempo, instrumento de representação e representação de um instrumento.

À este juízo, a imagem toma outra dimensão e pode ser entendida como uma alegoria dentro da alegoria: um segundo tipo de alegoria, entendido por Burke como metafísico⁶, ao assumir uma conexão velada entre conceitos bastante distintos como arquitetura e paz, ou arquitetura e república. O espaço arquitetônico aparece como definidor do caráter pictórico e lugar da alegoria: se por um lado o espaço indica a configuração tridimensional do lugar da representação da obra, por outro

lado, o caráter denota a atmosfera geral do espaço público onde o sentido da obra pode encontrar sua expressão.

Com *Pax et Concordia* Pedro Américo parece atingir um ponto novo em sua carreira. O artista parece escapar às amarras da encomenda e, muito discretamente, encontrar caminhos à sua expressão individual. Uma afirmação objetiva de suas convicções artísticas e de seu entendimento do papel da obra de arte.

4 - NOTAS

1 Carta de Pedro Américo ao Barão do Rio Branco. Florença, 25/11/1902. Correspondência, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

2 ZACCARA, Madalena de F. P. A temática, na pintura do século XIX no Brasil, como veículo de afirmação e sobrevivência: Pedro Américo de Figueiredo e Mello. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pa_zaccara.htm>. Acesso em: 12 mar 2010.

3 Como a *Alegoria à Lei do Ventre Livre*, escultura de A. D. Bressae e o quadro de Pedro J. Pinto Peres *A Primeira Libertação - que representa a Condessa d'Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade, em 29 de julho de 1885*.

4 A alegoria transforma o fenômeno num conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que na imagem o conceito permanece limitado e susceptível de ser completamente apreendido e usado, e pronto para ser expresso por essa mesma imagem (GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Máximas e Reflexões*, trad. de José M. Justo, In: *Obras Escolhidas de Goethe*, vol.5. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992, p. 189).

5 LIMA, Heloisa Pires. A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm>. Acesso 10 mar 2010.

6 MIGLIACCIO, Luciano. A segunda metade do século. In: *Mostra do Redescobrimento. Arte do século XIX*. São

Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p.113.

7 BURKE, Peter. *Historia como alegoria* - disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n25/v9n25a16.pdf> . Acesso em 12 mar 2010.

8 A esse respeito, ver *Grande Indumentária, Pelerina de plumas de tucano e manto imperial*. Aquarela, 16,5 x 22,2 cm, 1822. Museu Castro Maia, Rio de Janeiro. In: BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Correa do. *Debret e o Brasil. Obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara Ed, 2007, p. 352.

9 DESCRIÇÃO DA VARANDA DO PAÇO, QUE SERVIU PARA O MAJESTOSO ATO DA COROAÇÃO DO SENHOR D. PEDRO II: Dos lados do Trono e das credências estão dois leões alados, símbolo de força e de inteligência, sustentando um candelabro que arremata na parte superior com uma coroa de louro, sobre a qual pousa um dragão alado, timbre da ilustre casa de Bragança; nestas coroas se ligam, por magníficas bordas, as abas do manto, deixando cair para os lados em amplas pregas a rica franja, e deixando ver a riqueza interna (*Jornal do Commercio*, 20 jun. 1841).

10 SERPA, Elio C.; Menezes, Marcos A. de. *Escritas da História*. Narrativa, arte e nação. Uberlândia: EDUFU, 2007, p. 131.

11 Idem, p. 135.

12 BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 89.

13 MIGLIACCIO, Luciano. *A segunda metade do século*. In: *Mostra do Redescobrimento. Arte do século XIX*. São

Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

14 DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. Ecletismo no Rio de Janeiro. In: FABRIS, Annateresa (org.). Ecletismo na Arquitetura Brasileira. São Paulo: Nobel, 1987, p.29-67, p. 57.

15 BURKE, Peter. Historia como alegoria - disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n25/v9n25a16.pdf> . Acesso em 12 mar 2010.

5 - TCHAIKOVSKY, LEITOR DE DANTE: LUGAR DA ANGÚSTIA E IMAGINAÇÃO NARRATIVA EM *FRANCESCA DA RIMINI* OP.32 (1876)

Chorai, amantes, pois que chora Amor
Ouvindo qual razão o faz chorar.
Amor ouve mulheres a clamar,
Pelos olhos mostrando amarga dor,
Porque a morte vilã, causando horror,
Pôs em peito gentil seu trabalhar,
Gastando o que no mundo é de louvar,
Numa gentil mulher, mais do que o honor.
Dante ALIGHIERI¹

Ao abordarmos a relação entre a música e a literatura, estamos diante de uma questão que virtualmente pode se desdobrar à extrema complexidade. O fato de músicos procurarem na literatura a matéria-prima para a composição musical - numa associação dos dois códigos - é digno de nota e merece ser investigado. Duas razões justificam esta investigação: a primeira se baseia no interesse, produto da percepção dos dois gêneros e da apreensão das similaridades entre ambos; a outra, mais decisiva, consiste na tentativa de investigar a narratividade no fenômeno musical, em que um estudo comparativo pode propiciar alguma contribuição.

Posiciono-me ao lado dos que estão convictos de que uma obra de arte abre, sempre, várias possibilidades: uma fonte privilegiada de expressão cujas propriedades estilísticas ou formais remetem tanto a uma percepção particular quanto a uma maneira de ver modificada pela experiência social e pela

subjetividade da própria leitura. Abre-se o círculo hermenêutico a que se refere Ricoeur².

Como qualquer obra de arte, a música está condicionada ao gradiente de intencionalidade do artista. Entende-se por intenção o interesse do artista em produzir um determinado efeito junto ao público, visual para as artes plásticas, espacial para a arquitetura e sonoro para a música. Intenção que se transforma, particularmente, em cada caso, numa diretriz compositiva em que o autor se posiciona numa relação crítica com sua própria produção precedente, consciente ou inconscientemente, numa relação mental entre a obra e seu contexto.

Quer sejamos observadores ou ouvintes, estamos inexoravelmente separados por um hiato temporal que vai da execução à conclusão da obra, *ipso facto*, estamos diante de um resultado acabado, produto de uma atividade em que pesam enormemente as variáveis subjetivas do autor, de cujo processo muito raramente possuímos dados que permitam uma análise factual. Como bem lembrou Laboissière³ esta posição temporal estabelece uma fenomenologia específica na música: um processo que remete o artista à produção, à subjetividade, à potência do desejo: equação das variáveis da enunciação, comunicação e expressão.

Não parece ser possível “ler” uma peça musical como se “lê” uma imagem. Ainda que se possa confrontar fontes, interpretações e pontos de vista. Arraigadas às subjetividades

da interpretação, as dificuldades parecem ser intransponíveis.

Aqui enfrentaremos estas dificuldades como desafios. Barenboim⁴ já observou com propriedade que, para haver compreensão da interdependência de elementos na música, faz-se necessário o entendimento da relação entre o espaço e o tempo. Tempo entendido no sentido que lhe atribui a música: elemento arbitrário de composição e andamento composicional. Uma ação que cria um mundo significativo própria partir de um sistema de notação⁵, que não é absolutamente determinista, antes surgindo como resultado da ação do compositor no ato da própria escritura, ao estabelecer sua repetibilidade, sem a qual a música não se tornaria possível.

Como poema sinfônico⁶, *Francesca da Rimini* op. 32 de Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) coloca-nos uma dificuldade adicional: estruturando - se a partir de uma obra literária, encontra no texto poético seu vir-a-ser. Entretanto, o ponto que os une, ao mesmo tempo os diferencia: se Dante(1265-1321), através da poesia, constrói uma imagem do que “vê”, Tchaikovsky constrói uma imagem do que sente. Se a imaginação do poeta cria o caráter e o destino do personagem na poesia, a imaginação do compositor atualiza o texto, inserindo-o em seus próprios contextos. Procura captar o conceito-chave que desse unidade à ideia de representação da narrativa. Essa chave é a *mimesis*.

5.1 - Uma alma atormentada

Na produção musical erudita ocidental, o texto literário sempre esteve estreitamente ligado à música, pelo menos desde Claudio Monteverdi (1567-1643), com obra como *Madrigais* e *L'Orfeo* estreados em Mântua em 1607, estabelecendo uma relação inseparável entre texto e música com o papel do libreto tanto nas óperas quanto nas cantatas religiosas ou

profanas. Com a criação do Poema Sinfônico no século XIX, o entendimento do texto literário toma uma outra dimensão, inédita até então. A literatura desaparece para aparecer na música e desdobrar-se num horizonte de significados como matriz de uma obra sem texto. Como gêneros específicos, tanto a música quanto a literatura estabeleceram suas próprias regras compositivas, dispuseram de ferramentas estruturais autônomas e criaram, cada uma à sua maneira, seus limites de expressão. A mesma linha imaginária que aproxima a música do texto escrito estabelece suas diferenças. Neste sentido, a linguagem específica da obra de arte - literária, visual ou musical - não é somente um meio de expressão à disposição do artista, mas constitui uma “atmosfera” legitimada pela tradição do ensino e pela prática social do artista que tem um peso considerável na prática artística, seja para afirmá-la, seja para contestá-la.

O pensamento musical estava inscrito no texto do Dante que compartilhava com seus antecessores provençais a tessitura da *rima polifônica*. Um dado técnico da mais alta importância para a literatura daí em diante, como observou Campos ao colocar que:

O conceito de “rima polifônica” tem a ver com as chamadas rimas separadas ou isoladas (*rimas dissolutas* ou *estrampas*) e com as estrofes (*coblas*) correspondentes, a saber, rimas que não se repetem no interior da estrofe, mas que comparecem na mesma posição em todas as demais (...). A partir de uma sonorização livre dentro de cada estrofe, sem rimas internas, constrói-se aqui um encadeamento fônico através da repercussão posicional das rimas, que entre-ecoam a distância, de uma estrofe para a outra¹.

A partir de T. S. Eliot, Augusto de Campos salienta a “atualidade” e a facilidade da leitura do texto de Dante, fenômeno que tem a ver com a objetividade que o poeta compartilha com outros poetas da pré-Renascença como Chaucer (1343-1400), Villon (1431-1463), Arnaut de Riberac (1150-?) e Raimbaut de Vaqueyras (1180-1207):

O estilo de Dante, afirma Eliot, tem uma lucidez particular - uma lucidez *poética*, que se distingue da lucidez *intelectual*. O pensamento pode ser obscuro, mas a palavra é lúcida, ou antes, translúcida. Deve-se também tal “facilidade” ao método poético da alegoria por ele empregado. A imaginação de Dante - prossegue Eliot - é uma imaginação visual. Seu propósito é ‘fazer-nos ver o que ele viu’. Para tanto, ele utiliza uma linguagem muito simples, de poucas metáforas, pois alegoria e metáfora não convivem bem².

Estas virtudes notoriamente não passaram despercebidas ao compositor que compreendeu com clareza o sentido do texto, mas colocando-se numa posição estética bastante diferente daquela do poeta. E trabalhando rumo a não a fazer o que o poeta viu, mas a fazer - (re)criar - o que a poesia criou, Tchaikovsky sentia, a partir do poema, um problema que não era somente dele, mas de vários outros artistas de sua época.

Analisando a relação entre a poesia e a música no romantismo europeu, autores como Gonçalves observaram que a expressão “direta” dos sentimentos manifestados pela música foi o principal correlato que tanto os poetas quanto os teóricos românticos tentaram estabelecer com a lírica:

Algumas características da linguagem musical, tais como seu efeito imediato e difuso no receptor, a ausência de um referente externo declarado e sua expressão melódica e harmoniosa, atraíram de maneira intensa a atenção dos poetas românticos no trabalho com a palavra³.

Se a linguagem musical representou um canal para a ampliação das possibilidades expressivas da poesia no romantismo - ao menos como podemos ver em Keats (1795-1821) e Wordsworth (1770-1850), por exemplo - o inverso pode ser dito para *Francesca*. Tchaikovsky fez o caminho inverso dos poetas ao optar pela estrutura da poesia sinfônica e a partir do texto poético de Dante encontrar material para sua música.

Em Tchaikovsky, a literatura constitui-se numa fonte privilegiada de inspiração, principalmente a dramaturgia shakespereana. Suas outras três obras de fôlego sinfônico foram baseadas em Shakespeare. *A Tempestade*, *Romeu e Julieta* e *Hamlet* foram construídas a evocar a “atmosfera” da obra e o efeito de sua narrativa sem deter-se na narratividade do enredo ou de qualquer personagem. Em *Francesca da Rimini* isto não ocorreu. Em parte por tratar-se de um fragmento de um texto - parte do *Canto V* - e devido à força narrativa textual, a narratividade tomou uma dimensão de vital importância na música.

Na trajetória do compositor, *Francesca da Rimini* localiza-se num ponto bastante importante no contexto de sua produção artística e de sua vida pessoal: 1876. Aos 36 anos e mesmo dotado desde a infância de um temperamento extremamente frágil e misantropo (BERBEROVA, 1948), Tchaikovsky já era um músico nacionalmente respeitado e um compositor maduro, dividindo seu tempo entre as atividades

no Conservatório e a composição. Neste ano visita Paris acompanhado de seu irmão Modest (1850-1916), compõe o *Quarteto de cordas op. 30*, viaja a Bayreuth onde conhece Franz Liszt e, de volta à Rússia, é apresentado por Nikolai Rubinstein (1835-1881) à baronesa Nadyezhda von Meck (1831-1894). Fato que marcaria profundamente sua vida e sua produção. Depois de uma visita a sua irmã Alexandra em Verbovka e a Petrovich Shilovsky (1871-1924) em Ussovo, o compositor retorna a Moscou dominado por uma forte depressão. Atormentado pela “culpa” da homossexualidade, a depressão apertara o torniquete sobre o compositor. A partir da correspondência de Tchaikovsky, Wiley (2001) sugere que o compositor tinha plena consciência de que as consequências de suas preferências sexuais seriam no mínimo, constrangedoras: fonte de problemas no seu círculo social e no familiar. Optou então pela única saída que lhe pareceu cabível: o casamento e a respeitabilidade social, que este, ainda que superficialmente, representava⁴. Em 18 de julho de 1877, casou-se com Antonina Ivanovna Milikova (1849-1917).

O breve e previsível casamento terminou em setembro de 1877 e teve um único resultado: a infelicidade de ambos e uma crise emocional no compositor. Milikova e Tchaikovsky permaneceram legalmente casados, mas não voltaram a viver juntos. Para ele, este período correspondia ao que ele chamou de “minha breve insanidade”⁵.

Fazer um contraponto entre a produção do artista e sua vida pessoal está fora dos limites deste trabalho. Importa (re)conhecer aqui as circunstâncias da composição do *opus 32* e contextualizar a atmosfera emocional que envolveu a obra. Reconhecer, com autores como Wiley⁶, que a tempestade emocional na qual o compositor estava imerso fez com que ele encontrasse, no seu fazer musical, um caminho pela sublimação e a construção de um mundo de autoexpressão.

Como consequência, sua produção tornar-se-ia, em alguns casos, idiossincraticamente confessional, ainda que esta confessionalidade pudesse indubitavelmente ser bastante estendida temporalmente, pelo menos da composição de *Romeu e Julieta* (1869) à *Sinfonia n. 6 “Pathétique”* (1893), última obra publicada pelo artista.

5.2 - O tormento dos pecadores

Dedicada a Sergei Taneyev Ivanovich (1856-1915), *Francesca da Rimini* estreou em Moscou em 25 de fevereiro de 1877, conduzida por Nikolai Rubinstein, e foi um estrondoso sucesso. Taneyev havia sido o solista na estreia do *Primeiro Concerto para Piano* em 1875 em Moscou, e sua ligação com Tchaikovsky era de cordial amizade, mantida até a morte do compositor em 1893. Mas a ideia da obra não foi de Taneyev. Apesar da parcimônia dos dados sobreviventes, parece ter sido Modest Tchaikovsky quem sugeriu ao irmão em meados de 1876 a composição de um poema sinfônico, indicando alguns temas, entre eles *Francesca*. Respondendo ao irmão de Paris, em agosto de 1876, Piotr Tchaikovsky diz ter lido o texto de Dante e que havia ficado entusiasmado com o tema e com o texto. De volta a Moscou, não começou a trabalhar no Poema até pelo menos o final de setembro, devido em parte a outras atividades. Em outubro de 1876, escreve a Anatoli que havia escrito *Francesca* “febrilmente”, que havia escrito com “amor” e que estava satisfeito com o resultado. Ainda em outubro, escreve a Karl Davydov (1838-1889) e pede que *Francesca* fosse incluída no próximo concerto da Sociedade Musical, informando que a instrumentação estaria concluída em algumas semanas. O que realmente ocorreu no início de novembro.

Estruturada na tonalidade Mi menor - correspondente

à tristeza, agitação e inquietação - a peça começa com sons muito graves dos violoncelos e contrabaixos, seguidos pelos metais num *Andante lugubre*. Como um prefácio, Tchaikovsky não vai direto à narrativa do Canto V e expõe uma melodia que corresponde à de Dante diante do portão do Inferno:

Por mim se vai das dores à morada,
Por mim se vai ao padecer eterno,
Por mim se vai à gente condenada.
Moveu Justiça o autor meu sempiterno,
formado fui por divinal possança,
sabedoria suma e amor supremo.
No existir, ser nenhum a mim se avança,
nao sendo eterno, e eu eternal perduro:
Deixai, ó vós que entrai, toda a esperança!⁷

O músico concebeu um espaço sonoro e demarcou um lugar narrativo como o de Dante; que, como observou Luchesi⁸, foi concebido como uma noite da alma: a selva escura do pecado e dos suicidas, as palavras da porta, a ausência de estrelas, as tochas nos muros da cidade de Dite, perda de Deus, dor imensa, fim, desolação. A pulsação dos sopros é opressiva, arrastada, exprimindo a angústia diante da entrada dos condenados. Após esta introdução, sob um andamento *piu mosso moderato*, o compositor introduz o tema do martírio. Seu recurso formal é a alternância complexa dos timbres das cordas, madeiras e metais num concatenamento *accelerando* rumo a um sentido unívoco: a representação do que Dante viu no Segundo Círculo do *Inferno*, destinado aos que se entregaram à luxúria. Tchaikovsky não se interessa por seguir o texto do poeta literalmente, omitindo o encontro de Dante com Minos, detendo-se na contemplação do espetáculo do martírio das almas, condenadas a serem

arrastadas perpetuamente num turbilhão inextinguível:

Em lugar de luz mudo tenho entrado:
Rugia, como faz mar combatido
Dos ventos, pelos ímpetos encontrado.
Da tormenta o furor, nunca abatido,
perpetuamente as almas torce, agita,
molesta, em seus embates recrescido.
Quando à borda do abismo as precipita,
Ais, soluços, lamentos vão rompendo.
Blasfema a Deus a multidão maldita.⁹

As referências às imagens que Gustave Doré (1832-1883) fez para a *Divina Comédia* em 1857 e que o compositor evidentemente conhecia são inequívocas. A matéria-prima que abasteceu o compositor podem ser facilmente identificadas: o grande vórtice dos condenados, o gigantismo do evento diante do narrador, a teatralidade do casal adúltero bem como a multiplicidade de elementos retorcidos sobre si mesmo à volta de um grande eixo cíclico inextinguível. É difícil dizer qual imagem corresponde mais fidedignamente à narração de Dante, se a musical ou se a visual. Poder-se-ia dizer que são sinônimas, ou no mínimo, equivalentes.

A observação das imagens de Doré fornecem uma pista à música: a circularidade. No texto de Dante no Canto V não há referência a uma pena circular. A não ser o “local”, o Círculo do Inferno destinado aos adúlteros e luxuriosos, não há referência que a pena das almas condenadas seja circular. Evidentemente que a associação do círculo com a ideia de eternidade é evidente. Mas penso que não se trata disto. Todas as penas do Inferno são, por conceito, inextinguíveis. E Dante não vê, com razão, em insistir nisso. O Relato de Francesca trata-se de uma exceção,

uma suspensão temporária. Um suspiro. A ideia de um tormento que não tem fim parece ter encontrado mais ressonância na mente do compositor que na do poeta.



Fig 1 - DORÉ, Gustave. *Hell*. Ilustração para A Divina Comédia, Canto V de Dante Alighieri. Gravura em metal.

Como narrador, o poeta não é conhecedor do drama dos personagens e à medida que a jornada prossegue, registra os fatos mediante as imagens que encontra. Uma posição que Todorov nomeou como “visão de fora da narração”¹. Ainda que para isso seja necessário controlar os medos, recuos e fragilidades de si mesmo como personagem inscrito no plano narrativo.

A trajetória narrativa do poema segue a disposição das penas, classificando e hierarquizando as almas segundo a natureza de suas transgressões². Seguindo o preceito do contrapasso, que estabelece uma correspondência entre a transgressão cometida e a pena a ser cumprida, o martírio permanece eterno e não cambiável. No círculo dos condenados pela luxúria - e que não se arrependeram - a aplicação do contrapasso, além de estabelecer um lugar geográfico no Inferno, demarca uma característica identitária dos personagens. No caso de Francesca e Paolo, evidenciado pela união de suas almas que se esforçam para permanecerem juntos, enquanto a força do furacão se esforça na direção oposta. Esta contínua tensão entre o desejo da proximidade e a força do afastamento reflete o que Auerbach identificou como o destino individual das almas, preservado em plenitude no martírio de sua condenação. Presos numa situação psicológica que identifica sua pena, o contrapasso ilustra a perenidade do pecado, associando-o petreamente ao pecador, processo que fez de *Francesca*, um eloquente exemplo.

Ao representar o vórtice dos condenados, Tchaikovsky demonstrou uma postura estética do sublime dinâmico conforme a formulada por Kant. Neste espaço, não estamos interessados tanto no núcleo das posições relacionais entre o belo e o sublime, quanto no fato de como, na estrutura da peça, Tchaikovsky elaborou uma complexa fenomenologia da tempestade. Como observou Humberto Eco³, o que sacode a

visão de quem contempla uma tempestade não é a impressão de uma infinita vastidão, mas sim de uma infinita potência, onde a natureza sensível termina por ser humilhada: fonte de desconforto e angústia.

Diante do terrível espetáculo do furacão dos penitentes eternamente arrastados, Dante vê a aplicação de uma justiça divina. Tchaikovsky, por outro lado, é sacudido - e se esforça na escritura da peça para causar esta impressão nos ouvintes - pela potência de seus limites emocionais. Em *Francesca*, o furacão evidentemente representa o desejo e diante dele o compositor se mostra em toda sua insignificância. Como na natureza, o desejo é um poder cuja intensidade comporta a ideia de sua infinitude. Se em Dante, a razão julga a tempestade, apesar da falência da imaginação - sentimento de dor no sujeito⁴ - Tchaikovsky mergulhou no vendaval sem julgá-lo. Assumiu a realidade de sua existência, suspensa apenas durante o relato de Francesca.

Apesar de sólida, esta filiação à estética do Sublime não é literal, assim como não o é a leitura que o compositor faz do texto de Dante. Se em Kant, a apreensão do sublime dinâmico é um caminho de acesso à transcendência, Tchaikovsky nega, veementemente, qualquer possibilidade rumo a ela. Em *Francesca* não há transcendência, somente desejo e sofrimento. A imagem - ou a ideia - da tempestade e das forças que ela representou para Tchaikovsky não são as mesmas que podemos facilmente constatar em outras obras de arte românticas como *Monge Diante do Mar* (1810) e *O Viajante sobre o mar de névoa* (1818) de David Caspar Friedrich (1774-1840), *Tempestade de neve* de Willian Turner (1775-1851) ou até em obras pré-raphaelistas como *Miranda* (1916) de John Walterhouse (1849-1917). Em *Francesca*, Tchaikovsky não contempla ou divaga. Imerge.



Fig 2 - David Caspar Friedrich. *Caminhante Sobre o Mar de Névoa* (1818) óleo sobre tela, 98.4 × 74.8 cm. Kunsthalle, Hamburgo e John Walterhouse. Miranda - *The Tempest* (1916) óleo sobre tela, 98 x 136 cm. Royal Academy, Londres.

Representação da tempestade que é, em suma, uma operação que se realiza mediante a mimesis. Conforme observou Costa Lima ao analisar os limites da ficção literária¹ - no nosso caso, o texto de Dante, fonte da música - a especificidade discursiva da mimesis configura-se por sua submissão à tematização do imaginário. Por isso mesmo, escapa aos limites da atividade perceptual que regula as relações entre o sujeito e os modelos, tanto do “real” quanto do “sensível”. Definindo-se como um processo criativo, ao considerar que é responsável pela produção de um imaginário que não repete o modelo, simplesmente resgatando, na semelhança aparente, a diferença latente, rerepresentando o modelo organizado através de uma nova organização, evoca e apaga as cenas do “real” do texto de Dante ao mesmo tempo em que instaura seu lugar “sensível” no espaço musical que constrói. Produção de uma encenação, que menos repete o modelo do texto poético do que implica a organização de uma resposta *outra* empreendida ao nível do sensível².

Tchaikovsky manipulou exatamente estas ferramentas ao usar as imagens do texto de Dante, evocando-as para retirá-las de sua “realidade” e (re)escrevê-las mediante sua sensibilidade imaginária mediante a linguagem musical. Partindo do texto como construção de uma linguagem musical, entendida como uma ferramenta de elaboração textual, base da representação entre o texto literário e o texto sonoro, entre a mimesis e a verossimilhança, chega-se à construção de um texto (sonoro) a partir de outro texto (escrito), desenvolvendo uma ação que inscreve a mimesis num segundo nível de representação, considerando que somente indiretamente estabelece uma relação com o “real” do texto.

A representação do vendaval assinala na composição o lugar da angústia, num entendimento que vai além do temor

da morte, significando a própria impossibilidade da existência do sujeito fora do continente do desejo, um conceito que Abbagnano identifica no pensamento de Heidegger:

E compreender tal impossibilidade significa compreender que todas as possibilidades da existência, consistentes em antecipações ou projetos que pretendem transcender a realidade de fato, só fazem reincidir na realidade de fato. Por isso, o verdadeiro significado da Angústia é o *destino*, isto é, a escolha da situação de fato como herança de que não se pode fugir e o reconhecimento da impossibilidade ou nulidade de qualquer outra escolha que não a aceitação da situação em que já se está. (...) Nesse sentido, Heidegger diz que a Angústia “liberta o homem das possibilidades nulas e torna-o livre para as autênticas”³.

No meio do turbilhão das almas condenadas, Virgílio identifica várias personalidades associadas à luxúria, como Semíramis, Cleópatra, Páris, Helena e Tristão. Dante pede ao guia para falar com duas delas e tem o desejo atendido, e por um breve instante o suplício fica em suspenso. O vórtice se detém para que o poeta ouça o relato dos condenados. Quando atinge seu zênite, a angústia e sua representação (tormenta) cedem e Tchaikovsky dá voz ao relato correspondente à Francesca (1255-1285), e uma melodia muito triste - *andante cantabile non troppo* - emerge de um silêncio abissal e um clarinete assume a narrativa introduzindo o tema do amor. Jogo cênico de contrastes: grandes massas orquestrais na representação da tempestade de um lado e melodia solo no plano narrativo pessoal do outro.

No poema, é Francesca da Rimini quem responde a

Dante, contando o motivo de se encontrar naquela situação. Apaixonada por Paolo Malatesta (1246-1285), ela é forçada a casar-se com o irmão de Paolo, Gianciotto. O casamento, entretanto, não abafou seus sentimentos pelo então cunhado. Pelo contrário. Sua narrativa sugere que continuaram a se encontrar. Para Dante, Francesca diz que a história de amor de Lancelot a precipitou na situação em que se encontrava⁴, e já não tinha medo do sentimento que a arrastava ao amante, na confissão de um amor mútuo que terminaria no duplo assassinato pelo marido traído. A importância que Dante dá à narrativa de Lancelot como catalisador da situação dramática é digno de nota. Algo como se a arte desencadeasse a ação de mecanismos ocultos nos sujeitos e alheios à sua vontade, como uma engrenagem que move outra e assim sucessivamente, pondo em ação a tragédia do indivíduo numa teia que lhe escapa⁵.

Certamente este foi um dos muitos pontos do texto de Dante que fascinaram o compositor. Como Francesca, ele se sentia arrastado a sentimentos que não podia controlar e que, por mais que fossem sufocados, não desapareceram. Como Francesca, ele se via preso ao desejo e sentia as pressões do forte vento da censura a afastá-lo de qualquer realização. Como ela, sentia o peso da recordação do tempo do desejo oprimido pelo tempo da separação.

Ao clarinete inicial, sucedem-se, em alternâncias e repetições entre os diversos timbres das cordas, madeiras e metais. Enquanto a melodia segue seu curso sustentada principalmente pelas cordas, Tchaikovsky teceu uma rede de escalas ascendentes dos sopros em segundo plano cuja única função é não deixar o ouvinte esquecer que a tormenta está suspensa, mas temporariamente. Uma rede de sombras, reflexos, névoas, fragmentos que emergem e caem. Fogos-fátuos à beira do abismo repleto de lampejos e vultos contorcidos.

O pungente tema introduzido pelo clarinete e que domina a parte intermédia da composição assume a narratividade da tragédia da personagem:

Quando os doces suspiros só se ouviam,
Como, em que amor mostrar-vos ha querido
Os desejos, que ainda se escondiam?
Não há - disse - tormento mais dorido
Que recordar o tempo venturoso
Na desgraça. Teu mestre o tem sentido.
Mas porque de saber és desejoso,
Como nasceu a flor do nosso afeto,
Direi chorando o lance lastimoso⁶.

O sentido trágico da melodia tem raízes na poesia que o compositor traduz como sentimento: elemento que reduz os amantes à totalidade do desejo. Denominador comum na produção romântica do século XIX, para Tchaikovsky, poesia e sentimento são sinônimos e igualmente responsáveis pela identidade de uma obra de arte. Como a música, a poesia fazia-o vacilar. Oferecia um sentido à sua produção. E parece acertado dizer que Tchaikovsky encontrou este *desvelamento* da “verdade” da poesia quando, como leitor, conferiu-lhe o sentido próprio da sobreposição do seu mundo com o mundo da obra que lê. Seus olhos de músico revelaram não apenas o seu próprio “real”, mas também instrumentalizou o compositor a descobrir novos sentidos para sua expressão artística pessoal.

Na conclusão da pungente linha melódica, Tchaikovsky conduz o ouvinte de volta ao ponto de partida e compõe a música como a rima polifônica dos provençais. O texto de Dante termina com a perda dos sentidos do narrador diante da tragédia. Tchaikovsky, ao contrário, constrói na peça uma

arquitetura circular. A composição adquire a estrutura do círculo dos condenados e não termina na narrativa da personagem que retorna à inexorabilidade de seu destino: a tragédia de Francesca está completa. Não há saída, nem redenção para Francesca, Paolo ou Tchaikovsky. O canto de amor foi um breve relato suspenso no hiato do inextinguível martírio. Conforme a estrutura da composição nos sugere, esta compreensão do destino nos remete a Heráclito (540-470 a. C), na afirmativa que faz Costa Lima ao observar, a partir de Auerbach, que o caráter de um homem é seu destino, significando que cada destino não é fortuito, pois o caráter de cada um de nós opera como a base de sua miséria, de sua fortuna ou de sua mediocritas⁷.

Com esta estrutura circular, o compositor deixa evidente sua compreensão do destino: fatalidade do ato de voltar a si mesmo. Historicidade autêntica, conforme Heidegger⁸ ao escolher o já escolhido, rerepresentando uma ação já representada. Ao fim e ao cabo, *Francesca da Rimini* não é mais a narração do texto do poeta florentino. Tchaikovsky parte de Dante para encontrar-se consigo mesmo. Olha para o espetáculo do vendaval e constrói um autorretrato.

Para nós, uma audição de *Francesca* confronta-nos com um autor que vai falar de si como sujeito da angústia. Seu “eu” aparece como resultado desta experiência estruturante, eixo em torno da qual se organizam os planos da narrativa musical. É deste modo que em *Francesca* emerge a narratividade de uma experiência da angústia nas suas diferentes dimensões, como relato da personagem do poema e como expressão dos dramas do compositor. Como experiência que envolve um sujeito - que deseja e ama - permite a compreensão de aspectos como a sua origem e suas consequências: morte e expiação para Francesca e Paolo, angústia e inquietação para Tchaikovsky.

Apesar da opinião consensual na época - para

Balakirev (1837-1910), por exemplo, Tchaikovsky havia atingido o apogeu de sua produção musical - dos méritos de *Francesca*, Tchaikovsky muda de ideia em relação à obra. Escrevendo ao próprio Balakirev em 24 de dezembro de 1882, o compositor fala de grandes “deficiências” da obra, em que “a relação da música com o programa não era intrínseca, mas apenas estranha”. Mas sua opinião deve ser relativizada. O compositor estava num outro momento de sua vida quando escreveu a Balakiev, as turbulências de seu casamento fracassado com Milikova já se encontravam relativamente estabilizadas e ele se dedicava ao *Trio para piano, violino e violoncelo em lá menor, op. 50*, uma composição bem mais intimista e distante da grandiloquência de *Francesca*. Mas o sucesso de *Francesca* repudia o julgamento subjetivo de seu autor.

5 - NOTAS

- 1 ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. <Disponível em: <http://www.consciencia.org/dante-alighieri-vida-nova>> 2011b. Acesso em: 20 mai 2011
- 2 RICOUER, Paul. Tempo e narrativa - Tomo I. Campinas: Papirus, 1994.
- 3 LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 26.
- 4 BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- 5 Notação musical entendido no sentido que lhe atribui Zamprona: um código ou sistema de informações através das quais os sons, ideias musicais, indicações de execução e andamento são registrados sob a forma de escrita, permitindo que a intenção do compositor seja restituída no ato da execução. In: ZAMPRONA, E. *Notação, representação e composição*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 13.
- 6 Conforme o concebemos atualmente, o poema sinfônico surge com Franz Liszt (1811-1886) e seu desejo de expandir as obras de um único movimento além das formas já conhecidas e exploradas das Aberturas musicais. Entre 1849 e 1881, Liszt compôs 13 poemas sinfônicos - *Ce qu'on entend sur la montagne, Tasso, Lamento e Trionfo, Les Préludes, Orpheus, Prometheus, Mazeppa, Festklänge, Héroïde Funèbre, Hungaria, Hamlet, Hunnenschlacht, Die Ideale e Von der Wiege bis zum Grabe* - e abriu um fértil caminho à produção de diversos artistas como Claude Debussy (1862-1918), Smetana (1824-1884) e Camille Saint-Saëns (1835-1921), por exemplo.

- 7 CAMPOS, Augusto de. *Invenção*. São Paulo: Arx, 2003, p. 39.
- 8 Idem, op. 179.
- 9 GONÇALVES, Aguinaldo J. *Laokoon Revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 100.
- 10 Escrevendo ao seu irmão Modest em setembro de 1876, o compositor colocou que: “Como resultado de longa elucubração, de hoje em diante me prepararei para realizar um casamento, com quem quer que esteja disponível. Creio que nossas inclinações sejam o maior e mais insuperável obstáculo à nossa felicidade, e que devemos lutar com todas as forças contra a nossa natureza. Farei o possível para me casar ainda este ano, e, se não tiver coragem de fazê-lo, me libertarei, de qualquer forma, de meus hábitos, e o farei de forma a não ser mais visto na companhia de... Preocupo-me somente em erradicar de mim esta perniciosa paixão”.
- 11 Carta a Anatoly, Florença, 19 de fevereiro de 1878.
- 12 WILEY, John Roland. Piotr Ilyich Tchaikovsky. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, 2001.
- 13 ALIGHIERI, Dante. *Inferno: Canto III*. <Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu000997.pdf>> Acesso em: mai 2011.
- 14 LUCCHESI, M. A. *A Paixão do Infinito*. Niterói: Cromos, 1994, p. 35.
- 15 ALIGHIERI, Dante. *Inferno: Canto V*. <Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu000997.pdf>> Acesso em: mai 2011.

- 16 TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- 17 PASQUINI, E. e QUAGLIO, A. In: *La Divina Commedia*. Torino: Garzanti, 2005.
- 18 ECO, Humberto. História da Beleza. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- 19 ALIGHIERI, Dante. *Inferno: Canto III*. <Disponível em:<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu000997.pdf>> Acesso em: mai 2011.
- 20 LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 40-46.
- 21 LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2007, p. 76-77.
- 22 ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 61.
- 23 Por passatempo eu lia e o meu dileto

De Lanceloto extremos namorados;
Éramos sós, de coração quieto.

“Nossos olhos, por vezes encontrados,
Cessam de ler; ao gesto a cor mudara.
Um ponto só deu causa aos nossos fados.

“Ao lermos que nos lábios osculara
O desejado riso, o heróico amante,
Este, que mais de mim se não separa,

“A boca me beijou todo tremante,
De Galeotto fez o autor e o escrito.
Em ler não fomos nesse dia avante”.

ALIGHIERI, Dante. *Inferno: Canto V*. <Disponível em:<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu000997.pdf>> Acesso em: mai 2011.

24 O tema da Francesca da Rimini, ou o amor adúltero punido com a morte dos amantes, foi bastante profícuo no século XIX e início do século XX. Dentre as várias obras que inspirou, destacamos: no teatro e na ópera, as obras de Paolo Carlini (1825), Saverio Mercadante (1828), Pietro Generali (1829), George Boker (1853), Gabriele d’Annunzio (1901), Stephen Phillips (1902), Sergei Rachmaninoff (1906), Eugene Nordal (1840) e Emanuele Borgatta (1837); na música, além de Tchaikovsky, Arthur Foote (op. 24 - 1890), Antonio Bazzini (op. 77 - 1889) e Paul von Klenau (1913) e nas artes visuais, Joseph Anton Koch (1805), Marie-Philippe Coupin de la Couperie (1812), Jean Auguste Dominique Ingres (18119), Ary Scheffer (1835 e 1855), Gustave Doré (1857), Alexandre Cabanel (1870) e possivelmente Auguste Rodin (O Beijo - 1888).

25 ALIGHIERI, Dante. *Inferno: Canto V*. <Disponível em:<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu000997.pdf>> Acesso em: mai 2011.

26 LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2007, p. 748.

27 HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. São Paulo: Vozes, 2006.

6 - O ESPAÇO DE MORAR REVELADO: A CASA VISTA POR CECÍLIA MEIRELES

Em junho de 1947 o jornal *A Manhã* publicou na seção “Letras e Artes”, uma crônica de Cecília Meireles intitulada *A Casa*. Tendo seu primeiro livro lançado em 1919 - *Espectros* - o nome de Cecília Meireles já se ligara ao que de melhor se fazia na poesia da primeira metade do século XX no Brasil. E não somente à poesia. Além dela, se dedicou à prosa em vários gêneros: artigos, ensaios, conferências, estudos sobre folclore e educação¹.

Este texto não se propõe a fazer uma análise do discurso “oculto” no texto de Cecília, entendido como produto cultural de sua autora; sobretudo quando se coloca este horizonte como produto de uma experiência estética intersubjetiva e vista como obra que se completa nos olhos de quem o lê. A interpretação que proponho, ao rever o mundo que o texto da escritora revela, é apenas uma entre as várias possíveis.

Como é facilmente verificável, a linguagem poética invade de sua prosa. Talvez, não importe delinear os contornos de uma ou de outra, mas perceber manifestações diversas da mesma pena, fruto de uma única *poiesis*.

Dentro do contexto de ruptura e de divisor de águas que o modernismo construía na literatura e nas artes no Brasil das primeiras décadas do século XX, Cecília se distinguiu de seus contemporâneos por recusar tanto uma identidade nacionalista quanto uma particularidade estética determinada através de uma ruptura. Colocada numa condição de “pós-simbolista” por Otto Maria Carpeaux e ao lado de Drummond e Bandeira entre

os grandes poetas vivos daquele momento, Cecília se distingue através de uma poética simultaneamente atual e inatual, conforme o colocado por Neto². Filiação a um conceito de tempo diverso de seus contemporâneos, desligado de fraturas estilísticas, arroubos nacionalistas ou afirmações ideológicas. Para ele:

Não se trata, portanto, de uma “neo-simbolista” que apenas voltava ao Simbolismo de maneira passiva, mas de uma autora que parte desse movimento, e do que havia nele de conexões com o Parnasianismo, rumo a uma arte moderna escoimada de seu materialismo limitador, fazendo preponderar um desejo de unificação e não de cisão, de universalização e não de particularização. E esse desejo se realiza muito mais pelo desprendimento dos vínculos terrenos, num movimento de ascensão que lhe dá um olhar mais amplo sobre o homem e a existência.

Aversa ao sentimento estético separatista, ela se apossa de uma palavra agregadora, por sentir de forma aguda a fugacidade de tudo. Afastada do centro da poética modernista, manejando uma língua intemporal, ela deu continuidade a uma tradição lírica ibérica, trilhando a contramão dos rumos poéticos de nossa modernidade, que negou justamente a conexão com a cultura portuguesa, em nome da afirmação do local ou por deslumbramento por culturas mais

avançadas tecnicamente. O que é considerado conservador em sua postura adquire um papel de revolta, de resistência, até hoje pouco valorizado em nossa cultura afoita demais pelas novidades³.

Neste sentido, falar em brasilidade expressa na arte da época, corresponde abordar uma temática constante no cenário cultural nacional e que diz respeito aos problemas de uma conceituação de uma cultura brasileira. Como ponto de partida, entendemos que as práticas artísticas modernistas - principalmente as relacionadas à literatura - se revestiram de propriedades capazes de esclarecer práticas sociais e ideológicas inauguradoras de uma forma de ordenar, ou ao menos de propor uma unidade cultural.

Vista desta maneira, a conceituação de uma identidade cultural não deve ser entendida como um conceito fechado, mas antes como um *continuum* de resultados transitórios dado basicamente às suas causas múltiplas e mutáveis. Ponto de referência essencial no processo de formação da arte brasileira, o modernismo se afirmou no Brasil através de um processo historicamente inconcluso, dinâmico e contraditório em sua essência; e, portanto, problemático e aberto, a ainda que em sua primeira fase até os anos 1930 esta antinomia não seja consciente. Somente a partir da II Guerra é que esta antinomia será assumida, sobretudo por Mário de Andrade, como uma estrutura inconclusa e um problema aberto.

No panorama do modernismo no Brasil, a obra de Cecília, em prosa ou verso, não revela nenhum momento de ruptura em termos profissionais, nenhum ano de *conversão* à modernidade, nenhuma guinada abrupta. Sua formação se deu de uma maneira peculiar, estando intimamente ligada ao seu percurso biográfico e à vivência de sua infância.

De acordo com Miguel Sanches Neto⁴, a orfandade foi a circunstância caracterizadora de uma estética da ascese, lugar geométrico que a poeta definiu como morada. Cecília delimitou um espaço limitado, pleno de solilóquios. Uma lente através da qual via e ordenava o mundo que criava. E foi precisamente deste ponto de vista, externo e alheio, que a autora se colocou ao escrever *A Casa*. À compreensão deste ponto de vista é preciso entender os conceitos de tempo e de espaço revelados pela poeta e de que nos apoiaremos nesta exposição.

6.1 - O olhar exterior - a casa vista por fora

Das minhas altas varandas a avistava. E se a notei, foi só por sua solidão, esse uniforme pelo qual - objetos, animais, pessoas, - fazemos o nosso reconhecimento. Pensei que seria meu destino amá-la. E sobre ela pensei algumas vezes, deslizando como uma pequena mosca pelas suas vidraças insondáveis, aventurando-me como os esbeltos gatos pelos ângulos do seu telhado, farejando o desenho secular e pueril das suas cornijas⁵.

Cecília Meireles, de suas *altas* varandas - reais ou imaginárias - observou uma casa de esquina, abandonada, repleta de silêncios. A autora identifica como seu este espaço alheio: *ainda quando pertençam a outros, para mim é que foram feitos*⁶. Ao lugar exterior atribuiu o reconhecimento de suas dispersões em portas, corredores, escadas e jardins. Aos lugares que não são seus e onde não se está, se espelha. Ao se colocar no corpo de outros seres - pequena mosca pelas vidraças, gatos pelos telhados - faz um primeiro e fundamental reconhecimento,

algo como um tatear através do externo. Assume sem rodeios sua relação com a distância e o que ela representa:

Pensei que das minhas altas varandas se inclinava um coração de amor para a casa solitária, e deixei-me ir vivendo essa nova ternura; com suas ausências, seu natural impedimento de distância, e a impossível comunicação. Mas afinal, aprendemos tanto com os homens a lição da renúncia que amar uma casa fechada é um pequeno exercício; e uma casa vazia contem mais sonho e mais resposta que a maioria das pessoas. Nunca esperei, no entanto, nada mais que esse meu amor. Porque o amor não precisa mesmo de nada. E até de certo modo, quando se fortalece muito, começa a excluir tudo. O amor quer ser sozinho, isento de repercussão⁷.

Visto em sua relação com o espaço, a dimensão temporal adquire um novo significado. Além do comprimento, largura e altura - as dimensões espaciais -, o tempo comparece como um elemento de se estar no espaço. O verdadeiro sujeito da percepção da arquitetura é aquele que se coloca no espaço, ainda que do lado de fora como na *Casa*. Ao tempo real da experiência, Cecília contrapõe uma quarta dimensão temporal simbólica, processada pelo afastamento em relação ao objeto.

O fato de não entrar na casa, não explorar seus ambientes internos, não vê-los por dentro, é significativo. A autora escolhe ficar do lado de fora apesar de nada indicar um impedimento de se entrar no espaço da casa. Entretanto, esta não ação desperta na autora os mecanismos da imaginação e, através da distância, compõe um espaço de sonho que ela preenche com ela própria. Não interessava a ela entrar na casa. A renúncia seria exercitada através da distância do olhar.

O conhecimento do interior, ao revelar o conteúdo, poderia impedir o espelhamento; e o espaço que ela compõe não pode ser mensurável ou definido pelos parâmetros construídos pela arquitetura do edifício.

Ao se colocar do lado de fora, Cecília cria uma visão de espaço peculiar, plena de subjetividade, relacionada com sua noção de tempo. O tempo não se apresenta em sua condição de passado ou futuro, mas em sua condição transitória, fugidia. Apesar de presente, escapável e móvel. Daí seu encantamento e sua dor.

À imobilidade do objeto físico da casa, a autora identifica uma ação. Ação de igual intensidade à sua de observadora e em sentindo contrário. Uma ação que não é percebida por ninguém além dela:

Mas um dia a casa tirou todas as suas telhas. E entendi que para mim as tirava, e que era seu modo de dizer-me “ Eu também te amo.” Era o seu modo de entregar-se. E das minhas altas varandas vi toda a sua anatomia, suas divisões, suas passagens, suas claridades, seus descabros, a mancha dos quadros no papel das paredes, as pias, os lavatórios, os ladrilhos amarelos e azuis, o chão com sua geometria, o lugar de comer, o lugar de dormir, e esse espaço geral de sofrer, que as casas piedosamente cercam com seus sucessivos regaços⁸.

Metáfora do seu próprio fazer poético, a figura da casa é instrumento, ela própria, de representação de um mundo interior absolutamente sensorial. Através desta “desconstrução” se processa uma revelação e o interior do objeto passa, mesmo à distância a ser percebido. A imagem corresponde a um desnudar em que observam novas cores. Os espaços internos

outrora cobertos - e portanto menos sujeitos às variações da luz - adquirem novas tonalidades através do sol e da lua. Elementos naturais que adquirem presença de protagonistas dentro do espaço construído.

Esta ação de ruína do espaço construído, vista e compreendida pelo olhar exterior, é para a autora o objeto mesmo da percepção, numa ação que podemos identificar como fenomenológica. O que a poeta vê - real ou imaginariamente - são dados absolutos apreendidos em intuição pura. O processo de desmaterialização do espaço físico objetiva descobrir tanto as estruturas essenciais dos atos de ver e imaginar (*noesis*) quanto as entidades objetivas que correspondem a elas (*noema*), para usar uma terminologia tão cara à fenomenologia.

A experiência propiciada pela distância e pela solidão, se constitui no hábito da habitabilidade, a que se refere Ferrara⁹. Pela vivência da solidão, a cronista aplica à cidade e aos seus elementos - as outras casas - o seu modo de habitar e de ver o seu entorno. A solidão é a lente através do qual ela faz o uso do seu entorno. Dentro da cidade a solidão forma a identidade e marca o ritmo de ocupação do espaço. Cria, a seu modo, uma habitabilidade. Algo similar ao dito por Lucrecia Ferrara ao colocar que:

Na homogeneidade da cidade, o hábito é a sedimentação de um uso urbano e, ao mesmo tempo, fator de baixa definição da cidade enquanto fonte de informação; entretanto, é por este mesmo uso que o homem se apropria do espaço ambiental, identificando-o e se identificando com ele; é o uso que dinamiza o espaço e o concretiza como modo de ser de uma cidade ou de um modo de viver. A cidade adquire identidade através do uso que conforma e informa o ambiente. O espaço é informado pelo uso

que o transforma em lugar, em ambiente público ou privado¹⁰.

A poeta não pretende dominar estes elementos ou suas antinomias, mas transitar por eles mediante uma experiência sensível e imagética. O texto relata uma experiência que deveria ser o contrário do de se construir uma memória. Mediante o desfazer, a autora constrói um sentido. Cria, mediante a ruína da casa, uma experiência de se estar no mundo. O espaço e o tempo da arquitetura comparecem como sujeitos de uma metáfora e de uma experiência poética. No texto, a figura da casa, do espaço construído, arquitetônico, desempenha a função de se estar diante de uma obra de arte. Quer como presença ou como desvelamento, produção do sentido, experiência do mundo da obra que se intromete e faz vacilar o mundo daquele que se envolve com ela, como entende Brandão¹¹. Segundo ele, a existência da obra de arte se afirma na ação de se produzir um sentido:

Já na sua Poética, Aristóteles estabelece a verossimilhança e não o vero como o objetivo do poeta trágico. Propondo a este retratar não “os homens como eles são” mas “tais como devem ser”, afora inúmeras outras considerações derivadas acerca da eticidade original e da função da obra de arte, o Estagirita coloca a necessidade da obra ater-se aos princípios de unidade tempo, ação e lugar que a capacita a condensar as ações e concentrar a vida de modo a que ela, afastando-se da dispersão do contingente, revele um sentido e promova a *catarsis* e o auto-reconhecimento do espectador. E, assim fazendo, ela se vê conferida de sentido e oferece um conhecimento da verdade que antes se ocultava. Tal

experiência da verdade é o que muda o espectador e, portanto, é um outro tipo de verdade que se anuncia na obra de arte e que não pode ser compreendida como *adequatio* entre a obra e algo exterior a ela: é a verdade como desvelamento, produção do sentido, experiência do mundo da obra que se intromete e faz vacilar o mundo daquele que se envolve com ela¹².

Em *A Casa*, Cecília refuta qualquer presentificação e desafia a percepção linear do tempo. Para isso, utiliza do instrumental da poesia que a permite transpor a noção imediata do tempo e à concretude da matéria. De dentro de seu invólucro, a autora cria um mundo pessoal e ao povoar a casa com o “seu” tempo, dissolve a barreira da distância espacial do que vê.

6.2 - O olhar interior - a casa vista por dentro

A compreensão do texto de Cecília se enriquece ao olharmos uma obra de arte que vê o seu oposto. Se por um lado o seu olhar é externo, por outro lado houve quem viu o espaço por dentro. E poucos foram tão emblemáticos como Johannes Vermeer (1632-1675).

Na história das artes visuais Vermeer é uma das figuras que exercem maior fascínio. Das trinta e seis pinturas atribuídas a ele - algumas não datadas com precisão até hoje - apenas duas não são de interiores. Imersas na representação da vida doméstica, tema dominante da escola de Delft, sua obra mostra momentos íntimos do espaço de morar. Rara é a visão de uma rua ou uma paisagem. Estão ausentes também os retratos, ao menos na sua concepção tradicional¹³. A luz e a espacialidade representada em suas vistas exteriores não se constituem em obras de exceção. Tanto os interiores quanto os exteriores,

favorecem para Vermeer, mais o jogo de luz e sombra do barroco do que a claridade clássica. As vistas do espaço construído pelo artista não estão em oposição às de seus contemporâneos, como podemos ver nas obras de Pieter Saenredam (1597-1665), de Pieter de Hooch (1629 - 1684) e de Gabriel Metsu (1629-1667).

Imersas no horizonte do desenho barroco, os interiores de Vermeer, apesar de mostrarem e explicitarem uma forma ao observador, apresenta-a na incompletude. Conscientemente, o artista oculta parte dela por detrás de uma cortina, no horizonte não vislumbrado através de uma janela aberta, no que está por vir em um corredor, numa encruzilhada, numa porta entreaberta. A forma representada só pode ser entendida através desta incompletude, desta parte oculta que sabe-se presente mas que não se pode ver. Neste jogo reside o propósito de evitar que a imagem enfocada na tela pareça legitimada pelas contingências materiais do assunto representado, como o colocado por Wölfflin¹⁴. Tudo parece simples e nada o é, dado que a luz não se refere à forma, tornado-se ela própria, um elemento não mensurável. Para ele:

O motivo perde a sua evidência, o seu significado inequívoco; surgem então aquelas tomadas que não demonstram qualquer interesse pelos objetos, para as quais a pintura paisagística constitui, sem sombra de dúvida, um terreno mais propício do que o retrato e os quadros de cenas ou assuntos históricos. (...) As vistas arquitetônicas podem ser ricas em conteúdo objetivo, mas devem comportar-se como se não se preocupassem em nos transmitir determinada realidade¹⁵.

Consideradas em suas autonomias poéticas, nada liga a obra de Vermeer à de Cecília. A literatura moderna do

século XX no Brasil e pintura Holandesa do século XVII parecem à primeira vista, separadas por um intransponível abismo. Penso que não. Falar do espaço da casa é falar de uma ampla realidade que deve ser vista como complexidade. Além dos dados expressos por sua materialidade, ele é formado pelas dimensões simbólicas e imaginárias, dimensões paralelas traduzidas pela poesia e pela pintura. Entendo que pensar o espaço da morada é fazer convergir as variadas dimensões que partem dela ou a ela se sobrepõe. Tanto a literatura quanto as artes visuais se constituem num instrumental privilegiado que nos permite compreender o *espaço geral de sofrer* no dizer da cronista.

No contexto da obra de Cecília, a *Casa* (1947) se situa entre duas obras de fôlego: *Mar absoluto e outros poemas* (1945) e *Retrato Natural* (1949). Frutos do cerne de sua poética e do período mais tranqüilo e estável propiciado pelo seu segundo casamento. Em 1951 vai pela segunda vez à Europa. Conhece a França e os Países Baixos, e da Holanda escreve os *Doze Noturnos da Holanda*, publicados em 1952. Anda pelas mesmas ruas de Vermeer. Através da figura da noite e do silêncio, compõe um quadro onírico. Uma noite holandesa - nítida - envolvia a poeta:

E a noite dizia-me: “Vem comigo, pois, ao vento das dunas,
Vem ver que lembranças esvoaçam na frente quieta do sono,
E as pálpebras lisas, e a pálida face, e o lábio parado
E as livres mãos dos vagos corpos adormecidos!
Vem ver o silêncio que tece e destece ordens sobre-humanas,
E os nomes efêmeros de tudo que desce à franja do horizonte!
Oh! Os nomes... - na espuma, na areia, no limite incerto dos mundos,

Plácidos, frágeis, entregues à sua data breve,
Irresponsáveis e meigos, boiando, boiando na sombra das almas,
Suspiro da primavera na aresta súbita dos meses ...¹⁶

Envolto no mesmo silêncio que envolveu Cecília Meireles, o espaço de Vermeer é concebido pela distância. Através dela o silêncio unifica, entrelaça e equaciona tanto pessoas quanto objetos. O mundo externo, o tempo da natureza e sua realidade não interessa ao pintor. Desprovido de interesse, ele se dedicou ao mais íntimo dos espaços: o de morar.

O pintor construiu um espaço cuja única intromissão do exterior é a luz e seus reflexos, sua geometria e sua sombra. A luz revela e fixa as figuras suspensas em gestos solitários através de uma intimidade que não se imagina revelada. Uma intimidade que é medida através da luz, da sombra e da distância, ela própria espaço.

Ao espaço cartesiano, mensurável, analítico, Vermeer contrapõe um espaço subjetivo, construído a partir da geometria visual, mas além dela. A geometria é a ferramenta da representação da distância do ser em relação aos seus sentimentos, que se apresentam ao observador como uma recordação e não como um fato. À idéia do registro de um fenômeno o pintor oferece a construção de um espaço único e mágico. Construção plena de uma subjetividade íntima que somente seria reconhecida e valorizada na segunda metade do século XIX por autores como Marcel Proust (1871-1922).

Os anos entre 1662 a 1667 foram para Vermeer de inspirada produção. Datam deste período obras importantes como *Carta de Amor* (1667), *Mulher com colar de pérolas* (1664), *O Concerto* (1664) e *Lição de Música* (1662)¹⁷. Em todas elas, podemos entender o espaço pictórico através da distância que

o constitui. A distância estabelece as relações de quem vê - na penumbra - e de quem é visto, sob a luz. As ações desempenhadas pelas personagens - ver uma carta, experimentar um colar de pérolas, executar ou aprender música - apenas marcam e referenciam a distância, estabelecendo um limite à observação. Estabelecem um lugar próprio que não pode ser invadido senão pela distância do olhar. Ou então elas próprias vendo através da janela, observando mediante o recorte que o filtro da abertura arquitetônica proporciona. Pela moldura das aberturas constrói-se a perspectiva do que não está retratado no espaço pictórico, o além. A janela marca o limite tanto do através de quem vê quanto do espaço do que é visto. Uma fronteira com o espaço do outro. Ao menos é isso que podemos ver, dentre outras coisas, em obras como *Jovem com uma jarra de água* datada de 1662 e em *Senhora escrevendo carta com sua empregada* de 1671.

O olhar é o único instrumento que nos permite entrar neste mundo, mas respeitando a privacidade a que tem direito seus habitantes. Vermeer construiu um mundo de sujeitos que devolvem aos observadores a possibilidade de preencher, através da imaginação, o fato. Qual o conteúdo da carta do amado ausente? Em que pensavam diante da janela aberta? Quem passa na rua em frente a casa? Qual a palavra na boca entreaberta, na frase suspensa? Qual sentimento aflorou e foi abafado? O pintor não responde a nenhuma destas perguntas. Devolvendo-as ao espectador cria a possibilidade de, através do imaginário, construir um sentido. E assim participar da experiência estética que seu origem à obra de arte.

Como bem observou Antonio Quinet¹, mediado pelo simbólico formado pelo imagético, o observador pode partir do visível e chegar ao invisível. Cabe a quem vê, completar o jogo que o espaço pictórico barroco propõe e, ao permitir essa abertura, minimiza os aspectos da consciência evidentes na



Fig. 1 - Johannes Vermeer. *Jovem com uma jarra de água* (1662) óleo sobre tela, 45.7 por 40.6 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 2 - Johannes Vermeer. *Senhora escrevendo carta com sua empregada* (1671) óleo sobre tela, 71,1 x 58,4 cm. National Gallery of Ireland, Dublin.

percepção, coloca a obra - poética ou visual - num horizonte não cartesiano.

O destino da casa da crônica de Cecília é notadamente, diferente das retratadas por Vermeer. Ao espaço incompleto do desenho barroco, corresponde uma revelação em Cecília. A casa se desnuda, abrindo-se em ruína, achando-se “desnecessária”. Entretanto a casa sobrevive à sua desmaterialização:

Tudo desapareceu. E a casa ainda existia. E por fora não tinha mudança nenhuma. E a sombra das nuvens boiava na sua amplidão e só de ar e de luz e de som estava repleta. De silêncio, não. O silêncio voara, e olhava para ela, com os meus olhos. Ele e eu assistíamos a esse deixar de ser que parecia voluntário. E ouvíamos a casa dizer que desdenhava de si própria, que se achava desnecessária, que tudo quanto fora já não servia, e que até para abrigar e proteger é preciso inventar mil modos diferentes, sucessivos, porque as misérias dos homens que habitam as casas são muito complicadas, doloridas, assustadiças, inquietas. (...) E a memória da casa estava apenas no chão, no traçado do chão, por onde ela voltava ao seu começo, àquele tempo em que o arquiteto a inventara e ela era um vago pensamento. Era um desenho em cima da Terra, outra vez, mas um desenho que agora se apagava. E a casa me foi dizendo adeus pouco a pouco, e muito amorosamente. E um dia olhei das minhas altas varandas e todas as suas janelas tinham saído, e suas quatro paredes tinham sido levadas, e ela não possuía mais limites: era um quadrado deserto, um pequeno quadrado do planeta, à mercê dos homens².

A cronista construiu uma imagem poética em que o objeto - a casa - retorna ao conceito, à concepção e à gênese

estética. No caso, a materialidade do espaço construído se resume ao desenho conforme o concebido pelo arquiteto, reconstruindo uma memória “ao avesso”. Parte do reconhecimento da forma externa e termina no quadrado deserto, um pequeno quadrado do planeta, à mercê dos homens. Na *Casa*, a identidade de quem vê se dá no reconhecimento da destruição do objeto, que é ele próprio, sujeito da experiência estética:

Foi só então que algumas pessoas repararam na casa que já não era casa. Que não era mais aquela casa. E como para os outros só tinha sido aquilo, é natural que não fosse mais nada. Nem deixara pó que sujasse a roupa dos passantes. Mas eu, que a tinha visto e ouvido... Ah, comigo foi diferente. Quando chegarmos à Eternidade, também ela estará entre as coisas sem morte, - e não terá rua nem número: será simplesmente “A casa”. E, por seu serviço, permanência e derrota no mundo dos homens, anjos infantis correrão por suas traves e com longas ramagens cheias de flores a adornarão.

Ao colocar a casa na latitude da Eternidade, a cronista a situa no mundo platônico e imortal das Idéias. Colocando-a como objeto ideal, Cecília faz uma redução eidética, encontrando um significado para ela essencial. Às diferenças de uma casa ou de outra, variadas como produtos da cultura, se sobrepõe a imagem da casa imagética, substantiva. Reside aí a universalidade de sua abordagem:

Afastada do centro da poética modernista, manejando uma língua intemporal, ela deu continuidade a uma tradição lírica, ibérica, trilhando a contramão dos rumos poéticos de nossa modernidade, que negou

justamente a conexão com a cultura portuguesa, em nome da afirmação do local ou por deslumbramento por culturas mais avançadas tecnicamente. (...) Segundo sua visão, as particularidades temporais, estéticas, sociais e históricas são secundárias. Ela pôde realizar-se sem seguir o modelo do poeta moderno, esquizofrenicamente contemporâneo de si mesmo. Recusando uma identidade nacionalista, preferiu, segundo a fórmula de Fernando Pessoa, ser patrimônio da língua portuguesa³.

Rer a crônica de Cecília reabre a possibilidade de que, através da experiência estética e da ferramenta do imaginário seja possível articular saberes, construir identidades e reconfigurar a relação de distância entre o observador e o objeto da arte. A referência à obra de Vermeer abre uma releitura da crônica de Cecília no sentido a confrontar as incompletudes do espaço e do tempo que ela nos oferece. A obra de Cecília espera ser relida. E esta releitura se reveste de importância quando consideramos a necessidade de, na contemporaneidade, nos colocarmos diante de um mundo que se apresenta globalizado, mas não universal.

6 - NOTAS

- 1 Dentre outros elementos relacionados à arquitetura, Cecília voltaria ao tema da casa (Casas..., Uma casa morre e Reino da Solidão) em diversas crônicas publicadas na Folha da Manhã em Julho e Novembro de 1950 em São Paulo e em 1947 no Rio de Janeiro “Letras e Artes”, respectivamente.
- 2 NETO, Miguel Sanches. “Cecília Meireles e o tempo inteiro”. In: SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). Cecília Meireles. Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- 3 Idem, p. 24-26.
- 4 Ibidem, p. 24-26.
- 5 MEIRELES, Cecília. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 211.
- 6 Idem, p. 211.
- 7 Ibidem, p. 212.
- 8 Ibidem, p. 212.
- 9 FERRARA, Lucrecia D’Alessio. *Olhar periférico*. São Paulo: Edusp, 1993.
- 10 Idem, p. 21.
- 11 BRANDÃO, Carlos A. L. Hermenêutica e verdade na obra de arquitetura. Parte 01. Texto não publicado. Belo Horizonte: Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG. 1997, p. 4.
- 12 Idem, p. 4.
- 13 BAILEY, Martin J. Anthony. *Vermeer: An introduction to the work of Jan Vermeer*. New York: Phaidon Press, 1995.
- 14 WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- 15 Idem, p. 295.
- 16 Dois. Doze noturnos da Holanda. In: SECCHIN, Antonio Carlos. (Org.). *Op. Cit.*, p. 709-710.
- 17 SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer*. São Paulo: Taschen / Paisagem, 2005.
- 18 QUINET, Antonio. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- 19 MEIRELES, Cecília. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 213-214.
- 20 NETO, Miguel Sanches. *Op. cit.*, p.26-27.

7 - IMAGEM DE VITÓRIA: JUAN BATISTA MAINO E A RECUPERACIÓN DE BAHÍA DEL BRASIL EN 1625

Uma obra de arte sempre abre várias possibilidades. Se vista como fonte historiográfica, a obra de arte se revela uma fonte privilegiada cujas propriedades estilísticas, formais ou iconográficas remetem a uma percepção particular, a uma maneira de ver modificada pela experiência social e pela sua própria leitura. Como já observou Baxandall¹ importa reconhecer a materialidade da existência da “intenção”, qualquer que seja ela: entendida como uma construção mental que descreve a relação de um quadro com seu contexto. Como todo objeto histórico a obra de arte tem uma “qualidade intencional”, expressando uma relação entre o objeto e suas circunstâncias.

Quando uma obra de arte é deliberadamente narrativa ou programática, ou ainda pertence a um conjunto de destinação decorativa e propagandística a identificação de sua intenção pode parecer óbvia. Entretanto, sob o verniz da aparência mais evidente estaríamos diante do problema de distinguir a intenção do artista da intenção da encomenda. Se tal “intenção” existiu ou se o artista, como profissional, cumpriu um contrato: separar o conteúdo interno (pictórico) do externo (programa), separar os dados visuais dos códigos simbólicos envolvidos na representação da obra. Obra que em determinado momento o artista concluiu como acabada, decidindo que a imagem correspondia às necessidades que lhe deram origem. Resta-nos a leitura da imagem e a interpretação do ver, no nosso caso dirigido à *La recuperación de Bahía del Brasil en 1625*, pintado pelo Frei Juan B. Maino Pastrana (1578-1649) em 1635.

Concebida em três planos narrativos a pintura parece desconexa: delimitada por uma formação pedregosa em primeiro plano vemos uma cena de caridade onde um grupo de mulheres cuida de um soldado ferido, amparado por um companheiro. Três homens observam a cena e um deles indica o quadro desolador do acontecimento. Em segundo plano, um grupo de soldados holandeses se prostam diante de D. Fadrique de Toledo (1580-1634) que aponta para uma grande tapeçaria onde podemos ver Felipe IV (1605-1665) laureado à sua direita pela deusa da guerra Minerva e à esquerda pelo Conde-Duque de Olivares (1587-1645). Aos pés do Rei vemos as figuras da Heresia, Traição e da Discórdia. Num terceiro plano, ao fundo, uma vista da baía de Todos os Santos e a cidade de Salvador no horizonte. Navios incendiados e soldados em fuga sob uma fonte de luz que vem do alto, à esquerda do quadro.

Como expressão de uma alegoria do poder monárquico, a leitura da pintura de Maino é bastante complexa. O pintor expressou uma série de elementos visuais relacionados numa trama narrativa que parecem fazer parte exclusivamente à natureza temática: encomendada por Olivares para fazer parte da decoração do Salão dos Reinos¹, *La recuperación de Bahía* fazia parte de um conjunto maior de pinturas bélicas de diversos artistas espanhóis, concebidas para apresentar ao mundo a imagem destacada da grandeza militar de Felipe IV.

O programa iconográfico concebido por Olivares era consideravelmente ambicioso: na entrada, à direita e à



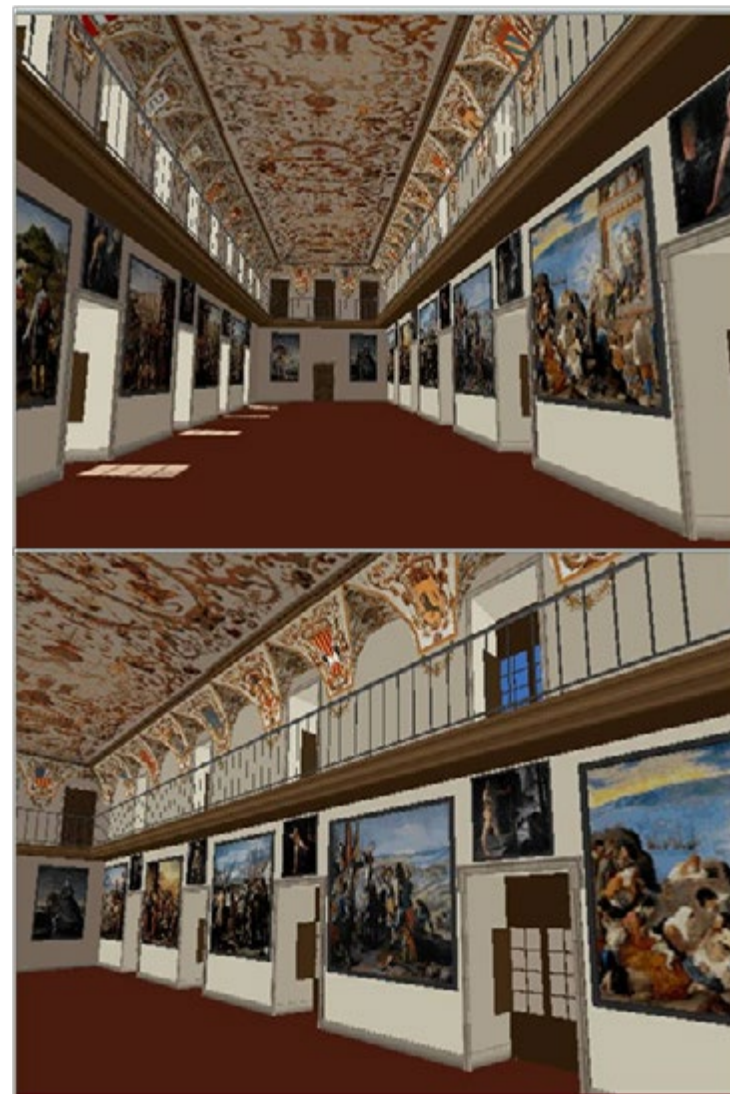
1 - *Recuperación de Salvador de Bahía en 1625* - Juan Bautista Maíno (1634). Óleo sobre tela. 309 x 381 cm. Museo del Prado.

esquerda retratos equestres de Felipe IV e Isabel, sob a porta o Infante Baltasar Carlos; nas paredes laterais norte e sul grandes representações das principais batalhas vencidas pelas forças espanholas e seus principais comandantes²; sobre as janelas dez pinturas representando os diversos trabalhos de Hércules; ao fundo os retratos equestres de Felipe III e Margarida da Áustria e fechando o conjunto de maneira a não ofuscar as pinturas, uma decoração com motivo floral entrelaçando os 24 brasões dos reinos da monarquia espanhola. A mensagem era inequívoca: presente (o rei e as conquistas militares), passado (os pais do rei) e futuro (o infante) se faziam presentes num ambiente de afirmação de poder que tinha naquela sala seu epicentro.

Mesmo imersa no ambiente da Guerra dos Trinta Anos (1605-1648), a corte de Felipe IV passava em 1635 por um momento de efervescência: os preparativos finais para a construção do Palacio del Retiro. Construído entre 1630 e 1640 e concebido por

Olivares como uma extensão do Cuarto Real existente nos aposentos anexos ao Convento de San Jerónimo el Real, o Palácio del Retiro estava destinado à temporada de verão da família real.

Neste conjunto imenso de imagens destinadas a exaltar o poderio militar de Felipe IV, o que distingue La recuperación de Bahia? Ao lado de diversos outros artistas importantes e influentes na corte, o que sobressai na obra de Maino? Como um elemento em um grande mosaico ela não se destaca em formato, técnica ou materiais. Como as demais, é uma representação de vitória. E como as demais, faz parte de um contexto decorativo uniforme na intenção. Apesar disto ela se distingue. Identificamos algumas questões desta distinção. Em primeiro lugar, e mais evidentemente, é a presença (ou ausência) da figura do monarca. Somente em Maino podemos



2 - Reconstituição virtual do Salon de Reinos

ver a figura do Rei. Ainda que fisicamente ausente do evento representado (a campanha do Brasil), o Rei é visível através de uma tapeçaria. Nos demais quadros, Felipe IV se faz presente através de seus generais e comandantes das batalhas representadas: em *La expugnación de Rheinfelden*, *La toma de Brisach* e *Plaza de Constanza* o Duque de Feria aponta para as tropas espanholas, em atitude vitoriosa frente ao exército; em *El socorro de Génova por El segundo Marqués de Santa Cruz*, vemos o momento do encontro do general D. Álvaro de Bazán, marquês de Santa Cruz com as autoridades genovesas em 1625, uma das primeiras vitórias de Felipe IV; em *A expulsão dos Holandeses da ilha de San Martin* o Marquês de Cadeita coloca os vencidos fugindo pelo mar; em *La Vitoria de Fleurus* o comandante D. Gonzalo de Córdoba num cavalo a galope aponta em direção a batalha campal entre as tropas españolas e protestantes; em *La Defensa de Cádiz* vemos o governador de Cádiz D. Fernando Girón instruindo seus subordinados a organizar a defesa da cidade frente à ameaça da esquadra inglesa; em *La Rendición de Juliers* vemos o general Ambrosio de Spínola receber as chaves da cidade das mãos do governador holandês em 1622, em *La recuperacion de San Juan de Porto Rico*, o governador D. Huan de Haro conversa com um auxiliar enquanto as tropas se movimentam ao fundo, em *La recuperación de la isla de San Cristóbal*, vemos D. Fadrique em primeiro plano e no mais famoso dos quadros da série - *La rendición de Breda* - vemos novamente o general Ambrosio de Spínola recebendo a chave da cidade de Breda entregue humildemente pelo governador Justino de Nassau após sua rendição em 1625.

Em *La recuperación de Bahía* vemos o comandante D. Fadrique de Toledo Osório apontando não para o desenrolar de uma batalha ou recebendo as chaves de uma cidade vencida, mas para a figura do Rei numa grande tapeçaria. A figura do

comandante está num segundo plano e a rendição aparece representada pelos soldados prostrados diante da representação do Rei à direita do quadro. Sobre a tapeçaria, dois *puttis* seguram um medalhão com uma legenda que não deixa dúvida sobre o sentido do acontecimento: *sed externa tua*. O que estava fora da Espanha também pertencia ao Rei. Curioso é que os *puttis* não estão no conteúdo da tapeçaria, ou seja, não estão no plano da alegoria indicada por D. Fadrique. Estão sobre ela e sustentam uma legenda inequívoca no plano “real” do acontecimento representado.

Mesmo tendo grandes variações de colorido, conjunto e de perspectiva, a composição destes quadros é de maneira geral, bastante semelhante: num primeiro plano aparece a figura principal do general contra um fundo onde se percebe o desenrolar ou desfecho de uma batalha. Além de *La recuperación de Bahía*, em nenhum quadro se vê a figura do Rei. Em todas se percebe a extensão geográfica do poderio de seu exército e da força de seus comandantes e todo o conjunto se insere na tradição iconográfica espanhola do século XVII de representação literal, alegórica ou narrativa.¹

Neste sentido, as pinturas seguem o caminho visual aberto por Rubens (1577-1640) na famosa série de pinturas dedicadas aos acontecimentos da vida de Maria de Médicis. Como outros artistas de sua época, Maino migrou para Roma onde, de acordo com Jonathan Brow², seria “enfeitado” pela marca emocional e teatral do naturalismo de Caravaggio (1571-1610).



3 - La recuperación de San Juan de Puerto Rico, Eugenio Cajés e La recuperación de la isla de San Cristóbal, Felix Castelo.



4 - La toma de Brisach, Juseppe Leonardo e El socorro de la plaza de Constanza, Bartolomeo Carducho.



5 - La rendición de Juliers. Juseppe Leonardo (1601 - 1656) e La Rendición de Breda, Diego Velázquez .



6 - La expugnación de Rheinfelden - Bartolomeo Carducho e El socorro de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz - Antonio de Pereda y Salgado.



7 - La Victoria de Fleurus, Bartolomeo Carducho e La Defensa de Cádiz contra los ingleses, Francisco de Zurbarán.

Como discípulo de Caracci (1560-1609) e amigo de Guido Reni (1575-1642), a obra pictórica de Maino possui raízes evidentes na influência não só de Caravaggio, mas também na de seus seguidores, notadamente Gentileschi (1563-1639) e Carlo Saraceni (1579-1620). Mas diferente destes, possui um naturalismo com sombras mais claras³, contrastes menos dramáticos e um colorido mais policromo, como observado com propriedade por pesquisadores como Sanchez⁴ (1997).

Em segundo lugar, o quadro se distingue pelo destaque dado aos vencidos com destaque à caridade e o cuidados dos feridos. De todos os quadros do Salão, *La recuperación de Bahia* é o único que mostra esta ênfase. E bem mais que inserir o tema da *pietá*, o artista o coloca em primeiro plano, ocupando aproximadamente um terço do quadro. Antes da expressão do orgulho militar, a representação maior do amor cristão. A vocação do pintor pode justificar a composição: quando pintou *La recuperación de Bahia* o artista já estava a duas décadas a serviço da igreja. Em 1613 Maino havia entrado para o mosteiro dominicano de San Pedro Mártir e pintaria muito pouco daí em diante. Neste sentido *La recuperación de Bahia* pode ser visto como uma obra de expressão religiosa e coerente com a produção anterior do artista.

Dos doze quadros representando as conquistas espanholas no Salón, apenas Velázquez e Maino não reproduzem o rígido esquema evidente nos demais. Enquanto os demais pintores se enquadram no programa do retrato do general vitorioso com a cena da batalha ao fundo Velázquez e Maino mostram um olhar diferente. E diferente de Velázquez, a composição de Maino é ainda mais surpreendente: se por um lado em *A Rendição de Breda*, Velázquez representa a cena onde o vencedor vai ao encontro do vencido com um gesto amistoso, um encontro de generais de valor equivalente, Maino mostra

os mortos e feridos em primeiro lugar, o general vencedor em segundo plano. Se em Velázquez não vemos nem um perdedor humilhado nem um vencedor triunfante, em Maino vemos os mais sacrificados em qualquer guerra: feridos, órfãos e viúvas. O brilho da conquista parece ofuscado.

Vista como alegorias da caridade, as figuras femininas poderiam ser representações da própria cidade de Salvador cuidando de seus feridos e mortos. Uma *pietá*. A figura feminina que cuida do soldado anônimo reedita a iconografia de Santa Irene cuidando de São Sebastião da tradição pictórica do século XVII: a postura inclinada, as ataduras e o corpo desamparado entregue aos cuidados reforçam esse ponto de vista.

Em terceiro lugar, a cena de fundo e a paisagem urbana: uma cena de fuga, onde alguns soldados holandeses fogem em direção a navios em chamas. O pintor nunca esteve no Brasil e de das terras baianas apenas conhecia o que circulava na corte espanhola mediante relatos e gravuras. Como homem instruído, era bastante provável que o artista estivesse familiarizado com os diversos relatos de viagens em circulação na corte. Neste caso, as semelhanças com representações de cidades d'álem mar - como as da cidade de Salvador feitas pelo ilustrador Gerritsz (1581-1632) em 1627 e as do pintor flamengo Andries van Eertvelt (1590-1652) - não podem ser vistas como coincidência. Parece claro que o artistas - que não esteve presente no Brasil - procurou fontes que o subsidiassem a representar o fato como a encomenda requeria. Desta forma, não poderia ser uma cidade qualquer, mas a própria cidade que foi cenário dos acontecimentos. Razão evidente de sua colocação como um cenário a conferir veracidade a um outro relato que se desenrola exclusivamente no plano pictórico.

Comparada com os demais quadros do conjunto o

cenário de *La recuperación de Bahia* é tão pouco minucioso quanto o de Velázquez. Como *A Rendição de Breda*, a narrativa da cena principal não deixa espaço para tumultuosos fundos elaborados. Apesar disto a carga simbólica se faz presente: incendiadas e derrotadas, as naves invasoras encontrariam seu fim no fundo do oceano. A heresia do protestantismo era um

veículo destinado a levar seus passageiros à ruína.

Outra questão é a inspiração da obra e sua relação com a literatura. Como *La Rendición de Breda*¹ de Velásquez e *La Victoria de Fleurus*² de Carducho a pintura de Maino também teve origem numa fonte literária: a peça teatral do dramaturgo Félix Lope de Vega (1562-1635) escrita em 1625, *El Brasil restituído*.



8 - São Sebastião, Santa Irene e Santa Lúcia (1630) e São Sebastião atendido pelas santas mulheres (1621). José de Ribera (1591-1652).

Num ponto da peça, D. Fadrique de Toledo - o comandante do ataque aos holandeses na Bahia - entra em sua tenda e indaga o retrato de Felipe IV se devia ou não ser clemente com os vencidos³. D. Fadrique entende que a resposta é sim e a peça tem seu ápice na exaltação de D. Fadrique coroado por louros por uma alegoria que representa o Brasil. Além de sair vitorioso da campanha no Brasil⁴, a figura de D. Fadrique se afirmaria mítica.

A fama de D. Fadrique o precedia. Para o padre Antônio Vieira (1608-1697) os jesuítas no Brasil foram alertados que uma calamidade atingiria a Bahia. Alguns dias antes da chegada do inimigo, um dos padres teve uma visão: Cristo apontava uma espada desembainhada para a cidade de Salvador. Em 8 de maio de 1624 duas dúzias de velas batavas lideradas por Jacob Willekens chegaram na baía de Todos os Santos. A cidade foi tomada e o governador - Diogo Mendonça Furtado - foi conduzido a Holanda. Os jesuítas abandonaram a cidade, seguindo para o interior da capitania, nas aldeias habitadas por índios convertidos.

Escrevendo ao Geral da Companhia em 30 de Setembro de 1626, Vieira entendia que os holandeses instalados em Salvador sabiam que o povo seria socorrido pela Providência e pela armada de Portugal. Apesar desta convicção, o socorro demorou quase um ano para chegar:

O mesmo Senhor, no dia da Redenção do Mundo [...], antecipandonos as aleluias com a primeira vista de nossa armada, a qual, dia de Páscoa da Ressurreição, primeiro de abril de 1625, amanheceu toda dentro da baía, posta em ala, para que as velas inimigas que no porto estavam não pudessem sair, nem escapar. Vinham todas juntas as armadas, a de Espanha, a de



9 - Hessel Gerritsz (1627) *Sanct Salvador*; Andries van Eertvelt (1624) *Ataque de Salvador* e Maino, Detalhe de *La recuperación de Bahia*.

Portugal, a Real de Castela, a do Estreito e a capitania, de Nápoles, com outros galeões e navios [...]. Por generalíssimo de todas estas armadas vinha o Sr. D. Fadrique de Toledo, general da Real de Castela, e bem afamado pelos anos que há é general, e pelas vitórias que houve ainda contra os mesmos holandeses, esta armada foi a mais poderosa que até agora passou a linha, e nela pudera vir a pessoa real, conforme a fidalguia que de Portugal vinha.⁵

O comandante holandês Ernest Kijf resistiu no Terreiro de Jesus o quanto pode, mas se rendeu em 30 de Abril. Salvador foi reocupada no dia seguinte. Entretanto, a Companhia das Índias Ocidentais não desistiria tão facilmente de suas pretensões na

América do Sul e especialmente no Brasil e a reação holandesa não tardou: quatro semanas depois, sob o comando de Edan Bondewijin Hendrikszoon, 34 naus chegaram na Bahia. Encontraram uma posição desfavorável e não se posicionaram para enfrentar D. Fadrique de Toledo. Não houve batalha. Os holandeses rumaram para a Paraíba, de onde seriam desalojados por Matias de Albuquerque. Vitorioso, D. Fadrique retornaria a Espanha em Agosto de 1625. Dentre todas as conquistas espanholas da época, a do Brasil parece ter sido a mais significativa. Tanto, que como observou Roseli Stella⁶, a vitória de D. Fadrique reconquistou o prestígio da monarquia católica na Europa.

Analisando as fontes literárias do século XVII como argumento para a pintura de Maino, Cristóbal Marin Tovar⁷ destaca além do teatro de Lope de Vega, a existência de diversas crônicas ilustradas amplamente divulgadas na corte - como Alardo de Popma (1625), bem como a existência de uma pintura

anônima intitulada *Sitio y empresa de la ciudad de Salvador en la Baya de Todos los Santos por Don Fadrique de Toledo Osório*. Devido à exatidão dos detalhes e da topografia, o autor alude a possibilidade do quadro ter sido pintado por uma testemunha da armada na Bahia, encomendado pelo próprio D. Fadrique como uma “recordação” da campanha.

D. Fadrique aparece em outro quadro do Salón. Pintado por Felix Castelo em 1626, *La recuperación de la isla de San Cristóbal* mostra D. Fadrique em primeiro plano, conversando com seus auxiliares, de frente para o observador e de costas para o exército, numa composição muito diferente da de Maino. O quadro de Castelo parece mais próximo do conjunto dos demais quadros e mais distante de *La recuperación de Bahia*, o que sugere que não o podemos incluir como uma das referências para Maino.

Mas a questão das diversas fontes para o quadro é apenas tangencial. Teríamos que ter uma prova de que Maino as conhecia para escapar do terreno das conjecturas. E nestas circunstâncias, mesmo existindo várias fontes para o mesmo fato, a peça de Vega ainda aparece como uma origem sólida para a pintura de Maino. De acordo com Tovar:

Después de la serie de referencias a la recuperación de la plaza de Bahía vertidas en crónicas, relatos de expedicionarios o testimonios de personajes vinculados a la gesta, como argumento prioritario, estimamos en primer término la loa escrita por Lope de Vega en 1625, que destaca tal vez más por su entusiasmo patriótico que por su exactitud histórica. Como en otras ocasiones, en esta comedia El escritor acude al recurso de la introducción de figuras alegóricas que contribuyen al desarrollo de la obra profetizando acontecimientos o conversando sobre

hechos que se están desarrollando fuera de la escena, dada la imposibilidad material de mostrar los distintos episodios de la recuperación de la plaza de Bahía en el escenario.⁸

É possível que a corte espanhola do século XVII preferisse outros gêneros teatrais. A nobreza, e sobretudo Olivares, tinha um interesse eminentemente prático nos dramas históricos e na comédia genealógica como veículos exemplares ao difundirem a imagem de sustentáculo inabalável da monarquia teocêntrica⁹

Tendo a peça de Vega como ponto de partida, Maino além de destacar a caridade em primeiro plano, foi além e introduziu um elemento no quadro que não se encontra na peça: o Conde-Duque de Olivares. Como vimos anteriormente, Olivares sustenta uma coroa de louros sobre o Rei, ao lado da deusa da guerra. E neste ponto podemos separar iconologicamente a intenção do artista, da intenção da encomenda. Principalmente considerando que o pintor atendeu a dois requisitos fundamentais: cumpriu o programa da referência ao texto literário da peça de Vega e atendeu a necessidade de fazer aparecer o contratante do quadro. A través da pintura, Olivares fez sua entrada no programa visual e na iconografia do Salão.

Diferentemente dos outros quadros do conjunto, Olivares não está envolvido em nenhuma batalha diretamente. Não participa fisicamente de nenhum fato. Enquanto os outros gerais estão de uma maneira ou outra envoltos com os acontecimentos da batalha, Olivares está numa tapeçaria¹⁶. Aparece num quadro dentro de outro quadro, representado dentro de uma representação. Mas de uma maneira que não deixa nenhuma dúvida sobre o significado de sua presença, como artífice das vitórias do Rei e seu braço direito, conforme

observa Elliott ao colocar que:

Em el cuadro se plasmaba una vistosa afirmación tanto de la continuada confianza del Rey em Olivares como de la estrecha colaboración de ambos em la salvación de Espana. Si el Salón de Reinos estaba dispuesto para magnificar al Rey, también lo estaba para vindicar de modo resonante la hoja de servicios de su ministro¹⁰.

Olivares evitava ser citado como valido¹¹ considerando a possibilidade do emprego pejorativo do termo. Mas se fazia representar em igualdade com a deusa Minerva enquanto protetor do Rei e como pólo de concentração da confiança, companhia, graça e da benevolência de Felipe IV. Olivares certamente tinha consciência de que se apoiava numa sociologia de afetos onde sua figura aparecia como a pessoa mais próxima e influente do poder real:

Neste sentido, a busca do valimento pode ser pensada enquanto um grande drama, no qual a insegurança era a realidade do jogo. Eis, talvez, a maior ambiguidade que comportava a graça do valimento, porque, por mais que fosse institucionalizado o papel desempenhado por um personagem que possuísse valimento, em última instância o que determinava seu poder era o afeto de alguém poderoso e, da mesma forma, o desafeto do mesmo significava, na maior parte dos casos, o fim de uma trajetória política¹².

Como instrumento de propaganda política - não somente *La recuperación de Bahía*, mas todo o conjunto

de pinturas do Salão - o alcance das imagens era limitado e podemos perguntar: além da corte, qual era o público a que se destinava a propaganda? Como uma câmara de espelhos onde os representados podiam ver a si mesmos ao lado de seus pares e iguais estava-se num ambiente mais próximo da auto representação que da propaganda política.

Ao apresentar um conjunto de vitórias próximas no tempo, as pinturas do Salão pretendiam exercer um controle da experiência pela possibilidade de construção de fatos. As vitórias representadas não evocavam a memória ou um passado longínquo do público que viu as pinturas pela primeira vez. Submetendo a percepção à afirmação do fato como marco distinto da própria experiência e pretendendo a formulação de uma crença. Como afirmação de fatos, as imagens de vitória de Felipe IV se afirmavam num presente ordenado, calculado e hierárquico; como imagética de uma crença, as imagens se instalavam num futuro como construção de um testemunho endereçado à posteridade.

No círculo fechado da corte, Olivares projetou uma grandeza política e uma hegemonia artificial. De 1623 a 1643 manteve o controle absoluto do Estado, ao mesmo tempo que empreendia uma tentativa de reabilitação econômica num cenário bastante

complicado: se por um lado Olivares aparecia como uma figura mais atuante que seus antecessores, os Duques de Lerma e de Uzeda, por outro lado, seu governo foi marcado pelos desgastes da tentativa frustrada de reunificar a Europa pela casa de Áustria, da Restauração portuguesa (1640) e da diminuição dos recursos coloniais e da atividade comercial espanhola. Enquanto insistia na magnanimidade do monarca, a figura do Rei parecia inspirar outros sentimentos, como na peça Segismundo de Calderón de la Barca, onde a referência a Felipe

IV parece evidente:

Sueña el rey que es rey,
y vive con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe prestado,
en el viento escribe,
y en cenizas le convierte la muerte, ¡desdicha fuerte!¹³

Como representação ideológica, Elliott¹⁴ sugere que o significado das pinturas corresponde a um chamamento à posteridade onde a representação das vitórias de Felipe IV se destinava mais às gerações futuras que aos contemporâneos de Olivares. Ao promover a obra de literatos, poetas e pintores, o regime de Olivares tratava não somente de afirmar como via a si mesmo, mas como desejava ser visto pelas gerações depois dele.

Como obra de arte, *La recuperación de Bahia* se distingue do conjunto não somente pelas qualidades pictóricas de composição e colorido. Como elemento de construção de um sentido visual, o quadro de Maino ultrapassa as limitações da encomenda. O destaque dado pelo artista à caridade equaciona todas as variáveis da pintura: introduz um elemento pessoal do artista na composição (um fragmento na peça de Vega), subordina a presença de D. Fadrique a um segundo plano e mantém a plausibilidade do relato na cena de fundo ao mesmo tempo que mantém a coerência metafórica do destino dos hereges com a alegoria do poder e do domínio da figura do Rei. Se os outros quadros do Salão evidenciam as realizações ainda que frágeis da política, *La recuperación de Bahia* mostra uma mensagem inequívoca do autor: para Maino a caridade estava à frente da política. A expressão do artista ultrapassou as intenções da encomenda.

7 - NOTAS

1 BAXANDALL, Michel. *Padrões de Intenção*. São Paulo: Companhia das Letras. 2006, p. 14.

2 Durante a construção do edifício, vários anexos foram sendo sucessivamente acrescentados pelo arquiteto Alonso Carbonell (1580-1660), e mesmo não tendo sido concebido como um conjunto único, o palácio tinha um centro: o Salão dos Reinos.

3 Além de Maino, o conjunto de grandes telas era formado por obras de Bartolomeo Carducho (1560-1608), Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678), Francisco de Zurbarán (1598-1664), Juseppe Leonardo (1601 - 1656), Diego Velázquez (1599-1660), Felix Castelo (1595-1651) e Eugenio Cajés (1574-1634). De Zurbarán também eram as dez telas de 130 x 160 encimando os vãos das janelas, representando diversos trabalhos de Hércules.

4 SÁNCHEZ, A. E. *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 25-38.

5 BROW, Jonathan. *Pintura na Espanha 1500-1700*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 91.

6 Como podemos ver em obras como *Adoración de los Reyes* (1611-1616); *La Adoración de los pastores* (1611-1613) e *La Resurrección de Cristo* (1611-1613).

7 SÁNCHEZ, A. E. *Sobre Juan Bautista Maíno*. Archivo Español de Arte. Madrid: cclxxviii, 1997.

8 O quadro de Velázquez foi inspirado na peça de Calderón de la Barca (1600-1681) *El sitio de Breda* (1625), especialmente encomendada para uma apresentação no teatro da corte.

9 Lope de Vega: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba o La gran victoria de Alemania* (1622).

10 “Mas porque conozco el pecho de aquel divino monarca,

que cuanto es jüez severo

sabrá ser padre piadoso

reconociendo su imperio,

desde aquí le quiero hablar,

y porque en mi tienda tengo su retrato,

mientras le hablo pon la rodilla en el suelo.

Descúbrese el retrato de S. M. Felipe IV, que Dios guarde, amén.

Magno Felipe, esta gente

pide perdón de sus yerros;

¿quiere Vuestra Magestad

que esta vez los perdonemos?

Parece que dijo sí [...]” (VEGA, Felix Lopes de. *El Brasil restituído*. 1625)

11 A campanha da armada espanhola aparece também nas imagens da cartografia produzidas por João Teixeira Albernaz, que produziu em 1631 uma coleção de cartas sobre o Brasil. Ver: BORGES, Maria Eliza Linhares. *Imagens do Brasil no século XVII: um estudo sobre o Atlas de Albernaz*. <Disponível em: <www1.capes.gov.br/estudos/dados/2000/32001010/040/2000_040> Acesso em 22 de jan. 2009 10:15.

12 VIEIRA, Antônio. Carta Anua. HANSEN, João Adolfo. (Org.) *Cartas do Brasil*. São Paulo: Hedra, 2003, p. 99.

13 STELLA, Roseli Santaella. *O Domínio Espanhol No Brasil Durante a Monarquia dos Felipes, 1580-1640*. São Paulo: unibero, 2000, p. 153.

14 TOVAR, Cristóbal Marin. *El cuadro de batallas de juan bautista maíno la recuperación de Bahia y las fuentes literarias del siglo xvii como sugerencia para su argumento*. Disponível em:

<<http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007>> Acesso em 22 jan. 2009 22:20.

15 TOVAR, Cristóbal Marin. *El cuadro de batallas de Juan bautista maíno la recuperación de Bahia y las fuentes literarias del siglo xvii como sugerencia para su argumento*. Disponível em: <<http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007>> Acesso em 21 jan. 2009 20:30.

16 A esse respeito ver: VILLARINO, Marta. **La mayor victoria de Alemania de Don Gonzalo de Córdoba**, una comedia histórica de Lope de Vega. Disponível em: <http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ponencias/40/3_Villarino.rtf> Acesso em 22 de jan 2009.

17 ELLIOTT, John H. Richelieu y Olivares. Barcelona: Crítica, 1995, p. 47.

18 Por outro lado, na Espanha, não poucas vezes, evitava-se falar de privado ou valido, pois havia a possibilidade de estes termos serem tomados como pejorativos. Daí a insistência do Conde-Duque de Olivares, como vimos, favorito do rei Felipe IV, entre 1621-1640, em evitar ser publicamente chamado de valido ou privado, preferindo o termo Ministro. A esse respeito, ver: OLIVEIRA, Ricardo de. *Amor, amizade e valimento na linguagem cortesã do Antigo Regime*, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v11n21/v11n21a08.pdf>> Acesso em 24 jan. 2009 12:10.

19 Idem.

20 LA BARCA, Pedro C. *La vida es sueño*. Segismundo. Monólogo - final do 1º. Ato. <Disponível em: http://www.ciudadseva.com/textos/teatro/esp/calderon/la_vida_es_sueno_1.htm>. Acesso em: 20 fev 2011 13:15.

21 ELLIOTT, John H. *España y su mundo - 1500-1700*. Madrid: Taurus, 2007, p. 235.

8 - MODERNIDADE ANTES DOS MODERNISTAS

O INTERESSE DOS PERIÓDICOS PELO ESPAÇO ARQUITETÔNICO NO BRASIL

Tanto a divulgação da produção arquitetônica, quanto a veiculação da produção arquitetônica os produtos relacionados com os aspectos da habitação pelas páginas das revistas são sintomas de um processo que tem como condição histórica de fundo a maneira de ver o mundo colocada pelo período de intensas transformações em todos os aspectos da vida ocidental a partir do final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Tais sintomas são, portanto, indicadores de fenômenos que de outra maneira poderiam não ser detectados no tempo: importava encontrar formas de expressão adequadas aos novos tempos de acelerada industrialização e de consolidação internacional do capitalismo. Neste contexto, a arquitetura era um dos aspectos da existência e da cultura que mais se sobressaía. As questões referentes à moradia e às edificações passaram a fazer parte dos discursos de outras áreas do conhecimento, como a relação entre o homem e a natureza, o homem e a sociedade e a urbanização. As publicações interessadas em arquitetura passaram a articular discursos e não mais apenas a estabelecer uma relação determinada entre as funções e as partes formais dos edifícios.

A publicação de uma revista tornou-se parte desse processo. Um mercado cujas grandes fronteiras foram principalmente as relações de gênero e a classe social. O que significa dizer que sua inserção articulou uma equação mercadológica, correspondente tanto a uma segmentação temática como a entende Mira¹, quanto ao desencadear de

uma obra de movimento do corpo social, como entende Pluet-Despatin², em que o leitor é visto como um potencial consumidor, e o editor torna-se um especialista em determinados grupos de consumidores. Um processo que teve no Brasil da passagem para o século XX um ponto de inflexão.

Este ambiente de efervescência de produção de periódicos por certo influenciou as instituições e agremiações voltadas ao saber científico. Estas publicações são exemplos de como o aparelhamento estatal nascido com a República encontrou larga representação. Voltar os olhos para as principais revistas em circulação na época pode mostrar a inserção da imprensa periódica no mercado editorial nacional, a luta por inserção de segmentos profissionais e o significado que atribuíam à realização da arquitetura e da engenharia. Ao mesmo tempo revela vozes preocupadas com a construção de um processo de modernização no Brasil.

Sinalizando uma abertura das publicações rumo a uma diversidade temática mais dirigida, o modelo dos periódicos franceses dominante do mercado no final do século XIX certamente inspirou o Club³ de Engenharia do Rio de Janeiro a criar uma publicação dedicada às realizações da construção civil e da arquitetura no Brasil: a *Revista do Club de Engenharia*, em 1887⁴. Inspirada na sua famosa matriz francesa, a indispensável *Revue d'École Polytechnique* e na *Revue Générale des Chemins de Fer*⁵, a criação de uma publicação mensal era um complemento necessário a uma sociedade de profissionais da ordem do Club

de Engenharia⁶. Por suas páginas, os associados manter-se-iam informados, poderiam compartilhar novos conhecimentos e divulgar suas produções e experiências⁷.

Como veículo do Club, a revista também estava estreitamente ligada ao Instituto Politécnico Brasileiro, criado em 1862⁸. Presidido pelo Conde d'Eu⁹, congregava os mais ilustres e atuantes engenheiros da época sob o modelo da prestigiada *École Polytechnique* de Paris. Suas atuações na capital brasileira não eram modestas. Em 1884, o Club havia organizado o 1º Congresso Nacional de Estradas de Ferro e instituído uma comissão para avaliar a situação sanitária da lagoa Rodrigo de Freitas, em 1887 organizou a 1ª Exposição dos Caminhos de Ferro Brasileiros e realizou a primeira experiência com o bonde de tração elétrica, atraindo numeroso público.

Herschmann¹⁰ considera que, nesta época, espaços como o Instituto Politécnico passaram a ser considerados prioritários¹¹, lugares onde a “arte do operatório” dos engenheiros, médicos e educadores passaram a sobrepujar a “arte da retórica” dos bacharéis. Uma atuação que teve um ponto alto com o lançamento da *Revista*, redigida pelos engenheiros Pedro Betim Paes Leme, André Gustavo Paulo de Frontin e Manoel Maria de Carvalho.

Com consideráveis 100 páginas, a publicação apresentava na capa um dos símbolos mais característicos do progresso, da modernidade e da racionalidade burguesa do final do século XIX: uma locomotiva sobre trilhos, a toda velocidade, expelindo fumaça e vapor por todos os lados. Símbolos que, de acordo com Tania Regina de Luca¹, foram mobilizados não em sua positividade, mas como imagens síntese do que nos faltava. Afirmava-se daí em diante um entusiasmo estético pelo maquinário e pelas ferramentas: a imagem da locomotiva a vapor - “belo” e terrível monstro - tornou-se um dos símbolos

do triunfo da razão sobre o obscurantismo do passado².

Esta preocupação com a modernidade tecnológica não ficou restrita às capas. Ao contrário. Suas páginas praticamente não tratam de outro assunto: estabelecimento de bitolas e padronização de peças industriais, dimensionamentos de estradas, modernização de portos e aeroportos, eletrificação e sistema de abastecimento de água, drenagem e adução de cursos d'água, além das preocupações com a qualidade, salubridade e estética das edificações. Ao curso destes temas seguia toda uma publicidade voltada para a divulgação do que de melhor havia disponível: aluguel de dragas, venda de escavadeiras a vapor, bombas hidráulicas, motores elétricos e a diesel, balanças, compressores e teodolitos. Uma demonstração inequívoca de que a modernização nestas terras não era um sonho irrealizável ou que inexistiam os meios para sua efetivação. Além disso, a revista não descuidava do enaltecimento das realizações da engenharia, dos vãos que foram vencidos e das distâncias transpostas, sem esquecer-se das personalidades ilustres que tornaram estes feitos possíveis. Valorizando os profissionais da construção civil e colocando-os no mesmo patamar de importância que os advogados e os médicos, as profissões imperiais nomeadas por Coelho³. Sem as peias acadêmicas que prendiam muitos outros profissionais e tendo que resolver problemas práticos, os engenheiros estavam à frente das novas tendências e eram os responsáveis pelas maiores realizações da época⁴. Uma valorização da engenharia e do engenheiro que estava atrelada à inserção do pensamento comtiano como matriz ideológica para a formação da ciência nas últimas décadas do século XIX no Brasil.

Esta imagem de prestígio profissional sempre foi um dos baluartes da revista. No início do século XX, a revista sofreu uma alteração visual. A imagem das locomotivas e das máquinas



Fig. 1 - *Revista do Club de Engenharia*, ano I, n.1, jan. 1887 e n. 1 série IV, dez. 1900, capas.

a vapor características do século XIX passa para uma folha de rosto sob uma capa com uma faixa na diagonal. Apesar disto, a revista continuou praticamente a mesma, com o mesmo material, tamanho e conteúdo, sempre atenta às grandes questões de saneamento, finanças e industrialização. O que tomou uma dimensão maior foi sua preocupação em fomentar junto aos poderes públicos e divulgar novos parâmetros urbanísticos.

São numerosos e veementes os artigos preocupados com a modernização das cidades, a padronização das construções¹, o estabelecimento de níveis de arruamentos das vias urbanas² e a exequibilidade do saneamento público³. Mediante artigos com estas preocupações, discursos e deliberações da Diretoria do Club de Engenharia, a revista se colocava no lugar privilegiado de núcleo criador de legislações estaduais e municipais qualificadoras das maneiras de morar e de se construir na época. Preocupações que não se abriam igualmente das casas mais abastadas às mais modestas. Resultado das preocupações higienistas, positivistas e do moralismo do final do século XIX, a revista traduzia e fazia circular a vontade profilática no cerne de parágrafos, artigos e disposições legais muitas vezes obscuros para a maioria da população nem sempre disposta a cumprir as regras ditadas pelas autoridades. Para Carlos Lemos⁴, medidas legais que objetivavam a busca da habitação higiênica que perpassavam pela formação profissional na Politécnica.

Como no Rio de Janeiro, a criação da Escola Politécnica em 1893 em São Paulo também significou a busca pela formação de profissionais que pudessem suprir a carência de mão de obra especializada. Mesmo não estando ligada a uma agremiação de profissionais como o Club carioca, a instituição paulista procurava manter-se sintonizada com a produção de conhecimento tecnológico de sua época. Exemplo disto são os esforços de contratação de eméritos professores estrangeiros⁵ e

a construção de laboratórios e oficinas dedicadas à tecnologia⁶.

Em 1900 a instituição publicou a *Revista da Politécnica*, também inspirada na sua famosa *Revue d'École Polytechnique*. A iniciativa durou pouco. Restrita a dois números *in folio* em papel barato, a publicação se limitou às notícias acadêmicas, repetindo as notícias das revistas estrangeiras. Quatro anos depois, após a consolidação do Grêmio Estudantil Politécnico de São Paulo, a publicação foi retomada. Nascia a *Revista Politécnica, Órgão do Grêmio Politécnico*. Maria Cristina da Silva Leme⁷ observou a existência de quatro publicações técnicas dedicadas às questões da urbanização e da atuação da engenharia em São Paulo nas primeiras décadas do século XX: a *Revista de Engenharia*, publicada intermitentemente desde 1879 até 1913; a *Revista Politécnica*, publicada de 1904 a 1954; a *Revista de Engenharia Mackenzie*, publicada desde 1915; e o *Boletim do Instituto de Engenharia*, publicado de 1917 a 1941. De todas elas, a *Revista Politécnica* - talvez por ter como colaboradores docentes, alunos e profissionais egressos da Politécnica de São Paulo, influentes e atuantes tanto no mercado imobiliário quanto no poder público da capital - era a mais importante.

Produzidas até outubro de 1910 e divulgadas basicamente no meio dos cursos superiores, estas primeiras revistas orbitavam nos limites da Politécnica. Mesmo com uma circulação restrita, elas se apoiavam no prestígio das instituições acadêmicas e científicas, bem como na tradição das publicações periódicas estrangeiras⁸ em circulação no Brasil, como a *Architectural Review*⁹, o célebre *Architect's Journal*¹⁰, a *The Architectural Forum*¹¹, *Architecture*¹² e a *Revue d'École Polytechnique* publicadas desde 1889 e divulgadas pelos professores em seus respectivos campos de especialidades.

A divulgação dos profissionais da área da construção civil em São Paulo limitava-se a artigos esparsos na imprensa



Fig. 2 - *Revista do Club de Engenharia*, capa e folha de rosto, n. 2, jan. 1901, capa.

jornalística e, com o fim da *Revista Politécnica* em 1910, este espaço foi ainda mais diminuído. Este quadro de silêncio levou um grupo de profissionais a fomentar a criação da *Revista de Engenharia, publicação mensal de engenharia civil, industrial, arquitetura e agronomia*, em 1911. Fundada pelos engenheiros Souza Pinheiro e Ranulpho Lima, a revista era inteiramente voltada para a “classe” dos profissionais ligados à “arte da construção”. O editorial de seu número inaugural é inequívoco:

Não falta lugar, pois, a Revista de Engenharia para se desenvolver e realizar os desígnios para que foi criada: guardar em suas páginas, pela descrição criteriosa e pela crítica serena e impessoal - para lembrança e para estímulo - o que produz a nossa classe; e fazer ressaltar por estes documentos o papel e as responsabilidades desta no passado e no prosseguir de nossa civilização¹.

Nesta perspectiva, a trajetória da *Revista de Engenharia* na capital paulista é exemplar. Em maio de 1912, houve uma mudança de proprietário que contribuiu para ampliação de sua atuação. Comandada pelos engenheiros Aypio Leme de Oliveira e Carlo Valentini, a revista passa a contar com representantes no Rio de Janeiro, Bahia, Curitiba e Porto Alegre. Em 1913 passou a se intitular *Revista de Engenharia, Eletrotécnica, Hidráulica e Industrial*, demonstrando um recorte mais especializado.

Pouco ilustrada, a revista praticamente constituía um informe das novidades internacionais por meio de artigos técnicos e reclames. Abundância apenas de propagandas de profissionais, de produtos ligados à construção, de estabelecimentos comerciais e de fornecedores.

Entre os profissionais responsáveis pelas obras mais significativas de São Paulo e arredores, eram figuras frequentes Alfredo Junior, Victor Dubugras, Carlos Eckman, Carlos Krug, Alexandre de Albuquerque, dentre outros e; é claro, os professores da Politécnica, como Felix Hegg, Luís Gonzaga C. Nóbrega, Armando de Salles Oliveira, Gaspar Ricardo Jr., Geraldo Horácio de Paula Souza, Aldo Mario de Azevedo, Lourenço Filho e outros. Valentini, o próprio proprietário da revista, era um dos que mais apareciam, em anúncios às vezes de página inteira.

Dessa forma, a *Revista de Engenharia* tomou para si a responsabilidade de ser uma depositária da memória construtiva do que de melhor se fazia no Brasil - e esta seria uma preocupação recorrente facilmente observada em praticamente todas as revistas especializadas. “Lembrar e estimular” era um dístico que unia estes periódicos. Como as outras revistas em circulação em São Paulo no início do século, a *Revista de Engenharia* estava comprometida com a disseminação da ideia de Progresso, vale dizer, do progresso paulista.

Sintonizada com o mercado, a revista investiu na publicidade e na propaganda de empresas e profissionais estritamente ligados ao ramo da construção civil. Anúncios e lançamentos de ferramentas, máquinas e equipamentos, cerâmicas, aço e tintas são presença constante em suas páginas, não deixando sombra de dúvida em relação ao perfil de seus leitores. Aliás, a revista praticamente se converteu num catálogo de produtos, de fornecedores e de divulgação profissional. A presença de bibliografia de obras estrangeiras (em sua maioria inglesas, norte-americanas e francesas) confirma, neste tipo de revista, a importância do periodismo acadêmico voltado aos engenheiros-arquitetos, frente ao mercado editorial brasileiro nesta época. Apesar da relativa estabilidade e do grande prestígio tutelado pela deusa Minerva, a revista não durou muito².

Este periodismo acadêmico era mais forte e sólido no Rio de Janeiro, principalmente devido às atuações do Club de Engenharia na capital federal. Desde sua fundação, sua participação na vida da cidade e o exame dos diversos problemas nacionais tornaram-se mais intensos³. Com a presença do Presidente Campos Sales, em 24 de dezembro de 1900, a Comissão Executiva do Club promoveu o Congresso de Engenharia e Indústria, incluindo em seus debates temas como o desenvolvimento da indústria nacional e a situação viária na América do Sul. Como consequência desta posição engajada com amplas questões nacionais e com a atuação de seus afiliados nas mais diversas regiões do país, a revista praticamente não se envolveu nos debates desencadeados pela reforma urbana de Pereira Passos (1836-1913), prefeito da capital entre 1902-1906. Se isso significava alguma oposição ao governo, ela não apareceu, nem veladamente. Entre os membros do Club parece não ter havido voz contrária à reforma, e os papéis do debate e da polêmica ficaram reservados às revistas ilustradas. Artigos ou seções sobre arquitetura também não aparecem, sobrepujados pelas questões viárias e industriais características da engenharia civil que se mostram prioritárias.

Dentre as revistas ilustradas, publicações como a *Fon-Fon!*, *Kosmos*, *O Malho*, *Selecta* e *Para Todos*, publicadas a partir de 1907, 1902, 1914 e 1918, respectivamente, não mediram esforços para construir e veicular uma imagem de cidade ligada à modernização. E somente mostrando uma imagem de plena credibilidade seria possível drenar para o Brasil uma parcela proporcional de fartura, conforto e prosperidade em que já chafurdava o mundo civilizado⁴.

Se São Paulo se urbanizava pelo crescimento, o Rio de Janeiro se urbanizava pela reforma da cidade existente. Ocorre que, entre 1903 e 1906, não houve um projeto de

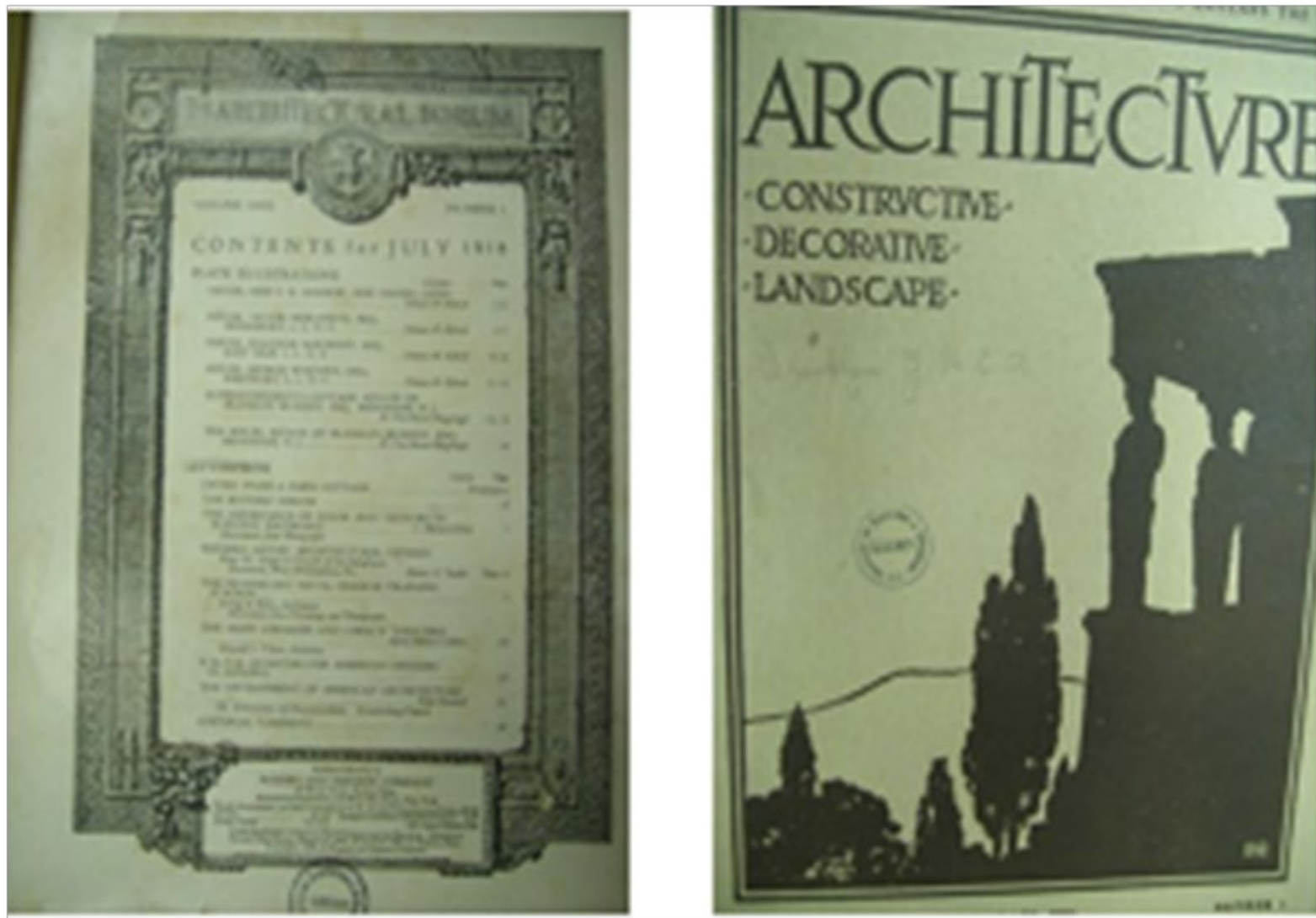


Fig. 3 - *The Architectural Forum*, jul 1918, vol. xxix e *Architecture* fev 1916, capas.

reforma urbana no Rio de Janeiro, mas dois. Um conduzido pelo Governo Federal, em razão da modernização do Porto; e outro conduzido pela prefeitura, mais amplo, no sentido de integrar as diferentes regiões da capital ao centro, concebido como um polo difusor de civilização, cultura e urbanidade. A preocupação com a higiene, com o estabelecimento de um padrão estético e com a modernização das construções passa a ser uma constante em praticamente todas as revistas ao se referirem à arquitetura. As revistas se desdobravam para não se apresentarem como obsoletas, veiculando valores de um passado colonial e escravocrata com o qual a elite não queria se ver associada: o progresso e a consequente transformação arquitetônica e urbana eram vistos como um processo que não podia ser detido.

E foi justamente no sentido de representar uma cidade ideal, que deveria ser construída, que as revistas encontraram na temática da arquitetura e do urbanismo, um objeto de interesse mercadológico. Através de inúmeras reportagens sobre as reformas urbanas, de abundante ilustração e crônicas sobre os novos edifícios, as revistas tinham uma clara missão de “formar o gosto” e assim ampliar a atuação de Pereira Passos pelo exercício de uma pedagogia estética. Olavo Bilac (1865-1918), por exemplo, cronista frequente em diversos periódicos, era um dos intelectuais convictos de que a arquitetura civilizaria a população. Escrevendo aos leitores da Gazeta de Notícias em novembro de 1905 a respeito da inauguração de obras da reforma urbana na capital, ele colocou que:

A melhor educação é a que entra pelos olhos. Bastou que, deste solo coberto de baiucas e taperas, surgissem alguns palácios, para que imediatamente nas almas mais incultas brotasse de súbito a fina

flor do bom gosto: olhos que só haviam contemplado até então bestesgas, compreenderam logo o que é a arquitetura. Que não será quando da velha cidade colonial, estupidamente conservada até agora como um pesadelo do passado, apenas restar a lembrança?⁵.

As realizações da arquitetura veiculadas por praticamente todo o periodismo em geral e pelas revistas em particular são um exemplo deste caráter pedagógico: símbolo de um tempo de aprendizagem por excelência. Assim, e ainda que superficialmente, quando as revistas divulgavam as “novas” formas de organização espacial, a orientação da população era o principal e evidente objetivo. Para Claudia Ricci⁶, a atuação destas revistas ilustradas foi responsável pela divulgação e construção de uma cultura arquitetônica no Brasil. Se não no Brasil, pelo menos no Rio de Janeiro, sem esquecer a necessidade de relativizar o alcance e a abrangência dessas revistas, ainda muito restritas ao Rio e a São Paulo. O objetivo de se alcançar todo o território nacional somente aconteceria com o lançamento de *O Cruzeiro*, em 1928.

Mesmo não sendo dedicada à arquitetura ou à construção civil, a arquitetura aparecia com destaque nas páginas de praticamente todas as revistas da época, quer pelas propagandas, crônicas e artigos ou pelas divulgações dos concursos para os novos edifícios na capital. Dirigidos pelo governo e amplamente divulgados, estes concursos objetivavam estabelecer um padrão de modernidade e civilização.

Dentre as revistas ilustradas, a *Fon-Fon!*⁷, a *Kosmos*⁸ e *O Malho*⁹ notoriamente foram as que mais deram espaço à arquitetura, quer pela divulgação de concursos e obras na capital, quer pelas seções temáticas divulgando a execução de novos edifícios. Mediante a divulgação de um

conhecimento antes restrito à Academia de Belas Artes, as revistas se esforçavam para levar aos leitores os termos técnicos corretos referentes aos estilos arquitetônicos e artísticos, evitando equívocos em sua utilização. Um exercício de pedagogia estética que seria uma preocupação constante para o periodismo quando o assunto era a arquitetura daí em diante.

Em páginas com várias fotografias, como as da *Fon-Fon!* publicada em janeiro de 1912, por exemplo, podemos ver o quanto a arquitetura aparecia com destacado interesse: seções como *As nossas vivendas* e *A Pedra do lar* passaram a ser frequentes. As imagens procuravam mostrar aos leitores da revista o que cada edificação tinha de melhor, as últimas novidades, o que havia de mais moderno: colunas de aço, platibandas decoradas, telhados com telhas francesas, portões e grades de ferro. Paulatinamente, as residências afastavam-se dos alinhamentos frontais dos terrenos¹ e neste espaço apareciam, valorizando o acesso, os jardins frontais.

Como um dos principais produtos da cultura impressa, as revistas apresentam-se como foco fundamental de formulação, discussão e articulação de concepções, processos e práticas culturais e de difusão de seus produtos, como observou Heloísa de Faria Cruz². Mais ainda, além de popularizar os termos acadêmicos, as revistas viam a arquitetura como um objeto privilegiado de divulgação da modernidade que se construía e procuravam mostrar o que de melhor se fazia no ramo da construção da época. Sem esquecer que estas construções sempre deveriam ser dirigidas por um técnico, a revista incentivava a reprodução dos ambientes divulgados, para isso bastava levá-la a um profissional. Com isto, as revistas de variedades colocaram-se como intermediárias entre o conhecimento acadêmico e o grande público, iniciando uma relação que seria duradoura daí em diante. Oferecia aos leitores a possibilidade de fomentar o

desenvolvimento da sociedade mediante a arte, ou dito de outra forma, utilizar a arte como uma ferramenta para a construção do que entendia como *progresso*. Um entendimento que era a expressão de um dos fundamentos mais sólidos do ecletismo do final do século XIX: a arquitetura como resultado da fusão entre a técnica da ciência e a arte. Ecletismo que, tanto na qualidade de símbolo de poder³, quanto instrumento de um imaginário coletivo de modernidade⁴, foi um sucesso, propagando-se do Rio de Janeiro para diversas outras cidades do país.

Se as revistas ilustradas procuravam ganhar cada vez mais público e mais espaço mercadológico, as revistas dedicadas aos profissionais demonstravam o evidente interesse de afirmação profissional e inserção social. Com ela, toda uma classe de profissionais tomava para si a responsabilidade de construir o moderno. Como organizadores da cultura na sociedade do início do século XX, os engenheiros impuseram critérios às obras civis, à remodelação urbana e ao incipiente sistema industrial: páginas e mais páginas dedicadas à celebração de personalidades importantes no meio profissional e suas realizações.

Em capas como as de julho de 1934 da *Revista do Club de Engenharia*, por exemplo, podemos identificar as conquistas da época: vãos imensos em rios e vales transpostos com aço e concreto armado, esforços gigantescos domados pela técnica. Representações de um só objetivo, e apesar do muito que ainda precisava ser feito, existiam no Brasil mentes capazes de realizações do que havia de melhor no contexto da moderna engenharia internacional.

As pontes de aço conquistando grandes vãos que ilustravam as edições da década de 1930 da Revista representavam basicamente a mesma coisa que as locomotivas veiculadas nas edições de 1900: progresso. Com ele, como observou Eco¹, avançou a convicção muito influente de que a



Fig. 4 - As Nossas Vivendas. Fon-Fon! Rio de Janeiro, ano V, p. 39, jan. 1912 e A "Pedra do Lar".

estética da modernidade devia se expressar através das forças da ciência e das máquinas. Forças que seriam canalizadas corretamente e justamente mediante a ação dos profissionais da engenharia.

Como reflexo desta luta por afirmação profissional, em janeiro de 1920, a *Revista do Club de Engenharia* do Rio de Janeiro se desdobrou na *Revista Brasileira de Engenharia*². Tendo à frente os engenheiros Pantoja Leite, Vieira Souto e Alfredo Lisboa, a revista era, como a outra, dedicada às questões de engenharia nacional. A diferença era que a *Revista Brasileira de Engenharia* era mais dedicada às questões do urbanismo nacional e internacional e mais aguerrida em relação à regulamentação da atuação profissional que a *Revista do Club*, opondo-se frontalmente às práticas dos mestres de obras³. A revista lutava ferozmente para a colocação dos engenheiros no mesmo nível das profissões liberais como os médicos e advogados. Para a revista:

se não é permitido fazer a mais pequena receita sem ser médico, ou assinar uma petição em juízo sem ser advogado, natural e lógico seria que só um engenheiro pudesse assinar com responsabilidade ou ser admitido nas grandes concorrências públicas e lugares técnicos das administrações⁴.

Ao mesmo tempo em que se preocupava com as obras na capital federal⁵, a revista mostrava-se veemente nas discussões sobre a atuação dos engenheiros e sua ação política⁶, a regulamentação da ação profissional⁷ e a procura pela criação de entidades representativas do grupo profissional que se sentia desvalorizado. Neste panorama de valorização profissional, um ano depois do lançamento da *Revista Brasileira de Engenharia*, entrou em circulação a revista *Architectura* no

Brasil - Engenharia/Construção: Revista Ilustrada de assuntos técnicos e artísticos. Dirigida por Moura Brasil do Amaral, a revista se apresentou como um órgão de defesa dos interesses dos arquitetos. A publicação também se apresentava como porta-voz do Instituto Brasileiro de Arquitetos e da Sociedade Central de Arquitetos, criados em 1921 por uma união de profissionais que almejavam maior espaço na sociedade. Para a publicação, num país que contrastava seu adiantamento intelectual com seu sistema de edificações, necessitava de homogeneidade nos meios de ação dos arquitetos⁸.

Nessa época, evidencia-se uma tentativa de afirmação profissional entre os arquitetos no Rio de Janeiro, que se sentiam pressionados, de um lado, pelos mestres de obras, responsáveis pelo maior número de obras na cidade; por outro lado, pelo prestígio dos engenheiros civis, já valorizados desde o final do século XIX e considerados importantes no meio profissional, inclusive na formação dos arquitetos diplomados pela Escola Nacional de Belas Artes⁹. A *Architectura* procurava reproduzir no Brasil o sucesso e o prestígio da publicação da Sociedade Central de Arquitetos de Buenos Aires, em circulação desde 1918. Cipriano Lemos, no prefácio da primeira edição incentivava a iniciativa nacional, ao mesmo tempo em que reconhecia os riscos da empreitada:

Trata-se de uma iniciativa de grande alcance, quase uma temeridade, dado o atraso em nosso meio, em se tratando de arte tão complexa. Em Buenos Aires, a poderosa corporação de arquitetos possui magnífico semanário ilustrado, digno de rivalizar com as mais luxuosas revistas americanas. É que na República amiga, já há público capaz de sustentar a vida de tão interessante periódico¹⁰.

As dificuldades e as limitações brasileiras eram unânimes entre os profissionais. Uma postura que podemos



Fig. 5 - *Revista do Club de Engenharia*, capa, jul 1934.

ver, por exemplo, na *Architectura no Brasil*. uma postura muito critica em relação à produção arquitetônica carioca e um testemunho de como alguns profissionais viam a produção local. Se a revista não era a expressão de todos, parecia ser pelo menos a expressão da agremiação profissional. Em geral, o Rio de Janeiro era visto como uma cidade dotada de belezas naturais ímpares, mas que, à exceção de algumas poucas edificações, não possuía uma arquitetura “digna” de uma capital. Passados quase vinte anos da reforma de Pereira Passos, a revista avaliou a reforma urbana como válida, mas não comprometida com a qualidade dos edifícios, consumindo “rios de dinheiro para edificar sem arte e sem proporção”¹¹.

Na esteira da *Architectura no Brasil*, foi publicada em 1923 a revista *A Casa*¹², dedicada à arquitetura, à engenharia e às artes decorativas. A revista era praticamente um eco da *Revista do Club de Engenharia*, apresentando concursos, congressos e traduzindo artigos de outras revistas estrangeiras. Como as demais revistas profissionais, também estava comprometida com a modernização urbana da capital federal.

No mesmo rumo aberto pela *A Casa* e pela *Architectura no Brasil*, alguns alunos egressos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), liderados pelo capixaba Moacyr Fraga (1905-1955), lançaram em 8 de junho de 1929 a *Architectura: Mensário de Arte*. A revista tinha como principal objetivo a divulgação da produção do escritório de Fraga e a atração de clientes. Apesar da relativa influência, a publicação durou pouco, não chegando a completar um ano de existência.

Se a ENBA não incentivava oficialmente a publicação, é certo que não a cerceou. Vários projetos de alunos foram publicados na revista, que fazia questão de destacar a condição de alunos do quadro da instituição. Em maio de 1934, o próprio grêmio da ENBA colocou em circulação uma revista própria,

a *Revista de Arquitetura da ENBA*¹³. Criada por Levi Autran e Paulo Motta e dirigida pelo arquiteto Sebastião de Almeida, a revista surgiu logo após a conturbada passagem de Lúcio Costa (1902-1998) à frente da instituição. Apesar de contar com colaboradores ligados estreitamente ao modernismo, como Álvaro Vital Brasil e Reidy, por exemplo, a temática da revista era essencialmente um arauto da produção carioca ligada ao movimento neocolonial. Projetos de estéticas das “missiones” de referências hispânicas ou de cunho mais eclético também apareciam¹⁴, deixando evidente duas coisas: primeiro, as nuances do neocolonial praticado no Rio de Janeiro pelos profissionais formados pela ENBA; segundo, o esforço da instituição em se manter sintonizada com uma produção internacional que o neocolonial obviamente representava.

Em razão de sua condição de capital Federal, vemos florescer, principalmente no Rio de Janeiro, várias publicações dedicadas à arquitetura e ligadas às instituições classistas ou governamentais, como a *Revista de Arquitetura da ENBA* e a *Revista Architectura no Brasil*. Em 1932, a própria Prefeitura do Distrito Federal lançou a *Revista Municipal de Engenharia*¹⁵, inteiramente dedicada aos problemas da capital, aos projetos elaborados pelo departamento de engenharia e às obras executadas pela municipalidade. Em 1939, o Relatório Estatístico feito pelo governo federal identificou este interesse¹⁶: agrupadas sob a rubrica de “científicas e técnicas” e especializadas em engenharia, arquitetura e urbanismo, existiam 16 títulos de revistas e 1 boletim, (consideráveis 14,41 % da categoria) em circulação apenas na capital federal.

Este interesse também era forte em São Paulo. Com o crescimento da capital, crescia também o interesse por sua produção arquitetônica. Em 1937, Roberto Correa de Brito (1890-1956), então diretor do Cadastro Imobiliário de

São Paulo, procurou o arquiteto Eduardo Kneese de Mello para publicar uma coletânea de sua produção. No meio profissional da época, Kneese era um dos mais requisitados, com residências ecléticas nos bairros Jardim Europa, Paulista, América e Paulistano, bairros que se urbanizaram rapidamente. Nesse mesmo ano foi publicada a *Construções Residenciaes - Eng. Arq. Eduardo Kneese de Mello*. A publicação, além de mostrar a grande quantidade de encomendas do arquiteto, constituiu um mostruário de seu virtuosismo estilístico.

O sucesso da publicação incentivou o editor a lançar uma revista regular, mensal, dedicada à arquitetura: nascia então a *Acrópole*, a mais influente revista dedicada à construção civil no Brasil durante décadas¹⁷. A revista nasceu como uma expressão impressa do crescimento urbano da capital paulista, considerada um instrumento de registro e de reflexão da produção arquitetônica e urbanística de sua época.

Em resumo, o que todas estas publicações nos mostram - da *Revista do Club de Engenharia* no Rio de Janeiro à *Acrópole* paulista - é o empenho em representar, dentre outras coisas, a arquitetura como instrumento realizador de uma modernidade que era essencialmente urbana. Refletiam a diversificação e o crescimento do mercado editorial brasileiro estruturado na florescente economia urbano-industrial, associado ao aumento do mercado leitor à modernização de um parque gráfico que só conhecia o crescimento.

Côncias do atraso material e tecnológico do país, as revistas nunca pouparam comparações com as sociedades consideradas mais desenvolvidas, notadamente a europeia e norte-americana, A *Revista do Club de Engenharia*, por exemplo, exortava aos jovens formandos de 1934 que no Brasil, comparada com outros centros mundiais, a atuação profissional era restrita, não possuía a bem formada indústria da edificação

ou a *Bulding industry* dos americanos, para o aproveitamento regular dos profissionais recém-diplomados¹⁸. O progresso tecnológico aparecia como uma ferramenta para elevar o Brasil à condição de potência mundial. Colocados como um elemento que a política do novo Estado implantado em 1930 não poderia negligenciar, os profissionais recolocavam as mesmas estratégias de afirmação junto aos agentes públicos já vistas no final do século XIX. Além da ideia de modernidade e progresso, articulou-se todo um discurso pautado em proposições viáveis economicamente e que pudessem resolver os descompassos entre os segmentos produtivos e as obsolescências da estrutura produtiva do Estado.

Assim, como denominador comum a praticamente todas as revistas que viam na arquitetura e na construção civil um tema a ser publicado no recorte temporal que delimitamos, identificamos a preocupação em se afirmar uma modernidade nacional. Superados os embates higienistas e civilizatórios priorizados na República Velha, as revistas encontraram no espaço da habitação um tema de sempre renovado interesse. Sem a industrialização das nações mais desenvolvidas, a construção civil seria a locomotiva do progresso. Significa perceber continuidades e vozes que destoam da narrativa canônica do advento do modernismo brasileiro, para as artes em 1922 e para a arquitetura em 1930. O passo para colocar a produção arquitetônica na ordem do dia havia sido dado.

8 - NOTAS

- 1 MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revista*. São Paulo: Olho d'água/ Fapesp, 2001.
- 2 PLUET-DESPATIN, Jacqueline. *Une contribution à l'Histoire des intellectuels: les revues*. In: RACINE, Nicole; TREBITSCH, Michel (Orgs.). *Sociabilités intellectuelles: lieux, milieux, reseaux*. IHTP/ CNRS, Paris, n. 20, p. 125-136, mar. 1992.
- 3 Mantenho a grafia original da Instituição.
- 4 Inicialmente mensal, passa em 1895 a ser publicada sem frequência fixa. Em 1897, passa a ser trimestral, desaparecendo em dezembro desse ano. Volta como publicação mensal em dezembro de 1900.
- 5 Publicadas a partir de 1862 e 1878, respectivamente.
- 6 Criado em 24 de dezembro de 1880 por Conrado Jacob Niemeyer.
- 7 A revista era mantida pelos associados do Club e não era comercializada.
- 8 O Instituto perdurou até 1916 quando teve suas atribuições em parte esvaziadas pela criação da Academia Brasileira de Ciências, em 3 de maio de 1916.
- 9 Apesar de prestigiado, o Clube não dispunha de sede própria, funcionando nas dependências da firma de engenharia de Niemeyer no centro da cidade.
- 10 HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos A. Messeder. *O imaginário moderno no Brasil*. In: Herschmann, Michael; Pereira, Carlos A. Messeder (Org.). *A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco. p.9-42. 1994, p. 9-42, p. 23.
- 11 Instituições que não se localizaram somente na capital: em 1897 foi criada a Politécnica da Bahia e em 1912, a de Pernambuco.
- 12 DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999, p. 19.
- 13 ECO, Humberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 393.
- 14 COELHO, Edmundo Campos. *Profissões imperiais: medicina, engenharia e advocacia no Rio de Janeiro (1822-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- 15 GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 280.
- 16 *Revista do Club de Engenharia*, p. 133-184, dez. 1900.
- 17 Idem, p. 112-131.
- 18 *Revista do Club de Engenharia*, p. 204-211, jan. 1901.
- 19 LEMOS, Carlos A. *A República ensina a morar (melhor)*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- 20 Como a contratação de Maximiliano Hehl, engenheiro arquiteto pela Escola Politécnica de Hannover em 1896, Roberto Hottinger em 1900 e Wilhelm Fischer em 1903, dentre outros.
- 21 Como a construção do Gabinete de Resistência de Materiais em 1899 e a Fundação nas Oficinas da Escola Politécnica em 1902.
- 22 LEME, Maria Cristina da Silva (Coord.). *Urbanismo no Brasil - 1895-1965*. São Paulo: Studio Nobel, 1999.
- 23 Neste contexto, a presença das revistas estrangeiras dedicadas à arquitetura deve ser vista com reservas. Se por um

lado, elas foram claramente inspiradoras das revistas nacionais, sua circulação era muito limitada, quer através de assinaturas em moeda estrangeira, quer devido ao seu preço, quer através de amigos estrangeiros ou em viagens internacionais ou ainda em livrarias especializadas, a obtenção dos exemplares destes periódicos não pode ser classificada como acessível. Apesar disto, a influência do periodismo internacional parece ter contribuído rumo à diversidade temática, à melhoria da diagramação e à qualidade editorial. No caso das revistas nacionais dedicadas ao tema da casa, as referências a estas produções estrangeiras são muito esparsas.

24 É a revista de arquitetura mais antiga. De periodicidade mensal, publicada em Londres a partir de 1896 e dedicada ao paisagismo, às edificações, à decoração de interiores e ao urbanismo.

25 Misto de revista e jornal, de periodicidade semanal, publicado a partir de 1896 e dedicado às notícias da área da construção, novos materiais e detalhes construtivos.

26 Publicada desde 1892 por *Roger and Morison Company*, Boston, Mass.

27 Publicada desde 1900 por Richard Wilding, NY.

28 *Revista de Engenharia*, n. 1, p. 3, jun.1911.

29 O último exemplar de que se tem notícia circulou em abril de 1914.

30 Diversas consultas governamentais ao Club de Engenharia resultaram em estudos como Código de Águas e o Código de Minas de 1934 e a Carta do Brasil de 1938.

31 SEVCENKO, Nicolau (org.). *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 41.

32 In: DIMAS, Antônio (org.). *Vossa Insolência: Crônicas. Olavo Bilac*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 266.

33 RICCI, Cláudia T. *Imagens e Crônicas da Arquitetura nas*

Revistas Ilustradas. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_arq_revistas.htm>. Acesso em: 22 mai. 2008.

34 *Fon-Fon! Semanário Alegre, Politico, critico e esfuziante. Noticiario Avaliado, Telegraphia sem arame, Chronica Epidemica*. Lançada e idealizada pelo célebre escritor Gonzaga Duque em 1907, com destaque para as crônicas de costumes e do cotidiano associado à abundante ilustração, responsável pelo seu sucesso. A revista circulou até agosto de 1958.

35 Fundada por Jorge Schimidt, amigo pessoal de Olavo Bilac e Campos Sales, a *Kosmos* foi lançada em janeiro de 1904, seguindo com edições mensais até março de 1920. Além das charges, a revista reservou muitos espaços à reforma urbana da capital, divulgando o Projeto das Fachadas destinadas à Av. Central, a Avenida Central, as obras do Porto e do Canal do Mangue.

36 Criada por Crispim do Amaral em 1902.

37 REIS, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: perspectiva, 1982.

38 CRUZ, Heloísa Faria. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana - 1890-1915*. São Paulo EDUC/FAPESP, 2000, p. 71.

39 DEL BRENNA, G.R. (Org.) *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão*. Rio de Janeiro: Index, 1985.

40 PUPPI, Marcelo. *A arquitetura acadêmica no Rio de Janeiro (1890-1930): uma revisão historiográfica*. 1994.214f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

41 ECO, Humberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 366.

42 A revista seguiu mensalmente até janeiro de 1931, quando passou a ser bimensal.

43 *Revista Brasileira de Engenharia*, ano II, n. 5, p. 213-215, nov. 1921.

- 44 *Revista Brasileira de Engenharia*, ano VI, n. 1, p. 1, jan. 1926.
- 45 *Revista Brasileira de Engenharia*, ano IX, n. 2, p. 57-62, ago. 1929.
- 46 *Revista Brasileira de Engenharia*, ano XI, n. 5, p. 186-187, nov. 1930.
- 47 *Revista Brasileira de Engenharia*, ano V, n. 3, p. 97, set. 1925.
- 48 *Architectura no Brasil*, n. 1, p. 24, out. 1921.
- 49 ENBA formava os Engenheiros Architectos, enquanto os Engenheiros Civis eram formados pela Escola Politécnica, antiga Academia Real Militar fundada em 1810.
- 50 LEMOS, Cipriano. Prefácio. *Architectura no Brasil*, n. 1, p. 2, out. 1921.
- 51 Dirigida pelo engenheiro A. Segadas Vianna e pelo arquiteto J. Cordeiro de Azevedo e impressa por Segadas & Cordeiro LTDA.
- 52 Dirigida pelo engenheiro A. Segadas Vianna e pelo arquiteto J. Cordeiro de Azevedo e impressa por Segadas & Cordeiro LTDA.
- 53 Órgão oficial da Escola Nacional do Brasil, a revista seguiu regular e mensal, até seu fim em março de 1978.
- 54 Como, por exemplo, o Projeto de residência Barata e Fonseca. In: *Revista de Arquitetura da ENBA*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 10-11, mai. 1935.
- 55 Dirigida pelo Engenheiro Everaldo Baekhauer, foi criada pelo Decreto n. 3759 de 30 de Janeiro de 1932. A revista teve vários nomes: de janeiro de 1932 a outubro de 1937 - *Revista da Diretoria de Engenharia*. De novembro de 1937 a dezembro de 1959 - *Revista Municipal de Engenharia*, de janeiro de 1960 a dezembro de 1977 - *Revista de Engenharia do Estado da Guanabara* e por fim de janeiro de 1978 em diante - *Revista Municipal de Engenharia*.
- 56 IBGE. Imprensa Periódica. Número de Periódicos no Distrito Federal, segundo várias circunstâncias - 1939. Rio de

Janeiro: Tipografia do Departamento Nacional de Estatística, 1931. Estatísticas do Século XX (2009).

57 A *Acrópole - Revista de Arquitetura, Urbanismo e Decoração* foi lançada em maio de 1938. Fundada e dirigida pelo engenheiro Roberto Corrêa de Brito, a *Acrópole* foi o periódico que mais números publicou no segmento : quando encerrou suas atividades em 1971, estava no número 391. Seguiu o padrão das publicações internacionais, a começar pela capa, claramente inspirada na *Architecture*: se a revista norte-americana mostrava apenas uma silhueta do Erectéion, a *Acrópole* foi mais literal e destacou as célebres cariátides do pórtico sul do edifício, em vista frontal. Concebida pelo próprio Corrêa de Brito, esta solução visual parecia ser a mais adequada para uma revista de arquitetura, uma composição visual que associava maior prestígio e erudição à publicação.

58 PASSOS, Edison J. Discurso do Paraninfo Edison Junqueira Passos aos Engenheiros Architectos de 1934. *Revista do Club de Engenharia*. Rio de Janeiro, Tip. do Jornal do Comércio, n. 4, p. 201-202, out.. 1934.

RELAÇÃO DE IMAGENS

1 - Imagem de Vitória: Juan Batista Maino e a *Recuperación de Bahía del Brasil en 1625*.

Fig. 1 - Juan Bautista Maíno. *La Recuperación de Salvador de Bahía en 1625*. (1640) óleo sobre tela, 309 x 381 cm. Museo del Prado. <Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:La_recuperaci%C3%B3n_de_Bah%C3%ADa,_Ma%C3%ADno.jpg> Acesso em: 12 jan. 2014 8:15.

Fig. 2 - Reconstituição virtual do Salon de Reinos. <Disponível em: http://cvc.cervantes.es/actcult/salon_reinos/> Acesso em 12 jan. 2014 8:33.

Fig. 3 - Eugenio Cajés. *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*. (1635) óleo sobre tela, 290 cm x 344 cm. Museo del Prado. <Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/recuperacion-de-san-juan-de-puerto-rico/>> Acesso em: 12 jan. 2014 9:15, e Felix Castelo. *La recuperación de la isla de San Cristóbal*. (1634) óleo sobre tela, 297 cm x 311 cm. Museo del Prado. <Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/recuperacion-de-la-isla-de-san-cristobal/>> Acesso em: 12 jan. 2014 9:18.

Fig. 4 - Juseppe Leonardo. *La toma de Brisach*. (1635) óleo sobre tela, 304 cm x 360 cm. Museo del Prado. <Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/toma-de-brisach/>> Acesso em: 12 jan. 2014 9:45 e Bartolomeo Carducho. *El socorro de la plaza de Constanza*. (1634) óleo sobre tela, 304 cm x 360 cm. Museo

del Prado. <Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/socorro-de-la-plaza-de-constanza/>> Acesso em: 12 jan. 2014 9: 50.

Fig. 5 - Juseppe Leonardo. *La rendición de Juliers* (1634) óleo sobre tela, 307 cm x 381 cm. Museo del Prado. <Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/rendicion-de-juliers/>> Acesso em: 12 jan. 2014 10:05 e Diego Velásquez. *La Rendición de Breda* (1635) óleo sobre tela, 307 cm x 367 cm. Museo del Prado. <Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-rendicion-de-breda-o-las-lanzas/>> Acesso em: 12 jan. 2014 10:05.

6 - Bartolomeo Carducho. *La expugnación de Rheinfelden* (1634) óleo sobre tela, 297 cm x 357 cm. Museo del Prado. <Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/expugnacion-de-rheinfelden/>> Acesso em: 12 jan. 2014 10:08 e Antonio de Pereda y Salgado. *El socorro de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz* (1635) óleo sobre tela, 290 cm x 370 cm. Museo del Prado. <Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-socorro-de-genova-por-el-ii-marques-de-santa-cruz/>> Acesso em: 12 jan. 2014 10:18.

Fig. 7 - Bartolomeo Carducho. *La Victoria de Fleurus* (1634) óleo sobre tela, 297 cm x 365 cm. Museo del Prado. <Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/victoria-de-fleurus/?no_cache=1> Acesso

em: 12 jan. 2014 10:28 e Francisco de Zurbarán. *La Defensa de Cádiz contra los ingleses*. (1634) óleo sobre tela, 302 cm x 323 cm. Museo del Prado. <Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/defensa-de-cadiz-contra-los-ingleses/>> Acesso em: 12 jan. 2014 10:30.

Fig. 8 - José de Ribera. *São Sebastião atendido pelas santas mulheres* (1621) óleo sobre tela, 180,3 x 231,6 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao. <Disponível em: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>> Acesso em 12 jan. 2014 10: 22.

Fig. 9 - Hessel Gerritsz. *Sanct Salvador en 1627* (1627) Gravura em metal, 45 x 33 cm. <Disponível em: <http://www.cidade-salvador.com/seculo17/gerritsz/mapa-gerritsz.htm>> Acesso em 12 jan. 2014 10: 32, Juan Bautista Maíno. *La Recuperación de Salvador de Bahía en 1625*. (1640) óleo sobre tela, 309 x 381 cm. Detalhe parte superior. Museo del Prado. <Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:La_recuperaci%C3%B3n_de_Bah%C3%ADa,_Ma%C3%ADno.jpg> Acesso em: 12 jan. 2014 8:18 e Andries van Eertvelt (1624) *Ataque de Salvador*, Disponível em: < <http://www.historia-brasil.com/bahia/invasao-holandesa.htm>> Acesso em : 15 mar 2013 10:33.

2 - O espaço de morar revelado: a Casa vista por Cecília Meireles

Fig. 1 - Johannes Vermeer. *Jovem com uma jarra de água* (1662) óleo sobre tela, 45,7 por 40,6 cm.. Metropolitan Museum of Art, New York. < Disponível em: http://www.essentialvermeer.com/catalogue/young_woman_with_a_water_pitcher.html> Acesso em 12 jan. 2014 10: 24.

Fig. 2 - Johannes Vermeer. *Senhora escrevendo carta com sua empregada* (1671) óleo sobre tela, 71,1 x 58,4 cm. National Gallery of Ireland, Dublin. < Disponível em: http://www.essentialvermeer.com/catalogue/lady_writing_a_letter.html>

Acesso em 12 jan. 2014 11: 24.

3 - Tchaikovsky, leitor de Dante: lugar da angústia e imaginação narrativa em *Francesca da Rimini* Op.32 (1876). Fig. 1 - - Gustave Doré. *Hell*. Ilustração para A Divina Comédia, Canto V de Dante Alighieri. Gravura em metal. <Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/8781/8781-h/8781-h.htm#5>> Acesso em 15 mai. 2011.

Fig 2 - David Caspar Friedrich. *Caminhante Sobre o Mar de Névoa* (1818) óleo sobre tela, 98.4 x 74.8 cm. Kunsthalle, Hamburgo. <Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caspar_David_Friedrich_032_\(The_wanderer_above_the_sea_of_fog\).jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caspar_David_Friedrich_032_(The_wanderer_above_the_sea_of_fog).jpg)>Acesso em 18 mai. 2011 e John Walterhouse. *Miranda - The Tempest* (1916) óleo sobre tela, 98 x 136 cm. Royal Academy, Londres. <Disponível em: <http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/miranda-tempest-1916/>>. Acesso em 20 mai. 2011.

4 - Modernidade antes dos modernistas O interesse dos periódicos pelo espaço arquitetônico no Brasil

Fig. 1 - *Revista do Club de Engenharia*, ano I, n.1, jan. 1887 e n. 1 série IV, dez. 1900, capas. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per8036/1887/per8036_1887_01/per8036_1887_01_item1/P2.html> e Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per8036/1900/per8036_1900_01/per8036_1900_01_item1/P1.html> . Acesso em 12 mai. 2008.

Fig. 2 - *Revista do Club de Engenharia*, capa, n. 2, jan. 1901. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per8036/1901/per8036_1901_01/per8036_1901_01_item1/P2.html>. Acesso em: 12 mai. 2008.

Fig. 3 - *The Architectural Forum*, jul 1918, vol. xxix e

Architecture fev 1916, capas. Fonte: Biblioteca FAU/USP.
Fig. 4 - *As Nossas Vivendas. Fon-Fon!* Rio de Janeiro, ano V, p. 39, jan. 1912 e A “*Pedra do Lar*”. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1912/fonfon_1912_002.pdf>. Acesso em: 28 mai. 2008 e em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1912/fonfon_1912_004.pdf>. Acesso em: 28 mai. 2008.

Fig. 5 - *Revista do Club de Engenharia*, capa, jul 1934. . Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per8036/1934/per8036_1934_01/index.html>. Acesso em: 20 mai. 2009.

5 - Um retrato (quase) íntimo da nobreza brasileira: Emil Bauch e a Marquesa do Paraná.

Fig. 1 - Emil Bauch. *Retrato da Marquesa do Paraná* (1856) óleo sobre tela e detalhe. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro. <Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Marquesa_de_parana_por_emilio_bauch.jpg>. Acesso em: 29 mai. 2011.

Fig. 2 - Emil Bauch. *Retrato do Marquês do Paraná* (1856) óleo sobre tela. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro. <Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Hon%C3%B3rio_Hermeto_Carneiro_Le%C3%A3o,_Marquis_of_Paran%C3%A1>. Acesso em: 29 mai. 2011.

Fig. 3 - Jean A. D. Ingres. *Retrato de Madame Moitessier* (1851) óleo sobre tela 148 x 101,6 cm. National Gallery. <Disponível em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Jean_Auguste_Dominique_Ingres_011.jpg>. Acesso em: 29 mai. 2011 e Francesco Hayez. *Retrato de Antoniet Tarsis Basilico* (1851) óleo sobre tela 130 x 100 cm. Coleção particular. <Disponível em: <http://www.wikipaintings.org/en/francesco-hayez/portrait-of-antoniet-tarsis-basilico-1851>>. Acesso em 30 mai 2011.

[wikipaintings.org/en/francesco-hayez/portrait-of-antoniet-tarsis-basilico-1851](http://www.wikipaintings.org/en/francesco-hayez/portrait-of-antoniet-tarsis-basilico-1851)>. Acesso em 30 mai 2011.

6 - Pax et Concordia: A arquitetura como cenário da alegoria

Fig 1 - Pedro Américo. *Pax et Concordia* - estudo (1895) óleo sobre tela 42 x 60 cm. Museu de Arte de São Paulo, SP. <Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_Am%C3%A9rico_-_Paz_e_Conc%C3%B3rdia_2.jpg>. Acesso 12 mai. 2008.

Fig. 2 - Pedro Américo. *Pax et Concordia* (1902) óleo sobre tela, 300 x 431. Museu Histórico e Diplomático - Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro. <Disponível em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Pedro_Am%C3%A9rico_-_Paz_e_Conc%C3%B3rdia%2C_1902.jpg>. Acesso 12 mai. 2008.

Fig. 3 - Pedro Américo. *Pax et Concordia* (1902) detalhe, óleo sobre tela, 300 x 431. Museu Histórico e Diplomático - Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro. <Disponível em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Pedro_Am%C3%A9rico_-_Paz_e_Conc%C3%B3rdia%2C_1902_%28detalhe%29.jpg>. Acesso em: 13 mai. 2008.

Fig. 4 - Pedro Américo. A libertação dos escravos (1889) estudo, óleo sobre tela, 140 x 200 cm. Acervo do Palácio dos Bandeirantes, São Paulo. <Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_Am%C3%A9rico_-_Liberta%C3%A7%C3%A3o_dos_Escravos,_1889.jpg>. Acesso em: 13 mai. 2008.

Fig. 5 - Pedro Américo. A Noite e os Gênios do Estudo e do Amor (1883) óleo sobre tela 260 x 195 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. <Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Americo-noite.jpg>>. Acesso em: 13 mai. 2008.

7 - Manoel Lopes Rodrigues e a *Alegoria da República* (1896): do cotidiano da política à imortalidade do Panteão.

Fig. 1 - Manoel Lopes Rodrigues. *Alegoria da República* (1896) óleo sobre tela, 230 x 120 cm. Museu de Arte da Bahia, Salvador. <Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Rodrigues-republica-mab.jpg>>. Acesso em: 13 mai. 2008.

Fig. 2 - Pereira Neto. *Glória à Pátria* (1889) e Ângelo Agostini. *A Pátria repele os escravocratas* (1888). Revista Ilustrada, Rio de Janeiro. <Disponível em: <http://unilahistoria.blogspot.com.br/2011/11/proclamacao-da-republica-atraves-da.html> e <http://people.ufpr.br/~lgeraldo/brasil2imagensE.html>>. Acesso em: 18 mai. 2008.

Fig. 3 - *Assembléia Constituinte*, Revista Ilustrada, 15 set. 1890 e *Brasil e Argentina*, Revista Ilustrada, 14 dez. 1889. <Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/mlr_rapj_arquivos/republica_ri2.jpg>. Acesso em: 18 mai. 2008.

Fig. 4 - *A República Francesa*, Revista Ilustrada, 21 jun. 1890 e *Antonio Conselheiro rechaça a República*, Revista Ilustrada, 1896. <Disponível em: Fonte: http://www.historia.seed.pr.gov.br/modules/galeria/uploads/5/174conselheiro_ilustrada.jpg>. Acesso em: 18 mai. 2008.

Fig. 5 - Décio Villares. *República* (1890) óleo sobre tela 60 x 49 cm. <Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:D%C3%A9cio_Villares_\(1851-1931\)._Rep%C3%BAblica,_ost,_60_x_49cm,_photo_Gedley_Belchior_Braga.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:D%C3%A9cio_Villares_(1851-1931)._Rep%C3%BAblica,_ost,_60_x_49cm,_photo_Gedley_Belchior_Braga.jpg)>. Acesso em: 18 mai. 2008.

Fig. 6 - Anônimo. *Alegoria à Proclamação da República e à partida da Família Imperial* (1889) óleo sobre tela, 82,5x103 cm. Fundação Mario Luiza e Oscar Americano e 500 Réis, anverso, 25 mm prata 917/3,375 g. <Disponível em: <http://www.fAAP.br/destaques/constituicoes/07.html> e <http://www.dplnumismatica.com.br/tabprbrep500.html>>. Acesso em: 19 mai. 2008.

Fig. 7 - Joseph Chinard. *A República* (1794) terracota, 35 cm. Louvre, Paris e Jules Joseph Lefebvre, *Retrato de Julia Foster Ward* (1880) óleo sobre tela, 90 x 160, Paris. <Disponível em: http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0030/m503706_88ee4574_p.jpg e <http://www.wikipaintings.org/en/jules-joseph-lefebvre/portrait-of-julia-foster-ward-1880>>. Acesso em: 19 mai. 2008.

Fig. 8 - Jean-Baptiste Debret (1841) *Pano de Boca para a representação extraordinária no Teatro da Corte por ocasião da Coroação do Imperador do Brasil D. Pedro I*. Disponível em: < <http://people.ufpr.br/~lgeraldo/brasil2imagensB.html>> Acesso em: 22 fev 2014 22:28.

8 - Da arte como civilização e outras lições da renascença brasileira: ricardo severo e a arte tradicional no brasil (1914)

Fig. 1 - 1 - Residência Sr. A. Formiga C. Xavier. Revista Acrópole, set. 1942, p. 178, e Residência Américo M. da Costa. Revista Acrópole, maio 1939, p. 9. Fonte: Biblioteca FAU/ USP

Fig. 2 - Interiores - Revista Acrópole, maio 1939, p. 15, abr. 1940 p. 22 e Residência - Projeto Francisco Beck. Revista Acrópole, ago. 1939, p. 13. Fonte: Biblioteca FAU/ USP