

**ANA HELOISA MOLINA**

**“A INFLUÊNCIA DAS ARTES NA CIVILIZAÇÃO”.  
ELISEU D’ÂNGELO VISCONTI E MODERNIDADE NA PRIMEIRA  
REPÚBLICA.**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto  
Medeiros Lima

Curitiba

2004

**ANA HELOISA MOLINA**

**“A INFLUÊNCIA DAS ARTES NA CIVILIZAÇÃO”.  
ELISEU D’ÂNGELO VISCONTI E MODERNIDADE NA PRIMEIRA  
REPÚBLICA.**

Curitiba

2004

**CAPA:** Esboço para o Pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.  
Circa 1906, de autoria de Eliseu D'Ângelo Visconti.  
Coleção Museu dos Teatros. Rio de Janeiro/FUNARJ

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da  
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

M722i Molina, Ana Heloisa.

A influência das artes na civilização : Eliseu d' Ângelo Visconti e modernidade na primeira republica / Ana Heloisa Molina. – Londrina, 2004.

401f. : il.

Orientador: Carlos Alberto Medeiros Lima.

Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, 2004.

Bibliografia: f.376-401.

1.Arte e história – Teses. 2.Modernidade – Teses. 3.História social – Teses. 4. Brasil – História – Republica Velha – Teses. 5.Visconti, Eliseu, 1867-1944. I.Lima, Carlos Alberto Medeiros. II.Universidade Federal do Paraná. III. Título.

## AGRADECIMENTOS

O processo de gestação de uma tese é fruto de várias, muitas, pequenas e grandes contribuições que envolvem um coletivo de pessoas, em diversas circunstâncias, proximidades e contribuições. Relacioná-las neste momento, significa perceber o quanto estamos envolvidos por preciosas figuras.

Carlos Lima teve uma paciência inesgotável em minha busca e deu-me a liberdade necessária para construir meus caminhos, corrigindo a rota quando preciso. Expressar meu apreço pela convivência e estímulo intelectual nestes anos seria pouco perto do muito que aprendi.

O programa CAPES- CNPQ permitiu-me a oportunidade de realizar uma pesquisa envolta em muitas viagens e materiais.

Aos colegas José Miguel Arias Neto, Claudiomar Reis Gonçalves, Magnus Roberto de Mello Pereira, Luis Fernando Cerri, Paulo Alves, Lúcia Helena de Oliveira Silva e Sylvia Lenz agradeço pela leitura atenciosa em vários momentos do projeto e do texto em andamento.

À Sylvia Lenz devo acrescentar um enorme obrigado pelo oferecimento do “quartel general” no Rio de Janeiro e as contribuições informáticas na reta final.

Célia Regina Silveira companheira de situação, típica de doutorandas em fase final, grata pelos cafés e conversas em momentos de pânico.

Aos professores do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina e em especial aos colegas da área de prática de ensino de história na concessão de licença para aperfeiçoamento.

Ao professor José Luiz Nunes, no Rio de Janeiro, pelo diálogo em pesquisar objetos de arte.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional setor de Iconografia, biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, biblioteca da Funarte, biblioteca e secretaria da Escola Superior de Desenho Industrial – UFRJ, biblioteca do Centro Técnico de Artes Cênicas

da FUNARTE, funcionários do CDPH – UEL e setor de referência da Biblioteca Central da UEL pelo préstimo valioso em todos os momentos.

Aos funcionários da biblioteca do Museu dos Teatros na pessoa de Maria Cecília Arruda, diretora da instituição.

A Piedade Grimberg pesquisadora do Solar Grandjean de Montigny na PUC/ RJ pelo acesso ao acervo.

Mônica e Pedro Xexéo do Museu Nacional de Belas Artes pelo apoio a esta pesquisa e pelo rico diálogo oferecido.

Ao Liceu de Artes e Ofícios na pessoa de Myriam Freire Dias Costa, vice-presidente, no acesso aos documentos desta instituição.

Aos funcionários Márcia Ricci e Antônio Bezerra na secretaria CPG – UEL; Celina Negrão e Naiobi Fumiko na secretaria do Departamento de História UEL e Luci Moreira Baena secretária do programa de pós-graduação da UFPR pela paciência e atenção em todos os momentos.

Pedro Tórtima no labirinto da biblioteca do IHGB no Rio de Janeiro auxiliou a descobrir alguns documentos preciosos.

Jorge Romanello, Alberto e Angelita Visalli nas idas e correrias para o Rio de Janeiro, facilitaram as trocas de material.

Kazumi Munakata e Maria do Carmo Martins me acolheram, com grande carinho em Campinas quando das aulas no Instituto de Artes da Unicamp, consolidando uma amizade preciosa.

Aos colegas e professores do Instituto de Artes, como também os conhecidos na Faculdade de Educação, na Unicamp, pela possibilidade de um rico diálogo.

Aos colegas do programa de pós-graduação em História na Universidade Federal do Paraná: Ivonete Pereira, Marcos Antonio Menezes, Clóvis Gruner, Emerson de Souza, Andréa Rossi, Geraldo Leão de Camargo, Ana Paula Wagner e Sidnalva Wawzyniak pelas leituras, cafés, apoio e companheirismo em todos os momentos. Em especial a Sid e Ana Paula pela amizade e vários pousos em Curitiba.

Os seminários do programa de pós-graduação na Universidade Federal não seriam os mesmos sem a figura do mestre Sérgio Nadallin, suas observações instigantes e minuciosas e as conversas humoradas durante o intervalo.

Os comentários esclarecedores das professoras Ana Maria de Oliveira Burmester e Helenice Rodrigues da Silva na banca de qualificação foram imprescindíveis na depuração do texto. Espero tê-los incorporados a contento.

Ao apoio técnico e informático de Eduardo Alves Leite, Valter Toracio e Gilberto Militão. Ainda Simone Válio na revisão e Frank Glashoff na tradução, todos valiosos colaboradores na reta final.

À família em geral que ficou na torcida e em especial: Pedro Júlio e Zilda Fogulin, Luis Carlos e Ivone Fogulin em São Paulo, Geraldo e Maria Tereza Fogulin, Irma Renda, André, Andréa e Giovanna Nunes. José Roberto, Telma e Ricardo Marques. Bruno Cáffer Fogulin e Ana Paula Feijó na calorosa estadia no Rio de Janeiro.

À turma mais próxima, “ermãs” e irmãos do coração, pelo apostar no projeto: Adalberto e Fátima Molina Sanches em dupla com as nossas alegrias Isadora e Raquel e ainda, Márcio e Gisele Molina Becari.

João Carlos Schiavon neste processo transformou-se de médico em amigo interlocutor de assuntos aleatórios, possibilitando um suporte inestimável.

Aos amigos de todas as horas, que sempre estiveram na torcida em tantos anos: Eliana Dinalli, Márcio e Ana Maria Avellar Pinto e Luciane Cáffer Marques.

Ana Maria Rabello Castelo Branco, José Fernandes Weber, Edson Holtz, seo Benê, Christiano Stuchi e Soraya Garcia, talvez não saibam, mas, suas presenças e conversas calorosas preservaram meu otimismo em muitos momentos.

A todos meu sincero obrigado.

Dedicatória

Aos meus pais Rubens e Maria Zilda  
Pela coragem e pela alegria; pela luta e pela esperança !



## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS .....	vii
LISTA DE SIGLAS .....	ix
RESUMO .....	x
ABSTRACT .....	xi
<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>2. ELISEU VISCONTI E SUA ÉPOCA .....</b>	<b>10</b>
2.1. LINHAS INDICATIVAS .....	11
2.2. ABORDAGEM TEÓRICA METODOLÓGICA .....	16
2.3. “ELISEU VISCONTI E SEU TEMPO” POR FREDERICO BARATA .....	22
2.4. A ESCRITA DE CRÍTICOS DE ARTE. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES .....	47
2.5. GONZAGA DUQUE: A CRÍTICA DE ARTE NA VIRADA DO SÉCULO XIX AO SÉCULO XX .....	51
2.5.1. Gonzaga Duque e Eliseu Visconti .....	57
2.6. A FORMAÇÃO E A INFORMAÇÃO DA CRÍTICA. O VIÉS PAULISTA E A CONSTRUÇÃO DE MITOS .....	63
2.7. AS TENDÊNCIAS PÓS SEMANA DE 22 .....	70
2.8. A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE 1922 NO RIO DE JANEIRO E A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 22 EM SÃO PAULO <b>CONTRAPONTO VISUAIS .....</b>	<b>74</b>
2.9. “A INQUIETAÇÃO DAS ABELHAS” VÊ VISCONTI. <b>IMPRESSÕES DO PINTOR EM 1927 .....</b>	<b>77</b>
2.10. CONSIDERAÇÕES PARCIAIS .....	92
<b>3. O URBANO, A CIVILIZAÇÃO E O MODERNO:</b>	
O PANO DE BOCA DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO .....	101
3.1. ACERCA DE ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESPAÇO DA CIDADE .....	102
3.1.2. Planejamentos Urbanos e o Pensamento Positivista .....	110

3.1.3. Espaço e Concepções. Ruas, Traçados, Portas, Poros, Periferias e Subúrbios ...	112
3.2. ENGENHEIROS, ARQUITETOS E LITERATOS: CRONISTAS E AGENTES DA MODERNIDADE .....	114
3.3. O RIO DE JANEIRO NA VIRADA DO SÉCULO XIX AO XX .....	120
3.4. AS REFORMAS EMPREENDIDAS POR PEREIRA PASSOS .....	130
3.4.1. Reformas no Centro da Cidade do Rio de Janeiro .....	133
3.4.2. A Avenida Central .....	138
3.4.3. Os Avessos, as Travessas e os Subúrbios: Crônicas de outros lugares;.....	144
3.5. THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO.....	150
3.5.1. A Construção do Teatro Municipal. Constituição e Percurso.....	150
3.5.2. A Inauguração do Teatro Municipal. Paris no Rio de Janeiro.....	165
3.6. O PANO DE BOCA DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO.....	171
3.6.1. As Correspondências entre Eliseu Visconti e a Comissão Construtora.....	171
3.6.2. Os Cartões para a Feitura do Pano de Boca do Teatro Municipal.....	182
3.6.3. Interpretações Políticas.....	185
3.6.4. Análise do Tema e Personagens.....	191
3.6.5. Leituras acerca da Composição.....	201
3.6.6. Repercussões e Reações do Pano de Boca.....	206
3.7. O “FOYER” DO TEATRO MUNICIPAL.....	211
3.8. CONSIDERAÇÕES PARCIAIS.....	214
<b>4. ART NOUVEAU OU MODERN STYLE: A ARTE DECORATIVA DE ELISEU VISCONTI.....</b>	<b>224</b>
4.1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	226
4.2. O MOVIMENTO NOUVEAU.....	232
4.2.1. O Ornamento, o Artesanato e o Papel da Arquitetura.....	238
4.2.2. Artes Gráficas.....	242
4.2.3. Art Nouveau e Art Décor.....	244
4.3. ART NOUVEAU NO BRASIL.....	246
4.4. A CASA E A LOUÇA.....	257

4.4.1 A Cerâmica Produzida no Brasil .....	265
4.5. ELISEU VISCONTI E A ART NOUVEAU.....	270
4.6. LEITURAS DE PEÇAS.....	282
4.7. MAIS ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	285
<b>5. ALEGORIAS SOBRE O MODERNO:</b>	
<b>OS QUADROS “INSTRUÇÃO” (1911) E “O PROGRESSO” (1911) .....</b>	<b>299</b>
5.1. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS. A EXPERIÊNCIA VISUAL.....	301
5.2. MOVIMENTO IMPRESSIONISTA FRANCÊS.	
PROPOSTAS E INFLUÊNCIAS.....	308
5.3. MODERNIDADE E PRÁTICA ARTÍSTICA.....	310
5.4. O IMPRESSIONISMO E A CONSTRUÇÃO DE MITOS.....	319
5.4.1. Algumas Distinções Entre os Pintores Impressionistas.....	322
5.4.2. Reações ao Impressionismo.....	330
5.5. O PÚBLICO E A CRÍTICA. FORMAÇÃO DE GOSTOS E VALORES.....	335
5.6. MODERNISMO NO BRASIL. TENDÊNCIAS, DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS. A SEMANA DE 22 E A FUNDAÇÃO DO MITO SOBRE O MODERNO.....	341
5.6.1. A Cor e os Temas. Inovações (?). .....	348
5.7. REFERÊNCIAS VISUAIS NA OBRA DE ELISEU VISCONTI.....	354
5.7.1. Visconti por Visconti.....	366
5.8. AS ENCOMENDAS REALIZADAS PARA A BIBLIOTECA NACIONAL.....	371
5.8.1. Esquissos e Quadros. Comentários “Solidariedade Humana” e “O Progresso”..	374
5.9. CONSIDERAÇÕES QUASE FINAIS.....	379
<b>6. CONCLUSÃO.....</b>	<b>393</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>396</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>422</b>

**LISTA DE FIGURAS**

- FIGURA 01 “Dança das Oreadas”. Eliseu Visconti. 1899.
- FIGURA 02 “Gioventú”. Eliseu Visconti. 1898.
- FIGURA 03 “Auto retrato em três posições”. Eliseu Visconti. s.d.
- FIGURA 04 “Lar” (tríptico). Eliseu Visconti. 1922.
- FIGURA 05 Projeto Águila. Francisco Oliveira Passos. 1904.
- FIGURA 06 Fachada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro
- FIGURA 07 Foto. Rio de Janeiro depois de Francisco Pereira Passos s.d.  
Autoria: Marc Ferrez
- FIGURA 08 Pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro
- FIGURA 09 Pano de boca. Legenda
- FIGURA 10 Foyer. Detalhe
- FIGURA 11 Cerâmica com flor de maracujá. 1901.
- FIGURA 12 Cerâmica Leon Sólon e J. Wadsworth. 1906
- FIGURA 13 Desenhos de luminária s.d.

- FIGURA 14 Luminária. *The Guild of Handcraft*. 1906.
- FIGURA 15 Esboço preliminar para vitral “A Música”. s.d.
- FIGURA 16 “*La Musicienne*”. Paul Berthon. 1899.
- FIGURA 17 Primeiro vaso executado para Ludolff. s.d.
- FIGURA 18 Louça. Minton Ltd. 1906.
- FIGURA 19 “A Rendição de Breda”. Diego Velásquez. 1650.
- FIGURA 20 “A caminho da escola”. Eliseu Visconti. s.d.
- FIGURA 21 “Ermitage de Pontoise”. Camille Pissarro. 1878.
- FIGURA 22 “A família no jardim em Argenteuil”.  
Claude Monet. 1875.
- FIGURA 23 Esquisse “Solidariedade Humana”. Eliseu Visconti. 1911
- FIGURA 24 Quadro “Solidariedade Humana”. Eliseu Visconti. 1911.
- FIGURA 25 Esquisse “O Progresso”. Eliseu Visconti. 1911.
- FIGURA 26 Quadro “O Progresso”. Eliseu Visconti. 1911.

**LISTA DE SIGLAS UTILIZADAS**

AIBA: Academia Imperial de Belas Artes

ENBA: Escola Nacional de Belas Artes

IHGB: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

MNBA: Museu Nacional de Belas Artes

SPBA: Sociedade Propagadora de Belas Artes

LAO: Liceu de Artes e Ofícios.

## RESUMO

Análise das idéias de “civilização” e “modernidade” no período da História do Brasil denominado de Primeira República, sob o enfoque da trajetória artística e produção pictórica de Eliseu d’Ângelo Visconti (1866-1944). Prioriza a execução do pano de boca para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e relaciona-se com as reformas urbanas empreendidas por Pereira Passos. Discorre as relações entre a arte decorativa produzida pelo artista e o movimento *nouveau* no Brasil. Analisa as alegorias “Solidariedade Humana” e “O Progresso” para a Biblioteca Nacional e as referências visuais discerníveis enquanto elementos de uma prática moderna de pintura. Contribui para esclarecer os intercâmbios conceituais entre civilização e modernidade na Primeira República apoiada na constituição de visualidades em suportes diferentes.

Palavras-chave: Visualidade, civilização, modernidade, Primeira República.

## ABSTRACT

This study presents an analysis of the concepts “civilization” and “modernity” in the Brazilian historical period called the Primeira República (First Republic), focusing on the artistic development and pictorial work of Eliseu d’Ângelo Visconti (1866-1944). Priority is given to the execution of the curtain for the Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Municipal Theatre of Rio de Janeiro) in relation to the urban reforms initiated by Pereira Passos. The relations between the decorative art created by the artist and the *Art Nouveau*-movement in Brazil are being discussed. The study analyses the allegories “Human Solidarity” and “Progress” for the Biblioteca Nacional (National Library) and the visual references discernible as elements of a modern practice of painting. It contributes to a clarification of the conceptual interchanges between civilization and modernity in the First Republic supported by the installation of visualities on various grounds.

Key words: visuality, civilization, modernity, First Republic



## I. INTRODUÇÃO

O período compreendido entre a metade do século XIX e o início do século XX constitui-se em um espaço de grandes transformações, engendradas em meio a discussões, propostas e ferramentas ideológicas que concebe o progresso como o grande vetor da história e onde as idéias acerca de “moderno” e “modernidade” pouco a pouco, concretizam-se em imagens e também em marcos simbólicos e sólidos.

Este trabalho visa contribuir para a compreensão da organização de uma dada idéia/conceito de civilização e modernidade no período denominado Primeira República, percorrendo a partir da virada do século XIX ao XX, a constituição e eleição de determinados parâmetros físicos, visuais e ideológicos para a concretização de uma ordem proposta pelo novo regime republicano.

Adotamos como um dos parâmetros a idéia de modernidade desenvolvida neste processo de transição, onde passado, presente e futuro são linhas que se mesclam, mas, passam a possuir a experiência de vivência que as distingue, não só dos demais períodos históricos anteriores, com em uma projeção até então não vivenciada.

Como conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito sócio-econômico, a modernidade seria um conjunto de mudanças tecnológicas e sociais que avultaram até próximo ao fim do século XIX na proliferação de novas tecnologias e meios de transporte, crescimento das cidades e explosão de uma cultura de consumo entre outros desdobramentos.

Neste contexto, os modelos europeus de intervenção urbana promovem conflitos e a instauração do mito de modernidade como salto cultural em diversas recombinações de posicionamentos ideológicos, discursivos e estéticos. Intenta-se impor um ritmo único de mudanças. Mas, as diferenças na recepção e implantação dessas transformações nos diversos países incorrem no atropelamento das tradições e vivências próprias a cada uma dessas regiões. Coloca-se uma unidade homogeneizadora e global, mas, é uma

unidade paradoxal: despeja a todos em um turbilhão de permanente mudança, contradição e ambigüidade.

As dinâmicas e formas de interpretação distintamente modernas em que o projeto ocidental original era o ponto de referência - e mesmo este, extremamente ambivalente - demonstram que este processo não foi tranquilo e as re-adequações realizadas esbarraram em limites também, não muito definidos.

A modernidade enquanto experiência urbana adaptada às peculiaridades históricas do país implanta-se na remodelação das cidades, redistribuindo o cabedal de estruturas e serviços públicos em uma nova materialidade urbana. A modernidade delinea-se também como experiência inacabada, esboçada, indicada, fugidia, neste momento de transição.

Estas transformações ultrapassam a mera reforma das instituições políticas como no processo de mudança de regime político e atrelam a idéia de modernidade ao “novo”, ao “moderno” e à “civilização”.

A *Belle Époque* é vivenciada, propagandeada e simbolizada onde tudo é possível de se realizar e viver e o futuro, mais que uma possibilidade remota, é concretizado não só pelas premissas ideológicas, mas, pelo adquirir seus símbolos: todos, um dia, poderão possuir as mercadorias modernas, assistir a espetáculos, congelar sua imagem. Pelo menos, é a indústria do “reclame” e dos “affiches” que proclamam tal “democracia”. Necessidade e desejo misturam-se às possibilidades de consumo.

O *intermezzo* da Primeira Guerra resulta em um refluxo cético que promove uma retomada de debates acerca da realidade sob outros parâmetros e grandes fluxos imigratórios transitam, em diferentes direções, pelo panorama geográfico mundial.

Neste momento, a *Belle Époque* se não consegue impor-se como hegemônica, mantém-se como portadora de princípios de uma outra civilização e seus projetos, erros e decepções explodirão nos chamados tempos "pós-modernos".

Marcada sob o signo do novo, o governo republicano, aos auspícios de Ordem e Progresso, infiltra a idéia de modernidade no imaginário da sociedade brasileira naquele final de século inspirado nos modelos de sociabilidades européias. O desdobramento

superficial dessas premissas coloca em cena, referenciais de máquinas, invenções e uma mescla de idéias relativas a “americanismos”, “inglesismos”, “francesismos”, induzindo a noção que o ritmo progressista ao atingir a todos os setores (técnicos, industrial, inclusive) reflita no político e social.

As manchetes e trechos de jornais da cidade do Rio de Janeiro na época da proclamação da República apontam as diversas apreensões sobre o acontecido em 15 de novembro, afirmando na maioria de seus artigos, os grandes destinos da pátria e a “modernidade” do evento (“surgiu com a precisão dos fenômenos elétricos”).

O contraponto se dá pelo jornal “Novidades”, que sustenta a paralisação e o pânico da população e insinua que os mesmos ocorram nas consciências, como a alertar os perigos de abandono do regime político anterior.

Assim desaparece a única Monarquia que existia na América e, fazendo votos para que o novo regime encaminhe a nossa pátria a seus grandes destinos, esperamos que os vencedores saberão legitimar a posse do poder com o selo da moderação, benignidade e justiça, impedindo qualquer violência contra os vencidos e mostrando que a força bem se concilia com a moderação. Viva o Brasil! Viva a Democracia! Viva a Liberdade!<sup>1</sup>

Começamos de pensar. Esta República que veio assim, no meio do delírio popular, cercada pela bonança esperançosa da paz; esta República no século XIX que surgiu com a precisão dos fenômenos elétricos, sem desorganizar a vida da família, a vida do comércio e a vida da indústria; esta República americana que trouxe o símbolo da paz, que fez-se entre o pasmo e o temor dos monarquistas e a admiração dos sensatos - esta República é um compromisso de honra e um compromisso de sangue. (...) <sup>2</sup>

Todo o movimento social da cidade acha-se paralisado. O comércio em grande parte fechou as portas. As ruas mais freqüentadas nos dias ordinários estão desertas; raros transeuntes passam, apressados, como perseguidos. (...) O serviço de bondes é feito com grande irregularidade; há

---

<sup>1</sup> **Gazeta da Tarde**, 15 de novembro de 1889. Grifos meus.

<sup>2</sup> **República Brasileira**, 21 de novembro de 1889. Grifos meus.

longos intervalos no trânsito dos carros, que chegam aos pontos de estação aos grupos de cinco e seis. (...) O pânico anda no ar e nas consciências. (...) <sup>3</sup>

O tempo da modernidade se impõe a todos: não há exceções, pois, não participar deste “avanço” é estar à margem da “civilização” - na perspectiva das nações - portanto, as diferenças seriam relegadas a um desajuste. Acompanhar o ritmo do progresso é essencial para não se manter à margem dos acontecimentos, em todos os níveis, individuais, coletivos e globais.

Promoveu-se um re-encantamento a respeito das possibilidades de ação e expansão humanas a partir de novos parâmetros: o progresso, a ciência e a tecnologia a serviço de um aperfeiçoamento intelectual, social e moral.

A perspectiva deste tempo na história engloba em uma grande bolha, as idéias, os frêmitos, os avanços em um salto projetivo, baseados em uma perspectiva de Progresso, que se desdobra em duas vertentes relativas a este termo e idéia:

(...) os dois sentidos então associados ao “Progresso”- um caminho que conduz necessariamente à “cidade justa” mas, também, o desenvolvimento total das potencialidades humanas de domínio sobre a natureza por intermédio da ciência e da técnica aplicadas à apropriação da natureza; 2 – a sociedade democrática, lugar da igualdade entre os homens, deveria na verdade, para a burguesia, preservar-lhe o reinado; como “verdade” filosófica e cultural, no qual se afirma o primado do humanismo, a hegemonia burguesa busca negar as misérias do presente em nome de visões que prometem futuros maravilhosos a todos os homens.<sup>4</sup>

O outro lado da “mística do Progresso” seria o ceticismo e o nihilismo, onde as dúvidas e críticas quanto à voracidade da Modernidade e suas promessas maravilhosas presentes na idéia racionalista e técnico-científica colocou Baudelaire e Nietzsche, entre outros, na contra-mão da euforia crescente. Não que fossem contra todos os avanços, mas questionavam o custo desta avalanche de transformações, perceptível nos

---

<sup>3</sup> **Novidades**, 15 de novembro de 1889. Grifos meus.

<sup>4</sup> ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**. A França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 133.

posicionamentos das vanguardas radicais que capturavam um mal estar e buscavam respostas às contradições expostas nos trânsitos internos.

A modernidade implicou no aguçamento da sensibilidade moderna e na percepção do mundo fenomenal – especificamente urbano – que era mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que nos períodos anteriores. Em meio à turbulência sem precedentes da cidade, multidões transitam e são bombardeadas de impressões, choques e sobressaltos e o indivíduo encontra-se diante de uma nova intensidade de estimulação sensorial, em vitrines e anúncios espalhados em todos os cantos.

Tomamos o espaço da cidade do Rio de Janeiro para realizarmos esta discussão. Local de vida e ação profissional de nosso personagem, Eliseu D'Ângelo Visconti, a capital do Império e depois da República, apresenta-se como personagem afeita às mudanças em suas feições e trajetos reorganizando a experiência urbana na relação com seus habitantes. Estas novas disposições redundam na eleição e construção de símbolos culturais como o Teatro Municipal, objeto de análise mais próximo.

Como a maior cidade no período e centro econômico, político e cultural do país, o Rio de Janeiro não poderia deixar de sentir, em grau mais intenso do que qualquer outra cidade, as mudanças que vinham ocorrendo desde os últimos anos do Império e que culminaram na abolição da escravidão e na proclamação da República. A mudança de regime com todas as expectativas que trazia e também com todas as dificuldades que demandava, projeta mudanças e uma nova tomada de consciência, desdobrando-se nas múltiplas percepções das reformas, em todos os níveis, implantadas.

A República promove por um momento a possibilidade das idéias circularem com mais facilidade, amadurecendo ou re-adequando algumas em gestação no mundo imperial. Assim, no caso dos positivistas, estes, julgaram ter chegado a hora de exercerem a tutela intelectual sobre a nação, com a perspectiva de predestinados. Mas mesmo entre eles houve divisões que retiravam da doutrina apenas os aspectos que mais lhes interessavam.

Naquele momento de transição, o positivismo, ou certa leitura positivista da República, enfatizava, de um lado, a idéia do progresso pela ciência e, de outro, a centralização do poder, o que contribuía poderosamente para o reforço da postura tecnocrática e autoritária, consolidando as reformas nos Códigos de Posturas Municipais e projetos de reformulações urbanas.

Havia no Rio de Janeiro um vasto mundo de participação popular. Só que este ficava a margem do mundo oficial. A cidade era um espaço subdividido em comunidades étnicas, locais ou mesmo habitacional. Era a colônia portuguesa, a inglesa e as colônias compostas por imigrantes dos vários Estados. Eram as estalagens cuja população podia chegar a mais de mil pessoas e o cortiço que não deixa de constituir uma pequena república com vida e leis próprias, detentora de forte lealdade de seus cidadãos habitantes.

Amenizada as questões políticas, redesenhando sua configuração espacial e normatizando a população, ao Rio de Janeiro colocou-se o papel de cartão-postal da República. O espírito francês da *belle époque*, que teve seu auge na primeira década do século XX, expressará o brilho republicano em seu ideal cultural civilizatório. O entusiasmo pelas idéias americanas ficará restrito às fórmulas políticas.

Aos poucos, em movimentos lentos, ocorre o esgarçar das fronteiras. A festa da Penha foi aos poucos sendo tomada por negros e toda a população dos subúrbios, fazendo-se ouvir o samba ao lado de outros ritmos. Forjam-se novas realidades sociais e culturais adaptadas aos novos tempos e direções.

Esses dados introdutórios fazem-nos pensar sobre uma época de imposição de outro movimento, a complexidade das mudanças implementadas e as várias reações que provocaram, remetendo às contradições dos êxitos proclamados e principalmente, as imagens simbólicas veiculadas.

Recortar este objeto pressupõe sua relação intrínseca com os imaginários sociais, cujos elementos estão dispersos pela história das idéias e mentalidades, das artes, literatura, das instituições políticas, dos movimentos sociais, da análise do discurso.

Lembrando Benjamin, em seus diversos ensaios, a arquitetura, o cinema, a obra de arte, a cidade, podem constituir uma espécie de historiografia inconsciente da sociedade.

Por outro lado, pensar o indivíduo em meio a uma rede de relações é articular dialeticamente ator e estrutura social, em um diálogo constante e relacional entre os estímulos de uma conjuntura e o comportamento simbólico dos indivíduos. É uma relação de mão dupla entre expressão individual e uma conjuntura histórica.

Neste contexto elegemos Eliseu d'Ângelo Visconti (1866-1944). Pintor, aluno da AIBA, participou do movimento dos modernos de reforma institucional da Academia em 1888 e obteve o primeiro prêmio de viagem em aperfeiçoamento na Europa no novo regime.

Nesta escala, priorizamos Visconti como um artista que vivenciou em diferentes graus, a transição ideológica, política e cultural, captando em sua sensibilidade artística, as múltiplas modernidades que se impunham por um discurso realizado por intelectuais, instituições, promotores de reformas urbanas, críticos de artes e as visualidades expressas decorrentes das mudanças promovidas por diversos movimentos artísticos.

O objeto artístico não é simbólico *per se*. É oriundo de uma complexa rede de relações, surgida com a experiência cultural e entre outras possibilidades, flagra a alteridade, o novo, o diferente, expresso por códigos inusuais até então.

As mudanças e transformações de um mundo atrelado a outro que não totalmente morto, promovem acelerações, ideários e imaginários que se insinuam em vitrines (entre outras, por exemplo, nas Exposições Nacionais e Universais), transmuda-se em objetos e propõem novos caminhos: a mística do Progresso, da Ciência, da Civilização, da Ordem e da Lei.

O vislumbre dessa utopia modifica espaços, desloca contingentes de pessoas de países e regiões, produz sobressaltos literários e estéticos, impõem novos marcos e símbolos. Tradição/inação, passado/futuro, novo/velho, nacional/cosmopolita, regional/litoral, branco/mestiço, campo/cidade, imigrante/brasileiro. Dualidades que se mesclam, embates que se colocam.

A transição, ou a passagem, entre dois séculos não é tranqüila e extensiva. Sofre marchas, contra-marchas, hesitações e reações. A modernidade é registrada em referências visuais entre outras possibilidades, (in)definíveis e contraditórias nas artes, no novo regime, nas reflexões sobre este regime, na tentativa de capturar seu elã.

Analisar esse registro visual tendo como pano de fundo as transformações expostas é o desafio deste trabalho, pois, a imagem depreende uma rede de significações, que ao término de sua leitura e interpretação jamais podem ostentar uma compreensão total, devem ser compreendidas em outros vieses e relações.

No primeiro capítulo recuperaremos Eliseu Visconti e sua época nas transições políticas, culturais e ideológicas, abordando, na escala micro, as redes de relações e sua produção pictórica através de textos de críticos de artes e depoimentos concedidos pelo pintor.

O segundo capítulo trata da cidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX ao XX, as reformas urbanas desenvolvidas e suas conseqüências sócio-econômico-político e culturais.

A construção do Teatro Municipal enquanto monumento sinalizador de uma tradição e ao mesmo tempo, em busca de renovação, terá em seu estilo arquitetônico e decorações internas, chaves de entendimento para a implantação de imagens simbólicas de civilização. O pano de boca executado por Visconti entre 1905 a 1908 proporcionará elementos para a compreensão desse movimento dialético.

O terceiro capítulo avalia projetos expostos na Exposição da Escola Nacional de Belas Artes em 1900. São projetos e peças executadas em materiais como cerâmica, ferro e vidro com características *nouveau* que Visconti recebe quando realiza o curso de Eugene Grasset em Paris.

As análises desses objetos oferecem possibilidades de discutir a história pelo ponto de vista material e ao mesmo tempo, como suporte de um projeto visual em construção, percebendo as modificações, as penetrações/inserções e a discussão do consumo de bens simbólicos.



O quarto capítulo aborda as alegorias “Solidariedade Humana” e “O Progresso” realizadas para a Biblioteca Nacional em 1911. Estas imagens são motes para a discussão de uma prática moderna de pintura anterior às propostas feitas pela Semana de 22 em São Paulo o que possibilita por outro lado, analisar a construção de mitos pictóricos e eleição de pintores que consagrem o ideal “modernista”.

Outra vertente que perpassa as alegorias seria os discursos relativos ao “Progresso” e “Solidariedade”, transubstanciados nas composições realizadas.

As considerações finais apontam os resultados alcançados e as possíveis contribuições para o desenvolvimento de uma história visual, possibilitando pensar a construção de visualidades e o seu uso como documentos que registram um processo de transição.

## *CAPÍTULO II*

### *ELISEU VISCONTI E SUA ÉPOCA*

“E o passado, por mais remoto que seja, está bem mais perto de nós do que o futuro mais próximo”

Fernando de Azevedo

Jardins de Sallustio, 1924.

Este capítulo irá apresentar Eliseu Visconti e sua época. Época essa em transição política, social e cultural em uma escala não restrita ao Brasil, em que a chegada do século XX e as perspectiva de progresso e melhoria em geral eram a tônica dos debates e discussões.

Destacamos nesse contexto de reconfigurações, as instâncias do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) vinculadas à produção de um conhecimento e mediadas por imagens construídas em referenciais bastante definidos e norteadores ligadas a um projeto de civilização. A eleição desses espaços tem por objetivo flagrar o ambiente intelectual e artístico em que literatos, críticos, jornalistas e artistas em geral transitavam.

Uma das fontes para percebemos a construção desse artista será “Eliseu Visconti e seu tempo”, escrito por Frederico Barata e publicado em 1944, ano do falecimento do pintor. Esse crítico de arte traçará um perfil mesclando a vida, a obra e o tempo desse pintor.

Ampliando essa construção literária, crítica e ‘biografada’, discutimos a elaboração de um discurso sobre a arte e seus agentes a partir dos enunciados de críticos de arte. Essa abordagem foi essencial para lidarmos com a escrita de Gonzaga Duque, crítico por nós eleito, na virada do século XIX ao XX, intercalando, algumas vezes, as considerações de outros críticos de outras gerações.

Privilegiamos a formação e a informação da crítica em 1922 e as tendências após a famosa Semana, no intuito de analisarmos a construção de mitos fabricados nesse período no tocante a arte, ao artista em geral e à temática da pintura brasileira em especial.

Contrapomos, também, a Semana de 22 em São Paulo com a Exposição Internacional em comemoração ao Centenário da Independência naquele mesmo ano no Rio de Janeiro, onde Visconti ganha a medalha de honra com seu quadro “Lar”. Nesse aparente desencontro, vemos outras facetas de representação da arte que buscava ancorar em outras bases, uma arte nacional aliada aos avanços de vanguardas artísticas aqui adaptadas.

Outra fonte documental utilizada foi o livro escrito por Angyone Costa, “A inquietação das abelhas” em 1927 em que temos uma entrevista/depoimento significativo de Visconti. Nesse texto percebemos as idéias, concepções, posturas sobre a arte em diversos aspectos, girando desde as questões políticas e de ensino na agora ENBA, aos posicionamentos de Visconti frente aos novos pintores.

## 2.1. LINHAS INDICATIVAS.

Eliseu Visconti e sua época. Quem foi esse pintor? Muito além de fazer uma apologia ou uma monótona descrição de obras e datas ou ainda de situar estilisticamente em rótulos de história da arte, pergunta-se porque estudar tal pintor.

Essa pergunta e suas respostas serão construídas ao esquadrihar-se as relações institucionais que perpassam as obras realizadas por tal artista e confrontá-las às idéias, projetos e destinos pensados, desejados ou frustrados na virada do século XIX para o século XX.

Rico em projetos, prenhes de idéias relativas ao moderno e progresso, a produção de tais obras de arte (e obras aqui entendidas como artefatos produzidos em determinados contextos, considerando, sua natureza específica e aspectos gerais) está

imbuída de ações, posturas e posicionamentos intrínsecos ao artista e paralelamente, ao tempo que o influencia e o condensa.

É necessário, porém, alguns cuidados. Ao tomar o artista e sua produção não incorrer em uma “ilusão biográfica”, utilizando a expressão cunhada por Bourdieu, ou seja, tomar como verdade e única referência a vida do artista, em uma visão apologética ou em outra ponta, detratora.

Outrossim, ao tomarmos o objeto da arte como mote de análise, não incidirmos na concepção única, estreita e auto explicativa de que a cultura é a chave e produto ideológico da super-estrutura social. O geertizismo excessivo provoca a exacerbação de um segmento em detrimento da complexidade da constituição desse objeto.

Conhecer Visconti, como homem de um tempo em que as mudanças, em todos os níveis, processavam-se de forma rápida e atropelada é privilegiar um enfoque desses objetos em uma malha de relações, em que a tradição e o moderno, o progresso e o arcaísmo confrontam-se em uma arena de fixação de poderes e espaços.

Visconti ganha maior projeção no cenário artístico brasileiro, quando executa o pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro entre 1905 a 1908. Nesse momento, na transição do século XIX ao XX, temos a legitimação de uma outra ordem política não desvinculada de mecanismos de manutenção anteriores, mas, com brechas à subversão, em um território urbano não de todo definido, mas, reconfigurado e remodelado à custa de uma expansão capitalista e sob a permanência ideológica de um regime político a ser instaurado às custas de forças de coerção ainda latentes, mas, extremamente definidoras.

As batalhas intelectuais, calcadas em instâncias institucionais, solidamente fincadas no Segundo Império, na verdade, promovem lentas reformas, tênues mudanças.

Privilegiamos nesse momento, o IHGB e a AIBA, na condição de duas instituições fincadas no Segundo Império no intuito de perceber a malha de proposições e ações ocorridas durante essa transição: de tempo, de regime político, de anseios e expectativas perante o futuro.

Aparentemente distintas, verificaremos que as relações entre o IHGB e a AIBA são extremamente próximas: pelo trânsito de seus membros, pela rede de relações sociopolíticas e culturais estabelecidas e principalmente pelos objetivos comuns a serem realizados, ou seja, delinear um projeto civilizatório, organizar uma história e geografia que atendam às expectativas geradas e construir uma imagem adequada de tais propósitos.

As lentas mudanças no interior dessas instituições promovem redirecionamentos, correções de rotas, avanços e recuos para atender às novas demandas colocadas pela velocidade e urgência do novo século.

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro é criado em 1838, recebe reflexos de influências da Academia de Lisboa (quanto ao caráter acadêmico) e do Instituto Francês que inspira a criação de uma Revista Trimensal nos mesmos moldes. Com o objetivo de coletar documentos esparsos nas províncias e promover a construção de uma história nacional, o Instituto constrói um acervo precioso: além da biblioteca, organiza o arquivo, a pinacoteca e mapoteca com documentos importantes para a compreensão da escrita visual e cartográfica do país.

Se, como evidenciou Silvio Romero, um “bando de idéias novas” desde o final da década de sessenta vinha sacudindo o panorama intelectual do Império, esse bando certamente não passou pelas cercanias do Largo do Paço, onde a Academia se situava. A História, chancelada pelo Instituto Histórico, caracterizava-se, de um lado, pelas demonstrações de erudição e rigor nas pesquisas. De outro, suas análises interpretativas primavam pela coerência ao “vertiginoso repertório de lembranças”, organizado pelos fundadores do IHGB. Aplicados aprendizes, seus sucessores fixaram a Memória, tal qual seus mestres haviam-na construído.<sup>5</sup>

A finalidade do IHGB, segundo seus primeiros estatutos era coligir, metodizar e publicar (ou arquivar) os documentos para a história e a geografia do país, promover os conhecimentos desses dois ramos filológicos [sic] por meio de cursos, corresponder-se com as sociedades estrangeiras, publicar a Revista e ramificar-se nas províncias.

---

<sup>5</sup>GUIMARÃES, Lucia M. Paschoal. **Debaixo da imediata proteção de sua Majestade Imperial: o IHGB (1838-1889)**. São Paulo, 1994. Tese (doutorado). USP. (Mimeo.). p.287.

A “Casa da Memória” como foi denominada organizou a partir da afirmação de suas finalidades e princípios ético-morais, uma estrutura de textos e discursos em seus relatos, relatórios e artigos publicados que, se em um primeiro momento, propôs-se ao desafio de sistematizar uma história e um conhecimento disperso pelo país em um crivo ideológico historicizante, por outro, coloca-se a escrever uma tradição e um passado, vivenciado em uma fase áurea de seu protetor, D. Pedro II, agora, em tempos de pessimismo de um novo momento, o republicano.

A Academia Imperial de Belas Artes foi pensada a partir da chegada da Missão Artística Francesa em 1816, consolidando os princípios neoclássicos trazidos pelos seus integrantes. Foi inaugurada oficialmente em 1826, em sede projetada por Grandjean de Montigny. Na gestão de Félix Taunay (1834-1851), a Academia adquire sua estrutura de organização definitiva por intermédio da regulamentação dos cursos, a criação das Exposições Gerais de Belas Artes, a organização da pinacoteca e a instituição dos prêmios de viagem ao estrangeiro. As normas que compunham o pensionato no exterior determinavam o aperfeiçoamento com mestres consagrados do academismo.<sup>6</sup>

Após o período áureo, sob a direção de Araújo Porto Alegre (1854-1857), quando surgem artistas como Victor Meirelles e Pedro Américo, evidencia-se na década de 1880 uma crise, expressa pelo conflito entre “modernos” e “positivistas”, que culmina na criação do Ateliê Livre em 1888. Proclamada a República, ocorre a Reforma de Ensino em 1890 e a Academia Imperial é nomeada como Escola Nacional de Belas Artes.

Além das transformações desses lugares institucionais, temos um grande movimento de reformulação do espaço urbano no Rio de Janeiro, empreitada por Pereira Passos, onde, destroem-se e criam-se outras referências e marcos de diferenciação social e cultural no redesenhamento da cidade, a partir de 1903.

---

<sup>6</sup> A expressão Academismo, hoje, tem um sentido claramente pejorativo. Pode ser caracterizado como “produto da experiência e do saber, corrigindo a verve, atenuando a frescura, excluindo as audácias. É, em todas as artes ou épocas, o contrário da espontaneidade”. No tocante a AIBA, os acadêmicos “históricos”, aplicaram com maior ou menor liberdade os preceitos estéticos ali defendidos, e os outros que, mesmo fora da Academia, realizam uma arte burocrática e sem inspiração. MORAIS, F. Panorama das artes plásticas. Séculos XIX e XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991, p.79.

Gilberto Freyre, em seu ensaio “Ordem e Progresso”, sobre as especialíssimas circunstâncias do Brasil do fim do século XIX e do começo do XX, em que coleta testemunhos de uma época de transição, comenta acerca das expressões estéticas:

Quanto a expressões de ordem estética, que fossem também definições de espírito nacional ou de ethos brasileiro, ou simplesmente, de ânimo republicano, em oposição à tradição monárquica, saliente-se do período evocado neste ensaio que foi um período bem pouco criador, sua bibliografia e sua iconografia, neste particular, refletindo a pobreza de realizações significativas. Proclamada a República, viveu o Brasil, em arquitetura e em escultura, um período de grandezas apenas cenográficas: o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, de Manaus, o de Belém, a Biblioteca Nacional, o Palácio Monroe, e como expressões artísticas do Positivismo republicano, o monumento a Floriano – trabalho de Eduardo de Sá, que teve defensor ardoroso em Gonzaga Duque, em artigo publicado em outubro de 1907 na revista Kosmos, do Rio de Janeiro – e a pintura de Décio Vilares. Mesmo assim apareceram pintores de alguma importância – Almeida Júnior, Teles Júnior, Henrique Bernardelli, Antonio Parreiras, Visconti, Batista da Costa, o alagoano Rosalvo Ribeiro - dos quais publicaram-se apologias, algumas inteligentes, outras apenas retóricas.<sup>7</sup>

Nessa abordagem e seleção feitas por Freyre percebemos a manutenção de certa estagnação cultural e desânimo criativo. Os artistas apontados refletem o meio termo entre a produção ligada à Academia e as novas experiências estéticas na pintura ainda em fase de assimilação de novas técnicas pictóricas.

Visconti é o homem desse tempo de redefinições.

Em sua vida pessoal (1866-1944) e profissional, temporalmente encontra-se entre dois marcos, construídos pela crítica, pelo tempo, pela obra que seja, fundamentais da pintura brasileira: Victor Meirelles (1832-1903) e Cândido Portinari (1903- 1962).

Aparentemente distantes esses dois pintores são relevantes na história da arte no Brasil, pois, são sinônimos de uma nacionalidade e de uma pintura brasileira, firmemente localizada em determinados padrões e em momentos históricos significativos, construídos como pintores nacionais pela temática desenvolvida em seus quadros, pelo tratamento dado pela crítica de cada época e por suas relações com instâncias políticas.

---

<sup>7</sup> FREYRE, Gilberto. Ordem e Progresso. In. SANTIAGO, Silviano (Coord.) **Intérpretes do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. 3.v. p.83

Essas duas referências serão utilizadas como balizas em termos artísticos, pois se Victor Meirelles representa a síntese do pintor brasileiro pela temática que adota e por sua obra ligada à Monarquia, Cândido Portinari será o pintor referência nacional consagrado no exterior e vinculado a outros ideais em seu tempo.

Visconti será tomado dessa forma, como um pintor que viverá não só a transição política do regime de governo brasileiro, mas, como um artista que perpassa as mudanças institucionais da AIBA, a organização ou sua tentativa de elaborar uma crítica de arte que construirá outros referenciais e valores artísticos e influenciará gostos para as transformações imagéticas em curso, onde experimentará/absorverá estilos artísticos em mutação que ocorre na Europa e de certa forma, ecoa no Brasil.

## **2.2. ABORDAGEM TEÓRICA METODOLÓGICA.**

Iremos lidar com a produção artística e a trajetória de um pintor pelo olhar de documentos.

Ao analisar a produção artística de um personagem, podemos incorrer no erro da “ilusão” de sua produção, tomando essa mesma produção como definitiva, verdadeira e extremamente refletora da “realidade”.

Considerar e selecionar temas e objetos dessa produção é percorrer um trajeto que perpassa a necessidade de apresentar esse personagem em um percurso temporal orientado de certa forma, para dar não só uma inteligibilidade como também estabelecer relações que fujam à mera citação entendendo, porém, a noção de tempo como complexo, polimorfo, multifacetado em suas dimensões.

Essa necessidade decorre do fato de perceber não a história de vida do artista, mas, a visão construída de sua obra e sua ação.

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas



entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social [...] <sup>8</sup>

Não se procura aqui a distinção do indivíduo concreto e o indivíduo construído, mas, os fragmentos de uma pessoa, um artista, de sua ação, influências, círculos sociais e culturais, o aprendizado em instituições, viagens ao exterior e o grau de influência de movimentos estéticos internacionais ou não na execução de suas obras, desvendando a rede de relações em que transita.

“[...] sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis.” <sup>9</sup>

Esse caldeirão de influências, em maior ou menor amplitude, desloca-se no espaço social.

A trajetória que mescla biografia e crítica de arte sobre a produção artística de Eliseu Visconti aqui apresentada foi baseada na obra de Frederico Barata, editada em 1944, no mesmo ano de seu falecimento. Acrescentamos indicações recolhidas em outras fontes para melhor preencher as lacunas de seu biógrafo.

Faremos uso de uma certa “biografia” com uma noção estendida. Tomamos a obra de Frederico Barata, estudioso e crítico de arte que adota Visconti e a trajetória de sua vida e produção artística organizando um texto literário que ao mesmo tempo, mescla crítica artística.

Para realizarmos esse intento, abordamos essa fonte por dois vieses: o primeiro, utilizamos os cuidados propostos pela biografia como uma problemática passível de ser

---

<sup>8</sup> BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In. PEREIRA, Marieta de; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. 2.ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p.189.

<sup>9</sup> Ibid., p.190.

reduzida à superficialidade, e o segundo, consideramos as reflexões acerca da micro-história como instrumento de análise das relações com o contexto circundante.

Os perigos de um uso exclusivo da biografia colocam-se na perspectiva “naturalista determinista”, ou seja, prenuncia-se o herói e sua trajetória vitoriosa. Muitos têm utilizado a biografia como uma função sugestiva, como exploração preliminar do problema ou de forma ilustrativa para validar hipóteses teóricas estabelecidas graças a outros procedimentos de pesquisa.

Marly Silva Motta comenta a dupla desqualificação sofrida pelo método biográfico perante os historiadores.

Em termos científicos, foi associado à imprecisão e à subjetividade. Situada na fronteira entre a literatura e a história, a biografia se caracterizaria pela “promiscuidade dos vulgarizadores de baixa categoria, dos escreventes de historietas”, voltada para um grande público ávido por intimidades e desatento à consistência científica. Em termos políticos, a acusação se voltou contra uma postura considerada elitista e conservadora, a qual, ao privilegiar o indivíduo à massa, desconheceria “as forças profundas da história.”<sup>10</sup>

As biografias foram tradicionalmente um gênero historiográfico por excelência do século XIX, ao aliar de um lado, o exercício de elogios aos heróis nacionais atrelados, na maioria das vezes, a um dos complexos organizativos do processo de construção de nações e de outro lado, alinhar-se à concepção da história como “mestra da vida”, pois as biografias seriam modelos exemplares a serem seguidos pela população.

Essas posições nos colocam frente a duas questões necessárias para não incorrer em riscos excessivos: a não supervalorização do indivíduo como fator explicativo de uma época e desembaraçar-se das explicações monocausais e lineares, calcadas apenas no glorioso “destino final” do ator histórico. “Desatada das malhas do reducionismo e da simplificação, a biografia permitiria não só perceber as margens de liberdade e de

---

<sup>10</sup> MOTTA, Marly Silva da. O relato biográfico como fonte para a história. **Vidya**. Santa Maria, n.34, jul./dez 2000. Nesse artigo, a pesquisadora elabora uma reflexão acerca do uso do relato biográfico e das histórias de vida como fontes relevantes para o estudo da história. Toma, em seguida, o livro **Depoimento**, de Carlos Lacerda, como caso exemplar do uso da entrevista de história de vida.

constrangimento no interior das quais os indivíduos se moviam, como refletir sobre os limites da racionalidade do ator histórico.”<sup>11</sup>

A relação entre a vida de uma pessoa e o contexto circundante era ponto de divergência entre os historiadores. O método biográfico, ao quebrar a noção de esquematismo simplista e ao possibilitar a leitura das inter-relações entre o indivíduo – e seus diversos graus de liberdade no agir – e a rede de relações históricas – e seus vários graus de atividades reguladoras propõe um novo desafio ao historiador, ou seja, falar de um homem e de seu tempo na medida em que isto permita esclarecê-lo.

Conquanto a renovação historiográfica dos anos 80 tivesse enfraquecido as reações contrárias ao método biográfico, a resistência só se reduziria efetivamente na década seguinte. O principal exemplo dessa “conversão” foi, sem dúvida, a volumosa biografia de Saint Louis escrita por Le Goff, e publicada na França em 1996. Na introdução, Le Goff pode afirmar com todas as letras que. “ O século XIII não é, entretanto, o objeto deste estudo. Vamos encontrá-lo aqui, claro, porque Luís nele viveu e ele é matéria de sua vida e de sua ação. Mas este livro trata de um homem e não fala de seu tempo a não ser quando isso permita esclarecê-lo [...] A biografia confronta hoje o historiador com os problemas essenciais – porém clássicos – de seu ofício de um modo particularmente agudo e complexo.”<sup>12</sup>

Essa relação não descarta o cuidado quanto à distinção da literatura, da liberdade ficcional que envolve determinados personagens com a história comprometida com o rigor documental. O confronto de diversas fontes é essencial para montar uma das possíveis imagens de uma personalidade, tomando o cuidado de não focalizar a apreensão da fonte<sup>13</sup> como “texto” único e a percepção da realidade histórica como ilusão, propondo um relativismo ambiente: as formas expressivas desenvolvidas e os problemas de interpretação histórica.

---

<sup>11</sup> Ibid., p.109.

<sup>12</sup> MOTTA, op. cit., p.109.

<sup>13</sup> Gribaudi. cita, como exemplo de uso de fontes, o trabalho de Giovanni Levi. “Por meio de uma reconstrução baseada em três fontes diferentes (os registros paroquiais, as listas de cobrança de impostos, os cadastros), Levi mostra que a composição das famílias, as formas de propriedade e de gestão das terras variam consideravelmente e de modo aparentemente aleatório. Essa constatação lhe sugere a hipótese de que existem laços que se criaram e solidificaram, para além do espaço das famílias e de suas terras, segundo mecanismos mais profundos de solidariedade e de troca.” Cf. GRIBAUDI, M.Escala,pertinencia,configuração.In. REVEL, J. (Org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise.** Rio de Janeiro: FGV, 1998.p.133.

Revela –se dessa forma, a natureza descontínua e provisória do real, e não incorre na armadilha da história cronológica, pois, utiliza-se desses eventos como pontos de contato de percepção da ação do indivíduo.

Revel aponta que esse “detalhe individual, aqueles retalhos de experiência dão acesso a lógicas sociais e simbólicas que são as lógicas do grupo ou mesmo de conjuntos muito maiores”<sup>14</sup>.

A proposta de contextualização reconstitui um tecido social e cultural mais amplo e não pode ser tomada, exclusivamente, como homologação de uma amostra ou afirmação em busca de uma dada normalidade.

A experiência de um indivíduo, em um dado espaço, permite perceber as adaptações, as readequações particulares ao impacto dos movimentos históricos globais em uma modulação particular.

A proposta de uso de uma escala de análise em uma dimensão micro aponta a complexidade de distinguir o indivíduo e as redes de relações estabelecidas em várias instâncias.

Privilegiar a experiência dos atores, segundo Revel, significa reconstruir em torno os contextos que lhe dá sentido e forma, percebendo melhor o embaralhamento das lógicas sociais. Resiste melhor, também, à tentação de uma reificação das ações e das relações entre elas, assim como das categorias que nos permitem pensá-las.

A história social atenta aos indivíduos percebidos em suas relações com outros indivíduos. Preocupado com a tendência de um relativismo do tipo culturalista no interior da história social, ou seja, a redução de uma complexa gama de relações sócio, política, econômica ao feixe da cultura na condição de fator explicativo de todo mecanismo social, Revel, propõe a construção de identidades sociais plurais e plásticas que se opera por meio de uma rede cerrada de relações: de concorrência, de solidariedade, de alianças em um jogo de estratégias e interações em constante elaboração e redefinição.

---

<sup>14</sup> REVEL (a), J. Introdução. Cf. REVEL, op.cit..p.13.

Gribaudo vê na variação de escala, um recurso que considera a estrutura folheada do social e seu cotejo em vários níveis.

“No cerne da demonstração microanalítica, encontra-se efetivamente o indivíduo. No entanto, sua centralidade, assim como a do contexto, é instrumental. O indivíduo é importante, sobretudo enquanto lugar dessa atividade intensa e especificamente humana de leitura, de interpretação e de construção do “real”.<sup>15</sup>

O constante jogo de estratégias entre o individual e o social é espaço de conflitos, negociações, transações provisórias, inseparáveis de representações do espaço relacional urbano, dos recursos que oferece e limitações que impõem aos atores sociais que se orientam e realizam suas escolhas.

A proposta da microanálise redefine a noção de contexto. Propõe, assim, a constituir a pluralidade dos contextos que são necessários à compreensão dos comportamentos observados.

Relacionar segmentos de vida e de experiência a fim de reconstruir a existência histórico-institucional de um determinado grupo social<sup>16</sup> é reconstruir as redes de relações. Pela identificação de escolhas específicas (individuais ou coletivas) pode-se re-analisar o destino ambíguo do termo “estratégia” e suas possibilidades, as escolhas e reconstruções posteriores feitas por outros leitores: críticos e jornalistas, por exemplo e a capacidade desse grupo se re-adequar, em outras relações, aos diversos momentos inflexores de mudança.

Essa estratégia ambígua do indivíduo com o meio refere-se às redes de relações em vários níveis, em que se instalam “práticas sociais” e se detectam os vestígios ou as lógicas de práticas coletivas cuja notável pertinência simbólica permite caracterizar a significação visual, e as instâncias de legitimação na cultura local.

Deslocamos, nesse caso, a perspectiva para um dado ponto, obtendo um olhar entrevisto nessa produção cultural, nesse caso, flagrar as condições de modernidades, progressos e os ritmos desiguais que se impõem em seus objetos, espaços e letras, pois,

---

<sup>15</sup> Cf. GRIBAUDI. op. cit. p. 89.

<sup>16</sup> GRENDI, Edoardo. Repensar a micro história? In. REVEL, J (org.). op. cit. p.253.

muitas vezes pequenos episódios podem ser reveladores de atitudes culturais importantes.

O ator social nessa trama é construído por muitos olhares. Por críticos de arte contemporâneos a Visconti; outros, distantes em outras décadas, artistas coetâneos, entrevistas concedidas, exposições realizadas, atividades desenvolvidas, prêmios e homenagens recebidas, influências absorvidas e exercidas, entre outros vetores.

As fontes essenciais para a compreensão de Eliseu Visconti e sua época foram o livro de Frederico Barata, a crítica de Gonzaga Duque e a entrevista concedida a Angyone Costa, onde vemos a fala, a manifestação e a verbalização do pensamento viscontiano.

Outros textos foram tomados, especialmente dentre aqueles disponíveis no percurso de artigos e textos escritos por críticos de arte, selecionados naqueles que nos parecem pertinentes pela proposta dos autores, análises entabuladas e períodos temporais distintos, mas, significativos no tocante às mudanças e re-direcionamentos na arte brasileira.

A conversão de olhares eleitos para traçar uma personalidade compõe um bricabraque não definitivo, mas, indicativo na procura de um pintor que elabora obras eivadas de relações de forças. Forças institucionais, pictóricas, pessoais.

Veremos agora como Eliseu Visconti será apreendido por Frederico Barata, crítico de arte e amigo do pintor que ao escrever essa “biografia” proporcionou o retrato de um pintor que transitou do final do século XIX à década de quarenta do século XX entre correntes diversas de vanguardas imprimindo um estilo único a seu trabalho.

### 2.3. “ELISEU VISCONTI E SEU TEMPO” POR FREDERICO BARATA

O uso exclusivo da biografia induz também ao cuidado com o filtro proposto pelo biógrafo. O registro de sua vida foi realizado, não por ele, mas, por um crítico de arte e amigo e o que podemos chamar de biografia foi lançado após sua morte, o que não possibilita reconsiderações por parte do biografado. Eivado de uma postura pessoal e

afetiva, coloca-se o autor e o biografado, o que não significa que Barata se mantenha isento de colocações mais firmes e duras.

Podemos perceber em textos ao longo do século XX, assertivas favoráveis ao texto de Frederico Barata e mesmo durante o lançamento desse livro.

Ao analisar esse livro, Agripino Grieco,<sup>17</sup> por exemplo, aplaude o testemunho do biografado e a isenção do autor no registro das informações essenciais. Lamenta, porém, o recolhimento de momentos mais “simpáticos”, sem considerar os percalços e problemáticas da produção do pintor.

Frederico Barata, procurando sempre o essencial, o definitivo, folga no caso o artista da sua maior intimidade, mas o faz sem expressões blandiciosas. Amigo e não fâmulos. Foi a testemunha de uma nobre atividade e depõe sem extremos de lisonja ou de depreciação. Seus conceitos jamais se afogam em louvores supérfluos. Nem o movem nenhum intento de polêmica, percebendo-se-lhe até relativa benignidade diante de alguns malfeitores do modernismo. A afetividade não exclue a crítica nesse confidente do velho mestre embora o biógrafo preferisse recolher os momentos mais simpáticos do artista da “Dansa das Oréades” [sic].<sup>18</sup>

A “biografia” de Eliseu Visconti foi escrita por Frederico Barata (1906-1961) e lançada em 1944, ano da morte do pintor, pela Editora Zélio Valverde (Rio de Janeiro). Contêm fotografia de Norberto Strasser, Carlos Moscovics, com 222 páginas, ilustrações em preto e branco e apresentando 08 lâminas.

É dividido em treze sub-títulos, respectivamente: a) Formação, b) Meio, c) Revolta dos modernos – 1888, d) Europa: primeiras influências, e) Marcos divisórios, f) O pintor da família, g) Seus retratos h) Suas paisagens, i) O pano de boca do Municipal, j) A obra prima: “o foyer”, k) O magistério, l) Arte decorativa, m) Tempos modernos.

---

<sup>17</sup> Agripino Grieco (1888-1973). Fez jornalismo e concentrou sua atividade intelectual na crítica literária. Era temido pela verve panfletária e o espírito satírico. Participou dos meios intelectuais e boêmios do Rio de Janeiro. Atuou como poeta, crítico e conferencista.

<sup>18</sup> Texto jornalístico em relação ao qual não foi possível identificar a procedência do jornal e sua data. Deduz-se que data de época imediatamente posterior ao lançamento do livro de Frederico Barata, em 1944. Muitos textos jornalísticos foram obtidos sob a forma de fotocópia na pasta de arquivo relativa a Eliseu Visconti nas bibliotecas da Funarte e MNBA. Esses textos haviam sido freqüentemente recortados de páginas de jornais e não continham as devidas informações de localização.

O livro denota as relações de amizade entre o biografado e o biógrafo<sup>19</sup>. A estrutura do livro permite-nos perceber a adoção de um esquema formal de narração, não fugindo às regras de vida e morte de um biografado: vida, formação, influências e marcos e tempos modernos, destacando nessa trajetória as principais obras do artista. Todos os sub itens desse livro serão discutidos.

Ao indicar os dados pessoais de Eliseu d'Ângelo Visconti, Barata incorre em um equívoco ao indicar o ano do nascimento em 30 de julho de 1867, na Itália [Salerno], quando, em 1967, às vésperas da exposição em comemoração ao centenário do pintor, descobre-se documentos, fornecidos por Henrique Cavalleiro, seu genro, com a data de 1866.<sup>20</sup>

Tendo chegado ao Brasil com menos de um ano, em companhia dos pais, a princípio desejou ser músico, mas, incentivado por sua madrinha, a baronesa de Guararema ingressa no Liceu (antiga Sociedade Propagadora das Belas Artes) em 1883, tendo entre seus professores Vitor Meirelles, Júlio de Medeiros, Pedro Peres. É aluno também de Estevão Silva, professor de ornatos.

Recebe o estímulo de Dom Pedro II ao ver um de seus desenhos no Liceu e em 1884 ingressa na Academia indo para a aula de José Maria de Medeiros, seu antigo professor no Liceu, em julho de 1885. Assiste às aulas concomitantes com o Liceu até 1886.

---

<sup>19</sup> Mario Barata, sobrinho de Frederico Barata, comenta, em texto publicado no catálogo da Exposição Eliseu Visconti. MNBA, Rio de Janeiro, 1967, a amizade entre o tio e Visconti, amizade essa que remontava aos anos 20. “Participei assim, de longe, do final dessa trajetória rara, na arte de nosso país. Carreira tranqüila, malgrado Frederico haver testemunhado sobre a inquietação e o descontentamento artísticos em que vivera Eliseu.”

<sup>20</sup> Regina Laemmert, ao apresentar a Exposição Comemorativa de 1967, elabora esta nota explicativa: “Conforme catálogos e dados de nossos fichários, tínhamos como certo que o centenário de Eliseu D'Angelo Visconti deveria ocorrer a 30 de julho do presente ano (1967). No entanto, nosso atual diretor, professor Alfredo Galvão, ao rever recentemente os arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, encontrou uma certidão de batismo do ilustre artista que veio modificar essa data para 1966. Embora não seja mais possível retroceder ao ano anterior para realizarmos a sua exposição de Centenário na época adequada, achamos que a publicação desse valioso documento vai certamente interessar aos estudiosos de sua biografia e confirmar a alteração que realizamos”. Encontra-se anexa a cópia da certidão de batismo, com a devida tradução do italiano.



Recebe medalha de prata de modelo vivo, menção honrosa de anatomia e fisiologia das paixões, pequena medalha do desenho figurado em 1886, recebendo o apelido de “papa-medalhas” entre os colegas.

*Sob o título “Meio”, Frederico Barata procura demonstrar as características da sociedade da época quanto à arte, em que se coloca como “invariável, de acatamento e respeito ao academismo”.*<sup>21</sup>

Para o autor, “a arte naquele período seria um fenômeno puramente estético, sem julgamento sob os prismas sociais ou políticos” e o “bom artista era aquele considerado por sua perfeição da técnica acadêmica por intermédio da qual revelava e afirmava sua personalidade”.<sup>22</sup>

“Destacava-se quem, dentro de fórmulas mais ou menos rígidas, melhor se subordinava aos cânones oficiais” e “o padrão inalterável para o aferimento da capacidade do pintor era aquele instituído pela Missão Francesa e o aperfeiçoamento era visto com ligeiras e superficiais variantes pelo ensino da Academia Imperial de Belas Artes, apoiado e estimulado pelo mecenato de D. Pedro II.”<sup>23</sup>

As referências a Paris em artigos, rodas e exposições eram constantes e um grande elogio seria a crítica e o público considerarem um quadro como “parece pintura francesa”.

Barata considera a crítica realizada em jornais e revistas como “padronizada, com citações de Ruskin e de Taine e comparações eruditas entre os nossos e os mestres do passado e do presente da França imortal, valendo pela erudição que demonstrava ao expor as teorias científicas de Chevreul<sup>24</sup>, Veron<sup>25</sup>, Charles Blanc<sup>26, 27</sup>”.

<sup>21</sup> BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu tempo**. Rio de Janeiro: Valverde, 1944, p.21.

<sup>22</sup> Ibid., p.21.

<sup>23</sup> Ibid., p.21.

<sup>24</sup> Michel Eugene Chevreul (1786-1889). Químico. Em 1824, como diretor do Gobelin concentrou nos problemas de tingimento e nas tinturas têxteis. Ao pesquisar os problemas de tinturas e pigmentos, percebeu a influência ótica dos tons intermediários e a harmonia dos contrastes. Sua investigação, realizada em bases científicas, resultou na publicação, em 1839, de “Do contraste simultâneo das cores” e na formulação da famosa lei de Chevreul “Duas cores adjacentes, quando vistas pelo olho parecerão tão dissimilares como possível”. Projetou um círculo de cor cujos raios, além das três cores primárias (vermelho, amarelo e azul), descrevem três misturas secundárias (laranja, verde e violeta), bem como seis misturas secundárias adicionais. Os vetores resultantes de cada um foram subdivididos em cinco zonas e todos os raios foram separados em vinte segmentos para acomodar os níveis diferentes de brilho. Seu trabalho influenciou os movimentos impressionista, pós-impressionista e cubista.

<sup>25</sup> Não foram encontrados dados suficientes para a identificação dessa pessoa.

O estágio realizado na Europa pelos alunos que ganhavam o prêmio de viagem eram em ateliês franceses, com o intuito de promover o “aprimoramento no desenho, a melhoria técnica acadêmica, a química das tintas e vernizes e o magistério na Academia, aperfeiçoando cenas bíblicas e nus convencionais”.<sup>28</sup>

No tocante a Visconti, Barata comenta o início de seus estudos como “influenciado pelo ambiente (Pedro Américo, Vitor Meirelles), em seus primeiros trabalhos a não ser pelas hesitações da fatura ou pelos lampejos de talento, em quase nada se distinguem dos que faziam os outros alunos da Academia e mesmo professores”.<sup>29</sup>

Sob o título de número três, denominado “Revolta dos modernos – 1888”, Barata comenta as reformas no ensino da Academia Imperial nesse ano e o posicionamento dos pintores nesse contexto.

Os "modernos" eram designados “pelo grupo que se rebelava contra as normas do ensino, opondo-se aos "positivistas" mais radicais que queriam a liberdade absoluta [ de expressão e divulgação plástica], chegando a propor a extinção da AIBA e ainda, nomeando os “modernos” de "conservadores" ou "conformados””<sup>30</sup>

É interessante observar o uso da palavra “moderno” nesse contexto. Os positivistas ao pretenderem romper radicalmente contra qualquer estrutura de controle ou ensino, denominam de “conservadores” ou “conformados” aqueles que propõe reformas do ensino no interior da AIBA. Nessa querela entre positivistas e modernos,

---

<sup>26</sup> Charles Blanc (1813-1882). Crítico de arte. Durante anos, foi diretor do Departamento de Artes Decorativas do Ministério do Interior em Paris. Seus textos influenciaram a teoria da cor na segunda metade do século XIX. Em 1879 projeta, com base na teoria do contraste simultâneo de Chevreul e nas aplicações de Eugene Delacroix à cor, um sistema constituído por um círculo que contém seis triângulos opondo-se em primários aditivos da substituição do vermelho; amarelo e azul com os primários substrativos, laranja, verde e violeta. Seus escritos principais estabeleceram, a partir de 1880, cada vez mais um diálogo entre a arte e a ciência, entre os quais os trabalhos de Herman von Helmholtz (**Manual do sistema ótico psicológico**, publicado naquele período em francês). Em 1881, publica “Gramática do desenho e da arte decorativa”, lido por Gauguin, Seurat e van Gogh.

<sup>27</sup> BARATA, op.cit., p.22.

<sup>28</sup> Ibid., p.22.

<sup>29</sup> Ibid., p.28.

<sup>30</sup> Ibid., p.29.

temos uma certa astúcia e um dado entendimento às palavras colocadas em uma arena de relações de força.

Os modernos exigiam uma reforma ampla, pleiteando mais possibilidades de atuação. “Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo, chegados da Europa, revoltavam-se pelo fato de permanecerem os concursos para prêmios de viagem sem efetuar desde muito, rejuvenescimento na direção da Academia Imperial de Belas Artes e restabelecessem provas para a premiação da viagem à Europa”<sup>31</sup>

Os positivistas são influenciados pelas idéias de Comte e defendiam a "inteira liberdade aos aspirantes das artes, sem se sujeitarem o caráter aos corruptos processos do regime acadêmico"<sup>32</sup>. Compunha esse grupo: Montenegro Cordeiro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo.

Os integrantes dos modernos eram: José Fiuza Guimarães, Rafael Frederico, Eliseu Visconti, irmãos Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Zeferino da Costa.

Ocorreu “o abandono dos modernos e preferidos professores da Academia”, que “instalaram-se em um enorme barracão construído no largo do São Francisco, junto à estátua de José Bonifácio, transformando-o no "Atelier Livre", com um curso de pintura em moldes aos ministrados pela Academia Julien de Paris, tendo diariamente lições com Amoedo, irmãos Bernardelli e Zeferino da Costa. Ficaram dois meses e instalaram-se em um sobrado à rua do Ouvidor, próximos aos edifícios do "Jornal do Comércio" e "O Paíz [sic]”<sup>33</sup>

O Ateliê Livre irá atrair apoios e promover debates no circuito cultural. “monopoliza apoios, entre eles Castagneto [renomado marinista] e arregimenta como mecenas, entre outros, Ferreira de Araújo, Luiz de Rezende, José do Patrocínio e outros professores”<sup>34</sup>

Essa discussão nos permite verificar o circuito sócio cultural entre os diversos grupos intelectuais do período e a rede de relações entre os caricaturistas, artistas,

---

<sup>31</sup> Ibid., p.29.

<sup>32</sup> Ibid., p.30.

<sup>33</sup> Ibid., p.30.

<sup>34</sup> Ibid., p.31.

críticos e jornalistas, sendo alguns fundadores de revistas ou patrocinadores de eventos, como o próprio José do Patrocínio.<sup>35</sup>

O grupo que frequenta o Ateliê Livre “patrocina em meados de 1889 uma grande exposição, um verdadeiro "salon" de independentes<sup>36</sup> que ocupava duas salas e logrou atrair numeroso público e expositores. Destaque: Eliseu Visconti, Fiuza Guimarães, Rafael Frederico, Jr., Bento Barbosa (desenhista da "Cidade do Rio")”<sup>37</sup>

Nesse momento com a Proclamação da República, Visconti aos 22 anos, por participar desse grupo do Ateliê Livre, “integra comissão de modernos junto a Benjamin Constant para a reforma do ensino artístico”.<sup>38</sup>

Os modernos eram assim “denominados porque pugnavam por uma certa modernização dos regulamentos. Contraditoriamente, seu principal mentor, Rodolfo Amoedo era intransigentemente acadêmico e assim se manteve até a morte, em 1941. Chegados à França em 1879, possui fidelidade inflexível à formação da AIBA. Discípulo de A. Cabanel (por pouco tempo de Puvis de Chavannes), depositário da tradição da arte francesa dos tempos de Napoleão III, viveu em Paris, sem se contagiar do movimento impressionista, ignorando Manet, Monet, Sisley, Renoir, Degas e Cézanne. As fórmulas novas lhe pareciam bárbaras e corruptoras”.<sup>39</sup>

Essa ambigüidade em Amoedo reflete-se em suas “palavras indignadas, em 1931, quando da Exposição de Portinari, [também aluno da ENBA]:“ Esse menino traíra imperdoavelmente os ensinamentos recebidos e estava perdido” ”.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> Essas questões constam de VELLOSO, Mônica P. **Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, e GOMES, Ângela C. **Essa gente do Rio...: Modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

<sup>36</sup> Referência aos “Salons” realizados por pintores franceses à margem das Exposições Oficiais e organizados pela Academia Francesa a partir de 1874, como o chamado “Salão dos Recusados”, constituído pelo grupo de Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas, Cézanne e Berthe Morisot, indicados como “impressionistas”.

<sup>37</sup> BARATA, op. cit., p.35.

<sup>38</sup> Ibid., p.38.

<sup>39</sup> Ibid., p.40.

<sup>40</sup> Ibid., p.45.

Devemos salientar que o movimento liderado pelos modernos era contra ao regulamento da Academia e não aos princípios básicos do ensino da pintura, diferentemente dos positivistas.

Quanto aos “positivistas” Barata coloca que eram “também depositários fidelíssimos do espírito da Missão Francesa”. Porém, sua “insubmissão [era] mais profunda que a dos modernos, manifestada mais por palavras do que por atos”<sup>41</sup>.

Os positivistas realizaram “protestos por que eram desejosos de melhor propagar o ensino acadêmico por outros meios [...] queriam que o Estado a todos desse trabalho num magistério que abrangeria o país inteiro e difundiria conhecimentos idênticos aos que distribuía a Academia, desejavam assegurar ao artista uma posição definida e uma vida estável”.<sup>42</sup>

Ainda propunham de maneira também ambígua e parcial sua presença e atuação na instituição da Academia de Belas Artes: “toda a liberdade que pleiteavam, todos os escudos protetores que reclamavam eram exclusivamente para aqueles que “oferecendo as competentes provas de moralidade, se mostrassem habilitados em prévio concurso”, que teria a eles próprios como julgadores”<sup>43</sup>.

Venceram os modernos em 08 de novembro de 1890. Benjamin Constant, então Ministro do Interior, assina a reforma, criando a Escola Nacional de Belas Artes e nomeia Rodolfo Bernardelli (diretor) e Rodolfo Amoedo (vice). Atende e atenua dessa forma, os possíveis confrontos entre duas tradições.

Voltaram imediatamente ao estudo oficial todos os ‘grevistas’ e após dois anos de funcionamento, extingue-se o Ateliê Livre.

Em 1892, restabelece-se o prêmio de viagem ao exterior vencido por Visconti. Em março de 1893, este parte para a Europa.

É importante observamos as ambigüidades teóricas e filosóficas do período.

---

<sup>41</sup> Ibid., p.46.

<sup>42</sup> Ibid., p.49.

<sup>43</sup> Ibid., p..49.

Os modernos privilegiavam uma reforma no ensino e na mudança da direção e não uma ruptura definitiva com as heranças acadêmicas; e os positivistas, ideologicamente propõem uma liberdade e autonomia da Arte, onde os critérios seriam morais e de competência técnica e habilidade, mas, buscando a tutela do Estado para emprego num magistério abrangendo todo o país.

Essa querela reconduz, de certa maneira, a discussão sobre a questão da arte e do artista em um período de transição e onde se instalam linhas de forças de adaptação a um novo regime.

Essas mudanças de posições ou rótulos são perceptíveis, por exemplo, na postura de Benjamin Constant, um dos primeiros positivistas, que assina a reforma de 1890, caracterizada como moderna.

A relação do positivismo com as produções pictóricas estão relacionadas à divulgação de seus temas essenciais: Família, Tradição, Pátria, Honra e Progresso. Assim, a produção artística está voltada para o retrato de figuras e perfis femininos, cenas familiares, quadros históricos, cenas descritivas quanto à instituição República como bandeiras e a glorificação desses ideais.

Como exemplo, temos Pedro Bruno, pintor e autor de um dos quadros mais significativos acerca do tema que descreve a cena da confecção da bandeira nacional feita por mulheres e crianças, em clima familiar, que em uma de suas dobras, agasalha um bebê aludindo a significados relativos às suas premissas ideológicas em que tal cena adquire.

A adoção e disputas por tais rótulos e artistas (e seus respectivos apoios), podem ser consideradas muito mais uma batalha pela idéia de moderno que se instala naquele momento, onde, as trincheiras colocam-se à mercê dos entendimentos acerca das palavras e digladiam-se por uma delimitação de territórios culturais e sociais a serem reformulados. Como limiar, nada está estabelecido.

Retornemos a Visconti. Vejamos o item de número quatro e intitulado por Barata de “Europa: Primeiras influências” à página 61.

O autor destaca a influência da Renascença Italiana na obra de Visconti.

Salienta, também, as artes decorativas aplicadas à indústria indicando o curso realizado junto a Grasset e a Escola Guérin.

Destaca os desenhos, os esboços de ourivesaria sob as influências de Ghiberti, Donatello, Verrocchio, Ghirlandajo, Pollaiuolo.

Considera que nos primeiros tempos europeus, Visconti sentiu-se fascinado e atraído pelo Renascimento, em um amplo círculo, desde Giotto, Masacio, Fra Angélico ou Antonello de Messina até Da Vinci, Miguelangelo, Veronese e Tintoretto.

Visconti copiou também Velásquez e Ribeira (executa a "Rendição de Breda", de Velásquez, em tamanho natural para a ENBA e desenha três detalhes de "Las Ninas" em seu atelier).

Barata aponta Botticelli como principal influência até 1900 nos trabalhos de Visconti, analisando a identidade entre "Dansa [sic] das Oreadas" (1900) com "Alegoria à Primavera" (1478), indicando a "linha esguia e elegante das figuras, o ritmo semelhante de movimento". São dessa fase "Gioventú" e "São Sebastião" localizados no Museu Nacional de Belas Artes e "Cabral guiado pela Providência" no Museu Paulista<sup>44</sup>.

Botticelli é considerado a principal influência, nessa primeira fase, por Barata, no tocante ao uso de linhas, volumes e composição.

Vejamos os demais pintores listados. Verificando os estudos de crítica de arte desses pintores notamos algumas conexões.

Em suas respectivas épocas, esses pintores representaram um passo adiante ou determinaram alguma inovação no tratamento pictórico, seja pelo cuidado com a forma humana, o tratamento sensível à luz, a dramaticidade da composição, o aprimoramento do retrato, a conjugação de harmonias, cores e tons, ou ainda o uso da tridimensionalidade.

A influência desses pintores italianos não pode ser considerada atávica como queiram muitos críticos de arte, mas, como propiciadores de experimentações para

---

<sup>44</sup> Ibid., p.61.

Visconti quanto ao uso das linhas, cores e volumes, em um contato visual com essas obras que irão possibilitar um melhor domínio da técnica.

Quanto ao processo técnico, Frederico Barata qualifica Visconti nesse período com o domínio em aliar mão/olho em uma “Execução minuciosa e uso de claro-escuro para depois sobre as massas delineadas e valorizadas, pintar a cores. Acabamento magnífico, usado principalmente para composições e retratos. A paisagem é dispensável e simples. A impressão fugaz e interpretada de um momento da natureza”.<sup>45</sup>

Corroborar seus qualificativos com a fala de Visconti "O difícil para o pintor é sentir o ponto exato em que deve parar".<sup>46</sup>

As crescentes investigações estéticas de Visconti, desde então, estão inseridas para Barata no item de número cinco “Marcos divisórios”. A proposta do crítico seria apontar a especificidade do pintor em meio às diversas tendências artísticas.

Visconti interessou-se por todas as manifestações, mesmo as mais revolucionárias, fez pesquisas e inovações, com uma grande tolerância e uma esclarecida receptividade. Nunca desprezou a bagagem de conhecimentos levada da Academia, mas passou a servir-se dela como alicerce, experimentando novos elementos revelados pela sua e alheia experiência. Insatisfeito com sua própria obra, desde que chegou à França como primeiro pensionista da República, é a característica marcante de sua personalidade.<sup>47</sup>

Continua ainda [o artista possui e elabora] “Novos processos interpretativos, independência de caminhos escolhidos pelo próprio temperamento, sem admitir que o campo artístico pudesse sofrer limitações intransponíveis”.<sup>48</sup>

Esses trechos são significativos e indicativos do biógrafo ao tratar das técnicas utilizadas e das características do pintor.

Essencialmente marcado pela admiração, o autor considera relevantes as características de “independência” e “experimentação” e “insatisfação”, intrínsecas à personalidade do artista.

---

<sup>45</sup> Ibid., p.62.

<sup>46</sup> Ibid., p.62.

<sup>47</sup> Ibid., p.77;

<sup>48</sup> Ibid., p.77.



Interessantemente, aponta Visconti como marco divisório para a inquietação moderna, onde, lembremos, em 1944, ano da publicação desse livro, buscava-se novos vieses para a arte brasileira e uma parada reflexiva quanto ao momento vivenciado em 1922.

O autor pondera nesse enunciado o marco divisório da obra do artista e prenuncia seu entendimento pessoal de arte: “[...] precursora real da inquietação moderna nas pesquisas ininterruptas, no estudo contínuo e incessante das mais diversas formas de expressão defende a idéia [atribuída a Visconti]: arte é movimento e que ao artista, eterno pesquisador da forma como à vida, só a morte poderá deter”.<sup>49</sup>

É significativo nesse trecho o entrelaçamento de referências entre arte e movimento, característica dos movimentos pictóricos mais avançados do período, e assim, sub-repticiamente, a vinculação entre Visconti e seu olhar mais avançado, caracterizado por Barata.

Frederico Barata ao invés de “catalogar” as referências estilísticas de Visconti, opta por dividir o trabalho em “duas grandes fases: a anterior e a posterior ao casamento, tendo a esposa como inspiradora”<sup>50</sup> sob o título número seis “O pintor da família”.

Relata o casamento “Casa-se em 1902 com a francesa Louise Palombe e vive nos arredores de Paris, Saint Hubert”<sup>51</sup> e os filhos de um lar harmonioso em uma esfera artística, “Em um lar venturoso, tiveram três filhos: Ivone, (dedicou-se a posteriori à pintura e casada com o festejado pintor Henrique Cavalleiro, discípulo de Visconti), Tobias (engenheiro civil) e Afonso (arquiteto).”<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Ibid., p.79.

<sup>50</sup> Em artigo assinado por CDA e publicado em jornal cuja identificação não foi possível, temos, na coluna “Imagens de arte”, intitulado “A musa de Visconti”, o seguinte trecho, que viria a reafirmar a citação de Barata, contemplado com vários trechos transcritos de seu livro: “[...] sua beleza se podia acrescentar que resultava não só de uma composição feliz de traços físicos, senão também do prestígio que a esses traços infundia a iluminação interior. Na verdade aquela senhora era musa e musa de um grande artista, o finado Elyseu Visconti. [...] Mas, no seu caso, todos sabemos que ela continuará viva e doce, nos museus e coleções onde haja um bom Visconti.” Cabe acrescentar que Louise Visconti era exímia aquarelista e participou de várias exposições.

<sup>51</sup> BARATA, op.cit., p.81-82.

<sup>52</sup> Ibid., p.82.

Aludindo à esposa e filha como fruto de um rico ambiente artístico comenta. “D. Louise, depois especializa-se em aquarelas conquistando (e a filha também) várias premiações”<sup>53</sup>.

Ao dividir a produção pictórica de Visconti em antes e depois do casamento e ressaltar o pintor de retratos e da família, indagamos se não seria uma forma de “rotular” em meio a própria diversidade de estilos da obra do pintor, pois, possivelmente o uso da palavra “ecclética” no período, seja passível de não valorativa ou desqualificativa justamente pela falta de uma filiação mais definitiva e definidora feita pelo próprio Visconti.

De qualquer forma, esse artifício isentaria Barata de posicionar-se mais criticamente e por outro lado, restringi o trabalho de Visconti.

Essa distinção familiar está traduzida no seguinte trecho:

Na primeira fase, realiza uma obra de imaginação, simbolista, já poderosa, mas, ainda sem uma personalidade definitivamente estabelecida que vemos refletida nas *Oreadas* (figura 1), *S. Sebastião e Gioventù* (figura 02). Na segunda, que tem a família como centro, utilizando a esposa e os filhos como modelos e pintando-os e repintando-os a todos os momentos e em todas as idades, liberta-se de numerosas influências imitativas e torna-se mais senhor da própria técnica até atingir a plena maturidade.<sup>54</sup>

O aspecto familiar está inscrito na utilização da família como modelo nas decorações do Conselho Municipal, em anjos (face da esposa), rostos de garotos (os filhos); na inserção de figuras de seus familiares nas paisagens, como, os arredores domésticos: *Saint Hubert* (França), *atelier da Av. Mem de Sá*, em Copacabana ou *Teresópolis* (onde a família possuía uma casa de veraneio).

Normalmente os retratos eram relacionados aos parentes, executando também auto-retratos numerosos ou de pessoas íntimas de amizade, que se ligam ao lar e à vida familiar.

---

<sup>53</sup> Ibid., p.82.

<sup>54</sup> Ibid., p.83.

No quadro “Auto-retrato em três posições” (figura 03) s.d. é perceptível a presença de Louise, compondo ao fundo em uma suave figura feminina, integrando-se às diversas faces do pintor.

O gênero retrato será analisado por Barata no item específico a esse de número sete “Seus Retratos”.

Lembremos que o gênero retrato, freqüente desde o século XVI, encaminhou do oficial ao particular em movimentos de re-configurações sócio-político-econômico cultural e recuperados por seus artistas neste processo.

Na ascensão burguesa do século XIX/XX o retrato terá um cuidado maior quanto à veracidade física e moral, onde a personalização do modelo evidencia-se nas singularidades de sua personalidade, caráter e temperamento.

O retrato recriará pela arte de sugestão do pintor, o clima, a pausa e a expressão inseparáveis de sua época.

Visconti realiza diversos auto-retratos ao longo de sua carreira, atitude incomum na pintura brasileira. Executa muitos retratos, mas, raríssima vez, nesse gênero trabalhou por encomenda.

O motivo é explicado pelo biógrafo no sentido perfeccionista de execução pelo pintor:

Porque, para montar um retrato, parecia-lhe indispensável conhecer o modelo, estimando-o, admirando-o ou encontrando nele motivos de interesse pictórico. Não iniciava um retrato com a prévia certeza de lograr a interpretação desejada, sobretudo do caráter do modelo”. [...] que necessitava de uma grande “[...] Paciência dos modelos para posar tantas vezes quanto necessário, [utilizando uma] integral liberdade, não obrigando à exclusiva procura de banais semelhanças fotográficas.<sup>55</sup>

Os alvos desse gênero de pintura, continua Barata, eram os “Amigos diletos que respeitava como a Pereira Passos (1911), estimava como Gonzaga Duque (1910) e Nicolina Vaz de Assis (1906) ou admirava como a Alberto Nepomuceno (1894) e

---

<sup>55</sup> Ibid., p.89-91.

Manoel Cícero Peregrino (1943), [e mesmo assim] o pintor não renunciou ao direito de pintar como sentia”.<sup>56</sup>

A preocupação do pintor quanto à expectativa e recepção do retrato pelo retratado é considerada abaixo:

Sabendo de um retrato que não agradou ao retratado por falta de certos requisitos comumente exigidos de parença, entabula o diálogo.

"O que acha você da Gioconda"? - perguntou-lhe Visconti ao saber da restrição. "É um sonho", respondeu-lhe o interlocutor. "E você tem certeza - indagou ainda - que Da Vinci reproduzia fotograficamente a Mona Lisa? E se o tivesse feito, o que nos importaria hoje e em que isso influiria na apreciação dessa obra-prima"? O retrato permaneceu no atelier do artista.<sup>57</sup>

Essa preocupação é oriunda de uma personalidade minuciosa, preocupada em transpor traços da personalidade do retratado e não somente uma cópia, em termos fotográficos, comuns naquele momento. Demonstra também a insatisfação com os resultados e ao mesmo tempo, certa insegurança no tocante às críticas.

Pela lista de retratos dos amigos executados por Visconti, podemos entrever a rede de relações explícitas nesse contexto.

É perceptível tal trama social em alguns pontos: o primeiro pela preocupação de dar uma personalidade ao retratado, recuperando uma aura artística postergada e banalizada pela fotografia; e segundo, pela significação das personalidades retratadas.

Lembremos que Pereira Passos era o prefeito do Rio de Janeiro, responsável pela reorganização urbanística da cidade, e que de certa forma, influenciou na escolha do nome de Visconti para as obras do Teatro Municipal; Gonzaga Duque, crítico de arte com um amplo círculo social e cultural de relações, atuando na imprensa e em exposições redigirá artigo sobre o pintor em importante jornal de circulação; Nicolina Vaz de Assis<sup>58</sup>, escultora paulista inscrita em circuito social e artístico mais amplo e próxima a Visconti; Alberto Nepomuceno<sup>59</sup>, maestro famoso no período, com um vasto

---

<sup>56</sup> Ibid., p.92.

<sup>57</sup> Ibid., p.92-93.

<sup>58</sup> Nicolina Vaz de Assis (1874-1941). Escultora, estudou na ENBA, em 1897, com Rodolfo Bernardelli.

<sup>59</sup> Alberto Nepomuceno (CE, 1864 – RJ, 1920). Em 1872, transferiu-se com a família para Recife, onde estudou violino e piano. Tornou-se um defensor atuante das causas republicana e abolicionista no

círculo de amizades nas áreas culturais e políticas no Brasil e no exterior e Manoel Cícero Peregrino<sup>60</sup>, diretor da Biblioteca Nacional em 1903.

Denominado “Suas paisagens” no item de número oito, Frederico Barata dedica uma análise cuidadosa a esse gênero.

Considera que Visconti dentro de um variado repertório de possibilidades de estudos em vários gêneros e enfoque figurativo é um “belo paisagista”.

A opção da paisagem, cujas potencialidades de exploração pictórica foi muito utilizada por impressionistas, possibilita Visconti a exercer maior liberdade de expressão, não abordando, por exemplo, com muita frequência, a natureza-morta, gênero muito específico e popular em certa medida naquele momento.

Visconti é eminentemente um figurista, mas também um belo paisagista. Sua obra reflete em todas as épocas, uma preferência marcada pela figura humana e pelos cenários naturais circundantes, únicos que lhe fornecem em alta escala os elementos psicológicos e de vida para saciar os seus anseios interpretativos. A natureza-morta (frutas, metais, porcelanas) pobre desses elementos, nunca seduziu e são raros os quadros que pintou nesse gênero. Ex. bouquet de rosas para Assis Chateaubriand, uma cabeça de boi, feita quando aluno da Escola.<sup>61</sup>

Barata considera e ressalta o trabalho de paisagistas renomados como Batista da Costa e Antônio Parreiras, mas, antes elabora uma espécie de “classificação” para os paisagistas no recorte de seu olhar para a natureza.

---

Nordeste, participando de diversas campanhas. No Rio de Janeiro foi nomeado professor de piano do Beethoven Clube, que tinha em seu quadro funcional, como bibliotecário, Machado de Assis. A capital do País, nesse período, vivia um momento de grande efervescência social, política e cultural. O grande interesse de Nepomuceno pela literatura brasileira e pela valorização da língua portuguesa aproximou-o de alguns dos mais importantes autores da época, surgindo, da parceria com poetas e escritores, várias composições como: “Ártemis” (1898), com texto de Coelho Netto; “Coração triste” (1899), com Machado de Assis; e “Numa Concha” (1913), com Olavo Bilac. Viajou à Europa na companhia de seus grandes amigos, os irmãos Bernardelli, em agosto de 1888, com o objetivo de ampliar sua formação musical. Em 1906, reassumiu suas atividades no Instituto Nacional de Música, como diretor.

<sup>60</sup> Manoel Cícero Peregrino da Silva. Bacharel em direito pela Faculdade de Direito de Recife em 1885. Diretor da Biblioteca Nacional desde 1903. Sócio fundador do Instituto Histórico de Petrópolis. Em 1937, é designado por Getúlio Vargas, junto a Gilberto Freyre e Camilo de Oliveira, para representar o Brasil no Congresso de História Portuguesa em Lisboa, com vistas a averiguar os documentos e arquivos relativos ao Brasil na capital portuguesa. Entre novembro de 1918 e janeiro de 1919, assume interinamente a prefeitura do Distrito Federal.

<sup>61</sup> BARATA, op.cit., p.95.

Uma "classificação" dos paisagistas seria: "a dos idealistas, "que olham para o céu" e aspiram exprimir pensamentos por meio de formas e o dos realistas, "que olham para a terra" e reputam a natureza em modelo inesgotável e suficiente. Diz Moreau-Vauthier<sup>62</sup> que os primeiros nos encantam pelo estilo e os segundos pela verdade. Mas que, alguns, particularmente dotados são capazes de conduzir-se simultaneamente pelos caminhos da realidade e do sonho”<sup>63</sup>.

Assim, a tendência “idealista” seria utilizada por Parreira e a “realista” por Batista da Costa, contrapondo às paisagens poéticas pintadas por Visconti, considerada como uma “pintura simplesmente, mas impregnada também de misteriosa e comunicativa poesia”<sup>64</sup>.

As questões relativas à pintura de paisagem nos levam à concepção (cultural e visual) da natureza. Frederico Barata utiliza-se da fala de uma palestra feita por Visconti para demonstrar essa concepção pelo pintor.

"A Natureza - Visconti em palestra - é um dicionário para ser consultado, um índice apenas. Tudo quanto o artista põe na sua obra deve estar mais dentro dele do que simplesmente naquilo que a visão descortina", e ainda "Copiar fielmente a natureza é admissível até um limite, sobretudo aos principiantes até que penetrem bem na estrutura dos elementos naturais. O fim da arte é, porém, interpretar".<sup>65</sup>

Tais concepções relativas à natureza nos reportam a uma certa posição próxima à escola Barbizon<sup>66</sup> ainda presente na virada do século. É vista como índice para

---

<sup>62</sup> Charles Moreau Vauthier (1857-1924). Pintor e escritor. Seus escritos influenciaram a organização da crítica de arte no final do século XIX e as primeiras décadas do XX. Publicou: *L'homme et son image*. Paris s.n.19-?, *Les portraits de l'enfant*. Paris. Hachette e cia, 19-?; *Comment on peint aujourd'hui*. Paris 1923; *Gérôme, peintre et sculpteur, l'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*. Paris, 1906; *A técnica da pintura*, 1923.

<sup>63</sup> BARATA, op. cit., p.99.

<sup>64</sup> Ibid., p.99.

<sup>65</sup> Ibid., p.100.

<sup>66</sup> Escola francesa de paisagistas durante as décadas de 1830 a 1840, que deve seu nome à localidade de Barbizon, na floresta de Fontainebleau, onde viveu, em meados do século XIX, um grupo de pintores que retratavam temas rurais e despretensiosos, como cenários da floresta local e a vida de seus camponeses. Essa escolha de temas, a liberdade com que esses paisagistas manejavam as tintas e a captação das condições atmosféricas os coloca freqüentemente entre os precursores do impressionismo, aproximando-se pela filosofia similar no tocante à rejeição de uma tradição acadêmica do classicismo (que usava a

exploração dos recônditos interiores do homem, possibilitando, pela arte, a interpretação do que vê, um veio impressionista subentendido.

Com isso, o autor entabula as características de pintura dos melhores paisagistas naquele momento e as características pessoais de cada um: Batista da Costa, Parreira e Visconti.

Visconti é referenciado como um artista que captura o instante da natureza e a “princípio, pintava simplificando sem renunciar ao direito de interpretar a natureza, mas, sem copiá-la e sem também fugir à expressão plástica”.<sup>67</sup>

Batista da Costa entra em contato direto com a natureza, produzindo efeitos e contrastes de luz e utiliza a observação ao natural em cenas calmas e cheias de serenidade.

Para Barata, as escolhas do repertório de Batista da Costa estão próximas à sua “natureza” pessoal: tímido, retraído, monossilábico, por meio de “Recantos bucólicos, paisagem rasa de pastagem, caminhos serpenteantes ao sol, interrompidos aqui e ali por choupanas, flamboyants floridos, água parada da lagoa Rodrigo de Freitas”.<sup>68</sup>

Quanto a Antonio Parreira, Barata coloca-o como pintor que capta outros recortes, entrelaçando aspectos pessoais e profissionais. “[...] arroubos ímpetos, audácias técnicas, aspectos rústicos, selvagens, fortes, as vagas enfurecidas, árvores retorcidas, troncos imponentes e úmidos do interior das florestas virgens”.<sup>69</sup>

---

paisagem como mero pano de fundo para cenas históricas e alegorias) e o espírito grandiloquente da típica pintura romântica, em uma tentativa de conseguir a representação mais verdadeira da natureza. Seus pintores tinham um profundo amor pela beleza simples da natureza, evitavam as vistas panorâmicas dos antigos pintores paisagistas e retratavam cenas de clareiras de florestas, pastagens e camponeses, criando um sentimento de suave beleza por meio do uso da iluminação parcial e cores pastéis. Entre esses pintores, temos: Narcisse Díaz de La Peña (1807-1876), Jules Dupre (1811-1889), Theodore Rousseau (1812-1867) – considerado o grande mestre da escola, exprime a natureza por meio de poderosas cenas de tempestade; Charles François Daubigny (1817-1878) – que se interessou pelos efeitos da água na composição de paisagens e garantiu a ligação com a linguagem impressionista. Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) também pode ser associado a esse movimento.

<sup>67</sup> BARATA, op.cit., p.100.

<sup>68</sup> Ibid., p.111.

<sup>69</sup> Ibid., p.113

É interessante observar como Barata utiliza elementos das personalidades desses artistas como instrumento de análise de suas obras, influenciado pelas teorias de Moreau-Vauthier.

Não coloca uma hierarquia entre os três pintores, o que é importante, pois, poderíamos pensar em elogios direcionados a Visconti em relação a Batista da Costa e Antonio Parreiras.

A observação de como cada um dos pintores elabora sua visão da natureza aponta também a diversidade do tratamento dado a esse gênero e a convivência e o respeito quanto às expressões pictóricas desses pintores.

Os itens relativos ao pano de boca do “Teatro Municipal” de número nove e a “Arte decorativa” de número doze serão tratados em capítulos específicos dessa tese.

Acerca do tema “O magistério” de número onze em seu estudo, Frederico Barata inicia pelas dificuldades oriundas da conciliação entre o ensino, o trabalho no ateliê e a pesquisa nas artes plásticas sofridas pelos professores e artistas naquele momento.

Como uma conseqüência das dificuldades de sobreviver ao meio artístico brasileiro do Império e dos primeiros decênios da República, encaminhavam-se muitos para o magistério, menos por vocação do que pela necessidade de fixar um ganha-pão efetivo e seguro. Houve, todavia, exceções como Zeferino da Costa, Vítor Meirelles, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli que dedicados a ensinar estiolou-se [!] ou deixaram de desenvolver ao máximo suas possibilidades.<sup>70</sup>

Visconti leciona sete anos como professor na Escola de Belas Artes. Monta um atelier na avenida Mem de Sá onde leciona de 1920-1923 e elabora um curso de extensão de arte decorativa, anexo à Escola Politécnica em 1934. Em outro trecho, o autor dirá que: “No período de 1929-30, em seu ateliê, pinta ininterruptamente. Vende pouquíssimo. Expõe assiduamente no Salão. Pintava porque possuía a necessidade espiritual e orgânica de pintar, em uma expressão puramente plástica como meio de manifestação”.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Ibid., p.174.

<sup>71</sup> Ibid., p.174.



Barata ainda comenta outras atividades ligadas ao ensino e as influências viscontianas em seus alunos.

“Eliseu Visconti permaneceu como professor de pintura histórica na Escola de 1907 a 1914. Sua influência direta sobre as novas gerações foi assim diminuta, não podendo ser comparado com Henrique Bernardelli, por exemplo, que na Escola e fora dela, lecionou cerca de meio século. Abandonando o magistério público mantinha Atelier na Av. Atlântica, mantendo cursos particulares e numerosos alunos.”<sup>72</sup>

Esses trechos indicam que o magistério para Visconti foi uma fonte secundária de subsistência e sugere a necessidade de pintar como expressão plástica pessoal e espiritual, reafirmando o conceito de artista e a arte como fios entrelaçados, indissociáveis à idéia de artista puro. Barata consolida, dessa forma, a idéia de um artista personalíssimo e intocável, pois, votado e voltado somente para arte.

Projeta-se nesse sentido, a distância da arte e da sociedade e a “expressão puramente plástica como meio de manifestação” desconsidera, por exemplo, a inquietação investigativa e mesmo as dúvidas e preocupações no tocante ao ensino artístico, refletidas em entrevistas e correspondências de Visconti.

Acerca de seus alunos, o autor relaciona alguns: Marques Jr, Henrique Cavalleiro (seu futuro genro), posteriormente professores da ENBA e Manoel Santiago. Não indica, porém, a influência exercida sobre Lucílio Albuquerque, considerado junto com Visconti e Georgina Albuquerque, pintores de expressões impressionistas.

Tal fato nos sugere que Frederico Barata considera Visconti muito mais um pintor “ecclético” do que impressionista, marca que Visconti recebe de outros críticos de arte que o considerarão por outro lado, somente por esse prisma.

“Dos alunos oficiais de Visconti destacam-se Marques Jr. e Henrique Cavalleiro, ambos professores depois de terem sido pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes. Outro que se imporia como forte valor de sua geração foi Manoel Santiago, aluno

---

<sup>72</sup> Ibid., p.175.

de Visconti em um curso particular no atelier de Haydée Lopes, talentosa e laureada pintora que se casaria com Manoel.”<sup>73</sup>

Com o título final de número treze de “Tempos modernos” Barata encerra seu relato. Realiza muito mais uma crítica sutil aos escritos de arte do período (1944, ano de lançamento do livro), à concepção de vida moderna instalada na cidade e aos novos artistas.

“Neste mundo de jornais, horários, rádio permanente, cinema e editoras em superprodução, cada indivíduo tem dentro de si o seu padrão e este não se funda mais senão no moderníssimo princípio de negar o passado para construir uma nova era de liberdades, embora sem liberdade alguma. O pintor agora não pinta apenas. Em geral ele também escreve ou fala para explicar o que pinta, estabelecendo com o literato, intelectual ou crítico, uma simbiose perfeita.”<sup>74</sup>

Barata utiliza o termo “simbiose perfeita” dos pintores modernos com o literato, intelectual ou crítico. Indicaria, talvez, uma crítica velada ao grupo modernista de 22, onde pintores e literatos conviviam mais proximamente do que qualquer outro período.

Não ocorreria o mesmo, de certa forma, em outros círculos, vivenciados pelo próprio Visconti? Outra hipótese seria o não distanciamento pessoal necessário do crítico em relação ao sujeito criticado em questão, embaralhando sua análise e induzindo conclusões ao público.

Para Barata, a dificuldade principal no denominar moderno para as gerações jovens estaria na negação do passado e o construir as liberdades (no caso, técnicas, temáticas e de expressão), mas sem liberdade alguma, pois se recairia em outros modelos. Talvez, nesse aspecto, o autor aponte implicitamente os movimentos de redefinição da pintura nacional, ainda eivados de influências externas calcadas nas tendências cubistas, dadá e surrealistas, sendo essas em desenvolvimento próximo e muitas vezes simultâneos do período pós-guerra e que afluem ao Brasil em alguns de seus elementos.

---

<sup>73</sup> Ibid., p.175.

<sup>74</sup> Ibid., p.178.

No trecho abaixo, Barata considera que a expressão da pintura moderna seja total ou parcialmente subjetiva e equivocadamente como próxima à massa. Esse equívoco estaria no fato da pintura moderna “entrincheirar-se” na elite e ser mecanismo de sua exaltação, pois, essas teriam o repertório visual adequado para interpretar a composição subjetiva colocada em quadros.

O autor na realidade, implicitamente, propõe a busca do sentimento dentro da pintura e isto está relacionado ao estudo regular e a construção de uma percepção, o que não ocorreria para os pintores modernos que utilizam a tela como expressão do próprio mundo subjetivo, compreensíveis somente para eles.

A pintura moderna total ou parcialmente subjetiva, afirma ir ao encontro da massa quando na verdade dela se divorcia, entrincheirando-se em uma elite que não a sente, mas a exalta, fascinada mais pelo seu poder de destruição do que pelas suas faculdades construtivas. O estudo torna-se dispensável e qualquer um julga-se com o direito de expressar na tela, a seu modo e como autodidata concepções mais filosóficas do que pictóricas. A pintura passa a ser uma linguagem escrita que todos podem utilizar como a grafia do próprio mundo subjetivo.<sup>75</sup>

Para Barata, a crítica de arte desapareceu. Os equívocos do novo, apesar de cheios de erros, quebram o marasmo. Há um misto de resignação e ebulição nessa afirmação, pois, para o crítico, não é possível escudar a transposição do sentimento para o “assim que eu vejo”.

Essas reflexões ficariam mais claras quando Barata contrapõe Visconti frente às novas gerações de artistas, tomando como exemplo, a análise do trabalho de Portinari.

A crítica de arte como que desapareceu, dando lugar à literatura de arte. E o artista, deixando de respeitar as limitações impostas ao sentimento criador, refugia-se dentro de si mesmo, escudado no “é assim que eu vejo”, ou no “é assim que eu sinto”. Numerosos pintores atuais, não só aqui como no mundo todo, são a lareira [sic] escritores e críticos. [...] Os Salões anuais, passaram a ter um interesse superior, mais cheios de mocidade e erros, mas provocando salutares discussões e controvérsias e revelando tendências que, por mais díspares, têm a virtude de quebrar o marasmo e semear germes de evolução.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Ibid., p.178.

<sup>76</sup> Ibid., p.178.

Sobre as exposições dos pintores do movimento moderno, Visconti as acompanha e tece considerações em conversas. Barata não relata quais seriam tais ponderações, somente indica que, apesar de discordantes, Visconti aplaude as pesquisas realizadas, preferíveis à estagnação. A premissa de investigação estética é ainda realçada e apontada como uma constante no trabalho desse pintor.

Visconti acompanhou todas as exposições avançadas que se realizaram no Rio, não só estrangeiras como de Cândido Portinari, Lazar [sic] Segall e Alberto Guignard apontados como líderes do movimento moderno. Na última exposição de Cândido Portinari, Visconti tece considerações em conversas muitas vezes discordantes, mas encerra com a declaração: "de qualquer maneira, porém, este menino tem alguma coisa na cabeça e isso é preferível à estagnação: a pesquisa ainda que em caminhos que nos pareçam errados, deve ser respeitada e estimulada".<sup>77</sup>

Frederico Barata encerra sua obra, mesclando questões acerca do gosto, capacidade de interpretação pelo público e o papel de Visconti nesse *intermezzo*, partindo do princípio que nesse pintor seu valor está no caráter "pictórico, sem contornos políticos, literários ou filosófico".

Seria um retorno da arte pela arte, isenta de influências políticas ou filosóficas?

Em um momento histórico em que a maioria dos artistas posicionava abertamente suas opções ideológicas, tal comentário, poderia indicar a "asepsia" da obra e do pintor Visconti. Nesse tumulto e redefinição da arte no interior da sociedade, bem como, em pano de fundo, à idéia de construção de um nacionalismo no interior do movimento artístico exigia-se uma posição definida e agregadora, ou pelo menos, sintomática do ideário de nação projetada.

Barata, na verdade, tangencia essa situação. Comenta a questão da transgressão na abordagem pictórica, a partir, da sutileza do qualificativo "irreverente" para Maurice

---

<sup>77</sup> Ibid., p.179.

de Vlaminck<sup>78</sup>, ao indicar a liberdade técnica e a quebra de fronteiras convencionais, como interpretações em uma questão de gosto, ou seja, por mais estranho que seja (e aí utiliza Vlaminck como referência), a pintura é como se fosse algo que não se explica, mas se gosta ou não.

Para Barata duas questões impõem-se nesse período: a finalidade da pintura e a redefinição da crítica de arte.

Para primeira, percebe-se sua formação mais “clássica” acerca do assunto:

“A pintura transporta o espectador sensível além do aspecto visual das coisas, para uma realidade mais solene e mais profunda, que faz da pintura uma transfiguração dos objetos e assuntos mais triviais.”<sup>79</sup>

Quanto à crítica, essa desapareceu e é utilizada como arma política. Dessa forma, Barata considera que os pintores que não fazem parte do “modernismo” sejam relegados a um esquecimento, pois, a “literatura de arte” estaria voltada somente para aqueles que estejam enquadrados a certos preceitos ditados por esse movimento.

“Os jornais substituem a crítica de arte pela literatura de arte, a serviço quase todos do modernismo compreendido como uma arma de reação política”.<sup>80</sup>

Ao encerrar seu livro, Barata comenta a data de falecimento de Visconti (15/12/1944) e a organização de seu jubileu em 1942. Reafirma Visconti e sua manifestação pictórica como personalíssima, agregando uma visualidade agradável e ao mesmo tempo ousada, consolidando uma visão estética, para o crítico, imbuída das qualidades clássicas da pintura, ou seja, composição, cor, harmonia e estilo em um período atravessado de intranqüilidade e angústia.

[...] Mas foi consigo mesmo, passando na Europa por um estágio útil de observação dos mestres, principalmente dos venezianos, que aprendeu algo mais sério e mais profundo que é a pintura que nos deu na madureza que vale independentemente da influência que possam ter sobre os nossos sentidos os temas que representa. [...] Não se contentou em pintar por moldes ou imitar o

<sup>78</sup> Para considerarmos esse pintor, em especial como irreverente, lembremos que Maurice de Vlaminck (1876-1958), corredor de bicicleta profissional até 1900, autodidata, tornou-se membro do movimento *Fauve* (os selvagens), que utilizavam formas distorcidas e padrões planos pintados com cores violentas.

<sup>79</sup> BARATA, op.cit., p.198.

<sup>80</sup> Ibid., p.198.

já feito. Criou. Plasmou um estilo. Firmou uma personalidade. E por isso, porque ultrapassou os limites do ofício, é ele o grande pintor que é.<sup>81</sup>

Em outro trecho, Frederico Barata, exorta as pessoas a irem apreciar uma paisagem pintada por Visconti em 1891, quando ainda era aluno da Escola de Belas Artes e exposta em casa comercial do Rio de Janeiro. Sintetiza seu pensamento sobre Visconti apontando: os germes da evolução do pintor, a insatisfação do artista frente aos novos desafios e a idéia de Arte como movimento, sendo detido somente pela morte na busca de um maior aprimoramento.

[...] Ide, porém, olhá-la, senhoras e senhores, para que possais aquilatar por vós mesmos, comparando com o que tem feito depois no Brasil, da força que ela nos mostra do grande pintor que surgia! Eliseu Visconti podia ter parado aí, variando apenas os temas, e teria feito tanto quanto fez a maioria dos seus contemporâneos. Sua personalidade, porém, era argamassa na insatisfação, no movimento, na evolução. Não pararia nunca. Ele repetia sempre, a discípulos e amigos, que Arte é movimento e que ao artista, eterno insatisfeito, como à vida, só a morte poderá deter. E só ela, com efeito, o deteve.<sup>82</sup>

Um quadro vale por si mesmo, pelas suas qualidades de matéria, composição, cor, harmonia, estilo, tipo de luz, perspectiva, linha estrutural - ou seja - simplesmente pelas qualidades de pintura.

Barata procura por um território neutro nessa situação, ou seja, ao entreolhar a trajetória percorrida pelas correntes de vanguardas da década de 40 quando escreve seu livro, situa Visconti a meio caminho entre a introdução de “novidades” estranhas e estrangeiras e a personalidade desse pintor na procura de novos significados para a Arte.

A análise do texto de Frederico Barata indicou os critérios adotados por esse crítico ao lidar com a trajetória de vida e obra de um artista, fornecendo elementos que serão reproduzidos “ad nauseam” por críticos e jornalistas nas décadas subseqüentes sem que haja uma contextualização maior, o que de certa forma, auxilia no rótulo de Visconti como pintor impressionista.

---

<sup>81</sup> Ibid., p.198.

<sup>82</sup> Ibid., p.199.

Essas considerações nos reportam a pensar a escrita de críticos de artes, antes de analisarmos a crítica feita por Gonzaga Duque em “Contemporâneos” (em artigo de 1901), crítico esse coetâneo de Eliseu Visconti, em um momento de reorganização das arenas literárias e culturais no país.

#### 2.4. A ESCRITA DE CRÍTICOS DE ARTE. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.

Podemos pensar o lugar do crítico como aquele que pela escrita e esta imbuída de subjetividade, inextricável de pulsões de desejo e ideologia, marca de individualidade, pelo ato de sua interpretação<sup>83</sup>, decodifica e estabelece relações de intermediação entre o objeto (obra de arte, exposição, texto) e o receptor, seja o leitor receptor leigo ou aquele especializado (marchands e colecionadores, por exemplo).

Para Maria Elizabeth Chaves de Mello, a escrita da crítica é “impura” pois, é “[...] constituída pela alternância constante entre narrativização (portanto próximo da ficção) e exame lógico dos seus dados (portanto próximo da ciência) e vice-versa”.<sup>84</sup>

Essa colocação é importante e necessária ao lidar com textos críticos, especialmente aos ligados à cultura, e em especial à arte, pois a descrição ou narrativização de uma obra pode levar a uma excessiva inferência subjetiva, ou por outro lado, o uso somente de um vocabulário tecnicista engessaria os referenciais de análise.

A escrita da crítica de arte coloca, de certa forma, o lugar de intérprete do crítico, que provoca uma projeção ideológica em duas mãos: os leitores pressupõem um cabedal de conhecimentos legitimado nesse discurso e acatam e assimilam as opiniões emitidas.

---

<sup>83</sup> Fiorin comenta o papel do crítico a partir da palavra interpretação: “[...] O crítico é, pois, um intérprete. Vale a pena recordar a etimologia do verbo interpretar, que vem do latim *interpretari*, o fazer do *interpres*. O significado inicial de *interpres* é ‘intermediário’, ‘negociante’, ‘o que barganha preço’. Daí provém o significado atual de ‘intérprete’, ou seja, ‘aquele que explica’. Tem a função de realizar a apreciação da obra de arte e de explicá-la ao receptor, mostrando-lhe as qualidades que fazem de um objeto uma obra de arte. Dessa forma, ele julga, seleciona, destaca, reprova, aponta. Ao analisar a crítica de arte, analisam-se os críticos, cujo perfil está inscrito no texto, por meio do que aceitam ou recusam, do que louvam ou condenam”. In. TEIXEIRA, Lucia. **As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte**. Rio de Janeiro: Ed UFF, 1996. p.10.

<sup>84</sup> MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. **Lições de crítica: conceitos europeus, crítica literária e literatura crítica no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

Por outro lado essa escrita envolve a situação de mercado consumidor.

“[...] o discurso da crítica constrói-se na tensão dos valores estéticos e de mercado, pois, descreve o objeto plástico do ponto de vista dessas duas ordens de valores. Ao mesmo tempo que, chancela a qualidade estética da obra, serve como guia de investimento, ou seja, referenda o valor estético de uma obra para confirmar ou produzir seu valor de mercado. O crítico promove “reputações e negócios”.<sup>85</sup>

O consumo promove uma distinção sociocultural entre os leitores e o uso desse objeto cultural como símbolo dessa distinção legitima as diferenças sociais.<sup>86</sup>

Por outro lado, o ver e o dizer sobre um objeto transformam-se em qualificar e expressar o visual e o visível em um discurso escrito repleto de recursos enunciativos representativos e com poder de persuasão adequado. Elaboram-se uma estrutura enunciativa, em uma moldura descritiva, ao expressar uma cena, por exemplo, contextualizando os dados e argumentando suas características positivas ou negativas.

Também na produção e na recepção dos textos verbais, aquilo que está mais aparentemente dado passa a identificar a natureza e a singularidade dos objetos, É essa camada mais superficial da compreensão que reúne autores em estilos de época com características exaustivamente enumeradas nos compêndios destinados ao ensino de literatura, ou que amarra os escritores aos temas que tratam; Castro Alves é o ‘poeta dos escravos’ [...]. Mas se a superficialidade da observação pode reduzir o deleite de ver ou o prazer de ler, pode, por outro lado, conduzir o expectador e o leitor a, identificando o imediatamente perceptível, encontrar, no patamar mais superficial dos textos (seja textos verbais, ou pinturas, ou quaisquer outros objetos semióticos), as redes de relações que concretizam os eixos semânticos em torno dos quais circulam as categorias fundamentais, as estruturas narrativas e os procedimentos discursivos geradores do sentido dos textos.<sup>87</sup>

A especificidade dos escritos de crítica de arte, parte de pressupostos: do lugar em que se fala, o receptor a que se dirige, a situação específica representada e o efeito do sentido pretendido.

---

<sup>85</sup> TEIXEIRA, op. cit., p.10.

<sup>86</sup> Bourdieu comenta esta passagem: “[...] a arte e o consumo da arte são predispostos a preencher, quer se queira ou não, quer se saiba ou não, uma função social de legitimação das diferenças sociais”. In. BORDIEU. **La distinction: critique sociale du jugement**. Paris: Editions de Minuit, 1979.

<sup>87</sup> TEIXEIRA, op. cit., p.179.



Ao contextualizar a produção da obra de arte, o crítico utiliza os “discursos diretos ou indiretos do pintor”, incorporando muitas vezes essa fala à fala do enunciador.

Ao voltar-se para um público leigo, o crítico, avalia esteticamente a obra e cita outros críticos, artistas e escritores em uma demonstração de erudição e competência, legitimando sua escrita.

Ao acrescentar citações de marchands e colecionadores diluídos em seu enunciado, o crítico promove a avaliação e oscilações do mercado de arte, ao confirmar ou não a aceitação da obra e elaborar seu juízo positivo ou negativo.

Outro aspecto a apontar seria como os aspectos da fala podem ser indicadores da presença de emoções e como essas emoções são norteadoras de estados de ânimo a serem produzidos e sensibilizados ao público leitor.

Assim ao escolher palavras que proporcionam “emoções”, “paixões”, “afetos”, “sentimentos e/ou estados de ânimo”<sup>88</sup> o crítico conduz não só uma leitura e apreciação da obra, mas, a criação de um estado receptivo, favorável ou não, à essa mesma obra.

Por outro lado, devemos considerar as formas de cânones de interpretação de obras de arte, seja em padrões de leituras, seja em padrões de observação e como os críticos de arte exercem e exercitam tais padrões e reorganizam as apreensões em seus textos.

Uma observação a que não podemos fugir é a questão das ideologias que formaram a crítica literária no país, no que se refere a formar e não somente informar seus leitores e que por sua vez deveriam formar a nação. Está incutida a idéia pedagógica de civilizar pelo Belo e educar o olhar. Não é omissão, não é a regra, mas, a instrução e crença na capacidade de formar um olhar, uma sensibilidade e direcionar os apontamentos dessa leitura dentre outras possíveis.

Podemos pensar um breve histórico de crítica de arte no país a partir de Juan Acha, citado em Avancini, que propõe três períodos básicos:

---

<sup>88</sup> A discussão acerca desse problema está realizada em ENGELMANN, Arno. **Os estados subjetivos: uma tentativa de classificação de seus relatos verbais.** São Paulo :Ática, 1978.

[...] num primeiro momento essa atividade seria subsidiária da literatura e uma cópia do modelo europeu e feita segundo seus padrões; já a partir de 1920/30 temos as primeiras tentativas da criação de uma linguagem crítica com apelo às então teorias da História da Arte, cujo exemplo mais conhecido é a teoria de H. Wölfflin; num segundo momento que medeia 1950/75, teríamos a nova arrancada em direção a uma autonomia de atividade crítica na América Latina, predominando então, uma orientação de cunho formalista, influenciada pelas correntes abstratas e cosmopolitas no auge de sua atuação durante, principalmente o primeiro decênio desse período; num terceiro momento, a partir de 1976 temos, uma tendência à introspecção, onde um novo desenvolvimento da teoria estética colocará, definitivamente no passado o que chama os vícios do pensamento histórico-artístico e a inércia da crítica de caráter literário.<sup>89</sup>

Avancini analisa a produção dos escritos de crítica de arte na década de 70 e acompanha a procura da mesma em libertar-se de sua dependência da literatura, criando uma nova terminologia que se afasta de seu instrumento operativo fundamental: a metáfora, incorporando, porém, a ironia como forma estilística, o que propõe um caráter mais subjetivo, específico e de não validação mais universal.

Ao apelar para uma interdisciplinaridade com outras áreas das ciências humanas, especialmente a antropologia e a sociologia da arte, de inspiração francasteliana, a nova crítica diminui a importância da história da arte e suas teorias principais.

Essas considerações nos alerta para a percepção das categorias de discurso utilizado pelos críticos de arte na construção de um perfil artístico para Visconti, percebendo as mudanças conceituais colocadas para sua produção e trajetória.

Optamos dentre os textos de vários críticos de arte o elaborado por Gonzaga Duque.

Gonzaga Duque merece um item à parte por ser contemporâneo de Visconti na virada do século XIX ao XX e assim, de certa forma, registrar, cronicamente as transformações culturais ocorridas naquele período, decisivas para a cristalização de uma certa idéia de moderno, o que nos coloca também as tentativas de formação de um público atento às composições visuais daquele momento e a recepção dessas obras.

---

<sup>89</sup> AVANCINI, José Augusto. A crítica de arte nos anos 70: uma visão. **Porto Arte** (Porto Alegre). v.6, n.10, nov.1995. p.28.

## 2.5. GONZAGA DUQUE: A CRÍTICA DE ARTE NA VIRADA DO SÉCULO XIX AO SÉCULO XX.

Gonzaga Duque (1863-1911) estabeleceu uma crítica literária e artística na virada do século representativa da efervescência cultural e estética vivenciada no Rio de Janeiro.

Publica “Arte brasileira” (1888) e “Graves e frívolos” (1900), “Contemporâneos” (coletânea de artigos publicadas posteriormente em 1929) e ainda “Mocidade Morta” e “Horto de Mágoas” (1914).<sup>90</sup>

Segundo Humberto de Campos<sup>91</sup> Gonzaga Duque foi o homem de letras que nos deu a ilusão de que possuíamos vida artística, apesar de outros cronistas se dedicarem à crítica de artes, como Carlos de Laet, Melo Moraes, Silveira Neto para citar alguns.

Inicia sua trajetória pela imprensa oficial, em 1887, aos 22 anos, sob o pseudônimo de Alfredo Palheta, em “A Semana”. Carioca, sem diploma de bacharel, torna-se pintor, depois escreve em jornais e revistas e aos quarenta anos se torna funcionário público, diretor da Biblioteca Municipal.

A rede de relações sociais de Gonzaga Duque era extensa e diversificada, agregando elementos de um grupo de boêmios denominados de “insubmissos”.

“[...] integrado, na ocasião, por nomes como Medeiros de Albuquerque, Emílio de Menezes, Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Kalixto, Lima Barreto, Olavo Bilac e Coelho Neto, entre os que já eram ou ficariam mais famosos. Grupo muito ativo nas duas primeiras décadas do século XX, por editar diversas revistas, especialmente de humor, organizar conferências literárias (1905) e humorísticas (1907).”<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Vera Lins, em Crítica e utopia nos escritos de Gonzaga Duque: uma terceira margem do moderno (artigo), identifica, nos livros de crítica de arte “Arte Brasileira”, “Contemporâneos” e “Graves e Frívolos”, a postulação de uma utopia que possibilita a crítica radial ao que existe, mas não se sabe e não se pode delimitar o que é. Esse espírito se faz presente na virada de século.

<sup>91</sup> Apud LINS, Vera. **Gonzaga Duque**: crítica e utopia na virada do século. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. p.15.

<sup>92</sup> GOMES, Ângela de Castro. **Essa gente do Rio...**: modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: FGV, 1999. p.36-37

As transformações advindas das letras, do público burguês e do mundo oficial proporcionaram a inauguração de novas expressões verbais e visuais, refletindo sobre as funções e os desdobramentos sociais que tais expressões conformariam.

Com as inovações técnicas que revolucionam os métodos de impressão, o crescimento das tiragens, a eficácia na distribuição e a organização interna dos jornais, ocorre a valorização das atividades de redação, ao lado das informações gerais e publicações de notícias.

O jornal assume um novo papel, o de orientador da opinião pública e um meio de luta político-partidária. Configura-se, também, o surgimento de uma nova categoria de jornalistas profissionais, além de caricaturistas e ilustradores. A introdução de novas secções como as de moda, entretenimentos diversos com ilustrações gráficas explicam-se como novas estratégias para a mobilização de lucros. Tais recursos, por outro lado, iniciavam a concorrência com o texto crítico e literário.<sup>93</sup>

As relações da imprensa com o público modificam-se, re-adequando-se os novos papéis. A ação dessas novas configurações estreita os vínculos, utilizando-se como meios de comunicação mais efetiva outras linguagens visuais e enunciativas, no tocante a propiciar a formação de um gosto pelo acesso maior ao público, de uma arte que não fosse aquela chancelada pela Academia.

“[...]através do “ensino” da arte, que não deveria ser monopólio de escolas, academias ou júris de salões. Esse novo público abria perspectivas para uma gradual libertação de estilos e práticas, como a do mecenato, apontando para a criação de um

---

<sup>93</sup> FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. **O fim do sonho republicano**: o lugar da ironia em Lima Barreto. Rio de Janeiro, 1990. Dissertação (Mestrado) - UFF, 1990. p. 35.

mercado maior e mais aberto, com as presenças de editores e marchands, bem como para uma dinâmica entre mecenato e mercado de arte, até então não experimentada.”<sup>94</sup>

Diante dessas transformações, as polêmicas eram encetadas em vários “grupos”, aproximando-os/distanciando-os em idéias e instituições, demarcando novos territórios estéticos e mesmo físicos, disputando apoios, adesões, ruas, livrarias e confeitarias.

Vera Lins é feliz ao indicar as divisões entre “graves” e “frívolos” (não por acaso título de coletânea organizada por Gonzaga Duque), daquele período.

Pode-se ver uma divisão na cena intelectual da época: de um lado os “graves” — ajustados à sombra do poder, acreditavam ou se auto-iludiam, eufóricos, que se construía o progresso da pátria. Para estes, o que não cabia em seus parâmetros parecia ilegível — frivolidades. De outro lado, os “nefelibatas” — decadentistas, penumbrietas, simbolistas e boêmios, os “frívolos”, que estavam na opaca, densa e obscura margem do desencanto e da perplexidade ante a visada patriótica e controladora da literatura oficial.<sup>95</sup>

José Veríssimo, com seus ataques à crítica impressionista e sua incompreensão dos simbolistas, se fazia porta-voz e militante de um modelo de crítica científicista, corrente que se impôs no quadro mental da época. Outros críticos divergiam, às vezes disputavam polêmicas como Sílvio Romero, que, em seu discurso, reconhece o simbolismo e a incompreensão da crítica à nova Escola.

Autores da época contam que na livraria Garnier, ponto de reunião dos escritores, formavam-se dois grupos que se tratavam como inimigos mortais: de um lado, Machado e uma roda de amigos; do outro, os simbolistas, considerados barulhentos beberrões.

Pelo comportamento “excêntrico”, num momento em que o espaço público exigia contenção e sobriedade, os simbolistas ficaram fora da Academia. E sem o aval da instituição, num momento em que o público, além de restrito, procurava a cultura fácil e “digestiva”, ficou difícil a manutenção dos simbolistas, como Gonzaga Duque, em cena.

Essa querela era visivelmente centrada no Rio de Janeiro, não só por encontrar-se no “centro” da própria polêmica, mas por ser foco de atração e civilização, parâmetro

---

<sup>94</sup> Ibid., p.13.

<sup>95</sup> LINS, Vera. Gonzaga Duque: a estratégia do franco atirador. Rio de Janeiro. **Tempo Brasileiro**, 1991. p.105.

para toda a nação, encarnando rótulos de “passado” e “atraso” a serem debatidos e vencidos.

A luta entre “velho e novo” é emblemática. Postula-se na crítica uma visão incapaz de apreender o paradoxo, a pluralidade que ultrapassa a realidade daquele momento. Gonzaga Duque envolto nessa luta aparentemente progressista recompõe suas observações, produzindo quadros de escrita literária e utilizando-se de estratégias simbolistas. Introduce esses mecanismos na elaboração de sua crítica ao ampliar o espectro de análise, criando, por exemplo, personagens que interagem ou direcionam a apreciação de uma Exposição ou Salão, como no caso da crônica do Salão de 1908, onde insere a figura de uma senhora de veste verde que aprecia os quadros.

Utilizando-se de uma linguagem em constante entrecruzamento do verbal e o visual, Gonzaga Duque cria textos que une os dois domínios da produção do sentido.

A estrutura do discurso enunciativo de Gonzaga Duque, parte da reconstrução de sensações utilizadas e envolve os espectadores, manipulando recursos de uma semiótica e desenvolvimento visual: ao extrair da pintura uma significação, transpõe ao discurso escrito e impregna-o de plasticidade, utilizando-se de categorias especificamente plásticas: cromáticas, eidéticas e topológicas.<sup>96</sup>

Iara Lis Schiavinatto aponta a singularidade do crítico ao conjugar história e ficção, ao ir além da obra de arte e conhecer suas especificidades. Talvez o domínio de tal vocabulário tenha sido devido à sua experiência como pintor e as aproximações com a escrita simbolista.

O exercício crítico de Gonzaga Duque não se perfaz na crônica da vida artística encarada apenas como acontecimento social ou no comentário circunstancial das obras artísticas numa pura fruição estética: ao invés disso, objetiva conhecer a obra de arte, decifrá-la com as chaves do intelecto. Ele detém-se na obra-de-arte vinculada ao artista, à sua figura e à personalidade,

---

<sup>96</sup> Sílvia M Sousa, em texto apresentado na ANPAP de novembro de 2001, analisa os recursos semióticos de linguagem na construção do percurso do pintor Eliseu Visconti, com base na crítica de Gonzaga Duque. Cf. SOUSA, Sílvia. In: **Anais**. ANPAP.

estabelecendo entre eles um nó intrínseco: entender a obra de Vitor Meirelles remete, necessariamente, a Vitor Meirelles; há uma indissociabilidade entre uma e outro.<sup>97</sup>

Associam-se o moderno e o estético em uma vertente intelectual naquele período, defendida por Gonzaga Duque e mesmo Graça Aranha, por exemplo. Para ambos, no Brasil, a representação do universo delinea-se em uma função imaginativa, portanto, o ritmo moderno converte-se em ritmo estético.

Schiavinatto considera, ainda, que o desaparecimento posterior de Gonzaga Duque como crítico foi corroborado por certa concepção do moderno gestado pela Semana de Arte Moderna de 22 ao “[...] impor uma teleologia à produção artística brasileira no final do século XIX e início do XX, cuja finalidade incide no projeto e na realização da própria Semana”.<sup>98</sup>

Tomando como objeto a revista Kosmos (publicada no Rio de Janeiro entre 1904 a 1909), Antonio Dimas analisa os textos editados e a finalidade da revista, considerada aqui como exemplo da produção literária e crítica do período<sup>99</sup>, para percebermos a construção dos enunciados desse tipo de texto crítico e artístico.

Kosmos não fora pensada para questionar nenhum tipo de sistema: literário ou não. Seu conteúdo de arte – literária, gráfica, plástica – constrói-se sobre tendências diversas do panorama intelectual europeu *fin-de-siècle*, no qual entrecruzavam-se simbolistas, parnasianos, decadentes, realistas já em fase de dissolvença. Antes de mais nada, Kosmos era ato de afirmação; veículo móvel, comprobatório do remodelamento urbano, sua extensão. Protagonista de uma consciência urbana moderna que se modelava à custa da negligência dos subúrbios cariocas, espaço da competência de Lima Barreto.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> SCHIAVINATTO, Iara Lis F. História, arte e povo: uma produção do passado. In. **História** (São Paulo), número 11, 1992. p.105

<sup>98</sup> Ibid., p.105.

<sup>99</sup> Gilberto Freyre, em “Ordem e Progresso”, anota os jornais e revistas lidos nesse período: **A Noite**, **Gazeta de Notícias**, **O País**, **Illustration**, **Fon-Fon**, **Jornal do Comércio**, **O Malho**, **O Tagarela**, **D. Quixote**, **A Semana**, **Revue des Deux Mondes**, **Lanterna Mágica**. Em depoimento, Joaquim Amaral Jansen de Faria recorda os seguintes textos: “A Cidade do Rio de Janeiro”, de José do Patrocínio; a **Gazeta de Notícias**, de Ferreira de Araújo; **O País**, de Quintino Bocayuva; o **Jornal do Comércio**; **A Liberdade** (jornal monarquista); o **Correio da Manhã**; **O Malho**; a **Revista da Semana**; o **Fon-Fon** e **Kosmos** (uma bela revista).” Cf. FREYRE, op. cit., p.236.

<sup>100</sup> DIMAS, Antonio. **Tempos eufóricos**: análise da Revista Kosmos: 1904-1909. São Paulo: Ática, 1983. p.10.

Sobre a qualidade da crítica de arte entabulada por Gonzaga Duque, Dimas considera-o sob o fio da navalha entre a ruptura radical com uma tradição e a indulgência em seus julgamentos a muitos artistas.

“Não patrocinando ostensivamente as novas pesquisas estéticas e nem aguilhoando ferreamente o estabelecido, Gonzaga Duque equilibrava-se com perícia na linha demarcatória de um veículo jornalístico que oferecia o novo para uma faixa de público pouco interessada em ousadias, além dos limites por essa mesma faixa estabelecidos.”<sup>101</sup>

Utilizando o título cunhado por Vera Lins, Gonzaga Duque elabora estratégias de “franco-atirador”. Em uma linguagem supostamente crítica, adere à descrição do objeto e quando se apresenta uma oportunidade de rigor judicativo, o crítico tangencia pela condescendência ou pela ironia ou apelando ao diálogo humorístico.

Na verdade, o zelo combativo de Gonzaga Duque, pelo menos em *Kosmos*, aumentava somente quando discutia elementos periféricos à obra. Mas não se veja nesta designação de “periférico” juízo de valor depreciativo, pois estaríamos sendo incoerentes se assim considerássemos os elementos concorrentes para a consolidação de um sistema artístico. O que transparece, no caso Gonzaga Duque, é sua fragilidade quando da crítica ao objeto em si em contraste com a crítica ao meio artístico. Esta, então, ganha força e vigor, obscurecendo eventuais tentativas de interpretação propriamente estética. Acreditamos mesmo que seu filão mais rico, suscetível e digno de exploração, seja exatamente aquele que cuida da estrutura social de seu ambiente artístico.<sup>102</sup>

E é essa ambiência cultural perceptível em seus escritos acerca dos *Salons* ou Exposições dialogando com personagens, descrevendo ambientes, obras e personalidades, que proporcionará uma faceta dos embates entre diversos veios e discursos, tendências e correntes que ora avançam, ora refluem, assumindo outras modalidades e dinâmicas, sinalizando outras experiências de moderno na sociedade brasileira.

Não tiraremos, porém, o mérito no tocante a seus esforços na produção e veiculação de artigos relativos a pintores, escultores e artistas, em uma preocupação de

---

<sup>101</sup> Ibid., p.124.

<sup>102</sup> Ibid., p.131.



debate estético e divulgação de obras artísticas, mesmo em um meio tão incipiente, pois, como pintor, funcionário público e exercitando a crítica de arte, detectou marcas de pré modernismo em uma situação de renovação.

### 2.5.1. Gonzaga Duque e Eliseu Visconti

Sobre Eliseu Visconti, Gonzaga Duque escreveu longo artigo publicado na Kosmos em 02 de julho de 1901 e compendiado em “Contemporâneos” posteriormente em 1929.

Analisando trechos do artigo, percebemos a montagem do homem-artista-persona Visconti por Gonzaga Duque.

A apresentação do pintor é feita para “provocar” o leitor, chamando a atenção para a “indiferença” e “menosprezo” no tocante a beleza da arte de uma exposição, a de Visconti em 1901 na ENBA, lamentando, porém, a incompreensão do público e a inoportunidade da situação. Inteligentemente, o crítico brinca com a palavra “impressão” tanto para falar à característica do público leitor, quanto para cunhar o qualificativo ao pintor.

Por outro lado, aponta, como ilustrativo, as qualidades de “sincero”, “honesto” e “nobre” para o pintor. Nesse aspecto o que significaria, por exemplo, “sinceridade” para Gonzaga Duque? Qual o peso dessa afirmação para a análise das obras de Eliseu Visconti?

Se pensarmos em um dos significados de sincero como “que diz com franqueza o que sente”, veremos as aproximações, qualificativas, principalmente, com as idéias de simples e especialmente “verdadeiro”, o que complementa as designações de “honesto” e “nobre”.

Essas qualificações atendem tanto às características do pintor, quanto à obra, destacando-o dos demais artistas, na medida em que, propõe-se a uma pintura direta, franca e sem rebuscos, malícia ou disfarces ao público, pois o tocaria diretamente em sua sensibilidade.

Chamar-se-ia indiferença o quase silêncio o que assediou a admirável exposição desse belo artista, se outro fosse o nosso meio social. Com melhor cabimento dir-se-á — impressão — esse menosprezo que foi tida uma das mais completas, das mais importantes exposições de arte aqui franqueadas. Incompreensão e inoportunidade. Inoportunidade porque a hora é das piores, o dinheiro escasseia as bolsas mais volumosas, a existência tornou-se penosa aos melhores aquinhoados da sorte, e incompreensão porque Eliseu Visconti é um artista sincero e honesto, enobrecido por um ideal a que a vulgaridade não atinge.<sup>103</sup>

Ao apontar as qualidades inerentes do pintor e, ao mesmo tempo, que informa a influência dos mestres professores da antiga Academia - pelo seu “adiantamento metódico e seguro”- coloca a singularidade de Visconti distinguindo-o de seus mestres, mas, não deixando de aperfeiçoar-se em “detalhes da técnica”.

Seria oportuno observar o uso de qualificativos necessários para essa devida distinção ligados à segurança, sensibilidade, requinte, valor, equilíbrio e outros ao validar e reafirmar tais características, como que inerentes a todos os pintores, ou pelo menos, ao artista sincero, próximo à conformação simbolista defendida pelo crítico de arte.

Visão de idealista e espírito refletido de analisador, sensibilidade requintada e ponderação desenvolvida, lhe deram um equilíbrio que, raras vezes, se observa, tornando-o um profissional de incontestável valor. Recordando sua obra inicial, neste momento, a crítica vai encontrar na de hoje um adiantamento metódico e seguro, como derivante lógico daquela por processos dependentes duma esclarecida razão. O seu primeiro modo de pintar, que algo lembrava o de seus considerados mestres, em particular do ilustre professor Amoedo, desenvolveu-se numa maneira delicadamente individual, escapando à olhadela estonteada do leigo ou do elementar, mas firmemente caracterizado em todos os detalhes da técnica.<sup>104</sup>

Ao informar sobre seu aperfeiçoamento na Europa, para o crítico, de forma “completa”, utiliza termos adequados à técnica de pintura próprios desse *métier* e de domínio de Gonzaga Duque por também ter se dedicado às tintas, como modelado, linha, não empastelamento, valores, nuances. Realça, dessa forma, a personalidade do artista em não se influenciar pela moda, tanto as nacionais como as européias, e

---

<sup>103</sup> GONZAGA DUQUE. **Contemporâneos**: Pintores e Escultores. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929. p.19.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.19.

caracteriza sua pintura com um enunciado sucinto com a finalidade de atingir diretamente o público.

Nessas, como aquelas, o toque, a cor e a forma são dum mestre. O aproveitamento dos seus nove anos na Europa foi completo. Não se lhe nota uma fraqueza no modelado, a linha estrutural sai-lhe precisa e bem lançada, as tintas não se empastelam, não se precipitam, não se confundem e a totalidade, sem preocupações de agradar maiorias ou ditames da moda, é vencida naturalmente, por um extraordinário conhecimento das nuances, das meias tintas e dos valores. A sua pintura é nítida sem pedantismo e é forte sem violência.<sup>105</sup>

Ao propor a idéia de um artista copista, alfineta os méritos recebidos por aqueles que a seu ver, produzem composições vulgares e incompletas, aparentando um talento que não possuem, mormente impressionados com as técnicas importadas.

Podemos aventar aí, uma crítica enviesada aos estrangeirismos e uma valorização da arte brasileira. Contrapõe, dessa forma, a individualidade de Visconti, apontando a originalidade de sua composição, sua perseverança e talento em não se deixar deslumbrar com o que via ao redor.

Artistas... se por assim devem ser nomeados... artistas existem, que copiam com acerto o modelo, alcançando felizes resultados ao ponto de iludirem amadores sagazes com aparência de um real talento, mas que, no puro exercício da arte, no que ela tem de difícil pela concordância de conhecimentos adquiridos e qualidades originárias — a sua composição inventiva — descaem para os vulgarismos ou esmorecem no incompleto. Eliseu Visconti, porém, não está nesta numerosa classe de copistas mais ou menos hábeis. A sua composição, em que há clarões de originalidade, fosforescências de inspiração, obedecem a um sábio conjuntamento de qualidades desenvolvidas a poder de perseverança e à força de um talento que nunca se deslumbrou com os fáceis louvores da multidão.<sup>106</sup>

A descrição, típica dos registros do “bem escrever” do tempo, rebuscados e preciosistas nas construções e no vocabulário, das qualidades do pintor e sua maneira de pintar desde o princípio da carreira, qualificando sua extensa e variada produção, coloca Gonzaga Duque não isento de sua admiração por Visconti, mesmo por que, para além das qualidades pictóricas, ambos, possuíam círculos sociais e culturais em comum,

---

<sup>105</sup> Ibid., p. 20.

<sup>106</sup> Ibid., p.20-21.

sendo de Gonzaga Duque, um dos melhores e mais conhecido retrato executado por Visconti.

Calmo e modestíssimo, laborioso e absorvido por seu sonho — o luar fascinante do almejo realizado em que os superiores cravam o olhar febril — toda sua obra, desde a primacial até agora, respeita a uma orientação que, se aparentemente falha na unidade por ser variada, sobressai num relevo indelével pelo que contém de sincero na emoção reverberada, de sério no trabalho harmonizador da composição e de firme esforço para uma fatura simples, exata e perfeita. O que, ao princípio, foi uma prova do excesso voluntivo, de dedicação ao estudo, terminou por ser um culto, o fanatismo de um possuído que há de, naturalmente, levantar despeito aos incapazes da vontade e exercitar sarcasmos à maleabilidade dos fracos.<sup>107</sup>

Gonzaga Duque analisa duas obras para ele opostas, mas de “grande merecimento e resultantes de emoções diversas”: “Pedro Álvares Cabral guiado pela Providência” e a “Dança das Oreadas”, de características marcadamente impressionistas.

As descrições literárias pontuadas por exclamações emotivas, propõem a apreciação e enlevo da obra, em que a arte teria como objetivo o alçar por intermédio da beleza, o indivíduo para além de sua realidade. Uma atitude que não deixa de ter um quê simbolista, de mistério, poesia e enigma transmitidos pelas respectivas pinturas, que tocam Gonzaga Duque, em seu próprio lirismo, também ele, simbolista.

O trecho abaixo acerca do impacto da “Dança das Oreadas” poderia nos dar a dimensão da expressão, talvez excessivamente simbólica e subjetiva do crítico frente à obra, respaldando suas interlocuções na elegância do inquestionável Renascimento italiano, o que validaria, e muito, em seu enunciado de crítico de arte.

É tão linda, tão linda! Essa obra, que nos escraviza a contemplação por horas sem conta, e nos conduz, imaterializados e vencidos, às teogonias pagãs, através a tocante graça dos elegantes pintores do século dezoito e a quentura colorista do Renascimento Italiano!...E só voltamos a medonha realidade ao pensar, com lástima, que não existe, nesta preciosa terra de estranhas auríferas, uma fortuna à disposição d’algum homem de cultivado e nobre gosto, senhor de morada rica, para embutir na parede do salão condigno essa dulcíssima pastoral de volúpias imáculas, onde vive, com todo o encanto de um cobiçado mistério de amor, aquela loura figurinha de púbere, alegre e ingênua, que encobre a garbosa linha de haste flórea de suas formas na transparência de um tecido tão leve ao vento como é a agilidade de seu corpo no espaço!<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Ibid., p.21.

<sup>108</sup> Ibid., p.23.

Ao analisar outro quadro, “Convalescente”, Gonzaga Duque, alia o conhecimento de técnicas a movimentos artísticos europeus, como referência para justificar uma “visível dessemelhança” na fatura do quadro e que poderia ficar restrito por uma “intolerância escolástica”. A seu ver, a independência do artista está alinhada não só a outros pintores de peso, europeus, mas, também, a qualidades intrínsecas do pintor como a sinceridade e principalmente ao poder comunicativo do tema.

Voltado ao público leigo a avaliação estética do crítico cita outros pintores em uma demonstração de erudição e competência.

Ora, concedido que tão belo motivo possa um episódio da vida comum, quanto uma cena mitológica ou alegórica, concluir-se-á que maior será o mérito do artista se ele, em cada um desses motivos, conseguir fixar a atenção do observador, dominá-la e interessá-la pela sinceridade do seu poder comunicativo. O interpretar os três motivos, vivendo neles, isto é, sem os unir entre si, sem que esse recorte aquele e aquel’outro por serem de naturezas opostas, é tudo quanto um artista de natureza independente pode desejar, e como já foi louvado na obra esculpida de Constantino Meunier, na obra atual do paisagista Claude Monet, na obra gravada e pintada do falecido Félicien Rops.<sup>109</sup>

Gonzaga Duque avalia o trabalho de Visconti, via a obtenção de medalha de prata na Exposição de 1900 como critério de distinção, aliado a um individualismo no uso de diversas técnicas e na “pureza” de sua arte, que para o crítico “fala ao espírito” contemporâneo e ao mesmo tempo, prenuncia a “claridade” do futuro próximo.

---

<sup>109</sup> Constantino Meunier (Bélgica. 1831-1905). Pintor e escultor. Em 1868, funda a *Société Libre des Beaux Arts* em Brussels. Desde 1880, apresenta uma ascendência do realismo na escultura. Reflete uma preocupação social do período em suas figuras de trabalhadores do campo e da indústria, adquirindo um caráter romântico e heróico. Sua estética é de um naturalismo e um modelado movido e nervoso que executa com severidade plástica.

Félicien Rops (Bélgica 1833-1898). Gravador simbolista. Atraído particularmente por Bruxelas, com suas ruas boêmias e bebedores de absinto, emprestou seu talento na elaboração de gravuras a água forte a autores como Baudelaire e Barbey d’Aurevilly, denunciando um realismo mundano e o impressionismo de seus contemporâneos em figuras míticas como sátiros, sereias e salomés. Ganhou popularidade durante sua vida, e seu sensualismo escuro (os esqueletos, a prostituta e a morte) ecoou nas curvas da arte *nouveau*, nos gostos de Rodin, Munch, Klimt e Toulouse-Lautrec, bem como no cinema expressionista alemão.

Seria um retorno aos ideais do homem renascentista? Um devir baseado na “tradição” pura da pintura antiga? Ou a beira de um tempo que busca referências perdidas?

Sabemos que em sua estada na Europa, Visconti entrou em contato com a obra de pintores italianos renascentistas, em um encontro com suas raízes mediterrânicas, mas, não justifica uma adesão total a estes valores.

Por outro lado, ao admitirmos a influência de tendências simbolistas e pré-rafaelitas em sua produção, veremos que a temática e o tratamento conferido são pertinentes àquele momento estético do pintor.

Em Visconti o assunto que mais se repete é o da representação d’adolescência, que parece o encantar, desde a sua primitiva maneira de *pensionista* na Europa. Olhe-se, pois, para essa *Gioventú*, distinguida como a *Dança das Oreadas* com a ambicionada medalha de prata da Exposição Universal de 1900.[...] Agora, que ele alcançou sua maneira definitiva, porque hoje em dia um artista não se limita a um determinado processo pictural como entre antigos, esses motivos, de difícil reprodução, constituem a acentuada característica de seu individualismo que se destaca, em conjunto, pela pureza duma arte desviada das perturbações eróticas da contemporaneidade, arte serena e humana — que fala ao espírito, que alivia o coração com uma doçura só facultada aos que têm os olhos postos na claridade dum futuro próximo.<sup>110</sup>

Nesse mesmo artigo, comenta a produção de Visconti em arte decorativa, motivo para posterior análise, apoiado, sobretudo, em Ruskin<sup>111</sup>, teórico inglês do movimento simbolista, com outro argumento valorativo de seu enunciado.

E foi por este ideal enobrecedor que ele chegou à arte decorativa, conquistando seus segredos n’aprendizagem do famoso atelier Grasset. É necessário atenuar os violentos efeitos da nossa civilização, adelgaçar a rudeza do utilitarismo com a mão macia e branda da graça. É necessário trazer ao delírio industrial destes tempos, que foi o espectro de Ruskin, as miragens do engano e da compensação, domando a ferocidade humana com o deslumbramento da forma e da Cor, para

---

<sup>110</sup> Ibid., p.25.

<sup>111</sup> No século XIX, os livros de John Ruskin (1819-1900) — “Pintores Modernos” (cinco volumes publicados entre 1843-1860) — tornaram-se referência para a crítica de arte. De acordo com esse autor, Turner, pintor inglês, transformou-se no tipo de pintor moderno para sua demonstração de distintiva e atual qualidade de verdade para a natureza. Publica “The seven lamps of architecture” (1849). Insiste nas idéias de “verdade” e no “controle intelectual”. O alicerce da arte é o naturalismo; o método é o da inteligência que despreza os elementos místicos e formais e valoriza a alusão literária, o sentimento associado a ela e a cultura.

que se não perca de todo o resto de generosos sentimentos ainda existentes na espécie soberana sobre a Terra...<sup>112</sup>

Nesse aspecto, Gonzaga Duque não deixou de ressaltar a questão com propriedade. Sem ter recuo de tempo necessário à apreciação desta nova configuração e sem a proximidade dos grandes centros europeus, pôde, a seu modo, diferenciar as mudanças de seu próprio tempo.

Ao privilegiarmos a crítica de Gonzaga Duque em detrimento a outros críticos da virada do século XIX ao XX, pudemos capturar a apreciação deste frente às novas propostas estéticas vindas da Europa e traduzidas por Visconti.

A elaboração de um perfil “moderno” a esse pintor foi referenciada ao ampliar seu leque de produção à arte decorativa, que ocorria simultaneamente no continente europeu. Gonzaga Duque ao adotar uma linha enunciativa em seu discurso que fale ao espírito e sensibilidade humanos, salienta o gosto simbolista, movimento no qual se filia.

Avançaremos temporalmente na formação da crítica de arte a 1922 para percebermos a conotação dada a “moderno” e “modernismo” e a construção de um vocabulário e gosto que atenda a essa demanda, desconsiderando, de certa forma, a produção pictórica realizada no país nesse intervalo de tempo.

## 2.6. A FORMAÇÃO E A INFORMAÇÃO DA CRÍTICA. O VIÉS PAULISTA E A CONSTRUÇÃO DE MITOS.

Apesar de toda a ênfase da Academia em perpetuar a arte oficial, as circunstâncias culturais pareciam fugir às suas possibilidades de controle. Gonzaga Duque, por exemplo, proporá uma crítica moderna onde a dúvida substitui o apriorismo de Porto Alegre e na qual a presença da obra e o seu questionamento estão acima dos cânones estabelecidos por essa instituição.

Analisando a obra de Castagneto, por exemplo, Gonzaga Duque demonstra sensibilidade crítica ao situar a questão da modernidade com precisão vinculando a obra

---

<sup>112</sup> GONZAGA DUQUE, op.cit., p.26.

com a constituição de uma poética singular e não por critérios “modelados” pela Academia.

Podemos perceber em vários discursos artísticos daquele momento, a instrumentalização de parcela da crítica de arte paulistana feita a ENBA para instituir, a partir de um nacionalismo de viés paulista, São Paulo como centro artístico brasileiro, essencial para entendermos a construção de determinados mitos pictóricos e de personalidades artísticas por todo o século XX.

O Pensionato Artístico do Estado de São Paulo foi sancionado em 12 de setembro de 1892, onde este ficava autorizado a doar anualmente a quantia de até 10 contos de réis para subvencionar na Europa jovem “de reconhecidas aptidões para música, pintura e escultura.”

O requisito essencial para o candidato seria a efetiva comprovação de ser paulista nato. O quesito, paulistaneidade, pressupõe o resguardo e a preocupação de antigas famílias paulistas ameaçadas pelos imigrantes vindos de outras partes do país e do exterior e comprova a desconsideração do trabalho desenvolvido na ENBA no Rio de Janeiro, para o envio direto a Europa dos aprovados.

“Considerando-se mais “ paulista ” do que propriamente “ brasileiros ”, pelo fato de acreditarem que São Paulo estava na verdade à frente do Brasil, nenhuma instituição brasileira poderia servir de base para a formação de um jovem paulista. Parece que é justamente neste contexto ideológico que se pode entender com maior clareza o envio apenas de artistas paulistas natos diretamente para Paris, sem nenhum estágio no Rio de Janeiro.”<sup>113</sup>

O papel de Monteiro Lobato como crítico de arte nesse contexto é fundamental.<sup>114</sup>

Lobato considera a ENBA como guardiã ou fomentadora de uma brasilidade incorruptível no campo das artes visuais, único território onde o jovem artista paulistano

---

<sup>113</sup> CHIARELLI, Tadeu. A ENBA vista de São Paulo: instrumentalizando a instituição a partir de um nacionalismo de viés paulista. In. PEREIRA, Sonia G. (Coord.). **180 Anos de Escola de Belas Artes: anais do Seminário EBA**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p.313.

<sup>114</sup> Lobato surge como crítico de arte no jornal **O Estado de São Paulo** em janeiro de 1915, com um artigo intitulado “A caricatura no Brasil”, no qual estabelece os parâmetros de um projeto nacionalista para a arte brasileira, baseado no regionalismo.



devia ser treinado antes de ser enviado para a Europa. Ao mesmo tempo, sua postura nacionalista e naturalista vê na antiga Academia, os vícios de um academismo internacionalista sem nenhuma preocupação com a arte nacional.

Como pensar essa dubiedade de postura?

[...] ele se dividia [...] de um lado havia aquele grupo de intelectuais e artistas estreitamente ligados ao poder local e que, no campo das artes e da cultura, se caracteriza por uma postura diletante, com um grande pendor ao mesmo tempo “paulistista” [sic] e internacionalista, bastante autônoma em relação à presença artístico-cultural carioca. [o mecenas] Senador Freitas Valle, responsável pelas indicações para a obtenção do Pensionato estabelecia contatos diretamente com a Europa, buscava dar a vida de São Paulo um certo tom parisiense ou europeu.<sup>115</sup>

Opondo-se a essa tendência excessivamente européia um grupo defende o intercâmbio com outras regiões do país e propõe a entrar em contato com a arte dessas regiões.

A partir desse grupo, paradoxalmente, irá surgir o culto à obra e à figura de Almeida Jr., considerado como o maior pintor surgido no Brasil, pelo fato de ter pintado o homem do interior do Estado de São Paulo em uma representatividade do homem brasileiro em geral.

“Sintomaticamente o mito de Almeida Jr., como o maior ou o mais brasileiro dos pintores nascidos no Brasil surge com maior ímpeto justo no ambiente artístico-cultural paulistano da passagem do século, desenvolvendo-se com força até o final da Segunda Grande Guerra e muitas vezes embalado por aquele “paulistismo” já mencionado.”<sup>116</sup>

Chiarelli aponta as posições distintas de críticos de arte quanto à obra de Almeida Jr. Gonzaga Duque assumiu uma atitude cética quanto às reais qualidades plásticas da “fase caipira” do artista, enquanto Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Luis Martins e outros críticos paulistas ou aclimatados ao ambiente paulistano, não deixarão de concorrer para a constituição/ampliação desse mito.

---

<sup>115</sup> CHIARELLI, op. cit., p.325.

<sup>116</sup> Ibid. p.325.

Lobato propõe um projeto de arte para o Brasil baseado em dois suportes: a obra de Almeida Jr., como parâmetro para a arte erudita e o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo para as artes aplicadas (arte essa ligada a realidade brasileira, por meio da estilização de motivos retirados da fauna e da flora e mitologia brasileira). Para o crítico, essas duas instituições paulistas seriam as referências para a formação do artista e da arte do país.

Mário de Andrade dará continuidade a essa visão paulista.

Com a instalação de museus de arte moderna e contemporânea em finais dos anos 30, ocorre uma mudança significativa na qualidade de crítica de arte e sua prática, entrando em cena alguns personagens e personalidades como Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa e Lourival Gomes Machado e mais tarde Antonio Cândido.

A contribuição de Mário de Andrade<sup>117</sup> a respeito do exercício da crítica de arte deu-se em uma série de artigos intitulada “O Banquete” na Folha da Manhã de São Paulo em fevereiro de 1944.

Em um texto não totalmente desenvolvido denominado “Normativa de crítica”, esboça as primeiras tentativas de ordenar a atividade crítica, dando-lhe diretivas para um desempenho seguro, tanto do ponto de vista ético como epistemológico.

Entre outras diretivas, chama a atenção a primeira atitude de um crítico: “o crítico deveria se libertar de quaisquer pragmatismos transitórios [...] A relatividade será de julgamento e não de atitude de julgamento.”<sup>118</sup>

A atitude essencial para o crítico Mário de Andrade seria a busca de compreensão e diálogo, fundamento de sua crítica de relação, atribuindo ao intelectual em geral e ao crítico em particular, o papel diretor de iluminador, claramente missionário e às vezes autoritário em relação ao meio que atuaria.

Não é nossa intenção analisar detidamente tal normativa, mas, apontar a construção de um discurso sobre a arte pautado em tentativas de elaboração de critérios mais sólido e definido.

---

<sup>117</sup> Essas idéias estão desenvolvidas em AVANCINI, José Augusto. Mário e a crítica de arte: a propósito de uma “normativa de crítica”. **Porto Arte** (Porto Alegre). v.8. n.14. maio de 1997.

<sup>118</sup> Apud AVANCINI, op. cit., p.30.

Possuindo uma visão idealizada da arte colonial e centrada em São Paulo, o escritor e crítico Mário de Andrade zera todas as experiências realizadas no Rio de Janeiro e no restante do país entre 1816 a 1922 ao caracterizar a produção artística fluminense como burguesa, afrancesada e sem nenhum interesse para a construção de uma arte com sinais evidentes de brasilidade, o que seria desconsiderar a produção artística de pintores com temáticas e visões muito peculiares que abriram lacunas no academismo que se colocava e que proporcionaram, por sua ação investigativa, o avanço em termos conceituais e da forma, a pintura brasileira.

A partir dos anos 30, Mário de Andrade desvia sua atenção para a obra de Cândido Portinari. A afeição pela obra de Cândido Portinari levará o crítico a forjar o mito desse pintor como o artista brasileiro por excelência.

Ao remontar as bases para a construção desse mito, Mário de Andrade encontrará significativamente o próprio mito, já em processo de total cristalização, de Almeida Jr.

Para ele os pontos de semelhança entre Almeida Jr e Cândido Portinari quase que os fundia numa única “persona” [sic]: Portinari também saíra do interior do estado de São Paulo, indo estudar na ENBA e depois viajara para a Europa. [ganhou o prêmio de viagem] E em nenhum momento de vivência nesses locais “desnacionalizantes” teria perdido a “pureza” de sua índole popular, ingênua, “caipira”. E só por ter mantido a sua essência de homem do interior – como Almeida Jr – é que Portinari teria conseguido criar uma obra genuinamente brasileira, fruto de uma personalidade pura não maculada por experiências descaracterizadoras.<sup>119</sup>

Portinari era um artista inquieto envolto em uma complexa rede de relações sociais, culturais e institucionais em um momento histórico e político importante na arte brasileira. O que não quer dizer que este não tivesse consciência das intrincadas relações entre arte e sociedade.

Numa entrevista concedida a ‘O Globo’, em novembro de 1934, o artista deixa transparecer uma clara compreensão do trabalho artístico na sociedade contemporânea, sujeito a uma série de injunções externas: impossibilidade de dedicar-se totalmente à arte, necessidade de fazer concessões à opinião pública, exacerbação da vaidade, busca do prestígio social e da notoriedade imediata. Apesar de tentar ‘não incidir no erro da maioria’, Portinari não deixa de incluir-se no

---

<sup>119</sup> CHIARELLI, op. cit., p.330.

rol daqueles artistas que precisam lutar pelo pão de cada dia, o que significa abdicar de suas verdadeiras aspirações em não poucos momentos.<sup>120</sup>

A autora propõe, assim, a partir das reflexões e das obras de Portinari, uma visão mais dialética do papel e do lugar do artista em uma sociedade tão contraditória e complexa como a nossa, em busca de referência e manutenções de certa idéia de modernismo e moderno.

“[...] através dele, é possível traçar um retrato paradigmático do artista brasileiro moderno. Portinari teve a típica formação de um artista de seu tempo, graças ao ofício artístico foi capaz de superar a própria condição de classe e alcançar uma firme reputação profissional, adquiriu a competência necessária para atender a dois tipos de encomendas, domésticas e públicas, privadas e institucionais.”<sup>121</sup>

Não estamos desconsiderando a competência profissional e a reputação de um artista como Portinari ou o porte e impacto de suas obras. Apontamos, somente, a eleição desse artista (poderia ser outro que agregasse os elementos necessários a tal função) por uma parcela da crítica como marco único e representante completo de artista brasileiro e o quanto o ambiente de rivalidade entre duas cidades e seus respectivos críticos proporcionaram a construção de um mito (Portinari) agregado à figura de outro (Almeida Júnior) em processo de cristalização.

A articulação e divulgação de uma crítica modernista paulistana pautada nas inovações de apresentação e formato introduzidas na Semana de 22 fizeram tábula rasa a contribuição de artistas e críticos que estiveram no intervalo de um período de transição e de outro que se queria moderno.

Se tais questões não atingiram formalmente a trajetória desses artistas os colocaram em uma situação no mínimo curiosa: o de serem modernos em um momento que foram considerados “tradicionais” por uma parcela da crítica especializada,

---

<sup>120</sup> FABRIS, Annateresa. O modernismo revisitado: cenários e personagens. In. **Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**: ANPAP: 10 anos: Anais: 1996. p.165.

<sup>121</sup> FABRIS, op. cit., p.166.

preocupada em eleger referências mais condizentes com seus pressupostos de predomínio cultural.

Podemos refletir a necessidade de uma maior aproximação com a obra de outros artistas (como Timóteo da Costa, Chambeland, Georgina e Lucílio Albuquerque para citar alguns) e perceber suas qualidades estéticas na perspectiva de outras facetas de um mesmo movimento.

Quanto a Visconti, visto por muitos críticos como vinculado a encomendas oficiais, não houve um consenso de como enquadrá-lo. Nessa ambigüidade, sem rótulos, Visconti será deixado a reboque dos movimentos artísticos em crescente escalada de fixação de novos rumos.

[...] A consagração da burguesia e do governo talvez tenham afastado da sua pintura a simpatia dos modernistas, que ao fazerem na época o balanço da arte brasileira, não tentam nenhuma avaliação da sua obra, nem mesmo para depois rejeitá-la [...] Para o nacionalismo de programa da Semana, sobretudo de Mário, que era o mais conseqüente teórico de arte do período, Eliseu Visconti era um retardatário e um europeu [...] um artista digno de admiração pela seriedade profissional com que dominava os seus meios expressivos, mas “teoricamente um inimigo”.<sup>122</sup>

Considerando ainda o movimento modernista como uma criação conjunta de pintores, críticos, poetas e escritores, entre outros vetores, a veiculação de artigos publicados em revistas possibilitou a divulgação de um “espírito novo” no circuito cultural, em parte pela dificuldade de um contato direto com as produções artísticas européias.

“[...] Pouco após a Semana, os críticos e escritores publicaram a revista Klaxon, que foi na época o porta-voz das idéias do grupo. Nos artigos desta revista, constata-se uma grande identidade de idéias com “L’Esprit Nouveau”. Algumas destas idéias, ligadas ao retorno à ordem na Europa, tiveram uma larga repercussão não apenas entre os críticos e os escritores, mas também entre os pintores.”<sup>123</sup>

Os “conceitos-chave” utilizados na revista francesa são significativos desse fenômeno: conceitos como “ordem, construção, economia, organismo e organização,

<sup>122</sup> SOUZA, Gilda de Mello e. **Pintura brasileira contemporânea: os precursores**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p.13.

<sup>123</sup> CATANI, Icléia B. Pintura “modernista” em São Paulo: relações entre vanguarda e o retorno à ordem. In. **III Congresso Brasileiro de História da Arte: relações artísticas entre o Velho e o Novo Mundo**: USP, 24 a 28 ago. 1987. (Mimeo.).

instinto, estrutura, sistema, linguagem, sensação, emoção.” Assim, a pintura modernista se colocará como uma atualização com os movimentos europeus, e simultaneamente, recuperará sua identidade própria.

Como podemos então entender o lugar de Visconti nesse contexto?

A essa pergunta, podemos considerar Visconti como iniciador e não preâmbulo aos nomes de Segall e Malfatti. Tais termos merecem atenção. Enquanto em iniciar subentende-se ‘preparar’ e ‘dar as primeiras noções’; em preâmbulo, coloca-se o termo sinônimo ‘introdução’. Assim, Visconti, em relação àqueles artistas estaria muito mais em ‘princípios’ uma técnica, composição e temática diferenciada nos anos 10 do que ‘expor inicialmente’ antes dos trabalhos extremamente diferenciados de Segall e Malfatti em 1917.

Essa questão é visualizada pela distância, em que a partir de uma ótica temporal, vê-se os acidentes de percurso da crítica de arte em outra escala.

Na interface da crítica moderna, vejamos rapidamente as tendências após a Semana de 22 e a visão de Visconti frente às mudanças da visualidade na produção pictórica.

## 2.7. AS TENDÊNCIAS PÓS SEMANA DE 22

Lasar Segall realiza uma exposição em 1913 que pode ser tomada como referência ao introduzir uma outra proposta visual, diferente aos habitados olhos formais da crítica e do público.

Em 1924 após todas as repercussões e debates sobre o modernismo no Rio de Janeiro, São Paulo e outras regiões, publicou um artigo intitulado “Sobre a arte”, que nos possibilita entrever sua concepção de arte e a função social assumida por esta na sociedade.

Esse documento fornece preciosas observações, na perspectiva de um artista, das relações com o espectador e o papel desempenhado pelos movimentos artísticos da época, especialmente sob a ótica de um artista estrangeiro emigrante em nossas terras.

“[...] aspiração às formas, independentemente do mundo exterior, aspiração provocada pelos mesmos estímulos – obras de arte assim fazem extasiar o espectador, penetram-no. Poderá ele explicá-las? Não. Que o atrai? Ele não sabe. Que vê em tais obras? O mundo em formas. Toda a questão está concentrada aqui. Nestas obras, não há artistas individuais, há o espírito de coletividade cuja arte nos fala.”<sup>124</sup>

O mundo em formas. Essa é a questão essencial colocada por Segall e por outros tantos artistas, onde se procura pelas relações entre obra/espectador o deleite visual e este seja tradutor das representações não do artista, mas, do espírito coletivo da arte.

O pintor realiza uma análise perspicaz da influência do impressionismo como expressão de seu tempo: apesar de ser arte para a retina, considera a necessidade do artista de não desejar somente belas vistas, realizadas de forma essencialmente técnica, pois, assim perderia o senso social de observação, de “coisas mais sérias”.

Aponta, porém, que o movimento impressionista foi essencial para preparar o terreno a outras correntes vanguardistas que romperão definitivamente com a forma de apresentação desse novo mundo, desse novo século.

[...] o impressionismo era apenas a expressão de seu tempo, mas o homem convencido do valor do momento, criava muito [...]. Tudo consistia em técnica, raffinement, no elemento do interessante, de modo que as obras do impressionismo têm o cunho da superficialidade. Muito brilho, muito efeito, muita pressa. [...] Era a arte apenas para a retina e não penetrava mais longe. Alegria passageira, jogo e ao mesmo tempo, o perigo de que o artista acabe por ficar alegre e perca o senso de coisas mais sérias. Foi um grito do derradeiro desespero e ao mesmo tempo foi preparado o terreno para a grande revolução.<sup>125</sup>

Nesse aspecto, percebemos que o lugar de Visconti nesse contexto estaria contemplado pela instrumentalização de elementos impressionistas em suas obras, no interior de um meio ainda em fase de ‘acomodação’ do olhar a outras formas de exposição e composição e à formação de um gosto pela crítica.

A respeito dos ataques de críticos que observam somente a técnica na análise das obras, artifício utilizado como referencial valorativo, Segall é mais contundente ao

<sup>124</sup> SEGALL, Lasar. Sobre arte. **Revista do Brasil** (São Paulo), n.101, mai. 1924.

<sup>125</sup> Ibid., p.140. Grifos nossos.

observar que a mesma faz parte da arte e o sentido de comoção da obra repousa muito mais na emoção e no elemento espiritual. “A técnica é um meio, mas, nenhum fim por si mesma. O que penetra o espectador é o elemento espiritual não técnico. A técnica não comove, apenas faz admirar e é apenas uma parte da arte”<sup>126</sup>.

O argumento essencial para a visão de um mundo novo é a necessidade de reprodução de todos os elementos, em formas ainda que as mais incongruentes e que à primeira vista fossem incompreensíveis, ecoando a fala de críticos europeus do final do século XIX. “Todos estavam de olhos abertos diante do mundo, diante da vida e todo o vivido e sentido foi criado de novo. Era necessário criar um mundo novo. [...] O feio reproduzido em formas também é arte”<sup>127</sup>.

Podemos perceber a influência francesa em um sentido inovador na arte brasileira com uma maior predominância após a Semana de 22.

Em 1923, ocorre o êxodo de modernistas a Paris – lá se encontrava Brecheret, Rego Monteiro, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e os novos integrantes do grupo: Antonio Gomide e Tarsila do Amaral que nesse ano, estuda com André Lhote e Albert Gleizes e convivia com Fernand Léger<sup>128</sup>. Absorvem influências cubistas e para o final da década, as surrealistas – além de tendências variadas que se mesclavam na Exposição de Artes Decorativas de 1925 em Paris.

Essa segunda fase do modernismo é caracterizada por muitos pesquisadores como a origem da tradição nacional-popular de 1930 a 1945 e não será objeto de análise nessa tese.

Observemos, porém, como referência de reflexão entre esses dois momentos do modernismo, a abertura no Rio de Janeiro, em setembro de 1931, de um excepcional

---

<sup>126</sup> Ibid., p.140.

<sup>127</sup> Ibid., p.141.

<sup>128</sup> André Lhote (1885-1962). Participou das primeiras manifestações cubistas, sem todavia com elas confundir-se. Crítico e escritor, exerceu profunda influência nos jovens pintores da época.

Albert Gleizes (1881-1953). Teórico do cubismo, pintor e escritor. Formula, em 1923, “A pintura e suas leis”.

Fernand Léger (1881-1955), participante do movimento cubista, abstrato, retrata em telas seu fascínio pela mecânica e a tecnologia industrial.



Salão revolucionário dentro da Escola Nacional de Belas Artes sob a gestão de Lúcio Costa<sup>129</sup>.

Esse Salão irá realizar um balanço da produção modernista, e expor um confronto: de um lado, a academia exaurida e de outro, o início da produção artística da geração dos anos 30/40, diferente da produção pictórica vista até então.

Enquanto a arte brasileira dos anos 20 – com formas de manifestações contemporâneas para aquele momento – fornece visões de um Brasil ainda rural, que procurava se identificar lembrando o passado, os pintores dos anos 30/40 vêem o Brasil atual – em manifestações muito variadas – seja ao desvendar seus problemas sociais, seja quando se detém em diversas manifestações populares ou quando assinala sua transição de país rural/agrário para urbano/industrial.

Em 1935, Portinari, e seu quadro “Café” introduz características muralistas no tratamento da temática e do espaço, projetando internacionalmente seu trabalho e recebendo elogios raramente vistos na arte brasileira.

[...] Portinari consegue a proeza estilística de, sem ser um artista oficial e sem abandonar os princípios de uma arte social, reunir em torno de si a esquerda e o poder. As origens deste fenômeno teriam de ser analisadas a partir das suas fontes estilísticas. Elas englobam desde influências do quatrocento italiano, passando ainda pela arte mural mexicana, Picasso e, evidentemente, o aprendizado da Escola Nacional de Belas Artes. O estilo de Portinari compreenderá uma assimilação destas diversas fontes, com predominância momentânea de uma sobre a outra.<sup>130</sup>

Essa multiplicidade de referências será adotada por vários artistas. Se por um lado coloca a originalidade de releituras, por outro, aponta fragilidades na concepção da obra, promovendo adaptações ao tema, forma, encomendante, mercado e exposição ao público.

Sabemos que Visconti acompanhou mostras de vários artistas modernistas no Rio de Janeiro naquele período.

---

<sup>129</sup> A respeito da ação de Lúcio Costa na direção da ENBA, ver, entre outros, BUZZAR, Miguel. Lúcio Costa, a ENBA e a arquitetura moderna brasileira. In. PEREIRA, Sonia G. (Coord.). **180 Anos de Escola de Belas Artes: Anais do Seminário EBA**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

<sup>130</sup> ZILIO. Da antropofagia à Tropicália In. ZILIO, Carlos et al. **Artes plásticas, literatura**. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.16.

Sobre Portinari, se não manifestava claramente sua oposição (por ética, por consideração ou cavalheirismo), Visconti ao menos aplaudia as tentativas de renovação, insistindo quanto a necessidade de se tentar mudanças, reafirmando a idéia, consubstanciada em sua produção ou em depoimentos concedidos a Angyone Costa por exemplo, que arte é movimento e é necessário viver o presente, buscando outros recursos.

## 2.8. A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE 1922 NO RIO DE JANEIRO E A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 EM SÃO PAULO.

### CONTRAPONTO VISUAIS.

Apenas como interface às manifestações e proclamações da Semana de Arte Moderna realizada no Teatro Municipal de São Paulo entre 11 a 18 de fevereiro de 1922, temos, entre outros eventos e fatos que definirão a história brasileira naquele ano, a fundação do Partido Comunista Brasileiro, a Revolta do Forte de Copacabana, a comemoração do Centenário da Independência e a Exposição Internacional realizada no Rio de Janeiro que mobilizarão a população em geral e intelectuais em todos os níveis.

Nesse contexto, Eliseu Visconti recebe a Medalha de Honra<sup>131</sup> em 1922 pela vigésima nona Exposição Geral de Belas Artes na Escola Nacional de Belas Artes e não esqueçamos, a medalha de honra na Exposição do Centenário da Independência.

A Exposição Internacional será marcada pela especialização, referência que irá predominar nas demais realizadas durante no século XX.

Se o foco da exposição do século XIX concentrava-se nos objetos expostos, com o intuito de colocá-los no mercado, - daí a importância dos prêmios conferidos pelo júri -, as do século XX empenharam-se mais em expor idéias do que objetos. Pode-se entender, pois, a ocorrência simultânea de congressos e conferências sobre temas variados – história, direito, engenharia, química, educação -, como a indicar que idéias, mais do que expostas, deveriam ser discutidas.

---

<sup>131</sup> A Medalha de Honra é concedida como a maior recompensa destinada ao artista que se tenha imposto, não só pela sua obra exposta que se distinga entre as demais, como pela sua bagagem artística, votada por maioria entre todos os expositores da respectiva secção.

No caso específico da Exposição de 1922, primeira a se realizar após a grande guerra, o desafio que para ela se colocava era o de traduzir a vontade de renovação que então invadira todos os domínios da atividade humana.<sup>132</sup>

No caso do Brasil, havia o projeto de inseri-lo na nova realidade após a Primeira Guerra dentro de uma perspectiva de buscar os traços específicos de uma cultura nacional, a par de um ritmo a tornar o país contemporâneo de seu tempo, com as inscrições de civilização e progresso em seu “espelho”.

A Exposição assim cumpria o objetivo de “vitrine” para as demais nações visualizarem a instalação de uma dada modernidade no país, senão igual à projetada na Europa, uma adaptada às nossas condições.

“[...] Tratava-se, pois, de assegurar a “presunção legítima de documentar a nossa perfeita integração ao progresso geral das nações”, ou seja, era preciso que os visitantes estrangeiros nos encontrassem “ com a máscara do século estampada no rosto.”<sup>133</sup>

Para configurar tal condição de modernidade, construiu-se pavilhões, instalou-se luzes ao longo de avenidas, arrasou-se morros (no caso, o morro do Castelo para a construção do Palácio dos Estados, expulsando seus moradores), criando uma maquete de maravilhas e espetáculos.

Essa idéia perpassava não somente a visão da “ante-sala do paraíso” aos visitantes estrangeiros, mas, ao povo também.

[...] Como era bastante frisado pela revista da Comissão Organizadora, a Exposição do Centenário deveria ser uma “aula de civismo”, preenchendo “objetivos patrióticos”, afastando o “pessimismo mórbido dos maus brasileiros” e promovendo a “harmonia nos gestos e a paz no coração”.<sup>134</sup>

Nesse sentido, qual o significado da escolha de Visconti para a medalha de honra tanto da Escola Nacional de Belas Artes como da Exposição do Centenário da Independência?

---

<sup>132</sup> MOTTA, Marly Silva da. “**Ante-sala do paraíso**”, “**vale de luzes**”, “**bazar das maravilhas**”: a Exposição Internacional do Centenário da Independência (Rio de Janeiro – 1922). Rio de Janeiro: CPDOC, 1992, p.10.

<sup>133</sup> Ibid., p.11.

<sup>134</sup> Ibid., p.13.

Podemos levantar a hipótese do reconhecimento do cabedal artístico do pintor pela Academia (apesar de ter sido professor de pintura histórica na ENBA entre 1907-1914, lembremos que, entre 1920 a 1923 estaria lecionando somente em seu ateliê), em meio aos grandes movimentos de renovação artística no Brasil e na Europa. Talvez, pelo elo representado por Visconti em sua proposta impressionista tardia, mas, ainda de certa forma inovadora em nossas plagas, com referencial de leitura suficiente para o público e apelo internacional.

Outra possibilidade seria pela temática, relacionada a uma das estruturas mais ancilares da sociedade: a família.

O quadro premiado, “Lar”, é um tríptico que discorre em três momentos a preocupação de uma mãe com o filho doente. Na primeira parte temos a figura de um médico ao leito de uma criança e ao fundo a figura de uma mulher com as mãos ao rosto. Na segunda parte, a mãe debruçada ao leito, ministra medicamento ao filho em repouso e no terceiro momento, essa mãe lê para o filho, sentado e em uma expressão mais tranqüila.(figura 04).

Essa narração pictórica de uma cena tipicamente familiar promove a identificação e suscitam a emotividade para a composição, diferentemente da produção apresentada em São Paulo, reafirmando determinados cânones: não modernista bastante para causar horror, tradicional o necessário na temática, ousado no limite pela composição e técnica utilizadas, tal quadro contrapõe as imagens produzidas pelos modernistas paulistas.

Essas questões vão além daquelas baseadas nas rivalidades históricas construídas ao longo dos anos entre Rio de Janeiro e São Paulo.

Distintas em sua formação, papel desempenhado e foco, tais cidades propõem nos eventos artísticos realizados no ano de 1922, projetos característicos, mas, com fios em comum.

Atentando para os fatores de financiamento e dimensão (os eventos foram realizados em escalas diferenciadas: investimentos vultuosos para a Exposição também destinada a um público internacional e a respectiva projeção no cenário mundial enquanto a Semana de Arte de São Paulo foi patrocinada por um pequeno grupo de

artistas e alguns mecenas, como Paulo Prado, da elite cafeeira paulista), podemos perceber o desenho de um projeto de construção de imagens destinadas a um objetivo: delinear a idéia de um país e uma cultura nacional.

Com propostas visuais diferentes contrapõem-se os desejos e as expectativas em redefinir a face do Brasil, construindo nos anos subseqüentes os leques de olhares diversos para retratar esse “Abaporu” de facetas distintas.

Em 1927, na esteira dos debates e agitações no cenário cultural, temos a construção da casa da rua Santa Cruz em São Paulo, exemplar do projeto modernista na arquitetura por Warchavchik, a exposição de “Mãe Preta” de Lasar Segall e “Retrato de Piolim” de José Maria dos Reis Júnior e ainda o projeto funcionalista de Flávio de Carvalho para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo. Na Europa, Mondrian expõe “Composição em Vermelho, Amarelo e Azul” e Marcel Duchamp seu “Ready – mades”.

Nesse ano foi publicado o livro “A inquietação das abelhas” em uma tentativa de compilar a fala e o pensamento sobre as artes plásticas no Brasil

Nesse registro, verificaremos o depoimento de Visconti e suas impressões sobre arte e pintura.

## 2.9. “A INQUIETAÇÃO DAS ABELHAS” VÊ VISCONTI.

### IMPRESSÕES DO PINTOR EM 1927.

O livro “A Inquietação das abelhas”<sup>135</sup> (o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil) lançado em 1927 pode ser considerado um rico documento das impressões de Visconti sobre a sociedade, a arte, a produção pictórica e as mudanças culturais e visuais ocorridas até então.

---

<sup>135</sup> COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas**: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia, 1927.

Sob a forma de depoimento, tomamos esse texto como documento, filtrando as inferências de seu organizador Angyone Costa<sup>136</sup> e perscrutando o pensamento de Visconti.

A proposta dessa coletânea seria de ocultar a própria personalidade do autor para que o trabalho constituísse exclusivamente em um instrumento capaz de refletir as “emoções de nossos artistas, expressão gráfica da inteligência e do caráter de cada um”, com a finalidade expressa de compor um retrato, documento exato do mundo artístico contemporâneo do Brasil.

[...] Este livro vale, justamente, como demonstração das idéas que ventila, e pela expressão individual que, de cada um dos nossos artistas, reproduz. É um honesto e exacto documento das tendências contemporâneas da arte no Brasil. Aqui falam consagrados pintores, que continuam a obra de Pedro Américo, Victor Meirelles, Almeida Junior, Aurélio de Figueiredo. Há a controvérsia, as paixões, o élan da lucta que marca as individualidades dos Bernardelli, Amoedo, Visconti, Parreiras, Eduardo de Sá. [...] todos dando ao debate uma intensa vida bastante a justificar a publicação, em volume, das entrevistas a seguir. É a inquietação das abelhas.<sup>137</sup>

A respeito do título “A inquietação das abelhas”, podemos aventar ao uso da simbologia da abelha nas artes. Símbolo da alma, ressurreição, eloquência, poesia e inteligência, as abelhas possuem um duplo aspecto em seu significado: individual e coletivo, temporal e espiritual, o fazer o mel e o possuir o ferrão, o que demonstra em seu complexo simbolismo, o contexto em que é utilizado.

“Operárias da colméia, que se pode comparar com maior propriedade a um alegre ateliê do que a uma sombria usina, as abelhas asseguram a perenidade da espécie. Mas, quando consideradas individualmente, na qualidade de animadoras do universo entre a terra e o céu, podem também simbolizar seu princípio vital, materializar a alma.”<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> João Angyone Costa (1888-1954). Professor de arqueologia do curso de museus do Museu Histórico Nacional. Escreveu, além de “**A Inquietação das Abelhas**”, **Introdução à arqueologia brasileira: etnografia e história**, publicado em 1959, e **Manifestação de arte na arqueologia do Brasil**, de 1947.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.11. Foi mantida a grafia da época nos trechos citados.

<sup>138</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

A idéia de assegurar a perenidade da espécie está relacionada, se comparada a um alegre ateliê coletivo, à idéia de Arte como expressão espiritual e fonte de constante trabalho e aperfeiçoamento.

A ambigüidade dessa metáfora está relacionada a um campo de produção artístico e intelectual, onde se as contribuições pessoais fazem e trazem a harmonia da coletividade de uma “colméia”, por outro lado, o invasor, o “novo” é atacado e posto para fora, a fim de manter a ordem já estabelecida, pois, as práticas e o gosto estariam ameaçados.

A Arte mais que promotora de uma elevação espiritual seria o instrumento de mudanças evolutivas para essa concretização, o que estabelece uma relação de mão dupla entre a expressão individual e uma conjuntura histórica.

Tais idéias estariam registradas na introdução do livro, quando para o autor, as Artes estariam vivendo um período de transição.

“As Artes, como todas as expressões espirituais, atravessam neste minuto uma phase de transição. A mentalidade que se está formando, depois da paz européa, agitou as reservas de pensamento, apuradas no longo trabalho de fermentação que o século XIX produziu, sem nada estabelecer de definitivo ou estável.”<sup>139</sup>

A idéia de evolução, coerente ao período, rebate na arte como um “espelho” para refletir a evolução, como mera imagem, fugidia, mas, mediadora na compreensão das mudanças dos valores estéticos sociais.

“[...] O que interessa a um período da humanidade não interessa a outro. A arte serve de espelho para reflectir esta evolução. Não pára, não pode apegar-se a formas definitivas e eternas. Tudo nella é transitório. No pequeno período de uma vida humana a compreensão dos valores estheticos se modifica.”<sup>140</sup>

A idéia de ambiente psicológico da sociedade contemporânea está vinculada à criação de uma pintura que fale sobre sua época, por isso, o autor enfatiza de certa forma

---

<sup>139</sup> COSTA, op. cit., p.9.

<sup>140</sup> Ibid., p.9.

evolutiva e linear, traçando uma escala de pintores “padrões” às mudanças da pintura daquela época.

“[...] Os grandes pintores francezes, da metade do século findo, como os formidáveis retratistas ingleses, de que Constable serve de padrão, estão assistindo ao aparecimento de outros valores, à criação de uma pintura que diga mais pronunciadamente da sua época, criando novas tonalidades e nuances, dando às coisas e às criaturas o ambiente psychologico da sociedade contemporânea.”<sup>141</sup>

Para Costa o artista deve ser homem de seu tempo e não mero copista “fotográfico” de temas e motivos anteriores, incorrendo no risco da banalização.

Está implícita na observação abaixo a crítica aos moldes de ensino e de pintura do academicismo brasileiro, colocados como meros “copiadores”, sem emoção, da realidade.

“O artista tem de evoluir, pintar ao seu tempo, esculpir de accordo com o sentimento do dia, gravar no bronze as emoções de agora, projectar edificações compatíveis com as exigências actualizadas da vida. A função cerebral não deve parar na cópia vulgar, diminuindo a força creadora do pincel e reduzindo-o a simples lente photographica, a renovar os mesmos motivos que cinco séculos continuados, de artes plásticas, banalizaram.”<sup>142</sup>

As idéias de vanguarda, coerentes com os anos 20-30, propõem uma arte brasileira que se constrói “rigorosamente” dentro do ritmo do pensamento moderno, leia-se internacional.

Lembremos rapidamente alguns artistas e suas filiações que ganham fôlego nesse período: o muralismo de Diego Rivera, o cubismo e o maquinismo de Léger, as gravuras de Roualt e no Brasil, além das implicações, entre outras, culturais com Vargas no poder em 1930, as exposições de Tarsila do Amaral em 1928, juntamente com o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, a divulgação do trabalho de Di Cavalcanti e a visita do arquiteto Le Corbusier ao Brasil em 1929.

---

<sup>141</sup> Ibid., p.10.

<sup>142</sup> Ibid., p.10-11.



“[...] Não é possível, pois, que só as artes em nosso paiz estacionem perante a evolução que se opera no mundo e modifica, nas suas fontes, os elementos componentes da sensibilidade humana. Sentimos, pelo contrario, que a arte brasileira se agita, e constróe, e edifica, plasticizando-se, rigorosamente, dentro do rythmo movimentador do pensamento moderno.”<sup>143</sup>

A proposta do livro é, como dissemos, o retrato do meio artístico e o autor, considera como um documento os depoimentos, segundo ele, literais, dos artistas, sinceros em suas críticas e reveladores de sua formação artística e caráter.

Compõem assim, implicitamente, as questões filosóficas e morais relacionadas à arte e seus executores, inseridas nessa observação.

Da exposição de correntes philosophicas, tendências artísticas, preferências litterarias, expostas pelos artistas brasileiros, apura-se uma justa medida que define, fielmente, o nosso meio. O debate é completado pela sinceridade de criticas e opiniões que, uns aos outros, nestas paginas, elles se fazem. Por vezes, nesses capítulos, há vibrações, conceitos duros e amargos, de plena responsabilidade de quem os dictou, que não poderiam, por isso mesmo, deixar de figurar em volume. [...] Livro de sinceridade, documento revelador da formação artística e do caracter de cada um dos artistas aqui reunidos [...]<sup>144</sup>

Frente a tais expectativas, o autor tenta isentar de sua responsabilidade as afirmações dos artistas e contraditoriamente, coloca, não mais como documento, mas, um livro de impressões, feito às pressas jornalísticas.

“[...] Este livro, traçado com a nervosa pressa jornalística da sua organização inicial, não pode comportar, em boa razão, uma crítica. É um livro de impressões, de traços largos, a procura de um debuxo de cada individualidade aqui presente.”<sup>145</sup>

Feita tal introdução, o autor elabora uma referência, “breve e honesta” relativa ao meio artístico do Brasil, naquele momento.<sup>146</sup> Assim, em uma tentativa de opinião sobre

---

<sup>143</sup> Ibid., p.11.

<sup>144</sup> Ibid., p.12.

<sup>145</sup> Ibid., p.12.

<sup>146</sup> Pensemos que, em 1926, Victor Brecheret realizou a primeira exposição individual em São Paulo. Anita, Tarsila, Rego Monteiro e Brecheret participaram de coletivas em Paris. Marinetti visitou São Paulo (onde houve tumultuada conferência) e Rio de Janeiro. Lasar Segall expôs em Berlim, Dresden e Stuttgart; Tarsila também expôs, individualmente, em Paris. Em 1927, Ismael Nery, em Paris, entrou em contato

cada uma das figuras presentes, expressa um conceito que “este livro agita”, como as abelhas em uma colméia.

Começa por aquelas de mais “brilhante passado”, passa em revista os pintores vivos da mais velha geração e comenta os atuantes e os chamados da terceira geração (onde muitos não foram ouvidos, mas, nem por isso, “podem deixar de ser contemplados com uma referência”<sup>147</sup>), como Candido Portinari “sentimento dos mais brilhantes da pintura de retrato”, e faz um rol de pintores, escultores, arquitetos e gravadores.

A apresentação geral de Visconti é ambígua. Por um lado aponta, o aspecto da criação e insatisfação do pintor, propondo um papel renovador ao destacar as decorações do Teatro Municipal, e de outro lado, após esses trabalhos, sua estagnação, com o traço triste dos últimos quadros.

Vejamos agora, Visconti. Elysêo d'Ângelo Visconti teve durante alguns annos atrelado ao seu carro de triumpho a admiração do Brasil. Merecia-o .Era um renovador, um creador, um insatisfeito, dentro dos largos horizontes da sua arte, clara e harmoniosa. Ao contacto do seu pincel ou da sua paleta maravilhosa, as telas se desdobravam em trabalhos da mais perfeita e segura execução. São desta phase os painéis do decorador do Municipal, do decorador do Conselho, e outras obras que marcam o desdobramento ascensional, do período também luminoso, dos seus nus, pintados ao sahir da Escola. Desse momento para cá, entretanto, Elysêo Visconti regrediu, senão regrediu, parou. É um heroísmo e um exemplo de alta força moral, vel-o resistir á ameaça do tempo, tentando formas, pesquisando tons, realizando conquistas, insatisfeito sempre com o que faz, na hora presente. Mas sem desatenção pela formosa capacidade do mestre, convém reconhecer que não está longe o começo do declínio, de que alguns dos seus quadros actuaes apresentam o traço triste, da fria confirmação. [...].Não queremos provocar o derrotismo em torno do mestre aureolado; mas em boa ethica este livro não pode deixar de assignalar, com melancolia, o momento delicado que Visconti está vivendo.<sup>148</sup>

---

com os surrealistas (no mesmo período em que René Magritte chegou e se engajou entre os surrealistas), Cícero Dias expôs no Rio de Janeiro. Esses anos e os posteriores seriam decisivos na renovação da arte, da arquitetura e da política cultural no País.

<sup>147</sup> “Ainda entre os pintores, há outros nomes fortes que não se enquadram nessa geração, dentre os quaes, alguns, dos mais fortes da arte brasileira, não puderam, por circunstancias diferentes, figurar nesse livro. Fora, entretanto, um outro que escape, não devem deixar de ser lembrados, Mario Navarro da Costa, forte marinista, Levino Fanzeres, que abandonou a arte para fazer commercio, Carlos Oswald, D. Regina Veiga, Calixto Cordeiro, Raul Pederneiras, Theodoro Braga, Belmiro de Almeida, Paulo Valle, J. Wash Rodrigues, Reis Junior, Pedro Weingarthner, Eugenio Latour. Esses artistas, alguns pela sua prolongada convivência no estrangeiro, outros por se encontrarem residindo nos Estados, outros ainda, por já não viverem da arte, não puderam ser estudados, nessas paginas, com o carinho e o destaque que lhes desejaríamos dar. Essa explicação vale como justificativa desses evidentes senões, de que o livro resente, ao lado de vários outros que a feição dispersiva e fragmentaria de uma obra jornalística desculpa”. COSTA.op.cit. p.22-23.

<sup>148</sup>Ibid., p.14.

Contrapondo Visconti a outros pintores da geração, Costa faz uma síntese, um tanto sombria e severa, mas, “integralmente sincera”, suavizando a dureza dos julgamentos com elogios de trabalho ‘orgulhoso’ realizados após os grandes mestres.

Desse grupo notável de pintores vivos da mais velha geração brasileira, é possível tentar, numa *synthese*, o quadro comparativo seguinte: Rodolpho Amoedo é a decadência; Pedro Alexandrino, banalizou-se; Bernardelli e Parreiras, pararam; Visconti, o mais avançado de todos, e sensivelmente mais moço que os outros, se atira a uma lucta formidável, para não desmerecer das conquistas de poucos annos atrás. Este conceito poderá ser atacado pela rudeza com que o autor o divulga; mas não tem a intenção de deprimir [sic] a nenhum dos grandes mestres, que souberam constituir depois de Pedro Américo, Meirelles e Almeida Junior, as obras de arte mais bellas de que se orgulham os nossos museus e galerias. A nossa convicção será errada, mas integralmente sincera.<sup>149</sup>.

O autor inicia o texto específico a Visconti destacando a representatividade do pintor no Brasil e entre aqueles que estão nas artes americanas. Realça, especialmente o desenho e os tons pictóricos utilizados em suas telas. Reporta à sua obra desde a proclamação da Republica e a continuação de seus estudos na Europa.

Recordemos que estamos em 1927 e há como que um movimento de retorno a ordem na Europa, assim como, a permanência de vários artistas brasileiros junto à efervescência cultural européia.

Elysêo d’Ângelo Visconti é um dos nossos pintores de maior merecimento, figura da mais representativa do Brasil. Verdadeiro expoente, seu nome enaltece as artes americanas. Forte no desenho maravilhoso nos tons pictóricos de que usa, possui uma obra vastíssima e trabalha com uma inexcedível pertinência, desde a proclamação da República, quando logrou ser escolhido, primeiro a obter essa honra, no regime actual, para concluir, como pensionista da Escola de Bellas Artes, os seus estudos na Europa, onde pintou telas memoráveis, remetidas, mais tarde, ao Brasil.

Ao reafirmar a participação de Visconti nos *salons* e especialmente a medalha obtida no *Salon* de Paris, mantém o aval de legitimidade e pertinência do pintor no circuito artístico internacional.

---

<sup>149</sup> Ibid., p.15.

Esse circuito, agora nacional, é destacado pelos prêmios e distinções conferidas pela Escola de Belas Artes.

“Pode dizer-se que, desde que começou a pintar, jamais deixou de concorrer ao “salon”, sendo um dos raros brasileiros medalhados no “salon” de Paris. [...] Tem todos os prêmios e distinções conferidas pela nossa Escola de Bellas Artes, sendo que a “Medalha de Honra” lhe foi outorgada depois de ter exposto o tríptico O Lar e O Beijo, telas que recusou vender em Paris.”<sup>150</sup>

As interrelações entre personalidade e artista estão de tal maneira mesclados que qualificariam, por si só, as pinturas realizadas, não havendo no caso a necessidade de assinatura, pois, a própria fatura e composição seriam as marcas personalizadas do pintor, o que propõe uma situação no mínimo ambígua: confunde-se técnica e artista, o que prejudica, de certa forma, a especificidade e distinção qualificativa da produção artística de Visconti.

“[...] A sua arte se representa com um caracter muito pessoal e muito seu, forte colorido e technica admirável, que lhe grangearam uma acceitação integral. É um grande mestre, sendo como artista o que é como homem, um caracter grave e probo, incapaz de dar sahida a um trabalho sem que este te encontre em condições de accusar a personalidade do autor, mesmo não trazendo a assignatura.”<sup>151</sup>

Diferentemente de outros críticos, o autor não relaciona entre as principais obras do pintor, o pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e comenta, principalmente os quadros da primeira fase, incluindo “As Oreadas”, mas, não, “Gioventù” a mais conhecida.

Destaca, principalmente, a pintura íntima, com temas domésticos.

É interessante perceber em uma época de eletricidade e construções urbanas, em que novas relações de força, torvelinho, força mecânica e velocidade se impunham que Visconti tenha optado por temas relacionados ao círculo familiar e paisagens,

---

<sup>150</sup> Ibid., p.15.

<sup>151</sup> Ibid., p.16.

diferentemente de outros pintores contemporâneos que optaram por retratar a boemia ou outras temáticas urbanas consideradas modernas, perceptível entre outros quadros, o Auto-Retrato (figura 01), onde visualizamos sua esposa e o tríptico Lar, tendo como modelos, os filhos.

Há em Visconti um traço continuado de artista seguro da arte está fazendo. Os seus sucessos se iniciam com os quadros da primeira phase, atinge á perfeição. No Verão, São Sebastião, Oréades, culmina nesses nus de carnação viva e fascinadora, que o fazem o maior, no gênero, no Brasil. Alça [...] ao triptico admirável que é O Lar, para ainda ser maior, se é possível, na feição que sua arte assume após a guerra, quando pinta Samothrace e outros quadros, trazidos da Europa, em seu regresso ao Brasil. Mas não são apenas nessas telas admiráveis, que Visconti se impõe. A pintura íntima, O Lar, Roupas Estendidas, A Primavera, O Collar, são outros quadros primores, de que pode orgulhar-se não só o artista como pai que o produziu.<sup>152</sup>

Com o subtítulo “Uma visita ao seu atelier”, inicia-se a entrevista com o pintor. As diversas impressões encetadas pela fala de terceiros, “caráter sombrio e retraído” são desfeitas pelo impacto da própria figura do pintor, transpostas em seus aspectos físico e de personalidade.

Diziam-nos tanta coisa sobre Visconti! Temperamento reconcentrado, homem sisudo e intratável, carácter sombrio e retraído, uma espécie de Miguel Ângelo, na esquisitice, que sonhava viver dentro do ideal da sua arte, abstrahido do mundo. Não foi sem uma grande surpresa que nos achamos deante do artista. Excusado dizer que a impressão foi magnífica. O Sr. Visconti é um artista amável. Estrutura regular, corpo forte e bem apumado, rosto emoldurado por uma barba espessa, quase toda branca, que lhe dá á physionomia traços bem accentuados da face socrática, de velhas moedas gregas e romanas.<sup>153</sup>

A descrição literária e mesmo poética do pintor indica um perfil quase canonicamente prefigurado do que se espera de um artista: sua vestimenta, postura, apresentação e disposição de humor.

“Calças e collete pretos, bem postos, camisa irreprehensível, peito duro e gravata de seda negra, laço feito, comprido “veston” de brim de linho claro, supprimindo vantajosamente o avental, concorrem para dar ao artista uma presença, simultaneamente,

---

<sup>152</sup> Ibid., p.16.

<sup>153</sup> Ibid., p.17.

grave sympathica. Percebe-se que Visconti não é homem que ame as intimidades e é uma intelligencia onde de preferênciã devem predominar as qualidades de raciocínio sobre as de coração.”<sup>154</sup>

Contrariando o que seria visto como uma tendência italiana exacerbada, Costa constata a contenção da personalidade de Visconti, mas, assinala a amplitude de seu idealismo.

Lembremos que as personalidades do cenário artístico brasileiro eram variáveis na escala de personalidade e apresentação entre o extravagante ao exótico ou mesmo ao *blasé*.

Essas discrepâncias seriam realçadas no decorrer da entrevista, onde o pintor posiciona-se, de maneira firme, acerca do ensino da arte e mesmo a respeito dos movimentos artísticos europeus.

Não será nunca impulsivo esse autor estimável de tantas obras primas. Tudo nelle revela gravidade luminosa produzida por uma grande força interior, é a intelligencia equilibrada. Não tem os calores exaggerados dos temperamentos latinos caldeados. Não se julgue, porém, que é um frio observador da natureza e da arte. É antes um illuminado pela própria concentração do seu idealismo, transmittido atravez de uma poderosa faculdade creadora, que faz dos seus quadros obras de merecimento, em qualquer meio artístico.<sup>155</sup>

Refletindo acerca da arte brasileira, Visconti afirma que não teremos uma arte genuinamente nossa e dificilmente se concretizará se não houver mudanças nos métodos pedagógicos nos estabelecimento de ensino artístico no Brasil e mesmo na ENBA.

Com muita perspicácia, comenta o estabelecimento da Escola de Belas Artes e a vinda da Missão Francesa, considerando as condições políticas iniciais na Europa e as aqui encontradas em sua organização, derivando em um modelo ‘desvirtuado’ dos propósitos iniciais em sua implantação.

— É um engano falar em arte no Brasil. Nós não temos arte. Nunca tivemos. Dificilmente teremos, se não alterarem, profundamente, os methodos de ensino paiz. É certo que o primeiro estabelecimento de ensino superior estabelecido aqui foi a Escola de Bellas Artes, mas assim, mesmo pouco se tem feito sobre arte. A nossa Escola, fundada na época de D. João VI, não por

---

<sup>154</sup> Ibid., p.17.

<sup>155</sup> Ibid., p.18.

iniciativa deste, como geralmente se pensa, mas pelas próprias circunstâncias políticas do momento, que impelleram de França em numero considerável de artistas, os melhores daquela época, como emigrados, após a queda de Napoleão, não tem dado os resultados que seria de esperar.<sup>156</sup>

Propõe a renovação do quadro docente da Escola de Belas Artes, apontando, entre outros fatores, a mudança de critério de seleção dos professores e a necessidade da vinda de novas personalidades, propostas e idéias para atuarem no ensino.

“Não é que lhe faltem professores. Tem-n’os, bons e dedicados, mas varias circunstâncias concorrem para que resulte nulla a sua eficiencia. A Escola tem alguns professores bem interessantes. Outros, hábeis e competentes, mas que precisam descansar. Há necessidade de uma compulsória. É preciso renovar... Depois, o critério que a preside, não tem sido o mais feliz.”<sup>157</sup>

Em outro momento, Visconti propõe mudanças estruturais no interior da Escola de Belas Artes e em uma política mais eficiente para o Conselho Superior de Belas Artes que atenda questões maiores no ensino artístico nacional.

“[...] Tenho grandes esperanças que o novo director da Escola de Bellas Artes, sr. José Marianno Filho, nos reserve fructos saborosos para o futuro. Dispondo de escolhidos elementos, sem política, pode desenvolver o meio, separando a Escola do Museu e dos “Sallons” Annuaes, dando nova orientação ao Conselho Superior de Bellas Artes, como órgão efficiente e consultivo do governo.”<sup>158</sup>

Indagado acerca das reformas de ensino no interior da Escola de Belas Artes, Visconti defende uma reforma mais extensa, não somente burocrática, mas, que envolvesse o ensino de desenho em outros níveis escolares, colocando ao alcance, principalmente de jovens e crianças, a possibilidade de exploração e criação visual.

Observemos que o ensino de desenho na Escola de Belas Artes era pré-requisito na matrícula em outras disciplinas. O desenho era considerado essencial em tratados de arte e priorizado em diversas Academias européias.

---

<sup>156</sup> Ibid., p.18.

<sup>157</sup> Ibid., p.19.

<sup>158</sup> Ibid., p.19.

Visconti coloca o ensino de desenho como fundamental em seu fazer, utilizando-se de técnicas mais elaboradas tanto em seus quadros quanto seu emprego nas artes decorativas.

— As reformas da Escola de Bellas Artes têm sido reformas burocráticas e o que se quer são reformas didacticas. Não precisamos reformar para sigmentar ou diminuir o numero de empregados. Precisamos reformar para dar outra orientação ao ensino. Necessitamos tornar obrigatório o ensino de desenho na escola primaria, no curso secundário, em escolas especiaes desta matéria, espalhadas pelos pontos mais distantes do paiz e da cidade, afim de que todas as creanças tenham facilidade de frequental-as. O desenho deve preceder ao próprio alphabeto. Elle é a porta por onde a creança tem a revelação do mundo.<sup>159</sup>

No sub título “As diretrizes da Escola de Belas Artes”, Visconti propõe a educação do gosto para a massa e a instrução às novas gerações, idéias pertinentes à sua formação humanística e consoante aos princípios de reforma da escola proposto pelo governo. “[...] A Escola não tem procurado educar as massas, formar o bom-gosto, instruir as gerações”.

Como contraponto, devidamente filtrado por esse pintor ser considerado à margem da Academia e da Escola de Belas Artes, vemos um trecho de anotações do Manuscrito de Antonio Parreiras sobre essa situação. O pintor aponta, de forma irônica, a transformação do sentido da Academia (como espírito, organização e propósito) para o que chamou de ‘século de pintura de Laudelino Freire’, ou seja, mera lista formatada por esse pesquisador em 1916, sem o apurado objetivo crítico da análise dos artistas relacionados.

“[...] a diferença entre a escola e a Academia – Vem de longe a sua desorganização – Começou com a república de 1889 – quando a entregaram a R. Bernardelli – o que era a Academia – diz Baptista da Costa pelo – século de pintura de Laudelino Frei [...]”<sup>160</sup>

<sup>159</sup> Ibid., p.20.

<sup>160</sup> CRÍTICA AO SALÃO DE 1937: manuscrito. In. SALGUEIRO, Valéria. **Antônio Parreiras. Notas e críticas, discursos e contos**: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói: UFF, 2000. p.89. (Grafia original).



Sob o título “idéias gerais sobre as artes”, há necessidade de deter-nos com mais vagar, pois, demonstra não somente as concepções sobre arte, a influência dos movimentos europeus e a análise dos movimentos artísticos daquele momento, mas, o que seria a própria definição de Visconti sobre o seu trabalho.

Interrogado sobre a escola que se filia Visconti é categórico ao dizer “presentista” e arrola, no decorrer de sua fala, os argumentos para tal afirmação, baseado, na fuga de modelos do passado e a referência da natureza como fator de mudança.

Coloca-se como “presentista” fugindo aos rótulos estabelecidos até então e propõe que as inovações das chamadas novas escolas sejam mais constantes. Visconti considera as inovações como evolução e esse papel caberia a outros artistas.

— Sou “presentista”. A arte não pode parar. Modifica-se permanentemente. [...]e é isto que me faz dizer-me “presentista”, isto é, pintor que pinta o presente, a moda da sua época. Dahi ás inovações das chamadas escolas novas, vae um grande passo, que outros darão por mim, Ninguém deve aferrar-se ao passado, ao que toda a gente já fez. É necessario procurar estabelecer alguma coisa de novo, crear, não reproduzir somente os mesmos modelos. O espírito quer renovação e é a natureza que nos impelle a esse movimento esthetico universal. Nella nada está parado. Já não estamos no tempo em que se pintava a paysagem dentro de casa. Na impossibilidade de uma directriz “futurista”, sejamos, ao menos, “presentistas”, que é o que procuro, obscuramente, ser.<sup>161</sup>

Sobre os novos movimentos artísticos, possui posicionamentos bem pessoais e definidos.

Considera como evolução da arte as possibilidades de criação, e ao mesmo tempo, coloca o quanto estava paralisado o processo de investigação estética em técnicas de pintura até então.

Denomina de “Renascimento”, o que poderíamos considerar de “Impressionismo” pela renovação técnica proposta na França a partir de 1837 e cita Manet e “os mestres famosos da época” como exemplos de inovação técnica e de composição.

Considerado como pintor impressionista no Brasil, Visconti ao denominar esse movimento de Renascimento, talvez, inconscientemente, relacione a idéia de um reviver

---

<sup>161</sup> COSTA, op. cit., p.21.

de uma tradição aliada à pesquisa e ousadia, como no período italiano. Quanto às propostas pictóricas expressionistas consideradas como marco de novas possibilidades de expressões, Visconti salienta como respeitáveis, mas, ainda à procura de diretrizes, o que não deixa de ser acertado para aquele momento.

Contraditoriamente, o estilo de Visconti, enquanto uma das facetas de viver a modernidade e o moderno multifacetados em processo de implantação e transformações é de isolamento, relacionamentos sóbrios, melancolia e saudosismo. Ao mesmo tempo, incita a atual geração em atitudes de investigação e adaptação aos processos de renovação artística propostos.

Agrada agora o que hontem era detestado. Isto é evolução, e não é possível fugir aos seus efeitos. O homem não pára. Vae sempre adeante. Os futuristas, os cubistas, são todos expressões respeitáveis, artistas que tacteam, procuram alguma coisa que ainda não alcançaram. Elles agitam, sacodem, renovam. São dignos, por conseguinte, de toda admiração. A pintura, por exemplo, não só pode nem deve condemnar innovações. Levamos muito tempo parados. Só de 1837 para cá, com as descobertas do physico florentino Mile, a pintura, nos seus processos de technica, modernizou-se. Esta renovação é rigorosamente italiana e só seria seguida, simultaneamente, em França, no período chamada Renascimento, Manet e os mestres famosos da época, passando, depois, ao mundo inteiro.<sup>162</sup>

A prioridade da técnica, advinda de uma proposta impressionista, pois, para esse movimento era entabular uma mudança em seu uso na prática moderna da pintura, ou seja, a passagem do traço à cor, do desenho formal à captação da impressão, configura o ponto essencial do pensamento de Visconti acerca da arte.

Podemos pensar também a ênfase no domínio da técnica feita por Visconti como uma forma de refletir a institucionalização de um procedimento como ideal, adequado e único, propondo uma flexibilidade de uso de instrumentos pictóricos de quaisquer outros movimentos artísticos considerados adequados para o manuseio em um instante, em determinada obra.

Essas práticas artísticas estariam relacionadas a obras que podem ser classificadas pela crítica, pelos pares, pelas instituições, pelo público, sendo que o gosto pode ser estranhado em um primeiro momento e colocado como encantamento após sua

---

<sup>162</sup> Ibid., p.21.

divulgação. “A technica, porém, em pintura, tende a evoluir constantemente. Ella é tudo na arte. É a própria arte, sua essência e alma, deve merecer ao artista todo o zelo e carinho.”<sup>163</sup>

Ao ser perguntado acerca das “duas fases bem distintas” de seu trabalho, Visconti relaciona o que considera como seus trabalhos mais importantes: indica “Gioventù” para a primeira e os painéis do Teatro Municipal do Rio de Janeiro para a segunda fase. Quanto à fase que vivencia, representado pelo quadro “Sotaque Baiano”, ressalta as diferenças entre os anteriores.

— Não vale a pena falar da minha pessoa, quando tantos exemplos podia citar, mas, como o senhor me chama a atenção para essas duas phases da minha pintura, eu me apresso a dizer-lhe que estou na terceira, podendo considerar-se – a primeira a da Juventude e O Beijo, quadros expostos em Paris, em 1904, aos quaes se devem juntar alguns de menor expressão. Samothrace, os painéis do Municipal e vários outros da mesma época, formarão a segunda. E alguns trabalhos, deste momento, como Sotaque Bahiano, ainda não exposto, constituirão a terceira. Vê que há uma differença bem marcada.<sup>164</sup>

Visconti critica o descompromisso da sociedade com a arte de uma maneira geral, apontando o grande campo de trabalho a ser explorado nas artes aplicadas e a necessidade de estabelecer um curso prático de pesquisa e criação para o desenvolvimento de uma arte original e nacional.

[...] Demais, de arte ninguém cuida aqui. Digo mal. Alguém cuida disto, as mulheres, com a arte ceroplastica, em que se exhibem, pintadas exaggeradamente, nas suas modas desequilibradas. Se quizessemos trabalhar, quanto teríamos que fazer! Só as artes applicadas são sua assumpto amplíssimo, de que ninguém se preocupa aqui e sem o qual não é possível crear uma arte brasileira. Na architectura e nos outros cursos de arte applicada sente-se a necessidade de estabelecer um curso pratico de “pesquiza” e “creação”; só assim, dentro de alguns annos, poderemos começar a plasmar uma arte de caracter nacional.<sup>165</sup>

Finaliza seu pensamento propondo o respeito pela produção do passado, a incorporação de novas idéias com uma diretriz de nossa realidade, concorrendo também para um “rejuvenescimento estético” e a valorização da “geração atual”, necessários à

---

<sup>163</sup> Ibid., p.22.

<sup>164</sup> Ibid., p.23.

<sup>165</sup> Ibid., p.23.

renovação das práticas artísticas do país a médio prazo, pautado em disciplina e raciocínio próprio.

“Quero eu dizer que devemos respeitar, adorar, venerar tudo o que foi feito até hoje, mas pensar com o nosso cérebro, sem perder nenhuma das regras determinadas pela intelligencia. Nada de extravagância, tudo medido dentro desta disciplina, fará a rapaziada artística de nossa terra, dizer daqui a cincoenta annos, que nós marcamos um período de rejuvenescimento, esthetico, no Brasil, e orgulhar-se da geração actual.”<sup>166</sup>

A entrevista finaliza de maneira literária acrescida do toque moderno que envolve a personagem ‘multidão’. Após o correto aperto de mão e as saudações de despedida, retorna o entrevistador e entrevistado ao cotidiano das ruas e à reclusão do trabalho artístico. A vertigem e a multidão engolem o homem moderno e suas expressões.

O anonimato confere neutralidade ao olhar de observador, em uma estranha passividade: o ver posiciona-o diante da realidade em um aspecto silencioso e pasmo.

No turbilhão do espaço da rua, a atmosfera de sonho quebra-se.

“E, convidando-nos a voltar aquella casa, de onde sahamos encantado pelas palavras que ouvíramos, respondeu às nossas saudações de despedida, trazendo-nos num correcto aperto de mão, sincero e grave, os seus agradecimentos. Estávamos no ultimo degrao da escada. Descemos mais um lance. Fora, a multidão, a vertigem tumultuava.”<sup>167</sup>

## 2.10. CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Visconti diz “Sou “presentista”. A arte não pode parar.”<sup>168</sup> Quais seriam os significados dessa frase? Em quais contextos poderíamos inseri-la?

Podemos pensar acerca das questões do antigo e moderno, em um contexto ambíguo e complexo, pois, ‘antigo’ pode ser substituído por ‘tradicional’ e ‘moderno’ por ‘recente’ e ‘novo’.

---

<sup>166</sup> Ibid., p.24.

<sup>167</sup> Ibid., p.23.

<sup>168</sup> Ibid., p.19.

A ambigüidade do par antigo/moderno, pode ser vista, de um lado, em que o moderno se coloca como distinção e afastamento da “antiguidade”, em um significado de destaque a uma dada modernidade ou para promover um passado. Em outro aspecto, o passado pode ser referência para repulsa ou vilipêndio.

Essa ambigüidade também se coloca na ‘modernidade’, como experiência histórica<sup>169</sup>, vivenciada pelos indivíduos.

Se modernidade é a experiência histórica em aguçar a sensibilidade moderna, Eliseu Visconti em sua ação e diversificação estética é uma de suas facetas.

Viveu essa experiência a seu modo e em projetos que fracassaram em seu tempo (como a exposição de arte decorativa), ou que ficaram veiculadas a instituições como o Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional entre outros.

Seus projetos visuais estão atrelados à rede de relações estabelecidas pelo pintor em suas dimensões criativas, sociais e culturais.

O resultado é perceptível na própria postura dos críticos ao valorarem suas obras. Obras que representam a apreensão do pintor do momento que vivia e prenunciava a incorporação de modernismos que se avizinhavam.

Visconti viveu duas referências visuais opostas, construídas em momentos diferentes: Victor Meirelles e Cândido Portinari. Vimos que críticos de arte, nesse intervalo de tempo, principalmente durante e após 1922, elaboraram enunciados discursivos, criando outras referências de arte e prática artística e restringiram a trajetória e as contribuições de outros artistas que não se enquadravam àquele modelo, criando outro “estilo de vida”, baseado na forma de expressar as diferenças de recursos e poderes materiais e simbólicos entre os grupos e indivíduos.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Tomam-se aqui as reflexões realizadas por Perry Anderson, por intermédio de Marshall Berman, em que se definem modernização como mudanças no mercado mundial; modernismo como visões e valores, e modernidade como experiência histórica, aí ocorrendo um aguçamento da sensibilidade moderna, a partir do século XIX. Para Berman, uma de suas condições era a existência de um público mais ou menos unificado, que ainda conservasse a memória de como era viver em um mundo pré-moderno. Já no século XX, esse público expande-se e fragmenta-se. Cf. ANDERSON, Perry. *Modernidade e Revolução*. **Novos Estudos**. n.14. p.4, fev. 1986.

<sup>170</sup>BOURDIEU. Cf. SETTON, Maria da Graça. A categoria estilo de vida nas obras de Simmel e Bourdieu: uma aproximação sociológica. **Idéias**. Campinas. 7(2)/8(1), 2000-2001, p.50.

Visconti diz que no tocante às inovações na arte e na técnica, os passos adiante serão dados por outros. É essa dúvida e insatisfação que o conduz como homem que vivencia essa modernidade, entendida aqui, como alusão de experiência inacabada, esboçada, indicada, em um momento de transição.

É ambíguo na entrevista a Costa, pois, se propõe a avançar em relação ao passado, mas, prende-se ao modelo da natureza como tantos artistas de outros movimentos. Ao mesmo tempo, adota uma postura senão indecisa, ao menos, neutra, quanto aos pintores jovens.

“A modernidade é o resultado ideológico do modernismo. Mas – ideologia do inacabado, da dúvida e da crítica – a modernidade é também impulso para a criação, ruptura declarada com todas as ideologias e teorias da imitação, cuja base é a referência ao antigo e a tendência para o academismo.”<sup>171</sup>

Essa questão nos reporta às especificidades e ambigüidades da instalação de uma modernidade no Brasil e seu uso como conceito e referência para a sociedade, intelectuais e políticos, bem como, as estratégias de manipulação do modernismo quanto a idéia de moderno.

Ao pintar “[...] o presente, a moda da sua época” Visconti, coloca a situação de qual presente se impõe e o que representa para o pintor, ou seja, quais as dimensões temporais seriam vivenciadas e apresentadas; como se constrói novas relações com o passado e valoriza-se a percepção do presente, no que Baudelaire define como “o transitório, o fugidio, o contingente”.

A modernidade de Baudelaire, para Foucault, refere-se primeiramente a uma atitude em relação à percepção do tempo. A característica atribuída habitualmente à modernidade – a consciência da descontinuidade do tempo relacionada às rupturas com a tradição, a erupção da novidade e a experiência da fugacidade dos acontecimentos – não basta para se compreender a modernidade de Baudelaire. [...], a atitude moderna que Foucault encontra em Baudelaire é aquela que o leva a não simplesmente constatar e se contentar com esta apreensão da descontinuidade do tempo. É, ao contrário, uma tomada de posição que, de certo modo, se opõe à transitoriedade. Consiste em procurar, por uma decisão da vontade, construir uma eternidade muito particular. Este conceito

---

<sup>171</sup> LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. **ENCICLOPÉDIA EINAUDI**. Lisboa: Imprensa Nacional., 1984. p.385.

do eterno não busca eleger uma atemporalidade, projetada no passado ou no futuro, mas em circunscrever-se no instante presente.<sup>172</sup>

Essa problematização do presente estabelece um novo elo com o passado, ao romper com a tradição. Porém, cria uma outra tradição ao delinear sua própria origem e esvaziar o futuro, pois faz do presente um futuro passado.

Esse turbilhão é paradoxal: valoriza o novo pelo novo, adquire um caráter de tumulto e vertigem, mas, prestes a saltar o despenhadeiro, volta-se para o passado, refugiando-se na história e com isso, o discurso “desfaz” ou “refaz” o espetáculo.

Essa atitude é perceptível em ensaios, crônicas e textos ao longo do período.

Jorge Coli em artigo acerca da arte brasileira do século XIX expõe algumas questões importantes a serem consideradas e colocadas como norte ao lidar com esse período.

Em um primeiro aspecto, Coli aponta o cuidado com as palavras e conceitos classificatórios utilizadas, pois, o seu uso não implica em uma atitude ingênua ou culturalmente desarmada, e propõe como instrumento investigativo, muito mais a interrogar as obras.

“Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras. É evidentemente mais difícil. Se eu digo “Victor Meirelles é romântico” ou “Pedro Américo é acadêmico”, projeto sobre eles conhecimentos, critérios e preconceitos que dão segurança ao meu espírito.”<sup>173</sup>

Desse modo, o autor coloca a necessidade de tomar os quadros como projetos complexos, retirando a necessidade de sob um mesmo rótulo, classificar obras visuais tão distintas. Atentar para os pressupostos culturais sobre os quais repousam as telas dos pintores daquele período é perceber um dos veios constitutivos dessa imagem.

---

<sup>172</sup> MURICY, Kátia. O heroísmo do presente. **Tempo Social** (São Paulo), USP, n.7, v.1-2, p.36, out. 1995.

<sup>173</sup> COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX ? MARTINS, Carlos (Curador geral). **O Brasil redescoberto**. Paço Imperial/MinC IPHAN (Rio de Janeiro). p.124-131, set./nov. 1999.

“Um dos pontos importantes é que a pintura do século passado [século XIX] – e não apenas a dita “oficial” – mantinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga ou mais recente.”<sup>174</sup>

Esse diálogo é importante para entendermos a relação que os mestres pintores tinham com o passado. As referências ou citações feitas em seus quadros eram no intuito de mostrar como aquele elemento pré-existente era recolocado em outra situação.

“[...] As grandes batalhas de Meirelles e Américo não são, entretanto, apenas resíduos caducos de uma tradição morta – no momento em que foram feitas correspondiam a correntes culturais ainda vigorosas.”<sup>175</sup>

Essa observação é importante na medida em que tomamos tais obras como meras cópias ou reprodutoras mal ajambradas do classicismo francês. Elas correspondem ao complexo cultural daquele momento, onde os critérios culturais presentes à criação de uma obra existem em uma coerência específica, numa complexidade onde o pensamento e o sensível se misturaram de maneira singular.

Fugindo a tendência de uma generalização típica ao lidarmos com o universo artístico, devemos perguntarmo-nos quais os mitos criados acerca das obras que até nós chegaram, escapando da armadilha do imaginário e das mentalidades que configuram a maioria das análises.

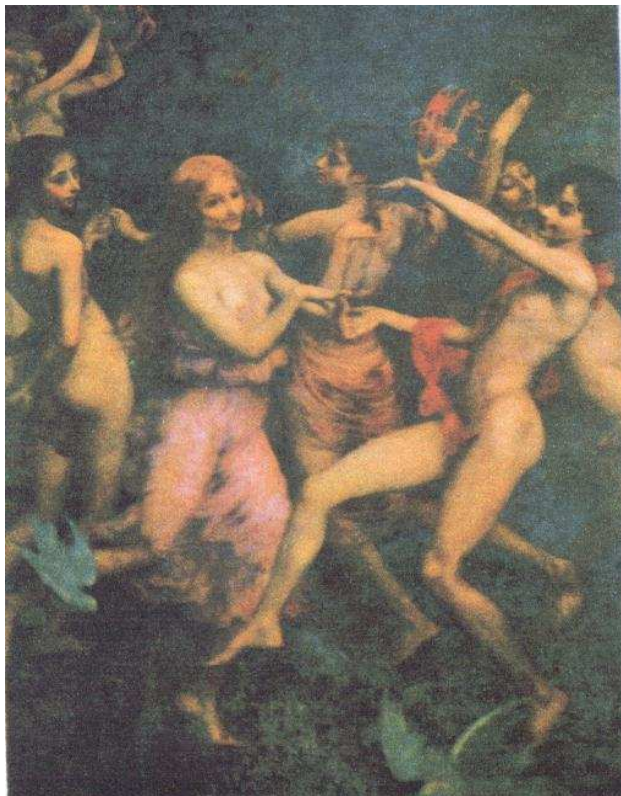
É perceber a construção de perfis e personagens em decorrência de contextos culturais mais complexos e eminentemente políticos, muitas vezes, voltados a configurações diferentes, indagando por intermédio do próprio artista, qual a ficção que foi forjada.

---

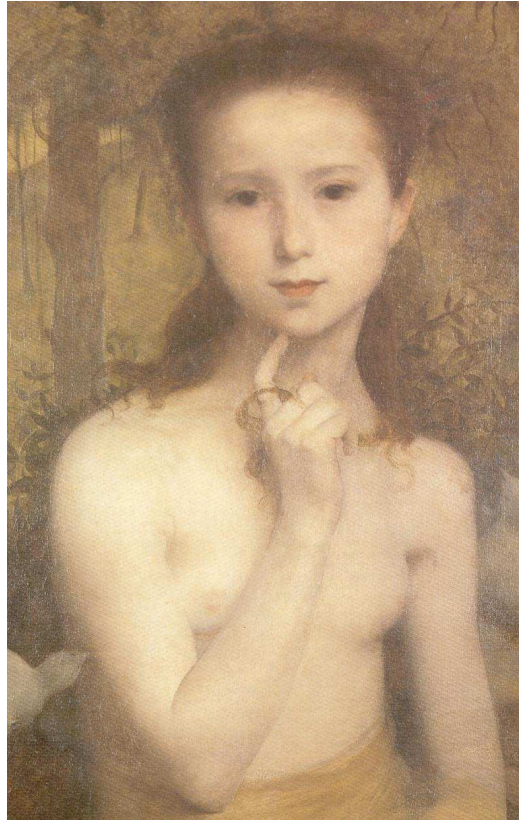
<sup>174</sup> Idem. P.126.

<sup>175</sup> Ibid., p.129.





**Figura 01. “Dança das Oreadas”. Eliseu Visconti. 1899.**



**Figura 02. “Gioventú”. Eliseu Visconti. 1898.**



**Figura 03. Auto retrato em três posições. Eliseu Visconti. s. d.**



**Figura 04. “Lar”. Tríptico. Eliseu Visconti. 1922.**

### **CAPITULO III**

#### **O URBANO, A CIVILIZAÇÃO E O MODERNO:**

#### **O PANO DE BOCA DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO.**

Dentro do teatro reside a vida civilizada, tudo quanto ela tem de sério e amável, de forte e de meigo. Dentro dele impera o pensamento.  
Faltava-te este palácio, cidade amada!

Olavo Bilac.

Discurso de inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.  
14 de julho de 1909.

Este capítulo discutirá as relações entre o urbano, a civilização e o moderno tomando como referência o espaço e suas disposições materiais em constante processo de mutações.

A cidade do Rio de Janeiro, capital do Império e da República, será palco de projetos de remodelação de seu traçado, alterando as relações com seus habitantes em um processo de implantação de referenciais modernos, condizentes com uma cidade-capital e inscrevendo o país no concerto das nações civilizadas.

Derrubando monumentos, construindo outras referências espaciais, alargando avenidas e projetando fachadas, cria-se novos códigos de visualização e rituais sócio-culturais.

Se o centro estende-se em bulevares e ruas ordenados em um ar de sofisticada civilidade, os avessos das travessas e morros demonstram a fragilidade das fachadas maquiadas. O prefeito Pereira Passos empreenderá tais reformas urbanas ao custo de novas estratégias com o capital privado, renegociações com diversos setores sociais e em novas disposições espaciais.

O Teatro Municipal do Rio de Janeiro será um dos marcos mais importantes deste jogo de imbricações envolvendo interesses diversos.

Apresentamos o percurso de construção do Teatro Municipal e as polêmicas nos jornais quanto ao projeto arquitetônico vencedor. A inauguração trará em cena solene, a efetivação daquele espaço como símbolo cultural.

Neste contexto, analisamos a execução do pano de boca do Teatro Municipal por Eliseu Visconti no período de 1904 a 1908.

A correspondência entabulada entre Visconti e a Comissão Construtora do Teatro nos proporcionaram verificar as tensões entre o artista e o encomendante em um constante jogo de negociações.

Analisamos os cartões para a feitura do pano de boca e distinguimos os vieses políticos e artísticos substanciais àquele período, verificando entre outros, as reações e debates nos jornais quanto à cena representada e apresentada à exibição pública.

As leituras possíveis sobre o tema dado, os personagens transpostos em cena e a composição da obra foram realizadas no intuito de captar as intenções e propostas de Visconti.

Na decantação destes elementos, visualizamos ao final, a imagem do país pretendido e aquele consubstancializado.

### 3.1.ACERCA DE ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESPAÇO DA CIDADE.

A cidade é o espaço da liberdade e nela respira-se o ar da liberdade. Tal premissa acompanha a concepção de cidade desde a Idade Média. É também, tradicionalmente o lócus da cultura, contrapondo à natureza rústica do território rural.

[...]Civismo e civilização, urbanidade e urbano são parentes próximos, e opõem-se à rusticidade. Esta posição privilegiada não é exclusiva da grande cidade, que, muito pelo contrário, suscita juízos contraditórios, mas sim em primeiro lugar da cidade de médias dimensões que, tanto na

prática como nas intenções, se diferencia do contexto territorial rural, embora nele defina perfeitamente o seu lugar próprio.<sup>176</sup>

O processo de urbanização crescente, em seus desníveis e peculiaridades regionais, promoveu ambigüidades no tocante à introdução de novas técnicas e desta forma implantou-se novo modelo cultural frente às tradições instituídas anteriormente.

O constante jogo tradição/inação, valores morais/valores técnicos, arcaísmo/modernidade, reflete as tensões e conflitos que se desenrolam no espaço da cidade, onde, a precisão de um contexto histórico é necessária para sua devida análise.

Na cidade se produziu o indivíduo moderno com novos e intensos contatos e confrontos, o indivíduo livre das relações tradicionais. Se a cidade é o espaço da liberdade, é também o espaço da fragmentação, da heterogeneidade. Foi também na cidade que se construiu um sistema de controle, de disciplinarização deste indivíduo moderno. Há assim uma representação contraditória deste novo espaço social. De um lado, atração e sedução expressas nas palavras luz, meca da cultura e da civilização. De outro, repúdio e rechaço contidos nas noções de ameaça, de centro de perdição, de império do crime e da barbárie.<sup>177</sup>

Simultaneamente campo de organização e desorganização, a cidade re-adequa-se em ritmo constante como espaço de práticas sociais e representações, pautado em outras referências de tempo e espaço, fragmentação e heterogeneidade, tradições e novidades, memórias e silêncios ou amnésias, em um processo seletivo nem sempre inteligível.

Neste espaço define-se uma “legibilidade” de suas marcas físicas, visualmente reconhecidas, organizadas e apreendidas pelos seus habitantes.

Estas imagens são fragmentárias e nada possuem de neutralidade, construídas pelos habitantes a partir de sua experiência e memória.

“A imagem da cidade já não depende, a priori, de uma concepção global, é parcial, construída a partir de seqüências simultaneamente topográficas e temporais

---

<sup>176</sup>RONCAYOLO, Marcel. Cidade. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986,p. 422.

<sup>177</sup>OLIVEIRA, Lucia Lippi. Cultura urbana no Rio de Janeiro. In. FERREIRA, Marieta M (coord.). **Rio de Janeiro: uma cidade na História**. Rio de Janeiro: FGV, 2000,p. 140.

(nomeadamente seqüências de deslocação), diversa e desigualmente ampla segundo os grupos.”<sup>178</sup>

Este conjunto de percepções, cujo conteúdo permanece visual, faz com que a cidade-orientação permaneça uma cidade-espetáculo em constante re-encenações e a cada instante, transforma-se em outras cidades-imagem.

O processo de significação imagético é complexo e depende de diferentes repertórios dos usuários urbanos, em leituras individuais subjetivas e muitas vezes contraditórias.

“A imagem de uma cidade não se define apenas pelo que se vê, já que nela podem estar contidas lembranças e significações particulares e/ou de grupos. [...] A leitura não é objetiva porque existem momentos de subjetividade, já que vivemos as imagens de uma cidade dando-lhes sempre a nossa interpretação particular.”<sup>179</sup>

As percepções são estabelecidas em um jogo complexo em que os signos e suas representações permitem alocar múltiplos valores, eventualmente contraditórios. As referências estéticas e materialidades eleitas colocam-se como sinais de (des) identificação individuais e coletivas.

As cidades são antes de tudo uma experiência visual. Traçado de ruas, essas vias de circulação ladeadas de construções, os vazios das praças cercadas por igrejas e edifícios públicos, o movimento de pessoas e a agitação das atividades concentradas num mesmo espaço. É mais, um lugar saturado de significações acumuladas através do tempo, uma produção social sempre referida a alguma de suas formas de inserção topográfica ou particularidades arquitetônicas.[...] Pontos de referência para o leitor, mas também algo relacionado à permanência das formas do traçado urbano e das edificações, ou mesmo da sua rápida transformação, fazem da materialidade dos núcleos urbanos um suporte da memória, recorte preciso com contornos apreensíveis, capaz de orientar o conhecimento ou o reconhecimento dos que por elas passam ou nelas moram.<sup>180</sup>

Estas variantes promovem graus psicológicos de percepção e análise das condições sociais do comportamento.

---

<sup>178</sup> RONCAYOLO. op.cit. p. 478.

<sup>179</sup>OSTERMANN, Érika. Imagem urbana: percepção e devaneio. In. MACHADO, Denise B.P. e VASCONCELOS, Eduardo M de (orgs.). **Cidade e imaginação**. UFRJ/FAU/PROURB, 1996,p. 163.

<sup>180</sup>BRESCIANI, Maria Stella M. História e historiografia das cidades, um percurso. In. FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998,p. 237-8.



Georg Simmel (1858-1918) em sua análise da vida na metrópole aponta as atitudes de introversão ou por outro lado, *blasé* como escudos à alta frequência da polifonia neste espaço que se quer lógico, voraz, anônimo e nivelador e assim, frustrante.<sup>181</sup>

Na era moderna, as cidades são locais e moto de mudança e seus ambientes propícios à experimentação diversa em uma expressão individual e coletiva. Na Europa projetam-se desde 1880, planos de urbanização e modernização exportados em modelos de planejamento espacial que propõem outras diretrizes sociais, culturais e políticas do uso do lócus urbano.

[...] A cidade, fato cultural, mas seminaturalizado pelo hábito era pela primeira vez o objeto de uma crítica radical. Tal questionamento não podia deixar de chegar a uma interrogação sobre os fundamentos. A presença da cidade foi então substituída por idéia sua. E, depois de ter qualificado como desordem a ordem urbana existente, foram feitos esforços para opor-lhe ordens ideais, modelos, que são, com efeito, projeções racionalizadas de imaginários coletivos e individuais.<sup>182</sup>

Podemos citar entre estes idealizadores, Ildefonso Cerdá y Sunyer (1815-1876), arquiteto e engenheiro, autor da proposta do plano de extensão de Barcelona (1857) e idealizador da “*Teoria General de la Urbanización*” em 1867, propondo, neste tratado a palavra urbanização, que designaria tanto “um conjunto de ações tendendo a agrupar as construções e regularizar seu funcionamento”, como “um conjunto de princípios, doutrinas e regras que é preciso aplicar para que as construções e seu agrupamento contribuam para favorecer seu (do homem social) desenvolvimento, assim como, aumentar o bem estar individual e a felicidade pública”<sup>183</sup>.

Outro exemplo é Camillo Sitte (1843-1903), arquiteto, diretor da Escola Imperial e Real das Artes Industriais de Viena onde seus conhecimentos da arqueologia medieval e renascentista inspiraram-lhe uma teoria e um modelo da cidade ideal que desenvolveu em

<sup>181</sup> SIMMEL, Georg. *Metrópole e mentalidade*. Apud. CHOAY, Françoise. **O urbanismo**. Utopias e realidades. Uma antologia. São Paulo: Perspectiva, 1992.

<sup>182</sup> CHOAY, Françoise. **O urbanismo**. Utopias e realidades. Uma antologia. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 50.

<sup>183</sup> Cerdá citado em VASCONCELOS, Pedro A. **Dois séculos de pensamento sobre a cidade**. Ilhéus: Editus, 1999, p.45

sua obra em 1889, polemizando contra as transformações de Viena e o planejamento do Ring segundo princípios de Haussmann e exercendo influência fundamental sobre a realização das cidades-jardins inglesas e sobre o urbanismo culturalista anglo-saxão.

Outros profissionais que pensaram distintamente a cidade foram Ebenezer Howard (1850-1928), criador das cidades-jardins com sua obra de 1898 “*Tomorrow: a peaceful path to social reform*”; Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), arquiteto inglês, um dos promotores do renascimento gótico inglês e idealizador da corrente culturalista na arquitetura, tendo inspirado John Ruskin (1818-1900) e este por sua vez, influenciará William Morris que adota uma postura pré-rafaelita que será aplicada à arquitetura.

Na América Latina, Morse indica que os modernismos, em latência, gestação ou desabrochar desdobram-se em variados graus neste contexto, assim como, seus diversos graus atuantes podem desviar, acender ou metamorfosear este espaço sob esta inspiração, não necessariamente imitando o modelo europeu. “A cidade periférica não é mimética, mas responde a uma lógica interna.”<sup>184</sup>

As resistências seletivas aos parâmetros da modernização acatam uma interpretação mais próxima, pois, estas cidades “periféricas” como arenas culturais, revela uma combinação inconstante de perspectivas com o moderno, o ocidental, o venerável, o exótico e o próximo.

“[...] Mais que arenas de conflito e transcendência, eles seriam arenas de acomodação e resistência sob a sombra da autoridade onipresente, mas, não onipotente”<sup>185</sup>.

Com significado complexo, a cidade, assume um papel de mediação incerta e esta postura ambivalente detona mecanismos de crítica ou olhares menos românticos de suas virtudes, onde a sátira ou a visão ingênua do interiorano desnuda seus aspectos não tão perfeitos.

---

<sup>184</sup> MORSE, Richard. As cidades “periféricas” como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, Vol.08, n. 16, 1995, p.205-225, p. 221.

<sup>185</sup> Ibid,p. 224.

Francisco Foot Hardman, por sua vez, analisa a vertigem fantasmagórica do homem moderno tanto nos chamados “centros” quanto nas “periferias”.

O autor utiliza o termo “fantasmagoria”, em seu aspecto ilusório<sup>186</sup> Assim, a ilusão dos fetiches na sociedade produtora de mercadorias transformou a metrópole em labirintos estranhos, promovendo a fragmentação e o nomadismo civilizado.

[...] Tal sensação, de resto inerente ao modo de representar no século XIX, acaba conferindo pertinência e interesse aos passeios benjaminianos pelas passagens parisienses. Pois é desta forma fluida, volátil, vaporosa que se estava constituindo a paisagem típica da era urbano-industrial. Com efeito, o mundo das mercadorias está se convertendo, a partir de meados do século passado, num gigantesco fantascópio. Alguns de seus contemporâneos, em meio a multidões assombradas em face dos espetáculos mecânicos da modernidade, tentam representar as imagens desse novo poder de encantamento.<sup>187</sup>

Como pensar esta cidade em fins do século XIX? Com repúdio e fascínio. Com apreensão e gozo. Como caminho do progresso ou acorrentado a seus grilhões. Com a sensação de irrealidade e infinitude. Com a materialidade translúcida do vidro e a opacidade das estruturas de ferro. Com novo vocabulário para designar as transformações.

Maria Stella Bresciani<sup>188</sup> indica os trabalhos de Raymond Williams ao analisar novas palavras e o significado de antigos vocábulos re-semantizados para o termo cidade, bem como, os contrastes entre considerações positivas e negativas sobre as cidades modernas e seu contexto de produção.

Neste processo de construção/destruição de referências materiais e memorialísticas no tempo e espaço, fragmenta-se a percepção causada pela aceleração dos fenômenos e sua sensibilidade.

Neste sentido, o espaço do utópico ganha dimensões até então impensáveis.

---

<sup>186</sup> No sentido empregado, a partir de 1802, que designa a exibição em que se podia fazer aumentar ou diminuir o tamanho das imagens projetadas manipulando a lente.

<sup>187</sup> HARDMAN Francisco Foot. **Trem fantasma**. A modernidade na selva. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p.27

<sup>188</sup> BRESCIANI, op.cit.p.245. Acerca das inter-relações entre palavras e cidades, ver também: DEPAULE, Jean Charles e TOPALOV, Christian. A cidade através de suas palavras. In. BRESCIANI, Maria Stella (org.). **Palavras da Cidade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

“[...] E o onírico, que sobrevive nestes fragmentos de sonhos tornados realidades, exerce um elemento adicional de fascínio sobre tantos quantos o presenciem.”<sup>189</sup>

Como exemplo, para pensarmos a idéia de sofreguidão pelo progresso e ao mesmo tempo, a transposição de um *tropos* para esta realização, contribuindo para a formação de um universo simbólico relativo à ciência, tecnologia e futuro, tomemos um escritor muito lido em nossas plagas na virada do século XIX ao XX: Júlio Verne (1828-1905)<sup>190</sup>.

Em seu romance “Paris no século XX”,<sup>191</sup> inédito até 1986, o autor projeta a capital francesa no futuro e aponta, enviesadamente, os aspectos da sociedade, do capital, da política e da cultura de seu tempo. Recusado pelo seu editor, Pierre Jules Hetzel, por ser excessivamente projetivo e crítico, escrito provavelmente após a publicação de “Cinco semanas em um balão” (janeiro de 1863), Verne lança um olhar cáustico sobre as maravilhas do século XIX e ao mesmo tempo uma visão pessimista acerca das relações humanas.

No romance a idéia de ciência e tecnologia como referências de pensamento e ação são valorizadas em detrimento da filosofia e literatura. São salientados os aspectos práticos e aplicativos da indústria, mecânica e metalurgia em voga no século XIX.

[...] Os dicionários, alfarrábios, gramáticas, o leque de temas e versões, os autores clássicos, toda a buquinagem dos de Viris, Quinto-Cúrcios, Salústios e Titos Lívios, apodrecia tranqüilamente sobre as estantes da velha casa Hachette; mas os compêndios de matemática, os tratados de descritiva, mecânica, física, química, astronomia, os cursos de indústria prática, comércio, finanças, artes industriais, tudo o que se relacionasse às tendências especulativas do dia, era consumido aos milhares de exemplares.<sup>192</sup>

<sup>189</sup>COSTA, Vidal A de Azevedo. **Visões ascendentes**. Fragmentos do olhar curitibano ao mais leve que o ar. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999, p.05. O autor analisa o olhar dos curitibanos acerca da passagem do zepelim sobre a capital paranaense.

<sup>190</sup> Gilberto Freyre em *Ordem e Progresso* comenta quais as leituras em francês para moças: Mme de Staël, Bossuet, Mme Sevigné, Júlio Verne e aponta que os romances deste último eram muito lidos no final do século XIX e início do XX e talvez tenha concorrido para desenvolver o gosto pelas invenções técnicas.p. 1888. Cf. FREYRE, Gilberto.op.cit.

<sup>191</sup> VERNE, Júlio. **Paris no século XX**. Tradução Heloisa Jahan. São Paulo: Ática, 1995.

<sup>192</sup> Ibid.,p.34-5. E ainda: “As Ciências estavam divididas em seis ramificações: havia o chefe do setor das matemáticas, com seus sub-chefes de aritmética, geometria e álgebra – o chefe do setor de astronomia, o de mecânica, o de química, e, finalmente, o mais importante, o chefe do setor das ciências aplicadas, com os sub-chefes de metalurgia, construção de indústria, mecânica e química direcionadas para as artes”.

A leitura da cidade e das multidões em seu trânsito reflete as modificações deste espaço pautado por um outro objetivo: o dinheiro, a pressa, a pressão, a insensibilidade. Paris torna-se iluminada, mas, a luz feérica não mais surpreende: integra-se à paisagem, solapada pelo “ardor americano”, pelo “demônio da fortuna”.

A multidão tomava as ruas; a noite começava a descer; as lojas suntuosas projetavam a distância clarões de luz elétrica; os candelabros instalados de acordo com o sistema Way, mediante a eletrização de uma rede de mercúrio, resplandeciam numa claridade incomparável; eles estavam unidos uns aos outros por fios subterrâneos; as cem mil lanternas de Paris iluminavam-se no mesmo instante, de um só golpe. O que teria dito um de nossos ancestrais ao ver aqueles bulevares iluminados com um esplendor comparável ao do sol, aqueles milhares de carros circulando sem ruído sobre o asfalto surdo das ruas, aquelas lojas ricas como palácio, de onde a luz se projetava em irradiações brancas, aquelas vias de comunicação grandes como praças, aquelas praças vastas como planícies, [...] aquelas longas galerias elegantes, aquelas pontes lançadas de uma rua à outra e, finalmente, aqueles trens cintilantes que pareciam sulcar os ares com uma rapidez fantástica ?Teria ficado muito surpreendido, sem dúvida; mas os homens de 1960 já não se admiravam diante dessas maravilhas; serviam-se delas tranqüilamente, sem ficarem mais felizes por isso, pois, com seu ritmo acelerado, suas atividades apressadas, seu ardor americano, percebia-se que eram acossados sem interrupção nem piedade pelo demônio da fortuna.<sup>193</sup>

Em outro trecho, Júlio Verne analisa, com veia irrequieta, as transformações promovidas por Haussmann em sua época, especialmente às promovidas no centro de Paris, onde casas são derribadas pelo “artista demolidor” em prol de outra estética: as avenidas e ruas ao longe.

[...] mas, na época era difícil achar onde morar numa capital pequena demais para seus cinco milhões de habitante, à força de aumentar as praças, abrir avenidas e multiplicar os bulevares, corria-se o risco de faltar espaço para as residências particulares. O que justificava a observação da época: Em Paris não há mais casas, só ruas! Alguns bairros, inclusive, não ofereciam uma única moradia aos habitantes da Capital.<sup>194</sup>

A cidade ideal deriva de duas utopias de modernidade: a fundada no progresso e a conciliada com a tradição. As tentativas de implantação e os graus de resistência e acomodação sejam na Europa ou na mimetização peculiar em outros países, refletem os

---

<sup>193</sup> VERNE. op.cit,p.48-50.

<sup>194</sup> Ibid, p..88-9.

diversos níveis de confronto em interesses, idéias e projeções em jogo. A cidade ideal não é a única, cada um constrói sua cidade em seu tempo e espaço. Nesse projeto imaginário, a dimensão físico-territorial toma proporções definidoras, acreditando-se que o ambiente construído conformaria o comportamento, os sentimentos e as economias.

[...] a transposição das utopias e dos modelos europeus, sobretudo das formas concretas de intervenção urbana, para países periféricos, como o Brasil, foi certamente conflituada: envolveu tanto a reavaliação da tradição colonial quanto a instauração do mito de modernidade como salto cultural, mas seguramente abriu espaço à construção de uma ordem social mais complexa e mais diversificada, em que as novas cidades ou as cidades reformadas passam a desempenhar papel importantíssimo como construtoras de novas identidades.<sup>195</sup>

A implantação destas utopias e modelos dependia de planejamentos urbanos em conexão com instâncias políticas e governamentais. Tais planos não são neutros, ideologicamente respaldam-se em referências conceituais vivas ou latentes em cada sociedade.

Veremos que a concepção positivista irá respaldar em muitos pontos o planejamento espacial de várias cidades, ávidas em estabelecerem-se no progresso e em projetos de modernidades.

### 3.1.2. Planejamentos Urbanos e o Pensamento Positivista.

No desenrolar e embate de idéias daquele momento de transição, veremos que muitas das propostas positivistas foram incorporadas pelos utópicos especialmente aquelas relativas à prioridade da razão, da ordem, da eficiência, da assepsia e do rigor.

Ocorre o investimento na idéia de correlação entre o meio físico e as atividades humanas, e, portanto, transformando ruas e edificações, transformar-se-ia o homem que as utiliza. Este modelo seria sustentado teoricamente pelas idéias darwinistas, mais norteadoras, por exemplo, no determinismo geográfico, onde sugere que o meio físico

---

<sup>195</sup> PEREIRA, Sonia G. A cidade do século XIX: utopias e modelos europeus e sua transposição para o Brasil. **V Congresso de História da Arte**. Cidade: História, cultura e arte. 1993. USP/ECA, 1995, p. 180.

determina as ações humanas, promovendo a explicação causal entre fatores físicos e fenômenos humanos.

Entre outros aspectos ligados à relação homem/meio podemos pensar as novas denominações acerca da caracterização da cidade relacionada à medicina<sup>196</sup>, mais ativos na década de 20 do século XX: corpo, doenças, insalubridade, braços, artérias entre outras conotam e denotam as novas preocupações urbanistas<sup>197</sup>.

Com a pressão valorativa da terra enquanto mercadoria e a especulação imobiliária impõem-se regras de acesso e permanência a esse espaço. O zoneamento e a planificação dos espaços determinam novas relações e a cultura urbana transforma as relações humanas, pois, não há mais condições de manutenção de “habitus” de vida rural ou de pequenas vilas: ocorre a exigência de novos modelos de comportamento e valores.

As propostas positivistas consideram os problemas urbanos compostos de modelos prontos pela “leitura” superficial da realidade, definindo um desenho ideal de cidade ao utilizarem-se como instrumento e argumento de intervenções, tabelas, números e proporções com princípios científicos e higienistas. Enquadra-se em tabuleiros ortogonais, ruas para fins de uso, específico e valorativo, não considerando as experiências vividas e a dimensão imaginada pelos seus usuários.

As experiências da modernidade mostram que os objetivos idealizados no planejamento têm como inspiração valores que definitivamente não são universais e não atendem a todos. Mas o modelo tecnicista acreditava no poder que a ciência tinha na definição da verdade única. Seus seguidores se sentiam aptos a escolher o melhor para todos e se diziam ancorados em dados estatísticos que definiam o desejo da maioria.<sup>198</sup>

A cidade aponta as diferenças e este é um dado real da problemática urbana. Ao tentar homogeneizar o espaço na perspectiva positivista ou mesmo, reduzir a visão para o

---

<sup>196</sup> Vide. GUNN, Philip e CORREIA, Telma B. O urbanismo: a medicina e a biologia nas palavras e imagens da cidade. In. BRESCIANI, Maria Stella (org.). Palavras da Cidade. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

<sup>197</sup> No tocante às políticas urbanas e sanitário no Brasil, ver entre outros, o texto de TRINDADE, Etelvina. Saneamento em Curitiba: Saturnino de Brito e os modelos franceses. **Anpuh Regional Paraná**. Curitiba, julho de 2002.(mimeo)

<sup>198</sup> FERREIRA, Tânia M. O planejamento urbano segundo concepções filosóficas. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**. Belo Horizonte.V. 08, n. 9, dez 2001, p.246.

equilíbrio social vista pelos marxistas, somente indicaram que a realidade não pode ser alisada pelo território e que a produção constante de especificações promove o intercâmbio permanente de reutilizações deste espaço, à revelia, das normas sobre o corpo, o tempo e o espaço.

Este espaço tomado em variadas escalas de utilizações configura as ruas e os riscos, os centros e as margens da cidade promovendo a diversidade e ambigüidade de seus usos e apropriações.

### 3.1.3. Espaço e Concepções. Ruas, Traçados, Portas, Poros, Periferias, Subúrbios.

A nova disposição da malha urbana impôs um misto de atração e repúdio pela noção de novo que se instala.

As ruas são traçadas visando dar maior fluxo à multidão que transita. Espaço público por excelência, também é o local do anonimato, instauradora de um outro olhar e definidora de outros usos, estabelece e produz vias e percursos de trânsito diário e rotineiro, de festas populares, procissões religiosas, enterros solenes, desfiles e intercâmbios diários da população, em um sentido de ver e ser visto, para ver e ser perdido.

Nas ruas – elas também um espaço ambíguo, uma vez que, com a luz elétrica, a claridade incessante faz que as pessoas se sintam como dentro de suas casas – e em meio à multidão, o ritmo dos passantes é outro. Nelas o olhar desarmado tem um preço. [...] As novas condições de observação contínua, dadas pelo transporte coletivo, obrigam as pessoas a se colocarem, por um longo tempo, frente a frente. Trata-se então, como já notara Marx nos Manuscritos, de uma produção social do olhar, mediação sensorial entre o órgão da visão e os objetos por ela não apenas encontrados, mas também produzidos.<sup>199</sup>

O novo traçado estabelece uma idéia de *performance* social ao indicar os espaços e locais a serem freqüentados, o que sugere uma reordenação social subliminar,

---

<sup>199</sup> VAZ, Alexandre F. Memória e progresso. Sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In. SOARES, Carmem (org.). **Corpo e história**. Campinas: AA, 2001, p.52.



normatizando hábitos e promovendo uma fúria avassaladora de embelezamento, conforto, segurança e higiene.

“Portadora, pois, de uma nova identidade, cartão de visitas de uma cidade, a rua nova foi retratada pelo olhar de pintores, escritores, jornalistas, poetas e fotógrafos”<sup>200</sup>.

Estas representações tornam-se objetos de desejo e consumo, via cartões postais, por exemplo, onde o fragmento do olhar flagra e promove um recorte desejado e desejável, souvenir de viagem, lembrança de um instante.<sup>201</sup>

Os conceitos de ruas, praças, avenidas e galerias foram sendo reformulados, assumindo novas formas explicitadas pelo repertório arquitetônico. Jardins públicos à moda francesa ou inglesa foram comumente utilizados em intersecções e bulevares, dando nome e lugar aos novos contornos da experiência urbana na modernidade.

“Caminhar pelas galerias exige atenção. Enquanto nas grandes avenidas emerge o fenômeno da multidão, dentro, nas passagens, o ritmo é outro, já que o desfrute do mundo das mercadorias, seus fetichismos e fantasmagorias, exige um esquadrinhamento peculiar: as galerias constituem um espaço fronteiroço, meio termo entre a casa familiar e a rua.”<sup>202</sup>

A cidade torna-se protagonista de si e em meio ao fascínio, luzes e lâmpadas instala-se o fugidio, o irreal, obra fantasmática, entre a perspectiva do progresso e sua efetivação.<sup>203</sup>

Seus planejadores, técnicos, engenheiros, arquitetos e operários serão agentes de conexão com a nova paisagem do cosmopolitismo a ser instaurado.

Os olhares de engenheiros, arquitetos e literatos irão flagrar as constantes metamorfoses tentaculares desta cidade que se oferece à ação e tradução de seus personagens.

---

<sup>200</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy (coord.). **O espetáculo da rua**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1996, p.10.

<sup>201</sup> Ver por exemplo a série de fotografias e cartões produzidos por Augusto Malta. **CARTÕES POSTAIS** Rio de Janeiro de Pereira Passos.

<sup>202</sup> VAZ.op.cit., p.51.

<sup>203</sup> HARDMAN. op.cit.,p.35.

### 3.2.ENGENHEIROS, ARQUITETOS E LITERATOS:

#### CRONISTAS E AGENTES DA MODERNIDADE.

“O arquiteto normalmente trabalha com o espaço, mas, ele deveria trabalhar com o tempo. Portanto, a cidade não é a ordem espacial, a cidade é a desordem das lembranças.”<sup>204</sup>

Para Comte, os engenheiros eram os profissionais mais destacados e habilitados para encarnar o homem ideal do fim do século XIX, pois, aliavam, técnica, conhecimentos, racionalidade e arte, na medida, em que impunha uma nova estética ao encontrar novas soluções no uso de novos materiais, desde a sua utilização até a comercialização de artefatos e ornatos.

Uma classe intermediária surgiu entre os cientistas, os artistas e os artesãos – a classe dos engenheiros – desde este momento pode-se considerar a combinação das duas capacidades (científica e industrial). Tornou-se cada vez maior, a tal ponto que hoje, na opinião geral dos cientistas e dos artesãos (embora em menor grau nesta última), o verdadeiro destino das ciências e das artes é de se combinarem para modificar a natureza em benefício do homem, uma estudando-a para conhecê-la e as outras aplicando este conhecimento.<sup>205</sup>

Detentor de um conhecimento científico e habilitado para aplicá-lo, reunia em si além da ciência e a tecnologia, meios de ser tornar empresário, muito mais neste momento, com um mercado em expansão: como a remodelação dos centros urbanos e a organização de infra-estrutura de transporte e saneamento.

"Não é, pois, de estranhar que o final do século fosse chamado também de “era dos engenheiros”, despertando uma rivalidade entre essa categoria e a dos arquitetos, que reivindicavam para si o domínio do gosto e do refinamento.”<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup>Olgária Mattos. Comentário do vídeo Paisagens Urbanas de Nelson Brissac Peixoto. 2000.

<sup>205</sup> Apud.PESAVENTO, Sandra J. **Exposições Universais**: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo:Hucitec, 1997, p.184.

<sup>206</sup> Ibid.,p. 185. E continua. “Homem-símbolo de sua época, Eiffel foi o protótipo da audácia da engenharia do fin de siècle”.

Os periódicos consideravam os engenheiros como heróis como esta frase de um periódico francês quando da Exposição Universal de 1889: "Eles são os heróis do momento, os triunfadores do século. [...] O século do vapor, da eletricidade, teria necessariamente de criar homens capazes de tirar proveito destas maravilhosas benfeitorias."<sup>207</sup>

No Brasil, durante a inauguração dos bondes elétricos no Rio de Janeiro em 1892, os aplausos também se dirigem aos engenheiros eletricitas estrangeiros, juntamente com o empreendedor gerente.

"[...] não podemos, aplaudindo-a,[ inauguração da nova linha] esquecer o nome do seu digno gerente o sr.dr. Carlos Cintra, que foi um verdadeiro heróe nessa campanha, que teve ante-hontem os aplausos de todos, e os dos seus dignos auxiliares, os engenheiros eletricitas drs. James Mitchel e Antonio Chermont, que muito concorreram para que fosse levado a effeito tão brilhante commettimento."<sup>208</sup>

Benjamin coloca o engenheiro como um realizador dos desejos humanos, aliando e ao mesmo tempo, criando, campos distintos entre arte e técnica.

[...] Nas vigas de sustentação esses construtores imitam colunas pompeianas e nas fábricas eles imitam moradias, assim como mais tarde, as primeiras estações ferroviárias tomam por modelo os chalés.“A construção adota o papel de subconsciente”. Nem por isso deixa de começar a se impor o conceito de engenheiro, do engenheiro oriundo das guerras de revolução, começando então as lutas entre construtor e decorador, *École Polytechnique* e *École des Beaux-Arts*.<sup>209</sup>

As relações entre Engenharia e Civilização durante o século XIX no Brasil foram analisadas com bastante pertinência por Maria Alice Rezende de Carvalho, ao tomar como referência os cadernos manuscritos (entre outros documentos) de André Rebouças (1838-1898), nos anos 70 e 80 dos oitocentos.<sup>210</sup>

<sup>207</sup> Periódico francês. Exposição Universal de 1889. Apud.PESAVENTO. op. cit., p. 184

<sup>208</sup> **Diário de Notícias**, 10 de outubro de 1892. Manteve-se a grafia original das palavras.

<sup>209</sup> BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX.In. KOTHE, Flávio. **Walter Benjamin**. São Paulo:Ática,1991,p. 31

<sup>210</sup>CARVALHO, Maria Alice R. de. **O quinto século**. André Rebouças e a construção do Brasil. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ-UCAM, 1998.

Analisando a conformação de uma ideologia profissional (a engenharia vinculada ao exército e seu esforço de auto regulamentação e desvinculação, consolidando uma ideologia profissional dos engenheiros enquanto "intelligentzia", como representantes da sociedade em geral e portadores de uma missão civilizatória), a formação enquanto engenheiro militar de Rebouças e Taunay (o outro vértice do triângulo analisado pela autora seria Joaquim Nabuco), em épocas distintas e as controvérsias sociais no tocante a esta profissão. Nestes manuscritos sobressaem as obras inspecionadas e a questão das fronteiras no país, em que estes três profissionais, subliminarmente, revêem a própria estrutura do país.

Rebouças na década de 1870 personaliza sua trajetória profissional (enquanto engenheiro, empresário, captador de recursos, higienista), que rompendo com a tradição (sua visão de trabalho e iniciativa empresarial em choque com a burocracia profissional) critica em última análise o país, conservador e oligarca que, em sua avaliação, entrava quaisquer projetos de mudança.

Viajante pela Europa e Estados Unidos, desdobra-se em anotações de máquinas, técnicas e culturas, assinalando os regimes políticos e os avanços ao desenvolvimento do capitalismo, como também, assinala a máquina enquanto instrumento da libertação humana.

Em suas viagens nas fronteiras do país, relata na correspondência com Taunay, uma visão da natureza como matéria a ser transformada e como objeto de trabalho.

Este personagem é representativo na medida em que nos proporciona condições de análise em questões de fundo como: as influências republicanas, culturais e ideários dos Estados Unidos, Inglaterra e França nos debates intelectuais, políticos e literários no Brasil desde as décadas de 70 dos oitocentos até a ruptura com o monarca e a implantação republicana na virada do século, a idealizada e aquela realmente consolidada.

“O fato é que a cabeça dos engenheiros brasileiros da segunda metade do século XIX, chegando até Euclides da Cunha, combinava exemplarmente elementos do

positivismo e do liberalismo, disciplina do trabalho e visão transformadora da paisagem, parcimônia de gastos e modernidade urbano-industrial.”<sup>211</sup>

Percorrendo brevemente as influências e formação de nossos intelectuais, verificaremos desde o século XVIII, os vieses da mentalidade ilustrada.

Persistiria, pois, na mentalidade dos que ensaiaram a modernização no Brasil, em meados do século passado [século XIX], muitas das peculiaridades de pensamento dos ilustrados [...]: a tendência para associar em sua formação intelectual, aos estudos jurídicos, os conhecimentos científicos úteis à sociedade e, pois, a variedade e versatilidade de interesses e ocupações; o pragmatismo racionalista dos ideólogos do século das luzes de que se imbuíram os estudantes brasileiros nas universidades européias e ao mesmo tempo, uma atitude marcante de fé nos conhecimentos teóricos. A continuidade dos grupos e das idéias, que pode ser traçada através das manifestações culturais, nos artigos de revistas e nos programas de certas sociedades destinadas a atualizar as técnicas e a manter o contacto com as inovações européias, nos conduz durante todo o período do segundo reinado até a atuação característica dos positivistas nos primeiros anos da República.<sup>212</sup>

A influência positivista será decisiva no encaminhamento das formulações políticas, estruturais e de estabilização do país durante o segundo reinado e na inauguração do novo regime.

"A consagração da ciência positiva como o apanágio do progresso no século XIX pôs em cena uma nova elite de personagens envolvidos na sua gestão: cientistas, médicos, engenheiros, arquitetos, urbanistas, administradores e técnicos. As decisões com maiores conseqüências sobre a vida das pessoas passavam ao controle dessa nova burocracia científico-tecnológica."<sup>213</sup>

Esta elite de intelectuais, políticos, militares e artistas, a "geração de 70", e seu universalismo entende que somente o amor à pátria e o verdadeiro sentido da nação poderia integrá-la à marcha civilizatória proporcionada pelos novos tempos, acelerados

---

<sup>211</sup> HARDMAN.op.cit.,p.93.

<sup>212</sup> DIAS, Maria Odila da Silva. Aspectos da ilustração no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Vol. 278. Janeiro/Março 1968, p. 169-70.

<sup>213</sup> SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do Progresso. In. SEVCENKO, Nicolau.(org.). **História da Vida Privada do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras,1999.p.17. É significativa a pintura da sala dos atos da Universidade de Oxford, Inglaterra, 1921. "A ciência presidindo e dirigindo as indústrias, o progresso e a civilização" citada e reproduzida pelo autor.

pelos vertentes energéticas e tecnológicas, legitimando assim, os discursos técnicos baseados na idéia de vitória do progresso.

O discurso da elite ilustrada tem por parâmetro referências européias ou norte-americanas e baseia-se muito mais em sua postulação de avanço técnico, ciência e razão do que sua efetiva concretização.

Um exemplo seria a opinião de Frederico Leopoldo César Burlamaqui, secretário da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional e secretário da Comissão Organizadora da Exposição Nacional de 1861 no Rio de Janeiro.

“Estas exposições não são menos espetáculos de curiosidade, mas sim um grande ensino para a agricultura, a indústria, o comércio e as artes, estas exposições são, em uma palavra, um inquérito prático e palpável, um inventário da riqueza pública, um grande passo na vida do aperfeiçoamento e do processo.”<sup>214</sup>

A respeito ainda da participação brasileira nas Exposições Universais após a proclamação da República, espaço este, vitrine do progresso e da modernidade, o entendimento da geração de 1870, não só é de participação, como de adoção de referências norte-americanas para o desenvolvimento econômico.

A vanguarda republicana da geração de 1870 entendia a importância de o país marcar presença em eventos dessa natureza. Afinal, a proposta republicana era justamente entendida como a forma de governo que melhores condições apresentava para levar o país pelos caminhos do progresso e da civilização. Além disso, não é possível descartar da idéia republicana o pensamento ingênuo da época que tão bem caracterizou Rui Barbosa: a adoção de uma forma de governo similar aos Estados Unidos conduziria por sua vez o Brasil pelos caminhos do desenvolvimento econômico trilhados pelos norte-americanos. Mesmo que outros grupos militantes da mudança do regime tivessem a França como modelo de república, essa tendência não invalida a idéia de que o Brasil agora se igualava politicamente às nações civilizadas que tomava por modelo.<sup>215</sup>

Os literatos ocupam espaço neste vazio entre as diversas recombinações de posicionamentos ideológicos, discursivos e estilísticos, afinados, em diversos graus, com o discurso modernizador, produzindo obras tão díspares, mas, reveladoras de um Raul

<sup>214</sup> PESAVENTO. op. cit., p. 101. Grifos meus.

<sup>215</sup> Ibid., p. 212

Pompéia a Aluisio Azevedo, Graça Aranha, João do Rio e Euclides da Cunha entre outros.

Machado de Assis em sua crônica urbana mordaz é um leitor atento das transformações citadinas do período e sua visão da sociedade ultrapassa a mera compra dos avanços do progresso *per se*.

“A sociedade urbana de Machado parece estática, e ele a aborda como um analista, nunca como um terapeuta. Sem uma mola propulsora interna, o chamado progresso materializa-se na forma simbólica da iluminação das ruas, nos bondes, nas estradas de ferro e coisas parecidas”<sup>216</sup>.

João do Rio, por outro lado, direciona seu olhar sagaz à periferia da cidade, retratando a margem e seus personagens, mesmo que pelo filtro pueril do encanto que as ruas oferecem. Seu registro é um dos contrapontos dos festejos acerca das reformas empreendidas.

João do Rio busca o exotismo, o outro mundo que existe para além do espaço da elite letrada da cidade. Em “A alma encantadora das ruas” (1907), mostra-se um pesquisador atento e coleta cantigas africanas, canções do pastoril, cordões carnavalescos (afoxés), modinhas e quadras populares. Por outro lado, descreve as manifestações religiosas como demonstrações da barbárie. Apresenta o povo como resignado, doce, resistente, anacrônico, mas, dotado de grande pureza. Transgride as fronteiras da boa sociedade como que seduzido pela barbárie e seduzindo as elites que o liam. Suas crônicas e livros respondiam a demandas excêntricas por vícios, horrores e crimes presentes na temática do submundo representado por seus personagens: fumadores de ópio, mendigos, prostitutas, presidiários, bêbados, ciganos.<sup>217</sup>

Esta crônica não é entrevista somente no espaço urbano. Nos sertões, projetavam-se outras fantasmagorias em choque com outros projetos utópicos urbanos ou rurais, forjando tempos e espaços míticos, reveladores de seus sonhos e utopias.

[...] Nas cidades maiores, os signos da *belle époque* e do *art nouveau* produziam uma profusão e, ao mesmo tempo, fugacidades próprias das manifestações estético-literárias do período. [...] Utopias rurais e urbanas projetavam-se e se desfaziam como quimeras, muitas vezes tragicamente. Em cada um dos pólos, quedavam sinais de épocas passadas ou futuras,

<sup>216</sup> MORSE.op.cit., p.214.

<sup>217</sup> OLIVEIRA, Lucia Lippi. Cultura urbana no Rio de Janeiro. In. FERREIRA, Marieta M (coord.). **Rio de Janeiro: uma cidade na História**. Rio de Janeiro: FGV, 200,p.142.

memoradas ou projetadas como alhures. No mais das vezes, contudo, era bastante difícil divisar seus singulares indícios por entre as sombras selváticas dos novos maquinismos.<sup>218</sup>

O modelo do urbanismo científico, na crença imensurada do progresso a ser estendido a todos e na posição de que somente a modernidade e a modernização resgatariam o país de si, fez com que se nivelasse todo o passado imediato após a República, sem atentar às desigualdades sociais e culturais. Para muitos, onde, depois de realizada a reforma institucional, ocorreria, de forma simples e imediata, a conexão entre a cultura moderna e as sociedades industrializadas europeias, bastaria adotar este ou aquele modelo de civilização.

Desta forma, é compreensível a fala do engenheiro Vieira Souto: “Quem diz cidade, diz civilização” em seu livro “O melhoramento da cidade do Rio de Janeiro” de 1875, designando esta cidade como protótipo de civilização a ser estendido a todo o território.

Veremos que na virada para o século XX, o Rio de Janeiro promove profundas mudanças que marcarão significativamente seu espaço e as relações com seus habitantes.

### 3.3.O RIO DE JANEIRO NA VIRADA DO SÉCULO XIX AO XX.

A modernidade instala-se em um espaço. É o desenho de uma nova cidade e a instauração de novos lugares em que pese posturas valorativas de redefinições destes espaços e as delimitações (ideológicas, idealistas, imaginadas e imaginárias) entre campo-cidade, que se colocam marcos da modernidade.

Esta “ordenação” implicou na intervenção e ação de um Estado imbuído de uma idéia “civilizatória”, que simultaneamente, aprimora, pelo discurso, a vocação “agrária” do país.

---

<sup>218</sup> HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In. NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.,p.301.



No primeiro momento, o das modernizações “liberal-conservadoras” de finais de século, o novíssimo Estado coloca na cidade o objeto por excelência da reforma: a cidade real que se expande deve ser reconduzida a seu ideal civilizador, porque seu desenvolvimento sem limites leva ao caos e à destruição dos laços sociais. Há uma idéia de “cidade moderna” que repele a desordem profunda que introduz a modernização urbana e que preside os objetivos de reforma pública depois de “outra” modernização.<sup>219</sup>

Esta “modernidade”, enquanto experiência urbana adaptada às peculiaridades históricas do país, implanta-se na remodelação das cidades, dispondo e redistribuindo um cabedal de estruturas e serviços públicos em uma nova materialidade urbana.

Belo Horizonte, a primeira cidade planejada do Brasil, destinada a abrigar a capital do Estado de Minas Gerais foi fundada em 12 de dezembro de 1897.

O projetista desta cidade, o engenheiro politécnico Aarão Reis, teve a preocupação de seguir os princípios do urbanismo moderno. Adepto do positivismo, Reis procurou estruturar sua proposta em sintonia com os avanços da ciência e da técnica de seu tempo, pautados em referências de higiene, elegância e embelezamento.

Consideremos outros dois itens para a capital mineira: primeiro, o aspecto de projetar uma cidade de porte, cujo desenho seja um monumento de instalação do poder: estabelecendo pela ordem das ruas e avenidas, a ordem social pretendida.

Concretamente o plano de Belo Horizonte tomou por base uma trama ortogonal de ruas cujas interseções em ângulos retos encerravam quarteirões quadrados, todos semelhantes. A este esquema quadriculado foi sobreposto um outro constituído por uma série de diagonais, que constituíram as grandes avenidas. O alto grau de abstração deste plano deriva do rigor geométrico com que foi traçado, não deixando lugar a modificação nenhuma frente à realidade a qual se devia aplicar, fosse ela física ou econômica.<sup>220</sup>

O segundo aspecto a considerar seria a projeção de um plano antes de ser escolhido o local, provocando uma falta de flexibilidade às características do sítio geográfico e estabelecendo uma nivelção desconsiderando a *práxis* de seus habitantes.

---

<sup>219</sup> GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In. MIRANDA, Wander Melo ( org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999,p. 61

<sup>220</sup> CHIAVARI, Maria Pace. As transformações urbanas do século XIX. In.BRENNNA, Giovanna R. **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**. Rio de Janeiro: Index, 1985, p. 584.

A indiferença às condições reais pode ser também confirmada, além da falta de flexibilidade do traçado às características do sítio, da proposta de saneamento (para o qual foi diretamente utilizado um sistema francês, sem se verificar que seu funcionamento era efetivo só em terreno plano) e, por último, pela tentativa, sem sucesso, de aplicação da legislação francesa que regulava a ocupação do solo (medidas que mexiam com a mentalidade mineira, intervindo no uso da propriedade particular).<sup>221</sup>

O Rio de Janeiro, capital imperial e depois republicana utilizar-se-á de algumas vertentes da experiência mineira para dotar seu espaço urbano de novos equipamentos, redistribuindo-os e construindo uma outra malha de relações sociais, econômicas e culturais com o objetivo político de re-configurar espaços, funções e *locus* de participação.<sup>222</sup>

Os papéis a serem desempenhados pela capital são vários: além da esfera político administrativa, instaura um “estilo de vida” modelador de linguagens e espelhos de “costumes civilizados”, em relações de caráter ambíguo e estreito de proximidade e distanciamento, pois, assim como indica elementos unificadores e uniformizadores, concomitantemente, assume uma aura especial, intocável e ideal.

[...] seria sobre sua própria “história”, construída em mitos de fundação, monumentos e prédios, cerimônias e rituais – “lugares de memória na acepção de Pierre Nora – que a cidade-capital poderia fundar seu prestígio. Neste sentido, ela própria se torna um documento, cuja arqueologia permite recuperar itinerários que nos conduzem a uma melhor compreensão dos “sonhos, desejos e medos” da sociedade. [...] [as capitais] devem ser vistas não apenas como marcas de um passado que se foi, mas sim de um passado que permaneceu presente, uma memória feita espaço<sup>223</sup>.

Flora Sussekind ao analisar as revistas de ano aponta a produção da utopia de um Rio-Capital, onde o período de maior sucesso deste gênero teatral no Brasil foi a segunda

---

<sup>221</sup> Ibid., p. 584.

<sup>222</sup> “[...] Em Belo Horizonte, valendo-se da liberdade oferecida pela falta de qualquer preexistência histórica, foi possível testar novos sistemas técnicos e legislativos que se revelariam úteis, mesmo com todas as adaptações necessárias, ao momento da renovação da Capital do país.” CHIAVARI. op.cit, p. 584.

<sup>223</sup> MOTTA, Marly Silva da. **Cabeça da nação, teatro do poder**: a cidade-capital como objeto de investigação histórica. Rio de Janeiro: CPDOC, 1993, p..11.

metade da década de 80 do século XIX, perdendo espaço à medida que outros meios de entretenimento avançam, como o cinematógrafo, por exemplo.

Para a autora, a encenação de um Brasil que se deseja moderno torna o Rio de Janeiro, palco do cosmopolitismo e da modernização, como uma miragem e protagonista de si.

E à medida que a capital se torna o teatro mesmo das transformações urbanas, da formação da opinião pública, da vivência histórica, a revista habilmente esforça-se por capturá-la como assunto, cenário ou eixo de uma ação dramática múltipla, sem enredo muito rígido, cheia de mutações inesperadas, diálogos entrecortados, ritmo ágil. Mais do que “retratos” urbanos, as revistas de ano, vampirescamente, tomam para si o que seria próprio à Capital. Sendo assim, pode-se dizer que as revistas obedecem bem mais ao olhar do cidadão do que ao gosto do público. Ou melhor: inventam este cidadão assim como recriam ficcionalmente a própria Capital.<sup>224</sup>

Esta vitrina entra em choque com os interesses econômicos da burguesia cafeeira paulista nas duas primeiras décadas do século XX, onde, constroem-se, lado a lado, mitos de modernidade enquanto matriz de nacionalidade ou legitimação como centro político. Ao disputar uma hegemonia política e cultural, se acirra a construção de rivalidades entre São Paulo/Rio de Janeiro.<sup>225</sup>

A reorganização urbana e modernização das estruturas e espaços de São Paulo podem ser percorridas e pautadas nos seguintes critérios: em referências europeias ecléticas na arquitetura, a utilização da eletricidade como mercadoria consumível, a iluminação pública, a implantação de infra-estrutura de transportes e o acesso a bens de consumo<sup>226</sup>.

<sup>224</sup>SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p.80.

<sup>225</sup> Ver entre outros. VELLOSO, Mônica Pimenta. A “cidade-voyeur”: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas. **Revista Rio de Janeiro**. Niterói. Vol. 1, n. 4. set./dez. 1986.

<sup>226</sup> “[...] a expansão de oferta de energia elétrica na cidade de São Paulo, ocorrida na década de 1920, foi fundamental à modernização dos costumes e da vida cotidiana. A banalização do consumo de energia elétrica, de início pela iluminação pública, expandiu-se ao uso residencial e doméstico. Máquinas de calcular, caixas registradoras, o datafone, o cinematógrafo, lâmpadas elétricas, o parque de diversões eletrificadas, a roda-gigante invadiam o cotidiano da cidade de São Paulo, trazendo uma verdadeira revolução dos sentidos e contribuindo para a formação de uma nova ordem cultural e técnica que se convencionou chamar moderno. Na medicina, a chegada da moderna anestesia, do raios-X e dos novos tratamentos psiquiátricos à base de choques elétricos assegurava confiança no mundo moderno e a certeza

Ao apontar os projetos urbanos para as cidades de Belo Horizonte e São Paulo estamos colocando-os como referência para pensarmos a cidade do Rio de Janeiro e os indícios próprios de “civilização” e “moderno” propostos e incorporados a esta cidade.

Tomamos o Rio de Janeiro como espaço de estabelecimento de bases materiais de um novo pensar cultural e deslindar como a modernidade se infiltra e se impõe, é percebida e percebe-se em seus atores e espectadores, elaboradores e fruidores.

Este espaço não é inerte, mas pulsa em referências, alocadas em seus prédios, marcos e símbolos, monumentos e praças e, principalmente, em sua forma visual, o que corresponde a uma nova leitura da realidade por seus habitantes, bem como uma nova maneira de interpretar a cidade, seu lugar na mesma e a busca por uma identificação. Ou seja, podemos ponderar a desconstrução e reconstruções desta mesma identidade juntamente com a paisagem e à cidade do Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro do século XIX constituirá em um jogo complexo de interesses públicos e privados, reformas orientadas por uma “ordem” capaz de demonstrar e orientar o “progresso” do novo regime republicano na orquestra da civilização.

O modelo de reorganização urbano para o Rio de Janeiro, bem como para outras cidades européias e latinas, está pautado em Haussmann<sup>227</sup> e seu projeto urbanístico em Paris. Reportemos alguns aspectos deste plano organizacional do espaço para verificarmos as modificações ocorridas na cidade carioca.

Haussmann rasgou, no centro de Paris, um conjunto monumental de largos e extensos bulevares em perspectiva, com fachadas uniformes de ambos os lados, reduzindo a pó os populosos quarteirões populares e o emaranhado de ruas estreitas e tortuosas. [...] bulevares atendiam a razões de ordem sanitária e às novas exigências de circulação urbana colocadas pelo desenvolvimento da grande indústria. Outra grande novidade urbanística difundida foi as praças abertas ao grande público, concebido como núcleos de verdor localizados em lugares cênicos de tráfego. Em 17 anos, Haussmann realizou um conjunto sem precedentes de obras urbanísticas que, além das avenidas e parques, incluíam mercados públicos, estações e quartéis, canalizações

---

de que um novo tempo iniciava.” In. DE LORENZO, Helena Carvalho. Eletricidade e modernização em São Paulo na década de 20. In: DE LORENZO, Helena C e COSTA, Wilma P (orgs.). **A década de 20 e as origens do Brasil Moderno**. São Paulo: EdUnesp, 1997, p.178.

<sup>227</sup> Georges Eugène Haussmann, nomeado por Napoleão prefeito do Departamento do Seine (1863-1870), estabeleceu reformas que transformou Paris no modelo de metrópole industrial moderna, referência em todo o mundo.

de água e esgoto e etc., executadas muito rapidamente, e com métodos draconianos que o consagraram, em meio ao grande tumulto de interesses feridos, como um ditador, cuja habilidade consistia em atuar sobre alvos muito precisos, no menor tempo possível.<sup>228</sup>

A necessidade de explicitar o plano urbanístico de Haussmann coloca-se em apontar um outro aspecto levantado por Benjamin: a arte de re-configurar novos espaços (sob a idéia do novo, do limpo, do belo) destruindo o arcaico, o feio e o sujo em construções, prédios e cortiços, barreiras físicas à planificação. O “perfeito” planejamento concretiza a sacralização das técnicas, da engenharia, do planejamento e da racionalidade.

A cidade transforma-se constantemente em monumentos a serem inaugurados sob nova égide: o progresso.

O ideal urbanístico de Haussmann eram as visões em perspectiva através de longas séries de ruas. Isso corresponde à tendência que sempre de novo se pode observar no século XIX, no sentido de enobrecer necessidades técnicas fazendo delas objetivos artísticos. As instituições da dominação laica deveriam encontrar a sua apoteose no traçado das avenidas: antes de serem inauguradas eram recobertas por uma lona e depois desencobertas como monumentos. Haussmann deu a si mesmo o nome de “*artiste démolisseur*” [artista demolidor]<sup>229</sup>

Um outro aspecto inovador deste projeto está relacionado às novas vinculações entre capital público, o particular e a ação do Estado, bem como, sua aplicação, em uma operação de demolição/construção até então sem precedentes ou limites.

[...] O projeto Haussmann foi o resultado de uma série de hipóteses que se aplicaram com a seqüência e regularidade de uma operação científica, sobre o organismo urbano observado como um *corpus* unitário. Em 1867, ano da Exposição Universal, Paris é uma cidade “nova”, a mais “moderna” do século XIX, para ser mostrada e ficar como exemplo. E assim foi: à Paris haussmanniana pode caber o título de “modelo urbano” do século XIX.<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical**. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. RJ: Sec. Municipal de Cultura, Turismo e Esporte. Depto Geral de Documentação e Informação Cultural. Divisão de Editoração, 1992, p.192-3.

<sup>229</sup> BENJAMIN. op.cit., p.41.

<sup>230</sup> CHIAVARI. op.cit., p.576.

A divulgação deste projeto, vinculada à realidade francesa quando de sua implantação em países de outros contextos, simplificava-se e empobrecia-se ao ser aplicado sem um estudo da complexidade do plano original, reduzindo-se, muitas vezes, à monumentalidade superficial.

O primeiro plano urbanístico projetado para o Rio de Janeiro remonta a década de 1870, coincidindo com os anos mais prósperos e mais epidêmicos do Segundo Reinado.

A crise urbana no Rio de Janeiro era devido à atração de população originária de outras regiões e do exterior decorrente de ser um grande centro comercial, financeiro, cultural e político, além das perspectivas projetadas por ser a cidade-capital.

[...] A convivência humana, no Rio de Janeiro ia-se tornando de difícil administração com o crescimento em ritmo exponencial do número de seus habitantes, tornando transparente aos olhos de todos que os equipamentos urbanos existentes eram insuficientes para atender às demandas da população e que as normas disciplinadoras dos usos do espaço da cidade não estavam mais à altura das necessidades impostas pelos novos tempos.<sup>231</sup>

Podemos perceber as condições das habitações e da própria urbe em 1875, a partir do relatório da “Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro”, designada, em Aviso de 27 de maio de 1874, pelo Ministro do Império, João Alfredo Correia de Oliveira, responsável pela organização de um plano geral para a cidade.<sup>232</sup>

No primeiro relatório apresentado em 12 de janeiro de 1875, a Comissão coloca suas responsabilidades e propósitos, pautados na melhoria das condições de higiene e melhoramento do equipamento urbano e embelezamento da paisagem da cidade.

“[...] organizar um plano geral para o alargamento e retificação de várias ruas desta Capital e para a abertura de novas praças e ruas, com o fim de melhorar suas

---

<sup>231</sup>PECHMAN, Sérgio e FRITSCH, Liliam. A reforma urbana e o seu avesso: algumas considerações a propósito da modernização do DF na virada do século. FCRB. Centro de Estudos Históricos. **Seminário Rio Republicano**. Rio de Janeiro. Outubro de 1984, p. 09.

<sup>232</sup>Dessa Comissão faziam parte: Francisco Pereira Passos e os engenheiros Jerônimo Rodrigues de Moraes Jardim e Marcelino Ramos da Silva.

condições higiênicas e facilitar a circulação entre seus diversos pontos, dando, ao mesmo tempo, mais beleza e harmonia às suas construções”<sup>233</sup>.

Em 1874, a Comissão de Melhoramentos da Cidade, continha duas propostas: eliminar os inúmeros cortiços e dotar a cidade de uma nova fisionomia, aformoseando-a, em uma perspectiva de promover o saneamento, resolver o problema de abastecimento de água e o déficit habitacional.

No tocante a higiene das habitações do Rio, naquela época, diz o relatório:

A principal causa da insalubridade das casas em nosso país reside no péssimo sistema de sua distribuição interna. Construídas geralmente por homens práticos sem instrução alguma profissional e sem a menor idéia das condições de conforto e de higiene, que devem presidir à disposição dos aposentos, são as nossas habitações desprovidas dos meios de ventilação e de renovação de ar. [...] Alheios às mais simples noções de estética e até, muitas vezes, aos mais insignificantes preceitos da arquitetura, esmeram-se os nossos mestres-de-obras em sobrecarregar as fachadas dos prédios com molduras e cimalkas sem sujeição. [...] forram freqüentemente as paredes exteriores com azulejos que absorvem o calor solar e aquecem horripelmente o interior das casas; [...] além de darem às nossas ruas uma aparência sem arte e sem gosto, imprópria sem dúvida da nossa civilização, se tornam ainda nocivas ao conforto do interior do lar.<sup>234</sup>.

Entre outros pontos, o texto do relatório insinua uma questão de competência técnica, delimitação de espaço profissional entre engenheiros, arquitetos e mestres de obras, os aspectos estéticos oriundos desta conformação e a necessidade de melhoria nos itens de higiene, saúde e embelezamento das residências para que o olhar geral sobre a cidade possa ser mais belo e harmonioso.

O plano previa a desobstrução do canal do Mangue com a criação de galerias cobertas onde desembocarão valas e encanamentos, a construção da Universidade do Rio de Janeiro entre a rua Andaraí e o Bulevar 28 de setembro, com terreno suficiente para estabelecimento de horto botânico e jardim zoológico, a construção de duas extensas e largas avenidas arborizadas e o aterramento de pântanos. Foi esse o primeiro plano de conjunto urbanístico do Rio de Janeiro.

---

<sup>233</sup> REIS, José de Oliveira. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. **O Rio de Janeiro e seus prefeitos.** Evolução urbanística da cidade. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1977, p. 16.

<sup>234</sup> Ibid.,p.16-17.

Argan considera os planos urbanísticos como “tratados de política”<sup>235</sup>. Sendo assim veremos que este plano apresentado sofreu uma severa crítica do Engº Luis Rafael Vieira Souto. Uma série de catorze artigos publicados de 9 de outubro de 1875 a 2 de janeiro de 1876, no Jornal do Comércio, influiu poderosamente para que o plano fosse abandonado, conforme relata Morales de Los Rios Filho.

Este primeiro relatório e proposta demonstram que os problemas da cidade já eram bastante familiares a Pereira Passos, quando assumiu a Prefeitura do Distrito Federal. É o que se depreende da sua primeira mensagem, dirigida à Intendência Municipal em 1 de setembro de 1903, no capítulo “Saneamento e Embelezamento da Cidade,” onde temos o seguinte trecho:

Apenas encetei a gestão dos negócios municipais, tratei de organizar um plano de melhoramentos de viação urbana, completo bastante para melhorar realmente a nossa cidade, e *modesto quanto necessário* para ser levado a efeito e não ficar no terreno das utopias. [...] projetando com cautela e executando com decisão, poderia iniciar e levar avante o empreendimento de melhorá-la sem precisar dispor previamente das enormes somas julgadas necessárias pelos que haviam estudado este problema<sup>236</sup>.

Pereira Passos encontrou elementos para a elaboração do Plano de Melhoramentos nos trabalhos da antiga Comissão da Carta Cadastral. Aproveita o estudo deste plano e como primeira medida de ordem administrativa, anexou a Comissão da Carta Cadastral à Diretoria de Obras e Viação.

O plano que serviu de base à obra de remodelação da cidade na administração Pereira Passos consta do Ofício nº 30, de 13 de abril de 1903. Nesse ofício, enviado pelo engenheiro chefe Alfredo Américo de Sousa Rangel, há a explicação pormenorizada do plano e uma estimativa orçamentária para sua execução. O plano foi integralmente aceito pelo Prefeito, que o transcreve na sua Mensagem de 1º de setembro de 1903, sob o título “Embelezamento e Saneamento da Cidade”.

---

<sup>235</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>236</sup> REIS. Op.cit, p.22.



“É realmente impressionante a coincidência, para não dizer exatidão, entre a obra efetivamente executada e o plano elaborado. Os pequenos desajustes constituem uma parte ínfima do volume total realizado.

Em muitos casos, a realização superou ao programado, ampliando aqui, melhorando ali, tudo dentro da mais absoluta realidade.”<sup>237</sup>

A proposta de remodelamento e a reforma da cidade como solução da crise urbanística e a reorganização do Distrito Federal fez com que houvesse uma redistribuição de autoridade e esferas de competência sendo a Comissão desdobrada.

[...] Ao engenheiro Pereira Passos, integrante da Comissão de Melhoramentos da Cidade, de 1875, e ao médico sanitário Oswaldo Cruz, Rodrigues Alves encarregaria, respectivamente, a implementação da reforma urbanística e da reforma sanitária do Distrito Federal entregando, por outro lado, ao Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas, a responsabilidade de reformar o cais do porto e rasgar três avenidas na cidade.<sup>238</sup>

O Plano de 1903 propõe outra leitura: a adequação da sociedade mediante a proposta formalmente moderna e essencialmente capitalista, que privilegia a circulação (tornar eficiente o sistema de transporte e circulação de mercadorias e pessoas, daí a preocupação com a melhoria viária, avenidas e tráfego); garante a eficácia da força de trabalho (com o saneamento e intervenção em áreas populosas, redistribuindo geograficamente as classes sociais) e atrai novos investimentos e capitais (o embelezamento e melhoramento da cidade-capital, vendida como produto e mercado-imagem ao exterior).

Pereira Passos empreenderá uma completa mudança no espaço da cidade do Rio de Janeiro modificando as relações de seus habitantes e destes com o espaço.

Estas modificações nos referenciais urbanos afetarão os usos, costumes e paisagem cariocas. Veremos que essas ações concretizarão, se adequarão ou sofrerão resistências às condições e limites impostos pela paisagem humana e urbana.

---

<sup>237</sup> Ibid.op.cit.p.17

<sup>238</sup> PECHMAN.op.cit., p..18-19.

### 3.4. AS REFORMAS EMPREENDIDAS POR PEREIRA PASSOS.

Pereira Passos<sup>239</sup>, com poderes considerados ditatoriais, toma a si a tarefa de transformar a capital da República em uma cidade “moderna, higiênica e civilizada”, “à altura das metrópoles européias e norte-americanas, bem como superar a rival latina, Buenos Aires. Esta tarefa teria o objetivo também de retirar a pecha internacional de “cidade empestada” o que prejudicava as relações comerciais com outros mercados estrangeiros.

Comparado a Haussmann, Pereira Passos é alçado a uma situação de destaque, maior que o reformador francês para muitos cronistas, pois fez coisa de vulto ainda maior: além de remodelar materialmente a cidade, transformou-a até em seus usos e costumes, vendo projetar-se depois, no resto do país, como reflexo natural e profícuo, os benefícios que criara.

Durante e ao término de seu mandato, além de artigos elogiosos, Pereira Passos também foi personagem de caricaturas, charges, críticas e de programas teatrais das revistas de ano.

Selecionamos alguns trechos de jornais de época quando de seu falecimento. Percebemos como as manchetes construíram o perfil deste prefeito. “O grande remodelador da cidade”, “Uma perda nacional”, “Um homem”, faz jus à faceta “moderna” deste engenheiro, “apoiado pelo governo e com o aplauso da população”, considerando “pessimistas”, “retrógrados” e “estacionários” os que questionavam seus feitos. Veremos, mais adiante, o avesso destas transformações no tecido da cidade.

---

<sup>239</sup> O Dr. Francisco Pereira Passos, nasceu em 29 de agosto de 1836, na cidade de São João Marcos, no Estado do Rio de Janeiro, e era filho dos barões de Mangaratiba. Formou-se na antiga Escola Central, hoje Politécnica, e foi logo depois nomeado adido à legação brasileira em Paris, onde aperfeiçoou os seus estudos de engenharia, publicando, em seguida, em Londres, a "Caderneta Passos", trabalho técnico de grande valor para o período. Ao voltar para o Brasil assume diversos cargos como engenheiro em várias linhas de Estrada de Ferro e reconstruções de estações ferroviárias. Foi nomeado para o cargo de prefeito do Distrito Federal, cargo de que tomou posse no dia 29 de dezembro de 1902 e o entregou no dia 15 de novembro de 1906.

E o Sr. Dr. Pereira Passos, sem mais detença, pôs em evidência o seu plano de remodelação da cidade, dando trabalho a milhares de operários, pondo abaixo pardieiros, prédios novos e velhos, mostrando que tudo que existia e estava de pé não prestava, era um atestado do nosso atraso, da nossa vergonha, de falta de capacidade administrativa e de pusilanimidade. Um trabalho ingente, foi um movimento como jamais se viu o que se fez durante a administração do grande engenheiro. O programa do Dr. Passos para sanear e embelezar a nossa hoje formosa cidade iniciou-se sob os melhores auspícios [...].<sup>240</sup>

No período presidencial que ficou assinalado na história como o iniciador dos melhoramentos que a capital brasileira estava a exigir, o Dr. Pereira Passos foi a sua figura mais operosa e destacada. [...] E assim abriu avenidas, ajardinou, com supremo gosto, as praças e largos, outrora em abandono, construiu esse passeio sem rival que é a extensa Avenida Beira Mar, introduziu os calçamentos asfaltados, cuidou das habitações do proletariado, ergueu edifícios que atestam a nossa cultura de povo adiantado e transformou a nossa Capital Federal na mais bela cidade do mundo.<sup>241</sup>

A capacidade do administrador não foi questionada pelos jornais, nem os seus atos, pois, o principal mote de seu plano urbanístico foi transformar a natural beleza da capital brasileira em um ângulo mais belo, porque, moderno; recortando suas chagas e abrindo caminho ao progresso.

Passado e futuro são alegorizados para demonstrar as propostas de remodelação urbana. Progresso e Atraso, Novo e Velho, República e Colônia estão subliminarmente representados em crônicas, caricaturas, peças teatrais.

Num quadro de um pintor simbolista da época, vê-se um velho gigante, cheio de vigor e vontade, projetando-se sobre a cidade tímida e avelhantada, ostentando, numa das mãos, uma enorme vassoura e, na outra, a régua, o compasso e o prumo. Imagem típica das representações ideológicas que desempenharam papel ativo nas lutas subjacentes às grandes obras de remodelação da capital da República, [...] Trava-se uma luta entre dois grandes “campos” ou princípios: o progresso, a civilização, a regeneração estética e sanitária da cidade; a cidade colonial, atrasada, anti-estética, suja e doente.<sup>242</sup>

Os “discursos” a respeito da cidade na virada para o século XX, reiterados pela imprensa e difundidos por médicos, engenheiros e políticos impregnam a população e

<sup>240</sup> **A República**, 3 de março de 1913. Grifos meus

<sup>241</sup> **Folha Do Dia**, 3 de março de 1913. Grifos meus

<sup>242</sup> BENCHIMOL, op.cit.,p. 205

legitimam a necessidade das profundas mudanças urbanas na capital tendo como seus espelhos, a beleza e a estética européias.

Quando [...] percorremos pela primeira vez a Europa, impressionam desde logo [...] as grandes obras públicas que se executam em todas as cidades [...] e que se hão tornado, pela sua generalidade, um movimento característico dessa época. Não se pense no Brasil que somente as grandes sociedades, as capitais ricas e populosas se lançam em tais empresas, não: é um arrastamento geral que das grandes cidades partiu para as mais pequenas, são obras consideráveis empreendidas ao mesmo tempo em toda a parte, com o fim de salubridade, comodidade e beleza.<sup>243</sup>

O bonde elétrico percorre e direciona novos caminhos para o carioca, mas, que conviviam até 1907, com bondes puxados a burros. Incômodos e sujos congestionavam as ruas estreitas da cidade, sendo rapidamente ultrapassados, pelos bondes elétricos em seu caráter até então moderno.

Veremos na transcrição de trecho de jornal, a solenidade da inauguração da tração elétrica aplicada nos bondes da Cia Ferro Carril do Jardim Botânico. Foi um acontecimento político e midiático.

A solenidade envolvendo a vice-presidência da República, o Estado Maior, ministros e representantes da imprensa, atesta a nobre tarefa de aliar a técnica (com a descrição de oficinas de eletricidade e dependências e os melhoramentos feitos nas linhas), ciência (aos “heroes” engenheiros electricistas), beleza (o asseio, a ordem e regularidade das oficinas) e aspectos modernos da implantação das novas linhas: a velocidade era elogiada (contrapondo com os percursos realizados pela tração animal, “feito em 25 minutos”); o conforto atestado; e nas fotografias feitas em lugares por onde passavam, ocorria a aglomeração nas ruas, a curiosidade na apreciação no novo sistema de tração.

---

<sup>243</sup> Escrevia o conselheiro Soares de Souza, conservador, deputado geral de 1878 a 1887, senador 1887, presidente do Banco do Brasil (1873-1878) e ministro da Fazenda no gabinete de Cotegipe (1885). Apud. BECHIMOL.op.cit.,p.196-7.

Apoz serem examinadas as officinas de electricidade, perfeitamente montadas, visitaram os convidados todas as officinas de ferreiro, corrieiro, carpinteiro, pintura e mais dependencias, officinas essas que occupam a extensa e vasta área de sete mil metros quadrados, em tudo notando-se o maior asseio, ordem e regularidade, que muito abonam os esforços empregados pelo actual gerente de tão importante empreza, que como era de prever, lutou com immensas difficuldades, por falta de pessoal idoneo habil para trabalhar com apparatus electricos. Em alguns logares por onde passavam os bonds foram photographados [...]Durante o trajecto do bond innumeras pessoas agglomeravam-se nas ruas, justamente curiosa de apreciar o novo systema de tracção, que, de futuro, ha de ser applicado por força às estradas de ferro.<sup>244</sup>

A electricidade ganha espaço e será eleita a “fada madrinha” do novo século durante a Exposição Universal de 1900 em Paris.

Símbolo do moderno, portadora de progresso, iluminará ruas e avenidas proporcionando em outros espaços, outras relações e vivências urbanas.

O bonde elétrico foi um dos primeiros sinalizadores da nova paisagem urbana carioca. As reformas no centro da cidade redesenharão outros espaços e sinalizarão outras configurações.

#### 3.4.1.Reformas no Centro da Cidade do Rio de Janeiro.

As epidemias, a crise habitacional, a deficiência dos serviços de abastecimento de água e esgoto, a fragilidade dos transportes públicos e as dificuldades de circulação no centro da cidade e, ainda, a utilização das praias e ruas como depósito de lixo apresentam o retrato do Rio de Janeiro no final do século XIX.

Para Pereira Passos a cidade possuía deficiências: de vias de comunicação para desafogo do intenso movimento urbano, calçamento geralmente péssimo, limpeza pública precária, carência quase completa de embelezamento ou de quaisquer atrativos nos logradouros públicos, afastando a população, acrescida de edificações antiquadas, anti-higiênicas e anti-estéticas.

---

<sup>244</sup> **Diário de Notícias**, 10 de outubro de 1892.

Para superar tal estado de precariedade, o Estado assumiria as melhorias na cidade, mas, em contrapartida, a população abriria mão de hábitos tradicionais que impediam, segundo o prefeito, a caminhada ao progresso.

Para tanto, as reformas assumidas pelo Governo, enquanto produtor de serviços ou como regulador de usos, transferiu para a esfera do público, competências que até então pertenciam à esfera do privado, o que fez com que no centro da cidade casarões, casas e cortiços fossem colocadas abaixo.

A preocupação com a estética na remodelação urbana não se identifica com a afirmação de uma linguagem formal específica. O gosto oficial impõe-se de maneira indireta, como nos resultados do concurso de fachada ou através de recomendações sobre aspectos negativos do que não se pode fazer na nova arquitetura da capital, expressas em artigos jornalísticos ou literários de porta vozes que assumem o discurso oficial.

Em dado momento, Passos toma a si a tarefa de “desportuguesar” a cidade, retirando seu aspecto colonial impressa, entre outros, no estilo de casas construídas pelos mestres de obras que utilizavam compoteiras e janelas de peitoril.

Em artigo intitulado “A Cidade” Olavo Bilac, uma das principais vozes da cúpula do governo assume este desejo de embelezamento citadino e escreve:

Confesso que só acreditarei na influência que a architectura da Avenida há de ter no aformoseamento do Rio, quando vir a architectura e o estylo das primeiras casas novas. Se vamos ter uma Avenida cheia de casas de cacaracá, melhor será que nós deixemos de sonhos e que fiquemos contentes com o beco dos Cancellos e a Travessa do Ouvidor. Oh! As compoteiras! Quem seria o mestre de obras, perverso e fatal, que teve em primeira mão a abominavel idea de plantar esses medonhos vasos de cimento no topo das casas do Rio de Janeiro?! Não há mais uma só casa nova, que não tenha compoteiras; casa sem compoteira, nesta pobre cidade, é como cabeça sem cabellos: não está completa [...]. Se os mestres de obras se vão encarregar de multiplicar na Avenida as casas com compoteiras e com janellas de peitoril, mais não vale pensar em grandezas...<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> Olavo Bilac. “A Cidade”. **Gazeta de Notícias**. 13.07.1903. Manteve-se a grafia original.

Junto com a disposição de retirar as casas com compoteiras das vistas da Avenida Central, também removeram pessoas, deslocaram marcos territoriais, propuseram campanhas de saneamento e retiraram quiosques populares dos logradouros.

Ocorreu a re-elaboração de um Código de Posturas<sup>246</sup> do município, cujas orientações procuram regular o comportamento individual em prol do coletivo, indicando medidas preventivas, preceitos de assepsia e guias de comportamento cotidiano.

Alguns itens colocam a dimensão deste controle. Utilizado muito mais como justificativa em prol dos “bons costumes” e “embelezamento” da cidade, procura-se, na verdade, a coibição de atividades como: a proibição dos “grosseiros” costumes do entrudo no carnaval, a venda de bilhetes de loteria nas ruas da cidade; a venda de miúdos de reses em tabuleiros; a ordenha de vacas nas ruas, à porta do freguês; a criação de porcos dentro do perímetro urbano; o exercício da mendicância nas ruas.<sup>247</sup>

O Código também estabeleceu o serviço de apreensão de cães vadios nas ruas; baixou novos regulamentos de construção e reconstrução de prédios e tornou obrigatória a pintura das fachadas dos prédios visíveis dos logradouros.

E os mendigos saem de cena rapidamente na revista, assim como do centro da cidade remodelada. Nela, imago de um país que se sonha em sintonia com o cosmopolitismo europeu, o capitalismo liberal e a modernidade, não cabem – senão à margem ou como mal a ser extirpado – trabalhadores, imigrantes, negros, mendigos e desempregados. Assim como casebres, pardieiros e ruelas. Ou qualquer outro elemento capaz de quebrar a tensa harmonia dessa miragem cosmopolita [...] que enfeitiçasse o olhar de seus espectadores a tal ponto que, vendo a própria cidade, enxergassem apenas os contornos de sua representação pictórica ou ficcional.<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Código de posturas municipais é de 1832 e entra em vigor em 1838. Elaborado pela Sociedade Nacional de Medicina dispunha a legislar sobre os aspectos mais diversos da vida da cidade.

<sup>247</sup> Para termos uma idéia do discurso no tocante à adoção destas medidas vejamos a fala do Prefeito a banir as “velhas usanças”: “Comecei por impedir a venda pelas ruas de vísceras de reses, expostas em tabuleiros cercados pelo vôo contínuo de insetos, o que constituía espetáculo repugnante. Aboli igualmente a prática rústica de se ordenharem vacas leiteiras na via pública, que iam cobrindo com seus dejetos, cenas estas que ninguém certamente achará dignas de uma cidade civilizada”. Apud REIS. op. cit. p.34.

<sup>248</sup> SUSSEKIND. op. cit, p.57.

A regulação em defesa da moral pública em que ébrios, descalços, indivíduos não trajados decentemente (ou de maneira ofensiva ao decoro público) estavam impedidos de frequentar os parques públicos da cidade não foi suficiente para manter estas determinações, ocorrendo várias formas de burla em outros espaços e maneiras. Subverteu-se a ordem quando a população apropriou-se de outros lugares, antes projetados e designados a outras funções sociais e culturais.

[...] Os parques públicos, idealizados para ajudar a moldar a nova imagem do “Rio civilizado”, acabaram por ser frequentados principalmente pelas classes populares, que neles foram buscar refúgio nos dias mais quentes e o deleite, assistindo às exibições das bandas de música. As religiões populares não apenas sobreviveram às leis que lhes eram contrárias e aos preconceitos de que eram vítimas, como também arrebanharam novos fiéis, muitos deles subtraídos das hostes do culto dominante. O jogo do bicho não parou de crescer apesar de combatido, comprometendo, na sua ilegalidade, até mesmo os órgãos de imprensa e as autoridades policiais. O carnaval perdeu a companhia do estruendo, mas, por outro lado, ganhou espaço com a abertura da Avenida, firmando-se como a maior festividade popular da cidade<sup>249</sup>.

Quanto às preocupações higiênicas, as campanhas de saúde estavam direcionadas às moléstias escolhidas que não vitimavam a maioria da população como a tuberculose. O alvo da Diretoria Geral de Saúde Pública era aquelas doenças que prejudicavam a imagem do país no exterior como a febre amarela.

Esta estratégia era percebida pela população, pois a desatenção dada pela Saúde Pública às doenças que mais ceifavam os mais necessitados era denunciada em cartas, redigidas em tons dramáticos e irônicos, dirigidas a jornais: “[...] e finou-se o meu companheiro pela tuberculose, moléstia que entre a classe operaria é conhecida por ganância prepotente [...]”<sup>250</sup>

Devemos atentar a outro aspecto: a aliança de interesses do capital privado e a ação estatal. Lílian Vaz e Elizabeth Cardoso<sup>251</sup> analisam os projetos peticionados por cidadãos e empresas junto ao Poder Público para alargar, retificar ou prolongar ruas, abrir

<sup>249</sup> PECHMANN. op.cit,p.52.

<sup>250</sup> Carta do operário José Costa Reis. “As construções”, *Jornal do Brasil*. 03.10.1904. Apud.BRENNNA.op.cit, p.255.

<sup>251</sup> VAZ, Lílian F e CARDOSO, Elizabeth D. Obras de melhoramentos no Rio de Janeiro: um debate antigo e um privilégio concorrido.In.BRENNNA, Giovanna R. **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**. Rio de Janeiro: Index, 1985.



novas ruas e avenidas, construir edifícios modernos para o comércio e habitação, como também, direcionados às obras públicas: abrir túneis, arrasar morros e construir novos cais.

Em propostas verossímeis, grandiosas, simples ou meramente curiosas, vislumbra-se os lucros e o médio investimento, propondo, em troca das melhorias que dariam à cidade, uma série de favores, alguns incabíveis.

Os projetos considerados de efetivo melhoramento e utilidade pública receberam as devidas concessões. A cidade ficou assim, fragmentada em territórios e, no entanto, as obras concedidas, na maioria das vezes, nunca se concretizaram devido a diversos impedimentos, como por exemplo, as disputas jurídicas em áreas privilegiadas.

Contudo, setores populares conseguiram com certo sucesso reorientar o curso da reforma. Se não conseguiram demover certo aspecto elitista que as mudanças provocaram, puderam ao menos diminuir a implantação de aspectos mais polêmicos e anti-populares.

O subproduto do alargamento de ruas e avenidas, bem como do saneamento das habitações coletivas foi o estabelecimento de uma grave crise de moradia na cidade. Esta gente juntamente com aqueles que foram se instalar nos morros próximos, apesar de ter perdido suas casas, logrou impor a sua permanência nas áreas centrais da cidade, evitando, assim, que da reforma resultasse a segmentação espacial da Capital entre ricos e pobres.<sup>252</sup>

As profundas mudanças de referências espaciais e alocação em regiões alternativas produzem a sensação de estranheza e impotência frente aos novos rumos impostos.

Esta ambigüidade de posicionamento, se de um lado saúda o progresso enunciado nos discursos, em outra ponta, busca a estabilidade de ambientes conhecidos em uma tentativa de não perder o controle sobre o próprio ambiente, refletindo as visões da cidade pelos seus habitantes, que se identificam nas histórias das revistas de ano.

---

<sup>252</sup> PECHMANN.op.cit.,p.51.

Panorama ou revista de ano, o efeito costumava ser semelhante: a produção da utopia de um Rio-Capital. A estratégia de representação do espaço urbano obedece, por sua vez, a princípio idêntico nos dois casos: ampliar a visibilidade do espectador-habitante com relação à própria cidade. Visibilidade interessada porque parece forçá-lo a enxergá-la sempre como Capital ponto central da história, imago da modernidade..<sup>253</sup>

As reformas estabelecidas no centro do Rio de Janeiro propõem o rasgar em avenidas que possibilitem o fluxo de pessoas e bens simbólicos de uma ponta a outra. A Avenida Central será o principal palco deste trânsito material e cultural.

### 3.4.2.A Avenida Central

A Avenida Rio Branco, que nasceu sob a denominação de Avenida Central, passando a ter, só mais tarde, por ocasião da morte do barão, a nomenclatura atual, é concepção exclusiva de Lauro Müller<sup>254</sup>.

Tem a Avenida Rio Branco 1820 metros de comprimento, entre o Obelisco situado na Praça Paris e um antigo marco colocado na Praça Mauá, o que representa uma referência da engenharia e planejamento urbano para a época.<sup>255</sup>

O projeto de melhoramento na cidade do Rio de Janeiro de 1903 previa uma grande avenida, aludindo ao ideal haussmaniano de visões em perspectiva através de longas séries de ruas. “A avenida seria margeada por arcadas, de ambos os lados e em toda

<sup>253</sup> SUSSEKIND.op.cit.p.60.

<sup>254</sup> [...] na verdade, o seu idealizador foi Lauro Müller. Segundo o testemunho de quem a elas assistiu, as coisas se passaram do seguinte modo: No seu gabinete de trabalho, o Ministro acabara de aprovar o projeto definitivo do Porto do Rio de Janeiro, cujos estudos haviam sido executados sob a direção imediata do grande Engenheiro Francisco Bicalho. Dirigindo-se aos auxiliares ali presentes, observou-lhes Lauro Müller: “Bem, meus senhores, o problema do Porto do Rio de Janeiro está resolvido, mas não completamente – temos, agora, que prover-lhes as vias de acesso” – e, ato contínuo, tomando de um lápis vermelho, traçou na planta da cidade que se achava sobre a mesa, a Avenida Central, de mar a mar, e cujo plano definitivo muito pouco se afastou do risco inicial. Apud REIS. op.cit.,p.22.

<sup>255</sup>“É preciso destacar a dimensão do fato, pois, tratava-se de uma longa avenida, maior que a então famosa Avenida *des Champs Elysées* de Paris, a qual possuía 1.900 metros de extensão. Abandonando traçados tortuosos e ruas estreitas, a Avenida Central teria uma extensão de 2.000 metros contando com as praças situadas em seus extremos. Possuiria 33 metros de largura, sendo 22 de leito e 5,5 para cada passeio lateral. Pode-se imaginar o que representou, por suas dimensões, a nova avenida, pois estabelecia um contraste com as ruas antigas, que possuíam 7 metros de largura na sua totalidade”. TAVORA, Maria Luisa L O concurso de fachadas de 1904 no Rio de Janeiro. **Gávea**. Revista História Arte e Arquitetura. PUC/RJ. N. 3. Julho 1986, p.16.

a sua extensão, e no seu cruzamento com as ruas transversais, terraços de ferro ligariam as arcadas de uma esquina a outra, para que toda a rua pudesse ser percorrida a “pé enxuto”<sup>256</sup>.

Os prédios seriam “padronizados” com aspecto elegante e artístico, pois os que existiam até então, não condiziam com as novas propostas estéticas, que segundo o relatório envergonhavam a paisagem de uma capital. “Apenas possuímos um ou outro edifício digno de uma grande capital, mas esses mesmos amesquinados pela posição em que se acham e pela vizinhança de construções acanhadas e sem gosto.”<sup>257</sup>

O projeto contemplava arcadas, ruas transversais e terraços de ferro, proporcionando “um aspecto elegante” e despertando o gosto pelas “belas construções arquitetônicas”.

Outro aspecto seria a retirada de ruas acanhadas, estreitas e tortuosas, sem visibilidade, para um extenso corredor de circulação e para a celebração de “grandes festas nacionais”. Desta forma, a rua torna-se espaço e palco de espetáculos, proporcionando uma visibilidade de suas arcadas, contemplando as ruas transversais, ordenando o desfile e manifestações de festas nacionais. Visualmente encenava o caminho do moderno.

Imagine-se por um momento o que serão, quando edificada a nova rua, as grandes festas de carnaval e outras, que tão grandiosamente se fazem nesta capital, quando os ricos préstitos percorrerem aquela extensão e desembocarem na vasta praça. Para a celebração das grandes festas nacionais, glorificação dos grandes vultos da humanidade, ficará a cidade do Rio de Janeiro com essa rua e o jardim do campo da Aclamação dispondo de condições materiais, sobre as quais não levará vantagem nenhuma outra cidade.”<sup>258</sup>

Com a Avenida Central, ganhou a cidade do Rio de Janeiro a sua mais importante artéria na zona central modificando por completo os hábitos e aspectos da cidade.

Sua influência no comércio foi decisiva. As melhores casas comerciais foram ali instaladas. Os jornais construíram seus prédios monumentais. As grandes companhias,

---

<sup>256</sup> Projeto de melhoramentos na cidade do Rio de Janeiro. 1903. P. 3. Apud. BENCHIMOL. op.cit.p. 199

<sup>257</sup> Projeto de melhoramentos na cidade do Rio de Janeiro. 1903. P. 3. Citado em BENCHIMOL. op.cit.p. 199.

<sup>258</sup> Projeto de urbanização da cidade do Rio de Janeiro. 1903. Apud.BECHIMOL. op.cit., p.199.

clubes, hotéis e vários edifícios do Governo, como a Escola de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, o Supremo Tribunal, o Teatro Municipal foram nela localizados.

Quando surgem, na área nobre da Avenida, os edifícios públicos reservados às instituições, a transformação do conceito de arquitetura e de "monumento" por parte da cultura oficial torna-se extremamente clara. Se no Rio de Janeiro do final do Império considerava-se que o objetivo dos monumentos da cidade era "sugerir, inspirar, comover", aos palácios da Capital da República cabe agora o papel de "representar". O conteúdo, a mensagem ideológica e estética são substituídos pela ênfase tipológica: o que mais importa, é que cada edifício seja logo reconhecível como "o museu", "a ópera", o "banco", "o palácio do governo" de uma grande capital."<sup>259</sup>

O seu aspecto arquitetônico durou até a difusão do concreto armado e a construção de grandes prédios no período de Vargas, o que de certa forma, manteve, em outra leitura de estilo, os conteúdos de representação monumental.

A Avenida foi construída em tempo recorde, iniciada em 29 de fevereiro de 1903 em março do ano seguinte estava totalmente aberta, sendo sua inauguração no aniversário da proclamação da República, a 15 de novembro de 1905, como parte dos festejos daquela data.

O significado deste conjunto não poderia ser mais próximo. Inaugurava-se ao mesmo tempo a Avenida Central e a iluminação elétrica no Rio de Janeiro, ou seja, abria-se o caminho e a luz para novos tempos, liderada pela República-festa, república-progresso.

O outro lado é necessário contrapor. O custo social e político da obra, daí sua ação rápida.

A Comissão Construtora da Avenida Central, chefiada por Paulo de Frontin, iniciou as demolições em fevereiro de 1904. Numa operação rápida e fulminante, atacou os trabalhos no centro e nos extremos da avenida, mobilizando, dia e noite, um grande contingente de "operários do Estado", em sua maioria imigrantes recrutados no instável e abundante exército de reserva existente na cidade.[...] A avenida - e o elenco de normas e proibições que acompanhou sua construção - desabrigou milhares de pessoas e desorganizou drasticamente seu quadro cotidiano de existência. Segundo Souza Rangel, foram desapropriados cerca de 500 prédios; Reis afirma

---

<sup>259</sup> BRENNNA.1987. op.cit.,p.56-7.

que a avenida exigiu 700 demolições e Eulália Lobo menciona 641 casas de comércio desapropriadas.<sup>260</sup>

A regulação em defesa da estética proposta pelo Código de Postura pode ser demonstrada por ocasião do concurso de fachadas em 1904.

A Comissão responsável pela realização da Avenida Central promoveu um concurso de fachadas, orientada pelo princípio que o ponto de partida da obra arquitetônica era a fachada, vindo as plantas a seguir, invertendo a perspectiva do olhar e da construção e projeção de um espaço.

O edital do concurso estipulava a altura mínima que cada prédio devia ter, bem como as suas larguras possíveis, não podendo o arquiteto planejar a obra levando em consideração tão somente o seu padrão estético. Como se vê, priorizava-se o arcabouço, a maquiagem em detrimento da obra em si.

O edital previa a apresentação de fachadas que pudesse servir de referência às realizadas pelos proprietários e compradores daquela nova via pública.

É interessante perceber a composição da Comissão de Julgamento e verificar o entrelaçamento de idéias relativas à estética, saúde e engenharia que estavam em jogo, perceptível já na escolha de seus membros componentes.

Sob a presidência de Lauro Müller, engenheiro e ministro da Viação, com a assistência de Paulo de Frontin, engenheiro-chefe dos trabalhos da Avenida Central, assim ficou composto o júri do concurso: Dr Pereira Passos, presidente municipal, engenheiro; Saldanha da Gama, diretor da Escola Politécnica; Jorge Lossio, engenheiro, representando o Instituto Politécnico; Aarão Reis, engenheiro, representando o Clube de Engenharia; Feijó Júnior, médico, diretor da Faculdade de Medicina; Oswaldo Cruz, médico, diretor de Saúde Pública; dr. Ismail da Rocha, médico, representando a Academia de Medicina e finalmente, Rodolfo Bernardelli, escultor, diretor da Escola Nacional de Belas Artes.<sup>261</sup>

Mas havia ausências que foram notadas. "Não deixou de haver quem observasse que tratando-se de um concurso puramente artístico fossem esquecidos na formação daquelle jury tanto o Conselho Superior das Bellas Artes como a Sociedade Propagadora

---

<sup>260</sup> BENCHIMOL, Jaime. A modernização do Rio de Janeiro. In. In.BRENNNA, Giovanna R. **O Rio de Janeiro de Pereira Passos**: uma cidade em questão II. Rio de Janeiro: Index, 1985.P.602.

<sup>261</sup> TAVORA.op.cit,p.17.

das Bellas Artes", comentava a revista *Renascença* em abril de 1904, publicando um amplo relato sobre os resultados do concurso.<sup>262</sup>

Na análise do conjunto de projetos apresentados, salienta-se o aspecto decorativo vinculado à mistura de influência francesa articulada ao repertório clássico, outros incursionam ao gótico inglês e ainda, alguns retornam ao Renascimento italiano.

Estes projetos estavam calcados em construções bem sucedidas das cidades européias cujas imagens e projetos eram divulgados em manuais de arquitetura e fartamente ilustrados, com variados detalhes dos diferentes tipos de construções e que aqui aportavam para delírio e deleite de muitos.

O resultado final, ganho pelo engenheiro dr. Rebecchi, e em segundo lugar pelo engenheiro arquiteto Adolfo Morales de los Rios, professor da ENBA, não foi isento de críticas: em um artigo assinado apenas pelas iniciais de seu autor, A T F, lê-se: “No fim de contas, pareceu-nos apenas uma ‘fachada de concurso’”.<sup>263</sup>

Em estilos divorciados da realidade, sociedade e história brasileiras, percebemos que o propósito da Comissão era determinar vetores de prestígio a referências européias, estas também pouco diferenciadas, pois, não havia a valorização dos estilos em si, mas, o efeito visual da escolha do repertório arquitetônico e sua legibilidade em uma outra hierarquia funcional, espacial e mesmo social.

Desta forma, nos repertórios apresentados nas sedes de representações dos novos protagonistas da vida política nacional teremos um mosaico de amostras de neogótico", "neomedieval", "neopersa", "neobarroco" e "art nouveau", em uma colcha de retalhos de impacto visual/arquitetônico.<sup>264</sup>

Retoma-se desta maneira, a valorização de saberes relacionados à arquitetura e ao belo, em detrimento dos mestres de obras e seus saberes técnicos. Para perceber estas

---

<sup>262</sup> BRENNNA, Giovanna R. Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX). In. FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

<sup>263</sup> Apud. BRENNNA. 1987., op.cit., p. 58.

<sup>264</sup> Brenna considera que ocorreu, neste momento, uma brilhante amostra do ecletismo internacional com prevalência de linguagem classicista (nas versões neo-renascença italiana e francesa e segundo império). No sistema de ruas complementares do centro comercial, um ecletismo moderado, com prevalência de soluções "neo-renascença" ou "maneiristas". Apud BRENNNA. op.cit., p.58.

fronteiras, poderíamos indicar as frases da tese apresentada por Adolfo de Morales de los Rios no concurso para lugar de lente de estereotomia da ENBA, em 1897: “A Arquitetura é simbólica e divina pela proteção que presta aos grandes ideais da humanidade” e “A arquitetura da época atual é essencialmente enciclopédica nas suas manifestações de transição e se acha em vias de atingir seu modelo típico e definitivo pela combinação predominante do ferro e do aço com outros materiais de construção e especialmente com os vidros, os cristais e os produtos cerâmicos foscos ou esmaltados.”<sup>265</sup>

A leitura de Morales de los Rios é significativa. Demonstra a idéia de arquitetura vinculada aos ideais da humanidade e analisa perspicazmente sua manifestação enciclopédica como transitória, pois, em meio às renovações no emprego de materiais, procura-se um modelo típico. Veremos que esta posição encontra-se no mesmo estágio de coerência com os arquitetos decoradores europeus do período, impulsionados pelo movimento *nouveau* e será discutido no próximo capítulo.

Podemos perceber os conflitos que ocorreram com as mudanças sociais e tecnológicas causadores da “desorientação entre construtores e arquitetos”: conflito de classes, conflito de programas arquiteturais, conflito no agente de trabalho, conflito de técnicas, conflito nos métodos de trabalho, conflito nos materiais empregados, conflito nas estruturas dos edifícios<sup>266</sup>.

Caberia uma afirmação no tocante à formação do arquiteto. A ENBA mesmo mantendo uma orientação pedagógica de caráter clássico, fornecia ao aluno um nível de conhecimentos que permitiu o manejo das diversas referências estilísticas, ao mesmo tempo, em que os alunos acompanhavam a evolução das técnicas construtivas no que estas poderiam melhor oferecer quanto à aplicação dos novos materiais.<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> Estas discussões estão em BARATA, Mário. Século XIX. Transição e início século XX. In.: ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

<sup>266</sup> BARATA, Mário. Século XIX. Transição e início século XX. In.: ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

<sup>267</sup> Ver entre outros: SOUZA, Kátia. A formação do arquiteto e as transformações na arquitetura do século XIX. Anais. **180 anos de EBA**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

No final das contas, permanecerá o aspecto decorativo e o sentido simbólico de transmutar em pompa, uma fachada que encobre os escombros que a sustentam: uma aparência próxima à face que se deseja.

[...] O concurso revitalizou a figura do arquiteto e colocou na ordem do dia a Escola de Belas Artes e todos os seus valores, em detrimento do antigo e tradicional construtor, o mestre de obras. Os projetos apresentados dispensariam a atuação deste agente pouco familiarizado com estilos europeus e despreparado para a utilização de materiais que estes estilos exigiam. Toda a arquitetura apresentada assumiu a função simbólica, a preocupação de ostentar uma aparência alinhada ao aspecto das metrópoles do Velho Mundo.<sup>268</sup>

A representatividade destas fachadas pode ser vista, por outro ângulo: a complexidade da sociedade civil e o esgarçamento de suas fronteiras, onde a dinâmica das classes em ascensão e o discurso da mudança camuflam as contradições, ou seja, “é preciso mudar para que tudo fique como antes”.

[...] atrás dos supostos hábitos importados do exterior, impregnados de ideologia progressiva - fachadas postiças de uma cenografia urbana em moda na época - estavam, de fato, se desmanchando as aparências da velha sociedade, esvaziada, já havia tempo, de seu significado. À sombra dos tapumes, e dos moldes das novas modas recém-chegadas da Europa, de um lado a classe no poder; [...] do outro, a dinâmica entre as novas classes sociais em ascensão dá sinais de uma lenta, mas contínua transformação social.<sup>269</sup>

Estas lentas e contínuas transformações sociais reorientam a forma de ocupação e apropriações de outros espaços, promovendo releituras e posicionamentos. Se há fachadas arquitetônicas em avenidas iluminadas, temos em outros lugares, avessos destas mudanças.

### 3.4.3. Os Aessos, as Travessas e os Subúrbios: Crônicas de Outros Lugares.

A negação de qualquer traço de cultura popular que pudesse manchar a imagem de civilização dominante fez com que ocorresse o isolamento da área central, que será

---

<sup>268</sup> TAVORA. op.cit., p.28

<sup>269</sup> CHIAVARI.op.cit., p.581.



praticamente insulada para o desfrute das camadas aburguesadas identificadas com o *modus* parisiense.

Os retratos destas modificações estão expressos em revistas, jornais, crônicas, charges, procissões, peças teatrais que discutem, apóiam e rejeitam em graus variados, as reformas implementadas.

Nesta arena temos de um lado as revistas “Kosmos” e “Revista da Semana” como os principais órgãos de divulgação do novo tipo de sociedade desejada e de um projeto de europeização para a capital da República. “O Rio civiliza-se”, frase célebre da época, condensa o esforço para iluminar as vielas, controlar as epidemias, destruir os cortiços, refazer o centro da cidade, retirando o que há de mais feio e pobre.

As transformações aparecem documentadas nas fotografias de Malta, nos escritos de João do Rio e Lima Barreto que falam da cidade que surge e da cidade que está desaparecendo.

Privilegiamos Lima Barreto, entre outros leitores deste período, das intersecções entre o “Rio Antigo” e o “Rio Civilizado”, enquanto cronista urbano carioca à margem dos grandes círculos, pois, a cidade é matéria de sua literatura.

O olhar de Lima Barreto para a passarela da Avenida Central aponta como trânsito não de *cocottes* à maneira européia, mas, para o movimento habitual de passantes genuinamente brasileiros: “Nós tínhamos chegado à Avenida Central. A moderna via pública tinha o movimento de costume: os mesmos mirones, os mesmos estafermos com as mesmas caras idiotas para as mulheres e moças que passavam.”<sup>270</sup>

Os excluídos da cidade renovada dirigem-se forçosamente à periferia na falta de outra alternativa. O crescimento da periferia produz a especulação e o enriquecimento privado, proporcionando um rearranjo espacial e uma reorganização das relações sociais e culturais.

Se a princípio os subúrbios eram acessíveis, sobretudo, a certos segmentos das “classes médias”, como funcionários, militares, empregados ou a trabalhadores

---

<sup>270</sup> BARRETO, Lima. “Uma conversa vulgar”. In. \_\_\_\_\_ **Histórias e sonhos**. Contos. 1ª edição 1920. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1961, p.211.

especializados, torna-se inviável para o numeroso contingente que vivia do comércio ambulante e de pequenos ofícios artesanais, do pequeno ganho, auferindo uma renda mínima e instável, deslocando-se cada vez mais longe, ocupando os morros e subúrbios.

A literatura do período, no tocante a estes espaços rasga o panorama em outras redes de relação. A descrição física e psicológica do subúrbio em “Clara dos Anjos” é significativa deste novo re-ordenamento espacial e de lugares sociais.

Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças, por toda a parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. [...] Neles, há quase sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto. Toda essa população, pobríssima, vive sob a ameaça constante da varíola e quando ela dá para aquelas bandas, é um verdadeiro flagelo. Afastando-nos do eixo da zona suburbana, logo o aspecto das ruas muda. Não há mais gradis de ferro, nem casas com tendência aristocráticas: há o barracão, a choça e uma ou outra casa que tal. Tudo isto muito espaçado e separado; entretanto, encontram-se por vezes, "correrres" de pequenas casas, de duas janelas e porta ao centro, formando o que chamamos "avenida".<sup>271</sup>

Esta descrição do espaço proporciona também, uma visão do comportamento de seus habitantes. Se relacionado a certo “determinismo”, desvenda por outro lado, os laços de solidariedade e proximidade, impensável no contexto de bairros chiques.

Lima Barreto, contudo, não adota um olhar paternalista, habitual aos intelectuais a quem o exótico da cultura popular desperta a atenção e onde as tradições populares aparecem identificadas com a barbárie, a selvageria, o mundo primitivo, podendo receber no mínimo, a classificação de comportamentos folclóricos em extinção e cabendo no máximo fazer seu inventário.

"Se acontece faltar um dos seus "bichos", a dona da casa faz um barulho de todos os diabos, descompõe os filhos e filhas, atribui o furto à vizinha tal. Esta vem saber, e eis

---

<sup>271</sup> BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. Texto integral cotejado com a 1ª edição Rio de Janeiro, Mérito, 1948. São Paulo: Ática, 1988, p.71.

um bate-boca formado que às vezes desanda em pugilato entre os maridos. [...] Em geral essas brigas duram pouco. Lá vem uma moléstia num dos pequenos desta, e logo aquela a socorre com os seus vidros de homeopatia."<sup>272</sup>

As críticas à negligência do governo municipal àquelas bandas são diretas, assim como são diretos, os critérios de re-alocação dos impostos em outras obras, faraônicas e desnecessárias na visão política do autor."Por este intricado labirinto de ruas e bibocas é que vive uma grande parte da população da cidade, a cuja existência o governo fecha os olhos, embora lhe cobre atrozes impostos, empregados em obras inúteis e suntuárias noutros pontos do Rio de Janeiro."<sup>273</sup>

Outro aspecto apontado por Lima Barreto é a imagem do Rio de Janeiro divulgada no exterior, partindo do indicativo da natureza exuberante como uma fachada vistosa, reafirmada desde o século XVII pelos viajantes que aqui aportaram, mas, que não consegue resolver os problemas urbanos e estruturais básicos, em áreas distantes do centro, esta moldada a espelho europeu."O Rio de Janeiro, que tem, na frente, na parte anterior, um tão lindo diadema de montanhas e árvores, não consegue fazê-lo coroa a cingi-lo todo em roda. A parte posterior, como se vê, não chega a ser um neobarbante que prenda dignamente o diadema que lhe cinge a testa olímpica..."<sup>274</sup>

Se a população dos subúrbios é constituída de "operários, pequenos empregados, militares de todas as patentes, inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações"<sup>275</sup>, a população sem remuneração que não pudesse arcar com as despesas de transporte, custos com aluguel ou construção de moradia, permanece no centro, em suas franjas; aglomerando-se, em hierarquia de status econômico, em casarões, palacetes de grandes fachadas, em corredores escuros e cozinhas comuns, os cortiços, as estalagens, as casas de cômodos.<sup>276</sup>

---

<sup>272</sup> Ibid.,p.72.

<sup>273</sup> Ibid., p.72.

<sup>274</sup> Ibid., p.74.

<sup>275</sup> BARRETO. op.cit.,p. 75.

<sup>276</sup>Podemos citar os romance "O Cortiço" (1890) e "Casa de Pensão" (1884) de Aluísio de Azevedo, que desvendam este mundo próprio e marginal.

Nas franjas dos morros surgem as favelas, uma vez que as poucas vilas operárias existentes não possuíam condições suficientes para abrigar o contingente de trabalhadores.

Marinetti ao visitar em 1924 o Rio de Janeiro, com olhar essencialmente europeu e classificador, assim indica e qualifica a favela: [...] primitiva e quase pré-histórica a colina com morro da favela, ornada no cimo de palmeiras imperiais, toda corcunda de uma imundície de barracos de todos os tamanhos em madeira, zinco, detritos que servem de casa aos negros mais anti-sociais e vislumbram do alto as riquezas insolentes e velozes das ruas.<sup>277</sup>

As melhorias das estruturas urbanas no centro proporcionaram espaços de trabalho diversificado e um leque de profissões ampliadas em lojas, escritórios, redações de jornais, cinematógrafos, teatros e espaços associados ao entretenimento.

As reformas apoiadas por engenheiros, sanitaristas, médicos, biólogos e agentes de saúde, os "cheira-cheiras" colocam a gota d'água no crescendo das insatisfações populares, provocando a Revolta da Vacina (1904) e posteriormente outras manifestações populares contra os serviços públicos, como o quebra-quebra contra os serviços de bondes da Light (1909), em crônicas jornalísticas na inauguração da Avenida Central<sup>278</sup> e mesmo, alguns organizados por proletários, como o contra a carestia de 1913, retratados pelos jornais da época.<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> Apud. VERISSIMO et alli. op.cit., p 120.

<sup>278</sup> Hontem, enquanto ao espoucar do champagne festivo e o mastigas das festivas empadas, a gente do governo inaugurava a Avenida, sob o hospitaleiro tecto dos felizardos Guinle, centenas de famílias abandonavam os lares nos carros dos benemeritos bombeiros buscando abrigo onde se refugiar da massa d'água que lhes invadiu às casas. O dinheiro do contribuinte foi esbanjado, foi desperdiçado em indenizações vergonhosas, em que se abarrotou a advocacia administrativa, foi distribuído em negociatas e arranjos.[...] **Correio da Manhã**, 16 de novembro de 1905.

<sup>279</sup> Teve lugar ontem às 8 1/2 horas da noite, na sede do Centro Cosmopolita, à Rua do Senado n. 215, o primeiro comício popular organizado pelo "Comité de Agitação Contra a Carestia da Vida" para protestar contra o encarecimento da vida nesta capital. A esse "meeting" compareceu extraordinário número de operários, comissões de associações trabalhadoras, além de regular elemento popular." *A República*, 21 de fevereiro de 1913 e ainda "[...] reunido tão elevado numero de pessoas como ontem, por ocasião em que se realizava o grande comício, o "monstro", como foi cognominado por esse mesmo povo e organizado pela Confederação Brasileira do Trabalho e pela Federação Operária do Rio de Janeiro. Os lugares mais altos eram disputados a poder da força bruta. O largo estava totalmente tomado de povo." **Folha do Dia**, 17 de março de 1913.

A ação da polícia não se fez por esperar e apesar de enfoques distintos pelos jornais, subentende-se a crítica à violência de sua atuação.

"As providências que o marechal Hermes prometeu dar, em benefício do povo, devido à agitação contra a carestia da vida, tiveram, ontem, início com o esbordoamento, a prisão e a violência praticados por agentes de polícia, verdadeiros arruaqueiros."<sup>280</sup>

A polícia, pelo que soubemos, portou-se bem. Entretanto, alguns dos oradores a acusaram de violências, de cerceamento de liberdade e os colegas matutinos isso registraram. Por essa razão resolvemos hoje procurar o Dr. Paula Pessoa, 1o Delegado auxiliar para ouvi-lo. [...] A respeito do grande meeting convocado para ontem, e em que as classes operárias eram chamadas a lavrarem o seu protesto contra a horda salteadora dos açambarcadores dos gêneros da alimentação, ficaram apreensivos muitos espíritos que não ignoram a justiça das queixas que se deviam formular nesse comício, mas conhecem de sobra os nossos costumes policiais. [...] <sup>281</sup>

A outra face, não tão bela, é exposta e clama como insuportável.

Podemos perceber o acirramento cenográfico no contraste entre miséria e opulência, muito antes das manifestações contra a carestia na cidade do Rio de Janeiro em 1913, em que alguns jornais destacaram. "A maioria, com os maiores esforços, apenas consegue passar miseravelmente. A vida está insuportavelmente cara há já muito tempo, mas no momento chegou ao cúmulo do abuso."<sup>282</sup>

Outro exemplo foi em 1906 pela ocasião da festa de Nossa Senhora da Penha, quando os pobres da cidade desfilaram em procissão na celebrada Avenida Central, para desespero de Olavo Bilac, que escreve na revista Kosmos daquele ano, criticando a permanência desta manifestação popular em uma avenida destinada à exibição de desfiles mais nobres.

Se houve uma tentativa de consenso para a construção de uma fachada civilizatória para o Rio de Janeiro por meio de editoriais, artigos e matérias pagas em jornais e revistas, publicações oficiais, edições de cartões-postais, organização de congressos científicos e monumentos ecléticos erguidos, haverá também, a denúncia de sua faceta mais escamoteadora em outros artigos e estudos.

<sup>280</sup> **O Século**. 06 de março de 1913

<sup>281</sup> **A Notícia**. 17 de março de 1913. Grifos meus

<sup>282</sup> **A Notícia**. 24 de fevereiro de 1913.

Por outro lado, veremos que o projeto de República instalada acentua a ânsia pelo progresso e era necessário representá-lo. “A retórica dominante necessitava antes de tudo auto-iludir-se para tornar seus ouvintes ainda mais receptivos ao ensaio geral das ilusões.”<sup>283</sup>

Necessário então, a construção de um espaço em que se pudesse encenar as representações desta nova ordem progressiva. Acelera-se, portanto, a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, palco e símbolo destas novas configurações sócio-culturais.

### 3.5. THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

#### 3.5.1.A construção do Teatro Municipal. Constituição e Percurso.

Estudos analisando o contexto cultural e as características da elite carioca na virada do século XIX ao XX apontam um novo grau de europeização nos gostos, considerados muito mais como o triunfo da vertente estética francesa que a introdução de novos fatores influenciadores. As permanências desses padrões culturais definiriam até a República o que era ser civilizado.

Paralelamente, as elites urbanas começaram a absorver grupos das classes médias e imigrantes e a partilhar de outras referências culturais. Isso significou um afrouxamento dos laços familiares e das antigas associações, exemplificando na substituição dos eventos religiosos por teatros, clubes e esportes.<sup>284</sup>

Ao adotar tais referências culturais criou-se a necessidade de construções que serviriam de palco e representassem tais valores em fase de transformação ebulitiva no interior de um processo de depuração e seleção de elementos culturais.

---

<sup>283</sup> HARDMAN. op.cit., p.91.

<sup>284</sup> MORSE. op.cit, p. 220. Nicolau Sevcenko analisa também a questão da construção dos espaços de lazer e cultura em espaços público na década de 20 em São Paulo no livro “Orfeu extático da metrópole”.

Arthur Azevedo, o autor da idéia da construção do Teatro Municipal, lançou em maio de 1895 uma subscrição pública com quotas de dez contos de réis para a construção do teatro. Mas, essa subscrição não promoveu o apelo necessário e Arthur Azevedo voltou suas forças para uma campanha pela imprensa em favor da construção do Teatro pela Prefeitura, a tal ponto que, no mesmo ano de 1895, consagraram a idéia em lei.

O que muita gente desconhece é que foi o pintor Pedro Américo, quando deputado pela Paraíba, quem apresentou ao Congresso Nacional a 25 de julho de 1892 um projeto para a criação do Teatro Nacional na capital federal.

O Teatro Municipal do Rio de Janeiro é fruto de um desentendimento do Prefeito com a direção do Banco do Brasil, sobre a aquisição do antigo Teatro S. Pedro de Alcântara (hoje João Caetano). Na época, este teatro estava sob a jurisdição do Banco do Brasil. Não chegando a um acordo sobre a cessão do teatro à Prefeitura, Pereira Passos procura outro local para construir um grande e novo teatro, digno da cidade.

Assim, depois de vários locais examinados, optou pela área de terreno situada entre a Rua 13 de Maio, Beco Manoel de Carvalho, Av. Central e Praça Floriano, com 4.220 m<sup>2</sup>.

O projeto foi objeto de concurso que se realizou a 15 de setembro de 1904. O julgamento esteve a cargo de uma comissão, composta por: Ministro Lauro Severiano Müller; Eng<sup>o</sup> André Gustavo Paulo de Frontin; Francisco Manoel das Chagas Dória; Adolfo José Del Vecchio; prof. Adolfo Morales de Los Rios; Artur Azevedo; Eng<sup>o</sup> José de Andrade Pinto; Carlos F. Hargreaves; Tristão de Alencar Araripe; Prof. Rodolfo Bernardelli e Henrique Álvares da Fonseca.<sup>285</sup>

A trajetória da escolha do projeto e suas repercussões na imprensa não foram das mais tranqüilas. Inscreveram-se sete concorrentes, sendo classificados três para posterior averiguação. Destes três, um foi excluído por modificar excessivamente o traçado da Avenida Central e da rua Treze de Maio. Feita a releitura, a comissão submeteu a estudo

---

<sup>285</sup> Respectivamente: Ministro da Viação; engenheiro chefe da construção da Avenida Central; consultor técnico do ministério da Viação; engenheiro das obras do porto; arquiteto e professor da ENBA; jornalista; sub diretor da Estrada de Ferro Central do Brasil; industrial; consultor geral da Republica; diretor da ENBA e engenheiro do ministério da justiça.

os outros projetos, indicando a junção dos dois primeiros colocados, que mesmo apresentando deficiências foram consideradas de pequena monta e sanáveis.

Após o estudo o Dr. Paulo de Frontin propoz que de acordo com o edital reunissem o 1º e 2º prêmios, sendo esses conferidos conjuntamente aos projectos Aquilla e Isadora, que foram classificados como os melhores, equivalendo-se nos merecimentos e nas deficiências, aliás, sanáveis. Consultando o jury se havia logar para conceder-se primeiro premio, votaram para que se concedesse todos os membros, com excepção do Dr. Andrade Pinto, professor Rodolpho Bernardelli e Arthur Azevedo. Consultados se o 1º e 2º prêmios deviam reunir-se, responderam não os Drs. Morales de los Rios e Andrade Pinto, e sim todos os demais membros. Em consequencia dessa votação foram reunidos os dous premios num só, sendo dados a Aquilla e Isadora. Em seguida procedeu-se à abertura dos envelopes que continham os nomes dos concurrentes, verificando-se que o autor do projecto Aquilla era o Dr. Oliveira Passos e a execução feita na secção de architectura da Prefeitura. Do projeto Isadora, o Sr. Alberto Guilbert, vice-presidente da Associação dos Architectos Francezes. Do projeto Néó, o Dr. Victor Dubugras, professor da Escola Polytechnica de São Paulo. Foi depois convidado o Dr. Prefeito para assistir á leitura do laudo do jury, sendo offerecida a S. Ex. pelo Dr. Lauro Muller a presidencia da commissão.<sup>286</sup>

O projeto indicado, *Áquila* (figura 05), sofreu algumas alterações sendo finalmente aprovado em 17 de novembro de 1904.

Antes desta data temos uma interessante polêmica, iniciada, entre outros por Carlos de Laet no “Jornal do Brasil”, sob o título “Hereditariedade”, em 25 de setembro de 1904.

A polêmica ironiza a partir da idéia de hereditariedade, as relações entre o vencedor e o prefeito e sutilmente critica a República recente ainda em processo de consolidação pelos “privilégios” concedidos aos familiares de ocupantes de cargo. Questiona, também, a competência técnica do engenheiro Oliveira Passos ao derrotar o projeto francês de Alberto Guilbert, presidente da Associação dos Arquitectos de Paris. Como pano de fundo, temos uma crítica às reformas urbanas entabuladas pelo Passos pai.

Mais. Abriu-se concurso para a contrucção do theatro municipal. Organizou-se uma commissão de sabedores em architectura, o que havia de mais architecto no Rio de Janeiro... Um sr. ministro

---

<sup>286</sup> Theatro Municipal. **Gazeta de Notícias**, 22.09.1904. Manteve-se a grafia original.



presidia. Discretamente se esquivou o sr. Prefeito. Os julgadores levaram dias a examinar os projectos [...] Finalmente, foi proferida a dous projectos: um, o do presidente da Associação dos Architectos de Paris, sr. Alberto Guilbert; e o outro, do sr. Oliveira Passos, distincto filho do sr. Prefeito. Muito bem. Não é de suspeitar que a commissão julgadora soubera ser o filho do sr. Prefeito um dos concurrentes; tampouco insinúo (o que seria infundado) que tivesse havido parcialidade no julgamento: tão sómente assigna-lo a extraordinaria capacidade do moço engenheiro, que em certamen de tal natureza houmbreou com o sr. Guilbert. [...] Perfeitamente: mas então raciocinemos... Si os filhos dos srs. Presidentes, mal desenfaxados dos seus cursos jurídicos, já são admittidos e elevadissimo posto, em virtude das especiaes qualidades que só por herança podiam ter adquirido: si nas suas mesmas familias se abastecem de sucessores os egregios olygarchas dos Estados: si por transmissão hereditaria estão brilhando no jovem sr. Oliveira Passos talentos e sciencia que já o ergueram a conselheiro de seu provector pae, e agora a feliz vencedor de um prócer da architectura franceza: - licito me seja perguntar porque tanto aos srs. Republicanos repugna a idéa da hereditariedade monarchica?<sup>287</sup>

A Gazeta de Notícias de 27 de setembro de 1904 sai em defesa do formato do concurso, da lisura do júri e do resultado final, em resposta às críticas publicadas nos diversos jornais.

Esta consideração mal encobre o mesquinho e pequenino intento de diminuir o merecimento do nosso patricio, laureado pelo jury. Critica ainda o Jornal [no caso, o Jornal do Comércio], insidiosamente, a constituição do jury, pela cerebrina razão de que faziam parte delle cavalheiros que nunca viram um teatro moderno. Basta dizer em resposta, que o jury era formado de todos os nossos professores de architectura e de pessoas de reconhecimento gosto. Conteste o Jornal, se é capaz, esta severação!<sup>288</sup>

Em razão da afirmação “todos os nossos professores de arquitetura” fazerem parte do júri, Ludovico Berna, professor de composição de arquitetura da ENBA, refuta no Jornal do Comércio de 28 de setembro de 1904:

"Tendo lido na Gazeta, de hotem, que todos os professores de architectura fizeram parte do jury que julgou os projectos do teatro municipal, peço-lhe o obsequio de fazer publico que eu não tive a honra de fazer do mesmo jury".

A polêmica segue com artigos insinuando a interferência do prefeito no julgamento e a idéia de protecionismo na arte, em artigos ou notas do “Tagarela” e “A Avenida”.

<sup>287</sup> **Jornal do Brasil**. 25 de setembro de 1904.

<sup>288</sup> **Gazeta de Notícias**. 27 de setembro de 1904.

Em trechos de artigo publicado em 02 de outubro de 1904, pelo Jornal do Comércio, vemos as diversas reações quando da exposição dos projetos arquitetônicos ao público. Constatamos principalmente em relação às afirmações estéticas em jogo e as insinuações de paternalismo frente à junção dos projetos classificados em primeiro e segundo lugares, a insatisfação perante os resultados, provavelmente, muito mais perante à ação do prefeito e por outro lado, o não reconhecimento visual, em um projeto, pela junção de projetos próximos, mas, diferentes.

Algumas pessoas, que se interessam pelas transformações da cidade, têm tido o trabalho de subir as escadas da Associação dos Empregados no Commercio, para ver e admirar os projectos de construcção do Theatro Municipal. Um jury de que fazia parte um conhecido clinico resolveu conferir o primeiro premio a dous projectos, um do Presidente da Associação dos Architectos da França, outro de varias dependencias da Prefeitura, assignado pelo jovem Engenheiro Francisco de Oliveira Passos. O projecto francez é sumptuoso, tem uma fachada monumental que lembra a Opera de Pariz. O outro, ao lado, faz uma figura ridicula, parece tanto com um theatro como a Notre Dame de Pariz, lembra a fachada da Imprensa Nacional - é detestável. Porque os graves membros do jury juntaram no mesmo premio valores tão desiguaes? O julgamento prestava-se a commentarios, a maledicencias, mas contam que, no dia do juizo, que poderiamos chamar final, depois de notar algumas irregularidades do projecto francez e de combinar que delle se aproveitaria a fachada, os membros do jury deram entrada ao Dr. Passos pai. [...] Oh! Voz de sangue, voz sempre viva e sempre ardente, quem disse que tú já não eras senão uma blague, voz sempre poderosa, voz do sangue dos Passos!?

A celeuma estende-se aos membros do Conselho Municipal. Discute-se o concurso, o prêmio, a competência de Oliveira Passos e o grau de participação da equipe de arquitetos da Prefeitura na elaboração do projeto.

A polêmica provoca debates na imprensa e abrange outras questões, entre elas, a necessidade de criação de um teatro municipal a exemplo de outras cidades brasileiras. No interior desses discursos, a preocupação com o progresso em instalar-se no coração da República, símbolo digno de uma capital.

“Ninguém havia, de mediana cultura e de mais leve preocupação pelo progresso do Brazil, que não clamasse pela construcção de um theatro digno da nossa capital. O que há em todas as grandes cidades, - uma casa de espetaculos, que se possa mostrar ao estrangeiro e que atteste o desenvolvimento do povo, o que há mesmo em Belém, mesmo

---

<sup>289</sup> **Jornal do Comércio**. 02 de outubro de 1904.

no Recife, não houve nunca em o Rio de Janeiro, aqui no centro e no coração da Republica.”<sup>290</sup>

Sai em defesa, Florianno Britto em artigo “O teatro municipal” no “O Paiz”, em 15 de outubro de 1904. O argumento utilizado atinge o cerne da questão de ser um brasileiro a conquistar o concurso, ou seja, validar e qualificar, independente da filiação do vencedor, a “capacidade” da arquitetura brasileira.

"Pela celeuma que se tem levantado em certas rodas e em certos jornaes contra a escolha do projecto Aquila, da Prefeitura, bem se podem medir toda a clamorosa injustiça e toda a revoltante cegueira, de que são capazes os espiritos de opposição e a eterna mania de achar ruim, sempre ruim, quanto é nosso, quanto é brasileiro."<sup>291</sup>

Nem mesmo Lucio Costa fugiu à idéia de nomear as qualidades do projeto pela rede de relações do filho de Pereira Passos, apontando o crédito muito mais à equipe de arquitetos a seu serviço. Permanece desta forma, a concepção francesa ao projeto e a autoria como referência menor à uma concepção mais ampla: a sacralização de um espaço de cultura recorrente nas falas dos cronistas da época como Luis Edmundo e João do Rio, pois, todos objetivavam uma casa de espetáculo capaz de produzir, por si, sensações de encantamento.

[...] Era comum, quase normal, as autoridades incumbidas de tarefas dessa natureza, ou seja, a de organizar e levar a cabo empreendimentos de tal porte [do porte da Biblioteca Nacional e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro] – programação, elaboração do projeto, construção, sendo, portanto, legalmente responsáveis pelo bom êxito – acabarem avocando para si – já que eram de fato, os “donos da obra” – a sua autoria. Assim foi, também no caso do Teatro Municipal, quando o filho de Pereira Passos, competente engenheiro que administrava uma grande serraria da sua abastada família, passou a se considerar e ser considerado – porque dono da obra – o seu “arquiteto”, quando é evidente que a elaboração do projeto e seu detalhamento foram devidos a arquitetos franceses a seu serviço.<sup>292</sup>

Podemos perceber, no entanto, uma tipologia próxima nos projetos vencedores, já que ambos teriam em comum, a concepção francesa do Teatro da Ópera de Paris que em

<sup>290</sup> **O Paiz**. 15 de outubro de 1904.

<sup>291</sup> Ibid.

<sup>292</sup> PESSOA, José (org.). Lucio Costa: documentos de trabalho. Entrevista em 11.05.1984. RJ: Iphan, 1999, p.288-290. **Projeto Brasil 500 anos de arquitetura**. Banco de Dados. Facepe.

termos de planta (ao longo de um eixo central, apresentam os três corpos básicos: vestíbulo-foyer, sala de espetáculo e caixa cênica) e mostrou-se o mais adequado, naquele momento, em solucionar arquitetonicamente, as funções esperadas daquele espaço. O objetivo, no fundo, seria a construção de um edifício com maior impacto visual.

O estilo é definido pelo próprio Oliveira Passos no memorial anexo ao projeto apresentado ao concurso para a construção do novo Teatro, adequando o espaço à função pretendida, em um edifício digno de ser apresentado como um monumento estético.

[...]sendo a meu ver a architectura ultramoderna incompativel com a seriedade do edificio [...] dirigi minhas vistas para os estylos classicos, não vacilando em escolher a Renascença francesa, que a meu ver é o estylo typico, para os edificios destinados a theatro. Não cingi-me, porém, ao rigor do classico, indo procurar no mourisco uma variação para as cupolas e modernizando o estylo classico por motivos puramente econômicos quando applicado às fachadas laterais e posteriores.<sup>293</sup>

O engenheiro considera que a escolha do estilo Renascença a mais acertada, aliando ao mourisco como solução econômica, sem desconsiderar a referência ao Garnier em Paris, recuperando o classicismo para a construção de um espaço-monumento de tal envergadura.

“Sem ambicionar uma comparação com o grande Garnier, ousou entretanto lembrar que foi esse efeito, assim obtido no seu monumental projecto da Opera de Paris, um dos elementos que induziram a ser considerada aquella obra uma verdadeira conquista na architectura theatral”<sup>294</sup>.

Apesar de ser classificado na época como Renascença, o estilo do Teatro Municipal, como a Ópera de Paris, é neo-barroco. Faz parte da extensa voga dos revivalismos na arquitetura européia, que, desde a segunda metade do século XVIII, vinha re-atualizando a tradição, adaptando-a às demandas da sociedade industrial, como a maior diversificação nos programas visuais e funcionais, novas possibilidades técnicas

---

<sup>293</sup> Memorial. Engenheiro Francisco de Oliveira Passos. Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Apud. REIS.op.cit., p.26.

<sup>294</sup> Ibid., p.26.

utilizando a combinação de ferro e aço e a preocupação com as condições de higiene e conforto.

Uma Comissão Especial incumbiu-se da construção, por administração, dessa monumental obra arquitetônica. Sua execução requereu cuidado especial.

Foram cravadas 1186 estacas de madeira sobre as quais se fizeram as fundações<sup>295</sup>. Toda a estrutura metálica do Teatro é estrangeira, de procedência inglesa e alemã.

A construção do Teatro Municipal foi acelerada: iniciada em janeiro de 1905, quatro anos depois estava concluída, sendo inaugurada em julho de 1909. Seguindo uma planta funcional, o teatro vai possibilitar uma clara separação entre as diversas funções, envolvendo público, artistas e técnicos e garantir uma ágil circulação entre os espaços, incorporando soluções técnicas avançadas para o período.

O extremo apuro e opulência na ornamentação com a utilização de uma diversidade de materiais proporcionou um ambiente de luxo e fantasia que se considerava próprio a um teatro.

A imposição visual é prioritária e assim, cabe à ornamentação cumprir o papel de reforçar a tipologia da construção, diferenciando, pelos materiais empregados (mármore, vidro, bronze, pinturas, estátuas) a hierarquia dos espaços internos. Os corredores têm uma decoração diferenciada dependendo dos lugares a que dão acesso. O restaurante recebe um tratamento exótico ao dispor de elementos assírios, conferindo um apelo próprio e comum na arquitetura eclética ao lidar com diferentes estilos.

O impacto visual produz encantamento. Este em grande escala, pelo ritmo veloz das harmonias e pela redundância de motivos elementares, suscetíveis de superposição, próprio do ecletismo promove o preenchimento da cena e do olhar.

---

<sup>295</sup> Um pormenor curioso e pitoresco das dificuldades encontradas pela Comissão construtora se relacionava com o fornecimento de materiais nacionais para a construção. Assim foi o caso do tijolo. Em face do rápido andamento da obra, o consumo diário era da ordem de 40 a 50.000 unidades. Os fornecedores não podiam dispor de mais de 2.500 por dia. Isso obrigou a importação de tijolo da Inglaterra, com as dimensões de 23 x 11 x 7,5 cm, pesando 3,75 Kg, ao preço de 54\$000 o milheiro.

A inauguração se deu, não mais na administração de Pereira Passos, mas no dia 14 de julho de 1909, pelo então Presidente da República, Nilo Peçanha.

Vejamos trechos da festa de inauguração descrita por Luis Edmundo, no Capítulo “Teatro Municipal”, do seu livro “Recordações do Rio Antigo”<sup>296</sup>, em que esteve presente.

Luis Edmundo indica o despreparo do olhar brasileiro frente ao aparato e grandeza do monumento equipara-o a um templo de arte, em que há necessidade de certo “refino”, reverência também para apreciar tal “grandeza”.

“Como arquitetura, a nova casa é garrida e imponente. Impressiona pela solenidade e alta pureza artística de suas linhas, pelo seu conforto, e até por um violento e exagerado luxo, um luxo escandaloso, que deslumbra e entenece o olhar do pobre brasileiro, até bem pouco afeito a certas manifestações de aparato e grandeza. Nem nos lembra um teatro, mas uma garbosa e resplandecente catedral.”<sup>297</sup>

A comparação com o Teatro Lírico, antigo teatro onde se reunia a elite carioca em dias de espetáculo, é dada pelos adjetivos “ruína dourada”, “barracão sem gala”, “um circo”, este último, peremptório na fala da atriz Rejane, que qualifica o atual Teatro Municipal “mais rico que a Ópera de Paris”, o que não deixa de qualificar, e muito, o edifício para os parâmetros da época em uma necessidade de comparação com outros referenciais, utilizando-se da exaltação dos ricos materiais empregados na disposição visual.

O interior é um sonho. Para o que recorda, sobretudo, o que era, até então, a mais bela das salas de espetáculo do Rio, o Lírico, ruína mal dourada, mostrando uma entradinha de ladrilhos, com uns espelhos muito vermelhos, sujos e enodados pelo tempo, e os porteiros gaforinhentos e mal vestidos, o salto é colossal. Passa-se de um barracão sem galas e conforto, logo para um paço de pompa e absoluta comodidade. A Rejane, a quem se mostra, vaidosamente, a obra nova, depois de se lhe mostrar a antiga, diz, a propósito da última: “*C’est um cirque*” – e da construída por Oliveira Passos – “*L’interieur est plus riche que celui de l’Opera, de Paris*”. Era. As

---

<sup>296</sup> Apud. REIS.op.cit.,p.29-30.

<sup>297</sup> Ibid., p.31.

modificações posteriores, feitas para modernizar o monumento, desataviaram-no bastante. Porém, de sua antiga glória, ainda nos resta muita coisa.<sup>298</sup>

O sonho é concretizado em delírios de materiais nobres e diversos usados em sua decoração, bem como, as representações dos grandes mestres da pintura “indígena”. O epíteto seria referente a uma tentativa de contexto nacional ou mero gracejo frente a tanto brilho e circunstância a pintores brasileiros? Fiquemos em dúvida.

“Positivamente um sonho, o Municipal de 1909! Um delírio de mármore, de ouro, bronze e cristal: decorações pinturais, por toda a parte. Os grandes mestres da pintura indígena ainda lá estão, representados por Eliseu Visconti, Henrique Bernardeli e Rodolfo Amoedo.”<sup>299</sup>

A pompa quando da inauguração resvala para o chique em exagero, onde se flagram as longas capas de seda, veludo e pele, apropriadas à ocasião e talvez não ao clima. O aparato ou reprodução de uma pequena “corte” cultural transpõe no vestuário, o espírito refinado pretendido.

Para inaugurar-se a maravilha fazem-se convites especiais. A sala de espetáculos, “*au grand complet*”, transborda uma hora antes da marcada para o começo da sessão. Todos estão em grande “*toilette*”. Vestem as senhoras saias de largas caudas, amplos decotes. Ainda é o tempo da tirania do espartilho de barbatanas de baleia e ferro. Cinturas de marimbondão. Penteados altos, a mostrar a orelha. Pequena pluma ou “*paradis*” comondo as ondeadas massas capilares. O carmim, tanto sobre a face como sobre o lábio, ainda se mostra tímido e discreto. Jóias em profusão. Grandes leques. Grandes capas de seda, de veludo e pele. Atrevidos “*lorgnons*”. Binóculos de braço.<sup>300</sup>

Pereira Passos é distinguido como salvador da terra carioca ao “descolonizá-la” ou como ele mesmo diria, promovendo o “desportuguesamento” (palavra extremamente significativa para compreendermos a concepção estética e cultural do prefeito), renegando as raízes e disposições lusas da cidade. A inauguração é vista como parada de elegância

---

<sup>298</sup> Apud REIS. op.cit, p..31.

<sup>299</sup> Ibid.,p.32.

<sup>300</sup> Ibid.,p.32.

desde a extinção da Monarquia. O ritual do teatro, enquanto catedral da cultura, re-equipara e re-entroniza na República, seus novos setores sociais que a sustenta.

A inauguração desse teatro marca uma existência nova e fulgurante na vida da cidade. Depois que se extinguiu a Monarquia, não se tem idéia de tão grande parada de elegância e chique entre a nossa gente. Se a cidade perdeu quase completamente o seu bafio colonial! Passos, na descolonização (Passos dizia desportuguesamento) na terra carioca, na sua faina salvadora, punha por terra, sem piedade, o Rio de Janeiro do Marquês de Lavradio, do Conde de Resende e de outros Vices-Reis caturras; rasgava artérias novas, dando-nos novos pulmões, novo ar, nova vida.<sup>301</sup>

Os comentários acerca das reformas urbanas e das mudanças nas “usanças” criticam os passadistas “zeladores do passado” apegados aos arcaicos casarões e vielas tortas. Resvala para a questão do americanismo, ou seja, o temor que perdêssemos a referência cultural européia em detrimento de um “brasileirismo”.

Até os hábitos e os costumes cariocas começaram a mudar por esse tempo. É verdade que ainda existia o espírito atrasado de uns tantos “zeladores do passado”, uns homens que choravam ao desabar de vielas tortas e imundas, ao arrasamento de arcaicos casarões cheios de ratos – vestais de epidemias implacáveis, que então nos dizimavam. Temiam, eles que o espírito da raça, ingenuamente chamado, se americanizasse com o progresso impetuoso que jorrava. Ainda se puxava muito para trás...<sup>302</sup>

O *status* dos transportes utilizados à saída é sinônimo da hierarquia sócio-econômica de sua bela pláteia, transitando, desde automóveis e veículos puxados por “magníficos cavalos” a bondes de “luxo”, portadores, entre outros, de signos de “civilidade”.

A saída do teatro, após essa noite sensacional, fez-se com raro estardalhaço. Já tínhamos, então, um número bem grande de automóveis: Popes, Stuartes, Mercedes... A esses veículos mesclaram-se ainda inúmeros cupês, landaus, berlindas, puxados por magníficos cavalos. Não esquecer o *bonde de ceroulas*, que é da época; um bonde que mostrava os assentos forrados de linho branco, coberturas de ocasião, que eram amarrados com cadarços (daí ceroulas...) aos balaústres dos veículos. Era uma condução de meio luxo. Custava o dobro de uma passagem ordinária, mas o vestido da madame não seria tão facilmente injuriado pela poeira e pelas cusparadas muito comuns, no tempo, em outros bondes...

<sup>301</sup> Apud REIS. op.cit., p.33.

<sup>302</sup> Ibid., p.33.



O espaço destinado à sensação impactante provocada pelo restaurante mistura glamour e shows dançantes. Não há descrição física e ao mesmo tempo visual, como o faz João do Rio<sup>303</sup>, mas, o ambiente é retratado com a magnificência das pessoas com poder aquisitivo. Tal ambiente é tão valorizado pela sua frequência que quando ocorre a mudança para um ar mais boêmio, as famílias tradicionais se retiram.

Pela inauguração do teatro, inaugurou-se o Assírio, com os Alcindos Guanabaras, em imponente escultura. Bar-restaurante elegantíssimo, grande orquestra de hábeis professores. Não se dançava nesse recinto, destinado a dançarinas contratadas, números de grande sensação para delícia do público. Os garçons, em magníficos libes, século XVIII, serviam vinhos caros. Abuso escandaloso da champanha, que, então, custava (nos lugares chiques) catorze ou quinze mil reis uma garrafa. A frequência elegante e familiar do Assírio não durou muito tempo. Invadiram-no um belo dia, as filhas de Citera... As famílias, diante da ofensiva cupidínea e acintosa, evacuaram a zona. O teatro, porém, continuou sendo o que era.

---

<sup>303</sup> No subsolo do teatro funcionou até meados da década de 1940 o Restaurante Assírio, hoje ocupado pelo Museu dos Teatros, instalado ali desde 1950. Mas, as alegorias e fontes do antigo restaurante ainda lá estão. Inspiram-se na antiga Babilônia. O local está dividido em dois planos e tem 34 metros de comprimento por 24 de largura e 4,50 de altura. Suas paredes são forradas de cerâmica esmaltada. O teto é baixo e tôda as colunas que o sustentam terminam com cabeças de touro, em estilo persa. Temos a frisa dos leões e a rampa das escadas do Palácio de Artaxerxes; a frisa dos arqueiros, original da sala do trono de Dario I e os enormes "Keruba" guarnecendo as escadas. Temos também os Gilgamech do Palácio de Sargon em Khorsabad. Há duas fontes no local, com motivos persas e babilônicos. Funciona também no subsolo a moderníssima aparelhagem de ar refrigerado que substituiu, na década de 50, o antiquado sistema de ventilação.

Selecionamos trechos abaixo do livreto de João do Rio, sob o título “Theatro Municipal do Rio de Janeiro”, de tiragem limitada em 1913, editada em português e francês.<sup>304</sup>

Tal opção deve-se às descrições realizadas pelo autor quando da inauguração e com detalhes que foram modificados após a reforma de 1934.

O autor indica a construção de monumentos pelas cidades muito mais como aparatos para “aparecer”, criticando a idéia de “cosmopolitanismo” em que a homogeneização nivelou as especificidades das construções e o “significado moral da arquitetura”.

É bastante curiosa a história da construção do Teatro Municipal. Os grandes monumentos nas cidades, templos, teatros, palácios, se foram outrora como a resultante do espírito de estesia e das condições econômicas das cidades em que se edificaram, são hoje, apenas, o produto da febre generalizada e americana de aparecer. O Panteon exprimia Atenas, Santa Maria del Fiori é um expoente de Florença, o Duomo é tôda a alma milanesa, o Metropolitano será apenas igual a outros metropolitanos, como as avenidas são iguais a outras avenidas e as praças e largos, em qualquer latitude, não passam de exprimir o molde de uma praça ou de um largo. O cosmopolitanismo curvando a originalidade sob a disciplina do Igual, começou por desfazer o caráter especial da construção e a significação moral da arquitetura.<sup>305</sup>

O teatro é considerado ícone burguês, excelência de status e gosto. João do Rio aponta as características de Arthur Azevedo, que enceta a campanha pela imprensa para a construção do Municipal. A crítica velada do autor indica que o país não estaria preparado “mentalmente” para a produção literária de um gênero mais refinado, bem como, para melhor apreciá-lo.

Arthur Azevedo foi bem uma exceção luminosa na história literária da América. Teatro é expoente de cultura máxima. As civilizações caracterizam-se pelo seu reflexo na arte do teatro. Arthur Azevedo era, entretanto, um grande homem de teatro num país sem o preparo mental necessário para o produzir. As suas primeiras peças eram revelações de um eminente comediógrafo. Não o ajudando o meio e aceitando gêneros mais leves, Arthur Azevedo produziu trabalhos incomparáveis, dando a representações que dispensam literatura, um cunho de renovação literária e escrevendo peças em verso que lembram Banville. Possuído de uma doce

<sup>304</sup> Este texto está transcrito em CHAVES JR, Edgard de Brito. **Memórias e glórias de um teatro.** Sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Cia Ed. Americana, 1971.

<sup>305</sup> Ibid., p.1.

alma toda feita de bondade, tinha a convicção, a fé inabalável, no ressurgimento do teatro nacional. Indiferente à ingratidão, toda a sua vida passou-a ele a trabalhar pelo teatro, a solicitar o interesse dos governos pelo teatro.<sup>306</sup>

Reproduzimos outros dois itens referentes aos aspectos externos e a descrição do material empregado do livreto de João do Rio para percebermos no discurso enunciado, o deslumbramento quanto às idéias de moderno e a criação de uma estética visual a ser apreciada e simbolizada em seu maior poder: o impacto da visualidade arquitetônica.

De outra forma, coloca-se também a idéia de cultura consumida como mercadoria e o Teatro Municipal como templo de exposição e vitrine para o consumo, consumo este de uma ilusão, de *glamour*, de esplendor de um tempo vir-a-ser, de progresso e civilização.

A descrição externa é literária e construída de forma a envolver os leitores, promovendo a imediata identificação da função do edifício e não importando se conhecesse ou não a cidade: esta se apresentaria sempre bela e sagrada.(figura 06)

Diante do Municipal, o desconhecedor da cidade tem, correlata a visão do templo, a imediata certeza do fim a que ele se destina. É um teatro, um dos primeiros teatros do mundo. O Brasil seria muito jovem para ilustrar edifícios sem significação com a força incomensurável da tradição artística. O sedimento da relação histórica, a recordação não pode existir. Assim o edifício ilustra a cidade para hospitalizar o gênio peregrino e fazer-se celeiro desde já pomposo, de uma arte em começo.É o grande teatro do Brasil, o grande teatro da América do Sul, um dos mais belos templos de arte modernos.O teatro destaca-se ao fim da Avenida, com a fachada principal para o mar. Ao vir daí subindo, é que se tem aos poucos a sensação da pompa do edifício. É qualquer coisa de sagrado. Tanto para mais o admirar que o edifício o consegue num meio cada vez mais prático e mercantil.<sup>307</sup>

A narrativa sobre os materiais empregados e sua disposição provoca a sensação de entrada em um mundo de sonho e fantasia, imponente e adequado àquele espaço e à cidade que se mostra moderna.

---

<sup>306</sup> Apud. CHAVES JR.,op.cit., p..2-3.

<sup>307</sup> Ibid., p.5.

Na larga calçada de mosaico que separa a rua da escadaria, duas grandes colunas laterais de granito e bronze, com os escudos da Municipalidade em bronze, sustentam os lampadários. A escadaria leva o olhar até o primeiro lance do edifício. O corpo principal e os dois laterais da fachada são na parte inferior de granito. Os pedestais sobre os quais assentam as quatorze grandes colunas do corpo principal, que sustentam o entablamento, são de granito da Candelária, cuja cor, logo na parte inferior, acentua o seu destaque entre os bronzes e os mármore. Três portões de bronze dão acesso ao interior; por sobre as portas, os balcões de mármore indicam o segundo pavimento, balcões com esplêndidos vitrais. As colunatas são de mármore italiano e belga. As quatorze, do corpo principal, em estio coríntio, lavradas em mármore de Carrara, tendo como motivo componente do capitel as armas do Distrito Federal, são de rara imponência. São colunas monumentais, com o diâmetro máximo de um metro e vinte centímetros, tendo o fuste composto apenas por cinco tambores. No friso, ladeando as letras doiradas da inscrição "Theatro Municipal", nomes de grandes mestres da música e da dramaturgia, e ao alto entre as duas cúpulas encimadas por globos luminosos, que completam os dois foyers laterais, a parte central do edifício tem de um lado a Música e do outro a Poesia, belas esculturas de Rodolpho Bernardelli, e sobre a imensa esfera de vidro a águia real, que coroa o edifício, num soberbo arranco de ideal.<sup>308</sup>

Paulo Godoy comenta que a vida no Rio de Janeiro em 1929 processava-se no Centro, em torno da avenida Rio Branco, onde havia o Teatro Municipal, os teatros da praça Tiradentes e Cinelândia que recém começava a existir. “A vida da cidade estava no Centro, com seus restaurantes, confeitarias, cabarés, cassinos e todos os lugares de diversão. Uma cidade tranqüila, onde vi, muitas vezes, pessoas atravessarem a Rio Branco lendo jornal...”<sup>309</sup>

Tal circuito cria um centro cultural consolidado nas décadas seguintes, estabelecendo-se a partir da organização de um espaço público específico e a formação de uma arquitetura de espetáculo com a criação de teatros e cinemas, a valorização de praças e recantos neste trajeto, marcando como uma assinatura, uma outra notação das relações sociais e culturais na cidade do Rio de Janeiro<sup>310</sup>.

Feitas as descrições do ambiente, vejamos a solenidade dada ao evento de sua inauguração, onde reafirmam-se no discurso visual do Teatro Municipal, de seus oradores

<sup>308</sup> Apud CHAVES JR.op.cit., p.5-6.

<sup>309</sup>GOMES, Ângela de Castro. **Essa gente do Rio**. Modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro:FGV,1999. Entrevista em 1997.p.17

<sup>310</sup> Esta análise será feita por LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do Espetáculo**. Teatros e cinemas na formação do espaço público das praças Tiradentes e Cinelândia. Rio de Janeiro. 1813-1950. UFRJ.2001.Tese em História Social.(mimeo)

e representantes da imprensa destacados a cobrir o evento, a idéia de uma civilização peculiar, mas próxima ao ideal europeu.

### 3.5.2.A Inauguração do Teatro Municipal. Paris no Rio de Janeiro.

Muito mais que lugar de entretenimento e centro econômico-político, a concepção de cidade se reorganiza em sua linguagem espacial, ao eleger monumentos que em si constituem marcos de identificação, comuns a seus habitantes; símbolos de modernidade e modelos de aspiração para os vindos de outras regiões ou do interior.<sup>311</sup>

Entre outras leituras, a cidade em sua disposição é uma experiência estética, fruída e experienciada em seus marcos, sua arquitetura, seu traçado e esquinas.

[...] a cidade é lida como *Gesamtkunstwerk* e a arte encarada como “atividade tipicamente urbana, não apenas inerente, mas constitutiva da cidade.” A obra de arte determina o espaço urbano: “O que a produz é a necessidade, para quem vive e opera no espaço, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera.”<sup>312</sup>

A cidade também é vista como objeto de indagação frente às possibilidades de cultura oferecidas, constituindo, um objeto de indagação no tocante ao funcionamento e intersecções das lógicas entre processos materiais e representações culturais.

As representações culturais estão fixadas em determinados lugares. Salões, cafés e teatros são mais freqüentados graças aos benefícios modernos da iluminação, primeiramente a gás e depois com luzes elétricas, sendo que estas representarão o fascínio e um dos símbolos da modernidade para a virada do século XX, constituindo um

---

<sup>311</sup> Interior aqui entendido como as áreas denominadas de “sertão”. Apesar de extremamente genéricas, são colocadas como antítese da chamada “civilização”. Existe extensa bibliografia sobre o assunto. No tocante à arte relacionada a esta questão temos: SILVA, Marta Dantas da. **De olho no passado: a pintura de Ranchinho**. Dissertação. Unesp. Assis, 1997.

<sup>312</sup> CONTARDI, Bruno. Prefácio. ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução: Pier Luigi Caba. 4 edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998,p.02.

imaginário relacionado ao deslumbramento, à multidão e à agitação de uma vida moderna.<sup>313</sup>

A iluminação das ruas e do centro da cidade possibilita a circulação em outros espaços, onde famílias que antes só se expunham publicamente nas missas ou nos teatros, passam a adotar novos hábitos e criar outros rituais de exibição em cafés, confeitarias e restaurantes.

Nos anos 1860 a iluminação a gás entra nas casas mais ricas e, em 1874, cerca de 10 mil casas já dispunham desse conforto. No ambiente iluminado das casas, dos salões e dos cafés, a aparência individual devia revestir-se de novos atributos estéticos. Chapéus, luvas e vestidos, muitas vezes provenientes de estoques que as crises econômicas ou as viradas da moda haviam tornado invendáveis na Europa e nos Estados Unidos, são importados no Rio de Janeiro.<sup>314</sup>

Nestas reorganizações e apropriações de espaços a transitar, o teatro é o local de ver e ser visto, de olhar as novidades, de ser chique e culto, de portar-se como moderno enquanto freqüentador dos espetáculos em que possa usufruir o lugar e seus elementos, dispostos de forma material e visual pela ordem arquitetônica.

Vejamos as notícias no tocante à inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909.

Entre a Avenida Central e a Rua Treze de Maio, voltado a sua fachada - imponente nas puras linhas do seu estilo do Renascimento - para o mar - o Teatro Municipal avulta num deslumbramento de ouro e mármore, de cristais e vitraux. E, para todos nós, ele, ali está, como uma esperança de melhores dias para a nossa arte dramática. [...] O Teatro Municipal que hoje inauguramos é bem um templo em cuja nave esperamos ver um dia - não muito longe - o ressurgimento dessa arte que será para nós também, como outrora para os helenos, a escola de energia de que tanto carecemos.<sup>315</sup>

Os programas de veios nacionalistas em um "espetáculo genuinamente nacional" foram os personagens principais. Comentemos rapidamente algumas destas figuras que

<sup>313</sup> Uma discussão pertinente está em ROCHA, Amara S S. **A sedução da luz: o imaginário em torno da eletrificação do Rio de Janeiro. (1892-1914).**Dissertação História. IFCS.UFRJ.2000.(mimeo)

<sup>314</sup> ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In. ALENCASTRO, Luiz Felipe. **História da Vida Privada no Brasil.** São Paulo:Cia das Letras, 1997. vol.2, p.85.

<sup>315</sup> **A Imprensa**, 14 de julho de 1909.

constavam do programa de abertura. Olavo Bilac é convidado a realizar o discurso de abertura, Carlos Gomes a execução de músicas e Coelho Neto a peça de abertura .

Olavo Bilac, poeta e cronista pertencente a uma geração de positivistas, que usam "[...] uma linguagem bem codificada (a época é dos puristas e de calhamaços sobre colocação de pronomes) significa o usufruto de um legado de técnicas expressivas forjadas pela literatura da segunda metade do século XIX"<sup>316</sup>, Carlos Gomes, maestro que busca adequar temas brasileiros à música clássica e em óperas e Coelho Neto, que utiliza o procedimento lingüístico de forma decorativa, "[...] Quem não percebe na "opulência" do vernáculo de Coelho Neto, antes o gosto do raro e do precioso que o acicate da precisão?"<sup>317</sup>

A programação do evento foi assim disposta.

1a Parte: Hino Nacional, Discurso Oficial do Sr. Olavo Bilac, *Insomnia* - Poema Sinfônico do Maestro Francisco Braga.

2a Parte: *Noturno*, da Ópera *Condor* de Carlos Gomes , *Bonança* - Peça de Um Ato de Coelho Netto, Desempenhada Pelos Atores Nacionais.

3a Parte: *Moema* - Ópera Lírica em Um Ato de Delgado de Carvalho, Cantada por Artistas do centro Lírico Brasileiro.<sup>318</sup>

O programa propõe um espetáculo exclusivamente nacional em um suntuoso monumento de arte conforme noticia a imprensa.

Os adjetivos hiperbólicos utilizados pelos jornais reafirmam a pompa e a elegância do evento proporcionando matéria para muitos dias além da inauguração.

A descrição pormenorizada do local transmite aos leitores a sensação de estar lá e fazer parte do luxo e da imponência das atrações, participando indiretamente de um programa circunscrito a autoridades e convidados.

[...] Contudo o efeito da sala era deslumbrantíssimo. A fina elegância, o rigor de toilette foi mantido e as linhas dos camarotes apresentavam um belíssimo golpe de vista. A sala é um

<sup>316</sup> BOSI, Alfredo. As letras na Primeira República. In.: FAUSTO, Bóris (direção). **História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Republicano.** Tomo III. Vol. II. 2ª edição. Rio de Janeiro: Difel, 1978, p.297.

<sup>317</sup> Ibid., p. 297.

<sup>318</sup> **A Imprensa**, 14 de julho de 1909.

encanto cheio de público. As localidades bem dispostas, o forrado cautchouc abafando o rumor dos passos, todos os pontos com boa vista para o palco dão uma impressão agradabilíssima. A acústica é excelente como ontem se pôde verificar com a audição dos dois gêneros teatrais, o musical e o declamado. O espetáculo correu magnificamente.<sup>319</sup>

A pompa da ocasião reveste-se de solenidade pela presença das autoridades federais e municipais. O ritual de recepção de personalidades reforça a legitimação das diversas instâncias do poder e os vínculos com a chamada cultura erudita.

Foi ontem inaugurado o Teatro Municipal. O ato revestiu-se da maior solenidade: era numerosa a assistência, notando-se o presidente da República, o prefeito, senadores, deputados, membros do Conselho Municipal, pessoas gradas e representantes da imprensa. O presidente da República chegou ao Teatro Municipal às 2 horas da tarde, acompanhado do seu secretário e do chefe da casa militar. Esperavam-no, no topo da escada, o prefeito, o Dr. Passos, engenheiro construtor, e várias pessoas. S.EX. percorreu o edifício, examinando-o atentamente e mostrando-se maravilhado e satisfeito.<sup>320</sup>

A platéia suntuosa faz par com o pano de boca pintado por Visconti, abrindo espaço para a participação popular nas galerias. É a pretensa democratização dos eventos culturais chiques que das frisas assiste o “espetáculo” e a encenação do ritual de inauguração. Dois jornais distintos reproduzem a cena.

" Nas luxuosas frisas e camarotes, como nos balcões e galerias nobres superiores era a mesma encantadora beleza de contraste, tão comum, e sempre admirável e pomposo, espandindo-se [sic] até a orla última - a galeria - onde curiosa, embevecida, a nossa mocidade acadêmica, misturada com o povo de todas as classes, fechava o ambiente que a cúpola [sic] ilustrada por Visconti coroava"<sup>321</sup>

A multidão olhava para o teatro como tomada de assombro ante aquela grandeza, fruto de uma megalomania e abria alas para os que lá dentro iam assistir ao espetáculo de inauguração. [...] Carros e automóveis, numa fila interminável, chegavam apressados, desde oito horas da noite, e despejavam na rua Treze de Maio e Avenida Central, homens encasacados e enluvados e

<sup>319</sup> **A Notícia**, 16 de julho de 1909.

<sup>320</sup> **Folha do Dia**, 15 de julho de 1909.

<sup>321</sup> **O Paiz**, 15 de julho de 1909.



senhoras que escondiam sob vistosas capas e amplas mantas o luxo das *toilettes*, a riqueza das jóias, as núvens de rendas, as ondas de perfume.<sup>322</sup>

A data coincidindo com a maior celebração do calendário da França, legitima os laços ideológicos entre os dois países e busca-se uma demonstração e aparência de maior intercâmbio cultural.

A galomania é perceptível também, em outros momentos. A comparação de "reclames" na imprensa, do Salão de Novidades em 1897 e na inauguração do Teatro Municipal permite-nos observar as aproximações nos discursos entabulados. Paris é aqui, mesmo que seja uma "vista", "uma ilusão tornando-se realidade".

"Paris no Rio! Esta ficção é hoje realidade, graças ao animatógrafo que funciona alí, quase em frente à nossa redação. São dez tostões que valem mil francos, e satisfaz-se um ideal muito ambicionado: ver Paris."<sup>323</sup>

"A noite de ontem foi de grande, de intenso júbilo para a alma carioca, alguma coisa de uma noite verdadeiramente de gala, associada à grande data que a França e o mundo comemoram, a inauguração do belo e opulento Teatro Municipal, com muito poucos rivais nas grandes capitais européias. [...] "<sup>324</sup>

Em todos os detalhes do espetáculo procuram-se reafirmar o progresso, o adiantamento cultural, a civilização dos costumes, o apuro e bom gosto pelo impacto visual da arquitetura, dos ornamentos, da grandiosidade de suas decorações.

O prédio opulento será objeto de sintonia com a sociedade e faria calar os velhos "reclames" de incivilidade propagadas no exterior.

Tudo ali falava no nosso progresso, do nosso adiantamento, da nossa cultura espiritual, da civilização dos nossos costumes, do apuro do nosso gosto: o edifício que se harmoniza com a nossa sociedade, a sociedade que faz honra ao grande sacrifício do poder municipal, dotando a

---

<sup>322</sup> **Jornal do Comércio**, 15 de julho de 1909.

<sup>323</sup> **Gazeta da Tarde**, 4 de setembro de 1897

<sup>324</sup> **A Tribuna**, 15 de julho de 1909.

cidade com aquele rico monumento e fazendo calar os velhos reclames de não possuir o Rio de Janeiro uma casa de espetáculos digna do seu desenvolvimento.<sup>325</sup>

A opulência fará então par aos poemas, música e apresentações da noite, iluminada por lâmpadas elétricas faiscantes. Tudo brilha e reluz no espetáculo da civilização.

Noite de opulentas galas, dissemos, pelo aspecto ofuscante de todas aquelas belezas de arquitetura em foco, pela resplandecência daqueles mármorees custosos, esbatidos e faiscantes às lâmpadas e candelabros elétricos; noite de arte pela magia da palavra de Olavo Bilac na sonoridade de seu discurso historiador e poético, pela música e pela cena brasileira em que se casaram, para celebrar a fausta inauguração, a linguagem e a urdidura da leve Bonança de Coelho Netto, e as gammas dos nossos musicistas, em poemas de harmonias sensibilizadoras.<sup>326</sup>

O contraponto ao fausto e opulência do prédio, insidiosamente, encontra-se, em outro texto literário de Lima Barreto. O conto dedica-se ao Rio de Janeiro no forçar-se a ser uma metrópole de aparências européias, ou seja, aquilo que não é: fingir multidão e modernidades, com rodases de automóveis e movimento de teatro, uma mágica na encenação de modernidade.

[...] Uma noite estava sentado entre desanimados, como eu, num banco do Largo da Carioca, considerando aqueles automóveis vazios que lhe levam algum encanto. Apesar disso, não pude de deixar de comparar aquele rodar de automóveis, rodar em torno da praça, como que para dar ilusão de movimento, aos figurantes de teatro que entram por um lado e saem pelo outro, para fingir multidão; e como que me pareceu que aquilo era um truc do Rio de Janeiro, para se dar ares de grande capital movimentada.<sup>327</sup>

As contradições apresentam-se entre os freqüentadores do Teatro Municipal e os observadores da cena. Não deixa de refletir, neste aspecto, o próprio processo de reformas urbanas. A cenografia das fachadas arquitetônicas da Avenida Central é escorada pela perplexidade dos que foram banidos para outros espaços, onde o jogo das essências e aparências rebate a complexidade das relações sociais.

---

<sup>325</sup> **A Tribuna**, 15 de julho de 1909.

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> BARRETO, Lima. "Uma vagabunda". In. **História e sonhos**. op. cit., p. 195

No entanto, todas essas contradições permanecem registradas, ao menos em parte, em um suporte visual. O pano de boca do Teatro Municipal fará este registro à sua maneira.

### 3.6. O PANO DE BOCA DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO.

Antes de analisarmos a cena representada pelo pano de boca<sup>328</sup>, veremos o contexto de relações entre Eliseu Visconti e a Comissão Construtora do Teatro Municipal.

#### 3.6.1. As Correspondências entre Eliseu Visconti e a Comissão Construtora.

Um conjunto de correspondências, contendo entre outros, detalhes do contrato firmado entre Eliseu Visconti e a Comissão Construtora do Teatro Municipal, mostra as relações entre encomendante e artista em viés tenso, dinâmico e com o tempo, afetivo.<sup>329</sup>

O aspecto afetivo, mas ao mesmo tempo formal no tratamento, especialmente nos cabeçalhos das cartas (Ilmo. Sr. Dr. F. de Oliveira Passos. Architecto e engenheiro do Theatro Municipal), é percebido pelo término das missivas: estimado amigo, criado e patrício.

O convite para que Visconti seja o autor do pano de boca, está relatado por Frederico Barata em seu livro desta forma.

“Encontrava-se Visconti em Paris quando recebeu de Pereira Passos, a quem não conhecia, uma carta convidando-o para fazer o pano de boca do novo Teatro Municipal, em construção. Pereira Passos dirigiu-se diretamente ao artista, cujos trabalhos vinha

---

<sup>328</sup>Pano de boca: cortina ou tela situada na intersecção do proscênio com a cena de palco italiano, e que serve para ocultar o ambiente cenográfico.

<sup>329</sup> Este conjunto encontra-se no Museu dos Teatros no Rio de Janeiro. FUNARJ. Manteve-se a grafia original e os grifos colocados pelo pintor.

apreciando e ao qual não conhecia pessoalmente. Convidou-o pelos títulos, pelas credenciais de sua própria arte e por livre deliberação.”<sup>330</sup>

A carta resposta de Visconti foi endereçada ao arquiteto Francisco de Oliveira Passos, autor do projeto vencedor para a construção do Teatro Municipal e membro da Comissão Construtora, datada de 04 de outubro de 1905. Esta missiva contém expressões de surpresa e contentamento, bem como, a reflexão acerca da melhor composição ao tema proposto e a prontificação em iniciar os esboços para uma devida avaliação e cálculo de custos para esta encomenda.

O convite vem acompanhado das plantas do Teatro Municipal incluindo a execução também do foyer<sup>331</sup>, torreões, clarabóia e corredores, proporcionando ao artista, as dimensões necessárias para que planeje as obras a serem realizadas.

As preocupações do artista verificam-se também no tocante à envergadura do trabalho e a responsabilidade de apresentação de uma obra digna de ocupar espaço tão importante.

Acabo de receber de V.S. duas cartas e várias plantas do Theatro Municipal. Não tenho palavras para agradecer V.S. de ter-se lembrado de minha humilde pessoa. Consolome ao mesmo tempo de ver que ainda existem homens em nossa terra que se lembram da grande consoladora: a Arte. Os projetos do Teatro me encheram de entusiasmo pelo valor real do edifício em si próprio. Não occulto o meu contentamento, o dizer-me que tornará “na devida consideração a minha contribuição artística”. Sempre tracei um sonho: o de um dia realizar um conjunto de arte, em um edifício importante. Terei chegado a tempo?! V.S. me dis que sim. O Foyer, os Torreões lateraes, a claraboia da grande escada e os corredores que dão acesso ao foyer, me parecem dignos de um conjunto artístico. Quanto ao panno de bocca achei o thema interessante, vou desenvolvê-lo. Estou-me já occupado das esboços e estudos de exsemble dos lugares que proponho a V.S. Não posso, sem ter os meus trabalhos em andamento calcular o custo e o prazo para a sua conclusão, é matéria para uma carta ulterior. As esboços para uma decoração desta envergadura constitue um trabalho muito sério e longo. Na certeza de receber uma resposta pró ou contra com a máxima urgência subscrevo-me de V.S. Patricio obrigado. E. d’ Angelo Visconti.<sup>332</sup>

<sup>330</sup> BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu tempo**. Op.cit.p.214.

<sup>331</sup> Foyer ou salão nobre: salão nos teatros, onde os espectadores se reúnem durante os intervalos.

<sup>332</sup> **Correspondência Eliseu Visconti**. Museu dos Teatros do Rio de Janeiro. FUNARJ.

Frederico Barata continua o relato das atividades de Visconti em Paris ao dedicar-se à elaboração dos esboços, sua vinda ao Brasil e a aprovação pela equipe de construção dos esboços apresentados.

Durante seis meses, Visconti trabalhou na esquisse que, em 1905, trouxe para ser aprovada pelo prefeito fazendo esta viagem às suas expensas. Teve, porém, os projetos aprovados e no mesmo ano lavrou o contrato com a empresa construtora do Teatro Municipal. Antes de voltar à Europa, para executar a encomenda, que só lá poderia ser feita, já pela facilidade dos modelos indispensáveis, já pelas dimensões da tela, expôs a esquisse principal na Casa Vieitas. Só depois embarca para Paris.<sup>333</sup>

Visconti ainda em Paris envia carta a 08 de dezembro de 1905 para Oliveira Passos, respondida em 28 de dezembro, acerca dos trabalhos desenvolvidos e a dificuldade de “tratar de matéria de arte por correspondência”, a elaboração dos esboços sem ponto de apoio e sua apresentação para avaliação. Visconti acredita que a visualização pelo engenheiro da composição proposta é essencial para debater a matéria de arte.

Antes disso, em 04 de outubro, tranquiliza o engenheiro quanto à verificação de medidas. “Accuso o recebimento do seu telegramma de 28 p. passado. “Concedo prorrogação primeiro prazo até vinte agosto, verifique dimensões frisa<sup>334</sup> planta 403 bis”. Estou ciente, tudo segue bem”.

Havia promettido em minha carta anterior responder relativamente aos trabalhos de decoração para o T.M. V.S. sabe melhor do que ninguém como é difícil tratar de materia de arte por correspondencia.

Achei mais conveniente logo que as minhas esquisses o permittirem partir immediatamente para essa capital, com o único fim de submetter à apreciação de V.S. os meus trabalhos em andamento.

O projeto do panno de bocca esta quasi concluído.

Tenho em mão outras esquisses, porém, V.S. calculará a difficuldade de trabalhar-se sem ter um ponto de apoio definitivo! [tocante às dimensões e ao tema em si]

Não obstante, trabalho com enthusiasmo, e só me occupo com as decorações do Theatro. Pretendo partir em fins de fevereiro.

<sup>333</sup> BARATA, Frederico. op.cit., p.115.

<sup>334</sup> Frisa: camarote quase ao nível da platéia.

Ouso esperar que esta resolução não diminua em causa alguma a confiança que V.S. depositou em minha pessoa. D. V. S. criado attento. E. Visconti.<sup>335</sup>

Frederico Barata indica que três anos foram necessários para a conclusão do trabalho, havendo a necessidade de alugar um espaço adequado para uma obra de tal dimensão.

[...] Aluga o atelier de Puvis de Chavannes, que era o maior disponível em Paris, e ainda assim pequena para a gigantesca obra, pois, tinha unicamente quatro metros de pé direito, enquanto o pano de boca mediria mais de doze metros. Foi preciso dividir a tela em três secções e pintá-las separadamente. "É quase impossível narrar a sensação que de mim se apoderou ao ver-me diante daquelas imensas telas vazias" (relato de Visconti). Misto de medo, ansiedade e angústias. Mais de 200 figuras, algumas de tamanho superior ao natural, tinham de ser ali postas, numa alegoria descomunal, abrangendo diferenças épocas históricas, que se deveriam fundir numa só harmonia, glorificadora da influência das artes na civilização. Este era o tema dado. "A influência das artes na civilização", vago ponto de referência, onde o artista deveria partir sua inspiração, capacidade imaginativa e realizadora.<sup>336</sup>

As cartas do ano de 1906 demonstram as pressões, as mudanças e demoras quanto às dimensões fornecidas e as modificações nas secções que atrapalham o andamento do projeto.

Os relatórios dos trabalhos em vista das disposições do contrato também são abordados e os primeiros trabalhos são relativos ao plafond<sup>337</sup>, triângulos e frisa, como na carta de 27 de julho.

De conformidade com o contracto da Prefeitura, dei, começo aos trabalhos que primeiro tenho de entregar: plafond, triangulos e friza. Ora, em virtude do seu telegramma recebido hontem, 26, as 11 horas e meia da manha, deixo, de continuar estes trabalhos, esperando que o tempo perdido até agora me seja concedido em prorrogação do tempo determinado pelo contrato.  
Quanto as despesas que já fiz para início destes trabalhos, espero que os planos que o Dr. me enviará não me prejudiquem.<sup>338</sup>

<sup>335</sup> **Correspondência Eliseu Visconti.** Museu dos Teatros do Rio de Janeiro.

<sup>336</sup> BARATA, F.op.cit.,p.116.

<sup>337</sup> Plafond: teto da sala de espetáculo.

<sup>338</sup> **Correspondência Eliseu Visconti.** Museu dos Teatros do Rio de Janeiro.

Em carta de 30 de agosto são perceptíveis as queixas e os incidentes quanto às mudanças: desenhos sem secções, atrasos e obstáculos, a execução da fase preliminar com os esboços e o adiantamento do início da frisa. As transformações de vários planos do Teatro causam problemas de adequação às composições que serão transpostas para a tela, e ao mesmo tempo, traduz a postura do artista em manter o que até então tinha produzido.

Accuso o recebimento de sua carta datada de 8 do corrente acompanhada de um desenho sob o nº 399.

Este plano pouco me veio adiantar sem as competentes secções.

O Dr. diz que me não tenha adiantado além dos estudos preliminares e espera que as suas modificações não me causem incommodo algum, engana-se.

Certifico-lhe que a phase preliminar do meu trabalho terminou com as esboços que lhe submetti.

Tudo o que tenho feito até a data supra é definitivo.

A prova disto é, que vendo-me em pedido, por sua ordem, por carta e telegrama, suspendi os triangulos e o tecto cujos estudos para o corte das telas ficaram completamente inutilizados. Dei começo à frisa de 15 metros sobre o panno de bocca. Esta frisa acha-se bastante adiantada; a composição já está transladada sobre a tela e grande parte da composição executada definitivamente.

As “pequenas modificações” de que fala o Dr. vieram-me causar não pequena perca de tempo [sic] com a sua transformação de plano do Teatro.

Evidentemente, se não fossem todos estes incidentes, o meu trabalho estaria n’um ponto bem equilibrado vis-a-vis do nosso contracto.

É por isto é que lhe diz sentir em uma minha anterior, a necessidade de me conceder, a mais, este tempo perdido, apresentando todos os trabalhos mencionados no contracto, si uma só época, isto é: em settembre de 1907.

Consois (ilegível) de toda a sinceridade da parte do Dr. Oliveira Passos, ousou esperar uma resposta favorável e urgente. Amigo e criado. E. Visconti.<sup>339</sup>

Segue-se, immediato, outra carta de 31 de agosto. Apresenta questões sobre a colocação do plafond sem as dimensões fornecidas pelo engenheiro e a demora da entrega das plantas prévias por conta das sucessivas modificações que prejudicaria a instalação da tela. Demonstra também a preocupação do pintor em cumprir o contrato firmado.

Também remetti-lhe uma minha respondendo à sua de 8 do corrente, atento a sua de 10 do presente mês onde o Dr. me havia prometido mandar-me as secções e modificação da frisa, infelizmente nada. Toda esta demora me causa encalculavel prejuízo.

Eu não posso me responsabilizar pelo bom exito da collocação do plafond, uma vez que este não seja construido de accordo com as dimenções que o Dr me fornecer; e a sua imperfeita execução como seja: ondulações de superficie e asperezas que possam prejudicar a collocação da tela.

<sup>339</sup> **Correspondência Eliseu Visconti.** Museu dos Teatros do Rio de Janeiro.

Tudo quanto tenho feito desde que aqui cheguei para o cumprimento do contrato, eu posso proval-o se o Dr quizer, e desse modo avaliará os prejuizos que as suas modificações me causaram. Sou amigo obrigado.<sup>340</sup>

Temos, de 1906, também uma carta de Bernardelli dirigida a Oliveira Passos, neste mesmo conjunto encontrada no Museu do Teatro, datada de 14 de novembro, provinda do Rio de Janeiro, em que acusa o recebimento da aprovação de seus trabalhos.

Os trabalhos já estavam adiantados nas encomendas de Visconti. Bernardelli foi um dos seus professores, o que pressupõe uma rede de relações de trabalho próximas.

Com grande satisfação tenho a honra de acusar-vos o recebimento de vossa carta de 9 do corrente, a qual me participa a vossa aprovação para a execução do importante trabalho da decoração das duas rotundas lateraes do foyer, que me encherá de praser se conseguir empregando todos os meus esforços fazer causa digna na vossa grandiosa obra, a qual perpetuará o autor, marcando juntamente com a obra gigantesca do vosso Il. Pae, a época aurea do governo do Dr. Rodrigues Alves. Com estima e consideração.H. Bernardelli<sup>341</sup>

As cartas de 1907 relatam as negociações de prazos e os relatórios quanto à execução dos trabalhos consoante ao contrato firmado.

Em 03 de janeiro, temos as informações da prorrogação dos prazos até 09 de setembro, a visita de Pereira Passos ao atelier do artista em Paris e a feitura dos cartões definitivos do pano de boca.

Tenho em meu poder a sua carta de 11 de dezembro do p. passado, e agradeço-lhe a prorrogação do prazo até data de 9 setembro de 1907, ella me permittirá mais calma na execução de meus trabalhos.

No dia 18 do p. passado tive, o prazer e a grande honra de receber no meu atelier, as 10 horas da manha, a visita do grande Prefeito o Exmo sr. Dr. F. P. Passos, naturalmente elle já este terá comunicado o estado em que se acham os meus trabalhos, isto será para mim o mais valioso documento.

Sinto-me acanhado em dar notícia sobre os meus próprios trabalhos, porém, já que mereci-lhe esta confiança passo a expor o estado dos mesmos:

A **frisa de 15 metros** de cumprimento está quasi concluida, faltando apenas detalhes e retoques se estes forem necessario no proprio local.

Os cartões ou desenhos do plafond (em nº de 8) assim como os dois triangulos estão terminados e transladados sobre as telas definitivas.

---

<sup>340</sup> Ibid.

<sup>341</sup> **Correspondência Eliseu Visconti.** Museu dos Teatros.Rio de Janeiro.



A parte architectural do panno de bocca e a perspectiva do cortejo das figuras estão concluídas e já tenho em mão os **desenhos ou cartões** definitivos para a execução do mesmo. Enfim, graças a um grande esforço a clausula 4<sup>a</sup> do nosso contracto está cumprida.

Sou com estima amigo obrigado. E. Visconti.<sup>342</sup>

Em junho, em carta datada do dia 21, Visconti apresenta a proposta de exibição dos trabalhos em Paris, após insistentes pedidos de brasileiros e franceses. Pondera os motivos desta mostra ser realizada em seu próprio atelier e preocupa-se em fotografar a exibição para participar os resultados à Prefeitura e os detalhes da mostra.

Todas as pessoas que tem visitado o meu atelier tanto nacionais como estrangeiros têm me aconselhado para que se faça uma exposição dos mesmos n'esta capital.

Dizei-lhe a verdade isto muito deve lisongeal-o .

“1º seria muito difficil achar-se um local appropriado em condições de luz d'espaco para desenvolver em toda a sua extensão o panno de bocca e o plafond.

2º O Dr pode avaliar a difficuldade e o perigo que correm em enrolar, desenrolar, estender panno pintado medindo 14 x 13 metros atravez de Paris!

Todas estas operações compromettem seriamente não so a parte artística como o tecido do panno veria muito a soffrer.

Ninguém mais do que eu seria desejado expor tudo aqui, porém, antes de tudo é evitar os perigos que podem advir.”

“Devido as condições especiais de instalação o panno de bocca só pode ser feito em 3 meses isto é são necessarios 9 clichés e depois uni-los todos.

Como vê é um trabalho longo e delicado, porém, é um tratado que fica feito e documentario para a prefeitura.<sup>343</sup>

Sobre a exposição em Paris, temos a carta de 04 de julho informando sobre as despesas realizadas, mas, a contrapartida de divulgar uma outra imagem do Brasil no exterior.

É **excusado** dizer-lhe o contentamento que isto me causou não só no que diz respeito à exposição com a calma e tempo necessários para o acabamento dos mesmos.

A exposição só poderá ser feita durante o correr do mês de julho porque o verão afasta de Paris todas as pessoas interessadas.

As despesas para a realização da exposição são insignificantes e creio não exceder de dois mil francos. O que viria a custar de seis a oito mil francos se a exposição fosse feita fora do meu atelier.

O meu principal interesse é fazer reclame do Theatro e sobretudo do Brasil que é infelizmente mal conhecido! Hoje estive com o Ex<sup>o</sup> seu pae e expoe ele o mesmo que acabo de expor-lhe nesta.

---

<sup>342</sup> Ibid.

<sup>343</sup> Correspondência Eliseu Visconti. Museu dos Teatros. Rio de Janeiro.

Realmente o Dr Passos achou as despesas mínimas e julga que não me houvera duvida por parte da Prefeitura.<sup>344</sup>

Em carta de 09 de agosto responde às preocupações no tocante a apreensão com o resultado geral, informando o envio de fotografias em série para a Comissão Construtora. Apesar da pressão desta Comissão em visualizar o pano de boca, Visconti mantém firme a posição de executar um trabalho de qualidade em fotografá-lo e enviar ao Brasil.

Busca de certa forma reafirmar o aval da crítica francesa ao comentar a apreciação de arquiteto francês quanto à disposição das decorações e o efeito e resultados a serem produzidos.

Hontem eu recebi um segundo telegrama do seguinte teor:  
 “Mande urgente photographia tamanho grande panno Theatro”.  
 Como lhe disse nas minhas anteriores, o panno de bocca foi preciso photographa-lo em várias séries, porém ainda não foi possível reunir esses fragmentos.  
 É necessário ainda algum tempo, quero dizer dias, e neste caso é mais comumente que seja eu mesmo o portador em fins de novembro próximo.  
 O plafond a frisa e os dois triangulos estão igualmente photographado.  
 O architecto da cidade de Paris o (ilegível) Bonnard honrou-me com a tua presença e manifestou o desejo para que a colorante interna do Theatro seja de accordo com as minhas decorações que julga produzirão bom effeito. Sou com estima amigo.<sup>345</sup>

Quanto ao posicionamento da imprensa, sobre esta situação, Visconti em carta de 04 de setembro avalia os ataques realizados a Oliveira Passos por conta das despesas com esta Exposição em Paris. Visconti aborda suprimir este ou aquele elemento de discórdia na tela desde que seja realmente necessários, pois, como artista, considera-se tranqüilo na realização da encomenda solicitada.

Acuso o recebimento de sua carta datada de 6 de agosto findo.  
 Primeiro que tudo devo agradecer-o pela resposta que tem a amabilidade de enviar a imprensa.  
 Tenho muito em conta os conceitos emitidos na sua carta relativamente acertos topicos enviados d’aqui seja pour telegrammas seja provavelmente por cartas.  
 O panno de bocca já está enrolado, por conseguinte, impossível fazer-se aqui a minima modificação no sentido de (ilegível) semi conceitos.

<sup>344</sup> Ibid.

<sup>345</sup> **Correspondência Eliseu Visconti.** Museu dos Teatros. Rio de Janeiro.

Porém isto não impede que, uma vez o meu trabalho estar no Rio sejam feitas as modificações que o Dr achar necessarias e de accordo com os nossos críticos.

Eu, como artista, cumpro o meu dever e tenho o espírito tranquillo e como a pintura do panno de bocca, presta-se a todas as vicissitudes será facil supprimir este ou aquelle elemento de discordia.<sup>346</sup>

Em outro trecho, considera a questão da crítica sobre seu trabalho, filtrando as ponderações coerentes e deixando ao largo as demais. Lamenta somente que os ‘ataques’ à Exposição na França tenha sido extensivo ao engenheiro construtor do Teatro, Oliveira Passos.

“Quanto a crítica propriamente dita não ligo a menor importância; as opiniões são livres, recolho o que me interessa e o vento se encarrega do resto!

Sinto, talvez em ter sido o causador de alguns desgostos para o Dr, toda essa tempestade que se desencadeou sobre minha cabeça por motivos tão frívolos tenha, sido extensiva também à sua pessoa.”<sup>347</sup>

As próximas cartas datadas de 26 de setembro e 10 de dezembro são preciosas para perceber as preocupações sobre o envio dos trabalhos, as dimensões alcançadas e o melhor material para as pinturas decorativas.

“Sigo para essa capital a 11 de outubro proximo no paquete “Nile”.

Os trabalhos seguem em nome da Prefeitura e espero que o Dr mandará tomar as medidas necessarias para o desembarque dos volumes.Tudo esta admiravelmente encaixotado e só uma infelicidade é que poderá ocasionar uma desgraça.Na esperança de encontra-lo em perfeita saude, sou amigo grato. E. Visconti.”<sup>348</sup>

“A quantidade de branco de “cerusa” que julgo necessaria para o “marouflage” das pinturas decorativas do T.M. é calculada a 250 kilos.

---

<sup>346</sup> Ibid.

<sup>347</sup> Ibid.

<sup>348</sup> Correspondência Eliseu Visconti. Museu dos Teatros. Rio de Janeiro.

Este branco de cerusa costuma vir em barricas e as marcas “Berios” e Lefevre são consideradas de boa qualidade. E. Visconti.”<sup>349</sup>

O resultado da exposição em Paris está relatada em carta, sem data, e a reprodução em jornal francês especializado, demonstra a repercussão na crítica parisiense.

Acabo de receber um pedido do jornal “L Art Decoratif” solicitando a reprodução de meus trabalhos em **numero especial**; nada quis autorizar sem o seu consentimento; caso isso lhe seja agradável me fará o obsequio de responder-me sem demora.

O photographo que está fazendo a reprodução dos meus trabalhos não terá direito algum de reproduzir, por qualquer processo, as decorações do TM, o Dr esteja tranquilo sobre este ponto. Estou certo que o Dr se interessará para que eu seja reembolsado da quantia dispendida com a minha exposição e que esta longe de ser uma vaidade pessoal foi uma estimulante propaganda intellectual para a nossa terra.

Pelo correio passado enviei-lhe alguns jornais que fallam da exposição e seguem outros.<sup>350</sup>

Em outra carta sem data, pressupondo o período de retorno ao Rio de Janeiro, solicita o pagamento de seus trabalhos, pois, hipotecou sua casa para poder executar sua obra na França da melhor maneira possível.

Nesta carta propõe que as modificações a serem realizadas possam ser feitas desde que guarde as linhas de composição e os assuntos escolhidos em contrato. Isto nos permite avaliar os graus de interferência na execução da pintura e ao mesmo tempo, como as cláusulas estabelecidas em contrato servem como instrumento de mediação e contenção de influências.

Já tendo sido collocados todos os trabalhos de que fui encarregado por essa comissão, isto é, o plafond, a frisa sobre o proscênio, os triangulos e finalmente a montagem definitiva do panno de bocca, peço-vos providenceis para que me seja paga a última prestação de 10.000\$000, dez contos de reis que me falta receber e bem assim para que seja levantada a hypotheca do immovel de propriedade do Sr. Affonso d’Angelo Visconti sito à rua do Visconde de Itauna nº 2 o qual dei em garantia para a justa execução de meus trabalhos.

Outrossim, declaro-vos, que me comprometto a fazer quaisquer modificações que essa comissão julgar necessárias, guardando entretanto, as linhas de composição e os assumptos escolhidos e aceitos em virtude do nosso contracto.<sup>351</sup>

---

<sup>349</sup> Ibid.

<sup>350</sup> Ibid.

<sup>351</sup> **Correspondência Eliseu Visconti.** Museu dos Teatros. Rio de Janeiro.

Uma carta interessante (os grifos são do autor), datada de 24 de agosto de 1905, encontrada neste conjunto de correspondência é a de Pires de Almeida para Oliveira Passos sobre a realização de um busto de Pereira Passos e os dizeres apropriados na inscrição a ser colocado em destaque no Teatro Municipal.

O aspecto laudatório e as frases eternizadas no pedestal seriam, segundo o autor, obviamente adequados ao porte da construção de uma obra como o Teatro Municipal.

Os dizeres a serem escolhidos entre àquele que abrange a família e outro que recordaria a ação de Pereira Passos no embelezamento da cidade estão condizentes com as campanhas de jornais e a postura da Prefeitura nas reformas a serem empreendidas.

Entreguei ao Bernardelli o desenho, com as respectivas dimensões das medalhas: 55 cm no máximo. Ficamos definitivamente ajustados, prometendo-me elle dar começo ao trabalho no mais breve espaço de tempo possível.

Faltam, entretanto, os dizeres, **em torno do busto**, que ora submetto a aprovação e escolha de V.S.

Tratando-se de um lugar demasiado exposto e frequentado, cumpre que esses enunciados sejam tão graves, quão incontestáveis para não aventurar os manifestados a comentários de invejosos, conscientes ou inconscientes. E assim, para o busto de V.S. ousou indicar esta phrase de Horácio, que vale e equivale a uma prophécia:

*Parentis vestigia seguitur.* Carmem XIII,  
Ad Amicar.

(Segue as pegadas de teus paes).

Como vê, a expressão *parentis*, abrangendo, nem só os progenitores de V.S., como seus honrados avós, entra na phrase propositalmente.

Para o busto de seu digno pae, V.S.  
escolherá entre estes dous:

*Justum ac tenacem propositi virum  
Si fractus illabatus orbis,*

*Impavidum fescient ruine.* Horacio. Odes.

Carmen III. Apotheose de Romulo.

(Eis um homem justo e pertinaz na execução de suas idéias... Si o mundo, desabando, se esboroasse em estilhaços, enconral-o-hiam, ferido, talvez, mas sobranceiro e de pé sobre esse montão de ruínas).

Assenta-lhe como uma luva.

Ou então est outro: (ou **ex**)

*De sterquilinico; margaritam.* Phedro

Fab XII, L III.

(Adaptando a esta cidade: de um lamaçal extrahio uma perola, subentendendo-se *escripint*; ou: converteo um lodaçal n'uma gemma preciosa, subentendendo-se *fecit*.)

Entre *les deux mon coeur balance*: V.S.  
escolherá.

Admirador e exº .Pires de Almeida<sup>352</sup>

Se de um lado vemos as constantes negociações da encomenda entre Visconti e o encomendante, de outro, percebemos sob a encomenda de outros artistas, a fabricação de medalhas e busto com o objetivo de fixar na memória, mediante monumentos, a tarefa empreendida por Pereira Passos em “extrair uma pérola de um lamaçal”.

Neste processo de mediações, entre a obra e as intenções do encomendante, vejamos os esboços, ações, escritas e brechas encontradas por Visconti na execução do pano de boca.

### 3.6.2.Os Cartões para a Feitura do Pano de Boca do Teatro Municipal.

A configuração de uma representação política em imagens pictóricas pode ser realizada através de retratos, cenas históricas e de batalhas e mesmo cenas bíblicas e alegóricas em combinatórias de composição e estilo.

A retomada de uma pintura de conceitos na projeção de um ideal político e social pode ser encontrada na pintura “A influência das artes na civilização”, tema dado a Eliseu Visconti para conceber o pano de boca do Teatro Municipal.

A partir dos cartões para a feitura do pano de boca do Teatro Municipal escrito por Eliseu Visconti, quando da exposição no Rio de Janeiro em 1908, podemos refletir suas concepções artísticas, suas preocupações políticas e culturais e sua formação essencialmente humanística na eleição de determinados personagens históricos que compõe o cortejo frente à Arte.

A preocupação do artista foi o uso da história para confeccionar a composição do pano de boca, considerando somente a Arte e o Dever, sem evidenciar a política ou doutrinas. Esta postura “neutra” é coerente com suas declarações em diversos momentos e é reafirmada pelo pintor que diz seguir à religião da “arte” antes que qualquer outra ideologia.

---

<sup>352</sup> Encontra-se junto à pasta de **Correspondência de Eliseu Visconti**. Museu dos Teatros. Rio de Janeiro.

“Quando me foi dado o thema para a confecção do panno de bocca, só tive em vista me servir elementos da própria historia, os factos.

A política, doutrinas, ou quaesquer feitos para pôr em evidencia este ou aquelle vulto, foram postos de lado para obedecer a uma única tendência, a uma só religião: à da Arte e a do Dever.”<sup>353</sup>

O pintor científica ao público a liberdade de expressão colocada pela comissão construtora do teatro quanto ao tema oferecido, rebatendo assim, as críticas emitidas em jornais das interferências de Oliveira Passos no trabalho do pintor. Outras críticas são dirigidas a Visconti, pelo tema apresentado, a partir de reproduções em jornais que o pintor considera inadequadas assim como os comentários realizados por pessoas não especializadas sobre as reproduções.

Devo igualmente scientificar o publico que a Commissão Constructora do Theatro Municipal me deixou inteiramente livre no que diz respeito ao desenvolvimento do panno de bocca que passo a descrever:

A obra que o publico tem debaixo dos olhos se compõe exclusivamente dos cartões definitivos e das esquisas para as decorações da sala de espectaculos do Theatro Municipal.

As opiniões emitidas, até hoje, sobre o meu trabalho, foram inspiradas numa gravura publicada, gentilmente, em dois jornaes que não eram especialistas nesse genero de impressões, e assim, creio não se fundam em observações seguras para um completo julgamento.<sup>354</sup>

Segue o texto feito pelo pintor da descrição de sua composição em uma descrição linear evolutiva e progressiva da arte perante a civilização<sup>355</sup>.

No centro dos Campos Elíseos e fazendo o fundo da tela, ergueu-se um Arco de Triunfo, consagração usada desde remotos tempos aos grandes feitos humanos, em épocas de glórias, e sob esse arco um gênio alado, representando a Arte, domina o desfilar das celebridades que mais concorreram para o esplendor de sua soberania, e a qual preside a Poesia, como manifestação artística instintiva".

A fim de estabelecer a coesão das idades históricas no brilhante desfile dos grandes artistas, está dividida em seis etapas a composição. Ao lado do Arco do Triunfo vêem-se Minerva e uma Loba indicando as duas grandes cidades da civilização ocidental - Atenas e Roma - tendo à direita as figuras de Orfeu e Homero, que precedem a um novo período caracterizado pela estátua de Santo Ambrósio, o criador da música sacra.

<sup>353</sup> Apud. ARRESTIZABAL op.cit.p.119.

<sup>354</sup> Apud. ARRESTIZABAL,op.cit., p.120. Manteve-se a grafia original.

<sup>355</sup> Este texto encontra-se em **O Rio recebe e volta o símbolo da sua cultura**. Gráficas Bloch S. A s.d.

Giotto e Dante seguem-se e abrem a Renascença com a apoteose de Palestrina, a que se agrupam Mantegna, os Bellini, Leonardo da Vinci, Ticiano, Rafael, Miguel Ângelo.

A esta segue-se a Quarta etapa com os homens célebres: Camões, o maior épico de seu tempo e grande poeta da língua portuguesa; Corneille e Racine, representando a poesia e o teatro francês; Shakespeare, o teatro inglês; Mozart, a música; Poussin, Rubens, Van Dyck, Velásquez, Rembrandt, Reynolds e Gainsborough, a pintura, tendo por culminância Beethoven, o gênio musical.

Logo após segue-lhe a Quinta etapa, representada por Victor Hugo, Berlioz, Wagner, Delacroix, Ingres, Meybeer, Menzel, Schopenhauer, Rossini e Verdi. É o período romântico.

A sexta etapa foi destinada às glórias brasileiras, a José Bonifácio, o organizador da independência política do Brasil consagrado poeta; a João Caetano, o maior artista dramático do passado; a Francisco Manuel, o inspirado autor do Hino Nacional; aos seus poetas, dramaturgos, atores, tais como Gonçalves Dias, Castro Alves, Casemiro de Abreu, Peregrino de Menezes, Corrêa Vasques e mestre Valentin, que resume a arte da escultura do passado.

Mais perto do nosso tempo e, representando um período moderno, acham-se: D. Pedro II, não o imperador, mas o homem culto e despido de ostentações, que protegeu institutos literários, que animou os talentos de seus compatriotas e concorreu para a educação dos artistas e que, por destino do nascimento, governou um povo fazendo timbre de sua índole democrática; Pedro Américo e Víctor Meirelles, as primeiras constelações de nossa pintura cultivada; José de Alencar, representando drama e o romance; Furtado Coelho, a arte dramática moderna; Almeida Júnior, a pintura moderna; e Francisco de Oliveira Passos (o único vivo aí retratado) como arquiteto do Teatro Municipal, o mais suntuoso monumento público levantado na era do ressurgimento da cidade. Essa reunião de celebridades aclama e leva em triunfo a Carlos Gomes, o maior músico que o Brasil possuiu dentro de sua época de formação nacional.

Acima da multidão popular, caracterizada em todas as classes, até nas mais humildes, que acompanha, ao som de banda marcial, o carro de triunfo, pairam a Ciência e a Verdade, sem outros adornos mais do que a beleza de suas formas, que são a expressão de sua pureza.

Enquanto este desfile triunfal passa por diante da Arte, enquanto soam trompas de glórias e sobe ao ar, com as aclamações, a harmonia da música, a Dança, que é a arte primitiva de figuração dos sons, desenvolve as suas coortes através os tempos, desde a Grécia até hoje, desde os compassos simples e simbólicos até a rapidez elétrica dos bailados.

À esquerda do Arco do Triunfo acha-se simbolizado o mundo espiritual e subjetivo, o Papado, a Religião e a Música.

Além das pessoas e alegorias citadas acima, estão ainda representadas no pano de boca as seguintes personalidades: Péricles, Ictinus, Fídias, Zeuxis, Carlos Magno, os francos, Veronese, Salvator Rosa, Guarani, Benjamin Constant. A música instrumental, a música sacra e a mocidade e o futuro, que, juntamente com as citadas antes, perfazem um total de 75 nomes.<sup>356</sup>(figura 08)

Entre outras leituras sobre a cena apresentada consideramos o aspecto político e artístico da mesma, relacionando os personagens eleitos e suas possíveis mensagens a serem transmitidas.

---

<sup>356</sup> Apud. ARRESTIZABAL. op.cit., p.125.



### 3.6.3. Interpretações Políticas

O viés político da eleição destes personagens insinua uma orientação positivista aliada a uma idéia de líder em seu sentido mais conotativo do termo, indicando não somente a liderança política, mas, a presença de uma personalidade carismática vinculada a um sentimento espiritual.

Os líderes escolhidos desde a Antiguidade substancializam-se em Atenas e Roma enquanto cidades, símbolos da civilização Ocidental e reporta a Péricles (495-429 a C), seu representante mais democrático em seu aspecto organizador e legislador que usou recursos para embelezar a cidade, construiu seus famosos edifícios e promoveu atividades culturais tais, que ficou conhecido como “século de Péricles”. Cabe ressaltar que não há nenhuma referência ou personagem ligada à civilização Oriental.

O período medieval na figura de Carlos Magno (742-814) valoriza o caráter organizador, legislativo e administrativo, do rei dos francos e incentivador das letras, artes e cultura, qualidades atribuídas também a Péricles.

Para o cenário brasileiro temos José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), indicado pela participação no processo de organização da independência brasileira e como poeta, mas, essencialmente, pelas qualidades de homem culto, articulador político visionário, liberal, e a forte carga construída da tradição de patriarca do movimento de independência política brasileira.

D. Pedro II, segundo o pintor, não o imperador, mas o homem culto protetor de institutos literários e artistas em geral, foi a figura que mereceu maior trecho justificativo no texto. A não ruptura completa de Visconti em relação ao Imperador, incentivado por este enquanto era aluno do Liceu e na própria Academia Imperial de Belas Artes é reiterado ao indicar seus mestres professores Pedro Américo e Vitor Meirelles, próximos também à figura do antigo monarca. Esta questão ultrapassa posicionamentos partidários, pois, relaciona-se à lealdade e reconhecimento, bem como à justiça de atos e trabalhos realizados por estes homens.

A figura de D. Pedro no pano de boca causou constrangimentos políticos no Rio de Janeiro.

Em resposta a carta de Francisco de Oliveira Passos datada de 09 de agosto de 1907, oriunda de Paris, Visconti argumenta seus motivos para a permanência da figura do ex-imperador e apela para a bandeira “neutra” da arte para dissipar as más impressões, bem como, a boa recepção de brasileiros e estrangeiros quando da exposição dos trabalhos em Paris.

A crítica em jornais brasileiros também é dirigida à presença de figuras populares que Visconti rebate com um “levantar de ombros”, pois, para ele, as palavras em nada adiantam, a visão do complexo da obra falará por si.

Tenho o prazer de cumprimentá-lo.

No dia 7 do corrente recebi um telegrama nos seguintes termos:

“Causa má impressão inclusão Imperador e mais pessoas populares panno Theatro”.

A minha exposição encerrou-se aqui em Paris no dia 28 do passado ella foi visitada por centenas de brasileiros de todos os partidos e não me consta até esta data a menor antipathia pela figura do ex Imperador do Brasil, pelo contrário!

A figura de D. Pedro 2º não podia passar despercebida no cortejo histórico-artístico que me propus de desenvolver, que tenho eu com as intrigas políticas? A minha bandeira é a da arte e só ella respeito! Porém isto de palavras em nada adianta, e estou certo que quando verem a tela, essa má impressão ficará dissipada.

Nada intento a respeito das outras figuras populares a não ser um vivo (ilegível) é muito justo que desagrade aos fructos seccos, é deixal-os fallar.<sup>357</sup>

O Imperador, agora exilado, é uma figura ainda muito presente na vida, memória e lembranças daquela época, respeitável e respeitado em diversos setores sociais e negá-lo enquanto homem culto e incentivador das artes, seria incoerente com o seu tempo e a ação que o impulsionou.

A permanência de sua figura nesta obra recoloca em jogo os discursos, os símbolos, os valores com que foram organizados e os significados construídos, adquiridos e absorvidos, reportando à ação do Estado na construção de um discurso vencedor e as estratégias criadas para sua sustentação até a Revolução de 1930.

---

<sup>357</sup> **Correspondência Eliseu Visconti.** Museu dos Teatros. Rio de Janeiro.

Lucia Lippi Oliveira coloca a consistência do pensamento dos políticos e intelectuais defensores da monarquia e a capacidade de articular uma imagem, seja pela construção de uma argumentação, seja pelos argumentos em si, entre outros, da estabilidade do império em detrimento da ameaça da República em fragmentar seu espaço.

Estes dois grupos – republicanos e monarquistas – construíram suas memórias específicas e lutaram por torná-las mais estáveis. A memória nacional, por outro lado, procura superar as versões e construir símbolos, sínteses que unifiquem, apaguem as diferenças e diluam as lembranças distintas.[...] o novo universo simbólico não foi capaz de conferir legitimidade à nação republicana. Os monarquistas, por outro lado, não foram suficientemente fortes para restaurar a monarquia; entretanto, foram-no o bastante para garantir a supremacia de sua interpretação sobre o Brasil.<sup>358</sup>

Por outro lado, historiadores monarquistas foram mais competentes em reafirmar sua versão da história pelo fato de serem a elite ilustrada daquele período e ao divulgarem suas versões através de instituições legitimadoras (o caso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) e aliando ao fato de serem mais longevos.

Se a unidade e a continuidade constituíram a visão e o desejo da maioria dos intelectuais, a consolidação do novo regime se deu em uma atmosfera de euforia e ostentação, comandada por uma elite vinda dos quadros da monarquia e cuja ação legitimava-se pelo discurso cientificista e técnico da geração dos republicanos positivistas (como por exemplo: os auxiliares diretos de Rodrigues Alves, os engenheiros Lauro Müller e Pereira Passos e o médico higienista Oswaldo Cruz), apesar das resistências.

A República, como ordem e como progresso era o ponto de inversão para o triunfo da liberdade e o advento da democracia.

Essa mudança nas representações e expectativas relativas ao futuro e ao destino do país, fossem elas marcadas pelo otimismo dos grupos beneficiados com a Regeneração ou pelos pressentimentos sombrios dos que, nos sertões ou nas capitais, viam ameaçados seu modo de vida e seus valores, indica a percepção geral de que a sociedade estava sendo engolfada por um processo de transformação mais amplo e complicado que a mera reforma das instituições

---

<sup>358</sup>OLIVEIRA, Lúcia Lippi. As festas que a República manda guardar. **Estudos Históricos**. República. Rio de Janeiro, vol 2, n. 04, 1989, p. 186.

políticas.[...] Esse efeito globalizante e o “bando de idéias novas” que o acompanham, iriam articular a inserção do país nesse contexto modernizador e propiciar a gestação das novas elites formadas pelos modelos de um pensamento científico cosmopolita. Essas elites atuariam, já na ordem republicana, como mediadoras na integração do país aos novos termos da gestão internacional do capitalismo.<sup>359</sup>

Visconti não fugiu às contradições do período. Ao mesmo tempo, que contribuía com sua arte para legitimar a permanência de uma idéia de cultura nas reformulações urbanas propostas pelos republicanos, não podia negar a figura do imperador, construída ao longo de seu reinado, vinculada à cultura, estabilidade e civilização, bem como, a possibilidade de uma sólida formação acadêmica vinculada ao apoio do imperador.

“[...] Visconti por mais paradoxal que pareça, era um aliado do imperador, do imperador “artista”, que se apercebe da voracidade da nova classe. [...] com a figura do imperador, os remanescentes de uma dignidade real, a cujo sentido homens como Visconti não se mostram indiferentes. O imperador foi negado. Mas, também, muita coisa negada buscou sua reabilitação, dentro dessa dinâmica entre os homens e os sistemas.”<sup>360</sup>

Por outro lado, compondo este painel temos Benjamin Constant (1836-1891) “fundador da República” segundo as disposições transitórias da Constituição Brasileira de 1891. Dedicou-se ao magistério na Escola Militar, na Escola Politécnica, Escola Normal e Escola Superior de Guerra. Ministro da Guerra remodela as escolas militares. Assume o Ministério da Instrução Pública e fez o mesmo com o ensino regular, ou seja, reformas e ações na educação e em instituições foram suas prioridades, antenadas com as diretrizes ideológicas republicanas.

Instalado sob novo regime como se comportava e ao mesmo tempo, se auto-representava o Estado "liberal" ?.

É necessário, no entanto, indagar o processo de instituição da posição republicana.

<sup>359</sup> SEVCENKO. op. cit., p.34-5

<sup>360</sup> MOTA, Flávio. Visconti e o início do século XX. In. PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Civilização Brasileira, 1969.

O movimento de instituição da posição republicana levava em si a negação de idéias, crenças e princípios ultrapassados em que proscovia os “preconceitos da teologia política” e “os prejuízos da política empírica” legados pela “velha sociedade” assumindo entretanto, ao mesmo tempo, a tarefa de aceitar somente “as verdades científicas verificadas pela experiência” como fundamento de suas “idéias” e de sua “doutrina”. Representava um processo de transformação conscientemente aceito por homens que colocavam à frente de seus “interesses pessoais” a obediência aos “movimentos da sociedade” e à corrente das idéias. Essa postura adequada à “consciência universal” dava aos seus adeptos o direito de abrirem e lutarem por um novo espaço político; explicava e justificava a “missão e a existência do partido republicano no seio da sociedade brasileira no momento político” em que se inseria.<sup>361</sup>

O partido republicano surgia então como o espaço portador da verdade, como único capaz de estar *pari passu* com os “rápidos movimentos da sociedade” e seus integrantes como homens públicos, reivindicavam “ [...] para si a condição de conscientes, a iniciativa da denúncia radical das instituições e da atividade de divulgar essa crítica pelo país.”<sup>362</sup>

Baseados na história e na ciência, considerando ainda a idéia de configuração nacional imposta a partir dos princípios espacial (território) e temporal (história), estabelece que o poder ordena os impulsos dispersos, acima das divergências, promovendo um equilíbrio orientado em relação às tendências antagônicas das diversas classes. É essa condição de equilíbrio que conduz à “ordem” e conseqüentemente deriva o “progresso”, estabelecendo novos patamares para alcançar a Civilização.

[...] o “Progresso” e o grau de “Civilização” de uma sociedade permanecem abstrações enquanto não forem traduzidos em indicadores que lhe confirmem uma representação concreta. Se Progresso e Civilização pressupõem, no âmbito do pensamento liberal, expansão das atividades econômicas, difusão da educação moral e da instrução como condição de possibilidade para que se estabeleçam e se reproduzam relações estáveis dos indivíduos entre si e deles com as instituições jurídico-políticas, são essas as premissas que regem a qualificação da situação da sociedade em geral.<sup>363</sup>

---

<sup>361</sup> BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Liberalismo**: ideologia e controle social (um estudo sobre São Paulo de 1850 a 1910). Volume I. Tese doutoramento. Orientador: Dr. Carlos Guilherme Mota. USP, 1976, p. 205 (mimeo).

<sup>362</sup> BRESCIANI. op. cit, p.250.

<sup>363</sup> BRESCIANI. op. cit , p.254

A construção deste discurso é ambígua e não se sustenta no nível de elaboração ou de sua prática. As contradições são perceptíveis, principalmente no tocante à instrução pública, em que a educação moral coloca-se como premissa para a formação do cidadão.

A escola será no imaginário republicano, o signo da instauração da nova ordem e instrumento para efetivar o Progresso.

A ritualização da inauguração e os discursos quando do descerramento da abertura da Escola Normal Caetano de Campos em 1894, proferido por Cesário Mota, apontam as representações concretas do ideário republicano, onde a escola devia ser vista, e se dar a ver, como templo e como monumento de uma nova era:

[...] Não porque tenha este palácio as grandes cintilações artísticas que orgulham os arquitetos, os pintores de todos os tempos, mas porque no edifício celebrado a grandeza, a majestade do simples simbolizava a força de uma idéia elevada: a instrução do povo. Ponto culminante de nossa arquitetura, o edifício revelava a altura em que a República colocou desde o início o problema da instrução. A nobreza das suas linhas demonstrava a crença de que não haveria mais nobre profissão que aquela que se incumba de preparar cidadãos para a sustentação, defesa e engrandecimento de uma pátria livre. Sua vastidão denotava o gesto do Governo, convidando todas as aptidões, todas as fortunas, todas as idades, todos os sexos, todas as vocações para virem sagrar-se aqui sacerdotes da religião do saber, em que nós democratas fundamos as nossas ardentes esperanças de prosperidade da pátria e de glória para a República.<sup>364</sup>

Percebemos neste discurso o entrelaçamento e a construção/identificação entre as imagens da arquitetura do prédio a ser instalada a escola, a instrução adequada e necessária para formar professores e assim preparar cidadãos para a sustentação de uma pátria, a ser próspera.

As palavras "as grandes cintilações artísticas", " grandeza" , "majestade do simples", " altura em que a República", "prosperidade", "glória" fazem parte do jargão técnico, opondo as visões tenebrosas da escola da velha ordem e a perfeição e equilíbrio dos edifícios majestosos do novo tempo.

---

<sup>364</sup> CARVALHO, Marta Maria Chagas de. **A escola e a República**. São Paulo: Brasiliense, 1989,p. 22-4. Grifos meus.

Esta visibilidade está presente em suas estruturas bem como, principalmente a partir da década de 20, nos rituais cívicos.<sup>365</sup>

"[...] os edifícios necessariamente majestosos, amplos e iluminados, em que tudo se dispunha em exposição permanente. Mobiliário, material didático, trabalhos executados, atividades discentes e docentes – tudo devia ser dado a ver de modo que a conformação da escola aos preceitos da pedagogia moderna evidenciasse o Progresso que a República instaurava."<sup>366</sup>

Neste sentido, a permanência da figura de D. Pedro por sua ação política e cultural ao lado de Benjamin Constant, promotor de reformas educacionais em uma pintura destinada à educação visual implícita, onde a arte influencia a civilização, não se torna de todo incoerente.

#### 3.6.4. Análise do Tema e Personagens.

Iremos elaborar leituras e interpretações a cada “idade histórica” e os personagens retratados ou omitidos do desfile executado por Visconti.(figura 09)

Na primeira “idade histórica”, os elementos presentes são alegóricos. Ao centro, a Arte como gênio alado e ao fundo os Campos Elíseos e Arco do Triunfo, presidindo o cortejo temos a Poesia.

Arte é atividade eminentemente cultural em que o ser humano expressa sua relação com o universo, por meio de figuras, formas, palavras, sons, gestos e outros signos estruturados mais ou menos livremente de modo a produzir beleza, prazer ou emoção estética. Envolve a relação técnica, que abrange o relacionamento do artista com os seus meios, e o simbólico ou expressivo, que envolve a trama complexa das relações arte-sujeito/arte-sociedade, as quais determinam os parâmetros em que a obra se situa.

---

<sup>365</sup> A programação das Semanas de Educação na década de 20 consagrava a cada dia um tipo de celebração: do Mestre, do Lar, do Trabalho, da Saúde, da Fraternidade e outros arquétipos. Assim, palestras, festas, prêmios, competições, inaugurações, exposições eram organizados em diversas escolas e locais públicos, cultuando signos de autoridade e hierarquia e ritualizando, no espetáculo cívico, modelos de comportamento exemplar.

<sup>366</sup> CARVALHO. op. cit., p. 25.

Está representada como forma alada por indicar a inspiração e elevação e enlevação espiritual.

Os Campos Elíseos era uma região do Hades. No início era reservada aos filhos dos deuses. Depois, estendeu-se aos favoritos dos olímpicos e às almas dos justos. Era um lugar de bem aventurança, concórdia e paz. As almas eram colhidas em meio a festas, danças, perfumes e paisagens encantadas. Neve, tempestade e chuva nunca se abatiam sobre o lugar, eternamente refrescado por brisas suaves. Podemos perceber que o pano de fundo para a composição não podia ser mais adequado, pois, estava lidando com personalidades excepcionais nas artes onde não haveria discordâncias ou concorrências, somente a consagração da Arte maior, em meio a festas e danças.

O Arco do Triunfo, monumento consagrado a Napoleão I, construído em 1806/36, tendo quinze metros de altura por treze metros de largura, foi inspirado nos arcos triunfais romanos e apresenta baixos relevos comemorando as vitórias de Napoleão. Representaria assim, o triunfo da Arte em sua perspectiva maior, acerca de toda e qualquer inconstância e saudando a todos: poetas, pintores, escultores, arquitetos, músicos, líderes políticos, população e dançarinas.

A Poesia preside o cortejo. A significação desta alegoria reside no fato da poesia dispor as palavras e arranjos que transmitem ou evocam idéias e emoções, em ritmos e sonoridades, construindo os sonetos e odes como formas fixas. Esta alegoria empunha uma lira e um ramo de louros, símbolos históricos relacionados à arte declamatória e composição oral e conquista de glórias. Tais símbolos também estão vinculados a Apolo, deus da beleza e da sabedoria.

Lembremos que em todas as civilizações conhecidas, a poesia está ligada por seus elementos ritmos à música e à dança e se desenvolve antes da prosa: a tradição é transmitida oralmente através de arranjos de sons para ser melhor memorizada. Assim, poemas ou seus fragmentos como a “Odisséia” criada no século IX a.C. foram memorizados e transmitidos oralmente até ser fixados pela escrita no século V a C.

A poesia oral desenvolvida pelos cantadores populares ainda é muito presente na composição de uma cultura nacional e popular. A lírica, gênero que exprime a



sensibilidade do poeta voltada para os temas de amor e da morte foi amplamente utilizada durante o Romantismo. A poesia trovadoresca designa os poemas líricos e satíricos do final da Idade Média, declamados ou cantados nas cortes acompanhados normalmente por dança e música.

Vemos assim, que a Poesia percorre outras manifestações da Arte bem como, é um eixo histórico a indicar a sucessão do desfile.

Para a segunda época, ladeando o Arco do Triunfo, veremos Minerva e uma Loba propondo as cidades representativas da civilização ocidental e Orfeu, personagem da mitologia grega, famoso por seus dotes de músico e poeta que com sua lira domava as feras mais selvagens; e Homero, poeta grego considerado o autor da *Ilíada*, base da poesia épica ocidental. Não estamos aqui considerando sua existência controversa, mas, o significado de sua figura.

A figura de ligação para o período da Renascença é Santo Ambrósio (340-397) que compilou as melodias cristãs e fortaleceu a posição da Igreja em meio ao Império Romano.

Na terceira etapa temos Dante Alighieri (1265-1321), autor da “*Divina Comédia*” em dialeto toscano e não mais em latim e Giotto (1267-1337), fundador da pintura moderna por romper com o convencionalismo estático e estereotipado da época, agrupados a Mantegna (1430-1506), um dos mais importantes artistas de seu tempo e pioneiro na arte da gravura, os Bellini, venezianos que pertenciam a uma importante dinastia de pintores, Gentile (1429-1507), artista com trânsito na Constantinopla e Giovanni (1434-1516), pintor de cenas cotidianas, popularizou a pintura a óleo e foi professor de Giorgione e Tiziano.

Seguem-se os quatro grandes artistas: Leonardo Da Vinci (1452-1519), um dos humanistas mais completos, Rafael (1483-1520), um dos mais populares artistas do Renascimento, dedicou-se a cultivar um ideal de beleza com um fim em si mesmo e à expressão de sentimentos religiosos, arquiteto, pintor e desenhista de esculturas, é considerado um dos maiores desenhistas da arte ocidental, Michelângelo (1475-1564), denominado o “gigante do Renascimento”, pelo destaque de suas pinturas, esculturas,

arquitetura e obra poética e Tiziano (1488-1576), que utiliza cores suntuosas, movimentos e composição harmoniosa e em seus últimos anos, com um estilo mais livre, antecipa os impressionistas no tratamento da luz, cores e formas.

A apoteose deste período é Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), compositor renascentista italiano, um dos maiores autores de música sacra. Foi diretor de música da capela Giulia, no Vaticano e mestre de capela da Igreja de Santa Maria Maggiore em Roma. Procurou livrar a música vocal dos excessos de contraponto e aproximar o estilo polifônico ao harmônico.

Ressente-se deste período a figura de Botticelli (1445-1510), com suas figuras leves, tênues e personagens de uma beleza neoplatônica, que servirá de mote aos pré-rafaelitas e segundo alguns estudiosos, influenciador do estilo de Visconti.

Outras ausências deste período seriam figuras representativas de arquitetos como Brunelleschi (1377-1446) (o que poderia ser compensado por Michelangelo), de representantes do renascimento do norte da Europa como Bruegel (1525-1569), Van Eyck (1390-1441) ou Bosch (1450-1516), pintores ligados a temas cotidianos, paisagens e o imaginário irracional dos sonhos, no caso de Bosch e da Renascença espanhola como El Greco (1541-1614), maneirista que utiliza uma luz fantasmagórica em temas religiosos.

Podemos perceber, de certa forma, que a obra Visconti não apresenta afinidades temáticas ou de tratamento de composição com esses pintores, daí, mesmo considerando a importância de seus trabalhos, não houve escolhas dentre aquele grupo.

Inferimos que os “quatro grandes” representariam todas as técnicas e manifestações do período, o que indica o caráter enciclopédico de Visconti e a tentativa de síntese por outro lado.

À quarta etapa temos os seguintes personagens ligados ao mundo das letras e à música: Camões (1525-1580), o maior poeta épico de seu tempo e figura de destaque da língua portuguesa, Pierre Corneille (1606-1684) dramaturgo, a maior figura da tragédia clássica francesa ao lado de Racine. Seus heróis caracterizam-se por enfrentar situações excepcionais e triunfar sobre o destino, como por exemplo, em “O Cid” (1637).

Jean Baptiste Racine (1639-1699) maior poeta trágico francês onde a beleza de seus versos exprime emoções fortes e sutis na criação do suspense trágico com uma forma classicamente contida como “Andrômaca” (1667) e “Fedra” (1677); William Shakespeare (1564-1616), que traduziu em suas peças dramas psicológicos que trazem a complexidade da alma humana, espelhando a descrença em dogmas e valorizando a liberdade de espírito e Mozart (1756-1791) que caracterizou o Classicismo do século XVIII, acabando com o rígido formalismo da música barroca e prenunciando um novo estilo, o romantismo.

Neste grupo, temos os pintores: Poussin (1594-1665) pintor com característica mais serena do Barroco enfatiza a forma e o conteúdo moral; Rubens (1577-1640) maior pintor do Barroco no norte, caracteriza-se pelo uso de cores suntuosas, pinceladas sinuosas e apresenta uma riqueza emocional de suas composições e Anthony Van Dyck (1599-1641), ex-aluno de Rubens, estabelece-se em Londres onde cria um estilo que iniciará a tradição da pintura inglesa em retratos.

Velásquez (1590-1660)<sup>367</sup>, um dos maiores pintores de retratos, possuía como características a harmonia de cores e tons e combinação única do realismo com a atmosfera e Rembrandt (1606-1669), com uma habilidade para penetrar o caráter humano menos superficial e dramático que o contemporâneo Rubens, alia a reserva emocional e o espírito devoto da Holanda calvinista.

Reynolds (1723-1792) retratista inglês, elevou a pintura de retratos inglesa ao nível dos grandes mestres italianos, com um mínimo de pinceladas, retratou a aristocracia inglesa em uma formalidade minimizada, mas, presente em elementos de fundo e Gainsborough (1727-1788), pintor de retratos profissional, possuía paixão pelos campos ingleses. Seu senso instintivo de estilo e cor aliado a grande habilidade pictórica, o fez um grande pintor do século XVII.

Esta fase culmina em Beethoven (1770-1827), que compôs nove sinfonias entre 1800 e 1824, nas quais percebe-se a transição entre a sinfonia clássica e a romântica, ou seja, entre a postura disciplinada e objetiva do período clássico e as idéias

---

<sup>367</sup> Lembremos que enquanto pensionista da Academia, Visconti realiza cópias de Velásquez, e em especial, “A rendição de Breda.”

revolucionárias, subjetivas e sentimentais do romantismo. Este músico demonstra o individualismo do período na Primeira Sinfonia, composta em 1800 ao iniciá-la pelo que, no classicismo, seria a parte intermediária da música, a de maior tensão. “A Terceira Sinfonia”, inspirada em assuntos políticos, foi composta em homenagem a Napoleão, a quem Beethoven admirava como personificação dos ideais revolucionários. Quando soube que Bonaparte fora proclamado imperador, rasgou a página que continha uma dedicatória a ele.

É interessante notar a ausência de paisagistas ingleses como Turner (1775-1851), tendendo a uma certa abstração e Constable (1776-1837), o paisagista francês Corot (1796-1875) e nenhum representante do barroco holandês como Hals (1580-1666) ou Vermeer (1632-75). Por outro lado, descartou a superficialidade e temas fúteis de um Watteau (1684-1721) ou Fragonard (1732-1806).

A quinta etapa é representada por Victor Hugo (1802-1885), poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta, orador, deixou obra extensa e variada. Romântico admirador de Scott e Byron defende o drama “moderno” (a coexistência do sublime e do grotesco) e entre suas obras destaca-se “Os miseráveis” (1862); Berlioz (1803-1869), compositor francês e uma das figuras mais originais de sua época e a quem a música moderna deve decisiva orientação, principalmente nas combinações instrumentais reorganizando a arte da orquestração.

Wagner (1813-1883), compositor alemão, cujas concepções revolucionárias abriram caminho às formas musicais mais avançadas do século XX. Expoente do romantismo rompeu com a ópera convencional, concebeu este gênero como arte total, que devia reunir no mesmo plano música, teatro dramático, dança e artes plásticas. Enfatizando temas da mitologia germânica é precursor do nacionalismo alemão. As quatro grandes óperas do ciclo do anel dos Nibelungos de Wagner são: “O ouro do Reno” (1854), “A Valquíria” (1856), “Siegfried” (1856/69) e “Crepúsculo dos Deuses” (1874).

Delacroix (1798-1863), pintor romântico com quadros grandes, cenas históricas, cores fortes e a idéia de monumentalidade nas cenas e Ingres (1790-1867), excelente

desenhista tinha pouco interesse pela expressão do rosto humano, inspirava-se em Rafael, retratava cenas orientais, idealizadas e exóticas. Mantém junto com Delacroix, a tradição clássica francesa do século XIX.

Meyerbeer (1791-1864), compositor alemão famoso por suas óperas como “Os Huguenotes” (1836); Adolf Menzel (1815-1905) pintor alemão já na vertente do realismo e Schopenhauer (1788-1860), filósofo alemão, uma das principais figuras do romantismo, propõe que o mundo não é mais do que um conjunto de representações, síntese entre o objetivo e o subjetivo, entre a realidade exterior e a consciência humana.

Acrescenta-se Rossini (1792-1868), músico e compositor italiano, possivelmente o compositor mais popular da Europa de seu tempo, viveu na França desde 1824 até sua morte. Compôs as óperas “O Barbeiro de Sevilha” (1816) e “Otelo” (1816) e a ópera dramática “Guilherme Tell” (1829) e Verdi (1813-1901), figura ilustre do teatro musicado e junto com Wagner, o maior compositor de óperas do século XIX, maestro e diretor de escolas de música, renovou a ópera italiana.

Podemos pensar a eleição de tantos músicos ligados à ópera como uma maneira indireta de sublinhar o caráter político das composições musicais deste período, estendendo à figura brasileira de Carlos Gomes.

“Este talvez tenha sido o único período da história em que as óperas eram escritas ou consideradas como manifestos políticos e armas revolucionárias. [...] É bastante natural que este nacionalismo encontrasse sua expressão cultural mais óbvia na literatura e na música, ambas artes públicas, que podiam, além disso, contar com a poderosa herança criadora do povo comum – a linguagem e as canções folclóricas.”<sup>368</sup>

As ausências deste período estão apontadas por nenhum representante do impressionismo, da escola de Barbizon ou a eleição de um pintor de transição para o realismo como Courbet (1819-77), optando por Menzel, mais desconhecido.

Surpreendentes são as ausências de David (1748-1825), francês, neoclássico, que enfatiza o desenho com linhas e propõe a arte como inspiradora moral; e no outro extremo, Goya (1746-1828), que fez da arte, protesto social.

---

<sup>368</sup> HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p.278-9.

A afinidade do pintor com a corrente romântica está sugerida na eleição literária de Victor Hugo e a ausência de contrapontos como Dickens (1812-1870) ou Zola (1840-1902), talvez, pelo estilo de escrita em forma de crônicas de Dickens ou o naturalismo, realismo político de Zola. Mesmo a figura de Baudelaire (1821-1867), poeta precursor do simbolismo encontra-se ausente no rol dos personagens.

Percebemos também a predominância de pintores retratistas e de cenas históricas em detrimento de outros gêneros como paisagem ou natureza morta. Seria uma maneira, talvez, de indicar o retrato enquanto gênero mais revelador da alma humana.

A eleição de Meyerbeer e Salvator Rosa pode sugerir o exemplo de artistas com um repertório de ação maior e figuras que homenageariam os demais.

Quanto a escultores, não temos Rodin (1840-1917), considerado o primeiro escultor moderno e percebe-se que estes não foram tão privilegiados em seus representantes que não fossem aqueles listados na antiguidade ou na renascença.

A sexta etapa foi destinada às “glórias brasileiras”. José Bonifácio também lembrado pelo seu trabalho em poesia, João Caetano (1808-1863) homem de teatro, um dos pioneiros da criação de uma dramaturgia e de uma arte de representar autenticamente brasileiras. Empresário, ator, dramaturgo e teórico começou sua carreira em 1831, formando depois, um grupo próprio com atores exclusivamente brasileiros.

Para a música deste período temos como escolha, Francisco Manuel da Silva (1795-1865), compositor brasileiro, aluno do padre José Maurício. Em 1831, inspirado em suas idéias liberais, compôs um hino para comemorar a abdicação de D. Pedro I que se transformou no hino nacional brasileiro. Em 1847, reorganiza o Conservatório do Rio de Janeiro. Compõe diversas missas, peças para piano e canto e obras teóricas.

No grupo relacionado aos poetas, dramaturgos e atores temos: Peregrino de Menezes, Correa Vasques e os escritores e poetas ligados ao lirismo, indianismo e um certo posicionamento político como Castro Alves.

Gonçalves Dias (1823-1864), poeta e dramaturgo brasileiro. Influenciado pelo romantismo português escreve “Canção do exílio” (1843). Representante do indianismo valorizou a arte poética pela inspiração e forma de seus versos.

Castro Alves (1847-1871) poeta romântico e abolicionista brasileiro. Propagandista do abolicionismo e com simpatia pelo ideal republicano. Possuía uma tendência romântica linguagem simples do cancionero popular. Sua poesia social sofreu influência de Victor Hugo, autor muito lido no país.

Casemiro de Abreu (1839-1860). Poeta brasileiro da segunda geração romântica e as características de sua obra são: amor platônico, cenas de infância, saudades da pátria, lirismo saudosista, como em “Primaveras” (1859).

A eleição destes literatos acrescido de José de Alencar pressupõe uma leitura bastante próxima àquela elaborada em uma diretriz maior, ou seja, a organização de uma matriz de pensamento, reforçada pela construção ideária de Oliveira Viana entre outros, da etnogênese de uma civilização, representada nas figuras de mestiço em meio à multidão, de indígenas que carregam Carlos Gomes e a alegoria de Guarani, representante tanto dos povos indígenas meridional, quanto personificação da ópera do mesmo nome de autoria de Carlos Gomes e do romance “O Guarani” (1857) de José de Alencar, obra fundamental do Romantismo.

A representação do período moderno esteve a cargo de D. Pedro de Alcântara (o pintor não utilizou a denominação “segundo” justamente para conotá-lo como homem culto que protegeu as artes), Pedro Américo (1843-1905), pintor de “O Grito do Ipiranga” (1888) e Vitor Meirelles (1832-1903), autor de “A Primeira Missa” (1861), dois maiores e populares nomes da pintura acadêmica brasileira, e na literatura, José de Alencar (1829-1877) romancista, teatrólogo, crítico e político brasileiro. Bacharel em direito, incorpora o indianismo e o regionalismo em suas obras como: “Iracema” (1865) e “O Gaúcho” (1870).

Furtado Coelho, ator; Almeida Júnior (1850-1899) com sua temática vinculada ao homem brasileiro é considerado o representante da pintura moderna, pela forma como passou do idealismo ao realismo, para uma arte naturalista, de observação de paisagens geográficas e sociais, tomado como pintor típico brasileiro, o que de certa maneira, confirma o mito em construção em torno deste artista.

Francisco de Oliveira Passos o único vivo representado enquanto arquiteto e construtor do Teatro Municipal. Todos os personagens aclamam Carlos Gomes (1836-1896), compositor brasileiro, a maior figura do romantismo musical do país. O repertório do maestro compõe-se basicamente de óperas e modinhas, estas consideradas as mais autenticamente nacionais de sua obra. Influenciado por Verdi, em suas óperas destaca-se lirismo e vigor dramático, aliados à aprimorada técnica de composição. “Il Guarany” (1870), “Fosca” (1873) e “Lo Schiavo” (1889), com libreto em italiano, são as melhores óperas do repertório nacional produzidas por Gomes.

Ainda relaciona os seguintes personagens ligados a pintura e escultura:

Ictino (século V a.C.) um dos grandes arquitetos gregos da época de Péricles, famoso por seus trabalhos no Partenon de Atenas ao lado de Fídias, bem como no templo dos mistérios dos Eleusis e no templo de Apolo em Bassa.

Fídias (490 a C-s.d.).Escultor grego considerado como o maior artista da Grécia, dirigiu as obras artísticas do Partenon.

Zeuxis (segunda metade do século V a C), pintor grego conhecido pela luminosidade de sua pintura, pelos efeitos sombreados e pela reprodução realista do mundo exterior. Introduziu temas de gênero na pintura monumental.

Veronese (1528-1588) especialista em grandes pinturas narrativas de temas bíblicos, alegóricos e históricos utilizando figuras elegantemente trajadas, cenários de arquiteturas monumentais ou paisagens verdejantes.

Salvator Rosa (1615-1673) influenciado pelo realismo de Ribera, possuía certa “selvageria”, característica importante dos pintores de paisagens românticos do final do século XVIII e do século XIX. Era também gravador, poeta, músico e ator.

As alegorias relacionadas no pano de boca são: a Arte, a Poesia, a Ciência, a Verdade, a Música instrumental, a Música coral, a Dança grega, a Dança moderna, a Mocidade e o Futuro.

A Ciência representada por mulher empunhando uma tocha está de mãos dadas com a Verdade, outra mulher nua, simbolizando, a luz científica e nudez de preconceitos, a indissociabilidade de ambas para o progresso.



As alegorias acerca da Música instrumental e Música coral estão relacionadas às figuras de mulheres portando instrumentos e anjos esvoaçando ao redor.

As dançarinas são graciosas figuras adejando ao redor do pedestal em que se encontra a Poesia.

A Mocidade representada por um jovem casal, segura e levanta uma criança, o Futuro, que tem em mãos um pequeno buquê a saudar o cortejo.

Desta forma, a procissão de todas essas personagens, em ação conjunta e inspiradas pelas alegorias se conglomera para o ideal da civilização, inspirando-a em seus mais elevados padrões de ordem e progresso.

### 3.6.5. Leituras acerca da Composição.

Esta enorme pintura a óleo sobre tela, dividida em seções foi encomendada e executada quando Visconti encontrava-se em Paris.

Mormente as justificativas colocadas por Frederico Barata no tocante a espaço adequado para a composição de obra de tal porte e uso de modelos mais experientes, levam-nos a refletir como o pintor ponderou e construiu o tema “A influência das artes na civilização” em um ambiente tão distinto do brasileiro, e para o qual tal encomenda estaria à vista para os espectadores do Teatro Municipal no Rio de Janeiro.

Como pensar o país na perspectiva de viver em outra nação, influenciaria a concepção desta composição?

É certo que tal espaço a que estaria destinada, congregaria espectadores (aqui poderíamos pensar na abrangência das palavras “expectativa”, “espetáculo” e “espectro”) de todas as nacionalidades e teoricamente, de todas as classes. Como abranger e ao mesmo tempo “educar” o olhar aos não iniciados a este mundo intelectualizado?

A sugestão de um “protocolo de leitura” proposto por Chartier poderia indicar alguns caminhos para refletirmos acerca da “leitura visual” e as interpretações dadas aos seus signos.

Tal forma de pensar os códigos visuais que necessitam ser aprendidos pelos que desejam “ler” as imagens, aproxima-se do que Chartier coloca para o caso da leitura: a questão de ter havido, no decorrer da história, diferentes “protocolos de leitura” que eram transmitidos e ensinados. Chartier, mencionando sobre a diferença existente entre o escrito e o lido, esclarece: “[...] a leitura não está, ainda, inscrita no texto, [...] não há, portanto, distância pensável entre o sentido de que lhe é imposto ( por seu autor, pelo uso, pela crítica, etc) e a interpretação que pode ser feita por seus leitores: conseqüentemente um texto só existe se houver um leitor que para lhe dar um significado [...]”<sup>369</sup>

A perspectiva de uma idéia sobre artefato poderia também fornecer algumas pistas. O olhar não reconhece, mas, responde ao que vê. Podemos considerar este aspecto para as críticas colocadas em diversos níveis: pela presença de figuras populares e a permanência da figura de D. Pedro; para o caráter enciclopédico dado à composição e concepção do tema e para a construção e interpretação colocadas pelas alegorias.

Para o tema, o pintor coloca em marcha um cortejo de figuras que criavam, patrocinavam ou apoiavam as artes, as letras e a música.

A questão da multidão envolve a idéia de movimento e indica a imagem de uma sociedade das luzes, moderna, que congrega e valoriza, mesmo que esfumadamente, todos os representantes das artes para o estabelecimento de uma civilização.

A multidão é fruto das modificações sociais e avanço tecnológico, que diferentemente das massas do século XVIII, concentra-se nas vias públicas das grandes cidades e mantém o anonimato na mescla de indivíduos, induz o movimento que participa do cortejo e é por ele conduzido à arte, em que ocorre a ocultação/revelação de sinais.

Este cortejo adentra a cena pelo lado esquerdo com figuras populares, banda e diversos instrumentos musicais, bandeiras e crianças com as alegorias Mocidade e Futuro e dois grupos de bailarinas que criam um efeito de asas sobre o pedestal da alegoria Poesia. Estes traçados e trajeto estabelece uma proximidade e imediata identificação com o público, pois, estaria em um referencial visual mais próximo.

---

<sup>369</sup> Apud. REZENDE, Eliana Almeida de Souza. Imagens na cidade: clichês e foco – o olhar sanitário. **História Social**. Campinas. Unicamp. n. 7 .2000.

Em 1908, quando concluiu seu trabalho, Visconti exibia em suas pinturas influências de impressionismo e pontilhismo, observadas na pintura circular do “plafond”, datada deste período.

Para a composição do pano de boca ocorrerá um compromisso com o relato do tema, o que irá proporcionar um maior realismo figurativo. Assim, em algumas áreas da composição temos aspectos mais impressionistas, como as que estão colocadas mais ao fundo, distantes do primeiro plano e às figuras alegóricas do lado esquerdo. Concorrendo com a execução figurativa, em tamanhos maiores com os efeitos de recurso em névoa, demonstra que o pintor aliou o melhor de sua formação acadêmica figurativa e a capacidade de adequar e interpretar as tendências estilísticas quando de sua permanência em Paris.

Veremos que a Arte, figura alada está quase diametralmente oposta à alegoria da Poesia, com o eixo deslocado mais a direita, onde esta empunha a lira e flores sob um pedestal.

A Arte seria o vértice de um triângulo formado pela Música coral e os Campos Elíseos. A significação deste triângulo está nos aspectos de anunciação e bem-aventurança proporcionados por estes símbolos.

A Poesia compõe outro triângulo formado pela Mocidade e Futuro (em uma linha feita pela Dança grega) e pela Dança moderna. O sentido pode ser lido como a união de jovens e o futuro estariam entrelaçados à arte pela poesia e danças, demonstrando pelos ritmos orais e corporais as manifestações artísticas, em uma linha de continuidade, base da arte.

Lembremos que o triângulo é a primeira forma fechada obtida pela união das linhas e significa concretização. Símbolo da Trindade, com o vértice para cima, representa o espírito liberto da matéria, o que sinaliza, por exemplo, a Arte em seu ponto ápice.

Ao lado esquerdo temos um quadrado formado pelo clero, Música instrumental, Ciência e Verdade.

Ao lado direito, temos um quadrado formado a partir dos músicos em posição mais elevada em relação ao cortejo: Santo Ambrósio, Palestrina, Beethoven e Carlos Gomes.

Lembremos que o quadrado é um dos quatro símbolos fundamentais (os outros seriam: centro, círculo e cruz) e implica a idéia de estagnação, solidificação e até mesmo de estabilização na perfeição. Na tradição cristã, o quadrado em virtude de sua forma igual dos quatro lados simboliza o Cosmo e seus quatro pilares de ângulo. Designa também os quatros elementos essenciais (água, fogo, ar e terra) e os quatro pontos cardeais.

Veremos que a música será a linha que une todas as outras manifestações artísticas ressaltando os maiores músicos ou aqueles que proporcionaram grandes mudanças sendo aclamados e entronizados. Música é a arte de combinar sons e o ritmo é um elemento comum à música de todas as culturas. Por isso admite-se a hipótese de que a música tenha surgido originalmente como um acompanhamento rítmico para a dança, que a teria precedido.

Todas as culturas conhecidas possuem algum tipo de música, geralmente ligada à religião. A eleição da música como eixo sugere o aspecto mais universal da arte, pois, a música ultrapassa as fronteiras da compreensão da linguagem escrita ou pictórica, onde muitos de seus signos estariam restritos a determinadas culturas.

“Se a música é a ciência das modulações, da medida, concebe-se que ela comande a ordem do cosmo, a ordem humana, a ordem instrumental. Ela será a arte de atingir a perfeição.”<sup>370</sup>

Outro triângulo maior pode ser traçado. Partindo da Arte podemos ver uma linha até Schopenhauer (filosofia)<sup>371</sup> e na outra ponta a Ciência. Representariam as relações

---

<sup>370</sup> Boécio distingue três tipos simbólicos de músicas: a música do mundo, que corresponde à harmonia dos astros e surge de seu movimento, à sucessão das estações e à mistura dos elementos. O segundo tipo é a música do homem: ela rege o homem, e é em si próprio que ele a apreende, supõe um acordo da alma e do corpo..uma harmonia das faculdades da alma.. e dos elementos constitutivos do corpo. Por fim, a música instrumental regula o uso dos instrumentos. In: CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: José Olympio,1999, p. 627.

entre Arte e Ciência e Filosofia e a contribuição recíproca para o desenvolvimento de cada área. Aliada à religião, representado pelo clero e papado, temos os quatro pilares da sabedoria humana. Este número e figura estão relacionados à Perfeição Divina, o desenvolvimento completo da manifestação, símbolo do mundo estabilizado.

Lembremos que a obra principal de Schopenhauer ‘O mundo como vontade e como representação’ exerceu forte impacto no pensamento moderno mediante o diálogo revitalizado com a tradição filosófica de Platão e Kant e seus conceitos de Idéia e coisa-em-si, bem como estimulou artistas como Wagner, Proust, Mann e Machado de Assis, entre outros, devido a sua concepção da arte como forma especial de conhecimento, superior à ciência por nos trazer satisfação metafísica<sup>372</sup>, o que de certa forma, viria ao encontro à concepção de arte pensada por Visconti.

Diversos retângulos podem ser traçados, da parte externa, diminuindo até o centro, localizando os pontos Música coral, Campos Elíseos, o grupo formado por Schopenhauer-Mozart e o grupo com os personagens brasileiros. Recordemos que o retângulo é um quadrado longo e possui a simbologia da perfeição das relações estabelecidas entre terra (os personagens apontados) e o céu (Campos Elíseos e Música coral) e o desejo da sociedade de participar dessa perfeição.

Um pentágono pode ser traçado tomando por base a Arte e traçando linhas a Beethoven, Poesia e “glórias brasileiras”. Se pensarmos a reta formada pela figura de Beethoven ao grupo “brasileiro”, veremos que os personagens aí tomados representam as manifestações artísticas da música, teatro, literatura, pintura, arquitetura, e ainda, as alegorias da Mocidade e do Futuro.

O pentagrama simboliza a harmonia universal (o cinco é o símbolo da união, do Homem - os cinco sentidos e as cinco grandes qualidades humanas: amor, bondade, justiça, verdade e sabedoria - e do Universo – os quatro pontos cardeais acrescido do centro é o universo manifestado - representam a ordem e perfeição) e podemos sugerir

---

<sup>371</sup> É interessante observar que Schopenhauer é o único filósofo representado e na relação das figuras ocupa o lugar 37, ou seja, a metade dos personagens listados.

<sup>372</sup> A respeito desta temática ver BARBOZA, Jair. **A metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer**. São Paulo:Humanistas/FFLCH/USP, 2001.

que o amálgama de todas estas manifestações da arte busca atingir este objetivo: a elevação, a perfeição e a harmonia sem distinções.

Um heptágono estaria formado pelas linhas que unem a Arte, Van Dick, Verdi, Poesia, Benjamin Constant e Música instrumental.

A forma sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva, além de propor a totalidade do universo em movimento. Se pensarmos nos elementos ligados, veremos que Benjamin Constant foi o único republicano retratado (temos outros personagens em cena que lutaram por este projeto político, mas, enquanto liderança ou “fundador” da República, é o único), o que sugere a leitura da união da arte em apoio a um movimento de renovação: o republicano.

Um losango ( que é um quadrado alongado) estaria também formado pelos pontos Arte, Filosofia, Poesia e Ciência. Símbolo do Universo materializado na Terra significa base e organização, ou seja, estes elementos estruturam o conhecimento materializado em prol da humanidade.

É importante observar que este é um jogo complexo e a relação entre os signos e o que eles representam não é unívoca: o símbolo não está ligado a uma função única e o local em que está impresso, pode estar imbuído de múltiplos valores, eventualmente ambíguos, possibilitando outras leituras.

### 3.6.6. Repercussões e Reações ao Pano de Boca.

Vejamos as repercussões da cena apresentada no pano de boca quando da exposição em Paris no ateliê de Visconti e já entrevista em sua correspondência com a Comissão Construtora.

Frederico Barata em seu relato comenta:

“Ao terminar o pano de boca em 1908, Visconti expôs a parte inferior (cabia na área disponível e estava visível), no próprio atelier de Chavannes à crítica francesa, recebendo os maiores elogios.

Alguns críticos parisienses filiaram a maneira pela qual Visconti pintou o pano de boca à dos pré rafaelitas ingleses.”<sup>373</sup>

A crítica brasileira, porém, foi mais severa e provocará um debate pelos jornais. Barata, assim reporta.

O pano de boca foi colocado no Teatro Municipal em julho de 1908, antes da inauguração oficial em 14 de julho de 1909, na presidência de Nilo Peçanha. A crítica brasileira, ao contrário da parisiense, recebeu-o muito mal, sofrendo rudes ataques da imprensa. Censuravam-no uns por ter colocado três figuras de negros entre a massa de populares que exaltam o grande cortejo histórico. Isso nos diminuiria consideravelmente aos olhos dos estrangeiros que iam freqüentar as temporadas do Teatro Municipal que poderiam pensar que fôssemos um país de pretos. Um descobriu bananas no taboleiro sustentado por uma dessas figuras e as devolveu insultado ao pintor. Outros, chamando de "cortejo carnavalesco" à grande composição, atacavam rudemente o artista. É certo que esses ataques visavam, indiretamente a Pereira Passos, a quem a imprensa não pudera perdoar ainda a indiferença pela campanha movida contra a sua administração, ao proceder as derrubadas para a remodelação do Rio.<sup>374</sup>

São significativas tais reações. Os vetores e argumentos utilizados englobam um feixe de proposições ideológicas, sociais e políticas que envolvem a construção de uma imagem para o Brasil, pois, não seria admissível o país ser apresentado por um “cortejo carnavalesco” em que figuravam populares e negros em um espaço nobre, destinado a manifestações artísticas elevadas e cartão postal civilizatório para o mundo.

Com isso, as críticas jornalísticas também voltavam seu poder de fogo à administração de Pereira Passos e Visconti apreendeu esta situação, conforme carta enviada a Oliveira Passos anteriormente citada.

As celeumas sobre a adequação do tema e da imagem àquele espaço, quando da exposição dos cartões de feitura para o pano de boca são encabeçadas por Arthur Azevedo em sua coluna "Palestras" em "O Paiz".

O trecho final de uma das crônicas de Arthur Azevedo nos fornece uma exata impressão do tom crítico da época.

---

<sup>373</sup> BARATA, F. op. cit., p.122.

<sup>374</sup> Ibid., p..123.

Os argumentos estariam relacionados ao tema, “velho e explorado”, ao local em que foi executado ( o ateliê de Chavannes) e a imposição da maneira de explorar a temática, sugerindo a interferência da Comissão Construtora e principalmente utilizando-se do argumento de sua “autoridade teatral”, o pano de boca não seria digno do Teatro Municipal mais que outra “cortina” bem pintada.

Acrescente-se ao fato que apesar de incentivador da construção do Teatro Municipal e dramaturgo, Arthur Azevedo não estaria incluído entre os personagens do cortejo.

Revela dizer que o assunto do pano de boca lhe foi imposto (a Eliseu Visconti) assunto velho, exploradíssimo, cruel, que o obrigou a pintar extravagâncias à força de procurar uma nota original, inédita em que transparecesse as sua própria individualidade. Ele fez o seu trabalho, no atelier outrora ocupado por Puvis de Chavannes, e nesse ambiente sagrado poderia inspirá-lo talvez a majestosa sobriedade do grande mestre, mas lá estava o maldito assunto para desviá-lo do bom caminho e atirá-lo às dançarinas e às bananas. Tenho que o pano tutelar de um teatro não deve ser outra coisa senão mais que uma cortina bem pintada, como a que o cenógrafo Manini pintou para o teatro. D. Maria II, de Lisboa, ou a que o pobre Oreste Coliva pintou para o Teatro S. Luiz do Maranhão e que seria digna do Teatro Municipal. O mais é contra-indicado por quantos entendem de coisas teatrais.<sup>375</sup>

Caberiam, ainda, algumas notas a respeito dos teatros citados pelo crítico.

O Teatro D. Maria II de Lisboa, inaugurado a 13 de abril de 1846, é um edifício neoclássico, projetado pelo arquiteto italiano Fortunato Lodi, cuja fachada principal é virada para o Rossio possuindo seis colunas jônicas e um frontão que representa Apolo e as Musas. Todo o conjunto é encimado por três esculturas: a central de Gil Vicente, criador do teatro português e duas de inspiração clássica, Tália e Melpomena, musas da comédia e da tragédia.

Após o incêndio de 02 de dezembro de 1964 apenas as quatro fachadas ficaram em pé, desaparecendo todo o interior.<sup>376</sup>

<sup>375</sup> Arthur Azevedo. O Paiz. Apud. ARRESTIZABAL, Op.cit., p. 112.

<sup>376</sup> Segundo informações prestadas por Deolinda Mendes da direção de comunicação e imagem do Teatro D. Maria II, em e-mail de 12 de maio de 2003, este incêndio destruiu todo o teatro e assim não existe hoje qualquer registro nos arquivos acerca desse pano de boca. Atualmente o Teatro Nacional D. Maria II tem um pano de boca simples medindo 16 x 8 metros.



O Teatro São Luiz do Maranhão foi oficialmente inaugurado com o nome de “Teatro União” a 1º de junho de 1817, em homenagem à elevação do Brasil a Reino Unido de Portugal e Algarve, com um espetáculo da Companhia Dramática de Lisboa. Em estilo neoclássico, instalou-se na rua do Sol, após diversos confrontos com a ordem do Carmo.

Viveu um período próspero, conhecendo o apogeu com seguidas apresentações de companhias européias. Ao apogeu seguiu-se o declínio, consequência de má administração e de direção artística deficiente, e, de 1841 a 1845, ensaiando uma resistência, o Teatro União foi alugado à Sociedade Dramática Maranhense.

Frustradas as tentativas de sobrevivência, e com um público cada vez mais escasso, a casa de espetáculos, fechada em 1848, foi reaberta quatro anos depois, com o nome de Teatro São Luís. No governo de Urbano Santos, na segunda década do século XX, o Teatro mudou outra vez de nome em homenagem a Arthur Azevedo, nascido em Caxias, Maranhão, em 1855.<sup>377</sup>

As reformas empreendidas nestes espaços fizeram com que os registros acerca dos panos de boca daquele período fossem perdidos, o que inviabiliza uma possível comparação com a obra de Eliseu Visconti.

Em defesa à exposição de Visconti logo compareceu com uma carta, publicada em "O Paiz" de 30 de julho de 1908 o arquiteto do Teatro Municipal, Francisco de Oliveira Passos, que assume a aprovação do trabalho, em sua função de coordenador da Comissão Construtora e encomendante, mas, transfere a responsabilidade total da execução e desenvolvimento dos detalhes ao artista, pela sua competência e distinção.

[...] Ao contrário do que Azevedo afirma, a pintura do pano de boca só foi confiada ao distinto artista Eliseu Visconti depois de devidamente examinado e aprovado por mim um croquis a óleo do trabalho que desejava encomendar. O que não é possível, porém, é que um croquis de dimensões reduzidas contenha todos os detalhes da pintura definitiva. A responsabilidade no desenvolvimento dos detalhes compete sempre ao artista executor, mormente em se tratando de

---

<sup>377</sup> **Teatros do Brasil.** Centro Técnico de Artes Cênicas. FUNARTE. Parceria Mercedes Benz do Brasil S.A. e Programa Participação 2000/2001 da Unesco.

artista de valor como é o insigne brasileiro pintor do pano de boca. Com as melhores saudações sou, como sempre, seu amigo etc.<sup>378</sup>

Frederico Barata relata ainda o posicionamento, agora no Jornal do Comércio, de José Mariano Filho .

[...] passou uma verdadeira descompostura em Arthur Azevedo, fazendo-lhe ver que "o pano de boca do Teatro não é a arena do Circo Spinelli, onde S.S. pontifica".<sup>379</sup>

A polêmica cessa com a inauguração da Exposição Nacional em 12 de agosto de 1908. Mudaram os palcos e os objetos de “apreciação artística”.

No entanto, “O Salão de 1908”, na “Revista Renascença”<sup>380</sup> alfineta as controvérsias geradas.

Em um ano concorrido, onde a Exposição Nacional na Praia Vermelha coloca a exposição dos cartões de feitura para o Teatro Municipal, o artigo lamenta a abstenção de muitos artistas para a exposição da Escola de Belas Artes.

Considera Visconti o grande nome ligado a esta Exposição, pois, além de apresentar o quadro “Maternidade”, onde apresenta uma composição com qualidades coloristas singulares, agrega os desenhos para o pano de boca.

O autor do artigo analisa a composição do pano de boca como fatigante e lenta e considera com maior propriedade ao local, uma cena mais simples e leve.

“Executou uma grande tela histórico-alegórica, de um complicado desenvolvimento e de lenta e fatigante percepção; afigura-se-nos que maior propriedade teria uma composição decorativa, simples e leve, que, nos poucos minutos em que tivesse de ser vista pelos espectadores, deliciasse gostosamente os olhos destes com uma impressão serena, preparando-lhes desse modo o espírito para melhor acompanharem o espetáculo a se desenrolar no palco.”<sup>381</sup>

Conduz ao mesmo tempo, o mérito final a ser dado pelo público quando exibido com a luz artificial adequada.

<sup>378</sup> **O Paiz** . 30 de julho de 1908

<sup>379</sup> BARATA, F. op.cit., p.126.

<sup>380</sup>Revista Renascença. “O Salão de 1908”. Outubro de 1908.Assinado pelas iniciais. C. A S. p.109.

<sup>381</sup> Ibid.,p.109.

“[...] Achamos que, só depois que esse panno for exibido ao público, no local para onde foi pintado e com a luz artificial em que tem de ser ordinariamente visto, é que se poderá aquilatar com justeza dos méritos e deméritos da composição do artista.”<sup>382</sup>

Por fim não ajuíza valores sobre o trabalho apresentado. Louva a apresentação dos desenhos e estudos antes da execução da obra.

“Não queremos, todavia, avançar já nenhum juízo definitivo sobre esse trabalho do eminente pintor. Não devemos, porém, obscurecer a sua nobre conduta expondo os desenhos e estudos que fez, e mostrando assim a seriedade e os esforços louváveis empregados na execução desse panno.”<sup>383</sup>

Esta posição neutra em uma revista dedicada a assuntos culturais e veículo de divulgação de críticos de arte demonstra que as polêmicas sobre o tema desenvolvido no pano de boca deslocam-se em outras arenas, especialmente, a política e a visual, na eleição de quais personagens e personalidades a serem retratados, seus lugares na composição e a visualização, neste conjunto, proporcionaria melhor, a idéia de civilização.

### 3.7. O “Foyer” do Teatro Municipal.

As polêmicas encetadas sobre o pano de boca não repercutiram na execução do foyer do Teatro Municipal que foi realizado entre 1913 a 1916 e é considerado uma obra prima do gênero.<sup>384</sup> (figura 10)

Frederico Barata nos informa a respeito desse período e indica os mesmos motivos para a execução desta obra ser realizada em Paris.

Cinco anos depois, recebe a encomenda das novas e amplas decorações para o “foyer” do Teatro Municipal. Parte para Paris em 01 de maio de 1913, visto que perduravam em nosso meio as dificuldades para a confecção de obras de tal envergadura, principalmente pela falta de modelos profissionais. Alugou um terreno à Rua Didot número 190 e lá mandou construir enorme

---

<sup>382</sup> Ibid., p.109

<sup>383</sup> Ibid., p.109.

<sup>384</sup> Entre 1923 a 1926 realiza uma série de decorações para o Conselho Municipal e o Palácio Tiradentes. De 1934 a 1936 executa o novo friso para o proscênio.

barracão provisório. A guerra surpreendeu-o em plena ação quando tinha concluído apenas os painéis laterais da "Inspiração Poética" e da "Inspiração Musical" com a evacuação de Paris, refugia-se primeiro em Saint Hubert e depois em Du Main. Após Verdun, parte para o Brasil ainda em plena guerra.<sup>385</sup>

O foyer é composto de uma parte central, que ocupa todo o teto, medindo aproximadamente dezesseis metros de comprimento por sete metros de largura e de duas decorações laterais menores: uma simbolizando "A Arte Lírica (Inspiração Musical) e outra, "O Drama" (Inspiração Poética).

O grande painel central representa "A Música", numa alegoria monumental em que se entrelaçam algumas dezenas de nus primorosos num halo de arco íris, executando os mais variados instrumentos, como violinos, violoncelos, harpas, pandeiros e clarins.

O grande salão do foyer termina por duas rotundas, uma para rua 13 de maio e outra para Av. Rio Branco.

As rotundas do Teatro Municipal são decoradas por Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, antigos professores de Visconti na Academia de Belas Artes. Barata, contrapõe, de certa forma, os trabalhos do três pintores.

[...]Ambas foram decoradas por Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, por curiosa coincidência que passa ser observado a obra de dois mestres e do discípulo. Henrique Bernardelli pintou os tetos a fresco e talvez, por isso, por falta de condições para fazer uma grande composição diretamente no local não foi feliz e seu trabalho está rachado em alguns pontos e com as cores se alterando e escurecendo. Rodolfo Amoedo fez os painéis laterais, menores que muitas de suas telas e desprovidos de qualidades que os destaquem. Sem qualquer variação decorativa, querendo afastar-se da técnica de cavalete, não logrou fazer uma coisa ou outra.<sup>386</sup>

Amoedo executou oito pinturas parietais, nas duas rotundas laterais do edifício.

Estas composições, feitas em 1916, reproduzem cenas de danças de diversos países (Judéia, Egito, Grécia, Roma, Espanha, França, Hungria e Polônia)<sup>387</sup>. Sabemos

<sup>385</sup> BARATA, F. op.cit., p.128.

<sup>386</sup> Ibid., p.128.

<sup>387</sup> Os estudos para estas pinturas encontram-se no Museu Nacional de Belas. Estes estudos preparatórios revelam a erudição acadêmica de Amoedo, tanto na utilização de técnicas como a aquarela, o guache, o giz colorido etc, como nas fontes visuais em que se baseou.

que Amoedo foi discípulo do mais destacado pintor muralista francês da segunda metade do século XIX, o já referido Puvis de Chavannes. Possuía, por conseguinte, conhecimento e técnicas suficientes para a execução de tal proposta.

No entanto, a influência mais forte na elaboração das "Danças" é a da tradição acadêmica francesa do século francês, Alexandre Cabanel (1823 - 1889), além da influência um pouco excessiva da cenografia francesa da *Belle Époque*.

Henrique Bernardelli concebeu as pinturas que decoram os tetos das duas rotundas, no pavimento do foyer. As duas composições representam apoteoses à "Música" e à "Poesia". A primeira mostra Apolo com as musas descendo do Olimpo num cortejo luminoso e a segunda, uma alegoria relativa à Poesia. As pinturas dos tetos e das rotundas tiveram início em 20 de julho de 1908 e seu término deu-se em 30 de novembro do mesmo ano.

São ainda desta época inicial a concepção de Visconti do friso sobre a boca de cena (proscênio<sup>388</sup>), depois modificado, na década de 30, pelo próprio artista e, principalmente, a composição alegórica "As oréadas" que circunda o magnífico lustre, no teto da sala de espetáculos. Esta última composição revela uma outra influência importante na obra de Visconti, a sugerida pela pintura simbolista.<sup>389</sup>

Houve quem encarasse como peculiar e audaciosa a solução pontilhista e impressionista adotada por Visconti nas decorações do foyer naquele momento, mas os tons harmoniosos, o desenho elegante e a linha de composição revelam a segurança na fatura e a sensibilidade comunicativa de sua composição. O uso de meios tons, a decomposição de cores e a associação de pequenas notas coloridas se fundem em matizes delicados impregnando a obra de poesia.

Assim, para a decoração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro foram chamados artistas que na época, eram famosos, festejados e que possuíam o conhecimento, a experiência européia - não devemos esquecer suas sólidas formações acadêmicas que os capacitavam para a formidável

---

<sup>388</sup> Proscênio. Boca de cena ou proscênio: parte anterior do palco italiano, que vai desde a cortina até o espaço reservado para a orquestra ou a platéia.

<sup>389</sup> O Museu Nacional de Belas Artes possui também uma "Dança das oréadas", de 1899, pintura de cavalete que mostra alguma semelhança formal com a composição do Teatro Municipal.

tarifa. Todos tinham, em maior ou menor grau, a inclinação que propiciou composições que se harmonizam com a suntuosidade eclética do teatro.<sup>390</sup>

Podemos perceber, portanto, o quanto o discurso de Olavo Bilac, na inauguração do Teatro a 14 de julho de 1909 estava afinado com todos os signos visuais das composições pictóricas.

Nunca é demasiado o fausto quando se quer alojar o espírito e a cultura de um país. [...] Um teatro é o lugar em que se estreitam e apuram as relações sociais. [...] Todas as artes se aliam e se esforçam para enriquecê-lo. [...] Para servi-lo a Poesia esbanja o tesouro das idéias; para exaltá-lo a Música multiplica a combinação dos sons; a Dança varia as mil graças da forma e do movimento; para ativá-lo congregam-se a Engenharia, a Arquitetura, a Pintura, a Escultura, a Marcenaria, a Cerâmica, a Indumentária.<sup>391</sup>

O foyer de Visconti irá compor juntamente com as decorações de Bernardelli e Amoedo um conjunto de imagens que, por um lado, se mostram distintas nas soluções plásticas empregadas, mas, ao mesmo tempo, estão afinadas na proposta de integrar visualmente um monumento arquitetônico do porte do Teatro Municipal.

### 3.8. CONSIDERAÇÕES PARCIAIS.

Tomamos os re-desenhamentos do espaço urbano, os planejamentos e as desocupações do centro da cidade, as escolhas de projetos arquitetônicos em tais ou quais estilos e a eleição/destruição de marcas de materialidades físicas como documentos na concepção de sua visibilidade, interpretações e intenções.

O espaço urbano está atrelado a uma rede de relações sócio-culturais e políticas em um circuito de memórias, esquecimentos, afetividades e práticas cotidianas.

Ao projetar re-ordenações em sua malha urbana, intentando demonstrar uma concepção de civilização e civilidade em uma cultura urbana, re-configura suas marcas em outros jogos de poder, de idéias, de normas.

<sup>390</sup> XEXEO, Pedro M C. O pano de boca e as decorações murais para o Teatro Municipal. Museu Nacional de Belas Artes. **Theatro Municipal. 90 anos**, Rio de Janeiro, 1999, p.37.

<sup>391</sup> **O Rio recebe de volta o símbolo da sua cultura**. Gráficos Bloch S. A . s/d.

O Rio de Janeiro na virada para o século XX vivencia este processo em graus de resistência diversos às diretrizes ideológicas e concretas de implementação de novos modelos de convívio urbano em combates pelos jornais ou na forma de re-apropriações e re-utilizações de espaços destinados ao desfile de novos setores sociais, em outras leituras conotativas.

O Teatro Municipal como monumento atrelado aos ideais culturais mais elevados será objeto de concretização dessas idéias, projetando visualidades: arquitetônicas, decorativas e simbólicas.

O pano de boca executado por Visconti nos habilita a pensar as imbricações visuais, políticas e ideológicas em um período de intensas mudanças, possibilitando perceber as estratégias de permanência de estruturas ligadas ao regime político anterior e os artifícios de concepções de “moderno” e “civilização” a serem implantados pela República.

As leituras desta composição proporcionam chaves de entendimento deste embate. Visconti capta e filtra com sua sensibilidade artística, uma dessas dimensões e transpõe em personagens, alegorias e narração pictórica, enciclopédica porque não, um instante fugidio daquele presente, rico em contradições.

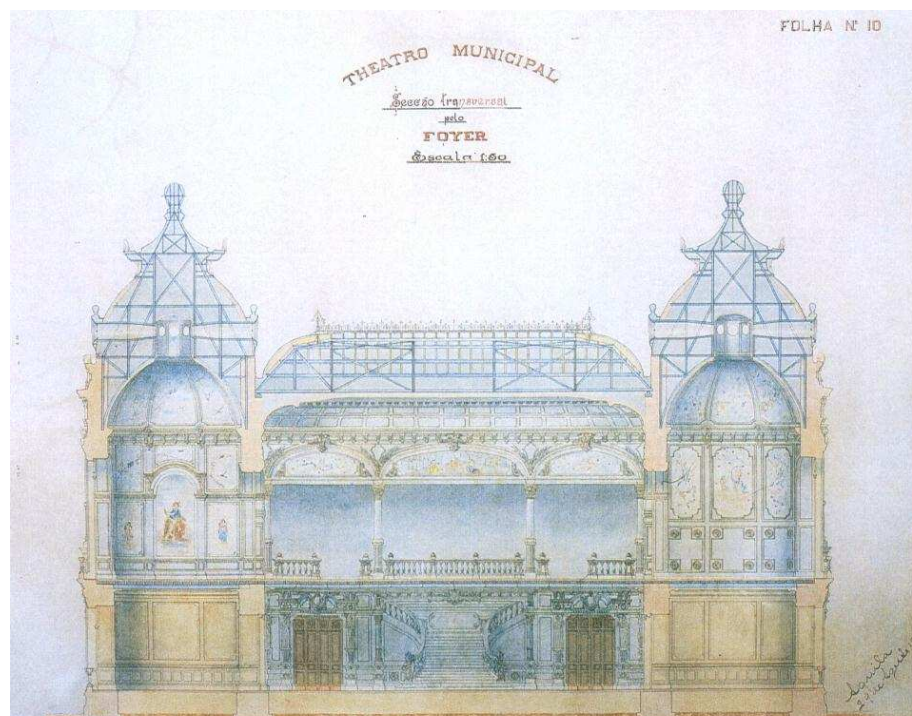
## LEGENDA:

## PANO DE BOCA.THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

01. A Arte
02. A Grécia
03. Roma
04. Homero
05. Péricles
06. Ictinus
07. Orfeu
08. Fídias
09. Zeuxis
10. Carlos Magno
11. Os Francos
12. Giotto
13. Dante
14. Santo Ambrosio
15. Mantegna
16. Giovanni Bellini
17. Gentile Bellini
18. Paulo Veronese
19. Leonardo Da Vinci
20. Rafael
21. Miguelangelo
22. Palestrina
23. Camões
24. Shakespeare
25. Rubens
26. Rembrandt
27. Velásquez
28. Van Dyck
29. Corneille
30. Racine
31. Poussin
32. Mozart
33. Reynolds
34. Gainsborough
35. Beethoven
36. Verdi
37. Schopenhauer



38. Meyerbeer
39. Mozart
40. Berlioz
41. Wagner
42. Ingres
43. Delacroix
44. Victor Hugo
45. Rossini
46. Francisco Manoel
47. João Caetano
48. Gonçalves Dias
49. José Bonifácio
50. Mestre Valentim
51. Salvator Rosa
52. Castro Alves
53. Peregrino de Menezes
54. José de Alencar
55. Correa Vasques
56. Casemiro de Abreu
57. Guarany
58. Pedro Américo
59. D. Pedro de Alcântara
60. Benjamin Constant
61. Furtado Coelho
62. Victor Meirelles
63. Almeida Júnior
64. Oliveira Passos
65. A Ciência
66. A Verdade
67. A Música Instrumental
68. O Clero
69. A Música Coral
70. Campos Elíseos
71. A Poesia
72. Carlos Gomes
73. Dança Grega
74. Dança Moderna
75. A Mocidade e o Futuro



**Figura 05. Projeto Águila**

**Planta projeto para a fachada 1904**

**Aquarela sobre papel**

**Museu do Teatro. Rio de Janeiro**



**Figura 06. Fachada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro**



**Figura 07. Rio de Janeiro depois de Francisco Pereira Passos. s. d.**

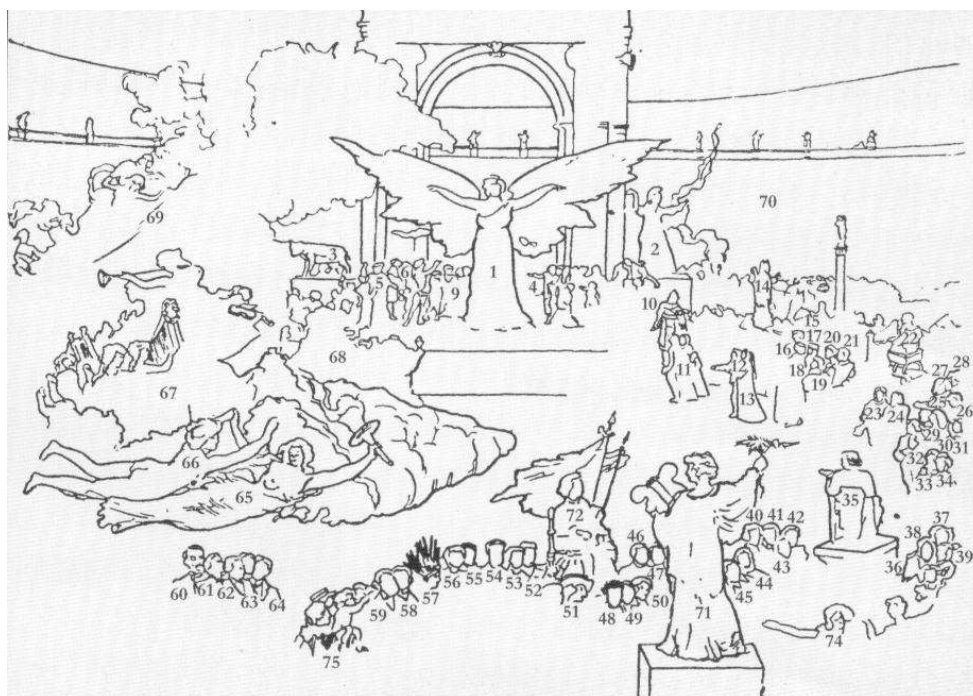
**Foto de Marc Ferrez**



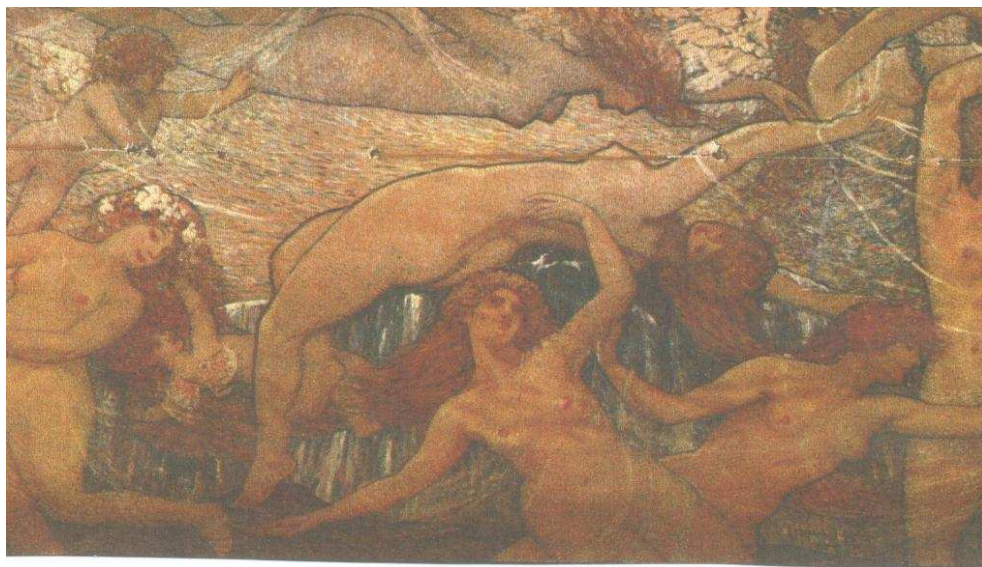


**Pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1904-1908)**

**Autor: Eliseu Visconti (1866-1944)**



**Figura 09. Pano de boca. Legenda**



**Figura 10. Foyer. Detalhe**

## CAPÍTULO IV

### ***ART NOUVEAU OU MODERN STYLE:***

#### **A ARTE DECORATIVA DE ELISEU VISCONTI.**

O futuro sombreava o presente, como o sol varando a folha de videira, translúcida e perpassada de pequenas veias, numa confusão de linhas sem desenho certo.

Virginia Woolf.  
Entre os atos<sup>392</sup>.

Este capítulo irá discutir a produção de projetos elaborados por Visconti, referenciados no movimento *nouveau* e apresentados na Exposição da Escola de Belas Artes em 1901 e na Galeria Jorge em 1926. Essas exposições exibiam cerâmicas, projetos para vitrais, luminárias e tecidos, incluindo marchetarias em madeira e couro, e em 1926, acrescenta-se projetos gráficos para selos, cartas-postais e *ex-libris* para a Biblioteca Nacional.

Para pensarmos a introdução e repercussão do movimento *nouveau* no Brasil, traçamos um roteiro que envereda pelas reorganizações das artes plásticas e da arquitetura que repensa o espaço e a cidade: consideramos a noção de ecletismo na arquitetura e o desdobramento de seus profissionais com formação e atuação mais elástica para a projeção e execução de equipamentos domésticos e ornamentos que viessem atender às novas necessidades impostas pela aceleração das mudanças sócio-político-culturais em curso.

Para abordarmos as peças selecionadas refletimos a construção de uma história referenciada a partir de objetos, indagando seus potenciais e limites e as aproximações mais adequadas para tanto. Insistimos em caracterizar o movimento *nouveau* na Europa,

---

<sup>392</sup> In: Süsskind, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.



suas fontes e orientações, as repercussões em objetos, mobiliários e nas artes gráficas, inserindo na exploração dessa vertente, pintores de várias correntes e contando no Brasil com trabalhos de Visconti e outros caricaturistas no Rio de Janeiro, o que provocará mudanças na composição visual desses suportes.

Quanto ao ornamento e artesanato, referências centrais no interior do *nouveau* como o *Arts and Crafts* e o *The Guild of Handcraft Ltd.* serão fundamentais a compreensão de suas interfaces para compreender a instrumentalização desses objetos como meio de distinção cultural. O estilo decorativo *nouveau*, distinto do *décor*, introduzirá no Brasil da virada do século XIX ao XX, as questões relativas ao desenho industrial e a produção de objetos destinados a abastecer as residências brasileiras.

Essas questões desenvolvem-se paralelamente à expansão do potencial urbano e arquitetônico, ou seja, as modificações arquitetônicas e as novas disposições no interior da casa brasileira estão atreladas à produção e consumo de equipamentos domésticos nesse contexto.

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde Visconti será aluno e fará parte de seu corpo docente mais tarde, e o de São Paulo, proporcionarão condições de desenvolver e estruturar técnicas das artes e ofícios para suprir essa demanda em conjunto com grandes escritórios de arquitetura, como no caso de São Paulo o de Ramos de Azevedo.

A cerâmica produzida no Brasil, material de uma sorte de equipamentos domésticos, tem um perfil e trajetória peculiar, fornecendo dados que nos permite perceber a inserção ou não de objetos produzidos com características *nouveau* nas residências brasileiras. As peças produzidas por Visconti com elementos *nouveau* e influenciadas pelo curso de Grasset, freqüentado pelo pintor quando de sua estadia na França, serão analisadas em exemplares de cerâmicas e projetos para luminária e vitral e comparadas com produtos similares produzidas em momentos próximos, a fim de verificarmos as semelhanças e dessemelhanças em suas propostas visuais.

#### 4.1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Em meio ao turbilhão da virada do século XIX às primeiras décadas do século XX podemos perceber um movimento que agrega elementos distintos e que procura aglutinar características de vanguardas daquele momento, sem, contudo, desconsiderar determinadas linhas de tradição.

Às vésperas do século XX, estavam se desenvolvendo rapidamente as numerosas aplicações práticas das descobertas científicas acumuladas durante o século XIX, que se espalhavam pelo mundo em sua incorporação maciça aos processos produtivos das fábricas, gerando uma formidável massa de processos industriais revolucionários e produtos tecnológicos inovadores.

Os processos produtivos do moderno sistema de fábrica, bem como seus sofisticados maquinismos, tornaram-se as vedetes das grandes Exposições industriais da *Belle Époque*, maravilhando as multidões que se quedavam estupefatas diante do universo da produção e circulação de mercadorias e novos entretenimentos apresentados.

Essas pressões contínuas, que tendiam para o crescimento do produto e da demanda no interior da formação do sistema econômico capitalista, abriram caminho para o seu desdobramento espacial pelo mundo afora, que baseado no implemento de técnicas de comunicação e transporte, estendeu sua ação por todo o globo terrestre, minando ou destruindo os impérios fechados e as economias pré ou não capitalistas à sua passagem.

O termo *art nouveau* será aqui empregado com o significado mais amplo, pois, sua influência desde experiências arquitetônicas a decorativas, inclui uma estética que se queira “nova”, “jovial”, saudando esses novos tempos de produção e consumo de mercadorias consubstanciadas em status, poder, moderno e distinção. O intuito é perceber sua influência e atuação nas artes decorativas e as modificações sofridas quanto ao uso e valor dos objetos em uma outra configuração de mercado e consumo.

Esse tempo “novo” se é marcado pela máquina e pelo progresso, será retomado pelo *nouveau* como um entrelaçamento da máquina e da natureza em um sentido de

recuperação do homem ao seu meio, integrando-os em uma ambiente com uma linguagem pessoal e livre de imitações, a conjunção da flor e a máquina na feliz indicação de Flávio Motta.

A invenção de novas formas de expressão plástica pode servir para superar a sujeição aos estilos históricos até então propostos e para dar vida a um novo movimento, mas também pode ser considerada como um fim em si mesma, e as formas inventadas assim serão retiradas das necessidades para as quais se originaram. Van de Velde<sup>393</sup> diz:

[...] Sob a forma de “pintura de cavalete” ou de “escultura de salão” eram realizadas então sem a mínima consideração para com sua eventual destinação, como qualquer outro gênero de bens de consumo. Parecia claro, por conseguinte, que o relacionamento velho, relativamente franco e genuíno para a compra e a venda da obra de um artista, seria logo substituído pelo odioso mecanismo através do qual a publicidade comercial engana o público sobre a qualidade e o valor de qualquer coisa para cuja propaganda é paga. Assim, em um futuro não muito distante, podemos esperar encontrar as genuínas obras de arte insidiosamente marcadas pelas mesmas espécies de descrição mentirosa e de avaliação fictícia da mercadoria ordinária produzida em série para uso doméstico.”<sup>394</sup>.

A preocupação desse arquiteto não pauta somente para a questão da autoria, mas para a qualidade do produto e principalmente a vulgarização de peças e linhas estéticas a partir de uma premissa de arte e de referência de decadência agora sob a égide da produção em série e em uma avaliação superficial e destituída de significados.

Indica também a crescente importância da publicidade e propaganda na esfera mercantil e as transformações promovidas no mercado de arte, re-significando a autoria, a obra e o consumidor. Contraditoriamente, o mesmo autor afirmaria posteriormente que a renovação das artes surgirá da aceitação confiante das máquinas e da produção em série.

---

<sup>393</sup> Henry van de Velde (186-1957). Estuda pintura com tendências pós impressionistas e colabora no periódico *L'Art Moderne*. A partir de 1892, abandona a pintura e dedica-se a trabalhar como designer. Elabora pôsteres e cartazes. Em 1897 funda uma Sociedade e distribui catálogos de móveis de sua oficina. Em 1895, estreia como arquiteto e designer: projeta sua casa e o equipamento doméstico, com móveis, acessórios e mesmo as roupas para sua esposa. Em 1901 é convidado a ser consultor de artesanato do Duque de Saxe Weimar; mais tarde, torna-se diretor do Liceu de Artes e Ofícios, calcando suas referências na Escola de Glasgow. Adere à crença da forma física sobre o conteúdo programático.

<sup>394</sup> Van de Velde. Citado em BENÉVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.280. Observemos que as memórias de Van de Velde foram publicadas aos cuidados de H Curjel, em Munique, 1962, e analisadas por Benévolo para as informações sobre esse período.

Por sua formação e trajetória, que passa pela pintura, *designer*, arquitetura e artesanato, Van de Velde encarna as contradições do final dos oitocentos: produzir arte, colocá-la acessível e a serviço do ambiente e com isso transformar a sociedade pela arte e pelo desenho industrial. A adoção por esse arquiteto de um estilo altamente detalhado e a utilização de concreto como ornamento propõem outras possibilidades para as fachadas externas. A projeção de casas e equipamentos domésticos integrados recoloca também em cena a arquitetura de interior e sua função estética. O sonho de um mundo transformado pela bela forma, porém, desmorona com a primeira guerra industrializada.

Em outro vetor desse sistema, arquitetos da *Union Syndicale des Architectes Français* tentam abandonar as referências aos estilos medievais e inventar uma nova linguagem que satisfaça sem compromissos suas teorias racionalistas. Nenhum deles, na realidade, chega a sair permanentemente do impasse do ecletismo, mas sua transcrição do repertório tradicional torna-se sumária, alusiva e tende por vezes a resumir as referências estilísticas em um cromatismo abstrato – como no Liceu Buffon de Vaudremer – ou em um livre jogo linear como nas decorações em ferro de Eugène Viollet Le Duc (1814-1879), conhecidas em toda parte graças às reproduções dos *Entretiens e des Compositions et Dessins*, publicadas em 1872 e 1884, respectivamente.

Façamos um parêntese quanto aos impasses do ecletismo. O trabalho de arqueólogos em outras regiões fora da Europa revela a existência de uma variedade de estilos que são ocasionalmente incorporados na arquitetura. Essa última tendência recebe o nome de historicismo e juntamente com a revivescência, ou seja, o *'revival'* inglês com a finalidade de reviver formas locais de arquitetura medieval, formam a base do ecletismo.

Se tomarmos o termo ecletismo de sua origem (*eklektikos*, 'seletivo'), veremos que o impasse coloca-se justamente em qual estilo priorizar em detrimento de outros e como compô-lo em um espaço. Ora questionando o uso das regras da arquitetura clássica ou empenhados a uma volta romântica ao passado de construções neogóticas ou de inspiração oriental, os arquitetos usavam de diversos estilos em uma única construção,

utilizando influências do barroco, do mourisco, do clássico em maior ou menor proporção.

Ao propor uma postura menos dogmática e dependente de modelos exclusivos, o ecletismo busca organizar, objetivamente, espaços que venham a atender às novas necessidades até então pouco conhecidas ou mesmo inexistentes como: estabelecimentos de ensino, museus, bolsas de valores, hotéis, hospitais, bibliotecas públicas, bem como, ao novo perfil de consumidor. “Os arquitetos do século passado [século XIX] equacionaram uma série de programas até então inéditos na arquitetura. Fizeram a arquitetura do consumidor de modo tão eficiente que a linguagem irradiou para todas as áreas afetadas pela Revolução Industrial”<sup>395</sup>.

Coloca-se a proposição de uma nova arquitetura livre de qualquer referência retrospectiva, embora perfeitamente controlada em cada detalhe, segura e convincente, o que demonstra a possibilidade não somente de um novo vocabulário, mas de uma nova sintaxe de projeto e construção, diversa daquela dos estilos históricos.

Consideremos também a importância da Exposição Universal de Paris de 1889, onde os artistas de toda a Europa têm a oportunidade de encontrar-se e onde a cultura eclética francesa realiza um grandioso esforço para transformar-se em uma nova decoração adequada aos edifícios em ferro, estudando a justaposição de elementos utilitários e ornamentais, tais como perfis com parafusos e aplicações em ferro gusa ou em chapas recortadas.

As preocupações demonstradas pela via arquitetônica estão pautadas como indicativas de uma proposta visual que venha atender aos anseios de um outro século e ao mesmo tempo, em conjugar aos avanços tecnológicos, os materiais pesquisados e recém utilizados na produção utilitária e a procura de um estilo<sup>396</sup>, visto aqui como tendência, ou um compromisso estético pré-estabelecido. Estes vetores deságuam em uma crescente

---

<sup>395</sup> NICOLAEFF, Alex. Considerações sobre o ecletismo. **Arquitetura Revista. FAU/UFRJ**, n.4, p.50, II semestre, 1986.

<sup>396</sup> Estilo aqui visto como aquele analisado por Aluizio Trinta: “É o estilo e não o design que constitui o projeto total: nem sempre a novidade traduz o advento do verdadeiro novo”. In: TRINTA, Aluizio. *Arquitetura da semiótica e semiótica da arquitetura. Arquitetura Revista. FAU/UFRJ*, n.1. p.36, II semestre, set.1983.

produção, consumo e circulação de objetos que irão atender às necessidades arquitetônicas, utilitárias e decorativas, modificando e reorganizando as fachadas externas, os espaços internos e as relações sociais nestes interstícios, configurando outros sentidos aos setores públicos e privados.

Os objetos criados destinados a ocupar esse ou aquele espaço serão mote a indagar sobre sua abordagem na condição de referencial histórico. Como construir então uma história a partir de objetos? Quais seriam seus potenciais e limites na resolução de indagações históricas? Ao partirmos da premissa que a cultura material<sup>397</sup> possui um significado histórico e culturalmente produzido no interior da sociedade, verificamos sua relevância na medida em que analisamos as variações e as formas cambiantes de interação entre as sociedades e sua produção material.

A produção de objetos está vinculada a um universo de criação ligada à manipulação tecnológica de materiais, por exemplo, e ao contexto físico, que se refere a uma nova ordem espacial e temporal em que o objeto se associa a outros objetos e a um mundo social.

Outro aspecto que devemos abordar está relacionado às escolhas do indivíduo em um amplo espectro sócio-cultural, considerando, que as mesmas estão circunscritas a um campo de limitações e possibilidades, interagindo com outros comportamentos. Revelam, dessa forma, a cultura e em decorrência, a cultura material.

Essas escolhas também estão atreladas à questão do gosto, socialmente reconhecido como a capacidade de determinar termos de distinção, à educação dos sentidos e seu lento processo de interiorização e exteriorização como uma qualidade inata e a mecanismos de distinção social, organização e categorização cultural como indicada

---

<sup>397</sup> Cultura material aqui entendida não como oposição a uma cultura imaterial, mas aquela produzida nas relações entre o universo material e a cultura. “[...] A cultura material é material por sua ‘físicidade’, mas não por estar presa a pretensos níveis materiais da vida social. No jogo social, a sua função depende de configurações mutáveis, que não estabelecem fronteiras prévias entre as várias dimensões culturais.” In: REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista** (São Paulo), v.4, p.273, jan.dez 1996.

por Bourdieu<sup>398</sup>, em que os bens e os modos pelos quais são consumidos atuam como marcas simbólicas de distinção, indicando quem é quem.

[...] a materialidade é um atributo inerente, mas que, porém, não esgota o objeto culturalmente considerado. Do contrário, tomado por suas características físicas, o objeto informaria apenas sobre a sua própria materialidade. [...] as características físicas são resultado de um processo social que atua desde a seleção da matéria prima [...]: vários motivos interferem na escolha (funcionalidade; adequação; economia; estilo; tradição/familiaridade), variando de acordo com as circunstâncias (geográficas; técnicas, da moda; de competição). [...] os significados das matérias primas são estipulados culturalmente e podem afetar o sentido das coisas que compõem, sem, porém, lhes corresponder totalmente.<sup>399</sup>

Assim, a cultura material é matriz e mediadora das relações entre cultura e materialidade na medida em que vetoriza sentidos, valores ou mensagens culturais criados em uma raiz material e ao mesmo tempo, articula e opera em circuitos imateriais. Ao tomar o objeto como documento, pensamos em rastrear sua trajetória, as alterações provocadas em função quer das transformações de sua própria natureza física, quer de sua inserção social (desgaste, manutenção, realocação). Essas transformações estão interligadas, aqui envolvendo também as transformações nos significados, apesar de que possa ocorrer uma mudança semântica sem intervenção na forma.

A cautela também se faz necessária. A expressão História da Cultura Material permite introduzir outra questão que seja a de conformar a modalidade de pesquisa à natureza da fonte e não do problema histórico e se reduzir o alcance das questões principalmente por essa limitação da fonte a uma tipologia exclusiva.

A História da Cultura Material não pode ser uma História feita a partir de fontes materiais, mediante a utilização apenas de documentos físicos. O risco de empobrecimento e deformação fica patente. Não pode ser somente a história de artefatos ou restrita a contextos materiais.

Como as sociedades, seu funcionamento e suas transformações constituem problema da maior complexidade, é que se torna necessário estabelecer cortes e enfoques

---

<sup>398</sup> Por meio de marcas simbólicas “os sujeitos sociais se exprimem e ao mesmo tempo constituem para si mesmos e para os outros sua posição na estrutura social.” Cf. BOURDIEU, 1974, p.14.

<sup>399</sup> REDE, op. cit., p.274.

para dar conta de aspectos relevantes, articulados ao todo social. A cultura material (entendida, pois, como aquele segmento do universo empírico social e culturalmente apropriado) pode ser uma dessas pontes de observação. Mas, para que a observação seja eficaz, é indispensável usar todo e qualquer tipo de fonte (fontes materiais, escritas, orais, hábitos corporais), ainda que as de caráter material possam predominar, verificando, entre outros elementos, a dimensão material da produção/reprodução social.

Feitas tais considerações, verificamos que a arte decorativa produzida pelos agentes ligados ao movimento *nouveau* na virada do século XIX até aproximadamente a Primeira Guerra será significativa de um instante de transição, onde confluem elementos de vanguarda, resquícios de tradição, incorporação de novos materiais e tecnologias e a apropriação de elementos estéticos da natureza na construção de peças, articulando a flor, a natureza e a máquina, em uma idéia de “novo”, em um detalhe que pudesse indiciar a civilização moderna.

#### 4.2. O MOVIMENTO *NOUVEAU*.

As expressões “*Art Nouveau*” e “*Style Floral*”, nos países latinos, e “*Modern Style*”, e “*Jugendstil*”<sup>400</sup>, nas nações anglo-saxônicas, foram aplicadas ao estilo que se formava em fins do século XIX, por meio de manifestações estéticas, isoladas espacialmente, mas paralelas temporalmente, coincidindo com o processo de renovação dos recursos técnicos de fabricação e baseando-se em critérios funcionais e na correspondência entre a forma do objeto e a sua utilidade. Tais idéias foram encetadas por William Morris (1834-1896) e Ruskin (1819-1900) no movimento inglês *Arts and Crafts*, influenciados pelas doutrinas sociais.

Recupera, dessa forma, o interesse pela funcionalidade e reprodutibilidade dos bens de uso comum, vinculando o nascimento de uma nova linguagem estética às condições de produção do objeto, seja arquitetônico seja utilitário.

Esse movimento buscou um sentido global para todas as artes, como matriz de reflexão quanto à função, apresentação e sentido de seus produtos, a partir das experiências na arquitetura e decoração, estendendo-se para a ilustração e as artes gráficas e finalmente à pintura e à escultura.

---

<sup>400</sup> O Art Nouveau receberia ainda diversas denominações: estilo 1900, *Style Nouille*, *Morris Style*, *Métro Style*, *Whiphash*, *Sezession*, *Yachting Style*, *Glasgow Style*, *Lilienstil* e *Wellesnstil*.



Podemos rastrear as raízes do movimento *Art Nouveau* confluindo as vertentes da crítica universitária inglesa (e socialista), representada por William Morris; a tecnologia moderna dos engenheiros franceses; e a criatividade não institucionalizada, representada, na Europa por Joseph Paxton (que projetava estufas), idealizador do Palácio de Cristal em ferro e vidro (1851) quando da Exposição Universal realizada em Londres. Nenhuma dessas fontes são isoladas, nem podemos considerar o movimento *nouveau* como uma somatória de prepostos, pois, até certo ponto, nega as bases sobre as quais se apóia.

O *Art Nouveau* aceitou as proposições de totalidade do projeto do ambiente humano do movimento inglês vinculado a partir de reformas sociais e idéias de liberdade de criação e ao mesmo tempo, negou a obrigatoriedade de 'salvação da arte' pela recusa da indústria moderna. Admitiu a tecnologia do século XIX, mas, 'desvirtuou-a' na medida que a submeteu a um imperativo estético que lhe era alheio. Incorporou a estética não institucionalizada, mas, a encaminhou para a individuação, para a caracterização do instante único da ação do artista.

Há uma quarta fonte, subterrânea, que é o Neoclassicismo<sup>401</sup> transmitido pela Escola de Belas-Artes e da qual nenhum artista escolarizado dos séculos XIX e XX escapa e o utiliza, de uma forma ou outra, mas que ainda não está suficientemente caracterizada criticamente.

Wylie Sypher agrega outras ramificações, diversificadas em sua natureza e com laços estreitos a um amplo leque de manifestações, assumindo internacionalmente tantas formas, que torna difícil sua descrição.

*A Art Nouveau* se inspirou na natureza; mas esta foi formalizada em contornos rítmicos e repetidos que apareceram tanto nas artes gráficas quanto na arquitetura. A moda japonesa se prestava a este ornato linear, como bem o mostrou Aubrey Beardsley. A linha quatrocentista de Botticelli também teve influência sobre esta distorção altamente decorativa e complexa que apontava em direção ao fauvismo. [...] A dificuldade [ao descrevê-la] se torna ainda maior dado o seu relacionamento próximo com o impressionismo, o esteticismo, o sintetismo, os

---

<sup>401</sup> O Neoclássico (1780 a 1830) confirma-se como unanimidade entre a burguesia como estilo capaz de mostrar a influência e o poder das novas classes. Retoma a construção à moda dos templos clássicos em fachadas de prédios, colunas coríntias e pela presença de rotundas. Convive com outras propostas arquitetônicas, como a neogótica e a eclética. A simetria marcante e composição perfeitamente equilibrada são traços típicos dessa arquitetura.

movimentos pré-rafaelitas de artes e ofícios, a moda japonesa e o fauvismo. Ela também prenuncia a Bauhaus.<sup>402</sup>

Como movimento de transição vemos que o *art nouveau* irá selecionar segmentos de tendências diversas, aglutinando características e elementos, elaborando uma especificidade própria na arquitetura e na decoração. Sem romper totalmente com as tipologias construtivas e os modelos compositivos tradicionais, promovem a completa substituição do repertório ornamental clássico por motivos naturalistas que exprimem sensualidade e exaltação dos sentidos.

Independente das orientações advindas, o movimento *nouveau*, considerado aqui no período de 1880 a 1914, é o movimento de arte ocidental em que podemos caracterizar o desenho industrial. Há uma unidade fundamental na obra de seus artistas, que nos permite reconhecer as mesmas diretrizes estéticas seja em uma capa de livro, um móvel, um vaso ou uma grande construção, abarcando teatros, fábricas ou navios.

A manifestação do *Art Nouveau* foi, portanto, um fenômeno complexo, resultante de experiências e investigações feitas por artistas latinos, nórdicos e anglo-saxões, principalmente arquitetos e decoradores<sup>403</sup>, que, desse modo, propiciaram o que podemos denominar de arte ambiental e intentaram romper com a hierarquia das artes.

A respeito da ação Van de Velde, artista/arquiteto típico do período, podemos considerar como uma espécie de concretização de ideais *nouveau*, o arranjo de decoração de sua casa perto de Bruxelas em 1894, onde a construção de formas e objetos consolida seus princípios pautados na procura para cada elemento formal uma justificativa objetiva, de ordem psicológica ou de ordem funcional se possível, utilizando teorias contemporâneas de comportamento: o andamento das linhas, dos modelos, os desenhos decorativos são relacionados com as posições que o homem será levado a assumir, com as exigências de trabalho e de repouso, de tensão e de relaxamento. Essa procura leva-o na direção de formas fluentes e coligadas semelhantes às de Victor Horta, porém, mais simples e rigorosas.

O pensar a casa estende-se a produção de outros equipamentos adequados a esse novo espaço. No mobiliário se destacaram Majorelle, Gaillard e Charpentier, na França;

---

<sup>402</sup> SYPHER, Wylie. **Do rococó ao cubismo**. Trad. Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.

<sup>403</sup> Na arquitetura aliada à decoração sobressaíram Henry Van de Velde e Victor Horta, na Bélgica; Petrus Berlage, na Holanda; Charles Mackintosh e Lutyens, na Inglaterra; Otto Wagner, na Áustria; Antonio Gaudí, na Espanha; Guimard e Eiffel, que se salientaram com a criação de entradas do metropolitano de Paris e a projeção e construção da Torre Eiffel na França.

Thonet e Riemerschmidt, na Áustria; na vidraria, Gallé<sup>404</sup> e Bussière, na França; Comfort Tiffany<sup>405</sup>, nos Estados Unidos; Juriaen Kok e J. Schelling, na Áustria. Na tapeçaria, Malliol, na França e Frida Hansen Christiansen, na Noruega.

Apesar do caráter internacional e moderno, devemos lembrar que as manifestações do *Art Nouveau* possuíam diferenças fundamentais de um país a outro (basta ver a diversidade de denominações adquiridas), inclusive atuando como forças nacionalistas e antiprogressistas em alguns países, como na França, onde foi anunciado como uma reação à mecanização e o retorno integral ao artesanato, especialmente no tocante à tapeçaria e a tradição das manufaturas elaboradas desde o período colbertiano.

Esse estilo se caracterizou pelo desenvolvimento da linha, pela delicadeza dos motivos ornamentais, pela harmonia dos arabescos. Foi uma espécie de renascimento do barroco e do romântico distinguindo-se por suas composições geométricas, por vezes resvalando para um certo abstracionismo, por suas linhas curvas, por suas formas ondulantes, pela sinuosidade do risco, revelando um regresso ao desenho linear em oposição ao impressionismo, e mesmo pelo resultado de sua composição, explorando a temática do sensualismo do nu feminino e da exuberância da flora, por intermédio de uma certa “espiritualização” das formas vegetais<sup>406</sup>.

Por ser um estilo híbrido o *Art Nouveau* representou a tendência de refletir uma época de frivolidade e de requinte aristocráticos das grandes cidades européias, constituindo um movimento que coexistiu com outros estilos e dele participaram artistas de várias escolas e correntes estéticas. Nesse sentido, a afirmação de Sypher abarcando vários artistas e movimentos, do *quattrocento* ao *fauve*, dos pré-rafaelitas ao impressionismo, indica um eixo matricial que permite a criação de um sentido eclético e pessoal, ao apropriar-se de elementos de escolas distintas e proporcionar-lhe individualização. Percebe-se, dessa maneira, como o jogo das complexas relações com as tradições em cada território original e seus diálogos proporciona a adoção ao mesmo tempo de um repertório comum.

---

<sup>404</sup> Émile Gallé (1846-1904), na arte do vidro, e Auguste Delaherche (1857- ?), na arte da cerâmica, são os nomes mais significativos. Gallé tinha de fato começado, já em 1844, a expor vidros de uma delicadeza antivitoriana e cores fantasistas. Suas formas baseavam-se na profunda fé que Gallé tinha na natureza como única fonte legítima de inspiração para o artesão.

<sup>405</sup> Em 1893, Louis Comfort Tiffany (1848-1933) tinha começado a produzir em Nova York o seu *Favrile Glass*.

<sup>406</sup> Enquanto em Munich, Enckmann desenvolvia mais o estilo floral que se impôs no “*Jugendstil*”, Henry Van de Velde, em Bruxelas, adotava o estilo abstrato das linhas e dos planos, afirmando que “a linha é uma força que, como todas as forças elementares, é ativa; muitas linhas postas em relação, mas agindo em sentido contrário, produzem o mesmo efeito que muitas forças elementares agindo em oposição. In: AULER, Hugo. *Art Nouveau* e seus reflexos na aristocracia brasileira do 900. **Correio Braziliense**. 2 mar. 1968.

A linha pura é básica para a *Art Nouveau*, a linha com todo o seu valor ornamental, como é vista nos enfeites com fitas medievais celtas ou nas gravuras e desenhos japoneses de Hokusai e Hiroshige que pertencem à história da *Art Nouveau* tanto quanto à do impressionismo. [...]. As distinções entre “jovens japoneses”, impressionistas e estetas são tão incertas que se pode, hoje, adotar a frase “pan-impressionismo” para denominar a relação entre Whistler, Lautrec e Lafcadio Hearn e a *Art Nouveau*. O impressionismo se mistura com o simbolismo em Gauguin e outros e tanto a linha quanto a cor se transformam num esquema ornamental quase abstrato com sobretons vagamente emocionais.<sup>407</sup>

Mas, quais seriam as características formais do *Art Nouveau*?

Geralmente, o estilo está associado na imaginação popular com a sinuosidade de formas botânicas estilizadas com uma profusão de motivos florais e femininos em curvas assimétricas e cores vivas, com a exuberância vegetal de linhas que brotam de uma base tênue, se impulsionam verticalmente, se entrelaçam e irrompem em uma plenitude redonda e orgânica, culminando, tipicamente, em flores douradas, asas de libélula, penas de pavão ou outro elemento “natural” em formato linear ou ondulante.

Considerando como um dos temas dominantes da *Art Nouveau* a flexão longa e sensível, semelhante ao caule de um lírio, à antena de um inseto, ao filamento de uma flor, ou por vezes a uma delgada chama, a curva ondulante, fluente, conjugada a outras, surgindo dos cantos e cobrindo assimetricamente todas as superfícies disponíveis, então podemos também apontar como primeiro exemplo de *Art Nouveau* o frontispício de Arthur H. Mackmurdo<sup>408</sup> para o seu livro sobre as igrejas urbanas de Wren, publicado em 1883.

A escolha da temática e das formas no *Art Nouveau* traduzia, de maneira acentuada, um sentimento nostálgico e projetava imagens de metamorfoses. Seus intentos voltavam-se mais para as formas do que propriamente para a natureza, tal qual esta se nos depara. A busca no mundo vegetal firma uma noção de estrutura como sendo a parte fundamental, mais sólida, mais duradoura: a estrutura dos seres vivos, encontrando soluções formais e funcionais em um amplo repertório variado de formas que não dependiam de uma imposição estilística.

Há grande preocupação com formações rudimentares de vida, expressas na estrutura de um vaso de Gallé ou em uma jóia de Lalique<sup>409</sup>. A primeira fase é a floral,

<sup>407</sup> SYPHER, op. cit., p.177.

<sup>408</sup> Mackmurdo foi fundador da *Century Guild*, o primeiro grupo de artistas que adotou as doutrinas de Morris.

<sup>409</sup> Valendo-se das descobertas técnicas que favoreceram a passagem do artesanato para a indústria, o “Art Nouveau” se estendeu à joalheria, em que se notabilizou Lalique; aos apliques, lustres e castiçais de Jules Chéret; aos vasos e estatuetas de cerâmica, porcelana, de marfim e metal, em cujos objetos eram feitas incrustações calcáreas, de algas marinhas e de outros elementos insólitos da vida orgânica e inorgânica; bem como aos tecidos, cujos padrões exploravam a temática vegetal. In: AULER, op. cit.

mais fantasiosa, mais sobrecarregada de elementos ornamentais, de curvas e contracurvas, que aos poucos dá lugar a uma crescente geometrização, com o emprego de ângulos retos, na procura de um despojamento e simplicidade maiores, desembocando mais tarde no *décor* e com implicações cubistas, ou seja, com tendências simplificadas, construídas somente pelo desenho, em uma definição com ordenamento geométrico.

Um exemplo desse espectro de atuação e uso de formas, linhas e objetos estão transpostos na trajetória de Van de Velde. Em 1898, como Morris, monta um laboratório de artes aplicadas, *Arts d'Industrie, de Construction et d'Ornementation* Van de Velde & C.; em 1900, transfere-se para Ragen, onde reorganiza o museu *Folkwan* (onde Henry Matisse colaborou na decoração); em 1902, é chamado a dirigir o *Weimar Kunstgewerblicher Institut* – que no pós-guerra irá tornar-se a Bauhaus de Gropius – e em 1906, constrói a nova sede da escola. Dessa forma, explora as possibilidades das artes aplicadas, rediscute o lugar do folclore, atua em projetos arquitetônicos que gerarão outras propostas funcionais apontadas posteriormente pela Bauhaus.

Na iconografia *nouveau* são poucos os temas preferidos: elementos de botânica em profusão – folhas, botões e flores de longas hastes, papoulas, tulipas, íris, lírios, orquídeas, e raramente a rosa; aves, como o cisne, o pavão e o pelicano. É necessário ressaltar a importância das lojas e das vendas de objetos e ornamentos nesse estilo e como ocorreu a associação entre esse aspecto comercial e sua identificação, possibilitando relacionar a questão da moda, da compra de objetos exclusivos como status e a diferenciação provinda desse acesso.

Por volta de 1895, os novos motivos alcançaram repercussão quando Sigfried Bing inaugurou a *Maison de l'Art Nouveau* em Paris<sup>410</sup>; e a exibição de 1900, em Paris, marcou o momento em que a *Art Nouveau*, tendo atingido seu ponto mais alto, estava para ser absorvida por um estilo genuinamente moderno. A loja de Bing deu o seu nome a todo o movimento, pelo menos na Inglaterra e na França. O termo alemão *Jugendstil* foi tirado da *Jugend*, loja que abriu no ano de 1896; e o termo italiano *Stile Liberty* vem da

---

<sup>410</sup> Em 1895, Bing, acompanhado do crítico de arte Méier-Grafe, encomenda a Van de Velde objetos que são expostos em Paris em 1896 e em Dresden em 1897, divulgando em toda Europa o repertório *nouveau*.

Liberty, a loja de mobílias e tecidos de Londres<sup>411</sup>, que durante os anos noventa do século XIX se dedicou à produção de materiais e de cores próprias para os esquemas decorativos *nouveau*. A liberdade, a juventude e a novidade aparecem juntas nos nomes dados a esse movimento de transição, proporcionando novos significados e novos títulos a uma mesma situação.

Nesse sentido a procura ao mesmo tempo de um termo e uma forma que expressasse os augúrios da virada do século e a euforia provocada pelo progresso como *start* a um novo passo da civilização traduz as variações e as contradições das designações do *nouveau*.

#### 4.2.1. O Ornamento, o Artesanato e o Papel da Arquitetura.

Caberia um espaço para discutir a questão do ornamento e do artesanato. A diferenciação entre ambos e sua utilização em instalações arquitetônicas ou no interior de casas ou outros espaços torna-se imprescindível na compreensão de sua instrumentalização como meio de distinção cultural e ao mesmo tempo como mote de reflexão de usos e atributos a objetos artísticos.

Como as transformações decorrentes do progresso técnico se tornaram drásticas eliminando grande parte da tradição do artesanato enriquecida de experiência sensível, a produção de formas e objetos de toda ordem se aproximou do que poderíamos considerar como uma raiz “abstrata” do ornamento. Por outro lado, o artesanato e toda experiência sensível, não foram completamente abandonados no trabalho manual. Coube à pintura, principalmente, durante o século XIX, realizar e prosseguir dentro dessa ordem de experiência, aliar essas duas pontas de uma mesma questão.

Decorria dessa noção, que a pintura se identificava com o ornamento onde ela era reconhecida como uma arte não-utilitária, pois, se distanciava da “necessidade” pragmática. A pintura tinha para o neoclassicismo um caráter mais subjetivo e ideal. Em sua operação criadora, o homem escolhia da natureza aquilo que lhe parecia mais justo perante a razão. Era a maneira como escolhia, no espetáculo da natureza, as formas mais belas, que realizava o seu intento e sua expressão.

A necessidade, a utilidade, o mundo das aparências forjava-se em outras fontes de observações e de aprovação e distinção social pelos rituais e compras de objetos com uma

---

<sup>411</sup> Para os italianos, o termo Floreal indicava o atributo formal de objetos produzidos pelo *nouveau*.

assinatura que incorporasse de certa forma, os nomes agregados aos movimentos em voga, forjados pela Academia, pela crítica e pelos pares, o que irá provocar uma maior distância entre a arte e o povo.

É necessário considerar, nessa distância entre o artista e o povo, dois fatores fundamentais: um, quando os mestres do artesanato foram excluídos da vida econômica; outro – agravado pelo primeiro – a necessidade de restabelecer a unidade entre o artista e o público.

Atendendo às exigências do primeiro, temos as tentativas de Morris e todo seu movimento em torno do artesanato no século XIX. O ornamento então era também reconhecido como uma conquista ao conteúdo novo. Além disso, as características produtivas da máquina dificultaram o aproveitamento desse impulso renovador em seu interior. Coube, em grande parte, aos arquitetos essa transição entre o ornamento novo e as novas possibilidades construtivas.

No entanto, sob a pressão da mecanização da indústria, o estilo, já desenraizado, progressivamente sofre uma espécie de "desmaterialização", que o abstrai cada vez mais dos "estilos de catálogo", compilados pelas academias de artes. De conjunto de elementos decorativos disponíveis para aplicação, tende a ser encarado como princípio de elaboração formal, seja por meio da criação de lógicas construtivas para o projeto, seja na aceitação progressiva de que a determinação estilística deve se dar a partir de considerações técnicas de produção. E, como contrapartida dessa "desmaterialização" nasce o novo estilo - *art nouveau*, *jugendstil*, *liberty* - de caráter especificamente moderno e cosmopolita.

A decoração, categoria que em grande parte substancializa os estilos históricos, apresenta padrões efetivamente novos sendo usada em abundância, coerente com a multiplicação de bens e serviços da metrópole capitalista.

O ornamento, além de ser aplicado, torna-se estrutura, exibindo as potencialidades plásticas dos materiais e procedimentos industriais. Com uma enorme difusão e tão onipresente quanto um estilo antigo, tira sua força de mecanismo típico da sociedade industrial: a lógica da moda, que promove a reafirmação moderna do conceito em questão. Apesar de Percier e Fontaine já terem, em 1812, detectado a identificação

entre estilo e moda promovida pela nova cultura urbana, somente com a *art nouveau* essa realidade se expressa com força própria da sociedade de massa<sup>412</sup>.

O *Art Nouveau* se nos apresenta, então, como um fenômeno cultural perfeitamente definido, lutando pela unificação formal de todos os aspectos da vida social, econômica e cultural. A partir de 1892 suas idéias e concepções plásticas dominam as exposições de vanguarda, tomam conta dos periódicos e refletem uma espécie de arte de elite. Com efeito, a maioria dos criadores desse movimento, constituía parte da burguesia intelectual, muitas vezes, ligados aos interesses literário e musical da época<sup>413</sup>.

O arquiteto do *Modern Style* não se limitou a construir prédios residenciais, porque também desenhava o mobiliário, fornecia o esboço dos móveis e dos objetos de uso prático, bem como os ornamentos das encadernações dos livros, os painéis decorativos e os vitrais respondiam ao mesmo tratamento. Os ambientes cada vez menores, dos novos programas residenciais (sala de banho, gabinete de trabalho, biblioteca, sala de música, sala de jantar) diferenciavam-se por seu mobiliário específico (cômodas, penteadeiras, estantes, divãs, poltronas, bufês) e pela exploração de temáticas decorativas adequadas ao uso de cada espaço.

A arte era chamada para levar uma mensagem estética e conceitual a um público mais vasto, por intermédio de uma linguagem cuja palavra de ordem era a elegância e a harmonia. O princípio que presidiu o *Jugendstil* foi o de que a arte devia ser uma arte social destinada não mais a uma elite, “misturando-se intimamente à vida unânime”, como pretendeu Roger Marx com suporte nas doutrinas de Ruskin, William Morris e Proudhon. Consideremos, porém, que na época, essa socialização das artes maiores e menores ficou restrita a um pequeno grupo social e que vivia nas grandes cidades. “Como revolução é suspeitamente sofisticada e refinada e - dúvida ainda mais premente - carece inteiramente de consciência social”<sup>414</sup>.

Podemos apontar como um dos pressupostos para o desenvolvimento da *Art Nouveau* na inter relação entre arquitetura e ornamento, o “*Grammar of Ornament*” (1868) de Owen Jones que apresenta a idéia de que as artes decorativas deveriam nascer todas da arquitetura e que o desenho é seu aspecto fundamental. É interessante observar

<sup>412</sup> Essas idéias estão desenvolvidas em LESSA, Washington. Design e estilo. **Gávea. Revista de História da Arte e Arquitetura. PUC RJ.** n.4, jan. 1987.

<sup>413</sup> Para lembrarmos no campo musical, as óperas **Íris** e **Madame Butterfly**, escritas naquele período. Aquela flor específica e o tema da borboleta serão símbolos do *nouveau*, reproduzidos de diversas formas em vitrais, cerâmicas e luminárias.

<sup>414</sup> PEVSNER, Nicolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius.** São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.102.



que o princípio do desenho é defendido em várias correntes da pintura e entre outros, especialmente por Degas.

[...] *Art Nouveau* é um “retorno ao motivo significativo”, uma liberação do desenho sedutor baseado na decoração curvilínea, uma linha floral “orgânica” chamada cabelo-de-vênus. Esta linha melodiosa e rítmica era uma revolta contra o naturalismo desordenado próprio da decoração do século XIX e contra *Biedermeier*, sendo, também, uma rejeição dos detalhes pitorescos que floresceram no pseudogótico e no método das abadias. A *Art Nouveau* fez uma limpeza na decoração, tanto floral quanto geométrica, retornando à linha altamente estilizada. Assim, os novos motivos ornamentais foram, como no rocó, facilmente assimilados à arquitetura.<sup>415</sup>

A proposta de ornamento atinge a fabricação de móveis<sup>416</sup>, pois é necessário equipar a nova residência e adequá-la aos novos formatos proporcionados por sua estrutura.

O móvel *Modern Style* enquadrava-se em uma das duas tendências estéticas da época, que conflitavam entre a) a tendência simbolista<sup>417</sup> e fantasia, marcada pelo sobrenatural e onírico (Victor Horta, Serrurier-Bovy, Majorelle, Gallé, ) e b) a tendência funcional, que apregoava o despojamento (Henry Van de Velde, Voysey, e outros). Entre 1897 e 1900 chega a haver certa unidade de expressão artística. A mesma diretriz era seguida, excetuando as diversidades inerentes a cada estilo criador, pela escola de Nancy e pelos adeptos da corrente funcional.

Na decoração, nota-se o desaparecimento do acúmulo de quadros, bibelôs, potiches, tapeçarias. Aparecem em profusão flores, folhas e outros motivos da natureza, que chegam a encobrir a arquitetura e se multiplicam pelos aposentos, em azulejos, soalhos e frisos, ou se espalham pelas paredes em painéis e papéis pintados, debruados de molduras curvilíneas.

<sup>415</sup> SYPHER, op. cit., p.177.

<sup>416</sup> O princípio estrutural do móvel *Modern Style* é o esqueleto e a membrana. Suas linhas, carregadas de energia, seguem contornos ininterruptos, curvas axiais transversas. Há constante procura de assimetria nas formas. As superfícies recurvas e conturbadas da primeira fase cedem lugar, depois, a cortes retilíneos, numa ânsia de geometrização, como se o móvel aí procurasse a calma, a tranquilidade e a imobilidade que não tivera no período anterior. Cf. ALVIM, op. cit., p.121.

<sup>417</sup> A contribuição de pintores do movimento simbolista tem seu apogeu em torno de 1890. A escola de Pont Aven nasce em 1888 e expõe pela primeira vez em Paris em 1889; o grupo dos Nabis forma-se no mesmo ano e Aurier publica a declaração de programa sobre a pintura simbolista em 1891, após o manifesto sobre o simbolismo literário de Moréas de 1886. Na Bélgica, o simbolismo marca a obra de muitos, entre os quais Ensor, Knopff, Finch e Toorop, um dos inspiradores de Victor Horta e Henry Van de Velde.

É a obsessão pelo elemento vegetal, quase uma assinatura do *Art Nouveau*, mas um vegetal a estiolar-se, aclorofilado, lânguido, embora sob um manto de graça, leveza e elegância. Enfim, um estilo adequado a uma situação de transição, que ainda não se definiu. “[...] O breve interlúdio da *art nouveau*, movimento efêmero que não conheceu outra lei senão o próprio capricho, foi seguido... pelo começo hesitante de um novo estilo disciplinado e proporcional a seus fins, o estilo de nosso tempo”.<sup>418</sup>

#### 4.2.2. Artes gráficas

O sentido global do *Art Nouveau* fez com que o estilo floral alcançasse as artes gráficas, influenciando de certo modo, em um dado momento, a produção artística de pintores que comporão uma vanguarda no trato da linha, da cor e da composição, no século XX como Picasso, Klimt e Kokoschka entre outros.

Em matéria de ilustração, na Inglaterra, Arthur Mackmundo publicou uma obra sobre as igrejas inglesas, em cujo livro as linhas sinuosas dos desenhos já apresentavam o ritmo característico desse novo estilo, no que foi seguido por Aubrey Beardsley ilustrador de Oscar Wilde; na Espanha, Picasso produziu nesse sentido, ilustrações para as revistas “Arte Joven” e “Juventud”; na Áustria, Gustav Klimt fez ilustrações alegóricas para o periódico “Ver Sacrum”, e Oskar Kokoschka usou o mesmo estilo floral quando ilustrou o livro de sua autoria “Die Traumedien” e, na Alemanha, quando se tornou ilustrador da revista “Sturm”.

Kandinsky se consagrou ao *Jugendstil* quando executou o seu cartaz para a exposição do Grupo Phalanx. O *affiche*, que é uma forma de industrialização da arte a serviço da publicidade, sofreu a influência do *Art Nouveau*, haja vista os cartazes de Toulouse-Lautrec, Jules Dufrene e Alphonse Mucha, na França; de Aubrey Beardsley, Fred Walker e Will Bradley, na Inglaterra, de Maxfield Parrish, nos Estados Unidos.

Um dos fatores que promoveram a divulgação do novo estilo decorreu do repertório gráfico difundido em grande parte pela circulação de periódicos ligados a pintura e arquitetura, a maioria, ilustrada com fotografias, acrescentando a essa lista, a intensa veiculação de cartões postais em imagens e títulos de cinema. “[...] A divulgação do *Art Nouveau* coincidiu com uma época de rápida expansão da produção gráfica de todos os tipos e isto se reflete na grande penetração desse estilo em termos do design de livros, revistas, cartazes e outros impressos”.<sup>419</sup>

<sup>418</sup> Henry Van de Velde. Autobiografia citada em BENÉVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.286.

<sup>419</sup> DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000. p.93.

O trânsito de pintores na área da ilustração proporciona-nos a oportunidade de observar a variedade de composição em outro meio e a exploração, em outros elementos, de uma proposta visual que expresse um ideário que se propõe global.

Visconti utilizar-se-á dessas experiências *nouveau* em ilustrações de cartazes para empresas, revistas, o *ex-libris* adotado pela Biblioteca Nacional, bem como, o projeto de uma série de selos vencido em concurso para os Correios e Telégrafos, explorando especialmente, o poder sugestivo e as possibilidades de uso em linhas e curvas de flores e silhuetas femininas, além de personagens ligados à História republicana principalmente.

O esvaziamento desse movimento em tão pouco espaço de tempo levanta algumas hipóteses de esgotamento de sua vitalidade e expansão e mesmo na condição de marca de certa “permanência” de elementos característicos. Uma possível causa para esse fenômeno é que o *Art Nouveau* não conseguiu estabelecer uma doutrina coerente e organizada sobre a cidade. Não há um 'urbanismo art-nouveau', como existe uma teoria (e prática) do desenho industrial e da arquitetura. O *Art Nouveau* 'permanece' na cidade, mas, não re-propõe a cidade. Ao contrário, 'conforma' a cidade existente sem lhe acrescentar nenhum 'conteúdo polêmico', por assim dizer.

Os arquitetos, grosso modo, no século XIX, ficaram ligados ou conservaram o ideário do Classicismo francês adaptado cenograficamente às novas necessidades, resultantes do contínuo crescimento urbano, principalmente na Europa ou ainda, optaram pelo ecletismo apoiando-se em estilos históricos de construção.

A diferença do historicismo do século XIX comparado a momentos anteriores é que reviveu vários estilos ao mesmo tempo, não se fixando em nenhum, sendo essa a sua característica dominante. O século XIX por não ter um estilo próprio, escolheu esteticamente o “não estilo”.

É justamente em pensar o espaço e suas disposições, com uma linguagem mais específica que se situam as maiores preocupações dos arquitetos posteriormente agrupados sob o nome de *Internacional Style* ou Racionalismo, nas primeiras décadas do século XX. “Caricaturando um pouco, podemos dizer que o ideário *art nouveau* mostrou-se capaz de resolver uma cafeteira ou binóculo, do ponto de vista de absorver a produção

industrial; mas que foi incapaz de colocar essa mesma produção industrial a serviço da cidade. Denuncia-se assim o caráter eminentemente privatista do ideário *art nouveau*.”<sup>420</sup>

O caráter “privado” da produção de objetos faz uso de delicadas assimetrias com certo equilíbrio com as gavinhas, espirais e folhas de acanto e usava um artifício *Wasserspiegel*: a *water-image* que oferece um duplo contorno, normalmente em preto e branco, repetindo ou enfatizando os contornos por meio da “técnica do risco”. Essas marcas estão inscritas nos trabalhos de artistas que se dedicaram à decoração e Visconti utilizar-se-á de muitos desses elementos em suas experiências e projetos de cerâmica, luminárias, tecidos e papéis de parede, como por exemplo, contornos, exploração de fundos como composição e linhas ondulantes assimétricas.

#### 4.2.3. *Art nouveau e art décor*

Finalmente, seria necessário diferenciar a *art nouveau* e as formas da *art décor*, sucessor como estilo decorativo, onde muitas vezes acaba se confundindo tais manifestações. A *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Paris, 1925), consolidou uma nova intenção das artes decorativas, que ao negar todas as referências de passado manifestava uma proposta de sofisticado acabamento, com materiais ricos, às vezes estranhos, constantemente exóticos, autoconsiderando-se "o estilo mais moderno dos modernos", que também foi denominado estilo moderno-jazz pelos próprios organizadores de 1925.

Para termos uma dimensão do impacto causado por essa Exposição, basta lembrarmos que Le Corbusier, na condição de mediador preliminar da Exposição Internacional de Artes Decorativas, escreve em 1924 uma série de artigos, depois reunidos em 1925 como “L’art décoratif d’aujourd’hui”, onde formula o essencial de seus princípios urbanos e arquitetônicos que irão influenciar uma proposta de arquitetura mais funcional e racional denominada posteriormente de modernista. Nesses artigos, e aqui

---

<sup>420</sup> KATINSKY, Julio R. Desenho industrial. In. ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, v.2.

não entraremos no mérito de suas afirmações quanto à idéia de civilização expressas em suas linhas, esse arquiteto irá situar no tempo a decoração como “atitude” cultural, demonstrando e diferenciando “decoração” de “ornato” e ainda de imitação ou aparência.<sup>421</sup>

Era um estilo que se expressava utilizando-se de novas descobertas tecnológicas, sendo a iluminação a mais comumente explorada. Um estilo para uma pequena elite, porém admirado e incorporado pelos muitos visitantes que durante seis meses fizeram dessa exposição um grande sucesso. Embora se estabeleça geralmente um contraste entre um e outro estilo - com o *Art Décor* caracterizado como menos ornamentado e mais construtivo, menos floral e mais geométrico, menos orgânico e mais mecânico, menos um entrelaçamento de linhas e mais uma sobreposição de planos - na verdade, existe uma continuidade muito grande em termos formais, um diálogo mais do que uma disputa.

Ambos manifestaram-se essencialmente como estilos decorativos e ornamentais, descrevendo uma trajetória que tem início com a produção restrita de artigos de luxo para a grande burguesia e termina com a produção em massa de artigos de todos os tipos, esses últimos ecoando as características formais dos primeiros, mas, esvaziados do seu teor autoral.

Mesmo assim, existem diferenças importantes que separam o impacto histórico dos dois estilos. Em retrospecto, o *Art Nouveau* permanece associado ao luxo e à prosperidade da chamada *Belle Époque* que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, enquanto o *Art Décor* está ligado intimamente ao surgimento de um espírito assumidamente modernista nas décadas de 1920 e 1930.

Ao comparar o *Art Nouveau* europeu por volta de 1900 com o *Art Décor* americano por volta de 1930, o observador se depara com dois extremos inconfundíveis: de um lado, um estilo produzido por renomados artistas e, do outro, um estilo de massa produzido e consumido anonimamente nas grandes metrópoles americanas e amplamente divulgados pelo cinema hollywoodiano.

---

<sup>421</sup> Essas considerações estão em TSIOMIS, Yannis. *A art decorative de ontem ou Le Corbusier, L' Art decorative d'aujourd'hui*, 1925. In: **I Seminário Internacional Art Deco na América Latina**. Sec. Municipal Urbanismo. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro/Solar Grandjean Montigny/PUC-RJ, 1997.

Todavia, quem considera somente os extremos, deixa de perceber a profusão de elos de continuidade que ligam os dois movimentos, especialmente ao analisar cada contexto nacional segundo a sua própria dinâmica e não apenas em comparação ao outros.<sup>422</sup> Com a popularização do *Art Nouveau* e do *Art Décor*, afirma-se a lógica dos ciclos de moda tão típicos do século XX, resultante da idéia de ornamento, efeito pictórico e impacto ótico.

#### 4.3. ART NOUVEAU NO BRASIL

A produção de objetos em escala industrial ou menor está vinculada a eixos: o da produção, o de distribuição e o do consumo dessas mercadorias.

Acerca da produção devemos levar em conta os aspectos das condições tecnológicas disponíveis para a fabricação de um produto determinado, da criatividade na utilização desses recursos e matérias primas, da padronização de tipos e componentes visando uma otimização da produção e distribuição de massa, da determinação de formas a partir da economia de operações e custos industriais.

Quanto à circulação, envolve questões relativas à distribuição do produto, criação de novos nichos em mercados e otimização da colocação dos produtos em pontos de venda. Em torno do eixo do consumo se articulam a questões da "forma seguindo a função", da criação de novos referenciais de uso (como nos casos da máquina doméstica de costura), da democratização do consumo (por intermédio de uma racionalização de operações e custos industriais que permita inundar o mercado de bens baratos), da diversificação do consumo e da integração da arte à vida.

Nesse campo de aplicação em escala de produção para tais objetos, pensemos o conceito de *design*: 'desenho' e 'designar' e conseqüentemente as mudanças oriundas à implicação de incorporar um estilo (e aqui não somente à questão de imprimir uma referência pessoal) à produção de peças em grande quantidade.

---

<sup>422</sup> DENIS, op. cit., p. 96.

Washington Lessa rastreia essa concepção ao analisar a produção de louças por Wedgwood<sup>423</sup> na segunda metade do século XVIII e o abandono de modelos rococós em detrimento de estilos greco-romanos ao gosto de clientes em potencial, especialmente aqueles oriundos da burguesia.

Como neoclassicismo, que se estrutura recorrendo analiticamente ao repertório formal clássica e colocando a ênfase da prática artística no projeto intelectual da obra e não na sua execução, a produção, homologamente, adota os elementos do repertório estilístico que melhor se adaptam a seus interesses. E, neste sentido, existe não apenas a dimensão mercadológica, mas uma adequação técnica (e social) entre a simplicidade das formas clássicas e as condições de produção: a sobriedade de linhas permitiria, por exemplo, a substituição da pintura artesanal de motivos decorativos por métodos de transferência de desenhos impressos, uma organização mais parcelada do trabalho, uma padronização efetiva da produção etc. Já podem ser detectadas em Wedgwood as duas tendências principais quanto à colocação da questão do estilo: a que o aceita e a que o nega, tendências estas que se combinam em diferentes proporções nas várias propostas práticas e formulações teóricas a partir do final do século XVIII.<sup>424</sup>

Essas questões foram levantadas a fim de refletir sobre o desenho industrial no Brasil, ou seja, o projeto de desenhos para a indústria que efetivamente começa, de maneira tênue, a ser discutido com a introdução do movimento *Art Nouveau*.

Nos anos oitenta do século XIX, por meio de exposições e publicações, o Brasil passa a aceitar e assimilar novas propostas, ao mesmo tempo em que, pelas facilidades de intercâmbio comercial com as capitais européias, tem início a importação de objetos e materiais diversos, como papéis de parede, estatuetas de *biscuit*, vidros de Gallé, Richard e Daum, porcelanas de Copenhague e Rosenthal, jóias de Lalique, tapeçarias, lustres, apliques e castiçais de Jules Chéret, móveis de Majorelle, vasos de Bussière, pinho-de-riga para soalhos e madeiramento dos telhados (mais barato que as madeiras nacionais), telhas *Roux-Frères* (no Brasil denominadas

---

<sup>423</sup> Josiah Wedgwood (1730-1795), ceramista inglês, inovador de técnicas em cerâmica no século XVIII. Introduz elementos da arte neoclássica e alia a publicidade a seus produtos, imprimindo catálogos com ilustrações de suas peças. Em artigos decorativos, introduz os basaltos pretos e o *jasper* (esmalte verde). Em 1767, produz a cerâmica da rainha em cor marfim ou pérola, criando uma demanda que se espalha por todo o mundo. Em 1775, a cerâmica creme foi decorada utilizando-se de uma técnica nova chamada de *transfer-impriming*. Essa técnica foi realçada mais tarde pela adição da pintura a mão para preencher áreas de uma cor, o que proporcionou sofisticação e menor custo. Muitos dos projetos de seus vasos ornamentais estavam a cargo do artista britânico John Flaxman.

<sup>424</sup> LESSA, op. cit., p.26.

como Marselha por sua origem), vidraças, lavatórios de porcelana florida e outros produtos. No Rio, a Exposição Nacional de 1908, na Praia Vermelha, reunia para o público as últimas novidades artesanais, aumentando a propagação do *Art Nouveau*.

Em um país considerado periférico como o Brasil da República Velha, essas categorias operavam de maneira um tanto diferente. Com uma produção industrial limitadíssima e o consumo de supérfluos restrito a uma parcela mínima da população, a oposição entre estilo popular e estilo de elite torna-se bastante relativa. Entre nós, o impacto do *Art Nouveau* e do *Art Décor* resumiu-se muito mais a questões de afirmação da modernidade do que a um tipo de distinção social cujas formas exteriores passavam por outros critérios bem diferentes, o que não significa que tais questões não operassem em nível de acesso e distinção também. Todavia, o Brasil não escapou à influência do *Art Nouveau* que logo se impôs na arquitetura. O arquiteto Eckmann foi chamado pela Família Álvares Penteado com a incumbência de projetar e fazer construir a respectiva mansão, tipicamente *nouveau*.

E através da importação, os móveis de Thonet e Majorelle, as tapeçarias de Malliol, os lustres, os apliques e os castiçais de Gallé e Bussière, as porcelanas de Rosenthal, as jóias de Lalique invadiram e enriqueceram os salões dos palacetes das famílias da aristocracia brasileira no início do Novecentos. O mercado de importação de mobiliário desse estilo somente diminuiu quando o desenhista e industrial Álvaro Auler, que fora aluno do velho mestre Adolfo Morales de Los Rios, no antigo Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, resolveu projetar e fabricar móveis no estilo “Art Nouveau” em sua empresa industrial.<sup>425</sup>

Mesmo assim, nos grandes 'palacetes' construídos nas ruas Higienópolis, Bela Cintra e avenida Paulista, na medida em que os arquitetos, pela própria 'coerência do estilo', se encaminhavam para dotar todos os ambientes dos equipamentos compatíveis com as formas de edificação, reencontravam, numa prática penosa, os problemas da produção.

É esse talvez o momento mais significativo dos Liceus de Artes e Ofícios como espaço de produção de objetos destinados a atender às novas necessidades impostas pela adoção de outros estilos arquitetônicos e decorativos. Em particular o paulista, fundado para 'educar o povo' em 'ofícios dignos'. O liceu era simultaneamente uma escola e um

---

<sup>425</sup> AULER, op. cit., p.2.



local de produção, abastecendo a rica burguesia do café de equipamentos móveis de excelente qualidade (uma 'qualidade' até certo ponto inusitada no Brasil).

Caberia um adendo a respeito da atuação dos Liceus de Artes e Ofícios na formação de profissionais e produção de móveis e artefatos de decoração, pois, tal instituição está estreitamente vinculada à questão do ensino técnico-artístico<sup>426</sup> no Brasil, como também, mantém referências com a então AIBA e depois a ENBA, seja pela orientação artística ou pelo quadro comum de professores.

A mais importante instituição provedora desse tipo de instrução, pelo menos em nível popular, era o Liceu de Artes e Ofícios, inaugurado em 1858 no Rio de Janeiro pela Sociedade Propagadora das Belas-Artes (SPBA). O principal responsável pela fundação da SPBA e a subsequente criação do Liceu foram levados adiante pelo arquiteto Bethencourt da Silva, antigo aluno da AIBA e seu professor de arquitetura entre 1858 e 1888.

O Liceu tinha por missão especial: propagar e desenvolver, pelas classes operárias, a instrução indispensável ao exercício racional da parte artística e técnica das artes, ofícios e indústrias, o que buscava fazer por intermédio do ensino gratuito de artes e ciências em aulas noturnas. Atuando nesse sentido, o Liceu estruturou um curso profissional bem mais completo do que as aulas noturnas da AIBA incluindo, além de desenho e geometria, matérias tão diversas quanto: mecânica aplicada, música, arquitetura naval, francês e inglês, estética, física e química. Foram introduzidas a partir de 1881 aulas para mulheres e, em 1882, um curso comercial.

Os professores eram figuras de projeção no meio educacional e social que trabalhavam no Liceu sem remuneração, tradição essa que perdurou até a década de trinta do século passado. Muitos professores eram ex-alunos que retornavam para colaborar com a instituição que os havia ajudado. Entre eles estiveram vários nomes ligados à Academia, começando com o próprio Bethencourt da Silva e incluindo também, Souza Lobo, Belmiro de Almeida e Modesto Brocos. Eliseu Visconti foi professor de Desenho de Figura nos anos de 1889, 1890, 1892, 1893, 1894 junto com Vítor Meirelles, Pedro Peres, Rodolfo de Amoedo, Raphael Frederico, o que sinaliza entre outros, a possibilidade

---

<sup>426</sup> Havia outras escolas, tais quais a escola industrial da SAIN (1871), as escolas-oficinas do Imperador na Quinta Da Boa Vista (1868) e em Santa Cruz (1885) e a própria Escola Politécnica, que oferecia um curso de “artes e manufaturas”, o menos freqüentado, porém, dos seus seis cursos especiais.

e qualidade de ensino e criação artística fora da Academia e dos ateliês. No período de 1895 a 1900 esteve na Europa, mas, constava do quadro de professores.<sup>427</sup>

Com a exceção de uma interrupção das atividades durante o início da Guerra do Paraguai, o Liceu ofereceu aulas de forma contínua após 1858, com notável crescimento das matrículas após a obtenção de subvenção pública em 1867. No final da década de 1870, o número de alunos já chegava a mais de 1300 por ano, aumentando para quase 2500 com o início das aulas femininas.

É importante comparar a trajetória do Liceu com aquela das aulas noturnas da AIBA<sup>428</sup> para percebermos a importância de cada um dos espaços no desenvolvimento de suas atividades e seu respectivo lugar colocado pela sociedade. Ambos surgiram na sequência da Reforma Pedreira e ambos deram continuidade, de formas diferentes, às iniciativas de Araújo Porto-Alegre. Entre 1860 e 1880, aproximadamente, exerceram uma função social praticamente idêntica, ocupando o mesmo espaço geográfico, visando o mesmo público e fazendo uso, em alguns casos notáveis, dos mesmos professores. Mesmo assim, existia uma percepção tradicional de que a AIBA ocupava uma instância superior na hierarquia da educação artística, refletida na constatação de Felix Ferreira de que ela seria a alta escola da aristocracia do talento e o Liceu, a modesta oficina da vulgaridade da inteligência. Em termos práticos, porém, essa distinção teórica tendia a se fazer cada vez menos relevante. Tanto a Academia quanto o Liceu eram considerados instituições de ensino secundário e, portanto, inferiores ao ensino superior representado pelas Faculdades de direito, medicina, engenharia e militares. E o que era pior para a Academia, o Liceu ocupava uma posição de ascensão dentro desse universo enquanto ela se encontrava estagnada.

Sucederam-se entre 1874 e 1886 várias discussões e iniciativas em torno da promoção do ensino técnico em níveis primário e secundário, notadamente o decreto de 1879 do governo imperial, mandando criar em todo o País escolas profissionais e de aprendizado. Nesse clima político, não é de se surpreender que tenham surgido, entre 1872 e 1886, liceus de artes e ofícios também em Salvador, Recife, São Paulo, Maceió e Ouro Preto.

---

<sup>427</sup> Esses dados foram obtidos em BIELINSKI, Alba. **Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: Dos pressupostos aos reflexos de sua criação: 1856 a 1900.** Rio de Janeiro, 2003. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) - UFRJ, EBA. (Mimeo). Ver também: BIELINSKI, Alba. **SPBA. Liceu de Artes e Ofícios – LAO.** 1856-2002. (Mimeo.)

<sup>428</sup> Essas questões estão desenvolvidas em DENIS, Rafael Cardoso. **A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico: 180 anos de EBA. Anais do Seminário EBA 180.** Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1996.

A SPBA buscou, por intermédio do Liceu, adaptar-se às necessidades e ampliar suas atividades no decorrer dos anos. Fundou uma Biblioteca Popular com livros ligados às artes e ofícios, um Museu de Arte Retrospectiva e abriu várias oficinas, inclusive a de gravura em água forte que ficou famosa e impulsionou essa técnica no Brasil. Porém, quanto à infiltração da *art nouveau* no ensino artístico no Rio de Janeiro, Flavio Mota comenta a pouca penetração e principalmente a acomodação de seus princípios passada a euforia inicial. Podemos pensar, por outro lado, muito mais a situação de re-adequação de uma tendência ainda não totalmente configurada a um circuito permeado de resquícios teóricos e ideológicos que não permitiam polemizar sobre seus significados.

Há nas considerações de Grasset, nas recomendações que fez aos nossos artistas, uma série de contradições que, na Europa, envolveu para um plano superior, mas que no Brasil, e de um modo especial no Rio de Janeiro, encontrou ambiente pouco favorável para dar alguma contribuição nova. Na pintura, estávamos presos aos cânones acadêmicos. Visconti, com seu impressionismo, era dos mais evoluídos. O Liceu de Artes e Ofícios seguia a tradição dos “néos”. Na arquitetura, era a mesma coisa: predominavam as ingerências oficiais. O “Art Nouveau” ficou onde poderia mais ficar, isto é, em algumas manifestações de arte decorativa nas revistas, no teatro. Definiu um momento de entusiasmo em certos grupos, teve o gosto efêmero dos modismos e apareceu, retardatário, infiltrando-se no ensino do desenho das escolas secundárias. A mesma dificuldade em uma revisão crítica permitiu a permanência do “Art Nouveau”; onde penetrou, muitas vezes ficou, acomodado à rotina.<sup>429</sup>

Em São Paulo, o Liceu de Artes e Ofícios teve uma atuação conjunta com os escritórios de arquitetura, especialmente ao de Ramos de Azevedo, desenvolvendo trabalhos significativos para equipar bancos, lojas e residências.

Entre 1880 e 1890, o volume de construções na capital paulistana crescera significativamente. São Paulo já era a segunda maior cidade brasileira, um progresso surpreendente se considerarmos que, em 1875, ocupava o décimo lugar nesse ranking. Floresciam as oficinas de misteres vários: serviços de pedras artificiais, marmorarias, serralherias, estuquérias, marcenarias, fundições de ferro, vidrarias e cristalarias, além de fábricas de produtos cerâmicos. Era o domínio do artesanato, do talento individual, do mestre e dos aprendizes.<sup>430</sup>

<sup>429</sup> MOTTA, Flavio. **Contribuição ao estudo do *art nouveau* no Brasil**. São Paulo: s.e., 1957.

<sup>430</sup> GORDINHO, Margarida C (Org.) **Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: missão excelência**. São Paulo: Marca d'água, 2001. p.27.

O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo<sup>431</sup> terá um papel fundamental na modelação da metrópole, assim como, o arquiteto Ramos de Azevedo. No dizer de Ana Maria Belluzo:

"A feição eclética da cidade de São Paulo é em grande parte esboçada pelo escritório de Ramos de Azevedo e realizada na escola do Liceu."<sup>432</sup>

Ramos de Azevedo ocupava postos-chaves tanto no Liceu quanto na Escola Politécnica, transitando assim, em esferas próximas de planejamento e execução, priorizando as relações e intercâmbios entre as duas instituições. Esse trânsito permite observar os reflexos da formação desse arquiteto na Bélgica, realizada na cidade flamenga de Gante, de 1875 a 1878, possibilitando-o a entrever e apreender em território europeu os hábitos, necessidades, idéias, aspirações e costumes burgueses os quais, naquele final de século, já tinham tido algum tempo para constituir um corpo conceitual e formal de contornos bastante definidos e aplicá-los em seus projetos paulistanos.<sup>433</sup>

Os palacetes projetados ao final do século XIX possuirão os atributos que o colocarão à frente, na vanguarda do “bem-morar” e funcionarão como uma vitrine das aspirações civilizatórias da sociedade e mostrarão como seu proprietário se situa profissionalmente, sua posição e seus valores. No tocante às casas, as formas poderiam variar, mas, o seu funcionamento permanecia o mesmo. As plantas têm os cômodos dispostos de modo semelhante e esses são nominados, hierarquizados e distribuídos da mesma maneira.

Nos parâmetros da arquitetura doméstica do século XIX, o arquiteto deveria oferecer um projeto que apresentasse satisfatoriamente os espaços e articulações e os limites entre os ambientes privado e público. O arquiteto tornava realidade fantasias dentro das especificidades no ambiente encontrado, adaptando materiais e equipamentos e, ao mesmo tempo, dispunha de um arsenal técnico e mão de obra qualificada encontrada, sobretudo, nos Liceus<sup>434</sup>.

---

<sup>431</sup> Em 1882 a escola noturna da Propagadora [Sociedade Propagadora de Instrução Pública, fundada em 1874] foi ampliada e reorganizada sob o nome de Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

<sup>432</sup> BELLUZO, Ana Maria apud GORDINHO, op. cit., p. 27.

<sup>433</sup> Essas questões estão discutidas detalhadamente em CARVALHO, Maria Cristina W de. Bem morar em São Paulo: 1880-1910: Ramos de Azevedo e os modelos europeus. **Anais do Museu Paulista** (São Paulo), v.4, jan./dez. 1996.

<sup>434</sup> Não esqueçamos, neste momento, da presença de profissionais e artistas italianos, entre outros, na capital paulista, os quais atuavam, algumas vezes, como autônomos.

Tinha, naquele momento, condições de concretizar e dar forma às vagas aspirações, ao desejo não muito bem expresso de exteriorização da individualidade, respeitabilidade, gosto, cosmopolitismo e refinamento de seus clientes, sobretudo na elite, pois, antes de tudo, sabiam compor, isto é, organizar as formas, no todo e nas partes, de modo correto. Assim, se o arquiteto projeta as aspirações, o artífice concretiza os sonhos de consumo e de embelezamento da nova residência ou espaço público.

O artífice passa a participar da formação do arquiteto, do escultor e do pintor. Cria-se o elo entre arte e técnica. Sob as novas diretrizes, o Liceu de Artes e Ofícios pôde formar em São Paulo a última geração de artífices, que conheciam e cuidavam de todo o processo de produção das peças. Em 1905 o Liceu já havia imposto sua marca. Três anos antes tivera início o ensino industrial, com 53 aprendizes, remunerados com o produto da venda das peças produzidas. No período noturno funcionavam oficinas de carpintaria, marcenaria, ebanisteria, escultura, ornamentista, forja, caldeiraria, serralheria, fundição de bronze e metais finos.<sup>435</sup>

A qualidade dos produtos do Liceu, que irá reproduzir um leque de excelentes réplicas de referência européia, passam a ocupar espaço nas novas casas da burguesia paulistana, como grades, portões, maçanetas, lambris e móveis de estilo. Premiado na Exposição Universal de Saint Louis em 1904, a tradição e qualidade de seus serviços e objetos firma-se e legitima uma tendência de gosto em objetos de bronze<sup>436</sup>, trabalhos em madeira<sup>437</sup> e ferro<sup>438</sup>.

<sup>435</sup> GORDINHO, op. cit., p.28 e 31.

<sup>436</sup> A introdução da fundição de bronze na oficina-escola, nos primeiros anos do século, foi aparentemente estimulada pelos bancos, que se identificavam com a nobreza e a perenidade desses produtos e queriam bronze na decoração de suas sedes. Um exemplo é o lustre projetado para o Banco do Brasil em 1902. Uma réplica permanece na Pinacoteca do Estado.

<sup>437</sup> Devem ser citados, entre muitos outros, nesse período, os trabalhos em madeira do Palácio dos Campos Elísios, do Teatro Municipal, do Automóvel Clube de São Paulo, da Penitenciária do Estado, da Faculdade de Medicina, do Congresso do Estado, do Edifício dos Correios, do Banco do Comércio e Indústria, do Banco Português do Brasil, da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo, do Clube Atlético Paulistano, da Escola de Artes e Ofícios Bento Quirino em Campinas, e o mobiliário do Palace Hotel, do Rio de Janeiro.

<sup>438</sup> A oficina de artes em ferro teve grande sucesso e executou trabalhos memoráveis, como a restauração da torre e do relógio da Estação da Luz, as grades e os portões da nova penitenciária, os trabalhos dos teatros Municipal e Santana, do Palácio das Indústrias, da Casa Mappin, dos bancos London e Brazilian, London and River Plate, Ítalo-Belga, Português do Brasil, Comércio e Indústria, Hipotecário e Agrícola do Estado de São Paulo, Caixa Econômica e Estação Pedro II, no Rio de Janeiro, e Grande Hotel de La Plage, no Guarujá.

Esse gosto eclético estabelece-se nas residências da burguesia e em prédios públicos e privados, em suas fachadas, divisões espaciais internas e objetos decorativos de adorno, identificando-se e identificando ao mesmo tempo, o consumidor.

No caso das residências, reportando Benjamin<sup>439</sup>, podemos conjeturar, como o embate entre necessidade e desejo se estabelece e se transmuta em objetos, formas arquitetônicas e mesmo em pinturas (em formato de retratos ou mesmo criando cenas em paredes<sup>440</sup>), como sinônimos de status econômico ou possibilidade de demonstração cultural, sintonizada aos novos tempos e nova época, à diferença dos antigos barões do café.

Os modelos eram aqueles das melhores revistas importadas, ou desenhos dos primeiros arquitetos, como Victor Dubugras (1868-1933) ou Carlos Eckman (1866-1940). Na verdade, nas primeiras décadas desse século, ter estudado no liceu era não só uma honra, mas uma garantia de sólida formação profissional.<sup>441</sup> Esses mestres de construção devem ter sido os responsáveis pela difusão dos muitos 'elementos' *art nouveau* em São Paulo, nas construções já da 'classe média', em inúmeros bairros periféricos à rua Higienópolis.

A arquitetura abandona as formas tradicionais e as neoclássicas, aqui desenvolvidas por Montigny e seus discípulos, e se lança com ímpeto às inovações. As residências tornam-se apalacetadas, com acréscimos e ornamentos que lhes conferem muitas vezes um caráter híbrido. No Rio de Janeiro o prédio da Torre Eiffel, já demolido, baseava-se nos cânones ditados pelas lojas e magazines europeus da época, de acordo com o projeto de C. Arno Gierth.

---

<sup>439</sup> "O interior da residência é o refúgio da arte. [...] Habitar significa deixar rastros. [...] Também os rastros do morador ficam impressos no interior." Cf. BENJAMIN, op. cit., p.38.

<sup>440</sup> A esse respeito, ver o trabalho de BORGES, Maria Elizia. **A pintura na "capital do café"**: sua história e evolução no período da Primeira República. Franca: Unesp, 1999. Além de pioneiro, é extremamente instigante.

<sup>441</sup> "De um antigo mestre da firma Ramos de Azevedo, 'mestre do liceu', ganhamos uma coleção de revistas *Edilizia Moderna* dos primeiros anos de 1900 e um exemplar, edição de 1898, do *Traité d'architecture, de Louis Cloquet*." Cf. DENIS, op. cit., p.34. Podemos perceber, nessa afirmação, o circuito de idéias e referências plásticas entre os que estudavam nos Liceus e seus professores.

Assim o descreve um artigo publicado na “Revista da Semana”, em 25 de janeiro de 1916: “Constitui-se em vasto salão de cerca de 300 m<sup>2</sup>, para exibição de mercadorias. Para esse salão, que tem pé direito muito alto, abrem-se três ordens de galerias por onde, junto às paredes perimetrais, distribuem-se armários-depósitos. É a reprodução, na cidade, dos grandes magazines que se espalham em Paris, nos fins do século XIX, como o *Printemps* e o *Au Bom Marché*”. E mais adiante: “Os guarda-corpos das galerias são interessantes, trabalhados em ferro, dentro do mais característico *Art Nouveau* que aqui se estabeleceu”.

Vários outros exemplos são interessantes como referência *nouveau* no espaço dessa cidade, como o prédio do Elixir de Inhame, na Glória, a Casa Java, a Joalheria Bernacchi, a Charutaria Pará e a Confeitaria Colombo. A instalação da Colombo, obra do desenhista e industrial Álvaro Auler, aluno de Adolfo Morales de los Rios, embora não possa a rigor ser enquadrada nos moldes típicos do estilo, possui elementos decorativos que abrangem técnicas diversas, indo da marcenaria ao vitral e à azulejaria.

As casas de chá eram ponto de encontro obrigatório de personalidades da época, territórios demarcados por grupos de intelectuais, boêmios, jornalistas e agregados que se distribuíam pela cidade em rodas de discussões e observações alheias e perspicazes da cena social e cultural do país ou da roda ao lado.

A Cavé, que conserva painéis e azulejos no mais puro estilo *Art Nouveau*, acolhia figuras de projeção da política, da sociedade e do mundo das artes, como o memorialista Luís Edmundo, o cronista João do Rio, os caricaturistas Nair de Teffé, Emílio Cardoso Aires e Raul Pederneiras, o humorista Calixto Cordeiro e J. Carlos.

Em outras regiões, no norte do país por exemplo, em Belém do Pará e Manaus, graças ao alto poder aquisitivo e à prosperidade decorrentes do surto da borracha, que vinha facilitar as transações com o continente europeu, foi grande a influência do novo estilo nas construções e na decoração interior, principalmente em palacetes e estabelecimentos comerciais. É o caso do magazine Paris n’América, exemplar belenense bem ao gosto de seus congêneres em França.

No Brasil da primeira metade do século XX, ocorre uma transmutação de estilo e esses espaços decorados foram preenchidos por fortes referências nacionais promovidas pelo espírito “brasileirista” nacionalista manifestado a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Assim, teremos uma arquitetura que externamente expressava o lado da simplicidade funcional e purista da arquitetura moderna e internamente o lado sedutor e atrativo de suas áreas nobres, o *art décor*, com seu ar abstrato, glamouroso e sofisticado.

Apesar de ter surgido como linguagem para ambientes particulares de uma classe privilegiada, também no uso de seus elementos para fachadas externas o *art décor* se manteve por pouco tempo. Segundo Rybcznski,

[...]o crack de 1929 e a grande depressão detiveram a expansão do *art décor*. Quase nenhum dos clientes privados que haviam apoiado anteriormente os *ensemblers* [um tipo de profissional em decoração] podia agora permitir-se pagar o artesanato e os materiais bons; [...] mas, deixou de ser um estilo doméstico, em todo caso sempre havia sido demasiado caro para a maior parte das pessoas. Manteve-se em grandes edifícios, especialmente nos que tinham que atrair o público, e, como decoração de restaurantes, lojas e hotéis reinou absolutamente nos vinte e cinco anos seguintes. [...] Mas o *art décor* autêntico era para estetas elegantes, não para as massas, e em sua transformação pública raras vezes foi tão refinado como em seu apogeu; se converteu em uma versão tosca e asséptica de seu autêntico eu atrevido <sup>442</sup>.

Na Bahia, como no Brasil, o *art décor* já se instalara como expressão pública para evidenciar novos ambientes, novas funções institucionais, como atrativo da modernidade, demonstrador de progresso. Desse modo, os novos espaços modernos que se fizeram construir na capital baiana estavam permeados de uma decoração suntuosa e elegante que expunha uma nova gama de materiais de acabamento, quase sempre importados, representantes de um ambiente contemporâneo experimentado nas grandes capitais mundiais.

Construído por uma empresa norueguesa, destaca-se o Instituto de Cacau (1933-36), que ocupa um lote no vazio do aterro do novo porto, zona do Comércio. Com um programa moderno que contemplava as necessidades de um grande armazém de

---

<sup>442</sup> SUAREZ, Naia. Art deco e moderno: conceitos que se confundem no ambiente progressista brasileiro. In: **I Seminário Internacional Art Deco na América Latina**. Rio de Janeiro: Sec. Municipal de Urbanismo. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro/Solar Grandjean Montigny/PUC-RJ, 1997. p.27.



estocagem de cacau, o instituto foi fruto de modernos avanços tecnológicos manifestados em suas lajes-cogumelos, esteiras mecânicas subterrâneas com acesso direto ao porto, e controle ambiental de umidade por meio de um sistema de ventilação que se integrava à arquitetura e à decoração. O Instituto do Cacau fez de seu saguão um sofisticado ambiente com referência à arte marajoara<sup>443</sup>.

Os estilos *art nouveau* e *art décor* chegaram por aqui com alguma defasagem em relação às suas manifestações européias e ambos foram apropriados pelas elites locais, que, desvinculadas dos significados precisos da sua origem tanto cultural quanto temporal, propagaram somente as formas externas desses estilos aliando elementos regionais específicos em uma leitura peculiar.

Especialmente na arquitetura, mas também em outras áreas, os motivos e ornamentos do *Art Nouveau* e do *Art Décor* foram largamente aplicados no Brasil como simples indicadores do novo e do moderno, praticamente sem outros critérios de significação. Esse tipo de apropriação ao mesmo tempo intensa e superficial inscreve-se em um jogo de forças visíveis dentro da adequação e importação de modismos amalgamados às circunstâncias nacionais. Recai, por outro lado, em uma vulgarização de elementos e formas com noções vagas e denominadas de “moderno” ou “exótico” como atrativo às suas peculiaridades estéticas e ao mesmo tempo, como indicadores de novo e mudança.

#### 4.4. A CASA E A LOUÇA

Recuperemos em um primeiro momento o desenvolvimento das disposições espaciais da casa brasileira para entendermos a necessidade, a criação de prioridades e o papel desempenhado pelo equipamento doméstico nesse contexto.

---

<sup>443</sup> Seus ambientes — saguão, biblioteca e museu — estão decorados com materiais nobres: mosaicos em granito e mármore, entalhes em madeira de jacarandá e sistema de iluminação e de ventilação embutidos, com saídas incorporadas à decoração, reforçando a luminosidade e o conforto térmico dos ambientes. No museu, observa-se um teto estruturalmente marcado por uma iluminação embutida e rebatida de grande expressão. Em suas moduladas grades de fechamento externo, tem destaque um rico desenho geométrico.

A importância dessa discussão decorre em verificar como o consumo ou não de determinados equipamentos ou peças seria sinônimo de adquirir, simbolicamente, as idéias inscritas como “novas” e “modernas”, inseridas em um contexto de diferenciação social e cultural estabelecidas em um lento processo de educação e construção/absorção de valores ligados à burguesia.

As modificações decorrentes da Revolução Industrial e as mudanças na dotação de uma infra-estrutura técnica na Europa e nos Estados Unidos atingiram as bases políticas e sociais do Império brasileiro, pois, o favorecimento no país de uma infra-estrutura técnica mais aperfeiçoada, representada pela instalação de grandes troncos ferroviários, a melhoria dos portos do Rio de Janeiro e Santos, juntamente com o crescimento da demanda européia de matérias primas, deu impulso vertiginoso ao comércio externo brasileiro, aumentando grandemente as suas importações, pagas com o café, cacau e borracha. Os transportes mais acessíveis em todas as regiões e o crescimento econômico propiciaram uma verdadeira avalanche de colonos europeus e, portanto, hábitos diversificados e adaptados ao país.

A sociedade do Império não pôde resistir à avalanche de riquezas e progresso infinitos prometida pela nova ordem internacional e cedeu lugar à jovem república, que ato contínuo, se lançou à vertigem do Encilhamento e dos empréstimos externos. O otimismo progressista impregnava a atmosfera da sociedade burguesa em formação transmutado em novos objetos de desejo e consumo. Paralelamente ao desenvolvimento urbano ocorreu a dotação de infra-estrutura técnica e melhoria nos equipamentos urbanos mais aperfeiçoados em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte já em processo de reorganização espacial.

Para que houvesse um melhor reordenamento nessa redistribuição espacial, novos Códigos de Posturas foram implantados objetivando a regulamentar os tipos de construção. Em São Paulo, por exemplo, o Código de Posturas de 1886 foi o primeiro texto legal a ter preocupações ligadas à regulamentação dos tipos de construção com porões de altura mínima, a indicação de soalhos que fossem ventilados por baixo e ficassem definitivamente afastados da umidade do chão, impondo também, a

obrigatoriedade do alinhamento do lote (construções afastadas e com jardins fronteiros, somente fora do perímetro urbano).

Ar e luz diretos ainda não constavam do rol das exigências legais para a classe dominante, mas, muita gente já via, no entanto, vantagens nessa providência facilitada pelos novos materiais disponíveis, como as telhas francesas, ditas de Marselha, em três ou quatro águas. A alvenaria de tijolos definiu o arcabouço padronizado que poderia receber decoração estilística segundo a vontade ou o gosto do empreiteiro, quase sempre italiano em terras paulistanas.

Os ricos, em seus palacetes, optaram pelo morar “à francesa” em construções afastadas das divisas em novas zonas de urbanizações e organizações estilísticas. Agregasse a esse fato, idéias de ventilação, higiene e fiscalização de obras em andamento, bem como, a necessidade de obrigar velhas construções a se adequarem às novas idéias de higiene a partir do Código Sanitário de 1894.

No Rio de Janeiro, a estruturação dos serviços de saneamento articula-se à estrutura de políticas implementadas com a dinâmica do espaço e sociedade carioca desde 1850, ou mesmo, a partir das preocupações sanitárias e as primeiras iniciativas estatais em resposta às epidemias de febre amarela e cólera das décadas de 1840, que atinge também, Salvador e Recife.<sup>444</sup>

No Brasil, a tradição de origem lusa dos solares, mansões, casas de chácara e quintas seguia sua história de adaptação empírica à organização social e econômica, aos costumes e às condições físicas e climáticas locais, chegando a resultar em habitações com conformação própria. O nome de arquitetos que as tenham projetado é raramente conhecido. Anteriormente a Grandjean de Montigny (1776-1850), os registros de arquitetos que tratassem de difundir sistematicamente suas idéias sobre o programa e a forma da habitação em terras brasileiras são muito escassos.

A arquitetura doméstica é nas cidades, feita de sobrados em que a riqueza e até mesmo a opulência estão caracterizados no volume e tamanho do edifício e não em

---

<sup>444</sup> Mais informações estão, entre outros, em MARQUES, Eduardo C. **Da higiene à construção da cidade: o Estado e o saneamento no Rio de Janeiro. Manguinhos.** v.2, jul./out. 1995.

soluções formais de autores. No meio rural, desde os tempos coloniais ocorre o domínio da “casa grande”, com soluções que partem das formas tradicionais de origem ibérica.

A varanda<sup>445</sup>, por exemplo, com características lusas, era uma sala, considerada por alguns autores como “sala-praça” porque não só era um lugar de estar, reunião, alimento ou trabalho comunitário, mas, também, área de distribuição das circulações: para ela davam as portas de quartos, as salas de trabalho doméstico e as dependências de serviço, que nas cidades, não possuíam ligação direta com a rua.

O modelo de convívio urbano e a especialização espacial estão também associados à segregação social e ao controle da habitação e vizinhanças, delimitando funções, ações e características próprias, proporcionando ou procurando tentar implementar, mecanismos de fiscalização e controle.

A casa, entendida como o local destinado ao abrigo, ao repouso, ao convívio, à alimentação é um espaço construído e, como tal, ordena o meio, fornece o suporte físico para o desempenho de rotinas e cria condições para a interação dos seus ocupantes. Esses, em geral unidos por laços de parentesco ou vínculos de outras naturezas (agregados, hóspedes, empregados) compartilham atividades cotidianas e compõem um grupo residente, onde cada um dos seus membros desempenha papéis e tarefas diferenciadas distribuídas em categorias de gênero, faixas etárias e em hierarquias.

A casa e tudo o que se encontra em seu interior, integra um sistema de comunicação não verbal. Propicia, dessa maneira, condições pelas quais as estruturas sociais e categorias culturais adquiram existência sensorial, e, portanto, referências visuais e mesmo tácteis significativas. Exteriormente, delimita seus espaços, impondo-se em fachadas e arcos como marcas de um poder pessoal e diferencial. As diferentes configurações que as unidades domésticas assumiram através do tempo e no espaço são produtos de escolhas e normas culturais.

---

<sup>445</sup> A varanda não foi exclusividade do mundo rural. Representou uma persistência cultural de importância perceptível em casas do interior mais próximas da produção do açúcar e do café até praticamente os anos da segunda guerra de 1939/45.

No decorrer século XIX o programa da casa moderna estabelece-se. As inúmeras publicações então existentes, dedicadas ao tema da arquitetura tradicional, permitiram difundir gostos, hábitos, necessidades e rituais que se tornaram comuns e imprescindíveis à cena doméstica. As publicações específicas e os periódicos de arquitetura, tais como, os franceses *Architecture privée ou XIXème siècle*, de César Daly (1864), o *Habitations modernes*, de Eugene Viollet le Duc (1875-1991)<sup>446</sup> ou o *Moniteur des architectes* (1847-1900) para citar alguns, guiavam arquitetos e clientes em todas as partes, sugerindo comportamentos, padrões sociais e estéticos relativos à habitação.

No Brasil a permanência de certa tradição de projeção arquitetônica e construção pelos mestres de obras, adentrada no século XX, possui raízes tanto na formação técnica de profissionais como arquitetos e engenheiros, como as possibilidades estilísticas oferecidas por outros meios de comunicação (revistas, cinema), tornando as relações desejo/mimese/concretização mais acessíveis, apesar das ambigüidades históricas, realocando muito mais as antigas necessidades do cidadão do que polemizando sobre o significado da forma arquitetônica.

Excluída a causa maior, que faz parte do quadro geral de transformações, de fundo social e econômico, iniciadas no século XIX – mesmo porque os nossos mestres vinham atendendo sem qualquer constrangimento, [...] às imposições da nova técnica -, restam aquelas que poderíamos classificar, talvez, como sendo de ordem doméstica: primeiro o imprevisto desenvolvimento do mau ensino da arquitetura – dando-se aos futuros arquitetos toda uma confusa bagagem técnico-decorativa, sem qualquer ligação com a vida, não se lhes explicando direito o porquê de cada elemento, nem as razões profundas que condicionaram, em cada época, o aparecimento de características comuns, ou seja, de um estilo; depois o desenvolvimento, também não previsto, do cinematógrafo, que abriu ao grande público, até então despreocupado dessas coisas e habituado às casas simplórias, mas honestas dos mestres de obras, novas perspectivas – bangalôs, casas espanholas americanizadas, castelos, etc.<sup>447</sup>.

---

<sup>446</sup> Eugene Viollet Le Duc era empreiteiro de restaurações. Publicou ilustrações sobre arquitetura francesa do século XI ao XVI. Deixaria inúmeras obras de restauração e nos seus projetos buscou contornar o impasse cultural de sua época, lançando mão de soluções genuínas. Adotou o ecletismo como processo seletivo e tinha como divisa esta frase: “Examinai tudo, abraçai o que é bom”, o que atesta sua postura eclética.

<sup>447</sup> COSTA, Lucio. Documentação necessária. In: CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Modernistas na repartição**. 2.ed. s.l.: UFRJ/Minc-IPHAN, 2000. p.193. Observe-se que o texto foi publicado em 1937, no numero 1, da **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, portanto é pertinente às

A região das fachadas das residências e os elementos externos, como portões, jardins, caminhos, transmitiam mensagens explícitas, comunicando a identidade social dos residentes e seu lugar na hierarquia.

O interior era palco para a exibição das posses e das boas maneiras dos seus moradores. Surge espaços e distribuições antes inexistentes, delimitando por barreiras reais ou simbólicas, o público e o privado, as relações de hierarquia de classe e gênero. Novos cômodos foram criados para atender a funções específicas, como escritórios, gabinetes, bibliotecas, salas de jogos, de fumar, costurar, engomar e principalmente de jantar.

Com a reformulação do espaço doméstico e a adoção de um novo conceito de moradia, a casa tornou-se um instrumento não apenas para demarcar papéis sociais, mas, sobretudo para assegurar e fortalecer redes de alianças em vários níveis. Nesse contexto, a sala de jantar assumiu um papel fundamental. As salas de jantar eram espaços de representação social e adquiriu símbolos de reafirmação da especialização desse aposento pelos adornos incorporados (quadros, papéis de parede, pinturas murais, enfeites de mesa) que sugeriam direta ou indiretamente o universo dos alimentos, priorizando as temáticas de frutas, caça ou natureza morta.

A asseveração da importância desse espaço, eminentemente masculino destinado à consolidação de alianças políticas, econômicas e sociais, está traduzida em sua mobília, em geral pesada, sólida, em madeira de lei, muito bem polida, simbolizando os valores que deveriam agregar seus membros: ordem, união, harmonia, expressos em cadeiras alinhadas e apreço pela hierarquia nos lugares reservados, assim como pelo patrimônio familiar, nas pratas, cristais e porcelanas ostensivamente exibidos à sua volta<sup>448</sup>.

---

discussões ocorridas naquele momento acerca das necessidades de constituir uma linguagem conceitual da arquitetura brasileira, da preservação do patrimônio histórico (e sua definição) e de um projeto nacional de cultura.

<sup>448</sup> Essas peças eram constantemente arroladas nos inventários da segunda metade do século XIX, mostrando a importância que assumiu a exibição das louças de família e a construção de uma tradição ligada a esses objetos.

Por outro lado, o processamento da comida tornou-se uma tarefa especializada e o lugar do fogo – a cozinha – um cômodo também especializado, exclusivamente feminino. Esse espaço separado dos demais aposentos, segregado, banido para áreas mais recônditas da casa, como fundos, subsolos e porões, reforça a associação entre a cozinha, na condição de local da natureza e da mulher e a sala de jantar, local masculino e civilizado a partir de rituais e cerimônias de etiqueta, isto até fins do século XIX.

No Brasil, a cozinha, nas casas antigas, não tinha uma situação muito clara – chegava mesmo a ficar separada da casa ou era subdividida em duas, a do quintal e a do “puxado” com o fogão a lenha fumarenta, um transtorno nos lares mais simples. Com a divulgação do fogão a carvão vegetal, a casa mediana passou a possuir cozinha mais cômoda. Por essa época não se cogitava de fogão a gás ou elétrico. A grande maioria das casas possuía o fogão de quatro grelhas aquecidas por carvão vegetal.

A crescente ritualização e regras de comportamento à mesa tornaram o jantar palco de dimensões políticas e distinção cultural, ocorrendo a lenta absorção desses maneios e a incorporação de novos equipamentos (e a qualidade de sua fabricação) como pratos rasos de louça, talheres e guardanapos como mecanismos de ostentação econômica e diferenciação social.

Poderíamos dizer que a mesa no Rio de Janeiro oitocentista era composta por perfis diferenciados de comportamento: um resultante da importação do modelo franco-inglês, adotado pelas camadas mais altas da sociedade visando seu próprio reconhecimento e legitimação e o outro influenciado pelos hábitos portugueses que acabou constituindo o modelo por excelência compondo o dia a dia dos segmentos médios da população<sup>449</sup>.

Em uma escala social até então pouco matizada aparece o desejo da diferenciação e da ascensão graças à crescente diversificação de atividades, marcando o surgimento de novos comportamentos sociais. Essa pequena burguesia prematura torna-se

---

<sup>449</sup> Um exemplo desse novo comportamento estaria nos manuais de etiqueta portugueses do século XIX, que, mesmo decalcados nos códigos ingleses e franceses, resultaram de adaptações das normas aí contidas aos hábitos lusitanos, o que causou certo “desagravo” aos europeus — os hábitos de palitar à mesa e realizar saúdes.

cada vez mais expressiva numericamente, composta por profissionais liberais, pequenos comerciantes, servidores públicos, civis e militares, artesãos, religiosos, letrados, pequenos proprietários.

As frivolidades e a afetação, ao arremedo do estilo europeu, são introduzidas no cotidiano do Rio de Janeiro. O interior das residências, antes restrito aos elementos mais essenciais, ganha uma nova feição nos revestimentos das paredes, no mobiliário, nos adornos e objetos de mesa; cuidados pessoais passam por um maior refinamento, tanto no vestuário, quanto no trato dos cabelos, pele e da própria saúde, impulsionando o comércio e o setor de prestação de serviços.

Uma crescente variedade de produtos, sobretudo ingleses, inunda o comércio do Rio de Janeiro, consumidos por uma sociedade estimulada por um novo ritmo. Esses bens de consumo, até então restritos às elites rurais e desconhecidos da maioria da população, tornam-se acessíveis às novas camadas urbanas. A ânsia de copiar os costumes, o bom gosto e o requinte europeu é canalizada para a decoração de interiores, para o vestuário, para o uso de acessórios e cosméticos em grande parte inadequados ao clima tropical. Os interiores das residências, antes despojados, recobrem-se de papéis de parede, cristais e vidros, faianças e porcelanas são incorporados ao acervo doméstico, os pesados móveis coloniais são substituídos por mobiliário francês e inglês e o piano torna-se peça fundamental nos lares.

A Inglaterra introduz no mercado brasileiro a sua faiança fina, produzida em larga escala numa faixa de preço acessível à população de médio poder aquisitivo. Numa alternativa entre a faiança portuguesa, grosseira e a porcelana, comercializada em grande quantidade pelos chineses, no entreposto de Macau<sup>450</sup>, o novo produto conquista o mercado não só pela sua qualidade, mas, sobretudo, pela variedade de padrões, que iam

---

<sup>450</sup> A louça de Macau, designação genérica e equivocada que era dada à louça azul e branca proveniente da China e embarcada naquele entreposto, abrangia uma ampla produção, desde trabalhos finos até peças extremamente grosseiras e baratas. Essa louça era baratíssima; vinha como lastro no fundo dos navios e se julgava indigna de aparecer nas mesas da aristocracia e da burguesia opulenta, sendo relegada ao uso dos criados e dos dependentes de baixa condição social.



da simplicidade branca com frisos a cenas bucólicas de paisagens inglesas, modificando a aparência das mesas e aumentando o número de utensílios necessários à refeição.

Os hábitos alimentares, até então calcados na culinária portuguesa, adaptada aos gêneros aqui disponíveis, muitos dos quais absorvidos dos indígenas, consistiam em caldos, cozidos, mingaus, feijões, farinha de mandioca, compotas de frutas regionais, canjicas, melados, arroz doce, bolos e doces à base da goma de mandioca. Por volta de 1820 e 1830 chegam ao Rio de Janeiro os italianos e franceses oferecendo seus serviços de confeitários e sofisticando a culinária local<sup>451</sup> adotando uma gama maior de utensílios domésticos adequados aos novos pratos e à cerimônia do jantar.

A disponibilização de tantos recursos e objetos fez com que houvesse uma mudança de gosto e a adoção de outras referências culturais, utilizando mecanismos como a imitação e a simulação para diminuir as diferenças a partir da opção de compra de objetos produzidos aqui ou importados. Nesse sentido, a cerâmica produzida no Brasil, ganha outra dimensão.

#### 4.4.1. A Cerâmica Produzida no Brasil

Nesse sub-item faremos observações acerca de técnicas intervenientes nos objetos a serem analisados. Tais observações, bem como, algumas considerações sobre o desenvolvimento da cerâmica produzida no Brasil serão essenciais ao entendimento da produção de objetos em estilo *nouveau* por Visconti.

A denominação cerâmica abrange todos os objetos manufaturados ou industrializados tendo como matéria prima principal as argilas<sup>452</sup>. Modelada e cozida ao sol, em fogueiras ou em fornos aquecidos a temperaturas convenientes, a cerâmica pode

---

<sup>451</sup>Em 1831 instala-se a primeira sorveteria da cidade. Importam-se maciçamente azeites, frutas secas, nozes, manteiga, queijos, especiarias, doces, vinhos, licores, cerveja e água mineral. Alimentos já conhecidos ganham uma nova feição, como o chá. Anteriormente considerado remédio, ganha status de bebida elegante, graças à convivência com os ingleses, sendo, entretanto, sorvido à moda chinesa, em tigelinhas.

<sup>452</sup> As argilas são de várias qualidades. Às vezes, a argila é adicionada a outros elementos para que se obtenha um material de maior plasticidade e coesão e um melhor cozimento.

ter cor natural, preta ou em variações que percorre do amarelo ao avermelhado, podendo, ainda, ser revestido de pintura, formando um esmalte brilhante e resistente em uma diversidade de apresentações. A pasta pode ser branca ou colorida por natureza; em sua característica: porosa ou compacta; e em seu produto final para uso: com ou sem revestimento.

Os tipos cerâmicos derivados são: a terracota<sup>453</sup> opaca ou envernizada; a ‘faiança’<sup>454</sup> esmaltada; o grés opaco que, por sua vez, recebe revestimentos; e finalmente, a porcelana translúcida, ‘biscuit’, vitrificada, caolínica ou dura. A diferença entre cerâmica e porcelana é de complexa definição. Alguns chamam de porcelana a louça vitrificada, enquanto outros chamam de porcelana a louça produzida com caulim, e de cerâmica, a produzida com argila comum. Seria certo, também dizer, chamar de porcelana à cerâmica fina.

Em território brasileiro, desde tempos imemoriais, a tradição e arte dos índios utilizam argilas de várias qualidades, conforme a região, com uma decoração anaglífica, em ornatos lineares e de destinação utilitária, como pratos e tigelas ou mesmo funerária, sendo a mais conhecida a cerâmica marajoara. No período colonial, para atender a demanda de construções nos engenhos e cidades, as olarias produziam vasilhames e tijolos, provavelmente adobes, cozidos ao sol e pertenciam muitas vezes aos Colégios da Companhia de Jesus.

A imaginária modelada traduzida em esculturas e mini esculturas realizadas por santeiros permaneceu utilizando o barro até o século XIX, tanto por santeiros leigos ou ligados também instituições religiosas. Tal não significa que não houvesse uma produção diversificada realizada por paneleiros e figuristas populares que produziam potes para farinha de mandioca, trípedes, moringas antropomorfas, potes com tampas e representações de cenas cotidianas.

---

<sup>453</sup>A terracota tem emprego característico, como os laterícios (tijolos, ladrilhos, ornamentos para arquitetura e vasos de jardim).

<sup>454</sup>Sob a denominação de faiança, agrupam-se as cerâmicas clássicas, as de figuras em preto e vermelho, a cerâmica muçulmana, a grafita italiana, a maiólica. Faiança designa o produto cerâmico em geral, quando de pasta tenra, envernizada ou de esmalte opaco, revestimento dito de verniz estanífero.

Lembramos da adoção, no país, da moda portuguesa do azulejo. A arte dos azulejos<sup>455</sup> no Brasil vem de Portugal que por sua vez a recebeu da Espanha e essa dos árabes. O Brasil importou largamente azulejos para o uso em igrejas e para o embelezamento das casas. Nesse costume azulejístico, o Brasil superou os lusos, vindo a ser a fachada de cerâmica, fator de casa requintada. Os interiores podiam ser modestos de espaço e de arrumação, porém, no exterior raramente faltava a ilustração de azulejos<sup>456</sup>, imitação do que se via no Porto e em Lisboa.

O gosto pela cerâmica e especialmente pelo azulejo se difunde a ponto de determinar uma característica da arquitetura imperial, sendo justamente considerado como uma continuação e ampliação da tradição portuguesa, porém sem provocar a iniciativa local para se dedicar ao seu fabrico. A primeira fábrica de azulejo, Survillo e Cia, instalada em Niterói por volta de 1861 não conseguiu manter-se.

O apogeu ocorre na segunda metade do Oitocentos, quando os revestimentos maiólicos cobrem as fachadas das casas residenciais das cidades em formação e adentra o século XX<sup>457</sup>.

O Brasil, tanto no período colonial quanto no Império, foi um centro importador de porcelana e azulejos a cargo da Companhia das Índias. Temos por exemplo, uma tigela de serviço escrito “Independência”, importado pela Companhia nesse período. No tocante à produção de porcelana, podemos remontar a João Manso Pereira, brasileiro que tentou resolver o problema da fabricação de porcelana no país, por volta de 1793. Isto não significa que no primeiro século de nossa história não as houvesse por aqui. Bardi relata

---

<sup>455</sup> Azulejo é palavra espanhola derivada de ‘*azuleich*’ — pequena pedra lustrosa. Quando de seu surgimento, também foi chamado de caixilho. Fabricava-se em manufaturas nas cidades de Málaga, Valência, Granada e Sevilha.

<sup>456</sup> À guisa de esclarecimento: o azulejo é um ladrilho geralmente quadrado que, aplicado em forma de “tapete”, forma uma decoração parietal, às vezes completada com uma bordadura; guardando semelhança com as pinturas de parede e com as tapeçarias. As composições são variadas, podendo tratar de temas religiosos, civis, marítimos e mitológicos, de cenas de vida doméstica ou de misericórdia.

<sup>457</sup> Lembremos, com relação ao Ministério da Educação e Saúde, na década de 1930, sob o desenho de Le Corbusier, foi pedido a Cândido Portinari que desenhasse os ladrilhos. Azulejaram-se as paredes externas do andar térreo, as quais foram revestidas com dois painéis de 18 x 10 m. Nesses painéis foram desenvolvidos os temas “Começo da vida” e a “Vida surgindo à luz do dia em pleno mar”. Salientem-se ainda os painéis da Igreja de São Francisco, na Pampulha, Belo Horizonte, também realizados por Portinari.

que Ana de Proença, neta do capitão-mor de São Vicente, vai às núpcias, em 1580, levando para o noivo, considerável baú de jóias, pratas, escravos, reses, ovelhas, e “uma dúzia de pratos de porcelanas”, registradas também em outros inventários paulistas, designando-as como objetos de estima.<sup>458</sup>

A porcelana da China e a louçaria européia, colorida ou lavrada, tornou-se comum nas casas de um certo nível como atestam várias fontes e testemunhos. Uma grande quantidade de porcelana das Índias o Brasil obteve com a vinda da Corte portuguesa. “... nos mostruários das lojas e pelas prateleiras, acondicionada em barricas ou em barcas e sobre os bofetes domésticos empilhava-se louça de procedência européia ou oriental: azul e branco, sépia, multicolor, com paisagens e cenas, com monogramas ou brasões... bojudas terrinas e sopeiras, as pesadas palanganas”.

Ocorre também um surto de porcelana brasonada: além dos barões, donos de engenhos e burgueses com aspirações mundanísticas adotam ou criam armas de família. Na falta de brasões, as iniciais dos nomes entrelaçadas, formando monogramas, figuravam nos aparelhos de mesas mais ou menos discretamente. Tornou-se mania. Eram importadas, poucas de Portugal, Inglaterra e Saxônia, pois em sua maioria provinha da França, especialmente de Limoges, continuando as importações do Oriente. Ainda importavam peças com dísticos: ‘Viva a independência do Brasil’, ‘Viva os brasileiros’, ‘Viva os mineiros’ e assim por diante.

O comércio de cerâmica da Rua do Ouvidor era intenso e ao final do Império há uma seqüência de mais de setenta casas de louça no Rio de Janeiro. A ‘Casa da China’, fundada em 1809 por J. Nunes Pacheco, ‘A Loja da América’ de Antonio Marques de Oliveira e Cia, era sortida de azulejos franceses e portugueses, figuras, vasos, globos, leões, repuxos, mármore, além de louças variadas, fogos de artifício, chá e outras mercadorias da China, para citarmos algumas.

Portugal nunca logrou fabricar louça que bastasse ao seu consumo, a não ser, talvez, no século XIX, depois de fundada, em 1824, a fábrica de Vista Alegre. Importou, também, grande quantidade de louça inglesa. Nas províncias brasileiras, sempre houve

---

<sup>458</sup> BARDI, Pietro Maria. **Arte da cerâmica no Brasil**. RJ: Sudameris, 1980. p.55.

fabricação de louça de barro vermelho, com e sem vidrado, observando que amostras de sua produção eram enviadas às Exposições Nacionais em 1861, 1873, 1875 e 1881.

Apesar do Brasil continuar produzindo utensílios cerâmicos de uso doméstico, as importações de louças andaram assumindo impressionante desenvolvimento. Não há registro de iniciativas de relevo no que se refere à manufatura de objetos de um certo requinte, a não ser alguns casos esporádicos como o que se deu no Paraná<sup>459</sup>.

O pouco desenvolvimento de olarias e porcelanas no Brasil até meados do século XIX ocorreu talvez devido à falta de recursos dos oleiros ou mais seguramente pela concorrência européia, notadamente inglesa<sup>460</sup> e francesa. A primeira afastou a louça chinesa, no fim do primeiro quartel do século XIX e a segunda sobrepujou a inglesa, pelo colorido de suas baixelas importadas desde a época joanina. Recebemos porcelanas de outros países como Alemanha, Áustria, Holanda, Espanha e Portugal, e até o meado do reinado de D. Pedro II a importação do Oriente ainda se processou em pequena escala.

Será na segunda metade do século XIX que as indústrias de louça fina começarão a produzir, além dos vasilhames, objetos de um certo requinte, mercadoria essa, especialmente destinada à burguesia, como pratos figurados com personagens ilustres, taças-lembranças de visitas a santuários, bibelôs, pouca coisa em comparação com as que eram importadas. No tocante às fábricas de cerâmica doméstica de um certo gabarito, a carioca de José Gory é lembrada e ostenta o lema: ‘A única fábrica que tenha existido no Império’<sup>461</sup>.

---

<sup>459</sup> Em Colombo, Paraná, o imigrante italiano Francisco Busato, instala-se em 1877, iniciando uma olaria. Fabrica louça artística, aproveitando a qualidade da argila e a do caulim existente naquela região. Em 1897, contrata o decorador João Ortolani, formado na Academia de Belas Artes de Verona, e juntamente com um grupo de italianos criam uma série de objetos que surpreendem pela qualidade técnica: placas comemorativas, floreiras, pequenas esculturas, ânforas e curiosíssimas peças que a moda “fin-de siècle” lançava na Europa: bibelôs em forma de leques e sapatos. Eram cerâmicas comemorativas para políticos sem qualquer cunho de crítica social.

<sup>460</sup> Além da louça “*Superfine London*”, um vasilhame produzido mecanicamente, utilizando-se várias técnicas, como desenhos obtidos por meio de papéis ou telas perfuradas, e também com rolo, modelos decorados com o sistema industrial do *transfer printing*. Importam-se também os primeiros objetos sanitários de cerâmica.

<sup>461</sup> “Começou na década de 50, no Rio de Janeiro, a Fábrica Nacional de Louça Branca e Vidrada de José Gory, que fazia pela imprensa preconício de seus produtos. Era um estatuário de segunda ordem, mas caprichoso, e fabricava figuras para jardim, ornatos, vasos, globos, pinhas, repuxos, golfinhos, bustos,

Além da iconografia urbana e paisagística reproduzidas nas porcelanas, as fábricas européias produziam vasilhames com aplicações de estampas representando episódios históricos nacionais, prática que Sevres divulgava. O vasilhame importado da Inglaterra, Alemanha e França era bem aceito nas camadas da crescente burguesia. São encontradas vidrarias de Nancy figuradas com cenas tropicais e com vistas, especialmente do Pão de Açúcar.

João Pinheiro da Silva em 1893 funda a Cerâmica Nacional em Caeté, Minas Gerais, que com a intervenção de estudos de química consegue produzir louças finas e de porcelana. Outra indústria que se desenvolveu foi a das olarias para atender às necessidades da construção civil e ocorreu, em maior escala, quando se importaram os primeiros maquinários, as amassadeiras, moldagem mecânica em substituição à manual para a produção em massa.

Temos assim, ao final do século XIX e início do XX uma produção de cerâmica no Brasil ainda incipiente para atender às novas demandas pressionadas pela expansão do comércio externo e a crescente importação de peças maiólicas de conhecida tradição. Paralelamente ao desenvolvimento do mercado de construção civil e o apelo de estilos decorativos externos e internos, temos a disponibilização de bens que irão adequar/realocar/modificar as relações entre os objetos e em especial, os equipamentos domésticos e a sociedade.

#### 4.5. ELISEU VISCONTI E A *ART NOUVEAU*.

Como se processaram as influências do *nouveau* na produção artística de Visconti?

---

leões, dragões, colunas, balaústres, capitéis, baixo-relevos e mais artefatos usados em chácaras, portões, terraços, platibandas e frontispícios. Fazia ornatos e obras em relevo e escultura para qualquer fim, em gesso ou barro cozido, bustos bem parecidos, de pessoas vivas ou que acabassem de falecer, conforme anunciava.” Cf. SANTOS, Francisco Marques dos. Louça e Porcelana. ANDRADE, Rodrigo (Coord.). **As artes plásticas no Brasil**. Sul América: Rio de Janeiro, 1952. v.1. p.290.

Verificamos neste item, a partir do texto de Frederico Barata e outros documentos como artigos publicados em jornais no decorrer das exposições apresentadas, a produção e a recepção naquele período dos trabalhos e projetos executados por Eliseu Visconti. Barata<sup>462</sup> relata o retorno de Visconti após exibição de trabalhos e a medalha recebida na Exposição em Paris de 1900 e as obras e esboços apresentados na exposição da Escola de Belas Artes em 1901.

Lembremos que a Exposição Universal de 1900 era dedicada à ‘fada’ eletricidade, traduzindo a euforia do progresso na comemoração de um futuro promissor colocada pela chegada do novo século e um novo estilo, onde muito além de um bazar de mercadorias, indicaria, sintomaticamente, as luzes da nova sociedade. Na Exposição de Visconti após o retorno em terras européias na EBA em 1901, vem a público, quadros elogiados nos salões franceses, produzidos entre 1891-1899, além de inéditos como ‘Pedro A. Cabral guiado pela Providência’, com influências simbolistas e a cópia em tamanho natural da tela de Velásquez "A rendição de Breda", feita em Madrid, no Museu do Prado. Ocorre, em conjunto, a exposição de desenhos e projetos em arte decorativa.

Ao retornar ao Brasil após o êxito conseguido na Exposição Universal de 1900 onde obteve as medalhas de prata com *Giuventù* e *Dança das Oréadas*, levou Eliseu Visconti, na Escola de Belas Artes, uma grande exposição individual em que figuraram 60 trabalhos a óleo, pastéis e desenhos e mais de 28 de arte decorativa “aplicada às indústrias artísticas”; como os denominou no catálogo. Eram estes últimos uma demonstração do seu aproveitamento no curso Grasset da Escola Guérin, que concluíra em Paris. E era também essa grande exposição a primeira de conjunto que fazia no Rio, desde que obtivera o prêmio de viagem, e após oito anos de ininterrupto estudo na Europa.<sup>463</sup>

<sup>462</sup> BARATA, op.cit., p.157-170.

<sup>463</sup> Alguns dos seus mais conhecidos quadros, hoje incorporados ao MNBA, foram expostos pela primeira vez naquele ano, embora muitos deles já tivessem figurado com sucesso nos *Salons* franceses ("A leitura", no *Salon* de 1894; "No Verão", no *Salon* de 1894; "Comungantes", no *Salon* de 1895, e de Munique, em 1896; "Sonho Místico", no *Salon* de 1897; S. Sebastião Mártir ou "A Recompensa", no *Salon* de 1898; e "O Beijo", no *Salon* de 1899). Outros, porém, eram inteiramente inéditos, como "Pedro A. Cabral guiado pela Providência" (hoje no Museu do Ipiranga). Completavam o conjunto

A denominação pelo artista no catálogo de ‘arte decorativa aplicada às indústrias artísticas’ indica a preocupação de Visconti em produzir peças em maior quantidade, de forma a torná-las mais acessíveis ao grande público. Além disso, verificamos a variedade de objetos produzidos, seja pela matéria prima empregada, seja pelo uso e diversidade de proposições como: marchetaria, projetos de tecidos a ser realizado em seda, objetos em ferro, cerâmica, esmalte, vitrais, estamparia de tecidos, papel de parede e couro cinzelado.

Caberia acrescentar que pela primeira vez, um pensionista brasileiro na Europa afastava-se dos caminhos tradicionais que levavam aos mestres acadêmicos, como Cabannes e Valon, para dedicar-se ao estudo da arte decorativa. O que, em se tratando de Visconti, não era algo totalmente estranho, pois um dos pólos do *nouveau*, o simbolismo, liga-se ao pré-rafaelismo<sup>464</sup>, próximo a algumas de suas composições. Outro detalhe é que Visconti receberá várias medalhas em desenho de ornatos quando aluno do Liceu de Artes e Ofícios, portanto, uma afinidade que irá encontrar campo em Grasset.

Uma parte interessante e original da exposição, todavia iria passar inteiramente despercebida: a consagrada às artes decorativas. Gonzaga Duque em artigo publicado em 02 de setembro de 1901 verberando "o menosprezo em que foi tida uma das mais completas, das mais importantes exposições de arte aqui franqueadas ao público" não deixou de se referir também com entusiasmo aos trabalhos de estilização. Elogiou-os, dizendo ser "de lamentar, no entanto, que as indústrias no Brasil vivam, mesquinhas e foscas, na servilidade dos mesmos modelos, vindos do estrangeiro, porque, se assim não fosse, encontrariam em Eliseu Visconti o espírito animador de seus produtos, o criador de sua originalidade, de seu mérito artístico, desde que o governo, distraído dos seus deveres, encharcado de politicagem, não o saiba aproveitar numa utilíssima Escola, ou, pelo menos, numa aula de arte decorativa para honra e proveito nosso."<sup>465</sup>

---

algumas de suas obras mais admiradas na Pinacoteca paulista, como "As duas irmãs", "Tronco nu de mulher" e "Mulher dormindo".

<sup>464</sup> Os pré-rafaelistas desenharam móveis e tecidos. O uso que Mackmurdo deu à curva nas tapeçarias e tecidos demonstra como os padrões lineares na *Art Nouveau* foram derivados, em alguns casos, de motivos neomedievais, não só de Morris, mas também de Viollet-le-Duc e outros que imitavam a decoração floral gótica. Cf. SYPHER, op.cit., p.93.

<sup>465</sup> BARATA, op. cit.



Gonzaga Duque com afinidades estilísticas ligadas ao simbolismo, atento para os trabalhos de estilização próximos a essa corrente, estende sua crítica às estruturas ‘servis’ das indústrias e às Escolas que engessam outras propostas que não sejam aquelas colocadas em seu currículo, referenciando a arte decorativa como uma arte menor. A experiência industrial foi feita a convite de Américo Ludolff, das manufaturas Ludolff e Ludolff tendo o artista executado os desenhos de numerosas peças de cerâmica, notáveis pela beleza das formas e pelos elementos de composição ornamental.

Araújo Viana também sai em defesa da Exposição de 1901, em um artigo sobre “A pintura decorativa”, publicado na “A Notícia”, em 24 de maio de 1901, ressaltando o aspecto harmônico das peças e não as deturpações de barroco misturado a outras tendências comumente colocadas pelos executores em série do estilo *nouveau*. Extremamente conectado aos desdobramentos do *nouveau* na Europa e seus aspectos mercantilizados e vulgarizadores, o autor qualifica Visconti como idealista no sentido romântico do termo ao associá-lo às articulações entre Natural, Humano e Divino, demonstrando conhecimento também das obras e princípios teóricos dos pré-rafaelitas.

Não se trata de ornamentação do gênero preconizado por Vitor Horta, da que é continuador e propagandista, o senhor Guimard, na França, nem do industrialismo mercantil que alcunhado de *Modern Style* ou de *Art Nouveau*, anda pelo mundo inteiro a impingir deturpações de barroco com misturas estropiadas de japonismo, bizantinismo e banalidades de suposto novo, como estilo moderno em arte”. [...] Visconti é um idealista e a obra idealista tem por fim harmonizar o Natural, o Humano e o Divino.

A esse respeito, pela comparação, Araújo Viana, toma como expoentes as figuras de Puvis de Chavannes e dos Pré-rafaelistas como Rossetti, Watts, Holmann Hunt, Millais e Burne Jones. Quiçá a não repercussão da arte decorativa de Visconti, em 1901, junto ao público deveu-se às peças decorativas vindas da França e da Inglaterra, naquele momento, despidas de elementos decorativos, como louças brancas e ou com frisos; ou, a própria “novidade” de artistas “assinarem” peças decorativas destinadas às indústrias e às estruturas técnicas da indústria brasileira para executar tal trabalho e criar/atender uma demanda ainda inexistente.

Isto não significa que o trabalho de Visconti não fosse cercado de elementos decorativos “importados” como aqueles produzidos em outros países, mas em vários momentos, utiliza-se de marcas essencialmente nacionais, como o motivo de maracujá e do café para imprimir um estilo pessoal. Podemos considerar, por outro lado, que os objetos ornados produzidos por Visconti estariam deslocados no interior das casas, que naquele momento, estavam em processo de readequações a estilos e materiais; realocações de espaços internos e mensagens a serem explicitadas em fachadas externas.

A respeito de arte decorativa, Barata retoma seu relato a partir da II Exposição realizada em 1926 na Galeria Jorge, uma das mais conceituadas no Rio de Janeiro naquele momento por sua idoneidade e prestígio. Nessa Exposição ocorre a exibição de trabalhos e projetos ligados à indústria gráfica como selos postais e o *ex libris* da Biblioteca Nacional, de nítida influência *nouveau* pelas linhas, entrelaçamentos floreados e figuras femininas utilizadas.

Recordemos, porém, que em 1925 ocorreu a Exposição de Artes Decorativas em Paris, em um momento de desgaste do *nouveau* inicialmente concebido na virada do século XIX ao XX, promovendo em linhas, senão totalmente inteligíveis, pelo menos indicativas do *décor* e suas experimentações formais e cubistas.

Em 1926, na Galeria Jorge, realizou uma segunda Exposição de arte decorativa aplicada às indústrias, na qual, mostrou de novo, vários esboços exibidos em 1901 e numerosos trabalhos executados posteriormente, entre os quais os “*ex-libris*” da Biblioteca Nacional e os projetos de selos postais e cartas-bilhetes premiados no concurso efetuado em 1904, pelo governo, quando diretor dos Correios, Luiz Betin Paes Leme. Apesar de aprovados, nunca foram aproveitados<sup>466</sup>.

A esse respeito, Frederico Moraes considera o design de Visconti como indicativo iluminista da indústria aliada à arte como mecanismo para corrigir os desvios provocados pelo atropelo do desenvolvimento industrial. A idéia que a experiência do belo pode vir associada a objetos de uso cotidiano, remonta a empreendimentos como o *Arts and Crafts*

---

<sup>466</sup> Idealizou ainda selos para o centenário da Independência do Brasil e redesenhou o brasão da cidade do Rio de Janeiro em 1931, trabalho que também não foi reaproveitado.

e o autor considera e reforça ainda mais, a afirmação de Motta, em seu viés impressionista ao propor Visconti como um certo tradutor de emoções.

Se, como os primeiros teóricos do desenho industrial, como Morris e Ruskin, e mesmo mais tarde, como na Bauhaus, passando pelo brasileiro Gonzaga Duque, Visconti acreditava na fusão da arte e da indústria como uma espécie de panacéia para os males da tecnologia e do avanço industrial, ou seja, acreditava na evolução da indústria sob a égide da arte (do bom gosto), uma espécie de saint-simonismo, Flávio Motta o vê como um codificador de sensações.<sup>467</sup>

Retomemos Barata quanto à repercussão das exposições de 1901 e 1926.

Eliseu Visconti em suas primeiras tentativas, inteiramente incompreendido e descoroçado como confessara com amargor, em uma entrevista que em julho de 1926, concedeu a "O Jornal": "quando regresssei da Europa, como pensionista dos cofres públicos, fiz uma exposição de arte aplicada (a de 1901) na intenção de que a arte decorativa era o elemento maior para caracterizar a indústria artística do país. Olharam-no como novidade e nada mais, cheguei a fazer cerâmica à mão para ver se atraía a atenção das escolas, das oficinas, do governo. Tudo perdido ninguém notou o esforço. Em nossa terra não existe ainda a preocupação pela arte". "Augusto Herborth da Escola de Belas Artes de Strasburgo em artigo para "O Jornal" após visitar em 1926, a exposição retrospectiva de Eliseu Visconti comenta. "Os trabalhos expostos pertencem à escola parisiense, conforme o estilo e o colorido preconizados em 1900, embora a arte francesa hodierna tenha tomado outra feição, graças à influência da Escola de Nancy". [...] agradecer ao mestre Visconti o fato de há 26 anos, se ter já ocupado desse relevante problema.<sup>468</sup>

Nesse comentário de Herborth, registrado por Barata, podemos entrever a filiação de Visconti ao estilo inicial e floral do *art nouveau* do início do século XX, pois, lembremos que em 1925 a Exposição de Artes Decorativas em Paris, renunciava o estilo *décor*, que irá impactar o mundo artístico, o que de certa forma coloca como uma crítica velada a não atualização de Visconti perante esse novo repertório, o qual, por sua vez, talvez não estivesse preocupado, pois, durante esse período de tempo, dedicou-se a outras atividades gráficas e pictóricas, eximindo-se de uma associação com Ludolff para a fabricação de cerâmicas.

As críticas quanto a essa não atualização também são colocadas sutilmente por Barata. "Influenciado pela escola francesa para os estudos iniciais de arte decorativa

<sup>467</sup> MORAIS, Frederico. Eliseu Visconti e a arte decorativa, o resgate de uma obra pioneira. **O Globo**. 16 ago. 1983. p.28.

<sup>468</sup> BARATA, op.cit., p.171.

aplicada à unidade. Só muito mais tarde, já em 1936 e 1937, quando lecionando nos cursos de extensão universitária, procura inspiração em motivos regionais, enchendo os seus cadernos de composições estilizadas dos frutos e folhas de cafeeiro e das ramadas do maracujá.”

Acredito que haja uma incorreção nessa afirmação, pois, nos esboços apresentados em 1901, já havia desenhos com ramos de café, junto com projetos para tecidos com motivos de carvalhos não tão comuns à nossa paisagem, mas, próximos à orientação *nouveau*. Talvez pelo fato de Frederico Barata ser estudioso da cerâmica marajoara, quisesse ver mais amiúde referências ‘tupiniquins’ nas peças decorativas de Visconti. Ele, Lucílio de Albuquerque, ocasionalmente Belmiro de Almeida, foram os que mais sistematicamente se aproximaram do *Art Nouveau* europeu. Visconti e Lucílio, em períodos diferentes, estudaram com Grasset, em Paris, trazendo na bagagem cadernos de desenhos repletos de comentários e esboços.

Podemos, por intermédio desses desenhos, determinar que Visconti recebeu as primeiras lições da École Guérin em 1895, e completou o terceiro ano em 1898, porque ele tudo anotava à margem dos desenhos e mesmo em seus cadernos de “croquis”, deixando, por exemplo, notas como esta: “terminei o curso em 12 de junho (primeiro ano) de 1895, numa quarta feira e paguei 120 francos”.

Vejamos agora algumas características de Eugène Grasset (1841-1917), ceramista e vidreiro, para muitos, um artista que preparou o terreno para o *nouveau* dentro de certas tradições pré-rafaelitas, como por exemplo, a valorização do gótico celta e recebendo influências, maiores ou menores, do japonismo e estilos medievais, para entender sua ação e reflexos na formação/influência em trabalhos de artistas como Visconti. Cabe ressaltar que Grasset tinha começado sua vida artística como pintor e se interessava pelas teorias da arte. Seus escritos mais famosos são: “*La plante et ses applications ornamentales*” (1899) e “*Methode de la composition ornamentale*” (1905).

Em princípio, Grasset distingue forma de conteúdo. Forma, em primeiro lugar, compreendida como resultado de um pensamento lógico, quase matemático, e conteúdo

ligado às manifestações da natureza, expressa nesta frase citada por Tschudi Madsen: “A natureza, eis o livro de arte ornamental que precisa ser consultado”.

A idéia de natureza como portadora de elementos ornamentais é asseverada pela afirmação: “cada curva dá idéia de movimento e de vida. A linha curva deveria ser completa, redonda, fechada e harmoniosa, igual a um talho cheio de seiva jovem.”

A decoração, além disso, surgia para ele como um desejo de esconder a construção interna e o processo de elaboração quando aplicado a um objeto ou a um edifício, daí, o uso de recursos estilísticos como linhas e retortas. Por isso, observa Tschudi Madsen: “ele pertence ao século XIX e não ao Movimento Moderno. E, precisamente porque Grasset usou mais as hastes que as flores, pertence ao 1890 e não ao 1880, e ainda por essa razão é típico artista *Art Nouveau*”<sup>469</sup>.

Por volta de 1897, Eugéne Grasset fez algumas conferências em Paris a respeito do curvilíneo como forma de decoração pura, própria para fins práticos, respeitando os limites impostos pela forma e pelo material utilizado, dizendo: “[...] a forma de um objeto precisa ser adaptada ao uso do objeto, e não alterada pela ornamentação; e, em segundo lugar,... as matérias impõem um limite sobre a forma de um objeto, sendo que esse limite não pode ser excedido por nenhum *tour de force*”.

Essas premissas como, o uso de linhas e retortas, curvas e limites harmoniosos, estão presentes em vários trabalhos de Visconti em cerâmicas, pratos, luminárias e mesmo na composição gráfica em selos.

Quanto ao magistério de Visconti, em 1934, criou-se a cadeira de ‘composição decorativa’ no curso de extensão de artes decorativas, com duração de três anos, que o professor José Flexa Ribeiro organizou na Universidade do Brasil, sediado na Escola Politécnica. Nesse curso ensinou até 1943, divulgando o que aprendera no curso de Grasset, que Barata assim observa:

---

<sup>469</sup> Essas considerações estão em MOTTA, Flávio, op. cit.

A cátedra de artes decorativas surgiria, por ele orientada, não por ato do governo, mas por dedicação do mestre, que aceitou dirigir aulas de artes decorativas, sem qualquer recompensa material, nos Cursos de Extensão Universitária”. Também o Sr. A. Ludolff das Manufaturas Ludolff & Ludolff contou com o concurso de Visconti, na execução de numerosos desenhos para peças de cerâmica. Ludolff chegou a fazer propostas concretas para associar-se com o artista, mas este esquivou-se a um compromisso contratual que poderia prejudicar sua liberdade de pintor.<sup>470</sup>

Não temos meios de atestar essa afirmação, pois, não há nenhum registro sobre essa esquivia de Visconti frente à proposta de Ludolff.<sup>471</sup> Podemos sugerir como hipóteses, as condições de produção de peças e as dificuldades técnicas para a impressão dos desenhos; a restrição de mercado para tais produtos e os baixos custos de importação como concorrência ou ainda a má recepção da Exposição de 1901 que fez Visconti dedicar-se ainda mais à pintura, acrescido que em anos posteriores, estaria envolvido em projetos oficiais como o pano de boca do Teatro Municipal.

Temos, porém uma carta<sup>472</sup> datada de 24 de março de 1905 de Américo Ludolff a Visconti que nos permite perceber o entusiasmo desse empresário com as novas possibilidades técnicas e estilísticas para utilização em peças cerâmicas que diz:

Leio que tomou um atelier e que está trabalhando activamente, pelo que dou-lhe minhas felicitações. Espero, entretanto, que não se deixe absorver inteiramente pela arte pura, e dispense algum tempo à nossa cerâmica. Tem feito alguma coisa neste sentido? Aqui continuo sempre a progredir, ... tenho hoje elementos para realizar coisas bem complicadas e modernas. Ultimamente tenho recebido fornos moderníssimos de um ( ilegível) de Golfe Juan, que estou montando com acerto, e dos quais espero resultados esplendidos quanto à clareza e perfeição geral dos esmaltes. Tenho em vista, com o [...] destes aparelhos, iniciar a fábrica de faiences de architectura taes como telhas redondas de diferentes cores, tijolos para paredes aparentes, frisas e etc. O que me perturba é justamente a falta de um auxílio de artista decorador que ajude a promover o desenvolvimento da nova indústria.

---

<sup>470</sup> BARATA.op.cit.

<sup>471</sup> Mesmo em entrevista informal com o Sr. Leonardo Visconti Cavalleiro, hoje professor da Escola Superior de Desenho Industrial da UFRJ e na Escola de Belas Artes, e detentor de peças produzidas pelo avô, não se fez nenhuma referência documental às cartas a Ludolff sobre essa questão.

<sup>472</sup> Essas cartas encontram-se em ARESTIZABAL, Irma (Org.). **Eliseu Visconti e a arte decorativa: uma exposição**. Rio de Janeiro. PUC /FUNARTE, 1983.

Nessa carta entrevê-se as preocupações de Ludolf quanto a modernizar as condições técnicas de sua fábrica seja na produção de cerâmicas com acabamentos e esmaltes mais elaborados ou a iniciar uma linha de louças orientada à construção e em convencer Visconti a associar-se ao projeto.

Se houve ou não as condições propícias a esse projeto, não temos como averiguar. O que podemos perceber são as tentativas de industriais nacionais em produzir cerâmica de qualidade e diferenciada, mesmo com os altos custos na implantação de fornos importados, em um mercado tomado por produções caseiras que atendiam as necessidades da população e uma faiança importada a preços baixos. Em carta de 02 de julho de 1926, escreve: Meu ilustre amigo Visconti. Saudações. Se realmente lhe interessa e ao seu amigo Paraná, visitar nossa instalação cerâmica, não há melhor ocasião de ser agora, enquanto ali se encontra o engenheiro Carini, grande técnico. Eu fiz vir da Europa para instruir-nos em vários assumptos industriais e deve regressar em começo de agosto. Aguardo suas ordens. Do admirador.”

Essa carta escrita próxima ao período da exposição na Galeria Jorge retoma de certa forma às questões de produção de cerâmica de alta qualidade para o mercado, haja vista, a necessidade, e, portanto, os custos da vinda de técnicos europeus para os acertos em “assuntos industriais” e a tentativa de Ludolff em atrair Visconti para um trabalho conjunto, dentro das perspectivas da carta de 1905 e não realizadas.

Foi com atraso que Visconti começou a lecionar arte decorativa. Isto por volta de 1934 quando há muito o *nouveau* refluía. O curso, com caráter de extensão e, portanto, não incluso na grade curricular obrigatória, funcionava junto à Escola Politécnica e toda orientação era pautada em normas adquiridas no Curso da *École Guérin*, cujos cadernos de apontamentos ele conservava, mas que, um dia, perdera. Foram preservados os apontamentos de sua filha, a pintora Yvone Visconti Cavalleiro, e um caderno do Curso de Grasset. Eliseu Visconti escreve em 25 de maio de 1934 a respeito do curso de Arte Decorativa nos moldes de Grasset e em seu texto, apontamos, a partir de trechos, algumas considerações, contradições e idéias daquele contexto histórico.

A arte decorativa é possuidora de um domínio inesgotável. São infinitas as combinações que dela podemos tirar. Este curso vem suprir as falhas das nossas indústrias nascentes: a educação de arte. A arte decorativa encontra no elemento feminino brasileiro um campo vasto de atividade. Quem diz Composição Decorativa diz arranjo. A Decoração é sempre utilizável e aplicável a uma determinada matéria, como seja: madeira, ferro, pedra, ourivesaria, tecidos, papéis pintados (cerâmica), rendas, bordados em geral.<sup>473</sup>

Nesse trecho vemos algumas questões: a preocupação na melhoria das condições e qualidade da educação de arte e a utilidade e viabilidades maiores encontradas pela arte decorativa com finalidade determinada, destinada à indústria e ao mesmo tempo à população; a valorização da mulher, condizente com os esforços promovidos por Vargas quanto à presença e maior participação feminina na sociedade e a articulação entre decoração e materiais empregados, estendidos a tecidos, rendas e bordados, que encontram respaldo e ressonância nos estudos promovidos por folcloristas naquele período.

Ornar, meus senhores, é interessar, tornar agradável não somente a figura humana, como tudo que a rodeia. Do ramo das Belas Artes a decoração é das mais importantes. A nossa mocidade precisa de esforço contínuo, ela tem marcada tendência para o abandono e a falta de disciplina, precisamos antes de tudo provocar no estudante as pesquisas de formas novas. Enfim, nos esforçar, não durante algumas lições, mas, continuamente alguns anos, a fim de conseguirmos o início de uma arte brasileira para isso muito precisamos lutar e trabalhar [sic]. Adotamos a seguinte divisa: Trabalhar dez anos sem desfalecimento e aparecer um dia.

Nesse trecho temos claramente a questão da educação de forma geral antenada com as reorganizações de estruturas e currículos escolares promovidos pela reforma Campos, que na visão de Visconti, pauta pelos princípios da disciplina dos jovens e pesquisas de formas novas, condizentes também com as experiências estéticas encetadas pelos grupos artísticos ligados ao cubismo e futurismo na Europa e no Brasil. Observa, paralelamente, a consolidação de uma arte brasileira, bandeira de Visconti e de outros artistas e intelectuais há muito.

---

<sup>473</sup> Esse trecho e os que seguem foram retirados de ARRESTIZABAL, op.cit., p.33-35.



As fontes de decoração são várias: primeiro, a geometria; segundo, a flora; terceiro, a fauna; quarto, a figura humana e tudo mais que nos rodeia na vida. O curso de arte decorativa de composição segue um duplo fim: primeiro, sob o ponto de vista artístico-industrial seu ensino é uma fonte para as pessoas que estudam as Belas Artes e para aqueles que se destinam a seguir uma profissão em que o Desenho é o principal elemento. Segundo, sob o ponto de vista do professorado ele instrui e propõe-se pelo capto de suas modalidades e exercícios pedagógicos, a formar professores de desenho em artes aplicadas e decorativas.

Aqui percebemos uma certa subversão das formas ao priorizar a geometria em detrimento da flora e fauna, apesar das influências florais de Grasset, o que nos leva a pensar que Visconti alia seu trabalho como artista e seu magistério a constantes investigações estéticas e pesquisas de formas e elementos estilísticos.

Outro ponto seria a valorização do desenho na condição de traço-signo e ao mesmo tempo, a promoção de uma articulação ao traço-ornato, em que se propõe a captação e fixação do universo visível ou imaginário pelo artista, sem descuidar-se do estudo de Desenho; e em outra vertente, a formação de professores melhores preparados para o ensino de desenho em artes aplicadas e decorativas. Veremos, também, que temporalmente, tais aplicações encontram-se defasadas, se bem que pioneiras, pelas próprias condições históricas do ensino artístico no país, em que temos os refluxos e a ingerência de outros movimentos artísticos naquele período.

Nos apontamentos de seu caderno<sup>474</sup> de curso percebemos pelas anotações, a preocupação de Visconti em analisar o problema da forma e a vinculação com a estrutura das plantas. Anotava coisas como: “construir um desenho sobre uma linha seca ou traço (igual), dá sempre um aspecto duro, magro e sem solidez. Assim como variar as grossuras das linhas e das superfícies é ainda um meio de enriquecer o desenho”.

Vemos como o problema de enriquecer, dar maior conteúdo a um projeto, constava até na elaboração da densidade de uma linha, traduzindo suas preocupações com a pesquisa e a valorização do desenho como princípio, ecoando as lições de Grasset. Visconti ainda ilustrava e escrevia em seus cadernos proporcionando um rico documento de reflexões e esboços de peças. Outra anotação: “O ferro fundido vai sempre

---

<sup>474</sup> Páginas desse caderno estão reproduzidas em ARRESTIZABAL, *ibid.*

afinado para a extremidade, e muitas vezes essa extremidade é achatada em forma de leque, tomando uma forma decorativa”.

Visconti ilustra essas considerações com vários desenhos para mostrar o melhor meio decorativo desse material. Se há técnica que o “Art Nouveau” mais empregou em arquitetura, no Brasil, é a do ferro fundido, adaptado como grades para balcões, suportes de lâmpadas, postes e esteios.<sup>475</sup> Essa anotação, reproduzida dos cadernos, traduz as lições apreendidas nos cursos na França com Grasset. “Dobrar a curva para enriquecê-la”. Eis um princípio que evidencia o desejo de fazer da linha curva algo que empresta maior conteúdo à ornamentação e essa, por sua vez, à arquitetura, traduzindo o ideal de beleza, solidez e utilidade.

Colocadas tais questões, vejamos alguns esboços e peças da Exposição de 1901 na Escola de Belas Artes.

#### 4.6. LEITURAS DE PEÇAS

A Exposição de 1901 na Escola de Belas Artes era composta por peças fabricadas e esboços em grafite e *canson*, além de quadros produzidos em sua estadia na França, como ‘Gioventù’ e ‘Oreadas’ entre outros. Selecionamos algumas peças em cerâmica e ferro, como também um projeto para vitral com referências visuais *nouveau* com características assinaladamente pessoais de Visconti e as comparamos com outras produzidas, com proximidade visual, em anos aproximados daquelas em diversas regiões da Europa, a fim de percebermos suas semelhanças em elementos decorativos fundamentais.

Em 1903, Visconti realiza uma exposição de objetos e vasos de cerâmica em São Paulo que viria a ser visitada pelo industrial Américo Ludolff que se interessa pela sua criação. Elabora, para a fábrica de Cerâmica e Vidro Américo Ludolff do Rio de Janeiro, vasos e cerâmicas decoradas com elementos da flora brasileira, bem como, cenas com figuras femininas de inspiração *nouveau*, ou seja, perfis femininos, geralmente jovem e esbelto, com cabelos compridos e ondulados, pescoço inclinado e a face oval, com as

---

<sup>475</sup> O Brasil, a partir de 1890, tornou-se importante comprador de manufaturas, e a arquitetura metalúrgica foi adotada para os mais variados fins. Alguns exemplos expressivos de edifícios e de mobiliário urbano de ferro, que ainda se encontram em uso no País: o Mercado da Carne em Belém, os mercados de Manaus, o teatro José de Alencar em Fortaleza e a ornamentação da Estação da Luz em São Paulo, entre outros.

características linhas curvas apreciadas na época, lembrando, de certa maneira, as linhas elegantes de Botticelli, em um estilo mais livre.

Na decoração de cerâmicas, Visconti utiliza também íris, tão apreciadas pelos franceses em motivos, assim como orquídeas e os citados maracujás. Sua linguagem oscila entre desenhos orgânicos que criam ritmos lentos e ondulantes remetendo, em muitas ocasiões, a soluções quase abstratas.

A figura 11 é de uma cerâmica criada para Ludolff e oferece como tema uma planta típica: o maracujá (*fruit de la passion ou passion fruit*), exótico na concepção européia a partir de sua denominação e ondulante sobre a superfície do vaso. A base é composta por galhos de maracujá de onde saem as folhas que criam a linha que a circunda e as gavinhas entrelaçam os caules, criando delicado apoio na faixa intermediária que valoriza as flores em fundo negro, contrastando com os detalhes exóticos no miolo e formando um conjunto diferenciado pelas cores apresentadas. Percebemos que essa composição é coerente com o culto à liberdade imaginativa de caráter pessoal, próprio do *art nouveau* e observamos que as gavinhas, típicas do maracujá e de outras plantas, eram extremamente valorizadas pelos pré-rafaelitas e *nouveaux*, que preferiam plantas lineares que não produzissem sombras ou plantas exóticas como motivos para decoração.

O produto destinado à toalete (figura 12) foi criado e desenhado por Leon Sólon e J. Wadsworth<sup>476</sup> em 1906<sup>477</sup> executada por *Minton Ltd.* para a *Gillow Ltd.*, Manchester. A decoração de Sólon foi descrita como uma mistura curiosa de fantasia, do renascimento e do erotismo clássico e discreto. A bacia possui flores de um lírio estilizadas, partindo da base mais escura, em contraste com duas folhas paralelas mais claras, sugerem movimento e divisão; com caules e folhas em curvas “S” compõe a faixa intermediária, dando-lhe movimento; e as flores ocupam a faixa superior em equilíbrio com a base, que contrasta com a borda escura.

---

<sup>476</sup> Leon Sólon (1872-1957) e John Wadsworth trabalharam como desenhistas de cerâmicas para a *Minton Ltd.* Sólon trabalhou nessa firma de 1900 a 1909 e recebeu influências do pai, gravador de porcelana em Sevres. Wadsworth, em 1955, projetou o vaso da comemoração da coroação da rainha Elisabeth II.

<sup>477</sup> As datas apresentadas referem-se ao ano de publicação e não ao ano do *design* das peças.

Ambas as peças, mesmo com funções diferentes e produzidas em períodos também diferentes, possuem o mesmo fascínio pelo movimento de plantas a configurar os espaços da cerâmica, conotando um aspecto único e próprio às mesmas.

Lembremos que a Exposição de Paris em 1900 era consagrada à eletricidade, em um estado de deslumbramento pelos efeitos magníficos e encantadores de sua ação: “Caprichosos, vibrantes, toda em nervos, capaz de graça e majestade, ela [a eletricidade] bem representa o caráter de uma personalidade humana”, dizia o artigo ‘*La force à l’exposition*’ na *Revue de Paris*, janeiro-fevereiro de 1900.

Fascinados pelos efeitos da eletricidade, os artistas art nouveau criaram diversas luminárias, alguns tentando esconder lâmpadas e fios em uma profusão de entrelaçamentos de plantas, flores ou figuras femininas; como na Escola de Nancy. Outros deixavam à vista os elementos da grande fada da eletricidade, como os de Glasgow.

Os desenhos de Visconti para luminárias (fig. 13) são bem comportados e conseguem demonstrar por meio de formatos harmoniosos em arabescos, as possibilidades de expressão em ferro. Aparentemente simples e ligeiros, também, apresentam detalhes complexos, exibindo como resultado final uma resolução adequada na relação plástica com a luz.

O primeiro tem a base formada por folhas de café deitadas com grãos de café em relevo ao redor e temos duas possibilidades de suporte: uma folha e grãos ou o formato em haste mais delicada, havendo um suporte simples para a lâmpada. Em outro, a referência é um castiçal clássico e o soquete para a lâmpada é longo e está apoiada em um galho de cafeeiro graciosamente encurvado.

Apesar de não ser freqüente, o uso de plantas tipicamente brasileiras permeará outros desenhos do pintor, entre elas, o fumo, a begônia e o maracujá. A luminária de mesa (figura 14) em cobre e ferro batido foi desenhada e executada por *The Guild of Handcraft Ltd.*<sup>478</sup>, em 1906. Apresenta uma base arredondada e um corpo de linhas

---

<sup>478</sup> *The Guild of Handcraft Ltd.* foi fundada em 1888, em Londres, por Charles Robert Ashbee (1863-1942), desenhista e arquiteto, com a finalidade de educar os artesãos e para promover padrões de qualidade na produção do artesanato. Essa associação desenvolvia trabalhos de joalheria, objetos em

alongadas sugerindo a haste de uma flor e apoiando um miolo maciço do qual sai em curva, um filamento que apóia a lâmpada livre, com o entrelaçamento de fios aparentes.

Se diferentes são nas propostas e apesar do aparente rebuscamento da luminária inglesa, ambas exploram e constroem pela harmonia das linhas esguias seus projetos utilitários. A opção pelo caráter artesanal e valorização das linhas, em coerência com o conjunto, aponta ainda mais para a valorização da especificidade plástica em Visconti.

O esboço preliminar para vitral (figura 15) tem ao fundo o tronco de uma árvore com grandes flores que lembram folhas e flores do campo estilizadas. O vitral por conjugar as possibilidades de uso do ferro e do vidro, incorpora a outros materiais uma idéia estética, com validade similar a dos meios tradicionais como a pintura ou painéis. A figura de uma musicista com seu violino, apesar de certa rigidez, compõe pelas linhas dos braços, triângulos; e a linha formada pelo arco insinua um corte transversal, em um conjunto harmonioso. O rosto, em quase perfil, possui traços pré-rafaelitas, reforçado pela faixa que atravessa diagonalmente a vestimenta.

Paul Emile Berthon (1872-1909)<sup>479</sup>, inicialmente pintor e aluno de Grasset, dedica-se a litografias e pôsteres de arte *nouveau*. Utiliza-se de uma palheta de cores pastéis e com padrões fortemente definidos. Os elementos característicos de suas obras são: a atenção ao mundo natural, flora e fauna, onde utiliza como exemplos as figurações da arte da França medieval e a denominação pelo artista de suas litografias originais de “*panneaux decoratifs*”, onde ao contrário da maioria dos pôsteres do *nouveau* não incluíam anúncios ou letras de imprensa, considerando-os como trabalhos de arte significativos em sua própria concepção.

---

metal, esmaltes e mobília, inclusive objetos de decoração e equipamentos domésticos para residências. A companhia entrou em liquidação em 1907 e Ashbee continuou, em todo esse período, com seus projetos arquiteturais que envolviam elementos da Guilda. Até 1910, defendeu uma posição medievalista, para adotar, em seguida, as premissas do Movimento Moderno.

<sup>479</sup> Paul Berthon teve formação inicial como pintor em Villefranche, antes de sua ida a Paris em 1893, onde se matriculou no *Enseignement de Dessin* da *École Normale*. Recebeu lições de Luc Oliver Merson e depois de Eugene Grasset. Realizou estudos de gravuras em madeira japonesas e dedicou-se à produção de litografias. Com Alphonse Mucha, produziu trabalhos de grande beleza, em linhas graciosas e elegantes, ao estilo *nouveau*.

‘*La musicienne*’<sup>480</sup>, cartaz elaborado por Paul Berthon (figura 16) apresenta elementos tipicamente pré rafaelitas. O vestido de mangas longas e bufantes, a faixa à cintura, o formato do decote, as flores lembrando margaridas<sup>481</sup> e o penteado adotado. Ao fundo, vemos um tronco nu, cujos galhos na parte superior cruzam as laterais do quadro, acompanhando o movimento de cabeça da figura e o topo do instrumento musical.

A proximidade da temática sugere um tratamento estético formal próximo, valorizando determinados elementos e compondo a partir da união ferro-vidro, formas muito distintas, mas que em conjunto e em contraste, criam objetos diferenciados a serem utilizados na decoração.

A filiação de ambos executores à Grasset revela-se na composição e distribuição de linhas, valorizando determinados elementos a serem utilizados na decoração. A fantasia de figuras concebidas e relacionadas à arte (e no caso, à música) propulsoras de enleação e apelo universal, projeta um ideal defendido naquele momento: a possibilidade que a experiência do belo possa vir associada a objetos de uso cotidiano, premissa de figuras ligadas às artes plásticas, seja no artesanato e na arquitetura.

A outra peça seria o primeiro vaso executado para Ludolff (figura 17) que possuía 17 cm de altura e diâmetro de 14 cm. A base e a região intermediária era ligeiramente abaulada com grandes flores, cujas pétalas compõe, sobrepostas, o fundo e o entorno do vaso. Os pistilos em linhas retas e paralelas, agrupados em três, apontam para o núcleo de dois círculos concêntricos na parte superior, cujas áreas, próximas às bordas, sugerem rendilhado floral.

A jarra (figura 18) desenhada e executada por *Mintons Ltd.*<sup>482</sup> em 1906 possui uma flor central muito parecida com a elaborada por Visconti. As características das peças elaboradas por *Minton* são: decorações florais extremamente exatas e ricas e ainda

<sup>480</sup> Projeto de pôster, 1899. Cf. *Jugendstil Druckkunst* (1975. Berghaus Verlag).

<sup>481</sup> Observemos o culto a essa flor e seu uso, em vários materiais e objetos, pela simplicidade, especialmente em papéis de parede desenvolvidos por Morris — por exemplo, “Daisy” (“margarida”), de 1861.

<sup>482</sup> A firma *Minton Ltd.* foi fundada em Stoke-Trent, Staffordshire, Inglaterra, por Thomas Minton e sócios, em 1793. *Minton* era gravador e lhe foi creditado o projeto do *willow ware*. Durante o século XIX transformou-se em um dos mais fortes fabricantes britânicos de cerâmica.

bordas verdes que fornecem um toque de elegância cromática ao conjunto. Com um corpo com fundo escuro, pontilhado em desenho de malha por pequenas flores de lis, comporia a elevação de uma flor fechada com muitas pétalas e arredondada. O centro de atenção, cujo fundo é mais escuro, é realçado por essa figura e por linhas sinuosas que compõe quadros.

Apesar de funções, formatos e disposição diferentes, a semelhança encontra-se nos motivos florais e no tratamento utilizado para o efeito final, possibilitando verificar as influências próximas e parecidas do *nouveau* e seu tratamento, com um toque pessoal utilizado pelos artistas na concepção das peças.

Podemos averiguar nos trabalhos decorativos executados por Visconti a coerência com suas anotações de trabalho quanto aos motivos empregados e retirados da natureza: “Depois de ter copiado bem a natureza é que vem a interpretação, porém, sem perder o caráter da planta”<sup>483</sup>, ou seja, ao mesmo tempo que a assinatura de um artista é importante na interpretação dos motivos naturais, haveria de se preservar o essencial do elemento observado.

Tais considerações encontram-se também nas lições de Grasset e de outros artistas *nouveau*, havendo a valorização do fazer (na concepção da produção artesanal), aliada à pesquisa e produção (no tocante aos investimentos colocados, por exemplo, pela *The Guild* e por *Minton Ltd.*), demonstrando a complexidade do ideário e sua transposição em um eixo comum, em uma mesma compreensão dos elementos decorativos fundamentais, mas, com elementos fortemente individuais, revelando, no todo, um cunho original.

#### 4.7. MAIS ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.

Levantamos algumas reflexões a partir das questões expostas no decorrer desse tema, ou seja, o movimento *nouveau*, sua influência no Brasil e a situação sócia,

---

<sup>483</sup> Reprodução do caderno de notas. Coleção Tobias Visconti. In: ARRESTIZABAL, op. cit.

econômica e cultural interna. A inserção e intervenção de Eliseu Visconti na produção de objetos ditos decorativos serão o eixo de corte na percepção desse movimento na arte decorativa produzida no Brasil.

Tais objetos não devem ser pensados somente como indicadores de status sócio-econômico, mas altamente simbólico em setores sociais que se propõe a identificar-se com valores de classes ascendentes e ao mesmo tempo, construir mecanismos de distinção que possibilitem a satisfação de aspirações sócio-culturais, em aspectos, às vezes velados, em outros momentos de óbvia exposição, da crescente privatização e publicização social.

Esse complexo sistema introduz a idéia do novo no espaço privado, é exposto em formas e fachadas arquitetônicas enquanto os artefatos, a serem exibidos em rituais e cerimônias, serão apropriados, decodificados e produzidos, ativamente manipulados no sentido de sua construção, condicionando e controlando a ação social e o modo de vida burguês.

A produção de objetos como cerâmica e utensílios decorativos *nouveau* de caráter eminentemente privatista (obviamente não estamos considerando a situação de elementos com influência *nouveau* elaborados em ferro como gradis e bancadas utilizados externamente) não rompe significativamente o espaço da intimidade nas casas, onde outras intervenções na esfera pública procuram organizar. Basta lembrarmos algumas situações como as reformulações urbanas no Rio de Janeiro no início do século XX e as repercussões da Revolta da Vacina em 1904 que irão demonstrar as resistências nessas áreas, marcadas pela separação entre “público” e “privado”, categorias significativas no cenário europeu, mas, com peculiaridades inerentes ao nosso contexto histórico, em um jogo em que mecanismos de preservação e transformações de estruturas sócio-político-culturais interagem.

No Brasil, naquele momento histórico, podemos perceber que não houve um *boom* da idéia de ‘moderno’ arraigada a outros vetores decorativos, a partir de questões de ordem prática, como louças de baixa qualidade importadas ou produzidas para atender o



básico da população, ocorrendo muito mais um conservadorismo quanto aos objetos mais funcionais elaborados com formatos mais simples e práticos.

Escavações arqueológicas<sup>484</sup> conduzidas em sítios do século XIX, em todo o Brasil, trazem à luz quantidades impressionantes de faianças. As formas e os padrões decorativos recuperados correspondem exatamente aos tipos produzidos pelas manufaturas inglesas.

Todas as categorias encontram-se representadas com grande popularidade nas unidades domésticas brasileiras e, em particular, no Rio de Janeiro. É uma produção inferior, realizada com pasta grosseira, de tonalidade cinza-azulada, com desenhos pouco elaborados e mal executada, com péssima qualidade gráfica e cores pouco firmes que são encontradas nos sítios cariocas<sup>485</sup>.

Nesses sítios arqueológicos, as louças brancas são sempre as mais numerosas e os fragmentos recuperados tanto podem pertencer a peças totalmente brancas, como a porções não decoradas de tipos como *Shell Edge*, em que apenas as bordas recebiam decoração. Seguem-se em popularidade as louças azuis e brancas, em diferentes padrões.

O exame de inventários do último quartel do século XIX confirma a progressiva substituição da exuberante louça azul e branca por um estilo mais sóbrio, totalmente branco ou com decoração em frisos de cor ou dourados.

Ao que tudo indica a reposição de peças quebradas não era feita mais nos mesmos padrões decorativos, já fora de moda e outros tipos mais condizentes com o novo gosto passou a ser adquiridos.

Confirma-se que a faiança fina penetrou em todas as classes, principalmente as Policromo, *Blue* ou *Green Edge*, Borrão Azul, *Willow Pattern*, Macau, *Milkmaid*<sup>486</sup>, que

---

<sup>484</sup> Esses dados foram coletados em LIMA, Tânia Andrade et al. A tralha doméstica em meados do século XIX: reflexos da emergência da pequena burguesia do Rio de Janeiro. **Dédalo**: São Paulo. 1989. (Pub.avulsa, 1) e LIMA, Tânia Andrade. Pratos e mais pratos: louças domésticas, divisões culturais e limites sociais no Rio de Janeiro, século XIX. **Anais do Museu Paulista** (São Paulo). v.3, jan./dez.1995.

<sup>485</sup> Graças a um decreto de D. João VI, em 1810, que isentou de impostos todas as mercadorias provenientes de Goa e Macau, elas continuaram penetrando no País ainda por um bom tempo, paralelamente à produção inglesa.

<sup>486</sup> Policromo é uma faiança fina inglesa; o tipo de decoração foge ao estampado, sendo pintada a mão, e o tema utilizado são flores estilizadas. Trata-se de uma louça básica, vinculada a serviços de chá e café,

formaram a preferência da população carioca. As tigelas ou malgas do cotidiano apresentam freqüentemente, cenas campestres.

Foram encontradas também cerâmicas simples: os fragmentos de vasilhames cerâmicos recuperados atestam que essas peças foram confeccionadas em tornos mecânicos. Poucas apresentam elementos decorativos, limitados a eventuais incisões. Algumas bordas possuem reforço externo e os fundos são planos<sup>487</sup>.

Verificamos que o Brasil foi inundado pelas exuberantes faianças decalcadas e em sua ânsia de identificação com os valores franco-ingleses, em busca de reconhecimento, a sociedade foi absorvendo gradativamente as formas de comportamento correspondentes, mesclando-as, de modo peculiar, às suas próprias tradições fortemente calcadas nos hábitos lusitanos que originou expressões híbridas, marcadas por acentuados contrastes.

Em uma sociedade ambivalente que simultaneamente cultivava duas tradições culinárias: a francesa, complexa, formal, refinada, externa; e a brasileira, simples, popular, informal, interna, vivia-se um processo híbrido, onde o indivíduo, em ocasiões sociais, adotava uma ‘capa’ mais européia e no circuito familiar, uma expressão brasileira, coexistindo, ambas, conforme as circunstâncias. Nesse jogo de aparências foi utilizada a linguagem simbólica das louças para transmitir mensagens sobre o modo como a sociedade estava organizada, bem como para reforçar os princípios sobre os quais estava estruturada, expressando metaforicamente relações de domínio e subordinação.

A uniformidade que está sendo constatada nos ‘cacos’ encontrados sugere uma difusão ampla e rápida de alguns traços culturais em contextos aproximadamente

---

sugerindo uma alternativa entre a faiança fina branca ou creme e a estampada em azul. *Blue* ou *Green Edge* é uma faiança fina inglesa caracterizada pela decoração incisa limitada apenas às bordas, onde é aplicada uma pintura em tons de azul ou verde. Borrão Azul, faiança fina inglesa, com um tipo de estampado em azul, em que a tinta escorre dentro do esmalte, produzindo um aspecto borrado ou um efeito de halo, sendo popular na época vitoriana (1837-1901) e voltada especialmente para a exportação. Possuía ainda motivos chineses, flores e paisagens clássicas. *Willow Pattern* ou padrão “dos pombinhos” é uma faiança fina inglesa que apresenta variações de pasta, esmalte e tonalidade azul. Foi fabricada também nas cores verde e rosa. *Milkmaid*, faiança fina inglesa, com um padrão lançado por Josiah Spode por volta de 1814, mostra uma moça ordenhando uma vaca em um campo com carneiros. Apresenta uma borda floral, copiada por outros ceramistas até o surgimento do *copyright* em 1842.

<sup>487</sup> Entre as cerâmicas, há vasilhames torneados, em sua maioria com decoração escovada, incisa, vermelha, com apliques e alças. Poucas peças foram feitas mediante a técnica do acordelado e, nesse caso, a decoração é em geral escovada ou marcada. Inúmeras peças receberam vidrado, sempre internamente, em tonalidades que variam do amarelo ao vermelho.

contemporâneos e extrapola os limites do Estado do Rio de Janeiro, a julgar por manifestações semelhantes em São Paulo e Goiás.

Levantamos algumas hipóteses para analisar a não penetração da cerâmica *nouveau* nesse circuito. A não aceitação pode ser devido ao contraste, ao desenho, mesmo que exclusivo, não massificado pela produção em série, pelas dificuldades tecnológicas de produção e dificuldades de execução e tratamento das peças, quase que únicas e originais.

Naquele momento, possivelmente a arte *nouveau* era muito moderna para todos os setores, mesmo as elites, havendo a repercussão maior no tocante aos objetos produzidos no estilo *décor* na década de trinta pelo bem simbólico extremamente distinto e diferente e o contexto histórico diferenciado.

Algumas aproximações da arte *nouveau* inicial com uma temática floral mais próxima à louça com paisagem inglesa, portanto, com menor impacto ao apelo comercial, apesar de diferente programação e arranjo visual, talvez indique uma não ruptura essencial que provocasse a mudança radical de gosto.

As louças *Wedgwood* atendiam ao gosto da classe média, pois, além da “aura” e símbolo de porcelana importada, eram mais baratas que as nacionais. Quando ocorre a desqualificação da faiança azul pela classe média temos a conseqüente absorção desse equipamento pela classe média baixa, sendo à camada popular reservados equipamentos mais simples e acessíveis.

Acerca da produção de outros objetos como vitrais, vidros e trabalhos em metal, observamos como a ação dos Liceus irá atender, proporcionalmente à demanda proposta pelos projetos de novas residências e espaços urbanos, consoante os arquitetos e reformulações urbanas. Havendo um grupo de criadores (de projetos, riscos e ornatos) havia um grupo de consumidores equipado com um repertório de convenções complexo e compartilhado, munido de referências necessárias para preservar determinados traços e modificar/aceitar outros tantos.

No caso de vitrais e pratos, possivelmente, a adoção de elementos decorativos ligados a um renascimento medieval proposto pelos pré-rafaelitas e marcantes nesse veículo estejam longe do repertório visual brasileiro, onde a fuga para aquele espaço-tempo, não encontra a identificação adequada nessas terras. Argan comenta que a idéia de *revival* esteja ligada à evocação de passados míticos relacionados a construções políticas e ideológicas e nessa tentativa de apropriar-se de uma dada história no passado, ocorra simultaneamente sua evasão, em uma estratégia à margem das transformações. Essa ambigüidade necessita de referências, nem todas compartilhadas, mas reformuladas diferentemente, recorrendo a outros repertórios estético-discursivo.

Pelas mudanças ocorridas no equipamento doméstico, em seu formato, usos, funções e representações simbólicas, podemos captar o modo de vida moderno, encarnado nas dimensões fragmentárias e mutáveis, entre outros, do deslumbramento da última moda.

Tratava-se de constituir na eleição de determinados objetos o jogo de configurações e representações idílicas do mundo moderno, comportando a fluidez necessária para se vivenciar as tensões e as contradições geradas pela turbulência daquilo que se convencionou chamar de modernidade, como a citada em Berman<sup>488</sup>.

Nas peças e projetos executados por Eliseu Visconti percebemos alguns desses flagrantes em captar elementos ditos novos pelas tendências desse repertório estético discursivo *nouveau* e sua transposição em uma linguagem visual em materiais peculiares inseridas naquele momento histórico.

Ao criar objetos ‘modernos’ em que a presença de valores plásticos como volumes, linhas e cores sugerem outras resoluções visuais, Visconti aponta outros caminhos para o entendimento desse moderno e a eleição/supressão/omissão de quais dessas referências permanecerá para as artes visuais será retomada por outros movimentos posteriores.

---

<sup>488</sup> BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.135.



**Figura 11. Cerâmica com flor de maracujá. Eliseu Visconti.**



**Figura 12. Cerâmica. Leon Sólon e J. Wadsworth. 1906.**

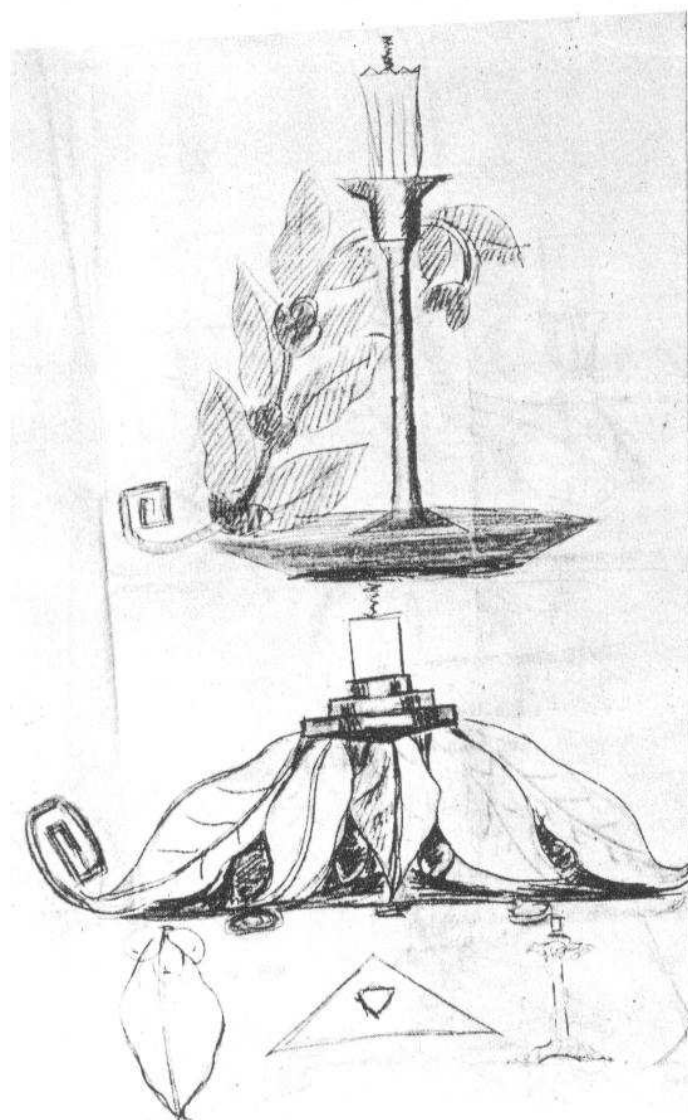


Figura 13. Desenhos para luminárias

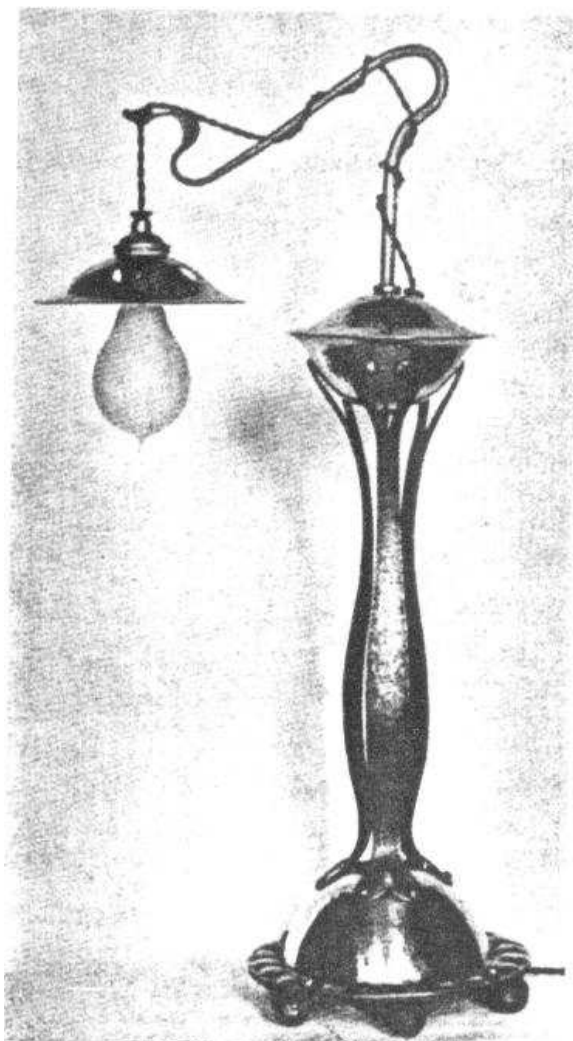


Figura 14. Luminária. *The Guild of Handcraft*. 1906.

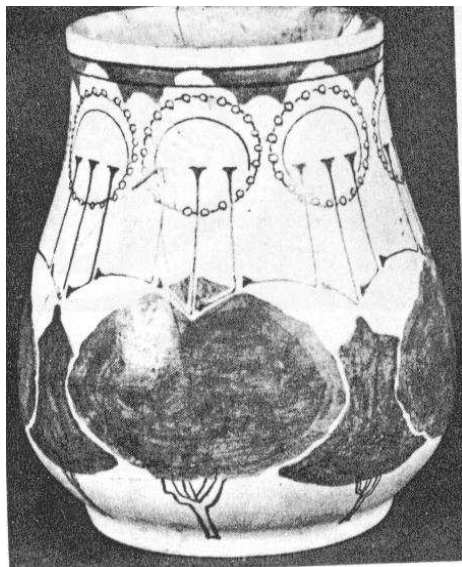


Figura 15. Esboço preliminar para vitral “A Música”. Eliseu Visconti. s.d.





Figura 16. “*La Musicienne*”. Paul Berthon. 1899.



**Figura 17. Primeiro vaso executado para Ludolff. Eliseu Visconti. s. d.**



**Figura 18. Louça. Mintons, Ltd. 1906**

## CAPÍTULO V

### ALEGORIAS SOBRE O MODERNO:

#### OS QUADROS “INSTRUÇÃO” (1911) E “O PROGRESSO” (1911).

“A arte é uma linguagem universal, mas cada um a fala com o sotaque que lhe é pessoal”.

Eliseu Visconti<sup>489</sup>

Este capítulo irá rastrear a problemática da experiência visual mediante o estudo da imagem como campo dos discursos e práticas que constituem as formas distintas dessa experiência em circunstâncias historicamente específicas. O uso da fonte visual pressupõe o exame dos enunciados da imagem e da imagem como documento — o que implica a análise das relações entre o autor, sua trajetória, sua obra e as circunstâncias históricas de sua produção, bem como do lugar de onde partem e a quem se destinam suas mensagens.

Este roteiro de investigação parte da contextualização do pintor e sua obra — insere-se no movimento impressionista francês do século XIX.

As decorrências desse movimento pictórico, que irá deflagrar uma concepção de registro visual baseado na impressão e, portanto, dará valor à originalidade do artista ao captar esse “instante fugidio”, denotam uma prática artística moderna, que elege como seus personagens a cidade em transformação e toda a gama de seus habitantes: dos burgueses no parque ao velho maltrapilho; das lavadeiras ao *flâneur* que transita nas ruas e confunde-se em meio às multidões.

A velocidade, a racionalidade e as transformações sociopolíticas e culturais promovidas pela expansão industrial acarretam paralelamente a experiência da vida moderna na cidade como fenômeno europeu denominado *modernité*. O moderno e a modernidade desdobram-se em leituras e apreensões de instantes, em termos ideológicos e pictóricos, dispondo observadores em outros pontos de vista.

---

<sup>489</sup> **Caderno de notas.** Coleção Eliseu Visconti Cavalheiro. In. ARRESTIZABAL, op.cit., p.154.

O impressionismo, visto como uma das correntes artísticas na transição do século XIX para o XX, constrói mitos, apresenta ambigüidades e contradições, indica distinções entre seus adeptos e promove reações em nível técnico, temático e imagético das mais variadas maneiras. Modifica substancialmente, porém, as relações entre o público e a arte, transformando a crítica e seu papel de mediação, ao criar um vocabulário mais adequado às metamorfoses do campo artístico, e influenciando na formação de gostos e valores propícios à recepção da obra e ao treinamento do olhar.

A ebulição cultural vivenciada pela Europa na primeira década do século XX introduziu elementos que iriam proporcionar ao Brasil uma outra perspectiva relativa à cultura nacional e a sua própria imagem como país, ainda em processo de maturação. Esses elementos delineados desde o século XIX desaguardariam na Semana de 22, que, por sua vez, elaborou mitos sobre si, sobre o moderno e o(s) M(m)odernismo(s).

Ao propor rupturas, o movimento modernista no Brasil buscou inovar nas cores e nos temas brasileiros, explorados por diversos artistas. Em um ambiente no qual a crítica brasileira estava afeita a determinados cânones, os artistas cujas obras apresentavam as contradições desse outro modo de representação sofriam as conseqüências de suas posições. Um exemplo é Anita Malfatti, que defendia a abertura e a busca pessoal em sua pintura, atitudes decorrentes de suas visitas a exposições na Europa, as que abrangiam desde impressionistas a cubistas; outro é Tarsila do Amaral, que reconhecia sua base acadêmica e buscava referências pessoais e visuais na tradição e em outros movimentos europeus, como aqueles liderados por Léger.

O impressionismo no Brasil teve em Eliseu Visconti um de seus representantes mais significativos. Sua atuação/produção se deu num momento em que, na Europa, esse movimento já cedia lugar a novas tendências e outros “ismos”.<sup>490</sup>

Visconti sugere em seus quadros um mundo enevoado, povoado de luz, cor e linhas esfumadas pela emoção, pela impressão causada pelas paisagens naturais e

---

<sup>490</sup> Podemos considerar, como marco inicial, a obra de Belmiro Barbosa de Almeida (1858-1935), denominada “Efeitos de sol”, de 1892 como uma das primeiras sob influência impressionista. Pintor, desenhista, caricaturista, escultor, professor e escritor, em viagem a Paris em 1884, entra em contato com Manet e Degas, o que provoca um redirecionamento estético em suas obras.

humanas que abstrai de suas reflexões e de seu olhar. A visão pessoal desse artista constrói-se em seu percurso de estudos, viagens e experimentações, as quais não estão desvinculadas dos fatores socioculturais e históricos. Verificaremos que as referências visuais, na obra de Visconti, apesar do predomínio impressionista, estão mescladas e convivem com outras tendências e estilos.

Se paisagens e retratos são significativos no conjunto de sua obra, as encomendas oficiais feitas ao artista lhe deram a oportunidade de exercer, em outra dimensão, o uso decorativo, e por que não social?, da pintura. Esse emprego peculiar da arte pictórica por Visconti pode ser verificado em painéis como o pano de boca do Teatro Municipal (1905) e nas alegorias da Biblioteca Nacional (1911).

Esses prédios públicos, na condição de espaços simbólicos da afirmação de determinados poderes, devem comportar imagens adequadas aos temas da civilização e do progresso, constantes na ordem social republicana, assim como transmitir mensagens, explícitas ou subliminares, a seus espectadores e freqüentadores.

As alegorias executadas para a Biblioteca Nacional serão o objeto de uma análise cuja hipótese é a de que Eliseu Visconti traduz em ritmo e cores os temas da “Solidariedade Humana” e de “Progresso”, caracteres indissociáveis da idéia de moderno naquele momento histórico.

### 5.1. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS. A EXPERIÊNCIA VISUAL.

Em um mundo em transição, diferentes imagens em diversos ritmos, provindos de diferentes meios, sobrepõem-se rapidamente.

Na virada do século XIX para o XX, as imagens adquirem outras referências e estatutos. É o momento no qual pinturas de cavalete sancionadas pelos Salões da Academia representam anacronicamente cenas históricas, a natureza e a cultura idealizadas, mas também é a época de aprimoramentos técnicos como os tubos de tinta a óleo (que possibilitaram o ganho de tempo no preparo dos pigmentos e a possibilidade

alternativa de pintura ao ar livre), bem como de avanços no tratamento da imagem e na confrontação com outros suportes, pelo desenvolvimento da fotografia e do cinemascópio.

A educação pelo olhar, ou melhor, a priorização da visão e do ver, do dar-se a ver/ser visto, torna-se a metáfora fundamental para o processo de cognição e teorização na tradição europeia. A realidade externa é avaliada impessoalmente, por inspeção de medidas, estabelecendo -se a natureza da visualidade como um modo de apreender a realidade sem se considerar que essa visualidade decorre de contingências históricas e culturais.

Com a priorização do visual, crescem estudos que vão dos mecanismos de funcionamento do olho e das máquinas de projeção à decomposição do espectro das cores e à criação de ilusões óticas. Também se começa a investigar de que forma as imagens agem como formas de persuasão ou formas retóricas de convencimento. Chama-se a atenção, ainda, para a ambigüidade provocada pela leitura visual, contraposta à precisão verbal e ao mundo da escrita.

O mundo da imagem, isto é, a instituição do visual, adquire outra categoria. Veremos como diferentes públicos apropriam-se das imagens, relacionando-as às suas expectativas pessoais, culturais e sensoriais. Por outro lado, indaga-se o que a experiência visual proporciona aos espectadores.

Essas referências do ver/olhar adquirem novos tons com o fascínio sobre os modos de ver e os enigmas e ilusões da experiência visual, constituindo um “retorno pictórico”, agora em uma outra equação: a das “socioscapes”, paisagens sociovisuais, ou ainda o que se passou a denominar, em estudos recentes, de iconosfera, isto é, o conjunto de imagens que está socialmente acessível num dado contexto.

A aquisição de uma sensibilidade visual, a ocorrência de um domínio do signo e a canalização e vivência de outros sentidos pela atividade do olhar fizeram com que estudos sobre o visual e, em decorrência, a arte fossem revistos; afinal, muitas vezes se tomou a arte em si, isolada da sociedade, o que promoveu uma busca inócua de correlações entre uma esfera artística e outra. Correlações sociais, por exemplo, da arte como reflexo da

sociedade; ou causalidades multilíneas e mesmo homologias, que excluem, em escala variada, a arte do social e, portanto, do histórico.

A procura de caminhos para o entendimento da arte como “agency”, em sua capacidade de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar empíricas as propostas de organização e atuação do poder, ampliou o repertório da arte, antes vista como mero repositório de sentidos.<sup>491</sup>

O reconhecimento do potencial informativo das fontes visuais, ampliado por diversas áreas das ciências humanas, possibilitou a tomada de consciência sobre a natureza discursiva da imagem. Os objetivos desse novo espaço de investigação incluíram, na produção, circulação e consumo das imagens, a interação entre o observador e o observado. Assim, aos estudos de manifestações “imagéticas” da cultura se acrescentou a necessidade de compreender os mecanismos localizados em diversos setores na produção de sentido, sentido esse dialógico, portanto socialmente construído e mutável, e não imanente à fonte visual.

Nessa passagem do visível para o visual, foi necessário reconhecer — e, de certa maneira, integrar — modalidades de tratamento do documento visual: como registro produzido pelo observador, como registro ou parte do observável na sociedade, além da interação entre observador e observado.

Essa integração refuta a atenção dada à questão da mimese, cara a muitos historiadores, os quais, ao tomá-la ainda como referência e, em consequência, utilizarem categorias de análise inadequadas como realismo, aparência, fidelidade, entre outras, incorrem na atribuição de um sentido maior ao referente. Tal “aparência” nem sempre significa que esta seja o mais importante, pois se perdem, por exemplo, os mecanismos de “fabricação” de um evento ou imagem. O potencial cognitivo do documento visual ganha

---

<sup>491</sup> A arte como “agency” é compreendida segundo a noção ampliada de Alfred Gell, principalmente em seu livro póstumo *Art and agency* (1998), no qual a arte é vista como situação de intervenção social e de mobilização. Apud GELL in MENEZES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **RBH**. v.23, n.45, jul. de 2003.

campo, mas substitui-se muitas vezes o padrão epistêmico observacional por um discursivo.

A História, na condição de campo do saber e disciplina acadêmica, continua longe dos esforços realizados nas demais ciências quanto ao tratamento dado às fontes visuais, bem como à problemática da visualidade.<sup>492</sup>

Propõe-se, atualmente, o termo “cultura visual”, o que não elimina a dificuldade em defini-la em um vasto campo de conceitos, recursos e aspirações. Incorre-se no risco de situar o visual no centro das preocupações, isolando-o das articulações entre cultura e sociedade, ignorando a mediação entre significados e valores, em que pesem, diversamente, fatores como identidades, mecanismos de exclusão, a natureza conflitiva do visual e suas dimensões físicas, empíricas, sensoriais e corporais da produção/reprodução social.

Ao lidarmos com fontes de caráter visual, temos que considerar, portanto, duas questões relevantes: a primeira diz respeito aos sentidos da imagem e a segunda, à imagem como documento.

As imagens não têm sentido em si, *per se*; seu significado não é imanente. Possuem, entretanto, atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm, determinados atributos para conferir existência social (sensorial) a sentidos e valores, fazendo-os agir. Assim, a busca não se limita à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se aprende

---

<sup>492</sup>Nesse sentido, sem hierarquias ou imbricações, Ulpiano Bezerra de Menezes aponta os seguintes problemas: “desconhecimento da problemática teórico-conceitual relativa ao fenômeno da representação, em geral, à natureza da imagem visual, em particular, e à visualidade, como um todo; utilização preponderante da fonte visual ainda como mero repositório especular de informação empírica, contendo em si sua própria identidade, automanifesta, com a conseqüente reificação; dependência de técnicas de leitura derivadas da submissão mecânica à Iconografia/Iconologia de Panofsky ou de uma semiótica a-historicizada, que impede estudar sejam os enunciados da imagem, sejam suas trajetórias; ênfase dada à tipologia documental e não aos problemas históricos; teto limitado às questões das mentalidades, do imaginário e da ideologia.” MENEZES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **RBH**. v.23, n.45, jul. de 2003.



na fala, em situação. Daí também a importância de retratar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens, bem como o autor e seu entorno.

Quanto à imagem como documento, devemos considerá-la em várias dimensões, usos e funções. O emprego de imagens como fonte de informação é apenas um entre tantos e mesmo simultaneamente a outros documentos. Seu uso se realiza efetivamente em situações culturais específicas, entre várias outras premissas, pois uma mesma imagem pode ser realocada, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos.

Formaliza-se assim, a investigação da visualidade ou dos “regimes escópicos” (expressão cunhada por Christian Metz) que permitiriam pensá-la como “um conjunto de discursos e práticas, constituindo formas distintas de experiência visual em circunstâncias históricas específicas” (*"a set of discourses and practices, constituting distinctive forms of visual experience in historically specific circumstances"*).<sup>493</sup>

Tomemos, dessa forma, a pintura como eixo de análise para investigar não somente seu caráter visual, mas a capacidade de condensamento de uma série de feixes de leituras visuais, sociais, culturais e históricas; tomadas como base de um recorte e, ao mesmo tempo, especificamente como fonte.

Priorizar a pintura entre outras manifestações artísticas significa, tomando Greenberg<sup>494</sup>, considerar as propriedades autônomas da pintura, que conferem seu caráter singular e a distinguem de todas as demais formas de arte. A planaridade é seu traço mais importante, pois é a peculiar característica da bidimensionalidade que a faz diferente de outros ramos da arte.

A fotografia é um análogo visual do quadro, reproduzindo a sua forma, o seu conteúdo e, aproximadamente, sua cor; porém, como todas as reproduções, não consegue traduzir a escala, a complexidade de tons ou a textura da obra original. A diferença técnica ocorre na concepção e utilização da planaridade. Provocar a tensão entre ver uma superfície plana e ver alguma coisa nessa superfície. Assim, os toques e redemoinhos

---

<sup>493</sup> Apud *ibid.*

<sup>494</sup> GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996.

decorativos de tinta causam algum tipo de impressão nos sentidos, independentemente do seu papel na formação de uma imagem (ou pelo menos concomitantemente com ele).

As formas e os efeitos produzidos nessa superfície colocam em jogo outra qualidade típica da pintura, que é a bidimensionalidade usada com um fim estético.

A feitura de um quadro implica um ordenamento da experiência, considerando os juízos estéticos de composição, os juízos éticos de observação e a experiência pessoal do pintor (o que não deve ser visto de maneira tão simplista, pois está baseada, entre outros fatores, em um repertório cultural pessoal e social mais amplo). Como esse ordenamento ocorre na obra de arte?

A diferença ocorre na escolha de elementos como recorte, cores, tons, enfoques, personagens, tratamento, planos utilizados, sensação de espaço e profundidade e a modelagem empregada. Um desses elementos diz respeito à atmosfera pictórica, que é sempre potencialmente metafórica, por mais que a impressão que provoque pareça ser direta e original.

Nesse sentido, é importante considerar a estação do ano, a hora do dia, diferentes interesses e procedimentos técnicos, — motivos de preocupação e estudo de muitos pintores, que proporcionarão em seus quadros o sentido de “efeito”.<sup>495</sup> Muitos artistas até elegeriam um mesmo local ou ponto de observação, pintando, no decorrer das estações ou do tempo, os diferentes efeitos provocados pela luz. Esse aspecto ganhou especial relevo com os impressionistas, porta-vozes da importância de apreender, nas telas, a experiência visual oriunda dos efeitos da luz.

Outro aspecto importante na composição de um quadro são as intenções do artista, embora nem todas essas finalidades sejam conscientes, além de não permanecerem necessariamente as mesmas durante a execução da obra.

O artista com frequência muda a obra durante sua elaboração e é provável que a intenção de mudá-la surja de uma insatisfação com a composição, com a apreensão global

---

<sup>495</sup> Diferença entre efeito/sensação e impressão: sentido de “efeito”, conceito essencial na teoria da pintura na França do final do século XIX. Impressão= experiência visual recebida ou apreendida. Efeito= qualidade transmitida.

dessa obra ou mesmo com as insuficientes condições técnicas à disposição. Muitas vezes, o pintor utiliza técnicas diferentes em uma mesma obra, o que, em princípio, não prejudica o resultado final.

Quaisquer que sejam as suposições feitas acerca das intenções do artista, ainda é necessário lidar com a aparência real do quadro e perguntar se a “forma” foi usada esteticamente, na condição de parte da composição como um todo, ou retoricamente, para marcar uma posição, uma filiação ou a recusa de um programa estabelecido.

Nesse sentido é interessante avaliar como os esboços apontam ou não as mudanças ocorridas a meio caminho da conclusão de uma obra, confrontando os esboços com o produto final e mesmo com as referências visuais de outros autores ou considerando, em outros momentos, suportes diversificados.

As questões relativas à interpretação psicológica das pinturas em virtude de seu conteúdo figurativo são pertinentes, na medida em que se diferenciam em relação aos mecanismos de interpretação e estruturas narrativas próprias a outros suportes imagéticos.

A análise de conteúdos figurativos e seu impacto sensorial podem ser demarcados a partir do movimento impressionista, em que ocorre a mudança de perspectiva quanto à forma usada como objeto de emoção e a forma usada para sugerir a emoção.

A sugestão de emoção é feita por meio de uma narrativa que o espectador elabora em torno do quadro e, por implicação, que o quadro não é original, na perspectiva de críticos conservadores, por não ser ele próprio a origem da emoção do espectador.

Os quadros de Cézanne, por exemplo, podem resistir à tradução em narrativa e suas composições são usadas para dar forma a esse estado de sensação. “[...] Embora possamos discutir longamente sobre significado e intenção, a qualidade distintiva ou o conteúdo da obra, é inseparável do veículo de sua expressão que é pictórico. Trata-se de uma condição da pintura enquanto arte que reagimos em um nível emocional aos seus efeitos formais.”<sup>496</sup>

---

<sup>496</sup> HARRISON, Charles. Impressionismo, modernismo e originalidade. IN. FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac e Naify, 1998. p.213.

Quais seriam as visualidades que se impuseram na virada do século XIX para o XX?. Para responder a essa questão, temos que investigar os sentidos do pintor e da pintura modernas, suas práticas de representação naquele momento de transição, a seleção de temas e a utilização de técnicas para capturar esse território em movimento que se desdobra velozmente na modernidade.

## 5.2.MOVIMENTO IMPRESSIONISTA FRANCÊS. PROPOSTAS E INFLUÊNCIAS

Algumas considerações a respeito do movimento impressionista francês são necessárias. A importância dessa discussão está em verificar como, quando e por que tal movimento modificou a concepção de arte e de pintura, especialmente no tocante à composição e à temática, influenciando os rumos da pintura na virada do século XIX para o XX, de tal maneira que será, em sua diversidade de pintores e abordagens visuais, referência para os grandes movimentos artísticos das décadas de 30 e 40 do século XX.

Façamos, porém, um pequeno panorama do ambiente pictórico no século XIX para entendermos a complexidade das mudanças ocorridas na elaboração de um quadro, a posição da crítica e da Academia e a recepção do público. Esse panorama é válido para a França e, em menor escala, para o Brasil, onde obedece a certas peculiaridades.

O movimento romântico possui como características a reação contra o academismo sobretudo o neoclássico. Procura fontes de inspiração nos estilos do passado, o que resulta, no tocante à pintura, em uma grande valorização da cor, em detrimento da forma. Suas figuras máximas são Delacroix e Ingres, além de Courbet em sua fronteira oposta, próxima ao realismo. Salienta-se também Corot na pintura de paisagens, essencialmente colorista, que irá influenciar pintores vinculados ao impressionismo.

Considerando os fluxos e refluxos do movimento romântico e suas influências, bem como suas expressões diversas e até aparentemente opostas, podemos apontar, entre suas características técnicas formais, a proximidade em relação a artistas os mais diversos:

Os jogos trágicos de luz e sombra, de oposição de tons, de sonoridades reforçadas e mais tarde, a partir de Delacroix, de modelações contrastadas, encontram-se tanto em Proudhon quanto em Gros, tanto em Gericault quanto em Rousseau, tanto em Courbet quanto em Daumier, tanto em Monticelli quanto em Cézanne – onde a potência de contraste assume seu valor e seu acento definitivos – e, naturalmente, num grau grandioso, o próprio Delacroix, centro onde deságuam e donde partem todas as correntes de romantismo francês.<sup>497</sup>

A ruptura desse mundo colorístico se deu a partir de 1874, quando um grupo de pintores desafiou o Salão Oficial de Paris, organizando uma exposição chamada oficialmente de “Salão dos Recusados”, a qual marcava o rompimento com hábitos artísticos estabelecidos, seja pelas obras apresentadas, seja pela temática e técnica reveladas. Esse grupo era composto por Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas, Cézanne e Berthe Morisot, entre outros, que se diferenciavam não apenas por suas nacionalidades e talentos, mas também pela diversidade de suas concepções e tendências.

Alguns autores analisam o Salão dos Recusados em conjunto com a exposição impressionista em 1874, na qual a diversidade e a novidade, sob nova trincheira e bandeira, estariam sancionadas pelo ecletismo oficial, coerente com uma economia de mercado em expansão (e não só relativamente à arte), o que modificava as relações entre artistas, “protetores”, público e crítica.

A exposição de 1874 é citada como marco inovador na história da arte moderna; no entanto, havia uma enorme variedade de temas e técnicas expostas, impossíveis de serem catalogadas sob um título rígido.

Francastel vê nos jovens pintores e seus trabalhos uma ponte entre a admiração pelos antigos mestres e a prática de uma nova técnica.

Em primeiro lugar, uma fase é ultrapassada, entre 1865 e 1875, quando alguns jovens, em rebelião contra a escola, procuram um compromisso entre os seus instintos e a sua admiração pelos Delacroix, os Courbet, os Manet, os paisagistas que reconhecem como precursores. Daí uma série de obras delicadas e novas, prolongamento da arte de Corot e dos pequenos mestres do segundo império. Por volta de 1875, sob a influência de reuniões familiares, com críticos e teóricos, estes jovens começam subitamente a praticar uma nova técnica que lhes permite reproduzir a própria vibração da luz.<sup>498</sup>

<sup>497</sup> FAURE, Elie. **A arte moderna**. Trad: Álvaro Cabral. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 280.

<sup>498</sup> FRANCASTEL, Pierre. **O impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.31.

O Impressionismo a partir de 1875 pode ser considerado um movimento geral de gostos e idéias, com influências da ciência e da construção de uma crítica de arte sob nova perspectiva naquele momento, apesar de os pintores impressionistas devotarem desprezo pela crítica de arte baseada em normais oficiais. Eles propõem uma nova visão do universo e essa nova visão é resultado também da descoberta de um novo processo de fixação das sensações ópticas ou, pelo contrário, da afirmação de uma nova estética, isto é, uma prática artística moderna.

### 5.3. MODERNIDADE E PRÁTICA ARTÍSTICA.

Como podemos pensar em uma prática artística moderna?

Podemos indicar essa prática a partir de um sentido de diferença e que, em meados do século XIX, pelo menos no que diz respeito à pintura, determinou uma relação particular entre os tipos de temas contemporâneos e os tipos de tratamento dado que encontramos entre os pintores, como Manet e Monet.

O termo cunhado por Baudelaire, em 1863, “*modernité*”, pode ser entendido como uma atitude específica para com o presente, diferenciando-se em relação ao passado e descrevendo uma identidade peculiarmente moderna.

A experiência da modernidade, cujo aspecto essencial de mudança é a aceleração, pode ser percebida com maior clareza nas cidades, nas quais as fronteiras entre novo e velho, movimento e quietude, entre outros binômios, estão em constante trânsito, constituindo-se em um território em agitação, propício a ser retratado em várias facetas, mesmo que aparentemente dissonantes. É denominada “pintura moderna” uma das possibilidades de representação dessa fugacidade indicada por Baudelaire.

[...] a pintura moderna foi produto de uma cultura moderna, mas não o único produto; foi uma forma de produção entre muitas outras formas complexas de representação visual, incluindo a pintura acadêmica, a ilustração popular, a fotografia e assim por diante. Formas diferentes de representação são produzidas na mesma cultura e é possível demonstrar que essas formas

interagem, têm convenções e suposições em comum sobre o mundo e também contestam o que é significativo nessa cultura.<sup>499</sup>

Esse mundo em transição é representado pelos impressionistas não só nos temas, mas principalmente pela maneira como se expressam quanto às sensações provocadas pelo recorte das cenas capturadas.

Os títulos e subtítulos dos quadros impressionistas chamam a atenção para o fato de que o mundo está ao mesmo tempo sendo visto e representado sob um certo aspecto, aspecto esse que serve para justificar uma qualidade global no próprio quadro. Assim, títulos como “Efeito da neve” ou “Efeito de chuva” modificam a aparente tangibilidade do mundo e proporcionam certa fidelidade à sensação proporcionada pela natureza que funciona como medida de verdade da experiência visual.

A importância de expressar o que percebiam pela visão e de imprimir essa sensação nas telas era essencial para os pintores, pois se tratava de uma maneira de descobrir e experimentar a vida sob outra ótica, transmitindo-a através de um meio essencialmente pessoal.

Neste sentido, os impressionistas e simbolistas situavam-se em oposição ao que viam como a arte “acadêmica”, pois tal arte encontrava a sua realidade e a sua verdade no objeto de sua criação — sua representação —, cujo caráter era determinado pelas regras da academia e por um procedimento técnico padronizado. A verdade que o impressionista buscava podia ser encontrada em qualquer ato de percepção que tivesse (ou parecesse ter) o caráter idiossincrático associado a uma ‘impressão’ pessoal, espontânea. Mesmo assim, essa ‘impressão’, como imagem ou objeto da visão, não era o fim da arte impressionista, mas o meio para tal fim, o meio para uma experiência pela qual o verdadeiro podia ser apreendido em um ato de ver.<sup>500</sup>

A impressão denotava o lugar do artista-espectador enquanto a noção de efeito era um evento externo. O artista-espectador recebia, portanto, a impressão de um efeito, mas o efeito capturado em qualquer instante era a impressão recebida. Monet tende a descrever seus trabalhos como impressões, mais que efeitos. A resposta a essa falsa dissensão entre impressão e efeito reside na conotação subjetiva do termo “impressão”.

<sup>499</sup> FER, Briony. Introdução. In: FRASCINA, op. cit., p. 13.

<sup>500</sup> SHIFF, R. Cézanne and the end of impressionism. Apud HARRISON, op. cit., p.189.

Os impressionistas desejavam chamar a atenção para a particularidade ou a originalidade de sua sensação ao olhar a natureza.

Existia entre os pintores a dificuldade de conciliar temas sociais modernos com os interesses técnicos da pintura moderna e indicar qual camada social seria o representante típico desse mundo moderno. Assim, a diversidade desse painel social podia ser representada tanto em “Um domingo de verão na ilha de Grande Jatte” (1884-86), de Seurat, e “Almoço em Bougival”, também conhecido como “Almoço no Barco” (1881), de Auguste Renoir, como nas paisagens esquemáticas de Pissaro ou em “A Estação de Saint Lazare” (1877), de Monet.

Os temas e as técnicas utilizadas pelos impressionistas incomodavam os espectadores habituados às obras aprovadas pela Academia e pela crítica. Sobre esse aspecto, é importante ter em mente que o que é pintado, por mais complexo que seja, não pode ser desvinculado da maneira como é representado na tela. Talvez por isso as supostas incoerências vistas pelo público, por não traduzirem repertórios conhecidos, provocaram escândalos e protestos. Além de modificar a temática e o gestual das personagens na tela, os pintores impressionistas buscaram estabelecer uma nova relação com o que era retratado e com o que a pintura deveria ser. Para atingir esse “efeito”, as cores foram multiplicadas, o contorno perdeu a importância e a incidência de luz tornou o ambiente diáfano, como se os sólidos não fossem mais palpáveis. A “Olímpia” de Manet causou inúmeros protestos não pelo fato de ser a representação de uma prostituta, mas pela forma como a cortesã foi retratada e pelas sugestões implícitas provocadas.

O que é sugerido, o que é insinuado e o que é representado desafiam tanto as interpretações literais quanto a descoberta dos significados ocultos. É por essa razão que requerem observadores modernos. A maioria dos espectadores interpretava um quadro segundo seu conteúdo narrativo e moralizante. Não havendo um modelo único ou preexistente de observador “moderno”, cresceu o papel de críticos, das exposições, dos Salões, dos círculos de marchands e compradores.

“[...] A idéia de um ‘espectador moderno’ estava em formação naquele período histórico [a década de 1860] e o repertório de conhecimentos imaginado para esse



espectador não era necessariamente o mesmo repertório de crenças e valores trazidos à pintura pelos verdadeiros espectadores – os homens e mulheres que, por exemplo, visitaram o Salão.”<sup>501</sup>

Para Baudelaire, por exemplo, o “observador moderno” era o *flâneur*, homem moderno, protegido pelo anonimato na multidão urbana, transitando pela cidade e usufruindo-a moderna e metropolitana em suas vias, passagens e entretenimentos. Paris era a cidade moderna típica, Cidade-Luz e capital do século XIX. Para esse escritor, a vida moderna era tão contraditória que essa modernidade específica só podia ser produzida na arte em representações, e o *flâneur* era a personagem contemporânea atenta às modificações da modernidade, portanto seu observador/usufruidor por excelência.

O flâneur tentava decifrar a natureza e a biografia dos tipos de personagem que se tornavam comuns na nova cidade: bebedores de absinto, mulheres da moda se exibindo, trapeiros, mulheres do gigantesco novo ramo de lavagem de roupas. Baudelaire propunha que o ‘pintor ideal da vida moderna’ que ele buscava representaria um avanço com relação ao flâneur ao lidar com as duas metades inseparáveis da “modernidade”: manter contatos com a tradição artística – o “eterno e imutável” – e ser plenamente sensível às experiências contemporâneas específicas – “o transitório, o fugidio, o contingente.”<sup>502</sup>

Em Paris, a vida urbana sofria amplas modificações com o programa de reconstrução de Haussmann. Novas instituições e tecnologias urbanas, como a loja de departamentos, hotéis, táxis, iluminação e drenagem de ruas criam importantes e novos espaços comuns como o bulevar e o parque público. Esses tipos distintamente novos de espaço proporcionam novos modos de experiência com o entorno e com as pessoas, promovendo mudanças nas relações humanas e criando, por outro lado, novas formas de miséria e marginalização.

A modernização haussmaniana é chamada de “*modernité*” ou de “a experiência da modernidade”. Promoveu demolições e construções, com espetáculos diários de destruição de símbolos do passado físico, substituídos por outros espaços e marcos: Paris

---

<sup>501</sup> FER, op. cit., p.31.

<sup>502</sup> BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: FRASCINA, op. cit., p.81.

transmitia a todos os que viviam em seu emaranhado de ruas uma idéia de modernidade suscitada pela aceleração das mudanças em seu traçado.

Entre as décadas de 1860 e 1880 Paris vivenciou uma nova e intensa urbanidade, em que os espaços abertos são tomados por multidões anônimas e as relações de sociabilidade se tornam mais fugazes e impessoais. Em meio às agitadas ruas parisienses, os impressionistas focam seu interesse temático nos descomprometidos momentos de lazer da população.

Tais cenas da vida cotidiana são representadas por esses artistas com um tom nada dramático, sem muita inteireza, captando a fluidez da passagem do tempo. Ao privilegiar momentos de "diversão e festividade", diz Schapiro, as imagens impressionistas transmitem "uma experiência e um modo de vida" que "respondiam ao encanto e grandeza desses ambientes".

O centro da cidade e a composição física da nova Paris pareciam corporificar, para muitos comentaristas, uma ilusão de progresso. Os planejadores de Haussmann prescreviam os tipos de fachadas, mas por trás delas os construtores tinham mais liberdade.

A ilusão de progresso estava inscrita na criação de cortiços, cujas fachadas herdadas de antigos casarões, ostentavam sob sua aparência imponente a frágil e enganosa marca da civilização.

A nova configuração urbana parisiense provoca divisões em áreas, subúrbios e as conseqüentes requalificações de periferia.

As pinturas de Manet na década de 1860 retratam personagens tipicamente baudelaireanas. Tomemos como exemplo seu quadro "O velho músico" (1862):

[...] O quadro pode ser descrito como uma composição de "tipos" da sociedade contemporânea: crianças, indigentes, boêmios, ciganos, talvez um boneco de ventríloquo [...] um violinista ambulante, um trapeiro ou um burguês empobrecido (a personagem do bebedor de absinto) e na extrema direita, o judeu errante (tema de muitos cartazes, livros e canções populares. [...]). Estas personagens teriam sido facilmente identificáveis por suas roupas e por sua postura, que de

maneira geral correspondiam às da vida real e em especial às suas representações estereotipadas em uma variedade de fontes visuais.<sup>503</sup>

É o trabalho de Manet uma das várias formas de representação dessa ampla gama de tipos sociais da “modernidade”. Sua obra combina uma reelaboração crítica das convenções artísticas existentes (tanto as contemporâneas como as da arte do passado) com os sinais e referências contingentes da vida moderna.

[...] Segundo as normas contemporâneas do Salão, ele é tecnicamente grosseiro, mas isto está relacionado a uma preocupação com a representação da experiência contraditória da modernité. Manet estava usando novas técnicas de pintura e novos modos de composição e iluminação, tendo em mente as revisões então correntes de pintores conscientemente “progressistas” como Delacroix, Couture e Courbet. Ao fazer isto, relacionou o seu trabalho às pinturas de uma tradição iconográfica e técnica considerada como uma alternativa à pintura do Salão.<sup>504</sup>

A cidade também se torna personagem e é apresentada como objeto a ser contemplado, como uma imagem, um panorama. Também se retoma o tema da cidade em contraposição ao campo. Essa temática estará presente em vários quadros impressionistas, atrelada à idéia de atração e repulsão, ao imaginário da inocência perdida e do progresso, das oposições moderno-arcaico, natureza-concreto, barbárie-civilização.

“[...] A cidade era um lugar de perdição para o homem sensível. Este só podia renovar a inocência de sua visão no contato com a própria terra, fonte da juventude eterna das formas em metamorfose e do coração, ao qual ela proporciona a calma e a pureza.”<sup>505</sup>

Por outro lado, os paisagistas de todos os períodos se fazem presentes e suas obras ressaltam a idéia de natureza como ambiente de calma e fluidez, intocável beleza e local da virtude e da inocência. A cidade, portanto, é cenário do movimento, da dinâmica, da técnica, do novo, dos conflitos entre espaços e pessoas, que os tomam ou delimitam em novos territórios.

Alguns dos primeiros artistas modernos não ficaram passivos diante das grandes mudanças econômicas e sociais ocorridas naquele momento; ao contrário, reagiram em

---

<sup>503</sup> Ibid., p.82.

<sup>504</sup> Ibid., p.86.

<sup>505</sup> FAURE, op. cit., p.347.

diversos níveis a essas transformações, modificando o relacionamento entre a arte que produziam e o mundo social onde viviam.

Tais mudanças refletem as diferenças de gosto, moda e estilo adotadas, desvelando-as e inserindo-as em uma rede cultural, social e urbana cada vez mais diversificada e entrelaçada de talentos e capacidades, atitudes e expectativas, subculturas e formas de vida sociais, das quais a boemia era um exemplo. Para muitos pesquisadores, essas diferenças foram cultivadas pelos artistas, mas também administradas e integradas nas esferas de produção e consumo de objetos. Arte, móveis, adereços, objetos tornam-se temáticos de um novo emblema de moderno, de novo, de civilizado.

Devemos salientar, porém, que a “arte moderna” não foi uma manifestação natural da sociedade moderna; é uma de suas facetas, ocorrendo a convivência de tendências como o *juste milieu*<sup>506</sup> e a sobrevivência da pintura acadêmica.

Ao considerar a cultura como arena para a diferenciação e a divergência política na sociedade francesa, devemos pensar na distinção entre a arte acadêmica — com seu legado de temas nobres e intelectualmente considerados elevados, oriundos de fontes religiosas, clássicas e mitológicas — e a “arte oficial” — com sua ênfase em interesses contemporâneos, mesmo quando representa temas históricos. Assim, em qual nível tais questões poderiam ser perceptíveis e apreendidas pelos artistas?

Na verdade, é preciso questionar em quais níveis as circunstâncias históricas, a classe, o sexo, as atitudes, as crenças e valores influenciam a forma pela qual os artistas captam os movimentos do mundo a sua volta, para então representá-lo, e percebem que a tarefa à qual se propõem e que executam não é nem pode ser fixada.

Além das questões técnicas apontadas anteriormente, devemos salientar a importância da mudança no uso da cor, da luz e do movimento operada pelos impressionistas.

---

<sup>506</sup> *Juste milieu* (“meio-termo” em francês) constituía uma tendência, não um estilo. Foi a “arte oficial” da Monarquia de Julho. Suas características eram negativas – nem coerentemente clássicas, nem irrestritamente românticas. Socialmente ligada à burguesia, seus expoentes foram Delaroche e Vernet.

A questão da cor, na visão dos pintores acadêmicos, é essencial para percebermos a distinção provocada pelo movimento impressionista.

A Academia desdenhava os efeitos colorísticos e pictóricos, por serem associados à emoção e à sensibilidade, ou seja, destituídos de interesse teórico. Para um acadêmico, tradicionalmente a cor servia para pouco mais que preencher um desenho e tinha escasso valor por conta própria. Havia, assim, a valorização do acabamento fino (*le fini*), de uma qualidade que revelasse poucas marcas de pinceladas e, ao mesmo tempo, permitisse exibir minúsculos detalhes pictóricos. Essa técnica era considerada perfeita, pois escondia todo indício de trabalho manual.

Os impressionistas optaram por tratar um tema pelos tons, e não pelo tema em si. Promoveram uma distinção entre cor e luz (ou melhor, a procura de novas relações entre a cor e a luz), defendendo a impossibilidade de separar técnica de sentimento, o que proporcionou uma nova concepção das relações entre a realidade e a representação pictórica; novas bases à pintura (novos objetivos; alteração do equilíbrio das áreas clássicas; transformação dos valores da cor, do movimento e da forma; sentimento decorativo).

[...] A pintura impressionista, longe de parecer fundada no rigor de uma técnica, é, mais do que qualquer outra, um 'estado da alma'. Se quisermos precisar o traço fundamental de sua originalidade, pode apontar-se o fato de ela ser uma limitação voluntária dos recursos e dos efeitos da pintura. [...] eliminação de qualquer sensação ou impressão que não seja puramente ótica, [...] se nos quer dar o encanto do inacabado ou mais exatamente do incompleto, limita-se à observação e à representação de uma ordem única de sensações.<sup>507</sup>

Todo o início do século XX se caracterizará pelos esforços dos artistas em procurar o predomínio de determinada ordem, seja de imagens, seja de sensações. Essa nova concepção de forma e um novo método de análise são ainda considerados mais ousados e originais nesse aspecto do que no da cor, pois se vê a preocupação em não copiar a realidade, mas fornecer uma versão mais ou menos sistemática e aproximada do

---

<sup>507</sup> FRANCASTEL, op. cit., p.39.

real, o que também conduzia necessariamente a uma revisão dos métodos tradicionais em matéria de composição.

A nova concepção decorativa da composição está, portanto, ligada à prática ao ar livre, a qual implica uma renúncia aos elementos da organização clássica e à idéia de um espaço especial da pintura, possibilitando pelo uso da luz uma variedade maior de apreensões do entorno.<sup>508</sup>

A idéia de simplificação, de traço rápido e sugestivo, seria reforçada pela influência do japonismo<sup>509</sup> na Europa, com a circulação de estampas, gravuras e papéis orientais entre os pintores daquele período.

[...] Descobrem-se nas estampas inúmeras árvores assim recortadas sobre o céu, mas independentemente do fato de serem indicadas com um traço maravilhosamente preciso — em vez de serem indicadas como uma massa — contribuem, juntamente com outros traços, para dar uma representação absolutamente convencional, mas completa da natureza, é uma visão rápida e não perspectiva e não a profundidade sem medida de Monet.<sup>510</sup>

As realizações técnicas renovam também a concepção decorativa, imprimindo uma nova marca na arte.“[...] O impressionismo é uma arte de compromisso: compromisso entre a forma e a cor, entre o espaço e o objeto, entre a sensação e a tradição decorativa ou perspectiva”.<sup>511</sup>

Nas telas impressionistas, a apreensão fenomenológica dos eventos dá-se a partir de um uso inusitado da cor e do emprego de formas pouco lineares. A superfície é constituída por uma simultaneidade de efeitos cintilantes que nada tem a ver com a sobreposição de camadas de tintas. Fenômenos palpáveis e objetos sólidos, como a Catedral de Rouen, surgem como oscilações de luz e fragmentos de cor e textura. Mas,

---

<sup>508</sup> Renoir dizia: “Ao ar livre a luz é mais variada que no ateliê, onde segue inalterável para qualquer tarefa. Mas, justamente por esta razão a luz adquire um papel excessivo ao ar livre. Não se tem tempo para polir uma composição, não se pode ver o que se faz. [...] Ao ar livre o pintor é conduzido a pôr sobre a tela tons que não pode representar na luz atenuada do ateliê.” Renoir. Declarações a Vollard sobre as “teorias impressionistas”. **Grandes Pintores**. Madrid: F&G Editores, 1997.

<sup>509</sup> Noção de deformação e simplicidade idealista da perspectiva, visão sintética da realidade a partir da linha. Representação visual cuja força residia apenas na evocação de linhas, desprezo pelos volumes.

<sup>510</sup> FRANCASTEL, op. cit., p.102.

<sup>511</sup> Ibid. p.108.

para a realização de tais efeitos, não havia métodos nem técnicas preestabelecidos: os impressionistas negavam veementemente a prescrição de um programa de procedimentos a serem tomados entre o que se via no ambiente e o que seria construído na tela. Era o estilo pessoal de cada artista que recriaria a riqueza desse ambiente. Como disse Renoir a respeito do impressionismo: “A verdade é que, em pintura, como em qualquer arte, não existe um só procedimento que se possa encerrar em uma fórmula. [...] Em pintura há algo mais que não se explica de forma alguma, e que é o essencial. Você se põe diante da natureza cheio de teorias, mas a natureza lança toda essa teoria abaixo.”<sup>512</sup>

Em resumo, os impressionistas lançaram um novo olhar sobre os procedimentos da pintura, os objetos da realidade a serem representados e a maneira pessoal (porém não isolada) de apreendê-los, modificando as relações entre o espectador, a obra de arte e os padrões de interpretação codificados pela cultura e pela sociedade.

Esse novo olhar provocou fissuras na Academia e, conseqüentemente, resistências às inovações. De outro lado, o impressionismo criou mitos sobre si, em um movimento ambíguo frente às diversas reações que ocasionou.

#### 5.4. O IMPRESSIONISMO E A CONSTRUÇÃO DE MITOS

A pintura francesa do final do século XIX tem sido terreno particularmente fértil para a criação de mitos sobre a arte moderna. Assim, é conveniente olhar a arte levando-se em conta como as formas estabelecidas de juízo e interpretação foram criadas. Também se faz necessário examinar cuidadosamente esses juízos e interpretações para entender de que modo tais avaliações podem ser parciais ou mesmo falíveis.

O Impressionismo foi além da proposta de apreender a luz, de transmitir emoção e declarar abertamente a intencionalidade do artista. Aliás, Francastel alerta para as

---

<sup>512</sup> RENOIR. Op.cit.

afirmações ingênuas a respeito desse movimento e aponta as restrições consubstanciadas em seus próprios termos.

As afirmações de que a obra de um artista são a tradução de uma visão sensível ou, mais exatamente, de uma visão pessoal, retiram-no das injunções socioculturais por ele vivenciadas.

Outra proposição acerca do impressionismo implica a restrição desse termo à vontade de fixar exclusivamente em telas brilhantes, pelo processo do divisionismo integral, a vibração da luz, limitando a identificação do movimento à exaltação da luz e da cor.

O impressionismo nutriu a ilusão de trazer uma nova concepção da arte; no entanto apenas conseguiu revelar novos aspectos sentimentais ou intelectuais do mundo. A técnica de Cézanne é certamente nova, inédita e, tal como a de Monet, não é uma receita, um segredo transmissível; ela repousa não sobre o saber-fazer, mas sim sobre o juízo, a emoção, o pensamento. Não é a nova técnica que dita ao artista uma nova concepção do mundo exterior e sentimental, é uma certa atitude intelectual que lhe dita a escolha e a combinação dos processos. A invenção, a originalidade permanece, no impressionismo, no domínio do ideal, não se vê no seu ativo nenhuma descoberta, como a da pintura a óleo ou da fundição do bronze que seja de caráter exclusivamente técnico. Enquanto Monet procura em si mesmo a regra decisiva e não conhece outra lei que não seja a satisfação da sua emoção, Cézanne tenta a análise das condições exteriores das quais nasce a sensação.<sup>513</sup>

Por ser um movimento bastante vasto, que agrupava artistas de tendências diversas, o impressionismo coincidiu com as exposições que tiveram mais repercussão, em especial a de 1874, à qual foi aplicada a designação de “independente”, pois foram expostos trabalhos à margem do Salão oficial e com a intervenção da crítica de arte, que voltaria seus olhos para outras realizações além das oficiais, chamando a atenção para os “independentes” da geração em ascensão.

Na década de 1870, o conceito da arte enquanto “impressão” foi associado a um reconhecimento “moderno” dos aspectos inescapavelmente subjetivos da percepção e da experiência. Foi também associado àquelas características estilísticas da pintura por meio das quais uma visão pessoal e espontânea era supostamente expressa. Neste sentido, um “impressionista” era alguém

---

<sup>513</sup> FRANCASTEL, op. cit., p.59.



em cujo trabalho uma certa informalidade técnica parecia revelar uma visão do mundo natural que era ao mesmo tempo imediata e individual.<sup>514</sup>

Harrison ainda considera que, na década de 1870, toda uma rede de conexões desenvolvia-se entre as noções de vanguardismo, improvisação técnica, modernidade e originalidade, conferindo novas conotações a esses termos.

[...] A fidelidade à impressão autêntica e subjetiva passou assim a ser vista não só como medida da “originalidade” dos artistas de vanguarda, mas também como uma condição de sua modernidade.” Ser “original” era ser capaz de perceber, enfrentar e revelar “verdades” escondidas da sociedade contemporânea em geral ou desconsideradas por ela.<sup>515</sup>

Quais seriam, portanto, os cânones na arte moderna? Estilo e técnica? Quais formas de arte foram destacadas como impressionistas? Considerar tais obras é também considerar de que modo a imagem de uma arte moderna foi formada com referência à pintura francesa do final do século XIX e de que modo essa imagem se desenvolveu no Ocidente ao longo do século XX.

As diversas publicações críticas que proliferavam até a metade do século XX ocupavam-se da divulgação de uma ruptura com o passado e apresentavam o caráter distintivo da arte moderna como o sinal e a medida qualitativa de uma mudança que marcava uma época, o que promoveu um sistema de crenças sobre o modernismo na arte. Estas publicações validaram a autoridade dessa tradição durante o século XX, em associação com o sucesso internacional da arte francesa moderna e uma valorização da tradição crítica, que obteve um aval considerável às suas análises. Em outro aspecto, a exigência que os modernistas fazem à arte é que o espectador possa fruir da obra sem a ajuda de análises alheias de mediadores.

O processo de pintar implica uma luta para manter a qualidade na experiência. A obrigação estética do artista é examinar o que já fez e fazer o que for necessário para melhorar sua qualidade formal – ou seja, a qualidade do seu efeito sobre o espectador.

---

<sup>514</sup> HARRISON, op. cit., p.44.

<sup>515</sup> Ibid. p.146.

A variedade de obras associadas ao movimento impressionista e os problemas oriundos dessa diversidade propõem ao espectador recorrer a outros repertórios de leitura. Um exemplo seria o tratamento dado à paisagem, em que não só o recorte, mas a sua própria disposição, modificaria sua percepção.

Para Schapiro, a maior importância do impressionismo talvez resida justamente nessa forma antidogmática de compor, ou seja, na crença em uma sensibilização do olhar mediante proposições inusitadas de reconstrução dos objetos.

Mais que isso, ao propor uma perspectiva enriquecedora sobre o que aparentemente é desprovido de valor, em uma via desprovida de romantizações, o impressionismo recria o ponto de vista como a concepção de um momento em que o mundo aparece mais vivo e cheio de possibilidades. Essa carga valorativa parece ter permeado todo o espírito artístico moderno. Assim, conclui ele, é essa liberdade e a possibilidade individual de criação, sem o compromisso representativo tradicional, que acabam por fundar a pintura moderna.

Tal gesto inovador parece ter tido nas gerações subseqüentes uma repercussão mais profunda do que as influências diretas das soluções meramente técnicas dos impressionistas ou das próprias contribuições individuais de cada artista. Schapiro afirma que o impressionismo "deixou de ser um estilo apropriado para uma geração mais progressista, em meados da década de 1880, apesar de ainda gozar de um prestígio crescente junto ao público e às instituições".<sup>516</sup>

Artistas como Gauguin e Van Gogh tomaram a herança impressionista, principalmente o descompromisso com uma cor fidedigna e a ruptura com esquemas lineares de composição, para negar a crença no otimismo oferecido pela modernidade.

#### 5.4.1. Algumas Distinções Entre os Pintores Impressionistas

O princípio do século XX marcou o surgimento de uma nova tendência nascida do desenvolvimento do conhecimento em todas as áreas.

---

<sup>516</sup> SCHAPIRO, Meyer. **O impressionismo**: reflexões e percepções. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Procuram-se nos tempos modernos os traços característicos dessas transformações e suas repercussões quanto ao futuro, sem esquecer os conhecimentos acumulados. “[...] o impressionismo, ou, se preferir, a pintura dos anos 1870-1900, não é unicamente uma ponte com o passado, já que abre também as portas do futuro ao anunciar a arte das gerações seguintes [...]”<sup>517</sup>

Não seria demais observar que os impressionistas foram ignorados, mesmo pelos artistas, até por volta de 1905. Assim, ao lutarem contra os valores estabelecidos, cada um dos pintores estaria empenhado, a seu modo, na luta pelos seus próprios meios de expressão, de acordo com seu temperamento pessoal.

Analogias entre simbolismo e impressionismo nesse período são freqüentes, confundindo-se, muitas vezes, em virtude da tentativa comum de recriar a emoção e manter o culto da sensação.

O simbolismo, com o seu apetite de novidade e de emoção pura recorre a processos que têm uma notória semelhança com os do impressionismo. Os seus efeitos devem-se essencialmente ao ritmo e à supressão das linhas e do tema, bem como a supressão das imagens clássicas e dos processos descritivos, dá à nova arte uma fluidez até então desconhecida que lhe permite sugerir movimento e o efêmero.

Qualquer uma destas artes se recusa a precisar as imagens, embora sejam pródigas em sugestões visuais, que pretendem provocar não pela representação, mas pela analogia, através da emoção.<sup>518</sup>

Faremos rápidas distinções entre os artistas abarcados pelo movimento impressionista, o qual tem, em um de seus extremos, Courbet (1819-1877), situado na fronteira com o realismo e grande influenciador de Manet (1832-1883), um dos primeiros pintores a adotar um novo estilo percorrendo até Cézanne (1839-1906) e Gauguin (1848-1903), passando por Degas (1834-1917) e Toulouse-Lautrec (1864-1901).

Courbet irá priorizar cenas da vida popular, acentuando a rusticidade das figuras, graças a seu modo próprio de desenhar e à forma de agrupá-las.

---

<sup>517</sup> FRANCASTEL, op. cit., p.158.

<sup>518</sup> Ibid, p.123.

O “Enterro de Ornans” (1849), obra que marca o nascimento oficial da pintura realista, lembra obras do imaginário popular, exemplificado nas cores e na disposição das figuras, bem como em sua forma de retratar pessoas.

Courbet instalou um novo paradigma em sua prática, ao contemplar outros temas e representá-los de outras maneiras, acolhendo de certa forma, também, os tipos sociais com os quais convivia.<sup>519</sup>

Mas ainda se pode considerar o realismo de Courbet sob outro prisma.

Seus quadros sobre a temática do campo ou sobre os operários perturbaram grandemente o público burguês parisiense de 1850, e Courbet passou a ser considerado um pintor socialista não somente por sua ligação com Proudhon.

Os espectadores estavam habituados a interpretar a imagem reportando-se a seu conhecimento da realidade. Como os quadros de Courbet dispõem de poucos códigos convencionais e pistas sobre seus significados, colocam em xeque a compreensão privilegiada que o público burguês tinha da arte e suas tradições de interpretação, transformando-a, segundo Blake e Frascina, em uma imagística popular.<sup>520</sup>

Courbet inclui essa dimensão em suas obras e é considerado um dos iniciadores do Realismo, seja por sua origem camponesa (seus pais eram pequenos proprietários de terra na região de Ornans), seja pela denúncia da exploração das relações de trabalho provocadas pela Revolução Industrial.

Manet, a partir de “Olympia”<sup>521</sup> (1863), apresentou uma versão moderna de um tema essencialmente clássico, e mesmo de um verdadeiro lugar-comum, com uma naturalidade quase fotográfica que chocou o público. Empregou, por outro lado, no

---

<sup>519</sup> “[...] em seu tema e em seu método de representação, atendia aos seus compromissos com sua formação provinciana, dirigia-se com propósito crítico a um público parisiense acostumado a representações anódinas de um ‘campo’ idealizado ou pastoral e apresentava suas credenciais ‘realistas’ radicais em uma ‘linguagem’ que podia ser aprovada por seu círculo boêmio.” In: BLAKE; FRASCINA, op.cit., p.73.

<sup>520</sup> Ver também o ensaio “Courbet e o imaginário popular: um ensaio sobre o realismo e a arte ingênua”. In: SCHAPIRO, op. cit..

<sup>521</sup> A respeito do impacto desse quadro, ver LANCRI, Jean. Olímpia e a questão do modelo. **Porto Arte**. Porto Alegre . 1995. v.6.

quadro “Tocador de Pífaros” (1866), o contraste de cores harmoniosamente distribuídas, criando um irreal espaço plano e unidimensional.

Sisley (1839-1899) realizou experiências em várias condições atmosféricas, captando cor e luz em paisagens, estradas e caminhos.

Pissarro (1831-1903), embora utilizasse uma paleta restrita de cores, conseguiu uma ampla gama de efeitos sutis, provocando a sensação de intimidade e contato pessoal direto com a cena. Foi o único artista a ter suas obras expostas em todas as mostras impressionistas.

Ambos não são tão conhecidos como os outros componentes do grupo impressionista, mas são os que apresentam de maneira mais exemplar as emoções visuais aliadas à técnica, promovendo novas idéias sobre a natureza e a incidência da luz, especialmente em paisagens.

Monet (1840-1926) introduziria na pintura de cavalete um gosto do efeito que vem da ótica teatral. Para esse pintor, a luz é a única impressão. Sofreu influências de Jongkind,<sup>522</sup> Boudin,<sup>523</sup> Courbet e Manet. Em um primeiro momento, ao pintar paisagens, usou tinta empastada, tons puros e seu trabalho era feito ao ar livre. Tentava transformar a realidade observada em um mundo privado de paz, segurança e beleza natural. Com uma sensibilidade mais auto-reflexiva, dirige sua atenção para a natureza, principalmente ao tentar captar o efeito da luz e seu reflexo na água, como nas séries de quadros de jardim, especialmente o “Lago com nenúfares” (1899), que constituirão o ponto de partida para a arte abstrata.

O autodidata Renoir (1841-1919) é um produto das cidades e dos museus. Seu ideal era fazer um bom quadro, como aquele encontrado nos museus que freqüentava. Sentia-se atraído pelos coloristas realistas, por sua liberdade no uso das cores, e não pelo tema em si. Percebia na natureza um sentimento novo de beleza. Em suas obras destaca-se

---

<sup>522</sup> Johan Barthold Jongkind (1819-1891). Paisagista holandês em cujas obras predomina a arte de atmosfera.

<sup>523</sup> Eugene Boudin (1824-1898). Conhecido como pintor de praias, revela dons excepcionais ao observar e registrar a natureza. Ao mesmo tempo, capta os gestos característicos das pessoas em seus quadros.

um tipo feminino carnudo, cujo encanto é dado não pela regularidade dos traços, mas, na frescura da pele, pelo brilho dos olhos e, sobretudo, na boca carnuda e vermelha, características visíveis em seus quadros. Exprime uma visão pessoal ao fixar uma imagem viva segundo sua fantasia. Sofre influências de Ingres, Cennini e tem admiração por Rafael. Utiliza cores simples e claras, criando formas ao mesmo tempo sensuais e intelectuais. Percebe-se, no caráter específico do desenho, a evolução de sua arte a partir da concepção do descontínuo e do esboço.

Francastel sintetiza os pontos em comum e as distinções entre os três principais artistas impressionistas.

[...] Monet, Cézanne, Renoir têm uma fonte comum: partem de uma análise dos reflexos da luz nos objetos, por volta de 1875, sob a influência da crítica, chegam a uma fórmula de arte que assenta no divisionismo integral e na representação da luz do dia; depois, separam-se e Monet envereda por um estilo decorativo e literário, renunciando a estudar outros efeitos que não os coloridos e cede ao virtuosismo; Renoir, pelo contrário, desenvolve o estudo das repercussões da nova pintura nas formas e durante muito tempo procura conciliar, recorrendo à teoria da nuance, a lição de Monet com o realismo.<sup>524</sup>

As novas propostas técnicas e tecnológicas instigam os artistas a procurarem composições, temáticas e formas de apreensão dessa inquieta realidade. Os resultados inesperados da aplicação à indústria e à vida social das descobertas da química, da eletricidade e da mecânica acenam com possibilidades de uso de novos recursos.

Um desses exemplos é Seurat<sup>525</sup> (1859-1891). Quando inicia sua técnica pontilhista, aproxima-se dos impressionistas pela temática, ao retratar temas contemporâneos e cotidianos da vida parisiense, como em “Tarde de domingo na ilha de Grand Jatte” (1884-1886)<sup>526</sup>, tela na qual os cidadãos, em perspectiva, compõem a cena de um domingo típico, entretidos em diversas atividades de lazer na mencionada ilha.

<sup>524</sup> FRANCASTEL, op. cit., p.88.

<sup>525</sup> Meyer Schapiro afirma que a arte de Seurat nasce de dois opostos: Puvis de Chavannes, acadêmico, com grande conhecimento da arte passada e seu sério desejo de estilo nobre e monumental, adequado às idéias de sua época; e os impressionistas, dos quais aproveitou a esquematização em um método mais deliberado, alcançando um estilo único. Cf. SCHAPIRO, op. cit.

<sup>526</sup> Meyer Schapiro considera a Grande Jatte uma obra de enorme complexidade e de realização histórica, pois resolveu uma crise na pintura e abriu novos caminhos, como aqueles trilhados por Signac. Cf. *ibid.*, p.149.

Esse quadro iria revolucionar a composição na tela: no lugar de pequenas pinceladas com o formato de vírgulas, compõe milhões de pontos, provocando efeitos óticos quando olhado a distância. Para tanto, Seurat leu vários tratados de ótica e química lançados em Paris naquele momento.<sup>527</sup>

Ainda sobre o pontilhismo podemos considerar a transmissão de sensações a partir de um artifício refinado, em que o meio de ordenar e proporcionar a sensação ótica se dá mediante a evocação dos objetos pelas cores, em uma espécie de colagem que compele a ver no quadro uma superfície finamente estruturada composta por um número infinito de unidades superpostas e agregadas à tela.

Seurat, com seu gosto pelo ambiente mecânico e construído, será considerado por Schapiro o primeiro pintor moderno a expressar nas formas a beleza das técnicas modernas. Isso pode ser constatado em sua profunda admiração pelos modelos de estrutura e realizações da engenharia — como a Torre Eiffel, que toma como tema em um quadro de 1889 —, assim como pontes ferroviárias e canais.<sup>528</sup>

Seurat interessava-se também por figuras humanas. Elegia particularmente espetáculos de entretenimento como objetos de observação, ressaltando a mecanização do humano em figuras impessoais como manequins, dançarinas e músicos, com seus movimentos esquemáticos executados para impressionar a platéia — caso de obras como “Circo” (1891) e “Desfile” (1887-88).<sup>529</sup>

Sob a bandeira de que tudo o que era insólito, pessoal ou inesperado podia ser chamado de impressionismo, colocaram-se Degas e Toulouse-Lautrec, que, entretanto, não tinham, sobretudo o primeiro, quase nada em comum com os impressionistas.

Degas denominava-se desenhista. Apaixonado pelo desenho, pesquisava sistematicamente os gestos e movimentos, transmutados em vários meios técnicos (como

---

<sup>527</sup> Meyer Schapiro analisa o caráter científico dos pontos, os quais considera mais que uma simples técnica. Parece-lhe um grande refinamento a construção de imagens na qual a forma é construída discretamente e as massas sólidas emergem de uma infinita dispersão de pontos diminutos, uma espécie de vir-a-ser para o olho. Cf. *ibid.*, p.147.

<sup>528</sup> Consideremos também que pontes de ferro e seu uso em outros meios como arcos em estações ferroviárias e mercados representavam a modernidade para a mentalidade popular.

<sup>529</sup> Para esse pintor, a arte fundava-se na razão, daí a necessidade de se retirar da pintura tudo aquilo que se liga ao acaso: é preciso haver ordem e certeza em sua elaboração.

o pastel e os moldes em cera perdida), captando-os em ângulos e recortes inusitados. Apesar disso, dedicou-se à escultura ao final de sua vida, quase cego, retratando cenas da vida moderna: bailarinas, mulheres ocupadas em suas toaletes, entre outros.<sup>530</sup> Mordaz na pintura dos costumes de seu tempo, beira a sátira e a caricatura.

Sua grande habilidade técnica aliada à sensibilidade permite-lhe desenvolver uma fixação pelo inédito, o intangível e o fugidio. Assim, freqüentemente escolhia como personagens jôqueis, dançarinas e operários. Na verdade, tais personagens seriam motivos para fixar o instante passageiro ou o gesto fugaz, propondo outros pontos de observação, a inclusão do imprevisto e uma nova visão de movimento.<sup>531</sup>

A temática do mundo moderno era o diferencial de Degas. Toulouse-Lautrec, por sua vez, iria retratar o submundo desse moderno: bordéis, freqüentadores de bailes, artistas, introduzindo, como arte e meio de representação, o grafismo e os cartazes.

Francastel considera ainda o trabalho de Degas, juntamente com o de Rodin, como os precursores do nu moderno, pois todos os pintores e escultores posteriormente irão encontrar suas referências nesses dois artistas. Tanto um como outro se empenharam na procura de atitudes novas e inéditas, defendendo a mobilidade como a maior descrição do homem.

Esse mundo urbano rasgado por reformas urbanísticas mostra uma vida agitada, em que seus atores, embriagados pelo novo, pelo moderno e pelo progresso, traduzem uma nova estética. A bailarina e o bebedor de absinto figuram ao lado de retratos de madames, cenas domésticas, paisagens do campo ou regatas e cenas de desfiles nas cidades.

A obra de Cézanne impressiona pela abrangência. A cor, o desenho, a modelagem, a estrutura e a expressão são admiráveis; suas imagens ricas em conteúdo,

---

<sup>530</sup> Em MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Degas escultor e história da arte”. **Anais da XI ANPAP**, out. 2001, texto baseado em tese de doutorado defendida na ECA/USP, faz-se uma observação acerca de sua “Pequena bailarina de 14 anos”: elementos da cultura naturalista em literatura e a grande problemática do realismo e do uso da cor na escultura de alguma forma estão representados na obra do artista.

<sup>531</sup>“O movimento da lavadeira interessa-lhe não só porque na sua instantaneidade exprime essencialmente a mobilidade e porque pelo fato de dizer a vida adquire, se se deixar correr a inspiração, um certo valor poético.” Cf. FRANCASTEL, op. cit., p.139.



expressando o valor de pequenos toques de tinta na criatividade das pinceladas. Para esse pintor, a luz cria uma nova modalidade de volumes e, em consequência, uma estética sobre a atmosfera. Cézanne busca o efeito por meio da afirmação dos contrastes; a cor é um elemento em si e alia à vivacidade das sensações o gosto pela ordem em uma essência quase matemática. “[...] Sua pintura é uma arte equilibrada, não no sentido de possuir efeitos estáveis ou moderados, mas no de reunir qualidades opostas num jogo escrupulosamente controlado.”<sup>532</sup>

Incompreendido, marginalizado, Cézanne lutou por anos, contra si, contra o público e a crítica pela qualidade e a legitimidade de suas obras, estabelecendo a complexidade de variações de temas e técnicas como prioridade em seus quadros — o que influenciaria, nas décadas de 30 e 40 do século XX, artistas considerados revolucionários na maneira de compor e expressar a pintura sob novas formas.

Gauguin (1848-1903) personificou o desejo da virada do século de retornar a vida primitiva idealizada. Viajou ao Taiti à procura de um mundo e uma natureza não artificiais, empenhando-se em captar a espontaneidade da arte daqueles povos. Foi um dos primeiros pintores a utilizar a cor com propósitos puramente decorativos e emocionais, contribuindo com seu estilo simplificado e não-naturalista para a arte moderna, a par de Van Gogh (1853-1890) e do *fauve* Matisse (1869-1954).

Retornando aos primeiros impressionistas, pode-se afirmar, em termos gerais, que Monet possuía como essência a imaginação e o sentimento; Degas, a meio termo, contribuiria com valores lógicos, e Cézanne realizaria a síntese das propostas anteriores.

Se Monet é considerado o renovador do sentimento decorativo, Cézanne o será do desenho e do modelado. Renoir, por sua vez, é tido como o renovador do sentimento da forma monumental e expressiva.

Nesse amplo espectro de considerações, podemos, enfim, oferecer uma definição mais flexível para o movimento impressionista.

---

<sup>532</sup> SCHAPIRO, op. cit., p.79.

[...] Não há uma corrente impressionista e uma corrente clássica perfeitamente demarcada; há uma série de esforços individuais de um certo número de personalidades particularmente dotadas, intérpretes das idéias que circulam. [...] pode-se definir cada um desses artistas por um traço que explica o sentido geral do seu esforço e ver em Monet um espírito mais filosófico aliado a uma visão mais espontaneamente original; em Renoir, o pintor mais naturalmente capaz de criar livremente as formas; em Degas, o observador mais crítico e mais preocupado em fixar uma nova visão do corpo humano; em Cézanne, o espírito mais naturalmente clássico porque o mais ligado à noção de ordem. No fundo o que há de comum entre todos eles é a vontade de fugir às interpretações tradicionais.<sup>533</sup>

Sobre a obra deixada por Berthe Morisot (1841-1895) e também por Mary Cassat (1844-1926), podemos pensar sobre o olhar feminino apreendido e transposto em temáticas mais caseiras e intimistas, mas, nem por isso menos revelador deste momento de transformações, questionando a universalidade e o universo proposto pelos impressionistas.<sup>534</sup>

Feitas tais distinções veremos que o impressionismo, apesar de flexível em sua diversidade, recebeu variadas críticas e resistências às suas propostas.

#### 5.4.2.Reações ao Impressionismo

Retomemos as repercussões da técnica na obra de arte por volta de 1860. Esse aspecto é essencial para entendermos as reações ao impressionismo, especialmente no tocante ao uso da luz e da cor pelos pintores.

Se Monet pintava a luz é porque possuía uma noção da cor diferente da de seus predecessores. Toda a teoria da cor se assentava anteriormente na idéia de que na natureza existe um número pequeno de cores simples. Até àquela época, a maioria dos pintores

<sup>533</sup> FRANCASTEL, op. cit., p.164.

<sup>534</sup> Sobre esse tema ver: GARB, Tamar. Gênero e representação. In. FRASCINA et al, op. cit.; POLLOCK, Griselda. Vision, voice and power: feminist art history and marxism e POLLOCK, Griselda. Modernity and the spaces of femininity. In. FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (Ed.) **Art in modern culture**: an anthology of critical texts. London: Phaidon Press/The Open University, 1999. No caso brasileiro, temos, entre outros: MENDONÇA, Áureo G. Georgina de Albuquerque nos primórdios do modernismo brasileiro. In: **Anais** EBA 180 anos. EBA/UFRJ, 1996 e OLIVEIRA, Miriam Andréa. **A mulher e as artes**: as pintoras da Primeira República no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1998. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientadora: Dra. Eulália Lobo. (mimeo.).

representava a luz sobre as coisas a partir das cores "reais" dadas pela ótica e concretamente pela natureza, coladas aos objetos.

Esse método baseia-se, como é evidente, na crença da realidade da cor, identificada com os pigmentos diluídos num excipiente, quando da preparação das tintas. Em consequência do progresso dos conhecimentos no século XIX, os pintores impressionistas descobriram que a luz não é simplesmente devolvida pelas superfícies revestidas de pigmentos coloridos, mas é uma das realidades físicas elementares, uma das formas de apreensão do universo. Daí deduziram naturalmente que ela não podia ser considerada apenas capaz de refletir as cores das coisas, uma vez que verdadeiramente continha em si a totalidade de seu espectro e as possibilidades de referir-se às aparências.

O Impressionismo repousa em uma nova concepção técnica das relações entre a visão e as coisas, assim como em uma nova concepção da natureza física da luz, doravante integrada nas forças vivas da natureza.

O que é moderno por volta de 1880 não é nem a técnica, nem a ciência, nem a pintura em si: são os homens que submetem variados modos de atividade, ora a intenções conservadoras, regra geral das forças sociais estabelecidas, ora, pelo contrário, a uma exploração renovada do campo indefinido das aparências. É, portanto, natural que, na mesma época, se observe igualmente, ao nível do pensamento técnico e do pensamento científico, uma metamorfose paralela ao objeto.

Muitos críticos e historiadores da arte têm freqüentemente chamado a atenção para o brilho das cores e esboços com traços como características de pinturas impressionistas, formando o que seria um estilo próprio. Mas observemos também que muitos trabalhos do final do século XIX apresentam essas mesmas qualidades. Tomado isoladamente, o estilo não identifica os impressionistas com facilidade.

Críticos comentam a substituição dos fins pelos meios. Essa maneira ou estilo foi dirigido a algo, a expressão do que seria para os pintores uma verdade fundamental. O impressionismo pode ser visto como introdutor do "novo", reconhecido a partir de uma arte naturalista objetiva. Nessa perspectiva, os efeitos e esboços dos quadros impressionistas podem também ser verificados em *näifes* e artistas não treinados.

A produção de imagens por meio da luz é o contato de uma força material com outra, em que a marca, o traço de interação material no local onde ocorreu produziu impressão. A impressão é sempre um fenômeno superficial, imediato, primário e não revelador. Como primário e espontâneo, a impressão pode ser associada com particularidade, individualidade e originalidade.

Nesse sentido, os impressionistas desejaram chamar a atenção para a particularidade ou originalidade de seu olhar e sensação sobre a natureza. A partir de uma psicologia da percepção, veremos que Manet identificou um 'realismo visual', enquanto Monet e Renoir traduziram um "realismo emocional".

A reação contra o impressionismo foi violenta e multiforme. Censurava-se aos impressionistas seu acefalismo. Paralelamente às investigações de Monet e de outros pintores, temos a ação de outros pintores, como os comentados Seurat e Signac, Cézanne, Van Gogh e Gauguin.

Personificada no nome de Paul Cézanne (1839 - 1906), a reação foi ainda mais viva e a sua influência na pintura contemporânea, mais duradoura. Foi reivindicado pelos pintores de todas as escolas, do naturalismo ao cubismo, passando pelo impressionismo. Mais do que qualquer outro, esse pintor tinha a nostalgia do classicismo. Com suas deformações e deslocamentos da realidade, que serão reclamados por todos os defensores da "revolução" pictórica, dedicou-se a traduzir a luz e a cor em naturezas-mortas e em paisagens mediterrâneas, um espírito de síntese desses elementos.

Paul Gauguin (1848-1903), para quem a "barbárie foi um rejuvenescimento", iria procurar tal barbárie não apenas no âmago da Bretanha, mas até na Polinésia. Também contesta o "superficial" do impressionismo, ao qual opõe a poesia do simbolismo exótico. Do ponto de vista plástico, utiliza cores uniformes e intensas e volumes simplificados, que se opõem à execução fluida de Monet e de seus pares.

A visão do seu amigo holandês Vincent Van Gogh (1853-1890) foi transfigurada pela descoberta da Provença, que ele achava "mais bela que o Japão". A defesa apaixonada de seus princípios iria, no início do século XX, marcar profundamente a pintura contemporânea, particularmente o fauvismo.

No simbolismo, os instrumentos utilizados nas manifestações artísticas evocam o mundo das idéias. No dizer de seus adeptos, simbolismo seria a arte baseada na representação das imagens do mundo das idéias. Propõe uma expressão, na pintura, que corresponda à usada na linguagem, ou seja, livre para misturar o concreto e o abstrato, o material e o ideal dentro de um todo único.

Para os simbolistas, definir de forma absoluta o objeto é destruir o prazer do conhecimento gradativo e intuitivo de sua verdadeira natureza. As coisas devem, portanto, ser apresentadas não mediante uma nomeação direta e definitiva, mas por meio dos símbolos: o símbolo é, em si mesmo, inesgotável.

Os simbolistas pretendiam, até mesmo, que suas obras dêem margem a múltiplas interpretações. Para tanto, utilizavam-se de símbolos que possibilitassem a multiplicidade de interpretações de seus significados. Essa é uma das principais proposições do simbolismo, que na literatura tem uma vitalidade maior que na pintura. Tanto escritores como pintores têm em comum a crença de que para se apreciar a obra de arte não é necessária a compreensão de seu significado racional, como também não é indispensável que a obra tenha um significado exato.

A realidade ordinária e prática não assume relevância para esse artista, que faz questão de estabelecer um distanciamento orgulhoso da sociedade. Demonstrando total indiferença por assuntos políticos e acontecimentos sociais mantém-se isolado do homem comum, fazendo arte para um pequeno círculo de pessoas que podem cultivar o gosto por algo que, à primeira vista, parece totalmente incompreensível e incomensurável.

Odilon Redon (1840-1916), o mais representativo dos simbolistas, pretendia atingir “tudo quanto ultrapasse, ilumine ou amplifique o objeto, e eleve o espírito às regiões do mistério, tudo quanto se preste ao símbolo e quanto a arte comporte de inesperado, impreciso e indefinível”. Para ele, a arte da “essência” deveria triunfar sobre a da “aparência”.<sup>535</sup>

Suas obras apresentam uma atmosfera de sonho e de insólita sugestão. Redon desenhava com rigor, sem esquecer a importância dos efeitos de luz e cor em cenas

---

<sup>535</sup> Citado em **Arte nos séculos: a civilização ocidental**. São Paulo: Abril Cultural. 1971. p.1.454. v.6.

esmaecidas que são verdadeiras aparições de um mundo fantástico. Intentava explorar a psique, devendo a expressão artística inspirar a introspecção e a reflexão do espectador em pinturas imaginativas e de temas fantásticos que representassem fragmentos de sonhos. Propõe uma reação à sociedade industrial onde haja a possibilidade de sonhar em um mundo não contaminado pela mecanização do moderno

Gustave Moreau (1826-1898) é outro representante do simbolismo cujos pintores se afastavam do naturalismo objetivo dos impressionistas. Preferia buscar inspiração em uma síntese imaginativa de fontes literárias e mitológicas, utilizando a cor e a forma para conferir a suas obras um significado mais expressivo do que descritivo. Os simbolistas ligados a Moreau precederam os surrealistas quando introduziram certa noção de fantasmagoria e inconsciente, segundo a qual tudo é representado pela perspectiva do símbolo.

Os Nabis eram os artistas que se autodenominavam “profetas” e que adotaram os novos padrões de pintura anunciados por Paul Sérusier (1864-1927) por volta de 1890.<sup>536</sup> Mesmo expressando o desejo de independência pictórico, os nabis davam à pintura uma função decorativa, destinada aos salões dos colecionadores. Apesar de não terem realizado uma grande obra, foram importantes por prepararem o público para os movimentos que se seguiram. É o caso de Maurice Denis (1870-1943), que em 1890 lançava a sua célebre definição de pintura: "Há que recordar que um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, é essencialmente uma superfície plana coberta de cores reunidas numa certa ordem". Incluem-se ainda Pierre Bonnard (1867-1947) e Édouard Vuillard (1868-1940).

Os artistas, nesse momento, dedicavam-se a múltiplas criações, utilizando diversos veículos e materiais. Em Paris, Eugene Grasset desenhava calendários, executava vitrais, fazia trabalhos em ferro e cartazes para espetáculos de teatro. Nos vitrais, suas

---

<sup>536</sup> Paul Sérusier (1864-1927) ingressou na Academia Julian (1888) apesar das resistências familiares e frequentou pequenos ateliês com Denis e Bonnard. Conheceu Paul Gauguin em Pont Aven e realizou a ponte entre esse artista e os nabis. Trocava correspondências com esses pintores, inclusive Redon. Apaixonado por pesquisas pictóricas e filosofia, reuniu suas teorias estéticas sob o nome de *ABC de la peinture*. Seus quadros se aproximam visualmente da obra de Gustav Klimt (1862-1918) e influenciou pintores ligados ao cubismo.

figuras e flores aparecem fortemente delineadas e o colorido é chapado, lembrando às vezes as pinturas de Gauguin.

É possível colocar na perspectiva da modernidade heterodoxa esses movimentos, isto é, relativamente àquela modernidade que se interessou por fundir arte e vida ou por contestar o projeto das vanguardas históricas. É no âmbito do Futurismo e Dada, sobretudo, que ocorreram inúmeras quebras de barreiras entre técnicas e linguagens e que a matéria desempenhou um papel determinante, vindo a negar o tradicional valor de permanência.

Se Dada descrevia da coerência do tempo linear e negava a ideologia do progresso, o Futurismo, ao contrário, apostava numa arte que mergulhasse na contemporaneidade e se imbuísse de seus valores visuais, comportamentais e ideológicos, em sentido puro e amplo.

Temos, assim, nesse quadro esquemático, a multiplicidade de reações e caminhos que iriam repropor, retomar ou mesmo negar as aparências, representações e sonhos aninhados nas transformações proporcionadas pela modernidade e captadas a seu modo pelos impressionistas.

Nesse reordenamento de proposições artísticas e modificações na estrutura do conceito de arte e obra, o público desempenharia um papel fundamental de empatia e sintonia com as mudanças promovidas por tais atitudes. A crítica, por sua vez, exerceria crucialmente a ponte entre esses setores e orientaria valores e gostos “palatáveis” aos mundos modernos propostos pelas diversas correntes.

## 5.5. O PÚBLICO E A CRÍTICA. FORMAÇÃO DE GOSTOS E VALORES

O público não estava pronto nem propenso a assimilar novas tendências e possibilidades de apresentação pictórica e mantinha-se desconcertado frente à diversidade de correntes artísticas naqueles anos de transição.

É compreensível tal desconcerto do público se compararmos a carreira artística francesa à vida militar. Regulada por leis escritas e consuetudinárias, regida por

regulamentos, promovia o avanço lento e regular até à consagração, via regras estabelecidas pela Academia.

O percurso iniciava-se nos ateliês da Escola de Belas Artes, onde os alunos eram preparados, por meio de conferências e cursos intermináveis, para a perfeição de desenhos e cópias, percorrendo uma trajetória que abarcava de menções honrosas a medalhas, do prêmio de Roma às aquisições pelo Estado, das encomendas do governo à eleição para a Academia, consagrando-se no trânsito dessas esferas.

Vejamos o funcionamento da Academia de Belas Artes, na França, essencial para entendermos a posição do público na recepção de obras e a aceitação do artista na sociedade, tanto em seu círculo de relações, como na aquisição de status social e artístico.

Esta Academia de Belas Artes, uma das seções do *Institut de France*, regia despoticamente as artes francesas. Entre seus membros eram escolhidos os professores da Escola de Belas Artes e os diretores da Academia Francesa de Roma, ou seja, as pessoas que tinham por missão instruir as novas gerações. Ao mesmo tempo, a Academia controlava o júri de admissão e premiação dos Salões bienais, o que lhe conferia o poder de excluir dessas exposições todos os artistas que não estivessem de acordo com suas exigências. Através de sua influência sobre o diretor de Belas Artes, a Academia também participava das decisões relativas à compra de quadros para os museus ou para a coleção pessoal do imperador, bem como das decisões da comissão para decorações murais. Em todas essas questões, a Academia naturalmente favorecia seus alunos mais dóceis, por sua vez, favorecidos por aquele público que vê em prêmios e medalhas uma prova do talento de um artista.<sup>537</sup>

As concepções artísticas que orientavam os métodos da Academia foram formuladas por David por volta de 1800 e modificadas, mas não abrandadas, por Ingres. Aferrado aos ideais clássicos, sem qualquer consideração ou interesse pelas tentativas daqueles que optavam por outros caminhos, Ingres ignorava por completo as idéias e transformações que agitavam as artes naquele momento.

Para Ingres (1790-1867), que seguia a tradição de Rafael, o objeto deveria ser bem desenhado, a linha sobrepôr-se à cor e, assim, cada objeto deveria ser minuciosamente delineado por um contorno preciso. Esse princípio levou seus seguidores

---

<sup>537</sup> REWALD, John. História do Impressionismo. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.15.



a uma habilidade vazia, na qual o desenho correto tornou-se um fim em si, criando um colorido frio e uma execução formal.

Tais princípios contrastam com as composições impressionistas, nas quais sobejavam os tons e cores fortes, as pinceladas em forma de gancho e, para o horror dos acadêmicos, a insinuação da forma pelos tons e luzes, sem o uso formal das linhas.

Os artistas acadêmicos eram restringidos em suas escolhas de temas pelo legado das noções aristocráticas quanto ao que era digno de representação e de que modo.

Esse “decoro” era codificado em uma hierarquia de gêneros.

A pintura histórica era considerada mais “elevada” que o retrato, que por sua vez tinha mais valor que a “pintura de gênero” (retratando a vida cotidiana de pessoas comuns). A paisagem estava ainda mais abaixo, com a natureza-morta no escalão inferior da hierarquia.

Esta escala de importância corria paralelamente a uma escala de capacidade e da perícia necessárias. Quanto mais séria uma categoria de pintura, maior a expectativa de perícia no desenho e de um acabamento perfeito e altamente refinado.

[...] Essas distinções também se revelavam por diferenças de escala e formato, uma pintura importante seria tipicamente grande. Por fim, certos temas ou assuntos – violência, a plebe, o crime comum, os vícios menos respeitáveis e assim por diante – não deveriam ser mostrados, ou se fossem, como o eram a violência aberta e a atividade sexual, apenas na segurança de contextos convencionais (e tipicamente mitológicos).<sup>538</sup>

É, pois, compreensível a reação do público, que muitas vezes chegava às gargalhadas, quando das exposições impressionistas. Os espectadores estavam condicionados a ver uma “história” representada nas obras expostas, principalmente nos Salões, onde os artistas tinham a oportunidade de se tornarem conhecidos do público e de obterem novos compradores, construindo assim uma reputação com a ajuda da imprensa especializada.

---

<sup>538</sup> BLAKE; FRASCINA, op. cit., p.60.

[...] Esses [novos compradores] careciam de toda educação artística e davam-se por satisfeitos com qualquer coisa que lhes deleitasse os olhos e o coração: belos nus, histórias sentimentais, temas religiosos, feitos heróicos, flores das quais “quase se podia sentir o perfume”, cenas patrióticas e relatos emocionantes. Era natural que a paisagem pura fosse vista como uma categoria inferior, e os pintores de cenas históricas concentravam seus esforços nos personagens, deixando as paisagens de fundo a cargo de especialistas em nuvens e montanhas. Em suas resenhas, os próprios críticos enfatizavam principalmente os temas e descreviam os quadros, em vez de julgá-los.<sup>539</sup>

A atmosfera de debate nos cafés em que se reuniam grupos de artistas de variadas tendências contrastava violentamente com os círculos oficiais da arte, onde a transgressão às regras era punida com a marginalidade e o ostracismo.

Para além das discussões da luta eterna entre classicismo e romantismo naquele momento, uma nova questão era apresentada pelo realismo que Courbet introduziria em 1855, ou seja, cenas e personagens que não eram necessariamente belos e que retratavam aspectos poucos comuns da cena cotidiana entrevista nos quadros oficiais.

O poeta Fernand Desnoyers, em um artigo publicado ao final de 1855, proclamava a incorporação desse aspecto “marginal” à representação artística:

Sejamos pelo menos um pouco nós mesmos, ainda que possamos ser feios! Não escrevamos, não pintemos nada além daquilo que é, ou ao menos daquilo que vemos, que conhecemos, que já vivemos. [...] Qualquer figura, bela ou feia, pode satisfazer à finalidade da arte. Sem ser uma apologia do feio ou do mal, o realismo tem o direito de representar o que existe e aquilo que se vê.<sup>540</sup>

Saliente-se a mudança de abordagem dos críticos a partir dos artigos escritos por Zola em 1867. Antes, os críticos enfatizavam o conteúdo narrativo das obras de arte. A preocupação de Zola com os meios de representação, mais do que com o tema representado, tornou-se um modo convencional de falar sobre pinturas modernas.

Em 1874, o público, auxiliado por críticos de arte em artigos de jornais, cunhou o termo “impressionismo”, com base no título de um estudo de Claude Monet, “*Impression*”, sugerido por Renoir.

---

<sup>539</sup> REWALD, op. cit. p.17.

<sup>540</sup> Apud REWALD, op. cit., p.24.

A exposição de 1874, os Salões dos Recusados e os Salões oficiais seriam contrastados, apoiados, afiançados e renegados a partir de determinados critérios estéticos pelos decanos da Academia de Arte.

De início pejorativo e crítico, a expressão “independente” e, principalmente, o termo “impressionista” foram adotados pelos artistas em um amplo leque de convergência de estilos, ideais e técnicas.

[...] Mas, quando decresce e se transforma, o Impressionismo limpa a vista dos pintores, enriquece-lhes os sentidos com um tesouro enorme de sensações diretas que ninguém experimentara antes, tão sutis, tão complexas e tão vivas, dota-lhes a técnica com um novo e sólido instrumento e trabalha, por sua própria intransigência, para a libertação futura da imaginação até então prisioneira de um idealismo plástico e de uma imposição literária que tinham dado todos os seus frutos nos últimos quatrocentos ou quinhentos anos.<sup>541</sup>

A recepção a esse novo olhar baseado na “impressão” foi formada, tanto pelo crítico moderno quanto pela própria pintura. Aplicam-se conceitos a que o “leitor” da época não estaria familiarizado ou que lhe teriam parecido irrelevantes ou absurdos, pois via o que estava no quadro antes de ver o quadro.

Os críticos conservadores precisavam de alvos de ridículo para usar em suas justificativas dos valores e das noções tradicionais de competência artística para lidar com as novas formas de pintura. Já aqueles que se identificavam com a vanguarda emergente precisavam de modelos de modernidade e de sinceridade para apontar tais ou quais obras como consistentes e detentoras de um “desafio ao gosto”.

O vocabulário da crítica de vanguarda era constituído por termos como “análise”, “sensação”, “efeito”, “originalidade” e “temperamento”. Segundo a teoria da vanguarda da época, originalidade era a qualidade que se devia procurar e que se fazia conhecer por meio de efeitos distintivos; se o artista utilizasse somente a perícia, o resultado seria não-artístico e comum.

Estudiosos apontam o exemplo de Cézanne, cujo temperamento forte impelia-o a trabalhar contra a corrente de formas culturais representantes de um gosto burguês

---

<sup>541</sup>REWALD.op.cit, p.361.

padrão. Essa resistência era exatamente o que “originalidade” passara a significar na década de 1870 e o que, em grande medida, continuou sendo para a crítica de arte moderna nos cem anos seguintes.

Nessa perspectiva da relação entre o crítico, a obra e o espectador, podemos considerar, com base na observação de Georges Didi-Huberman, quais os níveis de apreensão, tradução e discursos entabulados a partir de novas abordagens que fogem às regras estabelecidas. Também se podem questionar os critérios de eleição de determinada obra ou pintor quanto a sua exceção e excepcionalidade. “O discurso sobre uma obra de arte a traduz para o espectador. Nesta tradução perde-se a fruição e contemplação do referido objeto.”<sup>542</sup>

Ao examinarmos as práticas sociais específicas da arte que representam aspecto contraditórios da modernidade, surge a questão do individualismo e o grau de liberdade do artista no processo de escolha dos temas. Em que medida o ensimesmar-se, a questão “o que eu sinto”, refletem na obra de arte? Afinal, o que torna um trabalho uma obra de arte?

Se considerarmos que [...] “obras de arte” não são necessariamente vistas e conhecidas “em si” e “por si”; existindo para nós como elementos de um universo de idéias, teorias, valores e crenças dos quais são inseparáveis,<sup>543</sup> podemos perceber o grau de ingerência dos críticos ao apontar critérios concretos em sua legitimidade e ao construir uma dada legibilidade do que seria moderno ou aceitável, belo ou diferente, referente ou subjetivo.

Se as reações ao impressionismo promoveram outras práticas culturais e sociais de fruição, veremos que esse instrumental será apropriado por discursos e pessoas em uma gama complexa de interesses e projetos.

Dessa forma, partindo das premissas de eleição de determinados discursos sobre obra de arte, temática e estilo; recepção de críticos e públicos acerca de pintores “originais” e das idéias sobre civilização, progresso, moderno e nacional, verificaremos

---

<sup>542</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l’image**: question posée aux fins d’une Histoire de l’Art, Paris: Editions de Minuit, 1992.

<sup>543</sup> Ibid., p.34.

como o modernismo será instituído em terras brasileiras e quais os mitos construídos em torno de sua afirmação como vanguarda.

## 5.6. MODERNISMO NO BRASIL. TENDÊNCIAS, DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS.

### A SEMANA DE 1922 E A FUNDAÇÃO DO MITO SOBRE O MODERNO

O moderno<sup>544</sup> aparece como um termo mais ou menos próximo ao sinônimo de “novo” no século XVI e foi usado para distinguir dos tempos anteriores o período medievo.

No século XVIII, o termo foi utilizado com uma inflexão característica, que podemos definir como “um estado de alteração, talvez de melhoramento”, mas também foi aplicado, indiscriminadamente, para conceitos como modernização, modernismo e moderno, ao indicar atualização e melhoria.

No século XIX, começou a atingir um círculo mais favorável e progressivo: “Pintores modernos”, de Ruskin, foi publicado em 1846 e Turner torna-se seu protótipo ideal para demonstrar a distintiva e “atual qualidade de verdade para natureza” em suas paisagens povoadas de temas modernos (como as ferrovias) e expressos em névoas ou com efeitos de passagem de tempo atmosférico.

Muito rapidamente, “moderno” substituiu sua significação de “novo” para “apenas novo”, ou “agora”, e por muito tempo também foi utilizado como designação de processo na perspectiva de olhar o passado com a qual contemporâneos devem ser contrastados na falta de um presente.

Ocorreu uma série de rupturas em toda arte no século XIX: rompimentos com as formas e com o poder, especialmente com a manifestação da censura burguesa, modificando o lugar dos artistas. Estes assumiram o papel de um *dandy* ou um de radical anticomercial e, algumas vezes, de ambos.

---

<sup>544</sup>WILLIAMS, Raymond. When was modernism? In. FRASCINA; HARRIS (Ed.), op. cit. (Tradução nossa.)

Qualquer explanação dessas mudanças e suas conseqüências ideológicas devem tomar como princípio que o século XIX foi o momento de uma grande mudança nunca antes vista na produção da mídia cultural. Fotografia, cinema e rádio reproduzem e gravam a tudo e a todos, avançando decisivamente durante o período identificado como modernismo. Em um primeiro instante, grupos culturais defensivos formam-se, rapidamente dividem-se e tornam-se, competitivamente, autopromotores de suas verdades e novidades.

Os anos 1890 foram o último período dos movimentos, o momento no qual o manifesto (em novas revistas) torna-se emblemático da própria consciência, e escolas realizam autopropaganda de seus princípios. Futuristas, Simbolistas, Surrealistas, Cubistas, Vorticistas, Formalistas e Construtivistas, todos, invariavelmente, anunciaram sua chegada com uma paixão e uma desdenhosa visão do novo. Com a mesma rapidez, provocaram-se fissuras e rompimentos por meio de “verdades” proclamadas para prevenir inovações, o que acabou fixando-as como ortodoxias.

Os movimentos são produtos provocados, entre outros fatores, por mudanças na mídia pública. Essa mídia e os investimentos tecnológicos que os mobilizaram e as formas culturais às quais ambos endereçaram seu investimento e expressaram suas preocupações, apontam para a nova cidade metropolitana, os centros de novos imperialismos, e oferecem como meca as capitais da arte sem fronteiras. Paris, Viena, Berlim, Londres, Nova York estão na ordem do dia e esboçam uma nova silhueta para o espaço em que a arte era feita e internacionalmente reconhecida.

O modernismo está inserido em um campo altamente seletivo e nega a tudo fora dele. É, também, um ato de pura ideologia, o qual, por inconsciente ironia, é aquele que quer parar a história. O modernismo possui um início e um término. Tudo floresce, depois é computado fora de seu arco de desenvolvimento.

Pensemos em uma outra distinção para modernismo e Modernismo na condição de conceitos antagônicos, para entendermos seu uso por críticos, artistas e movimentos, bem como a acomodação/apropriação desses termos na adoção de características

puramente identificadoras e distintivas frente às mutações de formas representativas na cena artística.

Por ‘modernismo’ entendemos as novas práticas sociais, tanto na “arte erudita” como na “cultura de massas”, que se engajam nas experiências da vida moderna, na modernidade, por meio do uso deliberado da experimentação e da inovação. Esse engajamento é às vezes crítico, às vezes comemorativo, às vezes irônico. O termo “modernismo” não deve ser confundido com o Modernismo, que representa uma explicação específica e muito contestada das práticas da arte modernista, que enfatiza a “arte pela arte”, a autonomia artística, o desinteresse estético e as características formais e técnicas das obras de arte moderna.<sup>545</sup>

No Brasil, Carlos Zílio discute o Modernismo como um movimento em duas etapas associadas e os seus desdobramentos, principalmente no tocante ao movimento antropofágico e à busca da afirmação nacional. Seu antagonista era o espírito do Academismo que se pretendia universal e único caminho para o País em direção às nações “cultas” e “civilizadas”.

Movimento em duas etapas intimamente associadas: colocar a arte brasileira em dia com a cultura ocidental e fazê-la voltar-se para a apreensão do Brasil. Paradoxalmente, a arte moderna “internacionalista” deflagra e encaminha a cultura brasileira à sua auto-indagação. Evidentemente, esta posição seria impossível para o Academismo, preso ao formulário das regras. A arte moderna, liberando a criatividade, incorporando culturas diferentes da ocidental e utilizando a temática como um simples pretexto, permitiu que os artistas brasileiros se voltassem para os aspectos culturais que lhes eram próprios.<sup>546</sup>

Zílio nega qualquer contribuição do Academismo em busca de uma cultura brasileira, o que seria desconsiderar a interpretação pictórica e narrativa daqueles pintores, em vista de seus protocolos de pintura e regras naquele momento. Ressalta, de outro lado, que a “criatividade” (e aí, pensemos, quais seriam as conotações que o autor imprimiu a esse termo?), em contato com outras culturas, iria deflagrar a busca em sentido inverso ao universal, encontrando o Brasil em seus aspectos peculiares.

<sup>545</sup> BLAKE; FRASCINA, op. cit., p.127.

<sup>546</sup> ZILIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In. \_\_\_\_\_; LEITE, Ligia Chiappini M.; LAFETÁ, João Luiz. **Artes plásticas, Literatura: o Nacional e o Popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.p. 14-15.

A síntese desse contato nacional e externo daria condições, autofágicas, de criar algo diferente e inédito até então, propondo a deglutição do “europeu”, assimilando suas virtudes e tomando seu lugar.

Normalmente, parte-se da propalada Semana de Arte Moderna de 22 para se pensar o Modernismo brasileiro. E esse evento é tomado como um objeto de culto institucional, para refletir os vários impasses que caracterizariam a problemática da modernidade na estética brasileira. Pode-se, por outro lado, questionar a Semana como símbolo da modernidade. “Ao dispor sem maiores mediações ou especulações compromissos estéticos heterogêneos, a Semana repetia involuntariamente o sincretismo colonial, embora incorporasse, numa esperta manobra moderna, a dinâmica do cotidiano urbano industrial.”<sup>547</sup>

Ao propor situar o eixo de continuidades e rupturas da arte brasileira do século XX e não só os indefectíveis critérios e índices de brasilidade nas obras expostas, veremos que os pioneiros modernistas, em um território restrito, compuseram tentativas de síntese estética que desembocariam em momentos de transição cuja serventia estaria muito mais em constituir nosso rito de passagem para uma modernidade com referências peculiares.

Brito, ao tratar de obras dos pintores desse período, avalia a eleição de um pintor como personificação de “herói moderno” — Portinari, por exemplo. Ao mesmo tempo, aponta a estranheza do público e da crítica no tocante a obras de outros pintores, como Goeldi e Segall, estranheza essa baseada na incompreensão do próprio sentido de moderno na arte e de composições visuais que escapassem à narrativa comum.

Sem enxergar o mais interessante, não admira que assimilássemos grosseiras contrafações, a ponto de eleger como herói moderno esse inexplicável (ou, retrucariam os pessimistas, por

---

<sup>547</sup> BRITO, Ronaldo. O jeitinho moderno brasileiro. **Gávea. Revista de História da Arte e Arquitetura.** PUC/RJ. n.11, p.7, mar. 1993.



demais explicável) Portinari.[...] Era evidentemente, e diga-se, anacronicamente, a estranheza entre nós do próprio nexo moderno de obra, a impor-se frente a quaisquer compromisso, o que finalmente impedia a difusão pública da arte extraordinária de Goeldi; e constrangia, tornando surdo e equívoco, o diálogo com o trabalho erudito de Segall, e o que quase desfigura o talento de Guignard sob o peso de tantas concessões que vieram a limitar seriamente a sua prática de pintor moderno.<sup>548</sup>

Essas eleições e rejeições não foram ingênuas e denotam não só um despreparo conceitual ou crítico, mas a necessidade de indicar um caminho, um pintor que representasse esse moderno ainda impalpável.

Tomemos, porém, os primeiros modernistas. O desejo de modernização trazia em seu bojo o medo da uniformização. Desde seu início no contexto brasileiro, uma questão se apresentou: como ser moderno sem perder a própria identidade, na medida em que a modernidade até certo ponto vinha de fora e os modelos eram importados?

Analisando-se a carta de Anita Malfatti,<sup>549</sup> datada de 1917, vê-se tal pintora reflete, em sua estada na Europa, a dinâmica de pintores, artistas e intelectuais do período, em um ambiente onde a investigação estética, o uso de novos materiais, os contrastes de cores fortes e ângulos de representação, colocam em cena oportunidades de re(visar) o moderno.

Não admira que, em 1911, ao entregar os painéis para a Biblioteca Nacional, Visconti utilizasse elementos impressionistas e divisionistas e fosse considerado “moderno”, uma conquista para o tempo brasileiro, num momento em que esses estilos refluíam.

O impacto de Anita frente a uma exposição de pintura moderna modificou sua relação com o emprego de tintas e as cores, revelando uma outra possibilidade de composição e provocando uma descoberta de si como artista.

---

<sup>548</sup> Ibid., p.8.

<sup>549</sup> Carta de Anita Malfatti, 1917. In: BATISTA, Marta R.; LOPEZ, Telê P. A; LIMA, Yone S. Brasil: 1º **Tempo Modernista**. 1917/1929. Documentação. IEB/USP. 1972.p.41-45.

Em Berlin [...] comecei a desenhar. Desenhei seis meses dia e noite. Um belo dia fui, com uma colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma revelação e minha primeira descoberta.

Acerca das obras dos impressionistas, Anita comenta o profundo choque causado pelos pintores, as persistentes lembranças posteriormente e o fim das reservas quanto à importância desse movimento, o que, de certa forma, reafirma a contribuição dos artistas modernos ao processo de repensar a pintura. Situa, sem hierarquias, na mesma relação, tanto Monet quanto Picasso.

“Fiz uma viagem para o sul de Alemanha para ver a primeira grande exposição dos post-impressionistas [sic], Pissarro, Monet, Sisley, Picasso, o Douanmier [sic] Rousseau, Gauguin e Van Gogh. Vi também Cézanne e Renoir. Foi o fim das minhas reservas. Estava feliz. Segui para Paris e fui ao Louvre, a todos os pequenos museus e vi o romantismo de Rodin, mas só lembrava da exposição de Colônia.”<sup>550</sup>

Ainda sobre os encontros coletivos com artistas estrangeiros que propunham outros movimentos e reorientações para a dança e para a literatura e novas leituras nos “objetos” recortados, como Juan Gris, Marcel Duchamps, Máximo Gorki, Homer Boss, Isadora Duncan, Anita comenta as primeiras experiências práticas de suas idéias. “Eles só falavam no cubismo e nós, de macaquice, começamos a fazer as primeiras experiências”.

As novas perspectivas para o uso da cor, da luz e da forma, de cunho no mínimo impressionista, seriam fundamentais para sua digressão pessoal a respeito da pintura em si.

“[...] A luz do sol é composta de três cores primárias e quatro derivadas. Os objetos se acusam só quando saem da sombra, isto é, quando envolvidos na luz. Tudo é resultado da luz que os acusa, participando de todas as cores. Comecei a ver tudo acusado

---

<sup>550</sup> Ibid.p.41.

por todas as cores. Descobri que quando se transpõe uma forma é preciso fazê-lo igualmente com a cor. Era a festa da forma e era a festa da cor.”<sup>551</sup>

A volta ao Brasil proporcionaria duas reflexões importantes: as indagações acerca de sua estada na Europa estavam pautadas pelas referências civilizatórias clássicas e o choque provocado pela exibição de suas telas evidenciam, para a pintora, além de uma busca pessoal acerca da pintura, a incompreensão quanto ao seu trabalho.

Voltando ao Brasil, só me perguntavam pela Mona Lisa, pela glória da Renascença italiana e eu... nada. Voltei sem dúvidas, sem preocupações, em pleno idílio pictórico. Durante esses anos de estudo, pintara simplesmente por causa da cor. Devo confessar, não fora para iluminar a humanidade, não fora para enfeitar as casas, nem fora para ser artista. Não houve preocupação de glória, nem de fortuna, nem de oportunidades proveitosas. Quando viram minhas telas, todas, acharam-nas feias, dantescas, e todos ficaram tristes, não eram os santinhos dos colégios. Guardei as telas.<sup>552</sup>

A tradução em “formas” (mesmo que constituídas mais por manchas) de objetos ligados à idéia de moderno, como aceleração, uma das referências às transformações provocadas naquela década, é perceptível no trecho abaixo.

“Certa vez me lembro uma mancha muito brilhante, vermelha, que pára em pleno sol. Uma voz pergunta. Qual é o segredo da felicidade? Parei. A voz continua: Você parece ser o espírito da felicidade e a mancha diminuiu até desaparecer. Depois percebi que havia sido um automóvel.”<sup>553</sup>

A arte moderna, para Anita, está imbuída da consciência da variedade infinita de proposições artísticas individuais; e a criação, a partir dessa nova “ordem”, de outras bases de reflexões que se desdobram no ensino e na crítica. No entanto, a artista considera, de maneira perspicaz, as estruturas viciadas das gerações acadêmicas e a dificuldade de uma crítica mal equipada em avaliar novas propostas pictóricas.

A arte chamada moderna, isto é, na hora em que se exterioriza, é por sua própria razão de ser, individual. [...] é a escrita que cada um de nós tem dentro de si. Nem todas as obras são belas, mas todas são diferentes e têm a sua história. Devemos ir ao encontro da arte com

---

<sup>551</sup> Ibid.p.42.

<sup>552</sup> Ibid. p.42.

<sup>553</sup> Ibid.p.43.

despreocupação e com o espírito livre e nunca com pequenos prejuízos e preconceitos artísticos. É preciso, porém, ter coragem ou como no meu caso, a inconsciência do protesto das grandes casas acadêmicas construídas para o sustento de estruturas já arrumadas pelas gerações que passaram. Ninguém ainda soube criticar um trabalho de inspiração individual, pois não havendo precedentes só poderiam limitar-se a um insulto.<sup>554</sup>

A escrita de Anita Malfatti acerca de suas impressões dos estudos realizados na Europa e da recepção de suas obras em exposições no Brasil é indicadora do aspecto apresentado pelo ambiente artístico brasileiro naquela época, com seus críticos e instituições, ainda assombrados pelas inovações no uso da cor, manchas e outras experiências que não aquelas consideradas “normais” segundo os padrões estabelecidos.

Anita observa e absorve a importância de diversos movimentos modernos na Europa, sem deixar de admirar também os impressionistas em exposição na Alemanha. Seu pioneirismo, junto com a exposição, em outro nível, de Lasar Segall, em 1913, traduziu e demonstrou outras tendências e experiências no Brasil. A pintora abriu caminho, dessa forma, aos primeiros modernistas, que assim puderam avançar no território a ser desbravado da configuração de uma pintura brasileira.

Esses primeiros passos estariam à procura de uma cor brasileira mediante um projeto de eleição de temas e maneiras de composição que permitissem um uso da luz e uma técnica de elaboração apropriados a nossas peculiaridades.

#### 5.6.1. A Cor e os Temas. Inovações (?)

Qual seria a função da cor para a pintura brasileira? Como realocá-la frente à invasão de manchas e movimentos externos?

Carlos Zílio diz que a cor,<sup>555</sup> em nossa pintura, além de possuir uma função liberadora de emoções, apresenta-se como critério de identidade nacional. “[...] No âmbito

---

<sup>554</sup> Ibid.p.44.

<sup>555</sup> A cor tomada aqui por Zílio nos três sistemas criados por Munsell: Tonalidade (característica distinta de uma cor que a capacita a se classificar no espectro), Luminosidade (a relação da cor com a luz e a

da arte brasileira, a cor [...] situa questões particulares na relação entre natureza e cultura e questiona as relações de dependência entre periferia e centro, problematizando, assim, o entendimento corrente de marginalidade cultural.”<sup>556</sup>

A partir dos desafios colocados na e pela pintura no século XIX, o autor aponta as influências das mudanças européias no uso da cor para os artistas no Brasil e suas marcas nas características individuais após a assimilação de tais “empréstimos”, refletindo, entre outros elementos, na estrutura de ensino acadêmico, que passa a acomodar em seus limites as possibilidades de renovação.

[...] De um modo geral, neste período, há um esforço no sentido da predominância da cor: ora é Visconti à maneira impressionista, ora João Thimóteo da Costa à maneira pontilhista. Empréstimos que procuram escamotear a vinculação estrutural ao delineamento das formas e à representação. Atuam no limite das possibilidades da renovação interna da academia, que em última análise, se modifica para permanecer igual.<sup>557</sup>

O Modernismo, então, possuiria como objetivo uma estratégia de identidade nacional na qual o uso das cores surge como critério de distinção cultural e referência de visualidade nacional. “As cores das habitações e das decorações populares e coloniais seriam para os modernistas, expressão deste vínculo de uma tradição cromática comprometida com a visualidade brasileira. É sobre esta posição que Tarsila busca constituir o seu trabalho”<sup>558</sup>

Tarsila do Amaral<sup>559</sup>, desembarcando quatro meses após a Semana de 22, modificaria o uso das cores e temáticas e utilizaria, a partir das cores industriais de Léger<sup>560</sup> como modelo do moderno, uma ótica contra-aculturativa. A artista apresentaria

---

sombra, ou com o branco e o preto), Saturação ou intensidade (o grau de pureza de uma cor, medida na sua liberdade de mistura com o branco).

<sup>556</sup> ZILIO, Carlos. O Centro na Margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira. **Gávea**. Revista de História da Arte e Arquitetura. PUC/RJ. n. 11., p. 37-51, mar. 1993.

<sup>557</sup> ZILIO.op.cit., p.39

<sup>558</sup> Ibid., p.39.

<sup>559</sup> Entre outros trabalhos a respeito da pintora, ver GOTLIB, Nádya B. **Tarsila do Amaral: a modernista**. São Paulo: Senac, 1998.

<sup>560</sup> Léger (1881-1955), fascinado pela tecnologia industrial e formas dinâmicas da mecânica e do trabalho de construção, apresenta em sua pintura indícios do movimento cubista com suas linhas duras e angulosas.

esse novo clima marcado pela convivência entre a industrialização recente e a sociedade rural, “articulados por um olhar ingênuo e afetivo”, no dizer de Zílio.

Por outro lado, Ronaldo Brito analisa o estilo de Tarsila sob ótica não tão otimista. Para ele, a pintora em seus quadros fixe muito mais uma imagem do funcionamento do mundo ao invés de atualizar sua composição plástica.

“[o] estilo Léger tropicalizado, com um astuto toque literário, adaptava-se à técnica rudimentar de Tarsila, e mediante soluções tão ousadas quanto ingênuas, vinha a ser o veículo adequado para uma pintura que procurava captar a nova mecânica social. Fixava uma imagem virtual do funcionamento do mundo ao invés de atualizar o seu processamento plástico.”<sup>561</sup>

Mário de Andrade, no catálogo de exposição de Tarsila, em texto datado de 21 de dezembro de 1917, aponta a “brasilidade” da pintora no uso das formas e cores, bem como a temática “exótica” de suas obras, reafirmando a intenção de uma plasticidade inteiramente nacional.

[...] o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte. Não sei bem que pintor ou crítico francês observou que se podia censurar nela esse exotismo. Ninguém não censura, no entanto, o “douanier” Rousseau pelos seus micos e florestas africanas. Não é apenas o assunto que torna uma obra exótica, são os próprios valores essenciais dessa obra como arte. Essa observação francesa que, aliás, não tem o mínimo valor crítico, prova bem que Tarsila conseguiu aquela realização plástica tão intimamente nacional que pra gente da estranja dá sabor de exotismo.<sup>562</sup>

Pelo vínculo de Tarsila com o chamado “Grupo dos Cinco”, que incluía Mário e Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Menotti Del Picchia, seria de pensar que seu trabalho estava também essencialmente ligado às idéias e orientações de Oswald. Porém, isso seria, no mínimo, desconsiderar sua personalidade e sua posição frente às obras e propostas do grupo.

---

Trabalhou em diversas áreas: cerâmica, vitral, cenários para o Balé Sueco e cinema — seu primeiro filme “abstrato” utilizou objetos como “atores”.

<sup>561</sup>BRITO, op. cit., p.7.

<sup>562</sup> ANDRADE, Mário de. Catálogo de exposição. In. BATISTA et al., op. cit., p.125. (Grifos nossos.)

A pintora responde em carta, manuscrita, a Décio de Almeida Prado, em 28 de outubro de 1964, a essa afirmação, feita por Flávio de Carvalho no “Suplemento Literário” em homenagem a Oswald.

[...] Oswald não interferia na minha arte e elogiava sempre meus trabalhos sem “dar palpites”. Em janeiro de 1917, ainda não sabendo desenhar, iniciei meus estudos com Pedro Alexandrino. Era acadêmica e adquiri boa base. Um mês antes de partir para a Europa, em 1920, estudei com Elpons, o único professor impressionista aqui residente. Na tradicional Academia Julian, em Paris, minhas pinturas eram consideradas revolucionárias. Ao chegar a S. Paulo, depois da Semana de 22, minhas cores e técnica foram aplaudidas por meus amigos modernistas Menotti Del Picchia, Oswald, Mário de Andrade e outros.<sup>563</sup>

Algumas observações a respeito dessa carta fazem-se necessárias. O reconhecimento de uma base acadêmica, fundamental para experimentações estéticas posteriores, a partir dos estudos de desenho nas aulas de Pedro Alexandrino; a permanência do circuito tradicional de escalas de ensino artístico na França, especialmente a Academia Julian e o fato de, nesse espaço, suas pinturas serem consideradas revolucionárias.

A influência de indícios impressionistas adquiridos em aulas no Brasil, mas fora do círculo da Academia — o que não elimina os pontos de intersecção entre a instituição brasileira e os ateliês independentes —, influenciaram a produção pictórica da artista e a proposição de outros caminhos que não somente aqueles dados pelo Grupo Modernista dos Cinco.

Temos assim, na formação e na investigação estética dessa pintora as interrelações de uma base acadêmica e experimentações estilísticas na organização de uma visão pessoal da arte e de sua representação, indicando que, ainda em meados do século XX, a Academia exercia fortemente suas influências.

Zílio considera, porém, o aumento da subjetividade e o valor de signo conferido ao uso arbitrário das cores a marcar o esforço de Tarsila, em sua fase antropofágica, para superar as tradições. Sua obra torna-se, assim, irregular e fragmentada. “Tarsila não

---

<sup>563</sup> GOTLIB, op. cit., p.22.(Grifos nossos.)

consegue constituir um sistema moderno coerente, mas em alguns momentos chega a apontar esta possibilidade.”<sup>564</sup>

O autor aponta, na geração seguinte, outros pintores como representantes de uma investigação mais sistemática da cor e de uma busca mais reflexiva a respeito da arte, como Volpi, que elege o homem simples e anônimo e não o “homem brasileiro”.

As cores de Volpi transitam pelo universo das cores caipiras mas não se detêm nele. Pancetti, Milton Dacosta e Iberê Camargo a partir das décadas de 1940 e 1950 irão prosseguir na investigação da autonomia da cor. Cedo percebem a necessidade de romper com o sentido retórico e ideológico hegemônico no Modernismo, onde tanto Goeldi quanto Guignard se destacavam como alternativa. Partindo da paisagem, Pancetti, Iberê e Dacosta vão buscar a pintura e não mais “um Brasil”.<sup>565</sup>

Marta Rossetti Batista classifica, porém a vanguarda modernista dos anos 20 como revolucionária, pela ruptura violenta com o academismo ainda existente. Ruptura essa a que se seguiu uma etapa de sedimentação, na qual a geração dos anos 30/40, aproveitando a abertura anterior, desenvolve vários e novos caminhos, sempre figurativos.<sup>566</sup>

Destaca-se a exposição histórica de Anita Malfatti em 1917, que apresentava pinturas como “Tropical” e “Caboclinha”, com temáticas nacionais, ao lado de obras de maior impacto, feitas nos Estados Unidos, como “O homem amarelo”, “A mulher de cabelos verdes” e “O japonês”, que evidenciam sua atualização formal e o alto grau de abstração do real que atingira.

Para Marta Rossetti, os pontos de inovação da Semana em São Paulo foram a fuga da influência francesa dominante em Anita Malfatti e Vitor Brecheret e o reconhecimento das primeiras tendências inovadoras que se destacam na fase inicial, oriundas da Alemanha, da Itália e da Suíça. Ainda sobre a Exposição de 22, a autora considera o convívio de algumas obras que proclamam a atualização estilística — como o

<sup>564</sup> ZILIO, op. cit., p.44.

<sup>565</sup> Para o autor, Volpi, a partir de um gesto metódico, cria no interior da mesma cor diferentes matizes, conferindo um efeito de transparência à superfície. Cf. Ibid., p.49-51.

<sup>566</sup> BATISTA, Marta Rossetti. Novas propostas do período entre guerras. In. **Do Modernismo à Bienal**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, jun. de 1982.



Cubismo utilizado por Rego Monteiro, a Natureza Dadaísta de Ferrignac, a Impressão Divisionista de Anita Malfatti, por exemplo, que deixam ainda um sabor de “fin de siècle”, entrevisto nas telas de Martins Ribeiro e Di Cavalcanti, entre outros.

Na verdade, tais convívios, e principalmente, suas complexidades foram colocados no lugar pictórico,<sup>567</sup> ou seja, o espaço pictórico contextualizado no qual as figuras se inserem. As contradições, ambigüidades e multiplicidades do lugar representado revelam as relações complexas estabelecidas na arte entre modernidade e identidade, relações sentidas até certo ponto como antagônicas.

A esse respeito, vale citar os versos do poeta Guilherme de Almeida sobre as idéias do tempo:

“- Espírito de modernidade ?

- Não: espírito de brasilidade.”

Portanto, do arco que vai de Malfatti e Tarsila a Guignard, vemos como em referências limitadas e pontuadas de inflexões externas e nacionais, a partir de leituras pessoais, que abarcam tendências do impressionismo ao abstracionismo, do desenho acadêmico às cores brasílicas, as tentativas de configurar um quadro da arte brasileira em que se procuram referências nacionais digladiam-se com conceitos até então estabelecidos em uma arena tomada como moderna.

A modernidade na estética se faz presente sob novas formas. A idéia de um “mimetismo brasileiro” frente a esses movimentos vivenciados em território estrangeiro deve ser examinada com precaução, pois feições peculiares se apresentam na incorporação de traços, padrões e complexos culturais externos influenciáveis e influentes.

A Semana de 22 foi a confluência de tendências que já estavam delineadas em vários momentos anteriores. O mito criado em torno desse acontecimento e o modelo cidadão paulistano “extático” enlevam, paralisam e aceleram outras correntes em jogo,

---

<sup>567</sup> CATTANI, Icléia Borsa. As representações do lugar na pintura moderna brasileira: as obras de Tarsila do Amaral e Ismael Nery. **Gávea**. Revista de História da Arte e Arquitetura. PUC/RJ. v.11, n.11, p.54, abril.1994.

mas os traços delineadores da especificidade brasileira entrecruzam-se com “resíduos” do passado.

A modernidade, seu racionalismo exacerbado e fragmentação peculiares entrevê passagens. Passagens que entrevê em espaços de tempo menores, lapsos, lacunas; do mesmo modo, em espaços pequenos, restritos e estreitos, entrevê-se outro tempo. Tempo que pára e abre possibilidades de projeção de novas perspectivas e paisagens.

Essa coerência enviesada vista nos movimentos artísticos produz uma cacofonia e, ao mesmo tempo, a possibilidade de perceber a configuração, o funcionamento e a transmissão da idéia de modernidade presente na virada do século XIX para o XX, em breves passagens apontadas no extenso painel em ebulição.

No interior desses cruzamentos, verificaremos a importância das referências plásticas na obra de Visconti. Afinal, avistam-se em sua obra passagens visuais ligadas a um modernismo e a uma modernidade recorrentes em outra medida, senão descaradamente incisivas, enviesadamente distintas para aquele instante de transição.

## 5.7. REFERÊNCIAS VISUAIS NA OBRA DE ELISEU VISCONTI.

Intenta-se, neste momento, percorrer as influências dos movimentos artísticos e as referências visuais encontradas nos trabalhos de Eliseu Visconti, ou seja, os esquemas identificadores deste ou daquele movimento artístico quando se contemplam as obras desse artista.

Adotando o ponto de vista assumido pela crítica e a história da arte segundo o qual Visconti é o introdutor do impressionismo em terras brasileiras, dividimos sua carreira em fases, determinadas quando do centenário do movimento impressionista. Veremos que a influência do impressionismo, apesar de marcante, combina-se, ao longo de sua trajetória, com a de outros estilos.

Sua carreira compreende diversas fases: a formação (1888-97): as influências diversas de Botticelli (Gioventú) aos divisionistas (1898-1908), o realismo (1909-12), com a descoberta e o conseqüente câmbio cromático; o impressionismo (1913-1919) com a influência de Monet e

Renoir (fase dita de Saint Hubert) e o neo-realismo (1920-30) com a decoração da Câmara Federal em 1926 e a fase final chamada de período de Teresópolis (1931 – morte) em que ocorre uma renovação baseada na busca da atmosfera e na utilização acentuada de um clima de luminosidade”.<sup>568</sup>

Não estamos aqui preocupados em “enquadrar” em cada movimento estilístico a produção artística de Visconti. Adotamos essas referências para percebermos como o pintor utiliza suas influências e os seus instrumentos técnicos para representar sejam os temas propostos por encomendas, sejam os inspirados em sua observação pessoal.

Visconti viajou à Europa, graças a uma bolsa de estudos da atual Escola Nacional de Belas Artes, para o aperfeiçoamento de sua técnica. Flávio Mota faz o seguinte comentário.

Já as renovações do século XX se distanciarão de Visconti. Naquela época, seguindo as exigências do meio brasileiro, como bolsista, fará inúmeras cópias, notadamente de Velásquez, na Espanha. Sentiu-se, porém, profundamente atraído pelo Renascimento florentino. É dessa fase a sua *Gioventù* (1898); obra considerada de influência botticelliana. Podemos notar, nessa delicada tela, o quanto ficou de linearismo que busca a ambientação pelo esfumado. Será para nós um prolongamento dessa tradição com raízes em Florença, em Leonardo ou nos neoclássicos.<sup>569</sup>

O aluno da Academia que desejasse tornar-se pensionista deveria inscrever-se no concurso para o Prêmio de Viagem. Classificado em primeiro lugar, o bolsista era subvencionado pelo Estado e devia prestar contas de suas atividades aos professores brasileiros durante toda a sua permanência na Europa. O destino era os centros artísticos internacionais de maior destaque, isto é, cidades para onde afluíam artistas das mais diversas nacionalidades, como Paris e Roma.<sup>570</sup>

Quanto às cópias, exigidas periodicamente, como resultado dos estudos, pela Academia — e também como forma de compor um acervo próprio —, Visconti reproduziu a “Rendição de Breda”, de Velásquez, por ocasião de sua viagem a Madri em 1896.

<sup>568</sup> IMPRESSIONISMO. 1974: 100 anos. As tendências brasileiras. **Jornal de Brasília**. Brasília, 22 ago.1974.

<sup>569</sup> MOTA, Flávio. In. PONTUAL, Roberto.op.cit.p.40.

<sup>570</sup> Esse tema está desenvolvido em CAVALCANTI, Ana M T. Os prêmios de Viagem da Academia em pintura. **Anais**: 185 anos da EBA. EBA/UFRJ. 2001-2002.

Velásquez (1590-1660), pintor oficial da Corte espanhola a partir de 1613, realizou, além de retratos, obras religiosas, mitológicas e históricas. Alcançou, graças a uma técnica mais rápida e leve, uma transparência maior em suas telas, o que constituiu uma linguagem inovadora para sua época.

A “Rendição de Breda” (1634-1635), denominada geralmente “As Lanças”, mostra a capitulação dessa cidade holandesa frente aos espanhóis, em 1625. Com poucas figuras e um par de cavalos, Velásquez criou a ilusão de dois grandes exércitos: à direita, o espanhol com suas compridas lanças; à esquerda, o holandês. O fundo é uma planície limitada pelo mar, e a luz do sol concentra-se nas figuras dos dois generais, antes inimigos. Com essa composição vigorosa e de cromatismo complexo, Velásquez dá um passo adiante dos conceitos estéticos de seu tempo.

A partir das cartas dos irmãos Bernardelli<sup>571</sup>, em junho e julho de 1896, obtêm-se algumas referências sobre o contato de Visconti com Velásquez e a escolha deste último como “impressão” significativa para o primeiro. Ao mesmo tempo, menciona-se a “perda de tempo” na realização da cópia. Ficaria, entretanto, “alguma coisa na ponta do pincel”, ou seja, a despeito dos exercícios maçantes, o treino com as tintas e o desenho era essencial.

Então a tua cópia não te fez má impressão, tanto melhor, vamos ter um bom Velásquez, sempre digo que fizestes muito bem. Bravo, não creias que perdestes o teu tempo, uma vez é preciso, assim pensava eu quando copiei o afresco de Rafael. (Henrique Bernardelli a Visconti. Julho de 1896.)

Espero que com a coragem que o caracteriza acabará o mais rápido possível essa importante cópia. É massante [sic], bem o sei, mas creia que não se perde totalmente o tempo, sempre fica alguma coisa na ponta do pincel.”(carta de Rodolfo Bernardelli a Visconti. Junho de 1896)

Veremos, em outro documento, Visconti se referir a essa cópia como um de seus melhores trabalhos, assinalando a importância dessa obra e provavelmente considerando-a como referência plástica para sua técnica.

---

<sup>571</sup> Essas cartas encontram-se em ARRESTIZABAL, op. cit. P.50.

Cabe aqui um parêntese acerca da questão da obra de arte e sua reprodutibilidade técnica.<sup>572</sup>

Existe a autoridade do original sobre a reprodução manual, mas a reprodução técnica torna o original e sua cópia mais acessíveis ao público, condição antes improvável tanto para a obra de arte original quanto para suas reproduções.

As técnicas de reprodução transformaram a própria natureza da arte, seu fazer, seu valor em termos sociais e econômicos, as relações entre os artistas e, principalmente, a contemplação estética, já que a relação entre obra e espectador não é mais a mesma.

Ocorre, assim, a atualização do objeto reproduzido e substitui-se a existência única da obra por uma existência serial, promovendo um abalo na tradição, como suporte da autenticidade e da origem, que, com a aura, definiam a idéia de beleza da estética clássica.

Nesse processo de diluição de fronteiras e redirecionamento do “olhar”, tanto do artista quanto do público, entre o autêntico e a cópia, tradição e renovação; temos que alunos bolsistas reproduzem cópias de quadros e mesmo esculturas famosos e as enviam à Academia de Belas Artes, para cumprir compromissos de estudos e ampliar o acervo de peças e quadros.

Se por um lado os alunos entram em contato com a tradição e todo o seu arsenal técnico e filosófico, por outro surge a oportunidade de pesquisa e reflexão sobre composição, técnica, cromatismo, formas e linhas, pinceladas e perspectivas antes desconhecidas — oportunidade essa propiciada pelo impacto causado pela visão do original.

Se considerarmos que a escolha de determinado pintor pode ser feita por afinidade visual, podemos levantar a hipótese de que a linguagem inovadora de Velásquez, graças à composição e à perspectiva insólitas do quadro “As Lanças”, proporcionou a Visconti elementos como noções de perspectiva e uso de cores que viriam

---

<sup>572</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: Magia e técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1996. v.1.

a amadurecer em contato com artistas ligados a outros movimentos, como os impressionistas.

Visconti entrou em contato com as obras dos pintores pré-rafaelitas<sup>573</sup> e simbolistas,<sup>574</sup> e também com Botticelli e Leonardo da Vinci, assimilando as características desses estilos, mas ao mesmo tempo conferindo um ritmo próprio a seus trabalhos. “Recompensa de São Sebastião” (1898), “Gioventú” (1898), considerado o melhor exemplo desse período, e “Oreadas” (1899) são os mais representativos. Os dois últimos foram expostos e premiados com Medalha de Prata na Exposição Internacional de Paris em 1900. Em 1905, Visconti participou novamente do Salão de Paris, com o retrato da escultora Nicolina Vaz de Assis, sendo este um dos mais representativos pela composição de massas e cromatismo utilizados.

Em “Gioventú” (1898), quadro tido como o de maior influência botticelliana na produção de Visconti, notamos a delicadeza no tratamento do tema e o linearismo que busca o esfumado ao fundo, criando uma atmosfera que emoldura os traços juvenis, de características tipicamente italianas. O pintor libera-se dos truques de claro-escuro e da modelagem formal, manipulando mais livremente as linhas, arabescos e cores. Também explora a incidência de luz e cria um aspecto geral de suavidade e inocência, reforçada pela presença de pombas ao lado da menina.

---

<sup>573</sup> A Confraria Pré-Rafaelita, cujo objetivo artístico era voltar à simplicidade das pinturas anteriores a Rafael, como reação aos artistas vitorianos, tinha como um dos fundadores Gabriel Rossetti (1828-1882). Conforme o nome da irmandade indica, seus membros inspiravam-se nos mestres “primitivos” do século XV e nessa medida participavam na “revivência gótica”, havia muito um aspecto importante do movimento romântico. Mas os pré-rafaelitas estavam separados do romantismo pelo desejo de reformar os males da civilização moderna por meio da arte. Rossetti, no entanto, não estava interessado em problemas sociais; antes se considerava um reformador da sensibilidade estética. A obra-prima da primeira fase, embora realista no pormenor, está cheia de arcaísmos deliberados, tais como as tonalidades pálidas, a perspectiva forçada e a insistência nas linhas verticais. William Morris (1834-1896), que estreou como pintor pré-rafaelita, mas logo transferiu seu interesse para a arte utilitária – arquitetura doméstica e decoração interior, inclusive mobiliário, tapeçarias e papéis de parede —, pretendia substituir os grosseiros produtos da idade da máquina, dando nova vida ao artesanato do passado pré industrial, “uma arte feita pelo povo e para o povo, como um modo de felicidade quer para o artífice quer para o usuário”.

<sup>574</sup> Os simbolistas estavam interessados em explorar a psique humana. O objetivo era encontrar uma forma de expressão artística que inspirasse a introspecção e a reflexão do espectador, representando fragmentos de sonhos, temas fantásticos e imaginativos.

Posteriormente, ao voltar definitivamente para o Brasil, Visconti utilizou-se do impressionismo para representar a luminosidade de nossa natureza em expressivas interpretações de cores. A produção dessa época, que vai de Saint Hubert até as vistas de Teresópolis, está repleta de paisagens claras, com muita transparência e luminosidade, algumas delas atingindo quase a abstração. Abstração essa progressiva do elemento natural em relação às formas em sua estrutura e em seu desenvolvimento.

As temáticas relacionadas à pintura histórica encontram eco em trabalhos como “Pedro Álvares Cabral guiado pela Providência” e “Recompensa de São Sebastião” (1898), de características pré-rafaelitas e simbolistas, dotadas, porém, de um movimento peculiar, que mescla sonho e misticismo. O primeiro dos dois quadros está inserido na forma alegórica de decoração, diferindo da pintura histórica de pintores como Pedro Peres, Pedro Américo e Victor Meirelles.

Ao longo de sua trajetória artística, em cadernos de notas, Visconti rascunhou esboços até se converterem em desenhos mais acabados e em obras concluídas. Muitas vezes, dois ou três temas superpõem-se, ao lado de anotações: selos e luminárias, nus e cerâmicas, anotações de viagens, comentários sobre história da arte e educação em francês, italiano e português.

Encontram-se, em seu caderno de notas,<sup>575</sup> as seguintes frases, que revelam o esforço gasto na composição de uma obra.

“O natural é uma arte, quando é adquirido através do trabalho podemos dizer que o natural é produto do esforço. La Fontaine, por exemplo, alcançou a imutável natureza do seu estilo através de um trabalho obstinado. Ele reescrevia dez ou doze vezes a mesma fábula, dando a ilusão que foi escrita sem esforço.”<sup>576</sup>

Posteriormente, Visconti dirá a Angyone Costa:

Levamos muito tempo parados. Só de 1837 para cá, com as descobertas do físico florentino Mile, a pintura, nos seus processos de técnica, modernizou-se. Esta renovação é rigorosamente italiana e só seria seguida, simultaneamente, em França, no período chamado Renascimento,

<sup>575</sup> **Caderno de notas.** Coleção Tobias Visconti. Apud. ARRESTIZABAL, op.cit.,p.94.

<sup>576</sup> Ibid.p.94.

com Manet e os mestres famosos da época, passando, depois ao mundo inteiro”. Essa observação denota, no mínimo, a existência de premissas de investigação estética, recorrente na produção do artista e em seu apreço pela arte italiana e pelo impressionismo.<sup>577</sup>

A idéia de investigação estética está demonstrada na elaboração do pano de boca, cujo acervo<sup>578</sup> compõe-se de esboços a óleo, croquis a carvão, apontamentos quadriculares em grandes dimensões e rápidas anotações de cor — enfim, um grande número de estudos com vistas à execução desse trabalho.

Visconti considerava o pano de boca e os afrescos para o Teatro Municipal seu maior trabalho. No conjunto da produção do pintor, o primeiro é a obra de maior dimensão e a mais alegórica.

Para Visconti, a tradução da essência de um trabalho artístico estaria nos antecedentes da composição e decoração executadas, pois os estudos de desenhos e cores possibilitariam o desenvolvimento criativo do tema em conjunto com a manipulação de técnicas artísticas, conforme se pode perceber em seu depoimento.

“A obra de um artista deve ser apresentada com uma reprodução do que ele tenha de melhor: suas composições ou suas decorações. Um nu, uma paisagem ou um retrato não são o bastante para dar uma idéia do potencial criador de um artista.”<sup>579</sup>

Em 1905, Visconti foi convidado a elaborar a decoração do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Esse trabalho foi iniciado no ano seguinte, no atelier de Puvis de Chavannes, em Paris. Datam dessa época suas experiências pré-impressionistas; ao pesquisar as diversas técnicas em voga, decidiu-se pelo divisionismo<sup>580</sup> para atingir a desejada leveza de conjunto, mas também optou por empregar linhas botticellianas a fim de aprimorar a execução da obra.

---

<sup>577</sup> Apud. COSTA. op.cit.,p.21.

<sup>578</sup> Esse acervo encontra-se no Museu dos Teatros, no Rio de Janeiro.

<sup>579</sup> Eliseu Visconti apud ACQUARONE, F. **Mestres da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo Ltda, s.d.

<sup>580</sup> Divisionismo: corrente artística italiana do final do século XIX e ativa até metade do segundo decênio do século XX. Desenvolve-se paralelamente ao pontilhismo francês de Seurat e Signac, reelaborando a teoria de reprodução e adição de luzes mediante a separação metódica em tintas complementares. Aplicado à temática social, abandona o tradicional claro-escuro e utiliza-se de cores vivas, aplicando-as sobre a tela como um pequeno traço, de modo filamentosos.



O tema “A influência das artes sobre a civilização”, proposto pela Comissão de Construção do Teatro Municipal, foi problematizado e resolvido em termos alegóricos. O pintor utilizaria a figura feminina como “vocábulo” orientador das alegorias relativas a Arte, Ciência, Música, Dança e Poesia. Há uma certa atmosfera simbolista na fusão dos aspectos etéreo e vaporoso, sugeridos pelo modo de aplicação das tintas e pelos efeitos óticos provocados.

Quanto aos grupos de personagens que percorrem a procissão rumo à Arte, Visconti utiliza-se da retratística com uma diluição envolvente de formas. Considera-se esses personagens, sejam alegóricos, sejam históricos, como elementos integrantes de um protocolo de leitura e interpretação para o público. Tal protocolo é pertinente não apenas naquele momento, pois se reconhecem personagens e intuem-se contemplações pelas formas alegóricas apresentadas. Corresponde muito mais à idéia benjaminiana de que o olhar não mais reconhece, mas responde a estímulos, em um nível de identificação e resposta aos choques provocados pelo impacto visual e a imagem em sua totalidade.

Com relação ao divisionismo, será utilizado nas alegorias decorativas do teto do *foyer* e em outras superfícies do Teatro Municipal. A expressão da sensibilidade moderna de Visconti dá-se por uma aproximação do real e da utilização de valores de gradações de luz e cor mais claras na representação do tema e dos signos expressos.

Por volta de 1908, o artista foi designado professor da ENBA, tendo retornado ao Brasil, acompanhado da família, a fim de dirigir o trabalho de instalação dos painéis do Teatro Municipal e de exercer o magistério.

Em 1913, ao se demitir do cargo de professor da ENBA, retornou à França, com o objetivo de executar a segunda parte da decoração do Teatro Municipal. Para conseguir a unidade necessária à obra anteriormente iniciada, Visconti empregou a técnica do estilo impressionista no *foyer* do teatro. Com grande habilidade estilística introduz, embora tardiamente, as influências pontilhistas e impressionistas na pintura brasileira.

A partir das premissas do impressionismo, Visconti utilizaria a diluição de cores e luz, linha estrutural e composição de massas, principalmente no tratamento dado à paisagem.(figura 20).

Visconti tinha marcada predileção pelos retângulos alongados, nos quais o desenvolvimento se faz no sentido das verticais, com céus reduzidos e linha do horizonte alta, o que diminuía o uso de perspectiva linear.

A figura humana e a paisagem são constantes que se alternam em toda a sua obra. Quando os dois gêneros se combinam, a tendência é a figura humana ser absorvida na paisagem.<sup>581</sup> Podemos considerar o uso dessa solução pictórica como resquícios de influências *nouveau* e de paisagistas impressionistas como Pissarro e Monet.(figuras 21 e 22).

Tomando as imagens selecionadas, em um breve olhar, percebemos a proximidade visual na diluição e integração das figuras na paisagem e ao mesmo tempo, seus delineamentos, compondo uma individualidade própria. Constatamos, principalmente as soluções pictóricas empregadas quanto ao uso das pinceladas na composição de tons e sobre tons e a proximidade da cartela de cores entre Monet e Visconti, nestes quadros específicos.

Com relação ao uso da cor e da luz, Quirino Campofiorito valida estas considerações.

Eliseu D'Ángelo Visconti (1866 - 1944) levou a conseqüências totais as soluções da cor comprometidas com a luz propostas pelo impressionismo; não só as lições de Claude Monet e Camille Pissarro, mas também as de Georges Seurat relativas ao impressionismo divisionista. Visconti chega ao tratamento pontilhista em suas grandes decorações (Teatro Municipal e Palácio Pedro Ernesto, no Rio de Janeiro). Conserva, porém, sua obra mais recente na obediência aos moldes rigorosos da pintura ao ar livre. Em Belmiro, como em Visconti, a luz, ou seja, a luminosidade cromática, parece rivalizar com a temática do quadro, se não mesmo fazer-se o objetivo essencial, do qual a sensibilidade do pintor aparenta tornar-se escrava.<sup>582</sup>

Podemos ampliar essas ponderações se observarmos, relativamente à questão da cor utilizada por Visconti, que esta se encontra próxima à diluição da proposta

---

<sup>581</sup> Mário Pedrosa escreveria: “Aliás, essa tendência a absorver a figura na paisagem, a transubstanciar o homem em vegetal, em trama colorida, em flor podia ser inconsciente no artista, mas o acompanhou em todas as suas fases.” In. PEDROSA, Mário. Visconti diante das modernas gerações. **Correio da Manhã**. 1 jan.1950.

<sup>582</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. A luz da arte.In. \_\_\_\_\_. **A luz da pintura no Brasil**. MNBA. Rio de Janeiro: CMEB. 1994. p.21

impressionista. Porém, o pintor também utiliza e explora de forma seletiva técnicas, palheta de cores e formas, mesclando linhas botticellianas, referências monetianas e mesmo simbolistas próximas a Redon no uso de símbolos e sinais.

Lembremos que o impressionismo e o pontilhismo foram movimentos contemporâneos, desenvolvidos em tempo e espaço próximos, os quais conduziram à expressão da paisagem e do entorno, se não com uma conotação de denúncia social, como apreensão de um mundo colorido, enevoado e de sonho, principalmente pelos primeiros pintores desses movimentos.

Visconti não adotou o impressionismo como modismo, mas a partir de uma incorporação mais elaborada, utilizando as cores com cuidadosa distribuição.

“Absorvido, pictóricamente, pelos valores óticos, ele nos devolve um universo natural, captado pelo poder de análise de um homem urbanizado.”<sup>583</sup>

A influência impressionista em Visconti repercutiu em seus alunos e continuou nos seus discípulos: Marques Junior e Henrique Cavalleiro, que demonstraram a influência impressionista tanto na técnica quanto nos temas interpretados. Dentro do mesmo espírito, destacaram-se: o casal Georgina (1885-1962) e Lucílio de Albuquerque (1887-1939), Armando Vianna e outros, embora se mantivessem ainda intimamente ligados aos modelos acadêmicos europeus. Os movimentos artísticos que ocorreram na Europa no início do século XX (fauvismo, expressionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo e surrealismo) iriam aportar no Brasil tardiamente e se desenvolveriam com mais consistência durante e após 1922.

Notam-se determinadas regularidades e continuidades no trabalho de Visconti, sobretudo em retratos familiares e de amigos, bem como em paisagens. Sua poética expressa-se com suavidade e elegância, sugerindo um mundo sem tensões. Na composição dos retratos, especialmente os de sua família, os rostos inserem-se em um plano nebuloso, desafiando as construções rígidas, permanecendo uma delicadeza verificada desde “Gioventú”.

---

<sup>583</sup> MOTA, Flavio. In. PONTUAL, op. cit.

Outra influência detectada é a experiência do *nouveau*. A influência da arte *nouveau* na produção artística de Visconti traduz-se não somente nos projetos cerâmicos, mas também na predominância do desenho e na pesquisa das linhas.

Grasset colocou Visconti em contato com a utilização artística de elementos da natureza apontando um mundo fantástico e distante, perceptível na temática de muitas de suas decorações.

O encontro de Visconti e Gauguin em Paris é relatado por Flávio Mota.

Certa ocasião, contou-nos o pintor Henrique Cavaleiro (genro e colaborador de Visconti) que Eliseu conheceu Gauguin em Paris. Deve ter compreendido a importância do mestre francês, pois em sua obra, notadamente nas "artes decorativas", nos painéis e nas ilustrações, é de notar-se os vínculos com o sintetismo do grupo de Pont-Aven, ligado a Gauguin, com o simbolismo dos Nabis (1892) e com o cloisonismo.<sup>584</sup> Cabe ainda notar que a Exposição de 1900, dedicada à eletricidade, foi também consagrada ao art nouveau. Lá, o tratamento caligráfico, linear, sinuoso e movimentado do art nouveau parecia emergir do mundo natural, notadamente vegetal, em direção às "nervosidades" da técnica e da indústria.<sup>585</sup>

Paul Gauguin (1848-1903), como vimos, utilizava a cor com finalidades puramente decorativas e emocionais, aliadas a um estilo simplificado e não naturalista. Em dezembro de 1887, chegou a vender cerâmicas executadas por ele próprio.<sup>586</sup> Gauguin desenvolveu a teoria do essencialismo, fundamentalmente idêntica ao cloisonismo de Bernard, colocando em contraste violento zonas de cores puras separadas por grossas linhas negras.

Na obra de Eliseu Visconti, sentimos como o artista é coerente com o culto à liberdade imaginativa de caráter pessoal próprio do *Art Nouveau*, bem como o uso de referências cloisonistas, especialmente em pratos, vasos e vitrais.

“A Arte Decorativa é a procura do belo nos objetos usuais e não deve deter-se nem em definição, nem em particulares.”. Nessa afirmação de Visconti, percebe-se como

---

<sup>584</sup> Cloisonismo é a técnica que consiste em separar as cores planas e puras por linhas mais marcadas. O resultado é uma obra altamente decorativa e que recorda a técnica de esmalte e vidraria. Foi desenvolvida por E. Bernard e P. Gauguin em fins do século XIX.

<sup>585</sup> MOTA, Flávio. In. PONTUAL, op. cit.

<sup>586</sup> Curiosamente, Renoir, aos treze anos, tornou-se aprendiz, em Limoges, numa indústria de porcelana onde adornava peças brancas com ramos de flor.

esse pintor considerava todas as possibilidades e estudos de materiais e a questão do belo estendida a todos os campos da arte.

A influência do japonismo, elemento próximo e influenciador do impressionismo, também é perceptível nas anotações de Visconti, principalmente por remeter ao desenho, aspecto caro e central em sua obra.

A arte japonesa que atingiu a Europa no final do século XIX veio por intermédio de delicadas gravuras em papel e madeira.<sup>587</sup> Como gênero, seria utilizado para proporcionar um ambiente de evasão, exotismo e elegância. Como tema, seria mais usado em objetos como biombos, abanos, cerâmicas e flores (especialmente lírios e crisântemos). Como recurso estilístico, há o predomínio do desenho linear; o emprego de cores puras, sem sombreados; formatos alargados; enquadramentos em diagonal; contornos definidos e o gosto pelo decorativo. Com princípios estéticos ligados à elegância refinada, simplicidade, elementos da natureza e composições que evocam tranqüilidade ensejaram variados estudos e influências, em níveis diversos, nas obras de Degas, Morisot e Monet.

Visconti anota em seu caderno. “O conhecimento da arte japonesa ampliou nossa visão, refez nosso olho, pois tem delicadas [sic] nuances [sic] as quais estávamos desabitoados.”<sup>588</sup> Essa anotação encontra-se ao lado de um desenho para decoração de pavimento, com efeitos de ondas, linhas simples e sintéticas próximas ao japonismo e coerentes com os pressupostos do uso de linhas elegantes seguidos por seus defensores.

O ponto de vista incomum, em que a cena é vista de cima para baixo, e a composição deslocada do centro — características das gravuras japonesas — foram adotados por Visconti no quadro “Progresso” e estão presentes em seus projetos para vitrais. As referências estilísticas do impressionismo, do simbolismo e do *art nouveau*

---

<sup>587</sup> As gravuras coloridas japonesas em madeira retratavam cenas dos arredores e bordéis das cidades japonesas, onde todos se misturavam em teatros e restaurantes. Esses fragmentos informais de vida contemporânea das gravuras reforçaram a preferência dos impressionistas por temas modernos. É curioso notar que as gravuras eram popularmente consumidas no Japão e aliavam texto e imagem. Tal aspecto foi abordado por José Afonso Medeiros Souza em “A gravura japonesa como crônica visual”. *Anais*. ANPAP, 2001.

<sup>588</sup> **Caderno de notas.** Coleção Eliseu Visconti Cavalleiro. In. ARRESTIZABAL. op. cit.

abririam caminhos para a formação do movimento do desenho moderno, influenciando as artes em geral e a arquitetura na procura por linhas mais puras e funcionais nas primeiras décadas do século XX.

Com a identificação das influências estilísticas na obra de Visconti, percebemos como ocorreu o uso seletivo de várias delas em uma mesma obra. Veremos agora de que maneira Visconti analisa sua trajetória e suas influências em um texto destinado a um catálogo de exposição em 1938.

#### 5.7.1. Visconti por Visconti.

Há uma carta<sup>589</sup> escrita por Visconti que responde a questões apresentadas por Oswaldo Teixeira, diretor do Museu de Pintura. Datada de 26 de agosto de 1938, propicia-nos um roteiro de referências realizado pelo próprio artista. Visconti traça um perfil de seu trabalho e levanta os elementos que considera mais relevantes em sua trajetória. Inicia-se assim.

Tenho o prazer de responder a vossa circular recebida ultimamente.

- a) Habito o Brasil há 65 anos. Fiz todos os meus estudos primários, secundários e superiores no Brasil.
- b) Estudei exclusivamente no Rio. Comecei a estudar desenho e modelagem no antigo Liceu de Artes e Ofícios em 1883.

Visconti reafirma, indiretamente, a importância das lições de desenho nos primeiros estudos no Liceu, instituição aonde viria a lecionar mais tarde.

- c) 25 de junho de 1885, acompanhado do grande Victor Meirelles matriculei-me na antiga Academia de Belas Artes. Cursei todas as aulas teóricas e práticas. Tive como professor de desenho e pintura José Maria de Medeiros e professores de pintura: Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Depois de 08 anos de estudos e a proclamação da República, as artes tomaram nova orientação sob a direção de Rodolfo Bernardelli.

Temos aqui alguns aspectos importantes desvelados pelo pintor em sua formação. Primeiro, a influência de Victor Meirelles (1832-1903), pintor tido como referência no

---

<sup>589</sup> Os grifos e riscos são do artista. **Pasta documentos pessoais**. Museu dos Teatros.

Império, juntamente com Pedro Américo (1843-1905). Professor da AIBA na cadeira de pintura histórica, assim como de paisagem, flores e animais, Meirelles teve como alunos os artistas relevantes daquele período, que formariam o quadro de professores da AIBA/ENBA e do Liceu. Esses docentes serão os principais responsáveis pela produção pictórica brasileira até as primeiras décadas do século XX.

A menção aos professores de desenho e pintura aponta referências artísticas que amadurecerão em sua trajetória.

Vale lembrar, posteriormente, o trabalho desenvolvido em conjunto com Amoedo e Henrique Bernardelli junto ao Teatro Municipal e dos painéis da Biblioteca Nacional. Os vínculos de amizade estabelecidos reforçarão a rede de relações entre os pintores.

Caracterizemos rapidamente os artistas citados.

Acerca de José Maria de Medeiros (1849-1925), pintor e professor de encadernação no Liceu de Artes e Ofícios, professor de desenho figurado na AIBA (1879-1891) e de desenho no Asilo de Menores Desamparados (1891-1911), Laudelino Freire comenta que era um artista de gênero, retratos e pintura histórica, sobressaindo entre suas qualidades mais marcantes “[...] a de ser um colorista dotado de muita delicadeza, ao lado da firmeza de seu desenho.”<sup>590</sup> Veremos que o uso de cores delicadas e o desenho equilibrado serão constantes na obra de Visconti.

Henrique Bernardelli (1858-1936), pintor e desenhista, dedicou-se à pintura histórica, aos retratos, paisagens, pinturas de gênero, nus e naturezas-mortas. Para críticos como Edson Motta, a arte de Bernardelli “[...] só tinha compromissos com os efeitos que ele admitia como realidade. E uma realidade sólida e bem estruturada sob a qual, pintando, não empregava recursos de tonalidade tênue, transparências ou reflexos de efeitos ligeiros e fáceis. Aplicava tintas em plena pasta e pinceladas marcadas, acompanhando, o mais das vezes, o movimento das formas representadas e conseguindo dessa forma uma evidente sensação de volume.”<sup>591</sup>. Influenciado pela pintura italiana,

<sup>590</sup> FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916**. Rio de Janeiro; Fontana, 1983.

<sup>591</sup> MOTTA, Edson; EQUIPE DO MNBA. **Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

recebe, em 1884, permissão do Palácio Sacro Apostólico para reproduzir um afresco de Rafael no Vaticano. Possivelmente a atração pela pintura italiana e a técnica de pinceladas marcadas exerceram certa influência em Visconti.

Rodolfo Amoedo (1857-1941), pintor e professor de pintura da AIBA em 1888, vice-diretor, em 1890, da ENBA, também lecionou na Escola Politécnica, em 1889. Estudou com Cabanel (1823-1889) e Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). Com estes artistas, aprendeu a usar cores discretas e a pintar a partir de desenhos meticulosos e objetivos, buscando retirar a carga idealista de temas acadêmicos tradicionais. Preocupava-se com a correção do desenho e a suavidade da cor, obedecendo às normas tradicionais de composição. Como professor, ensinava com a mesma rigidez. Indicava onde as cores deveriam ser distribuídas na paleta e era rígido quanto a questões da técnica pictórica. “Nos limites do realismo acadêmico poucos artistas se mostraram tão sensíveis à captação da subjetividade burguesa, sobretudo, em retratos e cenas de gênero.”<sup>592</sup>

As preocupações quanto à correção do desenho e a suavidade da cor deste pintor poderão constar como referências à obra de Visconti.

O comentário sobre a direção de Rodolfo Bernardelli (1852-1931) na ENBA, que iria da proclamação da República até 1915, reporta ao grupo dos “modernos” do qual Visconti participou quando das reformulações no ensino da Academia, às vésperas do novo regime, apontando e realçando as novas diretrizes da instituição. Tais diretrizes não significavam, no entanto, uma completa adesão aos resquícios da antiga Academia, o que pode ser comprovado na entrevista a Angyone Costa.

- d) Em 1892 abre-se o primeiro concurso da república para viagem à Europa de 05 anos. Entre 07 concorrentes fui classificado em primeiro lugar em todas as provas.
- e) Em 28 de fevereiro de 1893 segui para Paris e após concurso des places na EBA alcancei entre 370 concorrentes em pintura, a classificação dez. Fazia, assim, parte entre os primeiros alunos da Escola de Paris.

---

<sup>592</sup> CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Amoedo. In: \_\_\_\_\_. **Arte internacional brasileira**. São Paul: Lemos, 1999. p.154.



Os itens acima destacam a importância dos prêmios de viagens e a dedicação aos estudos em Paris como forma de aperfeiçoamento dos artistas, não excluindo, como componente de formação, a frequência ao curso de Grasset ou a ida a Madri para realizar a cópia de Velásquez.

f) A verdadeira assinatura do artista é o estilo, este não se pode falsificar. “Os gêneros, em arte, provém da incapacidade de se generalizar.”(Esta frase, entre aspas, foi riscada pelo artista).

Talvez esse item seja o mais significativo. Ao considerar o estilo o aspecto mais representativo de seu trabalho, o artista salienta a importância da especificidade e da peculiaridade como uma assinatura. A isso, agrega-se posteriormente o elemento “técnica”, mencionada em entrevista concedida a Angyone Costa: “A técnica, porém, em pintura, tende a evoluir constantemente. Ela é tudo na arte. É a própria arte, sua essência e alma, deve merecer ao artista todo o zelo e carinho.”<sup>593</sup>

Sobre seu retorno como pensionista e sua exposição de apresentação, Visconti destaca a cópia de Velásquez e a exposição de arte decorativa e artes aplicadas às indústrias. Vimos como Visconti prezava esse desdobramento de seu trabalho e as referências na carta em questão comprovam a importância desse aspecto na produção artística do pintor, seja como ponto de investigação estética, seja como possibilidade de exercer sua criatividade em outros materiais.

g) Em 1900, voltei da Europa como pensionista, fiz a minha Exposição de apresentação. Esta Exposição (1901) na própria Escola constou não somente de composições históricas, de uma cópia do célebre quadro de Velásquez, tamanho natural, as “Lanças” como também de outra exposição de “arte decorativa e artes aplicadas às indústrias”. A segunda Exposição foi feita a SP em 1903 (março). (Grifo do artista)

Recompensas:

Medalha de Honra (Belas Artes) Exposição nacional 1922. Rio de Janeiro.

Medalha de Ouro. Exposição de São Luis [sic] 1905 (América do Norte) com o quadro São Sebastião.

Medalha de Prata. Exposição de Paris de 1900. Quadro Oreadas.

Mencão honrosa da secção de Arte Decorativa e Artes Aplicadas. Paris 1900.

“Sonho místico”. Quadro adquirido pelo governo do Chile para o Museu de Santiago pela soma de seis contos de reis. 1908.

A minha principal obra está no Teatro Municipal (traço).

“A passagem do Dia”. Sala Espetáculo – (traço)

<sup>593</sup> COSTA, Angyone. op.cit., p.81.

“Pano de boca” 13X12. Influencia [sic] da arte sobre a civilização. (traço).  
 “O Rádio” 19x4. Frisa sobre o pano de boca. “A Tragédia”, a “Comédia”. Sala de espetáculo.  
 Foyer. “A Música” (Ritmo, harmonia, melodia). 15x5. “Inspiração Poética” 6x4 e “Inspiração Musical” 6x4.  
 Com a remodelação do Teatro Municipal em 1933 ficou inutilizada a primitiva frisa medindo 15x4. Os trabalhos do Teatro Municipal foram executados de 1905 a 1908.  
 O espaço limitado de um catálogo de Museu, não comporta mais nomenclatura de meus trabalhos. Rio, 26/08/1938. Assinado. E. Visconti.

Os trabalhos que Visconti relaciona no item “Recompensas” são todos da primeira fase do pintor, a qual sobressai pelas características impressionistas, simbolistas, divisionistas ou mescladas quanto à técnica. O artista destaca ainda a menção honrosa da seção de Arte Decorativa e Artes Aplicadas na Exposição de Paris em 1900, que viria apresentar no Brasil posteriormente.

Apesar de a crítica moderna julgar com certo desdém o recebimento de prêmios e medalhas, é preciso levar em conta o mérito e o talento de artistas que os obtiveram e a aprovação em determinadas instâncias da qualidade do trabalho desenvolvido. Para pintores da geração de Visconti, a obtenção de medalhas em Exposições Universais, mesmo que isso ocorresse segundo critérios elásticos, era o coroamento de um talento à prova naquele instante.

Visconti não menciona outros quadros expostos em Salões no Brasil ou decorações realizadas por encomenda oficial, provavelmente pelo espaço reduzido de um catálogo, ou talvez por considerar mais significativas e peculiares somente aquelas obras relacionadas.

*Art nouveau*, japonismo, impressionismo e pontilhismo — em suma, todo esse conjunto de imagens e referências culturais e sociais, foram utilizados e selecionados por Visconti como o instrumental perceptivo de que sua sensibilidade se serviu para a criação de um mundo imagético à sua imagem, canalizando suas reações emocionais e experimentando novas formas de expressão.

Outras de suas mais expressivas composições, que misturam referências impressionistas e linhas mais livres, e mesmo esquemáticas, são os quadros “Solidariedade Humana” e “O Progresso”, realizados sob encomenda para a Biblioteca Nacional, em 1911.

## 5.8.AS ENCOMENDAS REALIZADAS PARA A BIBLIOTECA NACIONAL

Veremos agora como a Biblioteca Nacional foi organizada e como está inserida, arquitetônica e ideologicamente, em um contexto urbano. Examinaremos também as encomendas para sua decoração, quando de sua reinauguração em 1910. Tais encomendas foram executadas por pintores de renome da época.

A Biblioteca Nacional foi organizada a partir da Real Biblioteca Portuguesa, por ocasião da chegada, em 1810, da Corte de Lisboa ao Rio de Janeiro.

O acervo, composto de livros renascentistas, raridades da Mogúncia, preciosidades de Veneza, História Natural e a Enciclopédia de Diderot, estavam alocados à Biblioteca do Infantado, destinada à educação dos príncipes. Os cuidados para com os preciosos livros encontravam-se a cargo de religiosos encarregados especificamente dessa função.

Em 1811, embora com restrições, a Biblioteca Nacional foi aberta ao público mediante prévia autorização régia. Três anos depois, tornou-se acessível a todos, sendo dispensada a exigência de qualquer consentimento do Rei.

Havia 60 mil livros na Biblioteca do Rio de Janeiro em 1814 — acervo maior que o da Biblioteca do Congresso em Washington na época. Hoje, a Biblioteca de Washington é referência na organização de dados e agrega o maior acervo bibliográfico do mundo, com 100 milhões de obras.

A Biblioteca Nacional teve múltiplos nomes, os quais refletem as alterações de seu estatuto político e as hesitações institucionais. Foi Real, Imperial e Pública, seguindo os passos dos momentos históricos e, desde 1876, tornou-se Biblioteca Nacional.

Em 1905 foi lançada, na recém-aberta Avenida Central, a pedra fundamental do atual edifício-sede. Em 29 de outubro de 1910, cem anos depois da fundação da Real Biblioteca, o edifício imponente era inaugurado.

Seu lugar era estratégico no projeto de uma capital republicana moderna que se abria para o novo século XX: a Biblioteca Nacional fica alinhada com a Academia de Arte e em diagonal com o Teatro Municipal. Nesse triângulo, como um coração de grande

cidade, transforma-se, simbolicamente, no espaço da cultura e das artes pela presença arquitetônica de seus prédios e pela simbologia/ideologia de seu acervo e propósitos.

O novo prédio foi erguido graças aos esforços de alguns de seus diretores, como José Alexandre Teixeira de Melo (cujo mandato durou de 1895 a 1900) e Manuel Cícero Peregrino da Silva (cujo mandato se estendeu de 1900 a 1924). Projetado pelo engenheiro Francisco Marcelino de Sousa Aguiar foi construído sob a coordenação dos engenheiros Alberto de Faria e Napoleão Moniz Freire. Apresenta estilo arquitetônico eclético, combinando elementos neoclássicos e *art nouveau*. Seu interior comporta painéis alegóricos relativos a temas ligados à Civilização, à Sociedade e à Cultura: A Memória e A Reflexão, A Imaginação e A Observação, O Domínio do Homem sobre as Forças da Natureza e A Luta pela Liberdade, O Progresso e A Solidariedade Humana, A Inteligência e O Estudo, produzidos por artistas como Visconti, Henrique e Bernardelli, Modesto Brocos e Rodolfo Amoedo. As esculturas estiveram a cargo de Correia Lima e Rodolfo Bernardelli, artistas reconhecidos nessa arte.

As instalações da Biblioteca Nacional atendiam às exigências técnicas da época: pisos de vidro nos armazéns, armações e estantes de aço com capacidade para 400 mil volumes, amplos salões e tubos pneumáticos para transporte de livros dos armazéns para o salão de leitura.

Aberta ao público, a nova sede provocou muitos aplausos e exclamações. E, entre tantas e de diversos gêneros, a observação cáustica de Lima Barreto: “A minha alma de bandido tímido, quando vejo um desses monumentos, olho-os, talvez, um pouco como um burro; mas, por cima de tudo, como uma pessoa que se estarrece de admiração diante de suntuosidades desnecessárias”.<sup>594</sup>

O acervo da Biblioteca é continuamente enriquecido com outras preciosidades adquiridas e comporta não somente manuscritos, mas fotografias, mapas e gravuras, constituindo, em sua diversidade, um tesouro de saberes e imagens.

---

<sup>594</sup> BARRETO, Lima. op.cit.,p.54.

E os brasileiros compraram preciosidades e agregaram de tudo em muitos e muitos milhões de peças: manuscritos renascentistas em letra humanista, séries inteiras de gravuras dos Desastres da Guerra de Goya, com suas cenas brutais de dor e heróicas de resistência, ou o humor impiedoso de Daumier, códices islâmicos com refinada caligrafia e exemplares de emaki, espécie de luxuosos rolos ilustrados japoneses. São jóias trazidas de muitas partes do mundo, páginas manuscritas da carpintaria da literatura brasileira, arquivos de políticos e escritores, desenhos delicados, vasta coleção calcográfica, exemplares raros da cartografia, autógrafos de reis, políticos e papas, uma grande coleção de fotografias, códices das ciências naturais, milhões de fascículos de jornais e revistas, incunábulo e brasiliana, grandes fundos documentais resgatados no estrangeiro ou salvos por aqui mesmo da depredação por cupins, roedores e homens.<sup>595</sup>

A respeito das decorações para a Biblioteca Nacional em 1911, nos relatórios emitidos nesse ano temos um breve comentário que versa sobre os gastos com o “novo edifício”.

Decorações para o Salão Principal de Leitura e Galeria respectiva. Fizeram-se quatro painéis no Salão Dous na Galeria, onde ficaram faltando outros dois encomendados ao reputado artista Henrique Bernardelli que os não pode fazer a tempo. Os que formam a série do Salão representam a imaginação, a observação, a reflexão e a memória; e são de Modesto Brocos os dois primeiros e de Rodolfo Amoedo os dois últimos. Os que ficaram na Galeria são do pincel de Elyseo Visconti e representam a Solidariedade Humana e o Progresso. Essas decorações são pintadas sobre tela que foi colada à parede. Escolhi os assuntos que mais me pareceram adequados e artistas d’entre os mais competentes confiei a sua “interpretação.”<sup>596</sup>

Temos nesse trecho a escolha dos temas considerados mais apropriados ao espaço da Biblioteca e a delegação de liberdade de interpretação aos artistas convidados a executar os painéis. Os temas desenvolvidos por Visconti foram pintados sobre telas, depois coladas à parede, o que proporcionava, pelo suporte escolhido, uma concepção adequada à técnica e ao uso dos materiais, assim como às dimensões em integração com o ambiente.

A escolha dos temas e seu desenvolvimento por Visconti serão examinados na análise dos esboços e dos painéis. Também se empreenderá uma interpretação de seus quadros.

---

<sup>595</sup> HERKENHOFF, Paulo. **Biblioteca Nacional: A história de uma coleção**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996. p.139.

<sup>596</sup> SILVA, Manoel Cícero Peregrino da. **Relatório Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, v.33, p.389, 1911.

### 5.8.1. Esquisses e Quadros. “A Solidariedade Humana” e “O Progresso”. Comentários.

Esquisses são esboços de cores e linhas preparatórios para a execução de uma obra. Os esquisses de “Solidariedade Humana”, e posteriormente para “A Instrução”, foram feitos em papel cujas dimensões eram de 59,0 cm por 39,0 cm. A técnica empregada foi o pastel.

A escolha dessa técnica, executada a seco, sobre tela, papel ou outra superfície rugosa, em virtude de as cores não se alterarem nem perderem luminosidade e serem facilmente fundíveis, permitiu a Visconti experimentar gradações no colorido, a fusão de tons e linhas, a incidência de luz e a disposição das figuras. (figura 23).

A temática se traduz na alegoria da Solidariedade Humana, cujo esboço parece mostrar a figura de uma mulher com os braços abertos, em tons claros, do branco ao amarelo. A base da composição é um triângulo ou pirâmide que tem por base uma figura feminina que segura uma esfera de luz e estende a mão para a figura de um homem.

As linhas sobrepõem-se no desenho de outras duas figuras: uma mulher com coroas de louros a cingir a figura feminina e um homem que brande a espada e a balança, símbolos de justiça e, ao mesmo tempo, evocadores das idéias de lei e ordem. Preenchendo e acompanhando as linhas laterais, quatro rostos de cada lado, com expressões jovens e velhas, portando instrumentos como a lira e bastões.

No vértice do triângulo ou pirâmide, situa-se uma figura andrógina que estende os braços a todos e cujos cabelos longos e loiros criam a sensação de luz a se espriar e a aquecer, como o sol e toda a carga simbólica agregada à sua imagem.

O fundo delinea sutilmente torres de igrejas e construções ao estilo romano. Provavelmente, indicam que a solidariedade está fundamentada na religiosidade, da qual decorreriam também a caridade e o amor ao próximo, bem como a civilização, a cultura e a organização.

As cores utilizadas são harmônicas. A parte superior, em linhas de contrastes, possui tons de rosa, salmão, azul e verde. Essa escolha cria a sensação de irradiação relativamente à figura central. A técnica usada é o que podemos chamar de impressionista, mas tem a preocupação de delinear as figuras humanas, conferindo volume e massa aos corpos.

Como já foi observado, a composição utiliza o espaço de forma triangular, e os pontos de luz estão focados na figura central e na esfera luminosa à direita.

A proposta do título e sua interpretação foram adequadas na medida em que a *solidariedade humana* — assim como a *instrução* — pressupõe acolher a diversidade das qualidades e tipos humanos em uma finalidade comum: a evolução do homem.

Ao transpor o esquisse para o quadro, Visconti obedeceu à estrutura planejada, abandonando somente o desenho de um rio aos pés da figura central. Os tons amarelados e amarronzados à esquerda também foram substituídos por uma gama de salmões, rosas e amarelos. (figura 24).

Uma explicação possível para a tela é que em cada um dos personagens estão representados os signos do zodíaco. Cabe lembrar que o zodíaco, além de ser um símbolo em si, é um conjunto de metáforas cósmicas, fisiológicas e psicológicas. O círculo onde os signos estão dispostos, por não ter início nem fim e ser desprovido de distinção ou divisão, simboliza a eternidade ou os perpétuos reinícios.

O zodíaco é uma forma circular, subdividida em doze partes, correspondentes a doze constelações que congregam os quatro elementos, ar, fogo, terra e água, os quais consubstancialmente se opõem e se completam. Pode representar também o ciclo completo por excelência, e cada um dos signos expressa uma fase evolutiva descrita em suas próprias características. Iniciado por Áries ou Carneiro, indica a impulsão da ordem cósmica, ou a impulsão primordial que precede o nascimento de um universo, enquanto o último, Peixes, está associado ao mundo interior, ao psiquismo, em que se retorna ao universo e se restaura o ciclo evolutivo. Os signos zodiacais são universalmente reconhecidos, mesmo na cultura chinesa na qual as figuras humanas são substituídas por animais.

Portanto, podemos induzir que a solidariedade humana e, por conseguinte, a instrução, só teriam sentido se estendidas a todos, homens e mulheres, independentemente de seu grau evolutivo, pois o objetivo intrínseco de ambas é o auxílio mútuo apoiado na reciprocidade entre as pessoas.

Não há traços especificadamente brasileiros nas figuras desenhadas. Projeta-se um aspecto universal, ao conferir linhas clássicas, minimamente legíveis ao espectador freqüentador daquele espaço. Se restrito à burguesia e, assim, intencionalmente dirigido ao gosto dessa parcela social, ideológica e simbolicamente acena para a abrangência de todos, indistintamente.

O esquisse do quadro “Progresso” é mais esquemático quanto às formas, porém mais rico em tons. Foi utilizada a mesma proporção e técnica do esquisse para “Solidariedade”: o pastel. (figura 25).

A composição de “Progresso” é muito mais sofisticada e complexa que a de “Solidariedade”. Em uma espiral de corpos retorcidos na qual Visconti emprega todo o seu potencial de expressão em desenho, vemos retratado o progresso humano. Ao fundo e na base, as formas sugerem prédios e nuvens, proporcionando a noção etérea adequada à idéia de uma evolução espiritual, pois na parte superior temos alegorias do raciocínio, da solidariedade, da beleza, do amor, a sabedoria e das artes. As figuras retorcidas possuem expressões de tormento, esperança, desânimo ou desespero, sentimentos humanos que imprimem a paixão da busca pelo progresso espiritual, técnico ou cultural. (figura 26).

Os tons de vermelho para a espiral de corpos contrapõem-se ao tratamento dado à luz, em choque vivo com o branco e o rosa da parte superior, sugerindo que o progresso humano está indissociavelmente ligado ao esforço e à evolução espiritual.

Como elementos de fundo, temos anjos, um rosto feminino inclinado ao estilo de Botticelli e também o rosto de uma mulher com um chapéu típico do século XIX. É possível evocar, com isso, a idéia de um progresso “linear”, o que é reforçado pelas referências a modelos pictóricos de outros períodos da história e da arte. Essa concepção é coerente com os pressupostos positivistas e evolucionistas propagados até a Primeira Guerra, mesmo com o desenvolvimento paralelo de propostas socialistas.



Outro símbolo sugestivo é a de uma águia estilizada, que denotaria nobreza, esforço, fortaleza e espiritualidade nessa busca evolutiva. Vale lembrar que a figura da águia é significativa na cultura de vários povos, como símbolo do espírito que paira, alto, sobre a matéria.

A composição utiliza movimentos de formas em que os recursos luminosos e cromáticos propõem uma significação mais introspectiva, mediante o emprego de procedimentos simbolistas e impressionistas na disposição dos elementos. Não estaria Visconti sugerindo que o Progresso só pode ser alcançado pela solidariedade humana, pela valorização da dimensão social e da contribuição pessoal e que esse caminho não estaria restrito aos bens materiais?

A posição apolítica de Eliseu Visconti, proclamada por vários críticos, na verdade mascara uma atitude verdadeiramente política, na medida em que, sob uma ação altamente pessoal e seletiva, propõe-se, em seus trabalhos, a interpretação social de um momento. Tal posição é perceptível na seleção dos personagens que compõem o pano de boca, desde o segundo imperador, representado como homem digno e íntegro, às figuras populares, que desagradaram aos que concebiam o teatro como espaço burguês intocável.

Esse viés essencialmente social transparece, porém, em sua totalidade de composição, cores e temas nos quadros “O Progresso” e “Solidariedade Humana”. Encomendados para figurarem em um espaço público dotado idealmente de todas as virtudes e valores relativos à elevação humana — no interior da Biblioteca Nacional —, esses quadros registram os pressupostos filosóficos da formação profundamente humanística do pintor.

Alguns críticos mais suscetíveis iriam apontar o vínculo entre as encomendas feitas ao artista pelas instituições oficiais e as limitações sofridas por causa dessa ligação. Salientamos, porém, a liberdade no desenvolvimento do tema provavelmente sentida pelo pintor e proporcionada pelos órgãos contratantes. Afinal, da mesma forma que Visconti utilizava técnicas mais arrojadas, outros pintores contratados, como Bernardelli, lançavam mão de um repertório mais “tradicional” e nem por isso sofreram intervenções da direção ou deixaram de ter suas obras expostas lado a lado.

Se, para alguns, as relações que envolvem encomendas e capital são percebidas sob um viés ideológico espúrio (pois para esses a arte não se pode deixar contaminar por tais relações), devemos observar não somente a questão da sobrevivência do artista, mas a capacidade de se explorarem as brechas possíveis nesse tipo de relação, oferecendo uma visão pessoal dos temas propostos.

Sob o tema “Progresso”, por exemplo, poderíamos pensar em quadros compostos por representações de maquinários, visões industriais, paisagens que contraponham homem e máquina, ou mesmo, metaforicamente, livros ou musas à maneira clássica. Visconti optou por compor a sugestão da evolução espiritual, a busca incessante do homem pela elevação e pelo conhecimento de seu progresso interior. Para isso, usou símbolos, ou melhor, movimentos simbólicos em espiral para sua concepção.

“Solidariedade Humana”, denominado depois “Instrução”, também é significativo nesse aspecto. O quadro tem ao centro a figura alegórica da Solidariedade, que abre os braços e acolhe a todos os personagens, dispostos em semicírculo a seu redor. No confronto entre o esboço e o quadro, percebemos como o tratamento dado às cores evoca a idéia de radiação, envolvimento e transmutação. A técnica impressionista dilui as linhas entre as figuras, provocando simultaneamente a impressão de todo e de cada um, de agregação e esforço individual. Não era essa a idéia básica, o pano de fundo, das correntes ideológicas socialistas naquele momento? E isso não causaria nos espectadores frequentadores da Biblioteca Nacional uma impressão primeira de estranhamento e, depois, a contemplação mais detida, seguida da reflexão?

O aspecto etéreo das alegorias propõe o olhar ao passado e o seu contraste com o presente. Para Visconti existia a possibilidade de um presente encarnado em um espírito de progresso e solidariedade/instrução, independente do movimento vertiginoso dos mecanismos da máquina. Resquícios de idéias positivistas? Possivelmente. Agregado a um fator adicional: a junção do belo e da reflexão para a compreensão das contradições sociais.

Ao eleger a “multidão” presente nos quadros modernos — elemento identificador da modernidade nas grandes cidades e experiência humana típica da vida moderna —,

Visconti propôs a celebração do espírito frente ao avanço incessante da máquina do progresso. Ao mesmo tempo, indicou, nessa mesma multidão, a condição individual e humana para a elevação espiritual.

## 5.9. CONSIDERAÇÕES QUASE FINAIS

A estética artística no fim do século XIX, a qual se desdobra nas três primeiras décadas do século XX, propõe novas orientações e uma nova percepção individual de cultura urbana moderna. Essa estética convive com contradições, ambigüidades, fluxos e contrafluxos de direções e olhares.

Como o Brasil, em especial a AIBA/ENBA, se posicionava diante das querelas do impressionismo? “Ausência completa de revistas de arte nacionais ou estrangeiras, raras notícias dando apenas conta dos fracassos do grupo chefiado por Manet [...]”<sup>597</sup>. A Escola Nacional de Belas Artes continuou, depois da reforma de 1890, subtraindo-se às influências dos movimentos artísticos europeus, que se sucediam com cada vez mais velocidade. Não caberia à Escola, com seus princípios, métodos e critérios, desenvolver os estudos dos novos “ismos” vindos de fora, como o Fauvismo (1905), o Futurismo (1909) e o Abstracionismo (1910)?

No Brasil a reação ao formalismo na arte brasileira daria seus primeiros passos com a exposição de Segall (1913) e Anita Malfatti (1917). Se considerarmos que a modernidade como fenômeno urbano é chamada como moderna e “modernismo” como o moderno na prática artística, veremos que o uso de instrumentos de estilo impressionista na produção pictórica constituía o sinal de uma interpretação do que seriam modernidade e moderno, interpretação essa possível naquele momento no Brasil, entre 1900 e a exposição de Segall em 1913.

O uso da luz, essencial para a configuração pictórica impressionista, possui caráter físico (é necessário seu uso para conhecer a forma e o tamanho dos corpos pelas

---

<sup>597</sup> Arquivos. Citado em ROSA, Ângelo de P. Os irmãos Bernardelli. In. SOUZA, Wladimir A et al. **Aspectos da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.p.78.

sombras e reflexos) e psicológico (no qual constitui elemento de expressão, ao enfatizar a direção do olhar para a quantidade e a qualidade de luz incidida nos objetos).

Pode-se considerar, de certa forma, a potência metafórica da atmosfera pictórica na manipulação da luz, quando disposta na composição de um quadro que registre instantes dessa modernidade e seus personagens, inclusive os recortes de paisagens urbanas ou rurais.

Se o progresso traz euforia, produz também uma inserção conflituosa do indivíduo e estimula a melancolia e o desencanto em razão da perda de referências no interior das cidades, o que engendra, por seu turno, diversos estilos de vida. O fenômeno da multidão, também, instaura o isolamento e a indistinção.

Essa mescla de tendências na adoção de estilos de vida configurados em novas tramas pela cidade modifica as relações socioculturais. A idéia de liberdade individual e a identidade singular de grupos situam-se num mundo de relações, em um campo de possibilidades específicas.

No campo artístico, envolvendo artistas/obras/crítica, no espaço das sociabilidades cariocas ocorre a convivência de diferentes posições ideológicas em diversos lugares: na academia, nas confeitarias, nas rodas e círculos liderados por intelectuais, letrados e boêmios.

O caráter fragmentário da modernidade carioca, por exemplo, situa a rua como sociabilidade alternativa e os salões, o teatro, os ateliês de pintura e as encomendas institucionais representam frações desse movimento que procura signos e identidades em uma cidade a se configurar e a se adaptar aos novos valores em formação.

Assim, indagamos em que medida a tradição na vida cultural carioca e as revistas tomadas como arena por intelectuais e literatos foram veículos de informação, atualização e intervenção no cotidiano da cidade e formadora de um público para a arte.

Num momento em que um arcabouço de novos valores e gostos estava em formação, temos a convivência com as diferenças, e o significado do ecletismo vincula-se à seleção da “tradição” a ser mantida ou criada.

Visconti possuía uma produção intensa e que se articulava com as demandas da modernidade como instrumento de comunicação social. Empregava instrumentos, técnicas e estilos artísticos diferentes para compor seu olhar sobre o mundo a sua volta.

Esse ecletismo na pintura de Visconti é considerado excessivo por Gilda de Mello e Souza.

[...] Quando, como um impressionista tardio, chega ao apogeu do domínio artesanal, a escola a que se filiara mais de perto havia completado o seu ciclo e a arte atravessava um período de grande renovação. Sua trajetória reflete as tendências diversas que vai cruzando pelo caminho e às vezes incorpora à pintura – o pontilhismo, o simbolismo, o linearismo art nouveau, o pré-rafaelismo. Era natural que a sua obra acabasse se ressentindo dessa disponibilidade estilística e que as direções contraditórias marcassem as fases cronológicas diferentes de sua evolução.<sup>598</sup>

Gilda Mello e Souza considera Visconti demasiadamente eclético e analisa a evolução cronológica de sua produção de forma linear. Entretanto, indagamos, a velocidade e a variedade não seriam atributos da vida urbana e moderna e como tal positivamente qualificada? O ecletismo não seria o resultado, naquele momento, dos fragmentos de uma tradição do passado com *flashes* de vários movimentos artísticos de certa forma importados e aqui traduzidos pelo viés particular e brasileiro? Visconti não teria amalgamado essas tendências em um estilo por si eclético e, portanto, singular e próprio? Invulgar no sentido de ser altamente pessoal e original?

De acordo com Simmel, a multiplicidade de estilos artísticos disponíveis resulta na diluição de seus conteúdos e em maior liberdade de uso de cada um deles<sup>599</sup>. A variedade de estilos e seus respectivos conteúdos existem em razão da diversidade de recursos em cada um numa cultura plural, cujos sistemas simbólicos são utilizados como instrumento de poder de uma ordem vigente, mas que coexistem, em constante mutação, com formas de resistência e adequação.

Os modernistas, ao defenderem o afastamento das formas consagradas, tidas como não atuais, propuseram a adesão às formas modernas, adequadas à representação da

<sup>598</sup> SOUZA, Gilda Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In: \_\_\_\_\_. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

<sup>599</sup> Apud. SETTON, Maria da Graça J A categoria “estilo de vida” nas obras de Simmel e Bourdieu: uma aproximação sociológica. **Idéias**. Campinas. 7(2)/8(1).2000/2001p.69.

vida presente. Quais seriam essas formas? Menotti Del Picchia, em 1922, sugere a cidade tentacular; outros constroem e buscam novos referenciais, diversidade de cores e temáticas brasileiras, redefinindo a estrutura pictórica em termos de sua representação de competência acadêmica.

Quais são os tipos de técnicas e temas que constituem um estilo? Como esses elementos constituintes de um estilo correspondem à vida moderna, ou a representam?

A linguagem visual do moderno pode ater-se a uma prática de vanguarda urbana, como em Seurat, ou de desenho, como em Degas; contudo, os motivos, convenções e técnicas possuem interesses e conotações mais elaboradas, porque de certa forma são compartilhadas.

Os processos reais da pintura na superfície da tela ordenam uma ilusão criada. O vestígio visível da atividade física de fazer o quadro, sugerindo um modo mais direto, imediato de expressão, amplia a noção de criatividade ou potencial criativo do artista moderno. Esse aspecto moderno da pintura impressionista altera profundamente a relação entre quadro, espectador e desenvolvimento do tema.

A pintura impressionista de Visconti tem um sabor mais próximo a Monet e Pissarro, perceptível na diluição da paisagem, especialmente na fase de Teresópolis, em que alguns críticos vêem uma renovação e a busca da atmosfera e luminosidade local.

Para Gilda de Mello e Souza, por exemplo, outros aspectos importantes em Visconti são o domínio técnico, a erudição, a versatilidade, a elegância e mesmo certo pendor decadente. “Com o domínio de seus meios expressivos o pintor abandona suas características rítmicas e ornamentais do período simbolista. A visão interior cede lugar à necessidade de estruturar picturalmente a tela e a pincelada se torna mais larga, mais encorpada.”<sup>600</sup>

A poética de Visconti representa simbolicamente temas relativos à família, muitas vezes incorporada às paisagens, num mundo sem tensões, configurado por manchas, pontos e pigmentos. Lembremos que as manchas de cor se depositam nos olhos antes que reconstruamos mentalmente as noções de profundidade e volume, causando impressões

---

<sup>600</sup> SOUZA, op.cit., p.233.

visuais subjetivas. Isso causa a interpretação do quadro em profundidade e, ao mesmo tempo, no plano linear, o que promove importante mudança na significação da obra.

Em sua primeira fase, os movimentos de Visconti são harmônicos e suaves, com um crescente esfumaçamento e a incorporação e inversão das temáticas e técnicas. Captura em seus recortes pictóricos o suave e o compreensível em elementos familiares.

Se chuva, vapor, eletricidade propõem novas relações de força e torvelinho, enfatizando a força mecânica e a velocidade em pinturas desse período de transição, Visconti utilizará outro elemento moderno em seus quadros de encomenda oficial, em um contexto de reforma urbana: a multidão, o cortejo, o movimento, seja no pano de boca, seja nas alegorias da Biblioteca Nacional.

Os quadros destinados às instituições fornecem a idéia de um movimento maior, dirigindo o olhar (movimentando-o com mais ênfase) aos personagens integrados às alegorias, e sugere a idéia de progresso circular — e mesmo triangular, no caso de Solidariedade — ou um de tempo linear evolutivo, como no pano de boca do Teatro Municipal.

Ao tomarmos a idéia de sensibilidade em Kant como uma das “duas fontes do conhecimento humano” —, se os objetos são pensados pelo entendimento, são dados pela sensibilidade por um lado, graças às intuições empíricas ou sensíveis que fornecem o material dos fenômenos e, por outro, graças às intuições puras, ou formas *a priori*, da sensibilidade (espaço e tempo) que predeterminam o contexto no qual esse material é ordenado,<sup>601</sup> — podemos considerar que Visconti usou sua sensibilidade como instrumental de percepção de um mundo em transição, captado em fragmentos reordenados pelo moderno a instalar-se em meio a estruturas dispostas ainda na consolidação de uma ordem republicana.

“As sensações visuais não são enviadas para nós pelo mundo, mas somos nós mesmos que as projetamos no mundo”.<sup>602</sup> Visconti projetou imagens de solidariedade e progresso de maneira a compor mensagens de otimismo e suave esperança, mesmo em

<sup>601</sup> DUROZOI, G; ROUSSEL, A **Dicionário de Filosofia**. s.l.: Papyrus, 1993. p.430.

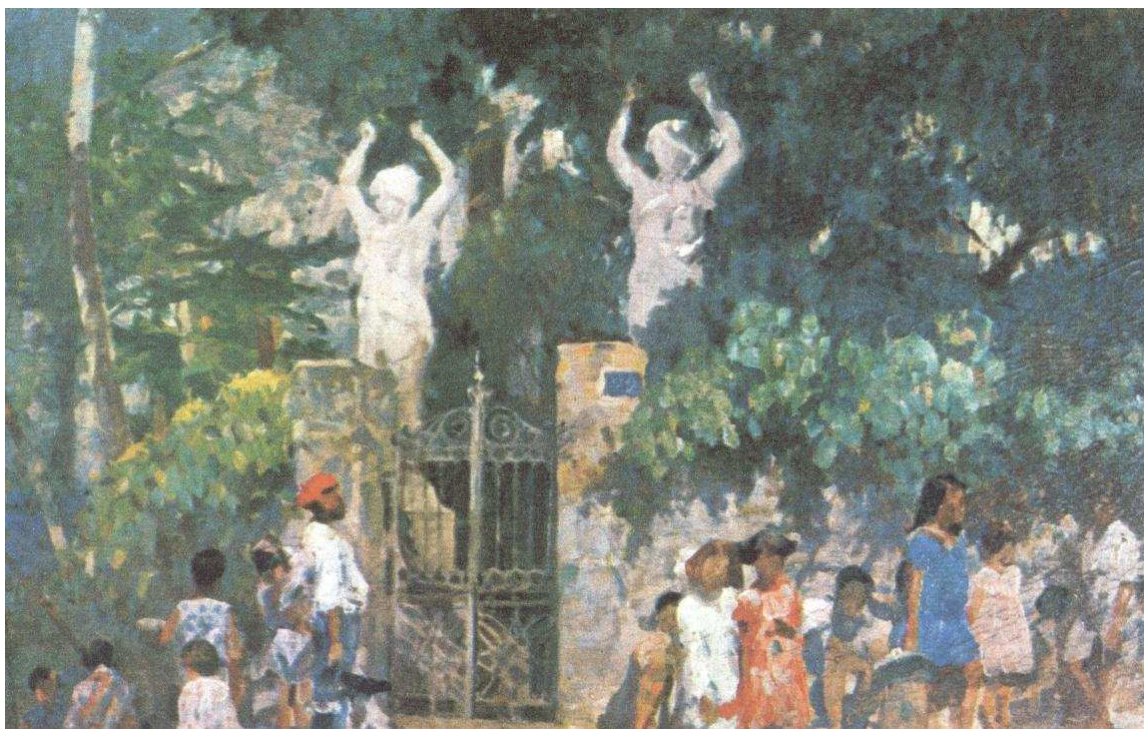
<sup>602</sup> MAMMI, Lorenzo. O espelho de Monet. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 jun.1997. Jornal de resenhas, Discurso Editorial/USP/Unesp/.

meio a névoas e turbulências, como forma de indicar a contemporâneos e extemporâneos o momento que vivia ou a modernidade/modernismo que impregnava seu olhar.





Figura 19. “A Rendição de Breda”. Diego Velásquez. 1650.



**Figura 20. “A caminho da escola”. Eliseu Visconti. s.d.**



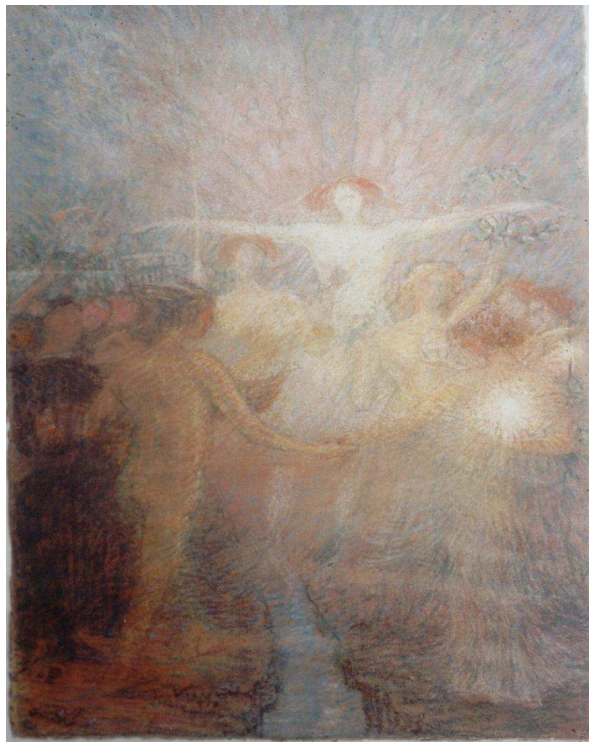


**Figura 21. "Ermitage de Pontoise". Camille Pissarro. 1878.**





**Figura 22. “A família no jardim em Argenteuil”. Claude Monet. 1875.**



**Figura 23. Esquisse. “Solidariedade Humana”**



Figura 24. Quadro. “Solidariedade Humana”. Eliseu Visconti. 1911.





**Figura 25. Esquisse. “O Progresso”. Eliseu Visconti. 1911.**



**Figura 26.**Quadro. “O Progresso”. Eliseu Visconti. Detalhe.



## VI. CONCLUSÃO

Os títulos de pintura dizem a pintura de uma certa maneira. O que opera nessa maneira de dizer? As análises dos títulos de quadros enquanto discursos indicam que propriedades lingüísticas condicionadas pela natureza dos referentes em questão - as telas, enquanto objetos fabricados para serem vistos - configuram a titulação como um modo de discurso particular.

O intervalo entre a maneira de designar o modelo (ou o tema) e a designação da figuração pictórica que emerge do título, estabelece um modo particular de ver a pintura.

Podemos pensar como os títulos “A influência das artes sobre a civilização”, “Solidariedade Humana” e “O Progresso” e as designações “nouveau” para objetos decorativos confluem as idéias e expectativas de um momento de transição em que se digladiam em uma arena cultural e ideológica, as concepções de civilização e progresso que permeavam a sociedade.

Deflagra a reflexão: o porque de trabalhos com elementos próximos apresentarem soluções pictóricas diferentes em suportes permeados de inflexões onde a tradição e o novo confrontam-se, ou melhor, como o pintor interpretou particularmente o tema dado e o transpôs em cores e formas.

A cultura como processo pode ser vista como resultado de um cultivo da sensibilidade e subjetividades humanas. Este processo está inserido em uma rede de relações e entre elas, as relações de sociabilidades que para se constituírem, prescindem de elementos que identificam e aproxima indivíduos ou grupos de indivíduos.

A análise relacional que enfatiza o caráter de interdependência entre indivíduo e sociedade é produto da história, sendo assim, aberto e incessantemente confrontado por experiências novas que os atingem em diversos níveis, assim como suas percepções.

Os estudos sobre configuração que se preocupam com uma coerência interna em termos de princípios mais estruturados que predominam na cultura encoberta são inferidos e estabelecem as conexões entre poder, comportamento, emoções e

conhecimentos em uma maior ou menor extensão perspectiva em longo prazo. Atravessa, pois, a dimensão de macro-micro história.

As imagens da cidade proporcionam diferentes repertórios interpretados por seus usuários. Os fragmentos urbanos e a embriaguez perceptiva contaminam os espaços: embaralham-se as imagens da arquitetura e da cidade como figuras do moderno.

Neste momento de transição na virada para o século XX, as experiências e o cabedal ideológico vivem um choque, cheio de possibilidades.

Nesse frêmito, reorganiza-se a cidade e seus símbolos; re-atualiza-se as fachadas e redistribui internamente as casas em um contexto de reformulações modernas, gerando expectativas positivamente progressistas, o que não impede a rearticulação de seus usuários em diversos graus de resistências à adoção destes símbolos ou objetos.

Eliseu Visconti vivencia este momento e movimento. Enquanto artista teve sua trajetória e produção pictórica construída e refeita por críticos de artes em diversos momentos.

Como homem de seu tempo não se limitou a um rótulo artístico em seu sentido mais restrito. Assimila diversamente as várias linguagens estéticas e as utiliza como forma de expressão, perpassando e interpretando as modernidades possíveis em contínua expansão.

Em suas encomendas destinadas à exibição em instâncias públicas projeta as referências de “civilização” e “progresso” tendo como eixos a evolução e a solidariedade enquanto expressões vívidas daquele momento.

O novo e o moderno constroem-se nos objetos e projetos próximos à idéia de levar o Belo ao cotidiano em seus equipamentos domésticos, por exemplo.

Neste conjunto de manifestações artísticas os fragmentos capturados por Visconti ainda estão imbuídos de feixes ligados a uma tradição que permaneceu, mas, apontam outras referências pictóricas e ideológicas. Constituem dessa forma, um painel de visualidades que se mostram impregnadas de múltiplas e possíveis modernidades imaginadas, concebidas ou descartadas naquele momento.

Estas visualidades estão embebidas em e por outros discursos que não somente os visuais. Os fragmentos materiais, os títulos e os discursos escritos e inscritos em meios de comunicação dizem os lugares e as relações que as conceberam.

A influência das artes na civilização está calcada no progresso e no novo inscrita em diferentes suportes: telas, destinadas à exibição em espaços públicos, obras para exposições ou encomendas pessoais, objetos integrantes de equipamento doméstico ou utilitários como selos e vitrais. Visconti recoloca em cenas sua percepção em um momento em que tais idéias buscam consolidar-se em suportes materiais, ideológicos e visuais. Esta percepção possibilita dessa forma, direcionar o olhar a outras visualidades instituídas, concebidas e cristalizadas ao longo desse percurso embebidas dessas idéias.

Perguntamos as intenções com que foram naturalizadas e aceitas, recolocando em jogo os conceitos de civilização e progresso que permaneceram atrelados a uma idéia de moderno colocado, em outros vieses, por um regime político, o republicano.

À polifonia da realidade deve corresponder uma nova expressão. Não há como definir precisamente ou indicar a forma mais adequada de exprimir esta realidade. Os fragmentos aí estão soltos e perceptíveis em suas manifestações e captados segundo o entendimento dos que estão vivenciando - a.

O olhar de Visconti contribui para perceber que a imposição de determinadas visualidades não foi tranqüila. As arenas deslocam-se na política e na crítica de arte construída ao longo da primeira década e após 1922.

A eleição deste ou daquele referencial pictórico obedece a outros critérios após 1922, em que, se hesitantes, elitistas ou contraditórios, tais artistas, intelectuais, políticos e cidadãos não possuíam alternativas se não aquelas postas pelas circunstâncias e deglutidas segundo suas possibilidades e criam, então, outras imagens e representações do e para o país.

O resultado desembocará em um Estado Novo que fixará novos parâmetros, mas, herdeiro dessas mesmas contradições, onde o tradicional e o moderno se imbricam, sustentará, simbolicamente imagens que celebrem seu triunfo e reorganizem seus cidadãos.

## REFERÊNCIAS

**A Imprensa.** Rio de Janeiro. 14 de julho de 1909.

**A Notícia.** Rio de Janeiro. 16 de julho de 1909.

**A Notícia.** Rio de Janeiro. 17 de março de 1913.

**A Notícia.** Rio de Janeiro. 24 de fevereiro de 1913.

**A República.** Rio de Janeiro. 03 de março de 1913.

**A Tribuna.** Rio de Janeiro. 15 de julho de 1909.

ACQUARONE, F. **Mestres da pintura no Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. Paulo de Azevedo Ltda s.d.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In. ALENCASTRO, Luiz Felipe. **História da Vida Privada no Brasil.** São Paulo: Cia das Letras, 1997. Vol.II.

ALONSO, Angela. Epílogo do romantismo. **Dados.** Revista de Ciências Sociais. Rio de Janeiro. Vol. 39. N. 1, 1996.

ALVES, Paulo. **A verdade da repressão.** Práticas penais e outras estratégias na Ordem Republicana ( 1890-1921). São Paulo: Arte&Ciência/Unip, 1997.

ALVIM, Marco Paulo. Introdução ao estudo do mobiliário modern style e a sua época. **Anais do Museu Histórico Nacional.** Volume XXII, 1971.

AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. FABRIS, Annateresa ( org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.(Coleção arte: ensaios e documentos).

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**.São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDERSON, Perry. Modernidade e Revolução. **Novos Estudos**. N. 14. fev 1986.

ANDRADE, Maria Antônia Alonso de. A problemática cultural brasileira. **Cadernos Ciências Sociais**. Belo Horizonte. V. 4. N. 5, dez 1994.

ANDRADE, Mário. Catálogo de exposição. In. BATISTA e outros.**Do Modernismo à Bienal**. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Junho de 1982.

ANDRADE, Oswald.A exposição Anita Malfatti. In. BATISTA e outros. **Do Modernismo à Bienal**. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Junho de 1982.

ARESTIZABAL, Irma (org.). **Eliseu Visconti e a arte decorativa**. Uma exposição. Rio de Janeiro: PUC /FUNARTE, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução: Pier Luigi Caba. 4ªedição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

**Arte nos séculos**. A civilização ocidental. Vol.VI. São Paulo: Abril Cultural. 1971.

AULER, Hugo. Art Nouveau e seus reflexos na aristocracia brasileira do 900. **Correio Braziliense**. 02 de março de 1968.

AVANCINI, José Augusto. A crítica de arte nos anos 70: uma visão. **Porto Arte**: Porto Alegre. V. 06, n. 10, nov.1995.

AVANCINI, José Augusto. Mário e a crítica de arte: a propósito de uma “normativa de crítica”. **Porto Arte**. Porto Alegre. V. 8. n.14. maio de 1997.

BAEZ, Elizabeth Carbone. A Academia e seus modelos. **Gávea**. Revista de História da Arte e Arquitetura. PUC/RJ. N. 1. s/d.

BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu tempo**. Rio de Janeiro: Valverde, 1944.

BARATA, Mário. In. AYALA, Walmir (org.). **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Brasília: MEC:INL, 1973. 4v.

BARATA, Mário. Século XIX. Transição e início século XX. IN. ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

BARATA, Mário. Significação de Visconti. **Catálogo**. Mostra retrospectiva Eliseu Visconti. MNBA. Rio de Janeiro. 06 a 15 de abril de 1978.

BARBOZA, Jair. **A metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer**. São Paulo: Humanistas/FFLCH/USP, 2001.

BARDI, Pietro Maria. Arte da cerâmica no Brasil. Rio de Janeiro: Sudameris, 1980.

BARRETO, Lima. "Uma vagabunda". In. BARRETO, Lima. **História e sonhos**. Contos. 1ª edição 1920. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BARRETO, Lima. "Uma conversa vulgar". In. BARRETO, Lima. **Histórias e sonhos**. Contos. 1ª edição 1920. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. Texto integral cotejado com a 1ª edição Rio de Janeiro, Mérito, 1948. São Paulo: Ática, 1988.

BATISTA, Marta Rossetti. Novas propostas do período entre guerras. In. **Do Modernismo à Bienal**. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Junho de 1982.

BATISTA, Marta R., LOPEZ, Telê P. A., LIMA, Yone S. **Brasil: 1º Tempo Modernista**. 1917/1929. Documentação. IEB/USP. 1972.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. A modernidade como paradoxo. Modernidade estética no Brasil. In. MIRANDA, Wander (org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical**. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural. Divisão de Editoração, 1992. (Biblioteca Carioca. Volume 11).

BENCHIMOL, Jaime. A modernização do Rio de Janeiro. In: BRENNA, Giovanna R. **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**. Rio de Janeiro: Index, 1985.

BENÉVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, Arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In. KOTHE, Flávio. **Walter Benjamin**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1991.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha-se no ar**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BIELINSKI, Alba. **Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro**. Dos pressupostos aos reflexos de sua criação. 1856 a 1900. Dissertação. História e Crítica da Arte. UFRJ.EBA.2003. mimeo.

BIELINSKI, Alba. SPBA. **Liceu de Artes e Ofícios – LAO**. 1856-2002. mimeo.

BLAKE, Nigel e FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In. FRASCINA, Francis et alii. **Modernidade e Modernismo**. A pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

BOLETIM DE BELAS ARTES. **História da Arte no Brasil**. Antonio Parreiras, Baptista da Costa, Visconti. N. 20. Agosto de 1946.

BORGES, Maria Elizia. **A pintura na "capital do café"**. Sua história e evolução no período da Primeira República. Unesp/Franca, 1999.

BOSI, Alfredo. As letras na Primeira República. In.: FAUSTO, Bóris (direção). **História Geral da Civilização Brasileira**. O Brasil Republicano. Tomo III. Vol. II. 2ª edição. Rio De Janeiro: Difel, 1978.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In. PEREIRA, Marieta de, AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **La distinction: critique sociale du jugement**. Paris: Editions de Minuit, 1979.

BRAGA, Theodoro (org.). **Artistas pintores no Brasil**. São Paulo: São Paulo Editora Limitada, 1942.

BRENNA, Giovanna R. (org.). **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**. Rio de Janeiro: Index, 1985.

BRENNA, Giovanna R. Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX). In. FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

BRESCIANI, Maria Stella M. História e historiografia das cidades, um percurso. In. FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Liberalismo: ideologia e controle social** (um estudo sobre São Paulo de 1850 a 1910). Volume I. Tese doutoramento. Orientador: Dr. Carlos Guilherme Mota. USP. 1976. (mimeo).

BRIGGS, Asa. O perfil do século. O homem na encruzilhada da história. In. BRIGGS, Asa ( direção). **El siglo XIX. Las contradicciones del progreso**. Coordinación general de la edición española: José Maria B Giró. Primeira edición: junio 1973. Barcelona: Editorial Labor, s/d.



BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**. Antecedentes da Semana da Arte Moderna. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BRITO, Ronaldo. O jeitinho moderno brasileiro. **Gávea**. Revista de História da Arte e Arquitetura. PUC/RJ. N. 11. Março 1993.

BURKE, Peter. **História e teoria social**. São Paulo: Editora Unesp. 2002.

BUZZAR, Miguel A Lúcio Costa, a ENBA e a arquitetura moderna brasileira. In. PEREIRA, Sonia G. (coord.). 180 Anos de Escola de Belas Artes. **Anais do Seminário EBA**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

**CADERNO DE NOTAS**. Coleção Eliseu Visconti Cavaleiro.

CAMPOFIORITO, Quirino. A luz da arte. **A luz da pintura no Brasil**. MNBA. Rio de Janeiro: CMEB, 1994.

CAMPOFIORITO, Quirino. A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado, 1850-1890. **História da Pintura Brasileira no Século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CAMPOFIORITO, Quirino. Três meninas num jardim. **O Jornal**. Rio de Janeiro. 17 de julho de 1971.

CARVALHO, José Murilo. Entre a Liberdade dos antigos e a dos modernos: a República no Brasil. **Dados**. Revista de Ciências Sociais. Rio de Janeiro. Vol. 32. N.3, 1989.

CARVALHO, José Murilo. A formação das almas. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CARVALHO, Maria Alice Resende de. **O quinto século. André Rebouças e a construção do Brasil**. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ-UCAM, 1998.

CARVALHO, Maria Cristina W. Bem morar em São Paulo, 1880-1910: Ramos de Azevedo e os modelos europeus. **Anais do Museu Paulista**. V. 04. jan./dez.1996.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de. **A escola e a República**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

**CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ELYSEU D'ANGELO VISCONTI**. MNBA. Rio de Janeiro, novembro de 1949.

**CATÁLOGO**. De Frans Post a Eliseu Visconti. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. RJ. Museu de Arte do RS Aldo Malagoli. Porto Alegre. 05 de julho a 20 de agosto de 2000.

**CATÁLOGO**. Peça do Mês. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, 1975.

CATANI, Icléia B. Pintura “modernista” em São Paulo: relações entre vanguarda e o retorno à ordem. **III Congresso Brasileiro de História da Arte**. Relações artísticas entre o Velho e o Novo Mundo. 24 a 28 agosto de 1987. USP (mimeo).

CATTANI, Icléia Borsa. As representações do lugar na pintura moderna brasileira: as obras de Tarsila do Amaral e Ismael Nery. **Gávea**. Revista de História da Arte e Arquitetura. PUC/RJ. Vol. 11 n. 11. Abril. 1994.

CAVALCANTI, Ana M T. Os prêmios de Viagem da Academia em pintura. **Anais**. 185 anos da EBA. EBA/UFRJ. 2001-2002.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Tempo linear e tempo cíclico na pintura de Eliseu Visconti (1866-1944). **Anais**. A arte pesquisa. XII Encontro Anpap. 25 a 28 de junho 2003.

CERRI, Luís Fernando. **"Non ducor, ducor"** .A ideologia da paulistanidade e a escola. Dissertação. Unicamp. 1996. (mimeo).

CHANEY, David. Contemporary Socioscapes. Books on Visual Culture. **Theory, Culture & Society**. Vol 17 (6). 2000.

CHAVES JR, Edgard de Brito. **Memórias e glórias de um teatro**. Sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Cia Editora Americana, 1971.

CHENEY, Sheldon. **História da Arte**. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Rideel, 1995. Vol. 4.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. A ENBA vista de São Paulo: instrumentalizando a instituição a partir de um nacionalismo de viés paulista. PEREIRA, Sonia G. (coord.). 180 Anos de Escola de Belas Artes. **Anais do Seminário EBA**. RJ: UFRJ, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In. FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994. (Coleção arte: ensaios e documentos).

CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Amoedo. In. CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999.

CHIAVARI, Maria Pace. As transformações urbanas do século XIX. In. BRENNNA, Giovanna R. **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**. Rio de Janeiro: Index, 1985.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHOAY, Françoise. **O urbanismo**. Utopias e realidades. Uma antologia. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHRIST, Yvan. **A arte no século XIX**. Lisboa: Edições 70, 1981.

COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX? MARTINS, Carlos (curador geral). **O Brasil redescoberto**. Paço Imperial/MinC .IPHAN. Rio de Janeiro. Set. Nov. 1999.

**Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 01 de janeiro de 1950.

**Correio da Manhã.** Rio de Janeiro. 06 de novembro de 1953.

**CORRESPONDÊNCIA.** Eliseu Visconti e Comissão Construtora do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Museu dos Teatros do Rio de Janeiro. FUNARJ.

COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas.** (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil). Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia, 1927.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Arquitetura do ferro no Brasil. “Residues of dream world”. **III Congresso Brasileiro de História da Arte.** Relações artísticas entre o Velho e o Novo Mundo. 24 a 28 de agosto de 1987. USP. Mimeo.

COSTA, Lucio. Documentação necessária In.CAVALCANTI, Lauro (org.). **Modernistas na repartição.** 2 edição. Editora UFRJ/Minc-IPHAN, 2000.

COSTA, Vidal A de Azevedo. **Visões ascendentes.** Fragmentos do olhar curitibano ao mais leve que o ar. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

CRUZ, Heloísa Faria (org.). **São Paulo em Revista.** Catálogo de publicações da imprensa cultural e variedades paulistanas. 1870-1930. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997.

DE LORENZO, Helena C. Eletricidade e modernização em São Paulo na década de 20. In.: DE LORENZO, Helena C. e COSTA, Wilma P. (orgs.). **A década de 20 e as origens do Brasil Moderno.** São Paulo: Editora Unesp, 1997.

DENIS, Rafael Cardoso. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico.180 anos de EBA. **Anais do Seminário EBA 180.** Rio de Janeiro: UFRJ/EBA. Nov.1996

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design.**São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

DEPAULE, Jean Charles e TOPALOV, Christian.A cidade através de suas palavras. In. BRESCIANI, Maria Stella (org.). **Palavras da Cidade.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

DIAS, Maria Odila da Silva. Aspectos da ilustração no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Vol. 278. Janeiro/Março 1968.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image**: question posée aux fins d'une Histoire de l'Art. Paris, Editions de Minuit, 1992.

DIMAS, Antonio. **Tempos eufóricos**. Análise da Revista Kosmos. 1904-1909. São Paulo: Ática, 1983.

DORON, R e PAROT, F. **Dicionário de psicologia**. São Paulo: Ática, 2001.

DUROZOI, G. e ROUSSEL, A **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Papyrus, 1993.

EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. 3 v.

ENGELMANN, Arno. **Os estados subjetivos**: uma tentativa de classificação de seus relatos verbais. São Paulo: Ática, 1978.

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia. Usos e funções no século XIX**. 2ª edição. São Paulo: Editora Usp, 1998.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In. FABRIS, Annateresa ( org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.( Coleção arte: ensaios e documentos).

FABRIS, Annateresa. O modernismo revisitado: cenários e personagens. Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. ANPAP. 10 anos. **Anais**. 1996.

FABRIS, Annateresa. Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual. **Revista USP**. Edusp n. 40. dez./fev. 1998-99.

FALCON, Francisco J. C. Utopia e Modernidade. In. BLAJ, Ilana e MONTEIRO, John Manuel (orgs.). **História & Utopias**. Textos apresentados no XVII Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 1996.

FAURE, Elie. **A arte moderna**. Tradução: Álvaro Cabral. 1. edição. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FER, Briony. Introdução. FRASCINA, Francis et alii. **Modernidade e Modernismo**. A pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os caminhos da arte**. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850-1890. Tese. Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. UFRJ. 2001(mimeo).

FERREIRA, Tânia M. O planejamento urbano segundo concepções filosóficas. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**. Belo Horizonte. V. 08, n. 9, dez 2001.

FIELL, Peter & Charlotte. Edited. **Decorative Art**. 1900s –1910s. Bonn: Taschen. 2000.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. **O fim do sonho republicano**: o lugar da ironia em Lima Barreto. Dissertação. Letras. UFF, 1990.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

**Folha do Dia**. Rio de Janeiro. 03 de março de 1913.

**Folha do Dia**. Rio de Janeiro. 15 de julho de 1909.

FRANCASTEL, Pierre. **Arte e Técnica nos séculos XIX e XX**. Lisboa: Oficinas Gráficas de Livros do Brasil.s.d.

FRANCASTEL, Pierre. **O impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FREIRE, Laudelino. **Galeria Histórica dos Pintores no Brasil**. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Liga Marítima Brasileira, 1914. Síntese Geral da História da Pintura no Brasil.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura:** apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. Rio de Janeiro; Fontana, 1983.

FREITAS FILHO, Almir Pita. Imagens da persuasão da modernidade na Exposição de 1881. In. BLAJ, Ilana e MONTEIRO, John Manuel (orgs.) **História & Utopias.** XVII Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 1996.

FREYRE, Gilberto. O caráter nacional brasileiro no século XX. **Ciência & Trópico.** Recife. 13 (1). Jan./jun. 1985.

FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

GARB, Tamar. Gênero e representação. In. FRASCINA, Francis et alii. **Modernidade e Modernismo.** A pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

**Gazeta da Tarde.** Rio de Janeiro. 04 de setembro de 1897.

**Gazeta da Tarde.** Rio de Janeiro. 15 de novembro de 1889.

**Gazeta de Notícias.** Rio de Janeiro. 22 de setembro de 1904.

GOMES, Ângela C. **Essa gente do Rio...** Modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

GONZAGA DUQUE. **Contemporâneos.** Pintores e Escultores. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

GORDINHO, Margarida C (org.) **Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo:** missão excelência. São Paulo: Marca d' água, 2001.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In. MIRANDA, Wander Melo (org.). **Narrativas da modernidade.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GOTLIB, Nádya B. **Tarsila do Amaral.** A modernista. São Paulo: Senac, 1998.

GRANGEIRO, Cândido D. **As artes de um negócio**: a febre photographica. São Paulo: 1862-1886. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996.

GRENDI, Edoardo. Repensar a micro história? In. REVEL, J. (org.) **Jogos de escalas**. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

GRIBAUDI, Maurizio. Escala, pertinência, configuração. In. REVEL, J. (org.) **Jogos de escalas**. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

GUIMARÃES, Julio C. Gonzaga Duque: ficção e crítica de artes plásticas. In. **Sobre o pré modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Centro de Pesquisas. Setor de Filologia, 1988.

GUIMARÃES, Lucia M Paschoal. **“Debaixo da imediata proteção de sua Majestade Imperial”**: o IHGB (1838-1889). Tese.Usp. 1994.(mimeo).

GUNN, Philip e CORREIA, Telma B. O urbanismo: a medicina e a biologia nas palavras e imagens da cidade. In. BRESCIANI, Maria Stella (org.). **Palavras da Cidade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In. NOVAES, Aduino (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma**. A modernidade na selva. São Paulo: Cia das Letras, 1988.



HARRISON, Charles. Impressionismo, modernismo e originalidade. IN. FRASCINA, Francis e outros. **Modernidade e modernismo**. A pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. **Biblioteca Nacional**. A história de uma coleção. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

HERSCHMANN, Micael M e PEREIRA, Carlos A M (org.). **A invenção do Brasil moderno**. Medicina, educação e engenharia nos anos 20-30. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

**IDÉIAS DE ARQUITETURA**. Publicação da Hunter Douglas do Brasil Ltda. Coordenação geral: arq. Vasco Caldeira. Projeto e Produção Gráfica. Univers.

**Jornal de Brasília**. Impressionismo. 1974: 100 anos As tendências brasileiras. 22 de agosto de 1974.

**Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro. 04 de dezembro de 1966.

**Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro. 27 de setembro de 1904.

**Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro. 28 de agosto de 1966.

KATINSKY, Julio R. Desenho industrial. In. ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, vol. II.

KOTHE, Flávio. **Walter Benjamim**. São Paulo: Ática, 1991.

KOSSOVITCH, Leon. Permanência e renovação nas Artes. **Discurso**. N. 26, 1996.

KOSSOY, B. e CARNEIRO, M.L.T. **O olhar europeu**: o negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: EdUsp, 1994.

KOSSOY, Bóris. O cartão postal: entre a nostalgia e a memória. In. KOSSOY. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KUHLMANN JÚNIOR, Moysés. As Exposições Universais e a utopia do controle social. BLAJ, Ilana e MONTEIRO, John Manuel (orgs.). **História & Utopias**. XVII Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 1996.

LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In.: DE LORENZO, Helena C. e COSTA, Wilma P. (orgs.). **A década de 20 e as origens do Brasil Moderno**. São Paulo: EdUnesp, 1997.

LANCRI, Jean. Olímpia e a questão do modelo. **Porto Arte**. Porto Alegre. Vol.6.1995.

LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

LEMOS, Carlos. **A República ensina a morar (melhor)**. São Paulo: Hucitec, 1999.

LEMOS, Carlos. **Alvenaria Burguesa**: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café. São Paulo: Nobel, 1985.

LESSA, Washington. Design e estilo. **Gávea**. Revista de História da Arte e Arquitetura. PUC/ RJ. N. 4. jan. 1987.

LEVI, Giovanni. Os perigos do geertzismo. **História Social**. N. 06. Campinas: Unicamp, 1999.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do Espetáculo**. Teatros e cinemas na formação do espaço público das praças Tiradentes e Cinelândia. Rio de Janeiro. 1813-1950. UFRJ.2001.Tese em História Social.(mimeo)

LIMA, Heloisa Pires. **A presença negra no circuito da AIBA do Rio de Janeiro**: a década de 80 do século XIX. Dissertação. Antropologia. USP. 2000. Mimeo.

LIMA, Tânia Andrade e outros. A tralha doméstica em meados do século XIX: reflexos da emergência da pequena burguesia do Rio de Janeiro. **Dédalo**. São Paulo. Pub.avulsa, 1, 1989.

LIMA, Tânia Andrade. Pratos e mais pratos: louças domésticas, divisões culturais e limites sociais no Rio de Janeiro, século XIX. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. V. 03. jan./dez.1995.

LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Academia Imperial das Belas Artes**. Um projeto político para as artes no Brasil. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 1994.(mimeo).

LINS, Vera. Gonzaga Duque: a estratégia do franco atirador. **Tempo Brasileiro**.1991.

LINS, Vera. **Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século**.Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

LINS, Vera. **Linhas cruzadas: decifrando o arquivo de Gonzaga Duque**.Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.Texto avulso.

LOBATO, Monteiro. A propósito da Exposição Malfatti. In. BATISTA e outros.**Brasil: 1º Tempo Modernista**. 1917/1929. Documentação. IEB/USP. 1972.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In. REVEL, J. (Org.). **Jogos de escalas**. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

LUCA, Tânia Regina de. **A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

LUCIA HELENA. Contradições do intelectual na cultura do modernismo.**Tempo Brasileiro**. Identidades do moderno. N. 76. jan./março 1984.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves.Degas escultor e história da arte. **Anais da XI ANPAP**, outubro de 2001.

MAMMI, Lorenzo. O espelho de Monet. **Jornal de resenhas**. Discurso Editorial/USP/Unesp/Folha São Paulo. 14 de junho de 1997.

MARQUES, Eduardo C. Da higiene à construção da cidade: o Estado e o saneamento no Rio de Janeiro. **Manguinhos**. Vol. II (2). Julho/outubro 1995.

MATTOS, Ilmar Rohrloff de. Do Império à República. **Estudos Históricos**. República. Rio de Janeiro, vol 2, n. 04, 1989.

MATTOS, Olgária. **Comentário** do vídeo Paisagens Urbanas de Nelson Brissac Peixoto. 2000.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do II Reinado. In. ALENCASTRO, Luiz Felipe (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Império: a Corte e a Modernidade Nacional. São Paulo: Cia das Letras, 1999. Vol. II

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. **Lições de crítica**. Conceitos europeus, crítica literária e literatura crítica no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia**: o movimento pictorialista no Brasil. Rio De Janeiro: Funarte, 1998.

MENDONÇA, Áureo G. Georgina de Albuquerque nos primórdios do modernismo brasileiro. **Anais** EBA 180 anos. EBA/UFRJ, 1996.

MENEZES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. Vol.23, n.45, julho de 2003.

MICELI, Sérgio. Poder, sexo e letras na República Velha. In. MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MORAIS, Frederico. Eliseu Visconti e a arte decorativa, o resgate de uma obra pioneira. **O Globo**. Rio de Janeiro. 16 de agosto de 1983.

MORAIS, Frederico. Visconti: ternura e otimismo. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro 03 de março de 1976 (Artes Plásticas).

MORSE, Richard. As cidades “periféricas” como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, Vol.08, n. 16, 1995.

MOTA, Flavio. Visconti e o início do século XX. In. PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MOTTA, Edson e equipe do MNBA. **Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

MOTTA, Flavio. **Contribuição ao estudo do art nouveau no Brasil**. s.ed.São Paulo, 1957

MOTTA, Marly Silva da. “**Ante-sala do paraíso**”, “**vale de luzes**”, “**bazar das maravilhas**” – A Exposição Internacional do Centenário da Independência (Rio de Janeiro – 1922). Rio de Janeiro: CPDOC, 1992.

MOTTA, Marly Silva da. **Cabeça da nação, teatro do poder**: a cidade-capital como objeto de investigação histórica. Rio de Janeiro: CPDOC, 1993.

MOTTA, Marly Silva da. O relato biográfico como fonte para a história. **Vidya**. Santa Maria, n. 34, jul. /dez 2000.

MOURA, Ana Maria da S. e LIMA, Carlos A M (orgs). **Rio de Janeiro**. Tempo, espaço e trabalho. LEDDES/UERJ.2001.

MURICY, Kátia. O heroísmo do presente. **Tempo Social**. São Paulo:USP, 7 (1-2), outubro de 1995.

NEEDELL, Jeffrey. **Belle Époque Tropical**. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro. São Paulo: Cia das Letras,1993.

NICOLAEFF, Alex. Considerações sobre o ecletismo. **Arquitetura Revista**. FAU/UFRJ. N. 4. II semestre. 1986.

**Novidades**. Rio de Janeiro. 15 de novembro de 1889.

**O Livro da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

**O Paiz.** Rio de Janeiro. 15 de julho de 1909.

**O Paiz.** Rio de Janeiro. 30 de julho de 1908.

**O Paiz.** Rio de Janeiro. 15 de outubro de 1904.

**O Rio recebe de volta o símbolo da sua cultura.** Gráficos Bloch S. A . s/d.

**O Século.** Rio de Janeiro. 06 de março de 1913.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. As festas que a República manda guardar. **Estudos Históricos.** República. Rio de Janeiro, vol 2, n. 04, 1989.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cultura urbana no Rio de Janeiro. In. FERREIRA, Marieta M (coord.). **Rio de Janeiro: uma cidade na História.** Rio de Janeiro: FGV, 2000.

OLIVEIRA, Miriam Andréa. **A mulher e as artes:** as pintoras da Primeira República no Rio de Janeiro. Tese doutorado. UFRJ. Orientadora. Dra. Eulália Lobo. 1998. (mimeo).

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade.** A França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991.

OSTERMANN, Érika. Imagem urbana: percepção e devaneio. In. MACHADO, Denise B.P. e VASCONCELOS, Eduardo M de (orgs.). **Cidade e imaginação.** UFRJ/FAU/PROURB, 1996.

PECCININI, Daisy. **Pintura no Brasil.** Um olhar no século XX. Empresa das Artes. Sudaméris. São Paulo: Nobel, 2000.

PECHMAN, Sérgio e FRITSCH, Liliam. A reforma urbana e o seu avesso: algumas considerações a propósito da modernização do DF na virada do século. FCRB. Centro de Estudos Históricos. **Seminário Rio Republicano**. Rio de Janeiro. Outubro de 1984.

PEREIRA, Ronaldo. O povo e o imperador: classes populares e imagem da Monarquia na corte e na capital da República. **Lócus**. Revista de História. Universidade Federal de Juiz de Fora. Vol. 4 n. 02. 1998.

PEREIRA, Sonia G. A cidade do século XIX: utopias e modelos europeus e sua transposição para o Brasil. **V Congresso de História da Arte**. Cidade: História, cultura e arte. 1993. USP/ECA, 1995.

PEREIRA, Sonia G. **A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca**. Rio de Janeiro: UFRJ, EBA, 1998.

PEREIRA, Sonia Gomes. A arquitetura do Teatro Municipal. Museu Nacional de Belas Artes. **Theatro Municipal 90 anos**. Rio de Janeiro. 1999.

PESAVENTO, Sandra J. **Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo:Hucitec, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (coord.). **O espetáculo da rua**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais**. Espetáculos da Modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O imaginário do progresso. As representações da máquina na Exposição Parisiense de 1855. In. BLAJ, Ilana e MONTEIRO, John Manuel (orgs.) **História & Utopias**. XVII Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 1996.

PESSOA, José (org.). Lucio Costa: documentos de trabalho. Entrevista em 11.05.1984.RJ: Iphan, 1999, p.288-290.**Projeto Brasil 500 anos de arquitetura**. Banco de Dados. Facepe.

PEVSNER, Nicolaus. **Os pioneiros do desenho moderno**. De William Morris a Walter Gropius. São Paulo:Martins Fontes,1994.

PINHEIRO, Olímpio. **História em cacos**. Memória do azulejo colonial do Brasil. Vol.II. Tese Sociologia. USP. 1991. mimeo.

PINTO, Maria Inez M B. Iconografia compulsiva da modernidade, mágicas mecânicas e urbanização. **Varia História**. Belo Horizonte. N.22.Jan. 2000.

POLLOCK, Griselda. Vision, voice and power: feminist art history and marxism In. FRASCINA, Francis and HARRIS, Jonathan(edited) **Art in modern culture**. An anthology of critical texts. London: Phaidon Press/The Open University, 1999.

POLLOCK, Griselda. Modernity and the spaces of femininity. In. FRASCINA, Francis and HARRIS, Jonathan(edited) **Art in modern culture**. An anthology of critical texts. London: Phaidon Press/The Open University, 1999.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. V. 4. jan.dez 1996.

REIS FILHO, Nestor Goulart. Cultura e estratégias de desenvolvimento. In. DE LORENZO, Helena Carvalho e COSTA, Wilma Peres (orgs.). **A década de 20 e as origens do Brasil Moderno**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

REIS, Elisa P. O Estado Nacional como ideologia: o caso brasileiro. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. Vol. 1. N. 2, 1988.

REIS, José de Oliveira. **Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. O Rio de Janeiro e seus prefeitos**. Evolução urbanística da cidade. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1977.

RENOIR. Declarações a Vollard sobre as 'teorias' impressionistas. **Grandes Pintores**. Madrid: F&G Editores, 1997.

**República Brasileira**. Rio de Janeiro. 21 de novembro de 1889.

REVEL, J. Introdução. In. REVEL, J. (org.) **Jogos de escalas**. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998.



REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In. REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas**. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

**REVISTA O CRUZEIRO**. Rio de Janeiro. 10 de dezembro de 1949.

**REVISTA RENASCENÇA**. “O Salão de 1908”. Outubro de 1908.

REZENDE, Eliana Almeida de Souza. Imagens na cidade: clichês e foco – o olhar sanitaria. **História Social**. Campinas.Unicamp. n. 7 .2000.

REWALD, John. **História do impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ROCHA, Amara S S. **A sedução da luz**: o imaginário em torno da eletrificação do Rio de Janeiro. (1892-1914).Dissertação História. IFCS.UFRJ.2000.(mimeo)

RONCAYOLO, Marcel. Cidade. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

ROSA, Ângelo de P. Os irmãos Bernardelli. In. SOUZA, Wladimir A e outros. **Aspectos da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

SALGUEIRO, Valéria. **Antônio Parreiras**. Notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista.Niterói: Ed. UFF, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada do Brasil**. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia das Letras, 1999. vol. 3.

SANTOS, Francisco Marques dos. Louça e Porcelana. ANDRADE, Rodrigo (coord.). **As artes plásticas no Brasil**.Vol.I.I.. Rio de Janeiro: Sul América, 1952.

SCHAPIRO, Meyer. **O impressionismo**: reflexões e percepções. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau. **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SCHIAVINATTO, Iara Lis F. História, arte e povo: uma produção do passado. **História**. São Paulo, 11, 1992.

SCHWARCZ, Lilia M. **As barbas do Imperador**. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SCHWARTZMAN, Simon. **A Revolução de 30**. Brasília: Editora UnB, 1983.

SEGALL, Lasar. Sobre arte. **Revista do Brasil**. No. 101. São Paulo. Maio de 1924.

SETTON, Maria da Graça J. A categoria “estilo de vida” nas obras de Simmel e Bourdieu: uma aproximação sociológica. **Idéias**. Campinas, 7(2)/8(1), 2000/2001.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada do Brasil**. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia das Letras, 1999. Vol. 3.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do Progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada do Brasil**. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia das Letras, 1999. Vol. 3.

SHIFF, Richard. Defining ‘impressionism’ and the ‘impression’. In: FRASCINA, F and HARRIS, J. **Art in modern culture**. An anthology of critical texts. Phaidon. The Open University, 1999.

SILVA, Dulce Adorno. As multidões: iluminação, deambulação e ocultamento. **Comunicarte**. Campinas: PUC/Campinas. V.16. n. 22. 1998/99.

SILVA, Manoel Cícero Peregrino da. Relatório **Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, v. 33, p.389, 1911.

SILVA, Marta Dantas. **De olho no passado**: a pintura de Ranchinho. Dissertação. Unesp. Assis, 1997.(mimeo).

SINGER, Benn. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SIQUEIRA, Carla. A imprensa comemora a República: memórias em luta no 15 de novembro de 1890. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. Vol. 07.n.14, 1994.

SOUSA, Gilda de Mello e. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SOUSA, Silvia M Sousa. Entre letras, pinturas e sentidos. **Anais**. ANPAP de novembro de 2001.

SOUTO, Luís Rafael Vieira. O melhoramento da cidade do Rio de Janeiro. 1875. In. FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

SOUZA, José Afonso Medeiros. A gravura japonesa como crônica visual. **Anais**. Anpap. 2001.

SOUZA, Kátia. A formação do arquiteto e as transformações na arquitetura do século XIX. **Anais**. 180 anos de EBA. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SUAREZ, Naia A. Art deco e moderno: conceitos que se confundem no ambiente progressista brasileiro. **I Seminário Internacional Art Deco na América Latina**. Sec. Municipal Urbanismo. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro/Solar Grandjean Montigny/PUC RJ, 1997.

SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SYPPER, Wylie. **Do rococó ao cubismo**. Tradução: Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TAVARES, Cássio. Do Instinto à nacionalidade: a polêmica da cultura nacional no Brasil. **MAGMA**. FFLCH/USP. N. 4, 1997.

TAVORA, Maria Luisa L O concurso de fachadas de 1904 no Rio de Janeiro. **Gávea**. Revista História Arte e Arquitetura. PUC/RJ. N. 3. Julho 1986.

**TEATROS DO BRASIL**. Centro Técnico de Artes Cênicas. FUNARTE. Parceria Mercedes Benz do Brasil S.A. e Programa Participação 2000/2001 da Unesco.

TEIXEIRA, Lucia. **As cores do discurso**. Análise do discurso da crítica de arte. Niterói: Editora UFF, 1996.

**Tribuna de Petrópolis**. Petrópolis RJ (Suplemento Arte e Literatura). Ano III, n. 21, abril de 1951.

TRINDADE, Etelvina. **Saneamento em Curitiba**: Saturnino de Brito e os modelos franceses. Anpuh Regional. Curitiba, julho de 2002. mimeo.

TRINTA, Aluizio. Arquitetura da semiótica e semiótica da arquitetura. **Arquitetura Revista**. FAU/UFRJ. N. 1. II semestre. Set. 1983.

TSIOMIS, Yannis. A art decorative de ontem ou Le Corbusier, L' Art decorative d'aujourd'hui, 1925. **I Seminário Internacional Art Deco na América Latina**. Sec. Municipal Urbanismo. Prefeitura Cidade do Rio de Janeiro/Solar Grandjean Montigny/PUC RJ, 1997.

VALLIER, Dora. **Repères**. La peinture en France. Début et fin d'un système visuel. 1870-1970. Milão :Alfiere & Lacroix, 1976.

VASCONCELOS, Pedro A **Dois séculos de pensamento sobre a cidade**. Ilhéus: Editus, 1999.

VAZ, Alexandre F. Memória e progresso. Sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In. SOARES, Carmem (org.). **Corpo e história**. Campinas: AA, 2001.

VAZ, LÍlian F e CARDOSO, Elizabeth D. Obras de melhoramentos no Rio de Janeiro: um debate antigo e um privilégio concorrido. In. BRENNNA, Giovanna R. **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**. Rio de Janeiro: Index, 1985.

VELLOSO, Mônica P. **Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A “cidade-voyeur”: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas. **Revista Rio de Janeiro**. Niterói. Vol. 1, n. 4. set./dez. 1986.

VERÍSSIMO, Francisco S. BITTAR, William S. M., ALVAREZ, José M. **Vida Urbana**. A evolução do cotidiano da cidade brasileira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

VERNE, Júlio. **Paris no século XX**. Tradução Heloisa Jahan. São Paulo: Ática, 1995.

WILLIAMS, Raymond. When was modernism? In. FRASCINA, Francis and HARRIS, Jonathan (edited). **Art in modern culture**. An anthology of critical texts. London: Phaidon Press/The Open University, 1999.

XEXEO, Pedro M C. O pano de boca e as decorações murais para o Teatro Municipal. Museu Nacional de Belas Artes. **Theatro Municipal. 90 anos**. Rio de Janeiro. 1999.

ZILIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In. ZILIO, Carlos, LEITE, Ligia Chiappini M. e LAFETÁ, João Luiz. **Artes plásticas, Literatura**. O Nacional e o Popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ZILIO, Carlos. O Centro na Margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira. **Gávea**. Revista de História da Arte e Arquitetura. PUC/RJ. N. 11. março 1993.

**ANEXO 01 - CRONOLOGIA. ELISEU D'ANGELO VISCONTI.**

## **CRONOLOGIA - ELISEU D'ÂNGELO VISCONTI**

### **Nascimento/Morte**

1866 – Salerno (Itália) – 30 de julho

1944 – Rio de Janeiro – RJ – 15 de outubro

### **Locais de Vida**

1867/1902 – Rio de Janeiro – RJ

1902/1918 – Paris (França) e Rio de Janeiro – RJ – Alterna sua vida entre estas duas cidades.

1918/1944 – Rio de Janeiro – RJ

### **Vida Familiar**

1900 – Paris (França) – Casa-se com a francesa Louise Palombe, que se torna pintora (Louise Visconti). Tem três filhos. Afonso, Tobias e Yvonne.

### **Formação**

1884 – Rio de Janeiro – RJ – É aluno de Victor Meirelles e Estevão Silva no Liceu de Artes e Ofícios.

1885/1889 – Rio de Janeiro – RJ – É aluno de Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, Victor Meirelles e José Maria de Medeiros na AIBA.

1888c./1892 – Rio de Janeiro – RJ – Acompanha o grupo dissidente da AIBA que funda o Ateliê Livre, que tem por objetivo a atualização do ensino acadêmico.

1892 – Rio de Janeiro – RJ – Recebe o primeiro lugar no concurso da ENBA para pensionato no exterior.

1893 – Paris (França) – Ingressa em 7º lugar na École National Supérieure des Beaux-Arts.

1893/1897 – Paris (França) – Estuda arte decorativa na École Guérin, dirigida por Eugéne Grasset. Desliga-se da escola, mas, continua como aluno de Grasset até 1897.

### **Viagens**

1893/1897 – Paris (França) – Pensionista da ENBA

1897 – Madri (Espanha) – A estudos

### ***Alunos***

Marques Júnior, Manoel Santiago, Henrique Cavalleiro, Louise Visconti, Yvonne Visconti Cavalleiro.

### **Atividades em Artes Visuais**

#### **Pintor, decorador, professor.**

s.d. – Rio de Janeiro – Membro do Conselho Superior de Belas Artes, do Conselho Nacional de Belas Artes e de júri de salões.

1903 – Rio de Janeiro – RJ – Executa o *ex libris* para a Biblioteca Nacional e vence o concurso para selos postais e cartas-bilhetes.

1905/1907 – Paris (França) – Realiza a obra do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

1907/1914 – Rio de Janeiro – RJ – Professor de pintura histórica na ENBA.

1913 – Rio de Janeiro – RJ – Executa a decoração da Biblioteca Nacional



1913/1916 – Paris (França) – Realiza a decoração do foyer do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

1920/1923 – Rio de Janeiro – RJ – Leciona no seu ateliê.

1934/1936 – Rio de Janeiro – RJ – Durante a reforma do Teatro Municipal, executa a pintura de um friso sobre o proscênio, auxiliado por sua filha Yvonne e seu genro Henrique Cavalleiro, além de Martinho de Haro e Angenor de Barros.

1934 – Rio de Janeiro – RJ – Leciona no curso de arte decorativa anexo à Escola Politécnica.

### **Exposições Individuais**

1901 – Rio de Janeiro – RJ – Individual, na ENBA.

### **Exposições Coletivas**

1888 – Rio de Janeiro – RJ – Exposição Geral de Belas Artes – medalha de prata.

1890 – Rio de Janeiro – RJ – Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA – menção honrosa.

1893 – Paris (França) – Salão de Paris.

1896 – Rio de Janeiro – RJ – 3ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA – medalha de ouro de Segunda classe.

1897 – Rio de Janeiro – RJ – 4ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA – medalha de ouro de 1ª classe.

1900 – Paris (França) – Exposição Universal de Paris – medalha de prata.

1900 – Paris (França) – Pedro Weingartner, Pedro Américo e Eliseu Visconti.

1902 – Rio de Janeiro – RJ – 9ª Exposição Geral de Belas Artes – medalha de prata.

1905 - Rio de Janeiro – RJ – Exposição do esboço da obra do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na Casa Vieitas.

1906 – Paris (França) – Salão de Paris.

1908 – Paris (França) – Exposição de parte da obra do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no ateliê do artista – muito elogiada pela crítica francesa.

1909 – Chicago (Estados Unidos) – Exposição de Chicago – medalha de ouro.

1911 – São Paulo – SP – Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes, no Liceu de Artes e Ofícios.

1912 – São Paulo – SP – Segunda Exposição Brasileira de Belas Artes, no Liceu de Artes e Ofícios.

1922 - Rio de Janeiro – RJ – 29º Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA – medalha de honra.

1922 - Rio de Janeiro – RJ – Exposição do Centenário da Independência – medalha de honra.

1928 – São Paulo – SP – Grupo Almeida Júnior, no Palácio das Arcadas.

1934 – São Paulo – SP – 1º Salão Paulista de Belas Artes.

1935 - Rio de Janeiro – RJ – 41º Salão Nacional de Belas Artes.

1935 – Pittsburgh (Estados Unidos) – The 1935 International Exhibition of Painting, no Carnegie Institute.

1936 – Toledo e Cleveland (Estados Unidos) – The 1936 International Exhibition of Painting, no Toledo Museum of Art.

1944 - Rio de Janeiro – RJ – 50º Salão Nacional de Belas Artes no MNBA.

### **Homenagens/Títulos/Prêmios**

1886 - Rio de Janeiro – RJ – Recebe do Imperador D. Pedro II a primeira medalha de prata pelos trabalhos no Liceu de Artes e Ofícios.

1886 - Rio de Janeiro – RJ – Recebe as seguintes medalhas pelas aulas na AIBA: pequena medalha – desenho figurado, medalha de prata, modelo vivo e menção honrosa – anatomia e fisiologia das paixões, na sessão solene do Conservatório de Música.

1945c - Rio de Janeiro – RJ – Inaugurada a Sala Eliseu Visconti no MNBA.

1966 - Rio de Janeiro – RJ – selo comemorativo do nascimento do artista, da Comissão Filatélica da Empresa de Correios e Telégrafos.

### **Eventos Póstumos**

1945 – São Paulo – SP – 11º Salão Paulista de Belas Artes.

1949 - Rio de Janeiro – RJ – Eliseu Visconti: retrospectiva, no MNBA.

1950 - Rio de Janeiro – RJ – Um Século da Pintura Brasileira: 1850-1950, no MNBA.

1953 – São Paulo – SP – 2ª Bienal Internacional de São Paulo – Eliseu Visconti, no MAM/São Paulo.

1967 - Rio de Janeiro – RJ - Eliseu Visconti, no MNBA.

1967 – São Paulo – SP – Gomide, Osir e Visconti, na Art Galeria.

1970 – São Paulo – SP – Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1970.

1972 – São Paulo - SP – A Semana de 22: antecedentes e conseqüências, no Masp.

1976 – São Paulo – SP – O Retrato na Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1977 – Rio de Janeiro – RJ – Aspectos da Paisagem Brasileira: 1816-1916, no MNBA.

1978 – Olinda – PE – Retrospectiva, no Museu de Arte Sacra de Olinda.

1980 – São Paulo – SP – A Paisagem Brasileira: 1650-1976, no Paço das Artes.

1980 – Buenos Aires (Argentina) – 80 Anos de Arte Brasileira.

1982 – São Paulo – SP – 80 Anos da Arte Brasileira, no MAM/FAAP.

1982 - Rio de Janeiro – RJ – Eliseu Visconti e a Arte Decorativa, no Solar Grandjean de Montigny.

1982 – São Paulo – SP – Pintores Italianos no Brasil, no MAM/São Paulo.

1983 - Rio de Janeiro – RJ – Auto-Retratos Brasileiros, na Galeria de Arte Banerj.

1984 – São Paulo – SP – Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras, na Fundação Bial.

1985 – São Paulo – SP – 100 Obras Itaú, no Masp.

1986 – São Paulo – SP – Dezenovevinte: uma virada no século Pinacoteca do Estado.

1989 – Fortaleza – CE – Arte Brasileira dos Séculos XIX e XX nas Coleções Cearenses: pinturas e desenhos, no Espaço Cultural da UniFor.

1991 – São Paulo – SP – O Desejo na Academia: 1847-1916, na Pinacoteca do Estado.

1993 - Rio de Janeiro – RJ – Brasil 100 Anos de Arte Moderna, no MNBA.

1994 – São Paulo – SP – Bial Brasil Século XX, na Fundação Bial.

1996 - Rio de Janeiro – RJ – Visões do Rio, no MAM/Rio de Janeiro.

1997 – Rio de Janeiro – RJ – Ar: exposição de artes plásticas, brinquedos, objetos e maquetes, no Paço Imperial.

2000 – São Paulo – SP – Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento. Arte do Século XIX e Arte Moderna, na Fundação Bial.

2000 – Porto Alegre – RS – De Frans Post a Eliseu Visconti: acervo Museu Nacional de Belas Artes – RJ, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

2000 – São Paulo – SP – O Café, no Banco Real.

2000 - Rio de Janeiro – RJ – Quando o Brasil era Moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro de 1905 a 1960 no Paço Imperial.

2000 – Lisboa (Portugal) – Século 20: arte do Brasil, na Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

2001 – São Paulo – SP – 30 Mestres da Pintura no Brasil, no Masp.

2001 - Rio de Janeiro – RJ – Aquarela Brasileira, no Centro Cultural Light.

2001 – São Paulo – SP – Coleção Aldo Franco, na Pinacoteca do Estado.

2001 – São Paulo – SP – Museu de Arte Brasileira: 40 anos, no MAB/FAAP.

**Fonte:** Enciclopédia de Artes Visuais. Instituto Itaú Cultural.