

antologia da crítica
de arte no Brasil
edição especial da
revista crítica de
arte ano II n.º 4 rio
de janeiro 1981 as
sociação brasileira
de críticos de arte

antologia da crítica de arte no Brasil edição especial da revista crítica de arte ano II n.º 4 rio de janeiro 1981 associação brasileira de críticos de arte

antologia da crítica
de arte no Brasil
edição especial da
revista crítica de
arte ano II n.º 4 rio
de janeiro 1981 as
sociação brasileira
ra de críticos de arte

Revista Crítica de Arte

Nº 4 – Dezembro de 1981

Edição especial dedicada ao projeto da
ANTOLOGIA DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL

 ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DE CRÍTICOS DE ARTE

seção nacional da



ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART

orgão da UNESCO

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE

Diretoria Presidentes de Honra

Antônio Bento
Quirino Campofiorito

Presidente
Alcídio Mafra de Souza

Primeiro Vice-Presidente
Carmem Portinho

Segundo Vice-Presidente
Pedro Manoel Gismondi

Secretário
Elmer Corrêa Barbosa

Tesoureiro
Geraldo Edson de Andrade

Comissão de Credenciais
Antônio Bento
Antônio Alves Coelho
Alberto Beuttenmüller

Rua Evaristo da Veiga nº 95 – Centro
Cep 20031 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefone 240-1890

CONTEÚDO

1.0. APRESENTAÇÃO

Alcídio Mafra de Souza

2.0. A ANTOLOGIA DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL

Carlos Roberto Maciel Levy

3.0. TEXTO DO PROJETO

4.0. AMOSTRAGEM RESUMIDA DA ESTRUTURA DA ANTOLOGIA DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL

4.1. SÉCULO XVI AO XVIII

4.1.1. O primeiro depoimento crítico sobre o Aleijadinho
Seleção e comentários por Donato Mello Júnior

4.1.1.1. Livro de Registro de fatos notáveis que se instituiu em vista da Ordem Régia de 1782 (1790)
Capitão Joaquim José da Silva, (? - ?) segundo Vereador da Câmara de Mariana (1790)

4.2. SÉCULO XIX

4.2.1. Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879) e a Reforma da Academia Imperial das Belas Artes em 1855: A Reforma Pedreira
Seleção e comentários por Donato Mello Júnior

4.2.1.1. Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro
Manuel de Araújo Porto-alegre (1853)

4.2.1.2. Estatutos da Academia das Belas Artes – Decreto nº 1603 de 14 de maio de 1855

4.2.2. A Exposição Geral de 1879 e a crítica de Angelo Agostini (1843-1910)
Seleção e comentários por Carlos Roberto Maciel Levy

4.2.2.1. Parecer da Comissão Julgadora sobre a distribuição de prêmios na Exposição Geral da Academia das Belas Artes em 1879

4.2.2.2. Críticas à Exposição Geral da Academia das Belas Artes publicadas na Revista Ilustrada em 1879
Angelo Agostini

4.2.3. A crítica de Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) durante a transição do século XIX ao XX
Seleção e comentários por Carlos Roberto Maciel Levy

4.2.3.1. Estevão Silva
Luiz Gonzaga Duque Estrada (1891)

4.2.3.2. Exposição Modesto Brocos
Luiz Gonzaga Duque Estrada (1892)

4.2.3.3. Benno Treidler
Luiz Gonzaga Duque Estrada (1894)

4.2.3.4. Nicolau Facchinetti
Luiz Gonzaga Duque Estrada (circa 1910)

4.3. SÉCULO XX

4.3.1. A crítica dos poetas e escritores modernistas Seleção e comentários por Lélia Coelho Frota

4.3.1.1. Mário de Andrade (1893-1945)

- a) Lasar Segall (1924)
- b) O Aleijadinho e sua posição nacional (1928)
- c) Oswaldo Goeldi (1929)
- d) O Salão (1931)
- e) Di Cavalcanti (1932)

4.3.1.2. Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1969)

- a) A paisagem brasileira até 1900 (1953)
- b) Artistas coloniais: Francisco Xavier de Brito (circa 1958)
- c) Apresentação da exposição de Luiz d'Horta (1968)
- d) A pintura colonial em Minas Gerais (circa 1969)

4.3.1.3. Joaquim Cardozo (1897-1978)

- a) Notas sobre a antiga pintura religiosa em Pernambuco (1939)
- b) Forma estática – Forma estética (1958)
- c) Apresentação da exposição de Alcides Santos (1973)

4.3.2. As vanguardas e a década de setenta

Seleção e comentários por Carlos Roberto Maciel Levy

4.3.2.1. A década da experimentação (1980)

Francisco Bittencourt (1933)

5.0. AGRADECIMENTOS E CRÉDITOS

1.0 Apresentação

Em sua quarta edição, a Revista Crítica de Arte, da Associação Brasileira de Críticos de Arte, apresenta um número especial inteiramente dedicado ao projeto da *Antologia da Crítica de Arte no Brasil*. Dentre outros projetos de grande importância, em torno dos quais comissões específicas vêm trabalhando, como por exemplo os que se referem ao Congresso da Crítica de Arte Brasileira ou à viabilização de um programa de televisão permanente sobre a atividade crítica, parece-nos que o levantamento dos principais textos relativos à análise dos processos estéticos e da produção artística, no âmbito da evolução histórica da arte brasileira, assume particular significado.

Considerando a constante carência de sistematização ao nível das fontes bibliográficas especificamente relacionadas à crítica de arte, bem como o decisivo valor de consolidar informações pertinentes a um universo de produção intelectual que possui inegável sentido educacional e formativo, a atual diretoria da ABCA determinou a formação de uma comissão voltada para o estudo do assunto, sendo para ela indicados os membros Donato Mello Júnior, Lélia Coelho Frota e Carlos Roberto Maciel Levy, sob a presidência deste último.

Em decorrência das atividades da comissão, obteve-se o planejamento de um projeto para a organização e publicação da *Antologia da Crítica de Arte no Brasil*, aprovado em Reunião Extraordinária realizada no dia 17 de agosto deste ano e transcrito no presente número da Revista Crítica de Arte. Para melhor demonstrar a exequibilidade e a importância intrínseca ao projeto, considerou-se imprescindível ocupar esta edição especial da revista da ABCA com uma amostragem resumida do futuro conteúdo da antologia, já executada de acordo com a estrutura planejada pela comissão.

A partir das conclusões agora apresentadas, poderemos iniciar as necessárias gestões que permitam a obtenção de patrocínio ou financiamento para a publicação da série de três volumes contendo o produto da atuação dos diversos Grupos de Trabalho, a serem formados por nossos associados, incumbidos da implementação do projeto.

Não poderia deixar de agradecer, especial e calorosamente, ao Diretor Executivo da Fundação Nacional de Arte, Mário Machado, pela valiosa cooperação desde já prestada à publicação desta edição especial da Revista Crítica de Arte, bem como à Companhia Souza Cruz Indústria e Comércio, pelo inestimável apoio prestado à ABCA.

ALCÍDIO MAFRA DE SOUZA
Presidente da Associação Brasileira de
Críticos de Arte – ABCA

2.0 A Antologia da Crítica de Arte no Brasil

Já se tornou proverbial, entre todos aqueles que se dedicam ao estudo da história da arte no Brasil, uma enérgica atitude de recriminação às dificuldades representadas pela inexistência de uma publicação que consolide a relação de títulos bibliográficos até hoje editados a propósito de nossa produção artística. Prevalendo ainda modestos sistemas de organização e acesso à informação cultural, mesmo no âmbito das mais importantes instituições oficiais especializadas, tornam-se patentes o valor e a oportunidade das iniciativas editoriais que se proponham a reduzir ou eliminar tais dificuldades. E, infelizmente, têm sido bastante escassas as providências efetivamente adotadas até então neste particular.

Sem dúvida que um dos setores de maior expressão, no contexto da documentação e do estudo dos processos estéticos e da produção artística brasileira, é representado pela atividade da crítica de arte, conforme pode ser considerada uma imensa parcela da reflexão analítica aplicada às obras de arte através da comunicação de caráter verbal. Verifica-se, contudo, que pelo fato de historicamente a prática da crítica de arte ter mantido profundas ligações com a instituição jornalística, ocorreram condições específicas que determinaram fatores de inconstância e heterogeneidade no tocante à edição de textos capazes de aprofundar o exame do fenômeno estético. Como conseqüência, o ato de coletar e divulgar a produção crítica brasileira relativa às artes plásticas e visuais não poderá ser, lamentavelmente, também um levantamento extenso dos títulos bibliográficos já publicados sobre o assunto.

Propondo-se a Associação Brasileira de Críticos de Arte a organizar uma antologia da crítica de arte no Brasil, pretende a entidade sistematizar as principais contribuições pertinentes às suas atividades específicas, seja no âmbito dos textos veiculados através de livros ou da imprensa em geral. Ao elaborar o projeto para a publicação desta antologia, um aspecto assumiu especial importância: a possibilidade de estabelecer um vínculo eficaz e duradouro com as jovens gerações que, freqüentemente, se encontram desinformadas a respeito das condições e características próprias da atividade crítica, bem como de sua posição no sistema de relações que constitui o discurso artístico. Além disso, de certo que uma série de volumes que contenha ampla coletânea de expressivos textos críticos sobre a arte brasileira, organizados e comentados de acordo com metodologia adequada, poderá servir como poderoso instrumento para a redução das dificuldades relativas à pesquisa de natureza bibliográfica e documental neste campo.

Um primeiro problema a enfrentar, quando do início das tarefas de planejamento do projeto, foi o critério a ser aplicado à procura e seleção de textos. Neste particular, sabendo-se que as mesmas peculiaridades de escassez e assistemática existentes quanto ao material crítico até o presente publicado são similares às encontradas quanto aos textos de história da arte, pareceu indicado proceder à elaboração de uma estrutura calcada no próprio eixo de

evolução histórica da arte brasileira, considerando o trabalho, portanto, segundo uma perspectiva cronológica. Em decorrência desta opção, surgiu como obstáculo complementar o extenso volume que a antologia teria de possuir. Ainda que tal característica implicasse em situações bastante complexas no que se refere aos temas culturais — sobretudo à obtenção de recursos financeiros em nível suficiente, visto que a ABCA deles não dispõe —, decidiu-se manter como meta do projeto a realização de uma publicação de fato exaustiva e profunda em sua abordagem. Para tanto, conforme se pode observar na transcrição do planejamento contido neste número da Revista Crítica de Arte, foi proposta e aprovada uma estrutura de conteúdo versátil e flexível, apta a definir por referências determinadas os diversos cortes a serem efetuados como parâmetros para o desenvolvimento do projeto.

Entenda-se, portanto, que as diversas referências citadas na demarcação dos limites cronológicos de cada período a ser examinado e representado, nada mais são do que pontos focais, elementos de apoio metodológico para a coleta e seleção dos textos exponenciais de cada época. De modo a demonstrar a maneira pela qual estará organizado o conteúdo da antologia, reproduzimos também, desde já, alguns textos representativos dos segmentos cronológicos básicos adotados, conforme seleção e apresentação dos membros da comissão responsável pelo projeto. Com a continuidade da tarefa — aperfeiçoada e ampliada mediante a integração dos demais membros da ABCA aos diversos Grupos de Trabalho aplicados aos subitens referenciais contidos em cada um dos três grandes grupos cronológicos — será possível concretizar a execução do planejamento da publicação segundo padrões de elevada qualidade e necessária abrangência.

CARLOS ROBERTO MACIEL LEVY
Presidente da Comissão responsável
pelo projeto da *Antologia da Crítica de
Arte no Brasil*

3.0 Texto do projeto

1.0. NECESSIDADE GERADORA

Dentre as diversas categorias de informações a propósito da história da arte no Brasil, seja em termos documentais ou bibliográficos, destaca-se a produção dos intelectuais que examinaram ou discutiram o processo estético e a atividade artística de um ponto de vista crítico. Frequentemente tal produção fornece importantes subsídios para a compreensão das características estruturais que definiram e, contemporaneamente, representam a evolução das artes visuais e plásticas em nosso país. Contudo, este segmento de informação específica encontra-se até hoje disperso e restrito às suas inúmeras fontes originais de publicação, impossibilitando assim qualquer trabalho de consulta ou avaliação sistemática.

2.0. OBJETIVOS

Proceder à pesquisa, coleta e organização metodológica dos principais textos passíveis de serem caracterizados como produção intelectual na área da crítica de arte, abrangendo o mais extenso período cronológico possível e procurando representar adequadamente as etapas críticas do desenvolvimento dos processos estéticos e da atividade artística no Brasil.

3.0. FUNDAMENTAÇÃO E DESENVOLVIMENTO

3.1. Conceituação básica

- a) Investigação da produção crítica segundo princípio diacrônico, representando-a cronologicamente,
- b) Seleção de textos segundo critérios de natureza sincrônica, considerando a propriedade das informações em relação aos seus próprios contextos;
- c) Estabelecimento de parâmetros, a nível de comentário crítico, a propósito de cada um dos segmentos de texto considerados.

3.2. Estrutura básica

a) Séculos XVI a XVIII

- a.1. 1500 — Referência Carta Pero Vaz de Caminha
- a.2. 1816 — “ Regada da Missão Artística Francesa

b) Século XIX

- b.1. 1816 — Referência Implantação do ensino artístico oficial
- b.2. 1854 — “ Reforma Porto-alegre na Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro
- b.3. 1879 — “ Exposição Geral da Academia Imperial

- b.4. 1890 – “ Reforma da Academia Imperial das Belas Artes e formação da Escola Nacional de Belas Artes
- b.5. 1917 – “ Exposição de Anita Malfatti

c) Século XX

- c.1. 1917 – Referência Texto de Monteiro Lobato sobre a exposição de Anita Malfatti
- c.2. 1922 – “ Semana de Arte Moderna em São Paulo
- c.3. 1924 – “ Movimento Pau-Brasil
- c.4. 1928 – “ Movimento Antropofágico
- c.5. 1931 – “ Salão revolucionário
- c.6. 1940 – “ Regionalização dos movimentos artísticos
- c.7. 1950 – “ Bienal de São Paulo
- c.8. 1960 – “ Construção da cidade de Brasília
- c.9. 1964 – “ Movimentos de cultura popular
- c.10. 1968 – “ Tropicalismo
- c.11. 1970 – “ Vanguardas
- c.12. 1975 – “ Crítica vinculada à instituição jornalística e à instituição universitária
- c.13. 1980 – “ Prospecção do futuro: tendências para a interdisciplinaridade e para o pluralismo

3.3. Metodologia básica e responsabilidades

a) Cada um dos itens principais da estrutura básica será coordenado por dois membros da comissão responsável pelo projeto:

* Séculos XVI ao XVIII (3.2.a) e Século XIX (3.2.b) – Donato Mello Júnior e Carlos Roberto Maciel Levy

* Século XX (3.2.c) – Lélia Coelho Frota

b) A cada uma das duas Comissões de Coordenação especificadas no tópico anterior caberá constituir Grupos de Trabalho, indicando outros membros da ABCA aos quais serão atribuídas responsabilidades por tarefas de coleta e seleção de material no contexto dos subitens cronológicos (a.1, b.3, c.8, etc.);

c) Ambas as Comissões de Coordenação, por consenso pleno, estabelecerão um conjunto de princípios a serem seguidos pelos diversos Grupos de Trabalho no desenvolvimento de suas tarefas, fixando prazos e indicando fontes de pesquisa;

d) A seleção final de textos e a elaboração dos comentários críticos mencionados no item 3.1.c será de responsabilidade de ambas as Comissões de Coordenação;

4.0. PLANO EDITORIAL

4.1. O resultado do presente projeto será a publicação de uma coleção de livros, editada em três volumes, sob o título geral de ANTOLOGIA DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL;

4.2. A referida coleção estará organizada do seguinte modo:

- Volume I – Séculos XVI ao XVIII
Século XIX
- Volume II – Século XX (primeira parte)
- Volume III – Século XX (segunda parte)

4.3. Cada volume obedecerá à seguinte organização editorial:

- a) Prefácio
- b) Introdução
- c) Antologia e comentários críticos

- d) Fontes bibliográficas e documentais
- e) Índice onomástico
- f) Créditos

4.4. Como cronograma preliminar para a atividade de desenvolvimento do projeto, será considerada a seguinte previsão:

- a) Volume I – • Formação dos Grupos de Trabalho: até 20.01.1982
• Entrega de originais para editoração: até 20.06.1982
• Início da produção gráfica: até 20.08.1982
• Conclusão da impressão: até 20.10.1982
• Lançamento previsto para novembro de 1982
- b) Volume II – • Formação de Grupos de Trabalho: até 20.01.1982
• Entrega de originais para editoração: até 20.08.1982
• Início da produção gráfica: até 20.10.1982
• Conclusão da impressão: até 20.12.1982
• Lançamento previsto para janeiro de 1983
- c) Volume III – • Formação dos Grupos de Trabalho: até 20.01.1982
• Entrega de originais para editoração: até 20.10.1982
• Início da produção gráfica: até 20.12.1982
• Conclusão da impressão: até 20.02.1983
• Lançamento previsto para março de 1983

Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1981

4.0 Amostragem resumida da estrutura
da Antologia da Crítica de Arte no Brasil

4.1 - SÉCULO XVI AO XVIII

4.1.1 O PRIMEIRO DEPOIMENTO CRÍTICO SOBRE O ALEIJADINHO

Antônio Francisco Lisboa, o nosso genial Aleijadinho, o nosso maior arquiteto e escultor do século XVIII, é hoje o artista mais pesquisado, estudado e divulgado da historiografia artística brasileira e já se acha incorporado aos anais da história das artes plásticas.

Sua obra de arquitetura e de escultura, ainda a testemunhá-lo hoje em dia, a sua trágica e lendária biografia, e a sua figura de Quasímodo, tornaram-no talvez a mais popular personagem de artista plástico do Brasil barroco e rococó.

A esta popularidade corresponde uma extensa bibliografia, já registrada por Judite Martins (1939) e por Hélio Gravatá (1970). Em quarenta anos a sua bibliografia passou do registro inicial de cem títulos para, no último, alcançar um mil cento e quarenta, conforme constatamos na excelente pesquisa e análise crítica de Gravatá, publicada, em julho de 1970, na revista Barroco nº 2, de Minas Gerais.

Hoje, no mínimo, o acréscimo estatístico nos daria mais de dez por cento. Claro que nos levantamentos bibliográficos predomina mais o registro quantitativo que a seleção qualitativa. Mesmo assim a temática Aleijadinho ainda está longe de esgotar a crítica de sua obra e a sua posição excepcional na história da arte no Brasil.

Aliás, o prestígio do Mestre Aleijadinho data da época da sua produção artística, mas os registros de então são muito poucos. Possivelmente o primeiro deles, atualmente célebre, é o do capitão Joaquim José da Silva, segundo vereador da Câmara da cidade de Mariana, realizado em 1790, em vida do próprio artista.

A "memória" de 1790

D. Maria I de Portugal, por Ordem Régia de 20 de julho de 1782, determinou que nas Capitâneas se fizessem "memórias" dos fatos dignos de registro histórico, de interesse para a metrópole, ordem que deveria ser executada pelas Câmaras.

Em Minas Gerais, coube a Tomás Antônio Gonzaga as providências para a execução da Ordem Régia vinda da metrópole, aliás recebida, com certo atraso, em 1784, mas logo registrada e providenciada. Conhece-se a transcrição da "memória" do capitão Joaquim José da Silva, segundo vereador da Câmara de Mariana em 1790, segundo texto copiado do original por Rodrigo José Ferreira Bretas, publicado, inicialmente, em Ouro Preto, em 19 e 23 de agosto de 1858, no *Correio de Minas Gerais* (nºs 169 e 170). O códice marianense se intitula "Livro de Registro de Fatos Notáveis que se Instituiu em vista da Ordem Régia de 1782".

O registro da Ordem Régia foi escrito, na íntegra, no livro 13 de registro da Câmara de Mariana, tendo sido recentemente divulgado por Hélio Gravatá no Anuário do Museu da Inconfidência (1979). O trabalho de Rodrigo José Ferreira Bretas (1814-1866), intitulado *Traços Biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*, é conhecido, além da versão primeira no *Correio de Minas* de 1858, por mais algumas transcrições como as citadas por Hélio Gravatá:

- a) Revista do Arquivo Público Mineiro, Ouro Preto, ano I, 1896, pp. 161-174, com anotações;
- b) Veiga, José Pedro Xavier da. Efemérides Mineiras (1664-1897), Ouro Preto, Imprensa Oficial, 1897, pp. 229-243;
- c) Reimpressão do item "b", sem local e sem editor, 1926;
- d) Penalva, Gastão. O Aleijadinho de Vila Rica. Rio de Janeiro, Renascença Editora, 1933, pp. 11-25. Publicado a guisa de prefácio.
- e) Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Rio de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1951, 65 pp. Publicação nº 15, com introdução de Lúcio Costa e com 83 anotações. Ilustra-o um retrato de Bretas. Trata-se de importante pesquisa e atualização dos conhecimentos sobre o artista, até então.
- f) Trechos publicados por José Afonso (Mendonça de Azevedo) in Seleta de prosadores mineiros, Belo Horizonte, 1914, pp. 183-184;
- g) Folha de Minas. Vida Literária, Belo Horizonte, 12 de novembro de 1950, pp. 1 e 2;
- h) O Globo, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1958, Suplemento;

i) Estado de Minas, Belo Horizonte, 23 de agosto de 1964, sob o título "Retrato do artista quando jovem".

A estas doze referências bibliográficas podemos acrescentar mais duas:

j) Revista do Arquivo Público Mineiro, Ouro Preto, 1896. Reedição do item "a", por Teófilo Carvalho, em 1934;

k) Bazin, Germain. L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil, tome I, Paris, 1956, p. 349 (Extrait de la chronique des faits notables rédigé em 1790 par Joaquim da Silva, Vereador de Mariana).

Na vasta bibliografia do Aleijadinho, talvez, possa haver outras transcrições da célebre "memória", além das citadas. Estas doze publicações, e outras, tratam da Memória do capitão Joaquim José da Silva e a elas nos reportamos, face seus comentários.

Cássio Lanari, no Anuário do Museu da Inconfidência, de Ouro Preto, números V (1978) e VI (1979), publicou duas pesquisas relacionadas com a famosa "memória". Numa (nº V), procura Lanari documentar a provável origem intelectual do texto ao escrever sobre "O padre jesuíta Manuel Moreira de Figueiredo, cônego da Sé de Mariana, possível autor intelectual da memória escrita em 1790 pelo capitão Joaquim José da Silva, segundo vereador da Câmara de Mariana", trabalho bem documentado. Noutra (nº VI), versou o mesmo autor sobre o "Registro da Ordem Régia de 20 de julho de 1782 no livro próprio da Câmara de Mariana. Prova de existência do Livro de registros de fatos notáveis da Câmara de Mariana, e da Memória escrita pelo vereador segundo de 1790".

O livro original da Câmara de Mariana, que continha a Memória, transcrita por Bretas, até hoje não foi localizado. Tem ele o mérito de ser o divulgador primeiro da Memória do capitão Joaquim José da Silva, segundo vereador de Mariana. Também pode-se considerar o autor como o primeiro biógrafo do Aleijadinho, seguido por Bretas. O verdadeiro autor da Memória demonstra conhecimentos, cultura artística e senso crítico. Cita datas e autores de obras. Fala em "colunas de ordem coríntia", em "cimalha real", em "ordem compósita", em "ar jônico", em "gosto gótico", em "colunas atlantes", em "debuxos", bem como usa outras expressões típicas de arquitetura. Aponta mestres como Scamozzi, Vignola, Praxíteles, bem como engenheiros militares e construtores como José Fernandes Pinto Alpoim, sargento-mor Pedro Gomes, João Gomes Batista e outros.

Demonstra um autor familiarizado com elementos e dados de História da Arte, bem como fatos da história local. Denota ele espírito crítico ao falar em "edifícios mais belos, regulares", em "nobres pedestrais", em "soberba arquitetura"; quando comenta "... a arte excedeu a matéria", ou diz "... ao gosto da rotunda de Roma", ou sente a "esbelta cadeia", ou julga a "suntuosa cadeia de Vila Rica", bem como alude sobre o melhor gosto do século passado. Sabe ele o que é o "gosto francês" e aponta o "gosto de Frederico".

Esta Memória pode ser considerada como um de nossos primeiros textos críticos de arte inspirados pela produção do gênio das Minas Gerais. Cumpre lembrar que o artista e crítico Manuel de Araújo Porto-alegre, como membro secretário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fez, em sessão do mesmo, o registro do trabalho de Bretas, conforme consta na sua revista nº 21, de 1858, em seu Relatório, apresentado a 15 de dezembro de 1858, ao mesmo.

Donato Mello Junior

4.1.1.1. LIVRO DE REGISTRO DE FATOS NOTÁVEIS QUE SE INSTITUIU EM VISTA DA ORDEM RÉGIA DE 1782

Trecho relativo a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho pelo Capitão Joaquim José da Silva, em 1790

Texto originalmente transcrito por Rodrigo José Ferreira Bretas, em 1858. Reproduzido da Revista do Arquivo Público Mineiro, Ouro Preto, 1934, pp. 169-171

"A Matriz de Ouro Preto, arrematada por João Francisco de Oliveira pelos anos de 1720, passa por um dos edifícios mais belos, regulares e antigos da comarca. Este templo, talvez desenhado pelo sargento-mor engenheiro Pedro Gomes, foi construído e adornado interiormente por Antônio Francisco Pombal, com grandes colunas da ordem coríntia, que se elevam sobre nobres pedestais a receber a cimalha real com seus capitéis e ressaltos ao gênio de Seamozzi. Com a maior grandeza e soberba arquitetura traçou Manuel Francisco Lisboa (1), irmão daquele Pombal, de 1727 por diante, a igreja matriz da Conceição da mesma vila, com doze ou treze altares, e arcos majestosos debaixo dos preceitos de Vignola. Nem é inferior à catedral matriz do Ribeirão do Carmo, arrematada em 1734 por Antônio Coelho da Fonseca, cujo projeto e fachada correspondem à galeria, torres e mais decorações de arte. Quem entra pelo seu pórtico e observa a distribuição dos corredores e naves, arcos da ordem compósita, janela, óculos e barretes da capela-mor que descansam sobre quatro quartões ornados de talha, capitéis e cimalha lavrada, não pode desconhecer a beleza e exação de um desenho tão bem pensado. Tais são os primeiros modelos em que a arte excedeu a matéria.

Pelos anos de 1715 ou 1719 foi proibido o uso do cinzel para se não dilapidarem os quintos de Sua Majestade, e por ordem régia de 20 de agosto de 1738 se empregou o escopro de Alexandre Alves Moreira, e seu sócio na cantaria do palácio do governo, alinhado toscamente pelo engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim, com baluartes, guaritas, calabouço, saguão e outras prevenções militares. Nesta casa forte, e hospital de misericórdia, ideada por Manuel Francisco Lisboa com ar jônico, continuou este grande mestre as suas lições práticas de arquitetura que interessaram a muita gente. Quanto porém, excedeu a todos no desenho o mais doce e mimoso João Gomes Baptista, abridor da fundição, que se educou na Corte com o nosso imortal Vieira, tanto promoveu a cantaria José Ferreira dos Santos na igreja do Rosário dos Pretos de Mariana, por ele riscada; e nas igrejas de São Pedro dos Clérigos e Rosário de Ouro Preto, delineadas por Antonio Pereira de Souza Calheiros, ao gosto da rotunda de Roma. Com este José Pereira se ilustrará outro José Pereira Arouca, continuador de seu desenho e obra da ordem terceira desta cidade, cuja esbelta cadeia se deve à sua direção e Francisco de Lima, hábil artista de outra igreja Franciscana do Rio das Mortes. O aumento da arte se afigura de sorte que a matriz de Caeté, feita por Antonio Gonçalves Barbacena, debaixo do risco do sobredito Lisboa, cede nas decorações e medidas à matriz de Morro Grande, delineada por seu filho Antonio Francisco Lisboa, quanto este homem se excede mesmo no desenho da indicada igreja do Rio das Mortes, em que se reúnem as maiores esperanças.

(1) Embora a diferença do agnome, há fundamento para dizer-se que o nome Manuel Francisco Lisboa e o de Manuel Francisco da Costa que se acha no assento de batismo relativo ao — Aleijadinho — pertencem ao mesmo indivíduo. No dito assento, suprimiu-se o cognome Lisboa — e no trecho que neste texto se transcreve o agnome Costa. O nome, pois, do pai do Aleijadinho era — Manuel Francisco da Costa Lisboa."

Este templo e a suntuosa cadeia de Vila Rica, começada por um novo Manoel Francisco, em 1785, com igual segurança e majestade, me levariam mais longe se os grandes estudos e modelos de escultura feitos pelo filho e discípulo do antigo Manuel Francisco Lisboa e João Gomes Baptista não prevenissem a minha pena.

Com efeito, Antônio Francisco, o novo Praxitelles, é quem honra igualmente a arquitetura e escultura. O gosto gótico de alguns retábulos transferidos dos primeiros alpendres e nichos da Piedade já tinha sido emendado pelo escultor José Coelho de Noronha, o estatuário Francisco Xavier e Felipe Vieira, nas matrizes desta cidade e Vila Rica.

Os arrogantes altares da catedral, cujas quartelas, colunas atlantes festões e tarjas, respiraram o gosto de Frederico, a distribuição e talha do coro do Ouro Preto relevada em partes, as pilastras, figuras e ornamentos da capela-mor, tudo confirma o melhor gosto do século passado.

Jerônimo Felis e Felipe Vieira, êmulos de Noronha e Xavier, excederam na exaçoão do retábulo principal da matriz de Antônio Dias da mesma Vila o confuso desenho do doutor Antônio de Souza Calheiros; Francisco Vieira Selval e Manuel Gomes, louvados da obra, pouco diferem de Luiz Pinheiro e Antônio Martins, que hão feito as talhas e imagens dos novos templos.

Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo o vulto ou meio relevado e no debuxo e ornatos irregulares do melhor gosto francês é o sobredito Antônio Francisco. Em qualquer peça sua que serve de realce aos edifícios mais elegantes, admira-se a invenção, o equilíbrio natural, ou composto, a justeza das dimensões, a energia dos usos e costumes, e a escolha e disposição dos acessórios com os grupos verossímeis que inspira a bela natureza.

Tanta preciosidade se acha depositada em um corpo enfermo que precisa ser conduzido a qualquer parte e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar”.

4.2 - SÉCULO XIX

4.2.1 MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE E A REFORMA DA ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES EM 1855: A REFORMA PEDREIRA

A instituição oficial do ensino artístico no Brasil deu-se com a chamada Missão Artística Francesa de 1816, cujo chefe Joaquim Lebreton, intelectual, crítico de arte e membro do Instituto de França, trouxe para o Brasil a influência do ensino *Beaux Arts*, instituído pelo famoso decreto de 12 de agosto de 1816, de Dom João VI. Dele resultou a nossa Academia Imperial das Belas Artes.

Lebreton apresentou aqui vários estudos de organização do ensino artístico, cuja implantação foi dificultada pela morte do Ministro Conde de Barca, pela do próprio Lebreton, e pela influência dos mestres franceses com a primeira diretoria da Academia das Belas Artes entregue ao português Henrique José da Silva.

A divergência prendeu-se à orientação didática dos Estatutos da Academia estabelecida, divergência que a rigor só foi superada pela persistência do grupo francês, de que resultou uma alteração, em 1831, na organização da Academia, com a reforma do Ministro Lino Coutinho, com a morte do diretor Henrique José da Silva em 1834 e a ascensão de Félix Emílio Taunay, diretor de 1834 a 1851, quando se aposentou.

A rigor, foi Félix Emílio Taunay quem estruturou a Academia criando as Exposições Gerais de Belas Artes com suas premiações, os Prêmios de Viagem à Europa, acabando as obras do edifício projetado por Grandjean de Montigny, tendo preparado o primeiro catálogo do acervo artístico da mesma, tendo orientado alguns artistas na sua cadeira – Paisagem, tendo conseguido criar o cargo honorífico de “Membro Correspondente” e de “Membro Honorário”. Foi ele quem primeiro sugeriu a criação da cadeira História da Arte, em 1848.

Sua direção não foi pacífica. Acabou se desentendendo com Manuel de Araújo Porto-alegre, que se retirou da Academia, a pedido, em 1849, tornando-se seu inimigo e muito o combateu pela imprensa, julgando a Academia em decadência.

Antecedentes da Reforma

Numa polêmica com o diretor Taunay, a respeito do Prêmio de Viagem concedido em 1849 a León Pallière Grandjean Ferreira, neto de Grandjean de Montigny, assim se expressou Porto-alegre no jornal “Correio Mercantil”, em 31 de janeiro de 1850: “A Academia vai em decadência: o método de ensinar o estudo do nu é uma ilusão; houve patronato escandaloso na escolha do Sr. Pallière; é mais útil uma aula de ciências acessórias do que uma de história das Belas Artes”. Mais tarde, ao tornar-se diretor, adotou a idéia do seu contendor já solicitada em projeto legislativo de 13 de agosto de 1851, culminado com a Reforma Pedreira de 1855 conforme veremos adiante.

Tramitava nas Câmaras este projeto destinado a reformar o ensino artístico, quando em agosto de 1853 Dom Pedro II convidou Manuel de Araújo Porto-alegre para expor suas idéias sobre o ensino artístico. Nesta ocasião, Porto-alegre já se revelara pela imprensa um crítico de arte e um polemista. Aceitando a incumbência, o futuro diretor da Academia escreveu até fins de 1853, três “memórias”, cujos originais encontramos no Arquivo Nacional. Uma – “Apontamentos para a organização da Academia Imperial das Belas Artes feitos por ordem de Sua Majestade O Senhor Dom Pedro II”, terminada em 29 de novembro de 1853 (Arquivo Nacional – IE⁷-15, folhas 107 a 111 e 117 a 124). Outra – “Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Belas Artes no Rio de Janeiro”, datados de 4 de dezembro (Arquivo Nacional – Códice 807, vol. 14), já divulgado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1932, na sua revista, volume 166, que escolhemos para transcrever como um *flash* curioso e até discutível das idéias artísticas de Porto-alegre antes de dirigir a Academia, convidado que estava por D. Pedro II para orientar a futura reforma. Existe ainda um terceiro fragmento de “memória”, anexa à primeira citada (folhas 112-116), sem assinatura e sem data.

Sobre o assunto, fizemos uma pesquisa, ainda inédita – “História da Cadeira História da Arte na Academia Imperial das Belas Artes”, objeto de uma comunicação ao Comitê Brasileiro de História da Arte, em sua reunião no Rio de Janeiro, no Museu Nacional de Belas



MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE (1806-1879)

Retrato por J.A. Boulanger (1846), da coleção de Américo Jacobina Lacombe. Reproduzido de "A História da Caricatura no Brasil", de Hermann Lima, José Olympio Editora, volume 2, Rio de Janeiro, 1963, p. 719.

Artes, em 1980, baseada em documentação do Arquivo Nacional e da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A Reforma de 1855

O Decreto nº 1603 de 14 de maio de 1855 baseado em outro anterior, nº 805 de 23 de setembro de 1854, estabeleceu novos Estatutos para a Academia Imperial das Belas Artes. Substituíram eles a organização da Academia dada pela Reforma Lino Coutinho, em 1831, que perdurou por vinte e quatro anos, durante os quais a instituição organizou-se e progrediu, principalmente, sob a eficiente direção de Félix Emílio Taunay.

A Reforma Pedreira de 1855, sancionada pelo Ministro do Império Luiz Pedreira do Couto Ferraz, nasceu após longa gestação, na direção do pintor e crítico de arte Manuel de Araújo Porto-alegre, cuja influência sobre a mesma foi decisiva. Não conseguiu ele aplicá-la em toda a sua extensão pois, dois anos mais tarde, deixou, sob protesto, a direção da Academia, inconformado com uma nomeação imperial que o contrariou.

O Curso de Estudos da Academia foi dividido, então, em cinco seções: Arquitetura, Escultura, Pintura, Ciências Acessórias e Música. A seção de Arquitetura compreendia as seguintes cadeiras: Desenho Geométrico, Desenho de Ornatos e Arquitetura Civil. A de Escultura abrangia as de Escultura de Ornatos, Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas, e Estatuária. A de Pintura era composta pelas cadeiras de Desenho Figurado, Paisagem, Flores e Animais, e Pintura Histórica. As Ciências Acessórias tinham as de Matemáticas Aplicadas, Anatomia e Fisiologia das Paixões, bem como as de História das Artes, Estética e Arqueologia. A seção de Música seria formada pelas cadeiras existentes e das que se criassem no respectivo Conservatório.

Porto-alegre, sob cuja direção se preparou a Reforma Pedreira, procurou atualizar o ensino artístico, que tanto criticara após deixar de ser professor da Academia, na gestão Félix Taunay, a quem combatera e com quem polemizara depois pela imprensa. Procurou ele na sua atualização do ensino inspirar-se nos moldes europeus que conhecera em sua vivência européia.

Entre algumas inovações, citemos a cadeira de História das Artes, Estética e Arqueologia, que não chegou a instalar, possivelmente por falta de um titular. Ampliou a Academia o seu ensino, voltando-se para sua aplicação à indústria nacional, através do Ensino Industrial (título VIII). Além da figura do aluno "artista", criou-se a do "artífice", isto é, dos que se dedicavam às "Belas Artes" e dos que se aplicavam às "Artes Mecânicas". Ao artífice, após um currículo e exame, podia-se conferir o título de "Mestre".

Criou-se nesta reforma o cargo de Restaurador de Quadros e Conservador da Pinacoteca, abrindo-se a mesma, diariamente, a qualquer pessoa. Igualmente abriu-se a Biblioteca aos professores, alunos e pessoas autorizadas pelo diretor. Incluiu a Academia em seu corpo as figuras dos "Professores Honorários", por eleição do Corpo Acadêmico, mas demissíveis por mal comportamento (cap. IV). Procurou a Academia, numa política de bom relacionamento, cercar-se de artistas ilustrados, residentes fora da capital do Império, bem como de "pessoas distintas por seu merecimento literário e científico, que forem amigas e protetoras das Belas Artes, e as que por suas produções tiverem adquirido um nome notável" (cap. V).

Preceitos especiais foram estabelecidos para os corpos docente e discente, tendo em vista as finalidades da Academia (cap. III e VIII). Especial atenção foi dada no Título IV aos "Concursos Públicos e Particulares", no V às "Exposições Gerais", no VI aos "Prêmios", em três ordens, e no VII aos "Pensionistas do Estado".

O artigo 76 assim rezava: "De três em três anos partirá um pensionista, o qual ficará seis anos na Europa, se for Pintor Histórico, Escultor ou Arquiteto, e quatro se for Gravador ou Paisagista." Já no artigo 77 se disciplinava a vida no pensionato europeu: "Os Pensionistas seguirão instruções que lhe forem expedidas pelo Corpo Acadêmico, depois de aprovadas pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, e as recomendações do mes-

mo Corpo, e deverão corresponder-se com o Diretor freqüentemente sobre o estado de seus trabalhos, e a maneira porque forem desempenhando as ditas instruções" (cap. VII).

A organização acadêmica, instituída nos Estatutos de 14 de maio de 1855, sofreu algumas alterações pelo decreto 2424 de 25 de maio de 1859, que, entre outras coisas, criou os cursos diurno e noturno, bem como certos requisitos para as matrículas e admissão de professores.

Podemos dizer que estes dois decretos respondem, no Império, pelo ensino artístico e sua filosofia, entre 1855 e 1890, quando nova orientação didática se institui após a implantação da República no ano anterior. O ensino dentro dos moldes acadêmicos dos meados e fins do século XIX, inspirado no modelo "Beaux Arts", orientavam os alunos e pensionistas para os ideais do Classicismo, do Neoclassicismo, do Romantismo e do Naturalismo. Na Europa, os professores e artistas voltados para os *salons* ou ligados à École des Beaux Arts, de Paris, ou Academia de S. Lucas, de Roma, eram os indicados pela nossa Academia como mestres dos pensionistas e normalmente nomeados "membros correspondentes" da nossa. As idéias de vanguarda só lentamente eram assimiladas. O Impressionismo apenas, na geração seguinte, chegou aos pensionistas, isto já em plena República.

A importância dos Estatutos de 1855 e das alterações de 1859 fazem-nos sugerir a reprodução integral de seus decretos, conforme constam da coleção de Leis do Brasil. Eles espelham a conceituação contemporânea do ensino europeu de culto ao clássico de que o Academismo e os prêmios dos *salons* eram modelos. As alterações de 1859 já não são influenciadas por Porto-alegre, ex-diretor da instituição, desde 1857, razão pela qual transcrevemos apenas o texto da Reforma de 1855. Sobre a Reforma Pedreira, há uma análise crítica de Moraes de los Rios Filho, à qual nos reportamos, capítulo do seu magnífico trabalho sobre o ensino artístico, incluído nos Anais do Terceiro Congresso de História Nacional, publicados em 1942.

Donato Mello Junior

4.2.1.1. APONTAMENTOS SOBRE OS MEIOS PRÁTICOS DE DESENVOLVER O GOSTO E A NECESSIDADE DAS BELAS ARTES NO RIO DE JANEIRO, FEITOS POR ORDEM DE SUA MAJESTADE IMPERIAL O SENHOR DOM PEDRO II IMPERADOR DO BRASIL

POR MANOEL DE ARAUJO PORTO-ALEGRE
1853
(Arquivo Nacional, Códice 807, volume 14)

"Senhor

A Academia das Belas Artes, assim como as outras escolas de ensino, é um estabelecimento que prepara, e não faz artistas; os que nascem neste viveiro são como plantas que precisam depois, de um certo amanho, um terreno próprio e cuidados incessantes: esta segunda vida está toda fora do estabelecimento.

O maior engenho, uma destas almas como a de Leonardo da Vinci, ou Miguel Angelo, nada faria no Brasil, porque as belas artes ainda não fazem parte da nossa vida social, quer no culto nacional, quer nas recompensas à virtude e ao heroísmo; ainda não temos esse amor do belo, que tanto distingue as raças que tomaram a dianteira na civilização moderna.

Quase todas as obras que o Governo mandou fazer até o presente demonstram estas verdades; e as dos particulares seguiram a mesma norma.

Alguna coisa da filosofia do balcão, e a imperfeição com que temos recebido as doutrinas de muitos economistas, nos tem prendido no círculo das concorrências e do barato, e feito confundir quase sempre os produtos materiais da indústria com os produtos intelectuais das belas artes.

Os grandes artistas não se formaram nas Academias mas sim nas obras públicas: o gênio se manifesta nas escolas e se desenvolve no meio da sociedade; e a nossa sociedade está como Nossa Majestade Imperial bem sabe e como claramente a definiu: "Não temos uma aristocracia como a da velha Europa, e nem na religião do patriotismo um artigo de fé consagrado às artes; o nosso espírito ainda se não libertou do hebraísmo colonial, porque olhamos desdenhosamente para as coisas que estão fora do círculo do positivo concreto. E enquanto durar este novo círculo de Popílio Lessas o artista generoso, o homem das inspirações, não dará um só passo conveniente.

Para contrabalançar este estado de uma sociedade nova com perigosas crenças das nações decadentes, ou bárbaras, é essencialmente necessária a reação do Governo, e que esta seja feita de uma maneira perempta, enérgica e sucessiva, porque toda a civilização que parte do alto tem um cunho sagrado, legal, harmônico e progressivo. E para que este pensamento não se altere, não se modifique, subordinando-se à variedade moral e intelectual dos diferentes executores da lei, deve ter a sua permanência na vontade do Chefe imutável, a fim de tomar o caráter de uma crença nacional.

A história dos Medicis, a de Francisco I, a de Luiz XIV, a de Napoleão, o grande, a de Luiz da Baviera, a de Carlos III, a de Luiz Felipe, e de outros príncipes, demonstram o quanto pode a vontade de um soberano.

O Governo do Senhor Dom Pedro I não foi mais que o de uma época crítica, que co-grandes visitas do ano de 1809: o Rei e o seu ministro que se mostraram dois homens progressistas, tiveram que lutar com a corte, com a metrópole e com as idéias de uma época de decadência.

O Governo do Senhor Dom Pedro I não foi mais que o de uma época crítica, que começou por uma revolução e acabou por outra: em todas as suas criações houve o caráter do provisório: a confiança pública não tinha raízes no futuro.

O Governo das Regências continuou a época crítica, e foi de todos o mais provisório. As artes pouco fizeram no reinado, nada aumentaram na criação do império, e definharam ou quase que desapareceram na Regência. As tentativas que houveram foram baldadas porque não tinham apoio do Governo.

De 1841 para cá é que o espírito público começa a volver-se um pouco para este lado do belo, mas nada se há feito ainda de positivo e de durável: o espírito do provisório ainda paira sobre a nossa atmosfera social.

O Chefe da nação não tem um palácio, e o Governo, os tribunais, e as escolas do alto ensino, são inquilinos, que mudam de domicílio continuamente. Este estado provisório deve ser combatido, porque infunde no moral do cidadão a convicção de que não há estabilidade.

Em todo o provisório, principalmente no desta espécie, há sempre um sacrifício do futuro ao passado, o triunfo da imobilidade e da rotina, e o cunho de uma decadência.

Se não podemos levar a economia do tempo ao ponto em que ela está na Inglaterra, também não devemos cair nos extremos em que a levam os americanos do norte, onde tudo se mede pelas probabilidades da vida individual.

A história da Academia das Belas Artes revela o pensamento do Governo, sempre contrariado pelas idéias do provisório, quer na sua edificação, quer no ensino, isto é, nas flutuações que sofreu durante e depois da sua construção, e no seu estado moral confiado a estrangeiros sem habilitações e egoístas.

De 1816 a 1826 ficou o Corpo Acadêmico sem nada fazer, porque nunca se lhe deu uma casa para trabalhar, nem mesmo àqueles que tanto a reclamaram. Houve o pensamento de colocar as aulas na casa chamada do Núncio; houve o de as mandar para a Guarda Velha, e houve o de se fazer um edifício próprio. Este último, mesmo durante a construção do edifício atual, passou por várias alternativas, a ponto de em 1851 reaparecer a idéia de incorporar ao Erário a casa da Academia, e mandar as aulas para a Guarda Velha: o provisório renasceu!

A Academia das Belas Artes existe porque Nossa Majestade a tem amparado, pois conhece o espírito de uma boa parte das nossas sumidades políticas e a espécie de glória a que mais aspiram. Com o movimento material e intelectual da atualidade, e com a direção que lhes pode dar o Governo, as artes farão algum progresso.

A religião nada pede a elas; os conventos já não parecem viveiros de homens instruídos, e as Ordens religiosas estão entregues a fanqueiros que baseiam o luxo e o esplendor do culto em sedas, galões e veludos que eles vendem.

A música está em decadência, porque não tem raízes nacionais: o Conservatório vive e em breve desaparecerá!

Para que as artes comecem a ter uma vida regular e floresçam pouco a pouco, para que elas espalhem o seu benigno insuflor na moral pública, e na indústria, é necessário que a família artística tenha um ponto de constante apoio no país, e este ponto é o Governo: o artista é precisamente aquele homem da Escritura, que não vive só de pão.

Os meios de conseguir este desiderato tão fácil ao Poder, vão ser expostos abreviadamente.

Criação de uma Pinacoteca;

Construção de uma Necrópole;

Criação de uma Comissão artística.

A edificação e criação de uma Pinacoteca servirá de auxiliar ao ensino da Academia, de prática aos poucos existentes, e de incentivo a todos os que aspiram deixar um nome.

Os pintores, e mesmo os escultores, com a criação deste arquivo nacional, trabalharão com gosto e na esperança de aí deixarem um documento de sua perícia; e com os painéis que temos, e com os que forem adquirindo, se poderá obter o que as mais nações obtiveram: é uma obra lenta, mas segura e de infalível resultado.

Os verdadeiros artistas preferem antes trabalhar anos em uma obra que seja guardada num depósito público e permanente do que se sacrificarem às eventualidades de um resultado incerto, mormente entre nós, onde tudo se conspira contra essa esperança, que faz as delícias da sua vida.

Num país como o nosso, onde Vossa Majestade somente compra painéis e estátuas, sem para isto ter uma dotação, e onde as Secretarias de Estado, os Tribunais e as casas dos grandes se foram de papéis pintados, as artes não podem vigorar: a sua direção deve ser outra, e marchar do alto para baixo, do Governo para o povo.

Os retratistas não carecem de tamanha animação, porque a sua arte favorece as necessidades da família, o egoísmo, e a vaidade pessoal; mas os arquitetos, escultores e pintores históricos não estão assim.

Na construção e organização de uma Necrópole, de um cemitério como o de Bolonha na Itália, ou o moderno de Nápoles, os arquitetos, escultores e pintores terão um vasto campo para as suas criações, e os particulares a constante necessidade de chamarem as artes para materializarem a saudade e o amor.

O terreno do Caju oferece tudo quanto se pode desejar para efetuar uma obra desta ordem: há nele espaço mais que suficiente, e acidentes naturais próprios para ali se reunirem as belezas dos cemitérios do Père la Chaise e de Bolonha, como o estão na necrópole metropolitana.

Se à criação deste monumento se juntar logo uma lei que imponha fortemente sobre todos os artefatos de mármore que vierem de fora, e outra que franqueie livre de direitos to-

da a espécie de mármore ou pedra própria, o pensamento artístico não será anulado, e dará logo os frutos desejados.

Com esta proibição indireta dos monumentos funéreatos alcançaremos uma colônia de artistas que virá logo estabelecer-se aqui, mormente sendo favorecida pela franqueza do que mais carece. E se a esta concessão tão simples, cujos resultados foram tão eficazes nos Estados Unidos, e o tem sido de longa data em Roma, se juntar mais uma outra, qual a do princípio que guiou a Inglaterra para fomentar e aperfeiçoar várias indústrias, em breve colherá o país ainda maiores resultados: — Dê-se um pequeno auxílio a todo o mármore brasileiro que for empregado, que em breve teremos uma nova indústria e com ela uma nova riqueza: serrarias e outras oficinas se hão de estabelecer.

No litoral do Brasil e perto dele, nas margens dos rios navegáveis, temos muitas pedras e mármore magníficos: Na Bahia há jaspes e mármore de cores; em Iguape há uma espécie de alabastro oriental e outros mármore, em Ipanema e Sorocaba abunda uma espécie de Porto-venere, no Rio Grande tem de várias cores e até um mármore como o de (...), e aqui, no Rio de Janeiro, há um mármore branco, formosíssimo, e muito duro, assim como outras pedras calcáreas em toda a extensão das margens do Paraíba. O mármore das vizinhanças de Macaé, por ser muito lamelar, é belíssimo depois de polido.

A reunião das quatro ordens terceiras em um só ponto, e cooperando para se fazer um só monumento, basta para a edificação de um magnífico cemitério com galerias e vergéis, onde o aspecto da morte se torna menos repugnante, e onde as artes aí vão depositar as mais sensíveis criações.

Como os arquitetos não podem viver somente da composição de alguns túmulos e de algum edifício particular, o Governo pode converter a sua arte em uma necessidade pública e colher dela para a civilização do país um duplo resultado.

A criação de uma Comissão, composta de dois engenheiros civis, de dois arquitetos e de dois pintores, unida à Comissão de saúde pública poderá vigiar sobre toda a sorte de construções e objetos de arte que forem destinados para a vista do público.

Esta inspecionará a Necrópole, para que se não introduzam ali cópias desfiguradas, composições banais, e repetições, e exercerá aquela direção que é consentânea com as leis da estética e do bom senso.

A Comissão será autorizada a criticar e indicar os erros em que caírem os compositores dos monumentos funéreatos, e mesmo a recusar aqueles que estiverem fora das conveniências locais e artísticas.

Inspecionará e terá as mesmas atribuições sobre todos os edifícios que se levantarem na Capital e seu terreno, para que a cidade se não vá enchendo de disparates, e pior ainda, consentindo na edificação de casas mal seguras, defeituosas na harmonia das linhas, e insalubres para os habitantes.

De uma Comissão composta de homens de ciência, arte e gosto, poderá o Governo colher muito bons resultados, assim como o tem praticado as nações mais velhas.

Nas cidades de Paris, Londres, Viena, Berlim, e outras, há uma lei que marca a altura das casas em relação às ruas, o pé direito dos diferentes andares, e até mesmo a maneira por que se devem fazer os andares: a física deve resolver este problema de ventilação entre nós, o qual deve sofrer modificações consideráveis em presença de um clima como o nosso, e dos usos internos dos nossos compatriotas.

Se os homens da Independência tivessem olhado um pouco para o material do país, a cidade do Rio de Janeiro, que deste tempo para cá tem-se quase reformado, e crescido o duplo, teria tomado uma nova face, e não seria o que é, e o que vai sendo cotidianamente.

Idéias suplementares:

Como para a reorganização da Academia das Belas Artes e seu regular andamento se faz necessário um aumento no edifício, tomo a liberdade de expor aqui o que penso a respeito, e como um meio de sua pronta realização.

Da verba dos quarenta contos, concedidos para o aumento da rua Leopoldina, se tirarão vinte e quatro para o prolongo do andar superior da Academia, sem o qual não é possível o bom desempenho do novo programa dos estudos: não há salas para as novas aulas, não há uma conveniente para o estudo do modelo vivo; não há celas para os concursos, nem os cômodos para o mais. A sala do centro, destinada para a biblioteca, não serve para o modelo vivo, por ser mal iluminada.

Creio que o sacrifício dos quarenta contos para a abertura da nova rua é compensado pelos bens imediatos que se vão colher; e que ele não merece ser feito com um edifício de dimensões mesquinhas. Não vejo nesta nova abertura da rua Leopoldina nem cômodo, nem beleza, e nem utilidade pública, mas sim um novo embarço e mais um depósito de lixo na cidade, como é o do terreno vazio que está na rua Leopoldina.

Com os dezesseis contos que restam se pode começar a Pinacoteca no terreno que se acha à direita da Academia, e que com mais alguma coisa se acabará o seu exterior, visto não ter portas nem janelas, e apenas uma entrada pela rua de São Jorge.

A abertura de um pedacinho de rua pode ainda adiar-se, porque dela não vem um fruto tão imediato e tão útil como o da criação da Pinacoteca: é mais uma idéia, e mais um elemento de civilização, é mais uma escola do gosto.

A utilidade da imediata conversão deste capital nestas duas obras de arte é tão óbvia que dispensa toda e qualquer demonstração.

A Academia só pode brilhar aonde está, e com a sua rua ainda mais mesquinha.

No desenvolvimento prático das idéias que tenho a honra de juntar aos primeiros apontamentos que fiz, está todo o bom fruto que deles e destes se pode esperar.

Beija as sagradas mãos de Vossa Majestade Imperial
De Vossa Majestade Imperial
súdito obediente e fiel criado

Manoel de Araujo Porto-alegre

Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1853 "

4.2.1.2. ESTATUTOS DA ACADEMIA DAS BELAS ARTES DECRETO Nº 1.603 DE 14 DE MAIO DE 1855

"DECRETO Nº 1.603 – de 14 de Maio de 1855.

Dá novos Estatutos à Academia das Belas Artes.

Usando da autorização concedida pelo Decreto nº 805 de 23 de setembro de 1854: Hei por bem que na Academia das Belas Artes se observem os Estatutos que com este baixam assinado por Luiz Pedreira do Couto Ferraz, do Meu Conselho, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, que assim o tenha entendido e faça executar. Palácio do

Rio de Janeiro em quatorze de Maio de mil oitocentos e cinquenta e cinco, trigésimo quarto da Independência e do Império.

Com a Rubrica de Sua Majestade o Imperador.

Luiz Pedreira do Couto Ferraz.

ESTATUTOS DA ACADEMIA DAS BELAS ARTES

TÍTULO I

Do Corpo Acadêmico

Art. 1º A Academia tem por fim o ensino teórico e prático das Belas Artes, e a sua propagação e aperfeiçoamento.

Este ensino será dado por professores nomeados pelo Governo Imperial sobre proposta do Corpo Acadêmico.

Art. 2º Os professores formarão duas classes distintas; a dos efetivos, e a dos honorários.

A reunião destas duas classes, presidida pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, ou pelo Diretor da Academia, constituirá o Corpo Acadêmico.

TÍTULO II

Do plano dos estudos.

Art. 3º O Curso de Estudos será dividido em 5 Seções; a saber:

Arquitetura
Escultura
Pintura
Ciências acessórias
Música

Art. 4º As Seções serão compostas pela maneira seguinte:

A de Arquitetura compreenderá as cadeiras de
Desenho Geométrico;
Desenho de Ornatos;
Arquitetura Civil;
A de Escultura abrangerá as cadeiras de
Escultura de Ornatos;
Gravura de medalhas e pedras preciosas;
Estatuária;
A de Pintura se comporá das cadeiras de
Desenho figurado;
Paisagem, flores e animais;
Pintura histórica;
A de Ciências Acessórias terá as cadeiras de
Matemáticas aplicadas;
Anatomia e Fisiologia das paixões;
História das Artes, Estética e Arqueologia.

A de Música será formada de todas as cadeiras, que existem, e das que se criarem no respectivo Conservatório.

Art. 5º Cada Seção formará uma Comissão da Academia, composta dos respectivos professores, sendo cada uma das matérias, em que se acham divididas, ensinada por um professor especial.

TÍTULO III

Dos Empregados.

Art. 6º Além de um Diretor, e dos professores acima declarados, haverá na Academia um Secretário, um Conservador da Pinacoteca, um Porteiro, e um Guarda.

Art. 7º O Diretor será nomeado por Decreto Imperial, o Conservador, o Secretário e os Professores efetivos e honorários, serão nomeados pela mesma forma, mas sobre proposta do Corpo Acadêmico.

O Porteiro e o Guarda se-lo-ão por Portaria do Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, precedendo proposta do Diretor da Academia.

Art. 8º Além dos professores efetivos e honorários, que são membros natos da Academia, esta terá mais duas classes de sócios, com a denominação de — Membros honorários e membros correspondentes. Uns e outros serão escolhidos pelo Corpo Acadêmico com a aprovação do Governo Imperial.

Art. 9º O Diretor e os Professores efetivos ou honorários, o Secretário, e o Conservador, prestarão no dia, em que tomarem posse, o juramento constante da fórmula que for designada pelo Governo. Os outros empregados prestarão o juramento do estilo.

TÍTULO IV

Dos trabalhos Acadêmicos.

Art. 10 A Academia das Belas Artes no desempenho do fim de sua instituição, e no intuito de promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e enfim no de auxiliar o Governo em tão importante objeto, empregará na proporção dos recursos que tiver os seguintes meios:

1º O ensino teórico e prático das matérias declaradas no art. 4º

2º Concursos públicos e particulares;

3º Exposições públicas;

4º Prêmios aos melhores trabalhos artísticos;

5º Viagens de seus alunos mais distintos à Europa a fim de se aperfeiçoarem;

6º Aplicação das matérias que formam o plano do seu ensino à indústria nacional;

7º Uma Biblioteca especial ao objeto de sua instituição;

8º Sessões públicas, em que se leiam escritos sobre as artes, e se discutam matérias concernentes ao seu progresso;

9º Publicação de um periódico constando de texto e estampas apropriadas.

Art. 11 O ensino teórico e prático será dado nas horas que forem determinadas em uma tabela organizada pelo Corpo Acadêmico e aprovada pelo Governo no mês de Fevereiro de cada ano.

Os professores não podem diminuir o tempo do ensino nem prolongá-lo por mais de meia hora além do prazo que for marcado na dita tabela para cada aula.

Art. 12 Os Cursos acadêmicos começarão no primeiro dia útil do mês de Março, e finirão no último de Outubro.

Excetuam-se as aulas de Matemáticas e de Anatomia, que deverão continuar, por ordem do Diretor, até o dia 15 de Novembro, se assim for necessário.

Art. 13 A Academia durante o tempo letivo estará aberta todos os dias que não forem de guarda, de festa, ou de luto nacional declarado pelo Governo, e exceto às segundas-feiras, que serão dias feriados, quando não houver outro na semana, os dias de entrudo até quarta-feira de cinza, os da Semana Santa e os da Páscoa até segunda-feira inclusive.

TÍTULO V

Do ensino e programa das aulas.

Seção I

Da aula do Modelo vivo.

Art. 14 Além das aulas especificadas no Art. 4º haverá mais uma denominada a aula de Modelo vivo, a qual será regida em cada semana por um Professor efetivo, ou honorário segundo as instruções, que forem expedidas pelo Corpo Acadêmico.

Art. 15 A escolha dos modelos vivos para esta aula será feita pelos Professores das Seções de Pintura, e Escultura, que os deverão procurar em todas as variedades da espécie humana, a fim de que os artistas o possam estudar fielmente e representar em suas composições.

Art. 16 Ao professor que estiver de semana nesta aula compete: exercer a polícia e a vigilância necessárias à ordem e regularidade dos respectivos trabalhos.

Art. 17 Só serão nela admitidos os alunos que por suas habilitações forem designados pelo Corpo Acadêmico no princípio do ano, os professores e os artistas que obtiverem do Diretor licença especial para aí se exercitarem.

Seção II

Do desenho geométrico e industrial.

Art. 18 A aula de desenho geométrico será dividida em duas séries: a primeira complementar da cadeira de matemáticas constará do desenho linear: a segunda de aplicações especiais do mesmo desenho à indústria conforme a profissão ou destino dos alunos.

Art. 19 Todos os alunos são obrigados a freqüentar o ensino da primeira série antes de passarem para o estudo de qualquer outro ramo artístico.

Os trabalhos desta série durarão um ano letivo, durante o qual o respectivo professor ensinará aos alunos o desenho de figuras geométricas, o das três ordens gregas e a teoria das sombras. O aluno que dentro do ano não se achar habilitado nesta matéria continuará a freqüentar a mesma aula no ano seguinte.

Seção III

Do Desenho de ornatos.

Art. 20 Na aula de desenho de ornatos, dever-se-á ensinar toda a sorte de ornatos arquitetônicos e industriais.

Seção IV

Da Arquitetura Civil

Art. 21 O Professor da aula de Arquitetura Civil explicará a seus alunos tudo quanto for relativo ao caráter e composição dos edifícios, à eurtímia, à construção, distribuição, e orçamentos dos mesmos.

Art. 22 Nenhum aluno poderá matricular-se nesta aula sem que tenha sido aprovado na de Matemáticas, e freqüentado satisfatoriamente, ao menos por um ano, as aulas de desenho geométrico e de ornatos.

Seção V

Da Escultura de ornatos.

Art. 23 Nesta aula se ensinará a escultura de toda a sorte de ornatos tanto arquitetônicos como industriais.

Art. 24 A Arte Cerâmica no que é relativo ao estudo das formas e ornamentos dos vasos, também será ensinada nesta aula, bem como a Arte de modelar e esculpir plantas e animais.

Art. 25 O Professor desta Cadeira procurará por si, e por conselhos de pessoas habilitadas, melhorar entre nós a dita Arte, não só no tocante à beleza, arranjo, e elegância das formas, como no que é concernente ao ensaio das melhores argilas, e dos métodos mais aperfeiçoados de pintar e vidrar vasos.

Para o bom preenchimento da segunda parte deste artigo, o Diretor mandará fornecer tudo quanto for necessário.

Art. 26 Aos alunos mais adiantados o Professor fará trabalhar em madeira, granito, mármore, e outros materiais que julgar convenientes ao exercício, e progresso da respectiva indústria.

Seção VI

Da Gravura de Medalhas e de Pedras preciosas.

Art. 27 O Professor da Cadeira de Gravura de medalhas e de pedras preciosas, além dos estudos e exercício próprios desta arte fará com que seus alunos desenhem em ponto maior os modelos que lhes apresentar, assim como que se exercitem por meio do desenho na composição de grupos e alegorias.

Os alunos durante estes exercícios se aplicarão sempre a trabalhos metálicos, e de pedras.

Art. 28 Só poderão ser matriculados nesta aula os alunos que tiverem sido aprovado na de Matemáticas applicadas, e freqüentado as de Desenho geométrico, e figurado, tendo adquirido na última pleno conhecimento das formas, e do claro escuro.

Seção VII

Da Estatuária

Art. 31 A Estatuária será ensinada conforme os bons princípios da escola clássica, e segundo a prática recomendada aos escultores e gravadores nos artigos 26 e 27, assim como os prescritos aos pintores históricos nos artigos 38 e 39.

Só poderão ser matriculados nesta aula os alunos habilitados na conformidade do Art. 28.

Seção VIII

Do Desenho figurado.

Art. 32 O ensino do Desenho Figurado será dividido em duas séries, a de cópias de estampas, e a de cópias do natural, ou estudo do claro escuro.

Art. 33 O Professor desta Cadeira deverá empregar todo o seu zelo e esforços a fim de que seus alunos se aperfeiçoem na arte de bem contornar, e na de exprimir com perfeição as formas por meio da luz.

Art. 34 O ensino desta matéria não tem tempo limitado, ficando dependente da aptidão e aproveitamento dos alunos a sua passagem para as outras aulas, que será determinada pelo Corpo Acadêmico.

Art. 35 A matrícula de qualquer aluno nesta aula depende essencialmente de prévia aprovação na de Matemáticas applicadas, e de freqüência com aproveitamento na de Desenho geométrico.

Seção IX

Da aula de Paisagem, flores e animais.

Art. 36 O Professor de Paisagem ensinará o desenho da sua Cadeira, e ficará obrigado a ir com os seus alunos mais adiantados estudar a natureza, e fazer-lhes à vista dela as explicações que forem convenientes.

Art. 37 Os alunos que pretenderem matricular-se nesta aula deverão mostrar que foram aprovados em Matemáticas applicadas, e que freqüentaram com proveito e aula de Desenho geométrico.

Seção X

Da Pintura Histórica.

Art. 38 O Professor da Cadeira de Pintura Histórica terá especial cuidado em aperfeiçoar os seus alunos na arte de modelar as formas, nas regras de compor e grupar, e nos conhecimentos necessários para bem iluminarem os objetos.

Para este fim fará com que pintem grupos de bustos, e estátuas antigas, e se exercitem na aula do Modelo vivo, e no estudo da anatomia e fisiologia dos pintores.

Art. 39 Aos alunos mais adiantados adestrará na composição de objetos históricos, preferindo sempre os nacionais, ou religiosos.

Art. 40 Ninguém será matriculado nesta aula sem ter sido aprovado no curso de Matemáticas applicadas, e freqüentado com proveito o do Desenho Geométrico, e o do Figurado.

Seção XI

Das Matemáticas applicadas.

Art. 41 Para qualquer aluno poder ser admitido na aula de Matemáticas applicadas é indispensável que saiba ler, escrever e contar as quatro espécies de números inteiros.

Para verificar-se esta circunstância serão todos os anos nomeados dois examinadores pelo Diretor da Academia, que os presidirá, e com eles votará.

Art. 42 O Professor desta Cadeira ensinará todos os elementos indispensáveis ao Artista, e no correr do seu curso irá fazendo as devidas applicações.

Art. 43 Logo que tiver ensinado a Estereotomia, os obrigará a exercícios práticos e gráficos, assim como ao levantamento de plantas e nivelamento de terrenos quando explicar Trigonometria e a iguais exercícios no ensino da Perspectiva.

Tais exercícios deverão acompanhar o ano letivo até o fim.

Art. 44 Os exames da aula de Matemáticas começarão logo que ela se encerre; servirá de examinador o respectivo Professor, e serão julgados por ele, e por mais dois Professores efetivos ou honorários nomeados pelo Diretor.

Seção XII

Da Anatomia e Fisiologia das Paixões.

Art. 45 O curso de Anatomia dividir-se-á em teórico e prático. Os alunos desta aula, sob a inspeção do respectivo Professor, desenharam e esculpirão ossos e músculos, exercitar-se-ão em desenhar o modelo vivo e descrevê-lo anatomicamente a fim de conhecerem perfeitamente o arcabouço humano, e seu revestimento.

Art. 46 Nesta aula deverão haver concursos especiais de miologia e osteologia, assim como um estudo assíduo sobre os caracteres exteriores de todas as modificações da espécie humana, conforme for declarado no respectivo programa formulado segundo o disposto no Art. 104.

Seção XIII

Da História das Belas Artes – Estética e Arqueologia

Art. 47 Este curso além da exposição oral que deve fazer o Professor dos fatos e das teorias que lhe são próprios constará também de demonstrações gráficas e plásticas já em pedra, já por via de modelos, de sorte que os alunos compreendam com a conveniente perfeição o objeto da Cadeira.

Art. 48 Nenhum aluno poderá ser admitido a este curso, sem que tenha três anos completos de estudos na Academia.

Seção XIV

Perspectiva e teoria das sombras.

Art. 49 No curso de Perspectiva, e de teoria das sombras haverá concursos entre os alunos de Matemáticas e Desenho geométrico, com o fim de resolverem problemas variados, que sirvam de exercitá-los e de apurar o seu desenvolvimento nas respectivas matérias. Todos os discípulos da Academia, sem exceção, concorrerão três vezes por ano a estes concursos nos quais se irão aumentando as dificuldades à proporção do seu tempo na Academia, e de seu aproveitamento.

Art. 50 Aos Professores de Matemáticas aplicadas, e das seções de Pintura e Arquitetura compete a direção destes concursos.

Seção XV

Da Música.

Art. 51 O Diretor e Professores do Conservatório de Música formarão a seção ou comissão de Música.

Reger-se-ão todavia por suas instruções especiais, não ficando sujeitos aos Regulamentos da Academia senão nas disposições gerais a todas as artes.

Art. 52 O ensino e os concursos em Música se farão no edifício do Conservatório, onde serão dirigidos e julgados pelos respectivos Professores.

Art. 53 As outras comissões ou seções não terão voto nas matérias desta seção, assim como os Professores do Conservatório não terão os objetos do ensino artístico da Academia.

Excetua-se somente os casos em que o corpo Acadêmico representar as Belas Artes em geral, e como tal tiver de dirigir-se aos altos poderes do Estado.

Excetua-se também a colação dos prêmios, que será feita na Academia em sessão pública, formando o Conservatório a seção de Música.

Art. 54 Para que tenha lugar a colação dos prêmios, o Diretor do Conservatório, depois do julgamento dos premiados, oficiará ao Diretor da Academia para que mande aprontar as medalhas, e se designe o dia para a distribuição dos prêmios.

Art. 55 As composições originais, que tiverem dado lugar a estes prêmios, ou os autógrafos dos mesmos, ficarão em depósito na Biblioteca da Academia.

TÍTULO IV

Dos Concursos públicos e particulares.

Art. 56 Todos os artistas podem tomar parte nos concursos da Academia, ainda mesmo que não sejam filhos dela.

Excetua-se:

1º Os que tiverem mais de trinta anos de idade;

2º Os que tiverem feito seus estudos fora do Império;

3º Os estrangeiros que não forem filhos da Academia;

4º Os membros do Corpo Acadêmico.

Art. 57 Para a admissão a estes concursos basta que o candidato dirija uma petição ao Diretor.

Para os Concursos públicos porém é indispensável a inscrição, a qual se obterá por meio de requerimento ao Diretor, e por deliberação do Corpo Acadêmico.

Art. 58 As vagas de Professores da Academia serão preenchidas por concurso, sempre que o Corpo Acadêmico não julgue mais conveniente apresentar ao Governo Imperial algum Professor honorário de mérito transcendente.

Art. 59 As sobreditas vagas poderão concorrer e ser para elas propostos pelo Corpo Acadêmico os estrangeiros; mas só serão nomeados por contratos com o Governo Imperial.

Quando se queiram naturalizar Cidadãos Brasileiros terão direito à sua jubilação, contando o seu tempo de serviço do dia em que depois de Professores fizerem suas declarações perante a Ilustríssima Câmara Municipal.

Art. 60 Em todas as matérias do ensino Acadêmico haverá Concursos que se denominarão – Particulares – no fim de cada trimestre. No fim do ano terão lugar outros com a denominação de Concursos públicos para os prêmios de primeira ordem.

Art. 61 Nos Concursos públicos os trabalhos deverão ser mais importantes, e serão exibidos ao público por mais de um dia. Nos particulares que não passarão de um meio de emulação entre os alunos, serão os trabalhos expostos nas aulas para serem julgados pelo Corpo Acadêmico.

Art. 62 O Corpo Acadêmico não ultimarão o seu juízo acerca de qualquer concurso, sem que a Comissão a que pertencer a matéria, tenha apresentado sobre ele o seu parecer por escrito.

Este parecer será discutido pelo mesmo Corpo e só depois de aprovado por ele produzirá seus efeitos.

Art. 63 Os Concursos públicos principiarão no dia 5 de Novembro e findarão no tempo que for marcado.

Os Concursos para os prêmios serão regulados pelas Instruções especiais do Corpo Acadêmico, precedendo aprovação do Governo.

TÍTULO V

Das Exposições públicas.

Art. 64 As Exposições públicas serão feitas no salão da Pinacoteca, e reguladas da maneira seguinte:

No fim de cada ano escolar haverá uma Exposição pública dos trabalhos de todas as classes da Academia, a qual durará três dias, findos os quais se fará a distribuição dos prêmios.

No dia da distribuição, o Conservatório de Música executará composições vocais e instrumentais, entrando nestas as obras que forem premiadas.

De dois em dois anos, a contar do ano de 1856, se fará uma Exposição geral pública de todos os trabalhos artísticos feitos na Capital do Império e nas Províncias.

Estas Exposições durarão 15 dias, e serão solenizadas também com a presença do Conservatório, que de três em três dias executará as composições que escolher, tendo sempre preferência a dos mestres nacionais.

Art. 65 Todos os artistas nacionais e estrangeiros terão direito de expor suas obras na Academia, assim como os curiosos amantes das artes; uma vez que sejam aceitas pelo Júri Acadêmico.

Art. 66 O Júri Acadêmico será composto das Comissões cujas matérias de ensino estiverem mais em relação com os trabalhos apresentados. A este Júri compete o aceitar ou recusar qualquer obra oferecida à Exposição.

Art. 67 O Diretor presidirá o referido Júri, e nele votará somente em caso de empate.

Um dos membros de cada comissão servirá de relator conforme a maior relação que houver entre a obra exposta e a matéria que professor e dará em tempo o seu trabalho ao Secretário, para que este o possa coordenar no catálogo geral da Exposição.

Art. 68 Os prêmios conferidos aos que expuserem suas obras serão dados em presença do Corpo Acadêmico no último dia da Exposição.

Art. 69 Todos os artefatos industriais, que tiverem um cunho artístico, e se acharem em relação com alguma das matérias do ensino, serão recebidos e colocados separadamente.

TÍTULO VI

Dos prêmios.

Art. 70 Os prêmios conferidos pela Academia serão de 1ª, 2ª e 3ª ordem.

O de primeira ordem será dado ao aluno brasileiro mais distinto da Academia, e constará de uma Pensão anual na Europa pelo tempo que lhe for designado na conformidade do Art. 76.

Os de segunda ordem serão conferidos aos artistas que mais se distinguirem nas Exposições públicas, ou aqueles a quem a Academia julgar dignos destas distinções por seus trabalhos artísticos. Nestes trabalhos se compreendem monumentos, decorações de edifícios, estátuas nas praças públicas, medalhas, cenários, e enfim qualquer objeto de arte, que não podendo ser exposto na Academia deva não obstante ser premiado por seu merecimento transcendente.

Os de terceira ordem serão distribuídos pelos alunos durante o ano escolar nos Cursos de emulação, e nas Exposições Finais.

Art. 71 O aluno que dentro de um ano se não utilizar do Prêmio de primeira ordem sem motivo justificado, perderá o direito à Pensão do Estado, e não poderá obtê-la segunda vez na mesma arte.

Art. 72 Os prêmios de segunda ordem poderão ser conferidos por muitas vezes ao mesmo indivíduo, e constarão de medalhas especiais ou distintivos que o Corpo Acadêmico Solicitará do Governo Imperial.

Art. 73 Os de terceira ordem constarão de medalhas de ouro e prata semelhantes as que até agora têm sido conferidas.

As medalhas de ouro só serão dadas no fim do ano, e as de prata durante o ano nos Concursos trimestrais.

Art. 74 O aluno que obtiver a primeira medalha em uma classe de estudos, ou matéria de concurso, não a poderá ter segunda vez pelo mesmo motivo.

TÍTULO VII

Dos Pensionistas do Estado.

Art. 75 Os Concursos para o prêmio de primeira Ordem só se farão depois da Exposição anual, de que trata o artigo 64 e depois de fechada a Academia.

Esta disposição só terá vigor enquanto não houver no edifício os cômodos próprios para esta sorte de concursos.

Art. 76 De três em três anos partirá um Pensionista, o qual ficará seis anos na Europa se for Pintor Histórico, Escultor, ou Arquiteto, e quatro se for Gravador ou Paisagista.

Art. 77 Os Pensionistas seguirão as instruções que lhe forem expedidas pelo Corpo Acadêmico, depois de aprovadas pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, e as recomendações do mesmo Corpo, e deverão corresponder-se com o Diretor frequentemente sobre o estado de seus trabalhos, e a maneira por que forem desempenhando as ditas instruções.

TÍTULO VIII

Do ensino industrial.

Art. 78 As aulas de Matemáticas aplicadas, de Desenho geométrico, de Escultura de Ornatos e de Desenho de Ornatos, que fazem parte do ensino Acadêmico, têm por fim também auxiliar os progressos das Artes e da indústria Nacional.

Art. 79 Haverá sempre nestas três últimas aulas duas espécies de alunos: os Artistas e os Artífices, os que se dedicarão às Belas Artes e os que professam as Artes mecânicas. Os alunos desta segunda espécie terão um livro próprio de matrícula, na qual se declarará a proficiência que seguem, para que os Professores o saibam e possam dirigir os seus estudos convenientemente.

Art. 80 Estes alunos deverão ser apresentados por um mestre aprovado pela Academia o qual certificará o ramo da arte a que se decidam. Os alunos de fora da Capital serão apresentados pela Câmara Municipal ou pela autoridade principal do lugar, em que habitarem, juntando ao seu requerimento certidão de batismo.

Art. 81 Os alunos desta ordem que forem aprovados em Matemáticas, e julgados suficientemente habilitados no Desenho geométrico, obterão um atestado do Corpo Acadêmico.

Se a estes estudos teóricos juntarem um exame prático de sua Arte ou Ofício, perante uma junta de mestres, nomeada pelo referido Corpo, poderão alcançar o diploma de mestres.

Um regulamento especial será feito para esta ordem de alunos, no qual se marcará a maneira de proceder-se a estes exames práticos fora da Academia.

Art. 82 O Corpo Acadêmico nomeará tantas comissões compostas de mestres práticos de Ofícios de reconhecida perícia quantas julgar necessárias para o bom desempenho das disposições anteriores.

TÍTULO IX

Da Biblioteca.

Art. 83 A Biblioteca da Academia estará aberta e franca todos os dias úteis das oito da manhã às duas horas, e das quatro às seis da tarde, e nela poderão estudar:

Os membros da Academia.

Os alunos.

E as pessoas que obtiverem licença do Diretor.

Art. 84 Ninguém poderá levar consigo obra alguma sem licença do Diretor. Esta licença nunca excederá do prazo de vinte dias, e jamais compreenderá as obras raras e preciosas.

Art. 85 A pessoa que extraviar qualquer livro, ou o transmitir sem autorização a outra pessoa perderá para sempre o direito de obter a licença do Artigo antecedente, além de ser obrigado a indenizar o valor da obra.

Para a boa ordem do serviço, além do Catálogo, haverá um livro de recibos, onde os professores escreverão de próprio punho as obras que levam para as suas aulas e onde se notarão as que forem restituídas.

Haverá além disto outro livro para os recibos das pessoas que obtiverem a licença do Artigo 83.

Art. 86 É expressamente proibida a transfolheação nas estampas dos livros. O indivíduo que tal praticar, nunca mais poderá entrar na Biblioteca da Academia.

TÍTULO X

Das Sessões do Corpo Acadêmico

Art. 87 As Sessões do Corpo Acadêmico serão públicas e particulares. Nas Sessões públicas deverão comparecer todos os Membros da Casa, presididos pelo Ministro do Império ou pelo Diretor.

Nelas tomarão assento promiscuamente os Professores efetivos e honorários, e os Membros honorários e correspondentes.

Para haver sessão particular basta a presença de mais da metade dos Professores em efetivo serviço.

Art. 88 Durante o ano haverá quatro Sessões públicas, e tantas particulares quantas o Corpo Acadêmico ou o Diretor julgarem necessárias.

Nas Sessões públicas se farão a distribuição dos prêmios, e leituras de memórias e discussões sobre objetos artísticos, que sejam interessantes.

Nas sessões particulares se ocupará o Corpo Acadêmico:

De tudo quanto for a bem do ensino e progresso das Belas Artes;

Das representações que tenha de dirigir aos altos poderes do Estado a bem do progresso das artes e dos melhoramentos da Academia;

Da organização dos programas das aulas;

Do julgamento dos Concursos;

Das Propostas para as nomeações dos Professores efetivos e honorários;

Das nomeações dos Membros correspondentes e honorários;

Das emendas, alterações e aditamentos que a experiência aconselhar nestes Estatutos ou nos Regulamentos, e práticas da Academia;

Das modificações que se tornarem necessárias nos programas das aulas;

Da moralidade dos membros do mesmo Corpo em questões artísticas;

Das cartas de habilitação aos professores de Desenho e Pintura, que ensinam fora da Academia, e que desejarem este documento de sua capacidade.

Art. 89 O Corpo Acadêmico se constituirá em tribunal interno da Academia todas as vezes que um dos seus membros o requerer por escrito ao Diretor ou que este por si ou de ordem superior o convocar para o dito fim.

Neste tribunal se discutirão e julgarão as faltas dos professores e as causas internas que possam destruir a harmonia do Corpo Acadêmico, o seu esplendor, e o respeito que deve merecer da sociedade, para se providenciar sobre o caso, como for acertado.

Art. 90 As representações ou queixas, depois de apresentadas e lidas, não serão discutidas, mas logo entregues ao acusado para que este responda por escrito o que tiver de alegar em sua própria defesa. Feito isto, o Diretor nomeará uma Comissão para tomar conhecimento do fato, e dar o seu parecer, o qual poderá ser contrariado pelo acusado, se quiser.

Do contrário, passará a ser votado sem discussão alguma.

Art. 91 O acusado poderá recorrer ao Governo Imperial, no caso de se não conformar com a decisão do Corpo Acadêmico.

Todo este processo será reservado, devendo os professores guardar segredo a respeito das votações acadêmicas antes de publicadas.

Art. 92 Nenhum membro da Academia poderá usar de palavras afrontosas nas discussões e leituras acadêmicas, nem de frases que se possam julgar ofensivas para com qualquer de seus colegas.

O que infringir este preceito será imediatamente chamado à ordem pelo Diretor; se insistir, este o fará sair da sessão; e se recalcitrar, o suspenderá do exercício e ordenado pelo espaço de um mês, contado do dia imediato ao da sessão em que o fato acontecer, fazendo-se do que ocorrer expressa menção na ata. A suspensão só produzirá seus efeitos depois de aprovada pelo Governo.

Art. 93 Haverá todos os anos uma sessão particular do Corpo Acadêmico quinze dias antes de marcado para a abertura das aulas, tendo por fim distribuir as horas das lições, verificar a presença dos professores, e designar as pessoas que devam reger as cadeiras cujos professores se acharem impedidos.

Art. 94 Os professores em efetividade são obrigados a comparecer em todas as sessões do Corpo acadêmico, e serão multados na perda do ordenado de um dia por cada vez que faltarem sem motivo justificado.

Art. 95 Esta pena será imposta pelo Diretor no fim da Sessão em que a falta se der, fazendo-se disto menção na respectiva ata.

Art. 96 Nos objetos em que se tratar de causas e interesses individuais a votação será por escrutínio secreto.

TÍTULO XI

Do Pessoal.

Capítulo I

Do Diretor.

Art. 97 Ao Diretor compete:

1º Observar os Estatutos, Regulamentos, instruções ou ordens concernentes ao serviço da Academia.

2º Inspeccionar o ensino das Belas Artes fiscalizando o método adotado pelos Professores, e evitando que se desviem dos programas aprovados.

3º Convocar o Corpo Acadêmico, designar os dias e horas das sessões, presidi-las, e regular seus trabalhos.

4º Representar a Academia em todos os atos públicos e solenes.

5º Assinar com os Professores presentes as atas das sessões do Corpo Acadêmico, assinar também a correspondência oficial, assim como todos os termos lavrados em nome ou por deliberação do mesmo corpo, ou em virtude destes Estatutos, ou por ordem do Governo.

6º Fazer organizar pelo Secretário, fiscalizar e assinar as folhas dos vencimentos dos professores e empregados, e as de quaisquer despesas do estabelecimento, bem assim o orçamento anual que devem propor o Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império.

7º Dar ao Ministro do Império de três em três meses conta circunstanciada do que de mais notável tiver ocorrido na Academia, e da maneira porque os professores e empregados cumprem os seus deveres, enviando por esta ocasião a relação das faltas que os mesmos tiverem dado.

8º Propor ao Governo todas as medidas ou providências de que a Academia carecer, ou que forem de reconhecida vantagem para as artes.

9º Despachar os requerimentos dos alunos que pretenderem matricular-se.

10 Inspeccionar e regular o serviço do Secretário e do Bibliotecário, determinar o serviço interno da Academia e providenciar sobre tudo que for necessário para a sua regularidade.

11 Exercer a polícia no recinto do edifício, procedendo de modo prescrito nestes Estatutos contra os que perturbarem a ordem, e empregar a maior vigilância na manutenção dos bons costumes.

12 Admoestar os professores e empregados que se deslaxarem dos seus deveres, providenciando na forma destes Estatutos sobre os casos mais graves e trazendo-os logo ao conhecimento do Governo, bem como as faltas, em que reincidirem depois de advertidos.

13 Repreender os empregados, que mal procederem, e suspendê-los até oito dias, dando também logo parte disto ao Governo circunstanciadamente, a fim de que resolva o que entender mais acertado.

14 Providenciar sobre qualquer ocorrência, que não admita demora.

15 Designar e convocar os professores honorários que devem substituir os efetivos.

16 Velar na conservação, asseio, e melhoramentos do edifício, e do material da Academia.

17 Corresponder-se diretamente com todas as Faculdades e Estabelecimentos literários do Brasil, e com as Academias estrangeiras.

18 Assinar os diplomas que forem conferidos pela Academia.

19 Remeter anualmente ao Governo um relatório circunstanciado de todos os trabalhos do ano, com a notícia do aproveitamento dos alunos e regularidade do seu procedimento.

Art. 98 No impedimento ou ausência do Diretor fará suas vezes um Vice-Diretor nomeado por Decreto, e na falta deste o Professor mais antigo.

Art. 99 O Diretor poderá exigir dos Professores todas as informações de que carecer, devendo estes satisfazê-los prontamente, bem como prestar-se aos trabalhos acadêmicos de que os incumbir o mesmo Diretor.

Capítulo II Do Secretário.

Art. 100 Para este cargo será preferido sempre que for possível um dos Professores efetivos ou honorários mais habilitados no conhecimento geral das Belas Artes e das línguas francesa e italiana pelo menos.

Art. 101 O secretário tem as seguintes obrigações:

1º Escrever e registrar toda a correspondência e expediente da Academia.

2º Redigir e ler as atas das Sessões Acadêmicas.

3º Transmitir pontualmente as ordens ao Diretor.

4º Inscrever os nomes dos alunos que se quiserem matricular abrindo para isso, encerrando e assinando os respectivos termos em livro especial.

5º Organizar as folhas dos vencimentos dos Empregados, tendo em vista a lista das faltas que houver organizado conforme o disposto no § 12 deste artigo; extrair e apresentar ao Diretor as contas das despesas do Estabelecimento.

6º Dirigir o Arquivo, e cuidar da Biblioteca.

7º Auxiliar o Diretor na polícia, e asseio da casa.

8º Fazer o catálogo da Exposição.

9º Dar certidão do que lhe for determinado por despacho.

10 Organizar o catálogo de todas as obras que possuir a Academia.

11 Notar em livro especial os dias das faltas dos Professores e mais empregados a qualquer dos serviços da Academia.

12 Organizar à vista do livro de que trata o § antecedente a lista das faltas durante o mês, e apresentá-la ao Diretor no primeiro dia do mês seguinte.

Art. 102 Na ausência ou impedimento do Secretário fará suas vezes quem o Diretor designar, percebendo quando o impedimento exceder de quinze dias uma gratificação igual a do efetivo.

Capítulo III Dos Professores efetivos.

Art. 103 Os Professores efetivos devem:

1º Comparecer em suas aulas à hora marcada, e nelas se conservarem durante o tempo designado nos respectivos programas.

2º Manter dentro delas o silêncio, o respeito e a conveniente disciplina admoestando os alunos pouco aplicados, ou que procederem mal, repreendendo-os, se o caso assim o exigir, com palavras comedidas; impondo-lhes as penas do Capítulo 8º quando incorrerem nas faltas a que se referem os artigos relativos à polícia das aulas e frequência dos alunos.

3º Prestar o devido respeito ao Diretor a quem são subordinados como Chefe da Academia.

4º Participar por escrito ao Diretor o seu impedimento sempre que faltarem, salvo quando forem acometidos de moléstia repentina, ou tiverem causa inesperada, em que a participação pode ter lugar no dia seguinte.

5º Observar fielmente os programas a que se refere o artigo seguinte, e as disposições dos presentes Estatutos, e dos Regulamentos, Instruções ou ordens concernentes à Academia na parte que lhes tocar.

6º Guiar os seus alunos por maneira conveniente no estudo do belo, excitando-lhes a emulação, e promovendo o seu adiantamento.

Art. 104 Cada professor deverá além disto formular um programa circunstanciado de ensino da respectiva Cadeira, declarando o método que terá de seguir e a maneira por que desempenhará suas funções. Este programa será submetido por escrito à aprovação do Corpo Acadêmico.

Art. 105 O programa uma vez aprovado não poderá ser alterado sem que precedam as seguintes formalidades:

Representação por escrito do Professor da Cadeira.

Parecer favorável da Comissão ou seção respectiva.

Aprovação do Corpo Acadêmico.

A primeira formalidade pode ser dispensada quando o Diretor por si, ou sob representação da Comissão ou seção indicada propuzer a alteração ao Corpo Acadêmico.

Art. 106 A antiguidade dos Professores atuais será contada como até agora nas classes a que pertencem.

Para os que de novo forem nomeados regulará a data da posse, e havendo mais de uma no mesmo dia, a data do diploma.

Em igualdade desta data prevalecerá a antiguidade nas funções públicas, que até aí houverem exercido; e em último caso a idade.

Art. 107 O Professor que contar vinte e cinco anos de serviço efetivo poderá ser jubulado com o ordenado por inteiro.

Aquele que antes desse prazo ficar impossibilitado de continuar no magistério poderá requerer a sua jubilação com o ordenado proporcional ao tempo em que houver efetivamente servido, não podendo porém gozar deste favor antes de haver ensinado por dez anos.

Art. 108 Para o tempo de efetivo serviço serão abonadas:

§ 1º As faltas que forem dadas por serviço público em outros Empregos ou Comissões, contanto que dentro dos vinte e cinco anos, não compreendam um espaço maior de cinco.

§ 2º As faltas por moléstias justificadas pelo modo declarado nestes Estatutos, não excedendo de vinte em cada ano, ou de sessenta em um triênio, salvo se a moléstia for adquirida em serviço público.

§ 3º As que procederem de suspensão judicial ou acadêmica, quando afinal o Professor suspenso seja declarado inocente.

Art. 109 O Professor que se jubilar aos trinta anos, tendo servido pelo menos vinte e cinco efetivamente terá além do ordenado uma gratificação correspondente à metade do mesmo.

Art. 110 O Professor que obtiver permissão do Governo para continuar a lecionar depois de haver completado vinte e cinco anos de efetivo exercício, terá uma gratificação de quatrocentos réis enquanto for pelo mesmo Governo conservado no magistério.

Art. 111 Os Professores só terão direito ao ordenado deixando de comparecer quando faltarem por motivo justificado de moléstia não lhes sendo abonadas sem essa circunstância mais do que duas faltas em um mês; quando obtiverem licença com ordenado a qual só lhes poderá ser concedida até seis meses dentro do ano com ordenado por inteiro, sendo por causa de enfermidade, e quando as faltas forem dadas por serviço público gratuito obrigatório por Lei.

Art. 112 As faltas dos Professores durante o tempo letivo só poderão ser justificadas até o terceiro dia depois da primeira.

Art. 113 As faltas dos Professores às Sessões das Congregações, e quaisquer atos e funções da Academia, a que são obrigados, serão contadas como as que derem nas Aulas.

Art. 114 Na Secretaria da Academia haverá um livro em que o Secretário lançará o dia de serviço, de lições ou de exames, no qual notará as faltas dos Professores, e os nomes dos que comparecerem.

Art. 115 O mesmo Secretário à vista deste livro e das notas que haja tomado sobre quaisquer atos acadêmicos, organizará a lista das faltas dadas durante o mês e a apresentará ao Diretor no primeiro dia do mês seguinte. O Diretor abonará as que tiverem em seu favor condições justificativas.

Art. 116 A decisão do Diretor sendo desfavorável será imediatamente comunicada pelo Secretário ao interessado e este dentro de três dias apresentará, querendo, a sua reclamação ao mesmo Diretor, que a poderá atender, reformando a decisão.

Art. 117 Se porém não for reformada será admitido dentro de três dias recurso suspensivo para a Congregação do mês, e desta no efeito devolutivo para o Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império no prazo de outros três dias contados da data em que teve lugar a sessão.

Art. 118 Se não se apresentar reclamação, ou não se interpuser recurso, segundo as hipóteses dos artigos antecedentes, o Diretor mandará lançar as faltas em livro especial para serem trazidas oportunamente ao conhecimento do Governo.

Art. 119 Os Professores ou Substitutos que deixarem de comparecer para exercer as respectivas funções por espaço de três meses, sem que aleguem perante o Diretor motivo que justifique a ausência, incorrerão nas penas do artigo 157 do Código Criminal.

Se a ausência exceder de seis meses reputar-se-á terem renunciado ao magistério, e os seus lugares serão julgados vagos pelo Governo, ouvida a Congregação e a Seção dos Negócios do Império do Conselho de Estado.

Art. 120 O Professor nomeado que dentro de seis meses não comparecer para tomar posse sem comunicar ao Diretor a razão justificativa da sua demora, perderá a Cadeira para a qual foi nomeado, sendo-lhe a pena imposta pelo Governo Imperial, depois de ouvida a respectiva Seção do Conselho de Estado.

Art. 121 Expirado o prazo, na primeira hipótese do artigo 119 o Diretor convocará a Congregação, a qual tomando conhecimento do fato, e de todas as suas circunstâncias, decidirá se tem lugar ou não o processo, expondo minuciosamente os fundamentos da decisão que tomar.

Se for afirmativa, o Diretor a remeterá por cópia extraída da ata com todos os documentos que lhe forem concernentes ao Promotor Público para intentar a acusação judicial por crime de responsabilidade, e dará parte ao Governo assim do que resolveu a Congregação, como da marcha e resultado do processo, quando este tiver lugar. Na segunda hipótese do citado artigo 119 o Diretor dará parte ao Governo do ocorrido, a fim de proceder-se na conformidade do mesmo artigo.

Art. 122 Na hipótese do artigo 120 verificada a demora da posse, e decidida pela Congregação a procedência ou improcedência da justificação, se tiver havido, o Diretor participará ao Governo o que ocorrer para sua final decisão.

CAPÍTULO IV

Dos Professores Honorários.

Art. 123 Os Professores Honorários serão eleitos pelo Corpo Acadêmico sobre proposta do Diretor, ou de três membros de qualquer das seções. As propostas serão sempre acompanhadas de uma notícia sobre os trabalhos artísticos, e habilitações dos propostos.

Art. 124 A sua eleição terá lugar por maioria absoluta de votos, mas ainda assim não tomarão posse os eleitos sem que sejam aprovados pelo Governo.

Art. 125 Qualquer Membro do Corpo Acadêmico tem direito de exigir um adiamento até trinta dias para a nomeação do proposto; no fim deste prazo porém será obrigado a motivar na primeira sessão as razões que o levaram a isto; e se assim não praticar será estranhado o seu procedimento pelo Corpo Acadêmico, e lavrado na ata o seu procedimento.

Art. 126 O Pensionista que completar os seus estudos à satisfação do Governo, e a do Corpo Acadêmico por votação deste, será eleito Professor honorário, se às suas habilitações reunir um procedimento honroso na sociedade.

Art. 127 Os Professores honorários que se deslisarem de seus deveres na sociedade, e se tornarem por seu mau procedimento moral indignos de pertencerem ao Corpo Acadêmico poderão ser demitidos pelo Governo, seguindo-se para isto o processo marcado nos Artigos 89, 90 e 91.

Art. 128 O Professor assim excluído por Decreto do Governo entregará o seu Diploma ao Secretário no prazo que lhe for marcado depois de intimado, e se o não fizer findo este prazo o Diretor mandará anunciar nas folhas públicas a sua exclusão da Academia.

Art. 129 À posse de cada Professor honorário precederá sempre a apresentação de uma obra sua ao Corpo Acadêmico, a qual ficará pertencendo ao Estabelecimento.

São isentos desta formalidade somente os nomeados para a seção de ciências accessórias, que tiverem sido ou forem Lentes de qualquer das Faculdades, Escolas ou Academias de ensino superior.

Art. 130 São obrigados a reger as cadeiras dos efetivos na falta ou impedimento destes, quando forem designados pelo Diretor.

Aquele que se recusar ao ensino nestas circunstâncias depois de designado por mais de duas vezes pelo Diretor sem justificar impedimento que absolutamente o vede, será considerado no caso de ser riscado da Academia, e sujeito por isso ao processo instituído nos Artigos 89, 90 e 91.

CAPÍTULO V

Dos Membros correspondentes e honorários.

Art. 131 A classe de Membros correspondentes da Academia será composta de artistas ilustrados, residentes fora da Capital do Império.

A esta classe ficarão pertencendo os Professores honorários que se ausentarem, assim como gozarão de todas as honras e regalias de Professores honorários e os Membros correspondentes que vierem habitar na Corte.

Art. 132 À classe de Membros honorários da Academia podem pertencer as pessoas distintas por seu merecimento literário e científico, que forem amigas e protetoras das Belas Artes, e as que por suas produções tiverem adquirido um nome notável.

Tais membros serão eleitos por proposta do Diretor e por votação do Corpo Acadêmico.

CAPÍTULO VI

Do Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca.

Art. 133 O Restaurador de quadros e Conservador da Pinacoteca tem por dever:

1º Reparar e iluminar os painéis que se deteriorarem.

2º Fazer manter o asseio e a ordem na Pinacoteca, representando ao Diretor contra quaisquer abusos que aí se cometerem.

3º Impedir absolutamente a deslocação dos painéis, a aplicação sobre eles de vernizes, óleos, transparentes, ou qualquer outra coisa que os possa danificar.

4º Fazer sair imediatamente da sala, proibindo que tornem a nela entrar os que violarem qualquer dos preceitos acima declarados, os que procederem mal perturbando a ordem, e recalitrando as suas observações.

5º Observar e fazer observar as instruções que o Diretor deve expedir para o melhor desempenho de suas obrigações.

Art. 134 A Pinacoteca deve ser conservada sempre no maior asseio possível e será franqueada diariamente a qualquer pessoa, ainda mesmo estranha, que a quiser visitar.

CAPÍTULO VII

Do Porteiro e do Guarda.

Art. 135 O Porteiro é obrigado:

1º A abrir as portas do edifício meia hora antes da designada para as aulas, e fechá-las quando terminarem os trabalhos.

2º A cuidar no asseio de todo o edifício, dirigindo e instruindo os serventes que lhe são subordinados.

3º A prover o edifício de tudo quanto for necessário segundo as ordens que receber do Diretor ou do Secretário.

4º A entregar os officios e a correspondência do Corpo Académico.

5º A vigiar na polícia do estabelecimento, dando parte ao Diretor dos abusos que dentro dele cometerem os alunos fora das aulas.

6º A impedir que se perturbe o silêncio no vestíbulo da Academia, ou nas proximidades das aulas.

7º A fazer as despesas miúdas da Academia segundo as ordens que o Diretor ou o Secretário lhe transmitirem.

8º A embarçar a saída de qualquer livro ou painel, ou objeto de arte, ou móvel do edifício sem ordem por escrito, que lhe será entregue, do Diretor ou do Secretário, exceto se for algum trabalho próprio de professor ou aluno da casa, ou de pessoa que o levar.

Art. 136 O Guarda, além de substituir o Porteiro nos seus impedimentos, deve diariamente:

1º Achar-se na Academia meia hora antes da abertura das aulas, e aí conservar-se até que terminem os trabalhos do dia.

2º Fazer o sinal do começo das aulas, e a chamada dos alunos de cada uma delas.

3º Marcar as faltas destes no livro do ponto, entregando a cada Professor uma nota das mesmas faltas no fim da respectiva aula.

4º Receber para este fim do Secretário, e entregar-lhe findos os trabalhos de cada dia, o dito livro.

5º Cumprir fiel e prontamente todas as ordens concernentes ao serviço que lhe forem dadas pelo Diretor, Secretário e Professores dentro das aulas, e pelo Porteiro no que for relativo ao asseio e conservação do edifício.

Art. 137 O Guarda deverá marcar o ponto com a maior exatidão, sob pena de imediata suspensão, e de demissão na reincidência; e só o poderá riscar se assim o ordenar o Professor no único caso de comparecer o aluno dentro do primeiro quarto de hora, depois da designada para a abertura da respectiva aula.

Três destas dispensas, porém, que o aluno obtiver equivalerão a um ponto, que lhe será marcado.

CAPÍTULO VIII

Dos Alunos e sua frequência, e da Polícia Académica.

Art. 138 A Academia terá uma só classe de alunos que será a dos matriculados nos Cursos de Matemáticas applicadas e de Desenho geométrico, os quais daí prosseguirão para as outras aulas segundo o seu aproveitamento.

A estas aulas são admitidas quaisquer pessoas que as queiram frequentar, independentemente da matrícula, contanto que se sujeitem à polícia e disciplina do estabelecimento.

Art. 139 Nenhum aluno poderá mudar de aula sem terminar o ano em que se tiver matriculado.

Art. 140 Todos os alunos são obrigados a respeitar o Diretor, Professores e mais empregados, a conservar o maior silêncio durante as aulas, e a terem a maior applicação e assiduidade.

Art. 141 É-lhes prohibido fazerem vozerias e passearem em grupos dentro da Academia.

Art. 142 O que deixar de cumprir esta recomendação, provocar desordem com seus companheiros, insultá-los, e faltar ao respeito a seus superiores, incorrerá nas penas declaradas em diversos artigos deste Capítulo.

Art. 143 As matrículas se abrirão no dia três de fevereiro, devendo ter lugar os exames de que trata o Art. 41 oito dias antes da abertura das aulas.

Art. 144 O aluno que tiver dez pontos no primeiro trimestre não poderá obter certidão de frequência, e o que chegar a vinte pontos sem justificar as faltas, será riscado da matrícula por ordem da Diretor, e o seu nome publicado em Edital na Academia. As faltas serão justificadas perante os respectivos professores, que ficarão autorizados para aboná-las, se acharem fundadas as razões, ou documentos apresentados.

Art. 145 Os alunos pagarão quatro mil réis por cada ano de matrícula, que serão applicados à compra de livros ou quadros conforme da soma total.

Art. 146 As faltas dos alunos serão todos os dias notadas pelo Guarda ou Porteiro em uma caderneta, que no fim de cada lição será examinada, corrigida e rubricada pelo respectivo Professor na página do dia.

Art. 147 Incorre em falta, como se não tivesse vindo à aula, o aluno que comparecer depois do primeiro quarto de hora, o que sair da aula sem licença do Professor, e o que não se prestar aos trabalhos que lhe forem cometidos.

Art. 148 O aluno que perturbar o silêncio, causar desordens dentro da aula, ou nela proceder mal, será repreendido pelo Professor. Se não se contiver o Professor o fará imediatamente sair da sala, ordenando ao Guarda ou Porteiro que lhe marque uma falta, e tome nota do fato na sua caderneta, para ser levado ao conhecimento do Diretor. Se o Professor ver que a ordem não pode ser restabelecida, suspenderá a lição, mandando pelo Guarda ou Porteiro tomar os nomes dos autores da desordem para o fim acima indicado.

Art. 149 O Diretor logo que tiver notícia do fato, nas duas últimas hipóteses do Artigo antecedente, fará vir à sua presença o culpado ou culpados, e depois de ler publicamente a parte do Professor, e o termo lavrado pelo Porteiro ou Guarda, imporá a pena de prisão correccional de um a oito dias.

Art. 150 A prisão correccional terá lugar, logo que for possível, dentro do edifício da Academia, e em lugar convenientemente preparado, e donde nos dias de trabalho sairá o delinqüente para assistir as lições, ou para ir fazer ato, se este tiver lugar em ocasião em que o aluno ainda não tenha preenchido os dias de prisão.

Art. 151 Se a desordem for dentro do edifício, porém fora da aula, qualquer Professor ou empregado que presente se achar, procurará conter os autores em seus deveres.

No caso de não serem atendidas as admoestações, ou se o successo for de natureza grave, o Professor ou empregado que o presenciar deverá immediatamente comunicar o fato ao Diretor.

Art. 152 O Diretor, logo que receber a participação, ou ex-offício, quando por outros meios tiver notícia do fato tomará dele conhecimento, fazendo comparecer perante si o aluno ou alunos que o praticaram. O comparecimento terá lugar na Secretaria.

Art. 153 Se depois das indagações a que proceder, o Diretor achar que o aluno merece maior correção do que uma simples advertência feita em particular, o repreenderá publicamente.

Art. 154 A repreensão será neste caso dada na Secretaria, em presença de dois Professores, e dos empregados, e de quatro ou seis alunos pelo menos; ou na aula a que o aluno pertencer, presente o Professor e os outros alunos da mesma, que se conservarão nos respectivos lugares. A todos estes atos assistirá o Secretário, e de todos eles, bem como dos casos referidos no Artigo, lavrará um termo, que será presente na primeira Sessão da Academia, e transcrito nas informações dadas ao Governo sobre o procedimento dos alunos.

Art. 155 Se o Diretor entender que qualquer dos delitos marcados nos Artigos antecedentes merece, pelas circunstâncias que o acompanharam mais severa punição do que a do Artigo mandará lavar termo de tudo pelo Secretário, com as razões que o aluno alegar a seu favor, e com os depoimentos das testemunhas que souberem do fato, e o apresentará ao Corpo Acadêmico. Este, depois de empregar os meios necessários para se conhecer a verdade o condenará à prisão até quarenta dias, e à perda do ano, quando não haja pena maior imposta por estes Estatutos.

Art. 156 Se os alunos combinarem entre si para nenhum deles ir à aula, a cada um dos que não justifiquem a ausência será imposta a pena de cinco faltas, e os cabeças serão punidos com a perda do ano.

Art. 157 Os alunos que arrancarem edital dentro do edifício da Academia ou estragarem quadros, transfolhearem as estampas ou livros da Biblioteca ou praticarem ato de injúria dentro ou fora do edifício, por palavras, por escrito, ou por qualquer outro modo ao Diretor, ou Professores serão punidos com as penas de prisão de um até três meses, ou com a perda de um até dois anos, conforme a gravidade do caso.

Art. 158 Se cometerem dentro do edifício da Academia atos ofensivos da moral pública, e da Religião do Estado, ou se em qualquer lugar, ou por qualquer modo que seja dirigirem ameaças, tentarem agressão, ou vias de fato contra as pessoas indicadas no Artigo antecedente, serão punidos com o dobro das penas ali declaradas.

Se efetuarem as ameaças, ou realizarem as tentativas, serão punidos com a exclusão de estudos da Academia.

As penas deste Artigo e do antecedente não excluem aquelas em que incorrerem os delinquentes, segundo a Legislação Geral.

Art. 159 As penas de prisão correccional por mais de oito dias, de retenção dos diplomas, de suspensão do ato, de perda do ano, e de exclusão serão impostas pelo Corpo Acadêmico, do qual se admitirá nos quatro últimos casos recurso para o Governo, sendo interposto dentro de oito dias contados da intimação.

O recurso terá também lugar quando a pena de prisão for por mais de dois meses.

O recurso será suspensivo nos casos de perda do ano, ou de exclusão. O governo Imperial, a quem serão presentes todos os papéis que formarem o processo, resolverá por Decreto confirmado, revogando ou modificando a decisão, depois de ouvida a Seção respectiva do Conselho de Estado.

Art. 160 Todos os meses o Porteiro ou o Guarda apresentará ao Secretário a lista das faltas cometidas pelos alunos durante o mês anterior; o Secretário formará uma lista de todas, com declaração dos dias em que foram dadas, e a transmitirá ao Corpo Acadêmico.

Art. 161 Nesta serão combinadas com a lista do Guarda as notas dos Professores, que declararão as faltas que houverem abonado. Sendo tudo considerado pelo Corpo Acadêmico: este as julgará, podendo ser recebidas as justificações que até esse momento o aluno exhibir.

Art. 162 Terminado o julgamento do Corpo Acadêmico, o Secretário organizará a lista das faltas cometidas durante o mês, acrescentando a dos meses anteriores, e fazendo-a acompanhar das notas correspondentes a publicará por edital.

Art. 163 O julgamento das faltas não terá lugar se não depois que o aluno comparecer: as que forem dadas antes dessa época serão lançadas na lista com a observação de continuação da ausência. Se o aluno perder o ano far-se-á esta observação no mês em que isto se verificar, não sendo mais inscrito na lista.

Art. 164 Os alunos, quando as faltas procederem do não comparecimento às aulas, poderão reclamar, assim contra a nota que lhes for lançada pelo Professor, como contra a decisão do Corpo Acadêmico.

As reclamações deverão ser apresentadas dentro de três dias contados ou da nota do professor, ou da publicação da lista, ao mesmo Professor, ou ao Diretor, para serem presentes ao Corpo Acadêmico. No caso de continuarem as faltas, os três dias serão contados do em que comparecerem.

Art. 165 As reclamações de que fala o Artigo antecedente não serão admitidas senão em dois casos: primeiro se o aluno negar as faltas; segundo se o julgamento delas for dado na sua ausência.

Art. 166 Os Professores exercerão a polícia dentro das respectivas aulas, e deverão auxiliar o Diretor na manutenção da ordem e respeito dentro do edifício da Academia.

CAPÍTULO IX

Disposições Gerais.

Art. 167 Serão respeitados e mantidos na Academia os usos até agora admitidos bem como as decisões do Corpo Acadêmico, que não forem de encontro aos presentes Estatutos.

Art. 168 Os atuais substitutos das cadeiras de Pintura, Desenho e Anatomia serão conservados como adjuntos das mesmas Cadeiras. Os respectivos lugares, porém, serão extintos logo que vagarem, na forma da Lei.

Art. 169 Os presentes Estatutos serão desde já postos em execução, dependendo porém da definitiva aprovação do Poder Legislativo na conformidade do Artigo 2º do decreto Nº 805 de 23 de Setembro de 1854.

Art. 170 Enquanto não forem definitivamente aprovados o Governo poderá fazer em alguma ou algumas de suas disposições as alterações que a experiência aconselhar.

Palácio do Rio de Janeiro em 14 de Maio de 1855.

Luiz Pedreira do Coutto Ferraz.

4.2.2. A EXPOSIÇÃO GERAL DE 1879 E A CRÍTICA DE ANGELO AGOSTINI (1843-1910)

Curioso é que um dos mais rigorosos e capazes intelectuais a exercer a crítica de arte no século passado tenha cuidadosamente se eximido, como Angelo Agostini, de aceitar a denominação que melhor definiria a categoria de seus textos sobre pintura e escultura.

Considerando-se principalmente artista e jornalista, suas atividades como crítico, contudo, foram bastante amplas e em geral oportunas e acertadas. Abolicionista convicto, anticlerical e feroz opositor da monarquia, possuidor de sólida formação cultural e de uma extraordinária capacidade de explorar os aspectos ridículos de seus adversários, Agostini em assuntos de arte também optou pelos enfoques agressivos e de cunho revolucionário. Tinha especial predileção por recriminar, com ironia cortante, as falhas e incoerências da Academia Imperial das Belas Artes e dos professores e alunos que à sombra da instituição faziam carreira.

Das páginas da Revista Ilustrada, seja através de hilariantes caricaturas ou de textos objetivos e mordazes, a cada número desferia violentos artigos contra tudo aquilo que no contexto social do Rio de Janeiro ou do Império lhe parecia injusto e descabido. As atividades de natureza cultural, sobretudo a música, o teatro e a pintura, mereciam atenção freqüente e eram consideradas sob a mesma perspectiva impiedosa que em geral assinalava a análise dos fatos políticos.

É possível que sua atuação mais polêmica, em relação às artes visuais, e certamente uma das principais neste setor, tenha sido a série de comentários críticos que dedicou à Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes do ano de 1879. Esta mostra apresentou algumas características únicas, tanto no contexto de sua época quanto em relação às subseqüentes manifestações do gênero até os nossos dias. Foi visitada, entre a inauguração e o encerramento, por mais de trezentas mil pessoas! Nela foram simultaneamente apresentadas as monumentais obras primas dos dois grandes mestres da pintura brasileira da segunda metade do século XIX: *A Primeira Batalha dos Guararapes* de Victor Meirelles de Lima, e *A Batalha do Avahy*, de Pedro Américo de Figueiredo e Mello.

Justamente em torno destas duas pinturas travou-se intensa discussão pela imprensa, que chegou a movimentar a opinião pública de maneira apaixonada. Numa primeira intervenção, a Revista Ilustrada recrimina a notória vinculação preferencial da Academia ao pintor e professor Victor Meirelles, insinuando que haveria transferência da data de abertura da exposição geral em virtude de ainda não estar concluída *A Batalha de Guararapes*. Em seguida, inaugurada a mostra, o interesse principal da revista concentra-se no forte contraste de concepção estética entre as grandes pinturas de Victor Meirelles e de Pedro Américo, favorecendo taxativamente a dinâmica e o realismo de *A Batalha do Avahy* em detrimento da formulação estática e contemplativa da outra tela. A esse respeito observe-se que o ponto de vista acadêmico e mesmo de amplos segmentos da imprensa e da opinião pública, modelado pela pompa idílica da convenção neoclássica, mostrava-se posicionado de modo exatamente inverso.

O debate prossegue com a ironia que Agostini aplica aos julgamentos apresentados por outras revistas e jornais, em geral adeptos das características da pintura de Victor Meirelles. Estes adotam então uma estratégia não menos agressiva: passam a buscar na obra de Pedro Américo sintomas de plágio e de influência direta de artistas europeus, culminando com o texto assinado pelo médico Mello Moraes Filho, publicado na *Gazeta de Notícias*, a propósito do qual o próprio Victor Meirelles serve-se das páginas do *O Jornal* para acrescentar informações favoráveis à sua tela. Como seria de se esperar, a retaliação da Revista Ilustrada é fulminante (25/4/79), e o enfoque das críticas generaliza-se: agora faz-se polêmica sobre a denominação "escola brasileira", adotada pela Academia Imperial no catálogo da mostra para definir o trabalho de alguns de seus mais ilustres representantes. O ensino acadêmico é severamente acusado em suas evidentes impropriedades, em especial pelas conseqüências que geraria ao negar-se a admitir um determinado estágio elementar e real de nossa evolução artística.

Quando Carlos de Laet apoia as opiniões de Mello Moraes Filho, recebe violenta e sarcástica oposição através de matéria que, convenientemente, a Revista ilustrada publica como tendo sido remetida por um de seus leitores. Por fim, o humor atenua tensões e ressentimentos: em fins de abril e início de maio, sucessivamente, Agostini desenha duas soberbas caricaturas nas quais o *non-sense* predomina. A primeira delas constitui divertida metáfora visual do realismo presente na pintura de Pedro Américo: Victor Meirelles, segundo Agostini, temia que os soldados representados na *Batalha do Avaity* saltassem da tela para investir contra seu quadro. Na outra, o crítico ridiculariza e se aproveita de argumentos dos que acusavam Pedro Américo de plagiário, para atestar a excepcional qualidade de sua pintura, visto que na composição da mesma "... tomaram parte grandes artistas como Horácio Vernet, Ivon, Gustavo Doré, Pagliani, Ricci e outros."

A derradeira matéria sobre o assunto é publicada no início do mês de agosto, após a distribuição dos prêmios concedidos pelo júri da Academia. Nota-se que o timbre deste texto é um tanto frio e amargo, como que se reconhecesse a fortíssima preponderância concreta dos valores acadêmicos, inexpugnáveis a todo o trabalho ofensivo desenvolvido com ardor e coaragem através das páginas da Revista Ilustrada.

Pareceu-me conveniente transcrever, para oportuno e necessário cotejo, o conteúdo básico do relatório das atividades e conclusões do júri da Academia das Belas Artes no tocante aos prêmios para a Exposição Geral de 1879. Creio que as justificativas e pareceres contidos neste documento, bem como sua peculiar forma de expressão, possuem inegável importância como instrumento capaz de delimitar o universo sobre o qual se aplicaram as críticas de Angelo Agostini aqui selecionadas.

Será recomendável recordar que pouco se obteve de sucesso até hoje na tarefa de identificar o completo elenco de pseudônimos empregados pelo crítico, e neste particular observe-se que todos os textos agora transcritos da Revista Ilustrada apareceram sob assinaturas tais como "Junio", "A. Esphinge" e alguns outros. Porém, tanto o estilo marcadamente irônico quanto a própria segurança na abordagem dos temas artísticos indicam, sem dúvida, a autoria de Angelo Agostini.

Carlos Roberto Maciel Levy

4.2.2.1. PARECER DA COMISSÃO JULGADORA SOBRE A DISTRIBUIÇÃO DE PRÊMIOS NA EXPOSIÇÃO GERAL DA ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES EM 1879

Transcrito de *Um Século de Pintura (Apontamentos para a História da Pintura no Brasil)* Laudelino Freire, Tipografia Röhe, Rio de Janeiro, 1916, pp. 288-289

"Tem receio de faltar à justiça que deve caracterizar sempre os juízos da Academia das Belas Artes, principalmente nesta ocasião em que esse juízo tem por fim distribuir as palmas da vitória e as coroas de glória que tão galhardamente foram disputadas em um certame tão liçonjeiro para a arte brasileira, como aquele que acaba de ser ferido nas salas da Academia, em dois meses de exibição pública, apreciado por toda a imprensa da capital do Império, e presenciado por perto de trezentos mil espectadores. . . pensa que seria esta a ocasião

de solicitar para os mais notáveis artistas títulos de ordem superior às condecorações que já a magnificência do Governo Imperial concedeu por ocasião da Exposição Geral de 1872, a mais importante que até então se havia feito, mas que foi gloriosamente ofuscada por aquela que agora vai ser julgada. (. . .)

A Comissão, pois, distingue em primeiro lugar os dignos Srs. Professores da Academia Victor Meirelles de Lima, Dr. Pedro Américo de Figueiredo e Mello, e Francisco Joaquim Bethencourt Silva. Não necessita a Comissão analisar longamente a obra capital do Sr. Comendador Victor: o tribunal perante o qual ela fala já por certo a julgou há muito. *A Primeira Batalha dos Guararapes* — é um quadro original de vasta dimensão, que mede uma superfície de 882 palmos quadrados, e que contém centena de personagens, sendo as do primeiro plano de grandeza natural, e de forte proporção. Inteira concepção do assunto, unidade de composição, correção de desenho, colorido brilhante e harmonioso, efeito completo de perspectiva, em que sobressai a verdade das tintas quentes do céu dos trópicos, figuras bem concebidas, bem proporcionadas, notando-se-lhes a exatidão das expressões fisionômicas, panejamentos escolhidos e executados com aquele gosto e aquele talento que distinguem as obras dos mestres; e principalmente a tranquilidade geral da composição tão recomendada por todos os grandes mestres, e tão difícil de conseguir em quadros de batalhas, são as qualidades principais desta obra capital; obra que só será devidamente adquirida quando com o correr dos tempos, e os progressos da nossa sociedade, souber o nosso público conhecer onde na arte reside o verdadeiro merecimento.

Sobre a — *Batalha do Avaity* — do Dr. Pedro Américo de Figueiredo e Mello, quadro de igual dimensão, e não menos trabalho que o precedente, a Comissão julga-se dispensada de emitir opinião, visto como já tem sido esta obra muito discutida e analisada; ela tem sem dúvida elevado merecimento, pois sem isso não conseguiria seu ilustre autor, como conseguiu, galvanizar o habitual indiferentismo de nosso público, e obter por ela do Governo Imperial uma recompensa pecuniária que honra a arte e os artistas. Este fato pois denotando um juízo já feito sobre o valor da obra, justifica a classificação que do seu autor faz a Comissão.

O Sr. Professor Bethencourt Silva tem direito a muito elevado prêmio; pois que à sua iniciativa e constante pertinácia se deve o gosto pela ornamentação arquitetônica que, com evidente vantagem para os artistas, se vai felizmente difundindo nesta cidade em suas principais construções. No salão de honra do Imperial Colégio de Pedro II, construído sob os planos e imediata direção do Sr. Comendador Bethencourt, a riqueza e o bom gosto disputam a primazia. Entre as diversas qualidades recomendáveis desse trabalho monumental lembremos a harmonia geral que existe nas variadíssimas decorações dos painéis do teto, a riqueza da tribuna da orquestra, o alçado elegante e gracioso do trono imperial, a acertada escolha dos mosaicos de variadas madeiras do pavimento, e principalmente o vestíbulo da entrada principal onde se acha suspensa a majestosa escada elíptica; obra por demais ousada, e de que se tirou o artista com a maior fortuna. Nos edifícios para as escolas públicas das Freguesias da Glória e de Santa Rita, mostrou seu autor ser mestre na arquitetura doméstica, qualidade muito recomendável, e que nem todos os grandes arquitetos cultivam com vantagem. Na frontaria da Igreja do S. Sacramento enfim o nome do Sr. Bethencourt perpetuou-se no granito e no mármore, elevando-se às nuvens nas grimpas dos altíssimos campanários que a adornam, e que são as torres mais esbeltas que existem nesta cidade.

Para estes artistas entende pois a Comissão que deve a Academia solicitar títulos honoríficos de grau mais elevado do que as distinções que o Governo concedeu por ocasião da Exposição de 1872. Julga a Comissão que merecem distinções honoríficas, como as que já por vezes tem o Governo concedido, os Srs:

1º Léon Dèsprés de Cluny, escultor, não só pelo seu plano em relevo da Baía do Rio de Janeiro, obra que demanda grande estudo, e cuja utilidade é óbvia; mas também pelo seu grupo na fachada da Escola de Santa Rita, e pela estátua da — *Ciência* —, que orna o alto da escada do Externato Imperial Colégio de Pedro II;

2º Pedro José Pinto Peres, pelo seu bellissimo quadro a óleo, representando a – *Elevação da Cruz* –, em que ele mostrou-se digno discípulo do professor de pintura histórica da Academia;

3º Gustavo James, pelas suas excelentes – *Marinhas*;

4º Francisco Caminhoá, pelos “retratos fotográficos inalteráveis sobre esmalte”.

Julga a Comissão que merecem a primeira medalha de ouro os seguintes artistas:

1º O Sr. Wiegandt, pelas suas excelentes e bellissimoas vistas e estudos a aquarela, trabalho em cujo gênero não foram ainda expostos na Academia outros com tanta perfeição;

2º O Sr. Júlio Ballá, pelo seu – *Jesus Cristo no Sepúlcro*;

3º O Sr. Joaquim José da Silva Guimarães Júnior, gravador de medalhas, pelos seus “projetos de medalhas”;

4º O Sr. Antônio Araújo de Souza Lobo, pelos seus diversos retratos a óleo;

5º O Sr. Décio Rodrigues Villares, pelo seu quadro representando – *São Gerônimo*.

Merecem a segunda medalha de ouro:

1º O Sr. Augusto Rodrigues Duarte, pelos seus diversos trabalhos apresentados, especialmente pelo nº 36;

2º O Sr. Antônio Firmino Monteiro, pela paisagem histórica – *Exéquias de Camorim*;

3º O Sr. Francisco Villaça, pelas suas composições a óleo e a fusain tão repassadas de poética melancolia;

4º A Sra. D. Francisca Breves, pelo seu quadro a óleo intitulado – *Cupido*;

5º O Sr. Adolfo Cirilo de Souza Carneiro, pelo seu painel – *Deposição de Jesus Cristo*;

6º O Sr. Leôncio da Costa Vieira, pelo estudo de paisagem histórica denominado – *Catequese*;

7º O Sr. Marcos Ferrez, pelas suas fotografias a carvão.

Merecem a medalha de prata:

1º O Sr. Antônio Alves do Valle, pelos seus trabalhos a lápis;

2º O Sr. Estevão Roberto da Silva, pelos retratos a óleo;

3º O Sr. Francisco da Cruz Antunes, pelos retratos e grupos a ponta de lápis;

4º A Sra. D. Cornélia Ferreira França, pelo seu bonito estudo de parasitas a aquarela.

Merecem menção honrosa:

1º O Sr. Alexandre Biagini, pelo quadro a óleo – *Loth fugindo à destruição de Sodoma*;

2º A Sra. D. Guilhermina Tollstadius, pelos seus estudos do natural;

3º A Sra. D. Júlia Labourdonnais Gonçalves Roque, pelos seus estudos a óleo;

4º A Sra. D. Emília Labourdonnais Gonçalves Roque, pelos seus estudos a óleo;

5º A Sra. D. Izabel Labourdonnais Gonçalves Pinho, pelos seus estudos a óleo;

6º A Sra. D. Rachel Haddock Lobo, pelos seus estudos a lápis;

7º O Sr. Numa Haring, pelas suas paisagens a óleo;

8º O Sr. Francisco d’Almeida Costa, pelas “armas imperiais” em mármore do Brasil;

9º e 10º Os Srs. A. J. de Faria Brito e Antônio de Castro Martins, pelas suas fotografias.

Destes artistas julga a Comissão que devem ser classificados na seção de “Aplicações das Belas Artes”, os Srs. José Ferreira Guimarães, Francisco de Almeida Costa, A. J. de Faria Brito e Antônio de Castro Martins.

Academia das Belas Artes, 18 de junho de 1879

S.R.

João Maximiliano Mafra, Antônio de Pádua e Castro e João Zeferino da Costa”

4.2.2.2. CRÍTICAS À EXPOSIÇÃO GERAL DA ACADEMIA DAS BELAS ARTES PUBLICADAS NA REVISTA ILUSTRADA EM 1879

Ecos

“Não se abre por ora a nossa exposição de belas artes. Consta mesmo que a exposição não será aberta enquanto não estiver pronta a *Batalha de Guararapes*.

Nas outras terras, os quadros fazem-se para as exposições; aqui as exposições fazem-se para os quadros!”

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 4, nº 152, 1º de março de 1879, p. 6

“Está aberta a nossa exposição de belas artes, anunciada como a mais rica de todas as que temos tido, cujo catálogo assim o promete e cumpre para aqueles que ainda não conheciam a coleção do Sr. Steckel, a do Sr. Callado, etc, e algumas velharias que ali figuram como novidades da última fornada.

Há neste fingimento de riqueza um desejo profundo e até louvável de possuir realmente trabalhos artísticos, fingimento tanto mais louvável quanto a visita à exposição se torna assim mais recreativa e agradável, desde que entramos ali a par de produções dos artistas nacionais, muitos quadros de valor, embora importados do estrangeiro.

A qualificação de exposição nacional, fica, é certo, prejudicada; mas resta-nos o prazer ou desprazer da comparação, meio seguro de avaliar o quanto cumpre fazer em bem das belas artes no Brasil.

Raras exceções feitas, os trabalhos dos artistas nacionais desaparecem, por assim dizer, suplantados pelas produções dos artistas estrangeiros, embora entre estes não se contem nomes célebres, como se nos procura fazer acreditar.

E não vai nisto uma censura àqueles que entre nós dão prova de coragem admirável, abraçando uma carreira cheia de decepções e dissabores. Eles fazem o que podem, produzem o que é possível produzir onde lhes faltam os elementos mais essenciais ao ensinamento de sua arte. Carecem do modelo vivo, dos quadros consagrados pela crítica, das produções dos mestres que lhes aperfeiçoem o gosto, dessa atmosfera artística que dá inspiração, que gera a emulação louvável e produtiva; e pode-se dizer que aqueles que fazem alguma coisa, fazem muito.

Quem examinar com atenção os quadros expostos na Academia de Belas Artes, mesmo os do Sr. Victor Meirelles, há de entristecer-se com a falta desses elementos.

Incontestavelmente a *Batalha dos Guararapes* é uma idéia primorosamente pintada, tem grupos bem combinados, a disposição geral do quadro está artisticamente planejada e algumas figuras são de extrema beleza.

Há porém certas posições muito repetidas que se tornam por isso monótonas, e muitas vezes o pintor não se limitou a conservar o tipo da nacionalidade, foi além, fazendo muitas caras parecidas, como se nota na gente ao comando de Fernandes Vieira e nos pretinhos; há falta de ação nos personagens mesmo dos primeiros planos, revelando tudo isto que o artista não teve bons modelos vivos à sua disposição.

Parece mais uma batalha de convenção do que um combate renhido, em que um povo lutava energeticamente por sua liberdade contra os seus usurpadores.

Em todo o caso essa convenção é uma convenção artística na qual as regras de arte foram perfeitamente atendidas, o que se acontece em alguns quadros de mestres, não deixa de prejudicar a verdade e dar ao quadro uma certa frieza.

Há todavia belezas admiráveis na *Batalha dos Guararapes*; e os últimos planos sobretudo são de surpreendente efeito; mas nem o Sr. Victor nem outro pintor qualquer, por mais hábil que seja poderá eximir-se a defeitos atribuídos com razão à carência de elementos.



ANGELO AGOSTINI (1843-1910)

Fotografia cedida por Angelina Agostini a Hermann Lima. Reproduzido de "A História da Caricatura no Brasil", José Olympio Editora, volume 2, Rio de Janeiro, 1963, p. 781.

Estas lacunas que se revelam na *Batalha dos Guararapes*, notam-se como era de esperar, em muito maior evidência nos trabalhos dos outros artistas nacionais, a quem falta antes de tudo o desenho, que constitui a base da pintura, escultura e arquitetura. . .

Mas isto é simplesmente uma notícia e como o leitor pode encher ares de crítica nesta crônica, passo adiante, enquanto não fizer segunda visita à exposição da Academia de Belas Artes, pois vale a pena."

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 4, nº 155, 22 de março de 1879, p. 2

"Continua aberta a exposição de belas artes, sendo as *Batalhas de Avahy e dos Guararapes* os dos quadros para os quais se voltam todas as atenções.

Ao lado quase um do outro, o paralelo torna-se inevitável; e forçoso é concluir que as duas telas, tratando embora de assuntos bem idênticos, formam um verdadeiro contraste. Enquanto o quadro do Sr. Victor Meirelles impressiona pela falta de ação, pela paralisia de quase todos os personagens; na *Batalha do Avahy* tudo se move, tudo tem vida, todos se batem.

Enquanto o crítico erudito procura as belezas artísticas da *Batalha dos Guararapes*, o impressionista extasia-se perante a tela monumental do Sr. Pedro Américo e esquece-se a contemplá-la.

É surpreendente o progresso do Sr. Pedro Américo na pintura, quando se o acompanha da *Batalha do Campo Grande* à *Batalha de Avahy*, que um abismo separa, felizmente para ele que pode afinal ser admirado como um grande artista.

Logo à primeira vista, o quadro do Sr. Américo produz a impressão de uma batalha; e examinando-o detidamente encontra-se belezas admiráveis em todos os seus planos, em seus grupos, em suas figuras que se destacam da tela como a estrela da nuvem.

O grupo da carroça, iluminado desigualmente pelas résteas do sol que penetra através dos buracos do couro usado; aquelas mãos nervosas que procuram arrebatar as duas bandeiras que o oficial brasileiro leva em troféu; a carga de cavalaria, no terceiro plano, que avança numa carreira vertiginosa; os paraguaios nus que fogem, no quinto plano; o mangrullo que arde; o torvelinho confuso do inimigo que se retira desordenadamente; as bandeiras que se desfaldam. . .

A gente admira-se até, depois de alguns momentos de atenção, de não ouvir o som do clarim e o troar da artilharia, tanto se compenetra de que assiste realmente a um combate grandioso.

E no meio de toda a confusão da batalha, o grupo do general em chefe, saliente, distinto, calmo como o soldado habituado a testemunhar essas lutas, observando plácido e confiante a execução fiel do seu plano. . .

A correção do desenho, a expressão belicosa, a atitude natural de todas as figuras, tudo revela estudo aproveitado e imaginação portentosa de artista; e é necessária muita coragem, muita audácia, para embrenhar-se naquela pugna titânica e criticar aquela tela gigantesca, analisar a epopéia enorme, que escreveu o Sr. Pedro Américo!

Podem os críticos consumados encontrar falta de planimetria no colorido e um outro detalhe que destoe, como a cor do negro, no primeiro plano, que muitos condenam; mas a tela é tão vasta, tem tanta beleza artística, que seria amesquinhá-la demorar-se nessas aminudências. De mais, tudo tem o seu ponto negro! . . ."

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 4, nº 156, 5 de abril de 1879, p. 2



“OFERECIDO AO EMINENTE PINTOR VICTOR MEIRELLES DE LIMA” – “Não lhe parece, disse-me um dia o Victor Meirelles, que os soldados de A Batalha de Avahy querem saltar da tela e dirigir os seus golpes sobre meu quadro? É verdade, respondi-lhe: e nem mesmo assim os combatentes dos Guararapes deixam de ter aquela calma, aquele sangue-frio, aquela impavidez e indiferentismo. Muito bem? é isso mesmo. Não acha que isso daria uma boa caricatura? Certamente, meu caro Victor, a sua idéia é magnífica e eu vou aproveitá-la.”
 Ilustração e texto de Angelo Agostini. Reproduzido de “Revista Ilustrada”, ano 4, nº 158, 25 de abril de 1879, Oficina Litográfica da Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, p. 4.

O cruzamento dos pintores

“A Revista Musical (e de belas artes por contrapeso) tem tratado com esmero da exposição de pintura e sobretudo estudado a vocação dos nossos artistas, no que tem feito muito bem, Deus a ajude e a mim não desampare.

Em seu último artigo fez ela um paralelo entre o Sr. Pedro Américo e Victor Meirelles, tirando daí uma conclusão atroz!

Depois de descobrir que aquilo que falta a um sobra a outro, isto é, que o Sr. Pedro Américo tem imaginação e o Sr. Victor paciência, sustenta que nenhum dos dois pode ser um grande artista; mas que ambos somados, fundidos dariam um Miguel Angelo (não é o Peireira) concluindo finalmente que, cruzando-se os dois artistas, ter-se-ia um grande pintor, um pintor de raça.

Eu já sabia que os criadores europeus obtinham excelentes cavalos cruzando a raça árabe com a raça inglesa; mas o que eu ignorava é se essa lei hípica seria eficaz, aplicada aos pintores do mesmo gênero, porque sempre ouvi dizer que duro com duro, não faz bom muro.

Não é que eu duvide, não; mas faz cismar o tal sistema pradino de aperfeiçoar a raça dos pintores.

Daí, quem sabe? . . . este mundo tem coisas!

Eu é que se fosse pintor, poderia desposar Rosa Bonheur, mas casar com o Victor? . . . oh! nunca jamais!”

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 4, nº 156, 5 de abril de 1879, p. 3

“Agora o que se torna um luxo são os elogios que os ministros querem ler no grande órgão (*O Jornal*) e que nos vão custar cinqüenta contos, como pode o ministro da fazenda. . . Tanto como a *Batalha de Avahy*, de Pedro Américo e Cia.

Verdade e que vale mais ainda aquele primor de desenho e expressão, ao qual não retiro um só dos elogios de minha crônica passada.

Resta, porém, resolver uma questão a propósito da *Batalha de Avahy* que é: se Pedro Américo recebeu cinqüenta contos pelo seu quadro, quanto dará o governo aos colaboradores de Pedro Américo?

Bem sei que o recibo foi assinado por conta; mas cumpre decidir quem tem direito ao resto de maior quantia; se Pedro Américo? se Gustavo Doré?

É a vez do Instituto Histórico dar seu voto no assunto, ou o Sr. Nicolau Tolentino, que é a minerva das Belas Artes. Pobres Belas Artes!

Eu pouco me entendo nesta questão de plágios, tão azedamente discutida, embora encontre na *Primeira Missa no Brasil* muita reminiscência da *Messe en Kabylie*.

É uma questão de ter dois olhos não tão mióopes, como Carlos de Laet o é de espírito; e com eles vê-se logo que até as torres da matriz do Sacramento se parecem tanto com o chafariz do Largo do Paço como os dois Ignácios entre si.

Agora a *Batalha dos Guararapes* é toda do Sr. Victor Meirelles, sem mesmo excetuar o cavalo branco do segundo plano . . .

O *Feliz Encontro* é todo dele, do chefe da escola brasileira, do nosso Pardal da pintura e autor do *Juramento da Princesa*.

E se disserem que é de alguém, é esse alguém e não o Sr. Victor que deve protestar. Se me o atribuísem, eu intentava processo por injúria.”

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 4, nº 160, 10 de maio de 1879, p. 2



“OFERECIDO AO EMINENTE PINTOR VICTOR MEIRELLES DE LIMA” – “Não lhe parece, disse-me um dia o Victor Meirelles, que os soldados de A Batalha de Avahy querem saltar da tela e dirigir os seus golpes sobre meu quadro? É verdade, respondi-lhe: e nem mesmo assim os combatentes dos Guararapes deixam de ter aquela calma, aquele sangue-frio, aquela impavidez e indiferentismo. Muito bem? É isso mesmo. Não acha que isso daria uma boa caricatura? Certamente, meu caro Victor, a sua idéia é magnífica e eu vou aproveitá-la.”
 Ilustração e texto de Angelo Agostini. Reproduzido de “Revista Ilustrada”, ano 4, nº 158, 25 de abril de 1879, Oficina Litográfica da Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, p. 4.

O cruzamento dos pintores

“A Revista Musical (e de belas artes por contrapeso) tem tratado com esmero da exposição de pintura e sobretudo estudado a vocação dos nossos artistas, no que tem feito muito bem, Deus a ajude e a mim não desampare.

Em seu último artigo fez ela um paralelo entre o Sr. Pedro Américo e Victor Meirelles, tirando daí uma conclusão atroz!

Depois de descobrir que aquilo que falta a um sobra a outro, isto é, que o Sr. Pedro Américo tem imaginação e o Sr. Victor paciência, sustenta que nenhum dos dois pode ser um grande artista; mas que ambos somados, fundidos dariam um Miguel Angelo (não é o Peireira) concluindo finalmente que, cruzando-se os dois artistas, ter-se-ia um grande pintor, um pintor de raça.

Eu já sabia que os criadores europeus obtinham excelentes cavalos cruzando a raça árabe com a raça inglesa; mas o que eu ignorava é se essa lei hípica seria eficaz, aplicada aos pintores do mesmo gênero, porque sempre ouvi dizer que duro com duro, não faz bom muro.

Não é que eu duvide, não; mas faz cismar o tal sistema pradino de aperfeiçoar a raça dos pintores.

Daí, quem sabe? . . . este mundo tem coisas!

Eu é que se fosse pintor, poderia desposar Rosa Bonheur, mas casar com o Victor? . . . oh! nunca jamais!”

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 4, nº 156, 5 de abril de 1879, p. 3

“Agora o que se torna um luxo são os elogios que os ministros querem ler no grande órgão (*O Jornal*) e que nos vão custar cinquenta contos, como pode o ministro da fazenda. . . Tanto como a *Batalha de Avahy*, de Pedro Américo e Cia.

Verdade e que vale mais ainda aquele primor de desenho e expressão, ao qual não retiro um só dos elogios de minha crônica passada.

Resta, porém, resolver uma questão a propósito da *Batalha de Avahy* que é: se Pedro Américo recebeu cinquenta contos pelo seu quadro, quanto dará o governo aos colaboradores de Pedro Américo?

Bem sei que o recibo foi assinado por conta; mas cumpre decidir quem tem direito ao resto de maior quantia; se Pedro Américo? se Gustavo Doré?

É a vez do Instituto Histórico dar seu voto no assunto, ou o Sr. Nicolau Tolentino, que é a minerva das Belas Artes. Pobres Belas Artes!

Eu pouco me entendo nesta questão de plágios, tão azedamente discutida, embora encontre na *Primeira Missa no Brasil* muita reminiscência da *Messe en Kabylie*.

É uma questão de ter dois olhos não tão miópes, como Carlos de Laet o é de espírito; e com eles vê-se logo que até as torres da matriz do Sacramento se parecem tanto com o chafariz do Largo do Paço como os dois Ignácios entre si.

Agora a *Batalha dos Guararapes* é toda do Sr. Victor Meirelles, sem mesmo excetuar o cavalo branco do segundo plano. . .

O *Feliz Encontro* é todo dele, do chefe da escola brasileira, do nosso Pardal da pintura e autor do *Juramento da Princesa*.

E se disserem que é de alguém, é esse alguém e não o Sr. Victor que deve protestar. Se me o atribuísem, eu intentava processo por injúria.”

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 4, nº 160, 10 de maio de 1879, p. 2

Salão de 1879

“Deixem-me aproveitar o fechamento da exposição, para falar um pouco sizudamente (hum! hum!) sobre as pretensões do catálogo em que deparamos com o seguinte:

QUADROS ETC, ETC, FORMANDO A ESCOLA BRASILEIRA.

Estes quadros são: o *Caçador e a onça*, *Retrato de Dom Pedro I*, *Passagem de Humaytá*, *Incêndio dos canaviais*, e outros, todos nossos, diz o Sr. Mafra.

E bem nossos que eles são, tão nossos que o conselho acadêmico das Belas Artes tem-se forçado a classificá-los como formando a escola brasileira, não podendo matriculá-los em nenhuma outra escola.

Mas tem graça a escola brasileira . . .

A nossa academia ouviu naturalmente falar em escolas flamenga, italiana, e pensou ainda mais naturalmente que todo o quadro pintado na Itália pertence à escola Italiana, a menos que não se naturalize estrangeiro, assim como os quadros pintados no Brasil formam a escola brasileira.

Isso é que é resolver a questão do nó gordio, sem olhar nem à direita, nem à esquerda, como Alexandre.

Mas eu por mais que pense, que reflita, que estude os quadros da Pinacoteca, sempre que me falam em escola brasileira, lembro-me logo da escola da Glória, e fujo antes que me caia em cima uma conferência.”

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 4, nº 157, 16 de abril de 1879, p. 6

“O Sr. Dr. Mello Moraes Filho publicou, há dias, um folhetim na *Gazeta de Notícias*, analisando a *Batalha de Avahy*, de Pedro Américo e a *Batalha dos Guararapes*, do Sr. Victor Meirelles.

Este folhetim, longo e recheado de termos anatômicos, tem sido criticado por ser muito médico e pouco artístico; mas injustamente, porque se a *Gazeta de Notícias* quisesse realmente mimosear os seus leitores com uma crítica artística da nossa exposição de pintura, não teria encomendado ao jovem Esculápio, cujos cuidados dividem-se entre o número de batidelas do pulso e as boas aplicações da terapêutica.

Entendo mesmo que o Sr. Dr. Mello Moraes excedeu a expectativa, e sou-lhe grato por ter S.S. discutido as duas telas, sem resumir a sua crítica à forma simples de uma receita, prescrevendo ao Sr. Victor Meirelles:

USO INTERNO

Poção expressiva	2.000 g
Sulfato de movimento	200 g
Desenho	q.s.

Tome as colheres de hora em hora, até ficar em estado de fazer um quadro de batalha.

USO EXTERNO

Cataplasmas de verdade histórica e fomentações de variedade de tipos.

E se assim o tivesse feito, nada havia que estranhar, pois exercia as suas funções de médico instruído.

De mais, o folhetim do Sr. Mello Moraes obteve um grande sucesso: fez falar o Sr. Victor Meirelles, o que é de uma vantagem enorme para as belas artes no Brasil, tão reconhecida é a sua autoridade.

O Sr. Victor Meirelles, profundamente penhorado pela benevolência com que foi tratado na *Gazeta de Notícias* escolheu todavia o *Jornal* para responder ao crítico amável! . . .

Mas iluminemo-nos nas luzes qu irradiam do seu artigo.

Três são os pontos discutidos pelo estimável pintor: a idade do índio Camarão, a cor que deu aos pretos e a posição do cavalo em que monta Vidal de Negreiros.

Quanto ao primeiro, diz que pintou o índio moço, apesar de saber que ele era velho, cansado, em atenção ao ditado que diz: “Índio quando pinta tem três vezes trinta”. Pode ser uma boa razão; e eu também como o Sr. Victor, deixo a outro resolver a questão.

Para justificar-se da cor que deu aos pretos (não fui eu que a critiquei) faz o Sr. Victor Meirelles as seguintes reflexões:

“Um homem, que na sua vida artística passe trinta anos de longa e estudiosa observação, perante a natureza, cogitando, quer no conhecimento da forma, quer no efeitos da luz, não terá como incontestável dever, a prática de melhor determinar as modificações que, segundo a hora e o lugar, tornam as cores mais ou menos afetadas pela ação da luz?”

Não tem, não; Sr. Victor. Pode mesmo passar cem anos a cogitar, quer no conhecimento da forma, quer nos efeitos da luz sem ter por isso o incontestável dever de ser bom pintor, ou pelo menos nem todos cumprem esse dever.

Quantos pintores não há por aí que passaram trinta, quarenta anos na observação da forma e dos efeitos de luz, e que tem no entanto um colorido falso e o desenho incorreto!

E se assim não fora, o que seria do verdadeiro artista? . . . Raphael, que só viveu trinta e três anos, nada teria deixado enquanto que o velho Taunay poderia encher a Academia de maravilhas!

Isto seria admitir aposentadoria nas artes, converter os artistas em soldados cuja promoção só fosse admitida por antiguidade . . . Os velhos seriam gênios, e o Sr. Victor Meirelles já teria desbancado muito artista célebre!

O terceiro ponto é: se pode um cavalo equilibrar-se em uma só pata . . . Este ponto, cumpre reconhecer, foi magistralmente explicado no seguinte período:

“O bípede, quando corre, sustanta-se ora em um pé, ora em outro, mudando rapidamente o seu centro de gravidade, a fim de manter o equilíbrio.”

Lá isso é verdade. Mesmo quando anda, o *bípede* . . . com a diferença que o cavalo é quadrúpede, salvo seja.

Discutidos assim os três pontos pelo Sr. Victor Meirelles, tomamos nós a palavra para dá-la de novo ao Sr. Victor:

“Na representação do quadro a *Batalha dos Guararapes*, diz o ilustre chefe da *escola brasileira*: não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim a batalha não foi isso, foi encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos.”

De modo que o Sr. Meirelles “que só deseja acertar”, confessa que alterou o fato, foi de encontro à história, não pintou a *Batalha dos Guararapes*, mas um encontro feliz e amigável, em que Barreto de Menezes abraçou Van-Schoppe, Fernandes Vieira a Felipe Camarão, e Henrique Dias saudou Vidal de Negreiros na sua língua: — Bença, meu sá moço! . . .

A *Batalha dos Guararapes* não é portanto um quadro histórico, como indica o título e afirma o catálogo, escrito pelo Sr. Mafra sob a inspiração do próprio Sr. Victor; mas uma caricatura para rir, um combate de brincadeira, como os de mouros e cristãos, que nos dava o teatro São Pedro de Alcântara, edição antiga!

A crítica, pois, nada tem que analisar na *Batalha dos Guararapes*, depois do que escreveu o pintor. É ocioso notar a posição idêntica e esquisita de pernas, a semelhança de caras, a posição repetida de mãos, a falta de ação, ausência de expressão de quase todas as figuras do seu quadro . . .

A *Batalha dos Guararapes* não é a batalha dos Guararapes, é um encontro feliz em que os heróis daquela época se viram todos reunidos . . . e dançaram o minuete.

E no entanto o próprio Sr. Victor se contradiz logo no seguinte período do seu artigo: “meu fim foi todo nobre e o mais elevado: era preciso tratar aquele assunto como um verdadeiro quadro histórico. . .”

Mas um verdadeiro quadro histórico, em que não foi respeitada nem a verdade nem a história. . . lembra o célebre discurso do Sr. Ferreira Viana *paz entre amigos!*

O Sr. Victor Meirelles, porém, tem plena desculpa, senão do que pintou, ao menos do que disse em seu artigo, escrito por outro, como deixa ver um período que não foi convenientemente arranjado para a primeira pessoa, como os outros.

S.S., depois de muito falar no “meu fim, minha tela, meu pensamento”, refere-se ao seu quadro como se fosse de terceiro. . . “a destruição de uma raça contra outra, não poderia, na tela dos *Guararapes*, contribuir senão para destruir o interesse calculado pelo artista que só cogitou de chamar a atenção do espectador sobre os personagens principais.”

Não podemos, portanto, tornar responsável o Sr. Victor pelo que escreveu em seu artigo. . . dos outros e assinamos o nosso, sem mais considerações.”

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 4, nº 158, 25 de abril de 1879, pp. 2 e 3

“Dá-se um fato singular, extraordinário atualmente no Rio de Janeiro, a cidade dos bocejos longos e dos Fagundes curtos de inteligência: discute-se belas artes.

E discute-se com paixão, encarniçadamente na imprensa, nos teatros, nos cafés, nas palestras familiares, e até na própria Academia se discute belas artes!

Os críticos dividiram-se em partido, contra o Victor e pelo Victor, tendo o partido victorino o Sr. Mello Moraes à sua frente e C. de L. a tocar zabumba à retaguarda, como um Zé-P'reira carnavalesco.

Infelizmente os contra o Victor estão de melhor partido, e contrapõem ao encontro feliz dos heróis Henrique Dias e Negreiros a *Batalha de Avahy*, de Pedro Américo, que, conteste embora a medicina, tem desenho, aéreo, etc. e tal.

No confronto inevitável das duas grandes telas, já não se procura saber qual das duas é a melhor, mas qual é a pior das duas, a mais cheia de defeitos, a menos original, a mais plagiada; e os críticos entregam-se a escavações artísticas que espantam a gente de tanta erudição, e breve descobrem que Pedro Américo plagiou a moldura da *Batalha de Avahy* e Victor Meirelles as penas de papagaio com que enfeitou o Sr. Felipe Camarão e as de pavão com que escondia a sua nudez estética.

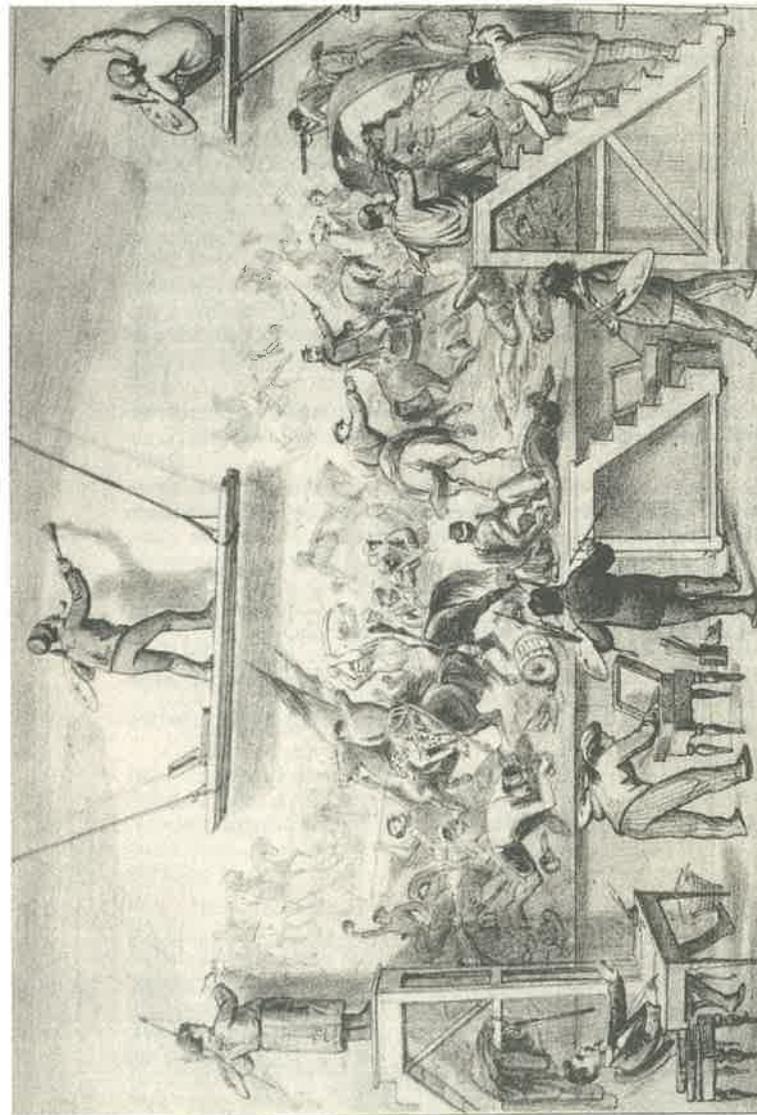
Admitindo, portanto, que ambos tenham roubado inspirações, para seus quadros, resta saber qual é o bom e mau ladrão, e comparando-os vê-se: na *Batalha de Avahy*, desenho, movimento, expressão; na *Batalha dos Guararapes*, falta de desenho, falta de movimento e ausência de expressão.

E preocupada na discussão das duas batalhas a crítica tem esquecido os artistas que concorreram à exposição de belas artes. Daí as queixas:

– Estamos fazendo uma triste figura, dizem eles, coitados! e com razão, porque cumpre reconhecer, que a escola brasileira tem bom número de alunos que são dignos do seu chefe.

Quando falo na escola brasileira, é simplesmente para ir de acordo com o que escreveu o Sr. Mafra no catálogo da exposição atual, porque até hoje eu conhecia as escolas romana, flamenga, holandesa, espanhola, francesa e outras entre as quais nunca ouvira nomear a brasileira.

É preciso não confundir a escola com o súdito de uma nação que é francês, se nasce na França, espanhol, se na Espanha; não é uma questão de certidão de batismo, a escola holandesa ainda hoje se distingue da flamenga e durante o século XVI, quando já começava a tomar uma nova face, um novo caráter, não tinha ainda a fisionomia puramente nacional que hoje tem. Era uma imitação pesada do estilo italiano, adotado pelos três pintores mais



“A BATALHA DE AVAHY DO DR. PEDRO AMÉRICO” – “Podem os críticos inimigos do Dr. Pedro Américo, dizer cobras e lagartos da Batalha de Avahy. Nunca conseguirão fazer com que este belo quadro desagrade ao público. Basta lembrar-se que na sua composição, tomaram parte grandes artistas como Horacio Vermet, Ivon, Gustavo Doré, Pagliani, Ricci e outros, cujo imenso talento o Dr. Pedro Américo foi o primeiro a reconhecer num sem número de artigos laudatórios, que o mesmo ilustre Dr. Comendador escreveu e publicou em muitos *à pedidos* de jornais italianos e brasileiros.”

Ilustração e texto de Angelo Agostini. Reproduzido de “Revista Ilustrada”, ano 4, nº 160, 10 de maio de 1879, Oficina Litográfica da Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, p. 4.

célebres daquela época; que procedia de Miguel Angelo, mas que corrompia passando pelas concepções do gênio batavo.

Notava-se já, porém, uma tendência para constituir-se em escola: dentre a elegância ideal dos estilos romano e florentino já transparecia o naturalismo setentrional, que foi o germe da nova escola, da escola chamada realista, a escola crítica, humanitária, que há de vir a ser a escola de todas as nações, quando os artistas, dignos deste nome, se compenetrarem da nova e elevada missão da pintura que não pode estacionar quando a poesia e a música progredem e seguem a evolução natural do século, cantando as idéias do nosso tempo.

Más só mais tarde, quando a Holanda se constituiu país livre, que libertou-se do jugo do duque A'Alba, que escapou aos furores da inquisição e ao regime humilhante da monarquia espanhola, quando começou a gozar em paz, das liberdades conquistadas; a independência da nação, a liberdade de consciência, o governo popular, foi que Rembrandt, Van der Helst e outros artistas de gênio, abandonando o *maneirismo* importado, libertaram as artes da influência estrangeira, e formaram a escola holandesa.

Mas quanto trabalho, quanta dedicação, quanto gênio para chegar-se a esse resultado!

E no Brasil, onde estão estes artistas de gênio e dedicação que possam imprimir à arte um caráter nacional, que possam formar escola? Os nossos moços que mais se dedicam à arte, vão à Europa copiar quadros da Itália, até que possam reproduzir na tela aproximadamente as fotografias dos nossos comendadores.

Nem mesmo neste ramo de pintura eles se aperfeiçoam, porque muitos retratos expostos dão menos idéia dos originais do que a fotografia fiel, mas servil, que reproduz os traços físicos sem imprimir a expressão.

O que tem nos dado o próprio Sr. Victor Meirelles, que tanto prometia na sua *Primeira Missa no Brasil*? Alguns retratos, a *Passagem de Humaytá*, *Juramento da Princesa*, quadros que denotam muito rápida decadência.

É por isso que a Revista Ilustrada ri-se, quando o Sr. Mafrá classifica a *Magnanimidade de Vieira*, o *Chapéu de Dom João VI* e a *Mãe d'Água* como formando a escola brasileira, que está na travessa das Belas Artes, como a escola do Sr. Cony está no Campo de Santana.

Resignemo-nos; mas a respeito de belas artes estamos ainda na infância.

E na infância caduca, o que é ainda pior, o que não admira, pois diz-se no relatório que a nossa Academia enriqueceu-se com gessos que servem belamente para modelos e foram encontrados nas escavações recentes.

Entre esses gessos *que servem belamente para modelos*, figura a *Vênus de Milo* . . .

Encontrada nas escavações modernas . . .

Tem graça, não tem?"

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 4, nº 159, 3 de maio de 1879, pp. 2 e 3

Belas Artes

"Sob este título e envelope recebemos o seguinte artigo, no qual apesar de um pouco extenso, abrimos espaço, contentes por ter colaboradores como Z.

"Dos folhetins celulares do Sr. Dr. Mello Moraes Filho e da longa descompostura que escreveu o Sr. Carlos Pimenta Laet (está às suas ordens o meu cartão) no rodapé do *Jornal* contra aqueles que não consideram o Sr. Victor um Miguel Angelo aperfeiçoado, parece resultar que a *Batalha de Avahy* mete num chinelo velho tudo quanto deixaram Raphael, Ticiano, Rubens e outros pintores cujos quadros constituem as maravilhas da arte.

Mas não é tanto assim; pelo contrário . . .

Na *Batalha de Avahy* há de certo semelhança com a *Batalha de Montebello*, como nós já o sabíamos e como se encarregaram de mostrar os desafetos do autor por meio dos seus escreventes, sendo porém um deles tão infeliz, que, confundiu Montebello com Arcole, Gus-

tavo Doré com Appiani e meteu os pés pelas mãos, dizendo coisas do arco da velha, quando apeado do cavalo de Napoleão na célebre ponte que ele passou a pé. Este cavalo de batalha foi aliás tão funesto à crítica medicinal do Sr. Dr. Mello Moraes Filho, como o de Tróia aos troianos, e por mais que o crítico se agarrasse ao *santantonio*, perdeu as estribeiras e caiu no aéreo . . .

Decididamente é um crítico encaiporado o autor do *Caipora* . . .

Deixemos porém o Sr. Dr. Mello Moraes Filho com o seu cavalo de Appiani e sem apontar uma só das faltas de desenho que diz ter descoberto na *Batalha de Avahy*, porque se Pedro Américo copiou do mestre francês, deu-nos todavia um quadro, em que há retidão de desenho, verdade de expressão e naturalidade das figuras relativamente ao assunto principal. Duas grandes belezas da *Batalha de Avahy* são o quarto e quinto planos em que o artista mostrou conhecimento do nu, o que não há na *Batalha de Montebello*.

Eu poderia citar ainda muitas belezas que ele espalhou na sua grande tela e que não foram inspiradas por Gustavo Doré; reconheço porém que há pontos de contato entre os dois quadros, discutíveis embora, depois de um exame calmo e minucioso.

Tão ou mais discutíveis como as semelhanças que se notam entre a *Missa na Kabylia*, de Horácio Vernet, e a *Primeira Missa no Brasil*, do Sr. Victor Meirelles, apesar das diferenças apontadas pelo Sr. Carlos de Laet: que o altar do pintor francês tem quatro degraus, e o do Sr. Victor tem apenas dois; que há zuavos franceses numa tela, e selvagens americanos noutra, que um dos celebrantes eleva a hóstia, outro eleva o cálice . . .

Por bem pouco o Sr. Laet não declarou também que o Sr. Victor tinha reformado a liturgia!

Tem uma nistória o quadro em que o Sr. Victor Meirelles acabou pintando o padre, conforme Horácio Vernet. No seu primeiro estudo desenhou ele um toldo e sob esse toldo o padre, sacristia, e no primeiro plano os índios assistindo à cerimônia.

Era quase a *Primeira Missa na América*, de Blanchard, que ele teve de reformar, por conselhos do Sr. Porto-alegre que lhe pediu também que tirasse os carvalhos do seu quadro, pois no Brasil não existia essa árvore, ficando então a *Missa* como hoje é, e que tem percorrido as exposições americanas e européias, mas sempre muito semelhante à de Horácio Vernet, embora os dois degraus de menos no altar.

É um belo quadro e que merece ser tão apreciado como a *Batalha de Avahy*, também pintada na Europa.

Quem percorrer os *Fastos de Napoleão*, ou outra coleção qualquer de quadros de batalha, encontrará muita figura parecida com as da *Batalha dos Guararapes*; e no entanto há defeitos muito salientes neste quadro: o chão está asseado como se a empresa Gary tivesse varrido e irrigado na véspera; as fardas estão escovadas e sopradas, que fazem a inveja dos nossos oficiais que vão ao beija-mão; o cavalo de Vidal de Nigreiros, brunido e lustroso como um bagre recém-pescado, parece copiado de um cavallinho de pau.

Há figuras em posições realmente cômicas: no primeiro plano um holandês de quatro pés, parece na atitude espectante de algum medicamento que não se toma pela boca, e o holandês, ao lado, com a mão cerrada e erguida como quem tem desejo de dar um murro na cabeça do outro para não ser tolo; à direita do espectador, um índio com o cabelo todo voltado para um lado, como os carecas que levam o cabelo da nuca até a testa, ergue a perna procurando aliviar não a dor do ferimento, mas algum incômodo do ventre; o grupo do tambor que parece duvidar se aquilo é mesmo uma batalha ou um encontro feliz dos heróis daquela época; e à esquerda do espectador, um holandês junto dos pretinhos, que abre os braços e olha muito admirado para as calças amarelas cheias de sangue, como quem exclama:

— Diabos! . . . Esses moleques não me sujaram as calças!

E todas essas figuras, analisadas conforme o assunto do quadro, não parecem contrariadas por se acharem ali reunidas?

O Sr. Victor Meiffelles pinta uma figura de pernas abertas, e pensa que desenha um homem a correr; mas não há movimento, não há animação, e todos os seus personagens, frios, calmos, parecem doidos por deixarem a incômoda posição em que foram pintados.

Todavia o Sr. Carlos de Laet caiu em uma contemplação lírica diante do quadro do Sr. Victor e citou em seu apoio a crítica 'sensata' do Sr. Dr. Mello Moraes Filho.

É natural; escreve quem quiser um elogio ao pintor favorito do Sr. C. de L., que foge à crítica como aos concursos do Colégio Pedro II, e será citado entre elogios no rodapé do *Jornal do Comércio*. É sina da *Gazeta* ser citada pelo *Jornal* só nas causas más.

É natural ainda que o Sr. Laet defenda os plágios; tem obrigação de refutar o *apanheite cavaquinho*; e, embora não entendendo de pintura, é dever seu elogiar o Sr. Victor Meirelles, de quem é compadre. É uma questão de parentesco.

S.S. não é só genro da Academia, é também padrinho da *Batalha de Guararapes*, que elogiava antes de nascida, quando o quadro era apenas um ovo que seguia os trâmites da sua vida intra-uterina e que se saiu um aborto, não foi por ter nascido antes do tempo, pois teve sete longos anos de apurada gestação.

O Sr. Carlos de Laet fez a sua obrigação."

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 4, nº 160, 10 de maio de 1879, pp. 3 e 6

"Realizou-se esta semana, com a presença imperial e música do maestro Fiorito, a distribuição dos prêmios aos artistas que mais se distinguiram na última exposição de belas artes e na opinião do júri da Academia.

Foi uma cerimônia tocante. Houve discursos do Sr. Moreira Maia, *terremoto* do Conservatório e mais discurso da aluna Cunha Bittencourt, que agradeceu, muito comovida, os prêmios e menções conferidos . . . aos outros.

Como se vê, a retórica e o cantochão deram-se as mãos para o realce dessa festa artística, em que uns foram injustamente esquecidos e outros lembrados injustamente.

Uma coisa compensa a outra; e o júri . . .

E o júri é o júri. E como tal tem todas as licenças, mesmo a de conceder prêmios superiores aos artistas que nada expuseram, como o leitor já deve ter notado pelas notícias dos grandes amoladores diários.

Antes de se dar mesmo qualquer medalha . . .

'Foram solicitadas recompensas superiores para os Srs. Victor Meirelles de Lima, Pedro Américo de Figueiredo e Mello e Francisco Joaquim da Silva Bittencourt' (sic).

Os três formam até um grupo à parte, bem afastado dos outros, para não se confundirem . . . de acanhamento. Nem todos, entenda-se, porque entre eles há artistas e mágicos com licença do Pato Tonto.

Nada é mais conveniente do que botar os pontos nos *ii* e cortar os *tt*, pois vão os pontos nos *ii*.

Eu transcrevi lá em cima das três entrelinhas a solicitação do júri de uma recompensa para os Srs. Victor Meirelles de Lima, Pedro Américo de Figueiredo e Mello e Francisco Joaquim da Silva Bittencourt (sic).

Ora o júri (talvez o leitor não acredite, mas é a verdade), o júri solicitou simplesmente uma recompensa superior para um homem que nada expôs: o Sr. Bittencourt da Silva.

E fácil é de a gente certificar-se, indo à Academia das Belas Artes, ou, o que é ainda mais fácil, abrindo o catálogo oficial da última exposição.

Encontra-se: de Pedro Américo, a *Batalha de Avahy*; do Sr. Victor Meirelles, a *Batalha dos Guararapes*; do Sr. Bittencourt da Silva . . .

Não, nada; não se encontra coisa alguma do Sr. Bittencourt da Silva, a não serem as máximas píftias e cansadas que o ilustre arquiteto está agora publicando; mas isso mesmo . . .

Isso mesmo é na *Revista Brasileira*, coitada! tão moça ainda e já tão . . . sem ter com que encher-se!

Bem de perto à distribuição dos prêmios aos expositores de belas artes pelo júri competente (hum! hum!), seguiu-se a exposição portuguesa, inaugurada com grande pompa e um só discurso.

Oh! Santa felicidade! ninguém mais pediu a palavra depois que o Sr. Luciano Cordeiro pôs o ponto final à leitura do seu discurso.

Parece que os nossos eloqüentes tiveram receio que se lhes cortasse o fio do discurso com a célebre faca de mato.

Bem aventurado receio."

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 4, nº 172, 9 de setembro de 1879, p. 2.

4.2.3. A CRÍTICA DE LUIZ GONZAGA DUQUE ESTRADA DURANTE A TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX AO XX

Difícilmente outro crítico de arte terá sido, em fins do século passado, tão erudito e criativo quanto Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911). Suas apreciações sobre o fenômeno estético estiveram sempre envolvidas com uma abordagem bastante original e profunda, além de marcadas por um texto de fortes qualidades literárias. Vinculado ao movimento simbolista, exerceu a crítica de arte em caráter profissional, de modo contínuo e através de uma atuação equilibrada e exigente. Com muita propriedade, José Roberto Teixeira Leite o considera o típico representante de um tempo que na arte brasileira pode ser definido como um segmento da *bele époque*, derradeiro momento romântico antes das transformações sociais e culturais geradas pela I Grande Guerra.

Grande parte do contingente de pintores e escultores que atualmente são vistos como as principais expressões da arte de fins do século passado mereceu a atenção, sempre sagaz e rigorosa, deste crítico extremamente operoso. Ainda que sua obra mais importante tenha sem dúvida sido *A Arte Brasileira* (1888), uma bem sucedida tentativa de delimitar as fronteiras essenciais de nossa história da arte, não se pode negar o valor superlativo das atividades exercidas por Gonzaga Duque na imprensa diária ao longo da última década do século passado e os primeiros dez anos do século presente. Este período possui, de fato, características intensamente radicais e contrastantes no âmbito de nossa evolução artística, algo como um corte tão violento que a ele se tenham incorporado diversos fatores intrínsecos de desorganização e perplexidade. E neste contexto a postura crítica de Luiz Gonzaga Duque Estrada foi um modelo de precisão e perspicácia.

Os textos selecionados poderão talvez proporcionar uma visão clara da linguagem e das opções estéticas do autor, entre os anos de 1891 (Estevão Silva) e 1910 (Facchinetti), mas sobretudo serão úteis como uma nítida referência à validade do dimensionamento da função crítica como um sistema de análise interdisciplinar, tão abrangente em sua eficácia quanto reflexivo em sua constituição.

Carlos Roberto Maciel Levy

4.2.3.1 ESTEVÃO SILVA (18??-1891)

Contemporâneos, Tipografia Benedicto de Souza, Rio de Janeiro, 1929, pp. 95-100 (texto originalmente publicado, na imprensa, em 1891)

“Anteontem pela manhã os seus amigos o encontraram serenamente morto, sobre o sofá em que dormia em quarto ao lado ao atelier. À primeira vista julgaram-no adormecido, tal era a expressão mansa, calma, da sua fisionomia, mas a imobilidade rígida do seu corpo lançou no espírito deles essa cruel suspeita momentos depois comprovada pela verificação dos médicos. Estevão adormecera na Morte, pensando talvez na sua arte, nos seus quadros, no que devia fazer amanhã. . . Incauto que foi! nem reparou, nenhum pressentimento teve, de que deitava-se para todo o sempre. Morreu dormindo, e a serenidade do seu semblante faz acreditar que ele não sofreu a menor agonia, cerrou as pálpebras e ficou-se na paralização eterna da vida extinta.

Estevão pertencia à última geração da Academia de Belas Artes, fora companheiro de estudos de Firmino Monteiro, Medeiros, Luiz Teixeira, Pagani, Belmiro e outros. Ainda encontraram em frente aos cavaletes, na sala térrea do modelo vivo, Henrique Bernardelli, Rodolpho Amoedo, Augusto Duarte, Almeida Júnior e Leôncio Vieira, e com eles conviveu em camaradagem profissional, estreitíssima, íntima para alguns, quase exagerada, porque o seu



LUIZ GONZAGA DUQUE ESTRADA. (1863-1911)

Desenho por Presciliano Silva. Reproduzido em "Contemporâneos", Luiz Gonzaga Duque Estrada, Tipografia Benedicto de Souza, Rio de Janeiro, 1929, p. 3.

coração era um altar de culto, ídolo que ali entrasse dificilmente seria descido e para tanto, para chegar a esse procedimento extremo, tornar-se-ia preciso que se lhe pagasse a idolatria com a mais golpeante das ingratidões, retribuindo tudo quanto ele podia ter oferecido em amizade com o mais irreverente desprezo.

Essa dedicação, essa humildade adorável e fiel, como que inconsciente, espontânea, tinha-a ele em elevado grau, cuja origem creio estava nos impulsos e tendências fisiológicas da sua raça.

Descendente de africanos, conservando ainda traços profundos e radicais, era o que se pode chamar um belo tipo, retinto, forte, alto, fisionomia insinuante, onde havia o que quer que fosse, de franco e bom. Estimava-se-o ao primeiro encontro porque lhe não escasseavam predicados sociais, tinha prodigamente o dom da simpatia, na facilidade da palavra, no afileamento do olhar, na maneira cortês, mesclada de um recato natural e compreendido, de tratar. E sobretudo naquela bondade inata que exarava-se na prática das menores ações, numa opinião emitida, num feitiço, até mesmo na queixa, fazia-o digno de toda a estima.

Bom, poder-se-ia chamá-lo, muito bom, e que o digam aqueles que o conheceram de perto, aqueles que sabem o que ele fez pela memória de Leôncio Vieira, o que esse foi para o infeliz Pagani, roído por uma tísica traiçoeira, vacilante, enganadora, incurável.

Que o contem seus companheiros íntimos.

Feitos serão esses eternamente gravados na memória dos que o estimavam, porque não se perdem exemplos bons nem se apagam ações bemfezas.

Possuía muita força de vontade, muita energia de ânimo, para cingir-se ao egoísmo, para viver só, reclusamente, absorventemente consigo próprio.

Foi com essa força, foi com essa energia, tenacidade de ação, persistência, teimosia de trabalhador e visionário, que chegou a fazer-se artista, porque teve que lutar corajosamente contra os estúpidos preconceitos de sua cor e contra o abandono em que se achava, paupérrimo, desprotegido, isolado, sem meio, sem sociedade, sem esperanças serenas abertas no claro conforto de um lar abundante. E fez-se, vencendo dificuldades esmagadoras, que seriam bastantes para abater outro espírito, que não tivesse a resistência heróica do seu.

A sua arte é o que ele foi, produto idiossincrásico da sua organização.

Têm muito da sua alma, parece-me, e tem tudo da sua inquebrantabilidade volutiva. Acreditar-se-á, é possível, que por serem frutos os assuntos prediletos do pintor, a sua *especialidade*, o elemento psíquico não transparece neles, como se, nos contornos de um espaldar de cadeira, no bojo de um vaso, na face de um contador, não pudesse ressaltar a nota expressivista de um sentimento e mais: a história de uma alma em um dado momento! . . . Que é essa exuberância brilhante de tintas em um quadro do malogrado artista, se não a sensibilidade de sua visão, se não o amor pelos efeitos violentos, força e esforço dele próprio, que luta, que vê assim o que assim o quer?

Essa prodigalidade de vermelhos, de amarelos e verdes, não é nem pode ser mais do que um reflexo transfiltrado de seu instinto colorista, vibrátil às sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio.

Quase se não lhe encontra atenuação, meias tintas, doçuras e esbatimentos; repare-se os frutos que viveram na tela, ao contato criador de seus pincéis — cor segura mais quase simples, sobretudo de um eclatante efeito de ruborejamentos intensos de cajús e amarelidões vibrantes de mangas, sem combinação de gama. Deverá ser assim a sua alma, deverá ter dessas visões ásperas, barulhentas de colorido selvagem, a sua fantasia.

Quem, como ele, vem de uma rude raça oprimida, e vem sofrendo, e vem lutando, não tem a nebulosidade grisata, dificultosa, meândrica, enovelada dos finos; vê sempre sanguíneo, vê sempre desesperadamente amarelo. Repare-se, agora, o contraste brusco das sombras cuja cor nunca conseguira perder, apesar do tom pesado, algumas vezes muito violento, que punha nos seus quadros. É negro, sem leveza, sem transições. O colorido quente, intenso, grialhão de seus frutos reunidos à escuridão das sombras, dão aos quadros, mesmo aos menores, um aspecto de rudeza que domina e destrói a macieza aveludada, a delicadeza vo-

luptuosa com que tratava alguns espécimens da natureza frutífera dos trópicos. Mas isso não pode ser taxado defeito, longe de tal, era mais individualismo, mais característica de uma simplicidade irrefletida, natural de quem está produzindo só por si, e não tem melhor guia que a sua própria vocação, que falha artística ou desregramento eurítmico da sensação da cor.

E desse vigor, mesmo, direi, desse exagero, provinham a vida e a frescura dos seus frutos olentes, saborosíssimos à força de serem verdadeiros.

Ainda, para quem o acompanha através da sua obra, esmerilhando, estudando, investigando a individualidade desse artista que começa a ser, a tomar lugar definido, a impor-se como precisamente se deve dizer, encontra em todos os detalhes, em todas as minudências da obra sintetizada, englobada indistintamente, a férrea força de vontade que o animava, a qualidade mais útil que o distinguia por entre a enervada geração contemporânea, defeituosa, impotente, doentia e dispersa. Talvez que devido à influência agravante do meio educativo, ou melhor — do meio íntimo, convivencial, a sua aptidão artística, tão notável pelo profundo impressionismo da cor, desenvolveu-se lenta, acanhadamente, na sua parte subjetiva, isto é, no tocante à força criadora que em arte moderna deve dar pelo nome sugestivo de *agrupadora*.

E é, precisamente isso o que mais se repara e se lhe censura, como falha. O gosto da composição, o sentimento fino, impressionante do grupo, a qualidade estimada e imprescindível da harmonia do todo, que é uma resultante da compleição, fatal nas artes imitativas, falharam-lhe durante muito tempo. Os primeiros quadros de Estevão, encerrando grande soma, de verdade no desenho e no colorido, pecavam pelo desleixo do *ensemble*, satisfaziam bem mediocrementemente pela combinação harmônica das partes.

Dispersão de objetos, colocação desataviada, implanimetria: detalhes mal escolhidos, asperesas de folhas simetricamente distribuídas em fundos vazios, ou falta de contrastes atenuantes, eram reais, notados à primeira vista, e que tomados em diferentes quadros, reunidos em exposição, desagradavam à retina e caíam delicto flagrante do bom gosto e das exigências estéticas, muito precisas para serem tidas como caturrice de convenção acadêmica. Se se ignorasse as causas motivadoras desse defeito, enorme seria a concepção feita ao seu talento especialista; e, mesmo pelo exposto, é que o considero uma vocação extraordinária, promissora dos mais belos e decididos progressos.

Foi lentamente, a poder de esforços inteligentes, de distendimento intuitivo, de perseverança e de observação, que ele veio preenchendo essa lacuna, eliminando essa grande falha, que lhe adotara pela atuação do meio como o encrostamento da ferrugem se agarra ao ferro por ação do tempo.

E venceu. É uma das mais elogiativas conquistas da vontade que em arte se pode encontrar. A exposição realizada, há tempos, na sala rés-do-chão do escritório do *Paiz* prova-o clara e terminantemente.

Em duas das maiores telas expostas, a composição cingia-se a uma linha delgada o bastante para não ferir a vista, cheia, completa pela disposição dos objetos e, com o intuito altamente decorativo e artisticamente justo de diminuir a monotonia das cores violentas metera em assunto acessórios apropriados, de linhas mais combinadas e mais contrastantes, tais como jarros, fruteiras, flores, panejamentos, que aumentavam o encanto do quadro valorizando a sua importância.

Nessa exposição encontrei ainda mais um progresso do laborioso artista, que constata-se o alto apreço em que ele tinha a sua arte — um pequeno quadro com cacho de bananas borolentas, acabado com um cuidado extremo, uma verdade admirável de cor e forma.

Flaubert, no seu orgulho de artista convicto, dizia a Maupassant: *n'oubliez point ceci, jeune homme, que le talent — suivant le mot de Buffon — n'est qu'une longue patience. Travaillez.*

E Estevão Silva trabalhou sempre; quando ia alcançar o fim — oh! o fim, em arte, é o infinito! — quando entrava na posse completa das suas forças, a morte garrotou-o num

momento, roubou-lhe a alma; deixando dele, apenas, o corpo frio, insensível à voracidade muda da terra."

4.2.3.2 EXPOSIÇÃO MODESTO BROCOS (1952-1936)

Contemporâneos, Tipografia Benedicto de Souza, Rio de Janeiro, 1929, pp. 87-90 (texto originalmente publicado, na imprensa, em 1892).

"Pintor de raça — chamar-se-á, sem temer a censura de exagerado ou louvaminheiro, a Modesta Brocos, que vem de exhibir uma notável coleção de estudos e quadros.

Pintor de raça, pintor de fibra, nascido para ser pintor pela fatalidade impulsiva da sua organização, e, sem dúvida, por influências hereditárias que eu não conheço, mas, é de supor, existem como estão nos elementos psico-fisiológicos de todos os artistas, ele tomou um lugar bem definido e digno entre os representantes da pintura contemporânea no Brasil.

A intensidade do seu colorido, embora falho de suavidades finíssimas e transparências opalinas, muito tendente à mistura calorosa dos amarelos, o vigor desembaraçado do toque, de uma justeza visível; esse nome espanhol que fere agradavelmente o ouvido, trazem à visão evocada um tipo moreno de peninsular, cabelos negros, tão negros quanto devem ser os seus olhos inquietos, característico dessa raça sul-européia, em que o domínio sarraceno deixou, arraigados ao gosto de um povo, o brjo das tintas vivas, a imobilidade sofrida e a valentia blasonada, a par da sentimentalidade nostálgica dos cantares, da paixão pelos musiquins trementes e queixosos das guitarras, em noites idílicas de luar.

Essa impressão recebia-se, de chofre, ao entrar na sala em que figurava a sua exposição.

Por todos os estudos, por todos os quadros, a nota dominante do colorista, uma riqueza faiscante de cores, fracassos de vermelho, intensidade alarmante de amarelos, atrações indefinidas de brancuras...

Em frente à entrada, no alto da galeria, um retrato de senhora, brilha com todo o barulho da sua força colorida, pelo vermelho sanguíneo do casaquinho que lhe contorna e afaça o tufo do peito, destacando-se do verde constraste do fundo, um fundo pincelado *à la diable*, desprezado de minudências e acabamento. Nesse triunfo de coloração, o seu rostinho vulgar tem uma grande chama de vida, a sua cabeça anima-se, despega-se da tela e posa com ares de quem quer ver a gente que ali se arrasta de quadro a quadro, observadora ou vazia. E aqui, a dois passôs, num pequenino retalho de tela ou meio palmo de cartão, espaçado e soberbo, sobre um rico amarelo vitelino, o busto minúsculo de uma mulata de cabeção rendado e missangas, entrufada e ancha, abrindo para adiante o olhar translúcido de sensualidades acres.

De espaço a espaço, cantos de paisagem, impressões da natureza verdejada à carícia fecundante da luz, pedregulhos amontoados de cascata por onde a linfa despeja-se sonora em espanados irisados; pequenos assuntos de bordo — a sesta da terceira sobre a caixa do porão, à soalheira do pino, mar alto, ondas à fora, sob a monotonia do azul e a preguiça do isolamento... ou, então, a *raspa* no engenho, em pleno dia, o círculo de negras fechando o amontoado da mandioca. Esta cabeceante e sonora de velhice, abatida de nádegas sobre o chão, pernas estiradas, torso contorsido à direita, descasca a raiz parda que a terra alimentou e inchou; aquela, encarapitada a um toro, vai dando conta do serviço, ventre enchumado e mamas peleguentas, em acuso derreado, de uma flacidez gasta de aleitamentos longos, sob o lenço da estampanaria, que pende do pescoço à cinta.

Vê-se bem que este trabalho requereu grande paciência observadora, e cada uma das figuras desse quadradinho valioso tanto por seu merecimento de arte transportadora como pelo assunto, é um estudo de tipos conseguido com o mais feliz êxito e constitui um excelente produto do que, na sediça terminologia dos velhos pintores, se chamava — estudo de costumes.

A par desse quadradinho recomendam-se a *Órfã* e *Albores*. A *Órfã* constitui um belo estudo de expressão, de uma poesia dulcíssima e melancólica, assim como *Albores*, alvorecer do dia e alvorecer do amor, é um interessante quadro de suave realidade, passada ao pendor de um montículo pascigoso.

Em ambos sempre o mesmo cuidado de desenho, sempre a mesma justeza e propriedade do toque, se fazem sentir valorizando as qualidades do colorista.

Mas onde Modesto Brocos dá a sua nota característica, acusa a sua decisiva tendência, é nos retratos, de uma realidade adorável, de uma reprodução fidelíssima.

Entre eles, destaca-se, em primeiro lugar pelo merecimento do retratado e pelo valor do trabalho, o de Arthur de Azevedo, sobre a sua mesa de trabalho, em mangas de camisa, num encantador gabinete da sua morada de artista. É um precioso quadro esse retrato. O cintilante comediógrafo está representado de busto pendido à mesa. A sua cabeça simpática, de rosto de negra cabeleira anelada, tem a doce expressão atraente dos bons finos espíritos: escreve, e entre os dedos da sinistra, estendida a todo o comprimento do braço, segura um charuto que arde lentamente. Todos os objetos, pequeninos que sejam, o lápis de borracha, o tinteiro, a ruma dos fascículos do *Figaro Ilustrado*, o leque abandonado, todos, foram tratados com um bom gosto amoroso pelo acabamento. A quente tonalidade, donde surge intensamente, a mancha branca da camisa, envolve o conjunto num largo aspecto de bem-estar e conforto, preparada por uma alma delicada que se acerca dos pequenos e consolantes gozos da arte para esquecer o chatismo deprimente da vida.

O retrato do Dr. Ramiz Galvão é também magnífico trabalho de semelhança e feitura, mas, no extremo oposto do biombo em que ele estava, havia um pequenino retrato de senhor, de gravata verdoenga, a meio corpo, cuja delicadeza de colorido e perfeita regularidade do desenho, faziam de um quase nada, de um retrato aí assim, uma obra tão deliciosa, tão limpa, que se o podia ter no alto do muro do gabinete, entre trabalhos afamados, como um bom produto da arte de retratar, uma figura bem posada, de época.”

4.2.3.3. BENNO TREIDLER (1857-1931)

Contemporâneos, Tipografia Benedicto de Souza, Rio de Janeiro, 1929, pp.91-94 (texto originariamente publicado, na imprensa, em 1894).

“O Sr. Benno Treidler expõe atualmente, no atelier fotográfico do Sr. I. Pacheco dois quadros que merecem atenção dos poucos amadores que ainda se não desiludiram com a arte.

Pode parecer pequena, pode parecer limitadíssima, essa primeira exposição do Sr. Treidler; mas como o número não faz o valor, melhor é vê-la e julgá-la que levantar juízos antecipados.

Há cinco anos que o artista trabalha em estudos, bosquejos de impressão, croquis de cor, levando às costas largas de saxão o estojo emuchilado do paisagista, sapatarros batendo a terra, montanha acima, ao sol. E sempre com a mesma fé, com a mesmíssima tenacidade do dia primeiro em que ele pisando solo brasileiro, fixou a retina na suntuosidade tropical da natureza desconhecida, trazendo o desejo de estudá-la. Há cinco anos que luta constante-

mente, para chegar à compreensão exata, clara, real, desta vegetação do país americano onde águas de prata deslizam sobre a faiscante areia de ouro de álveos profundos. E era a cor local, a tinta própria, precisa, igual; e eram o caráter, o aspecto, a maneira de ser, as principais e justíssimas preocupações do seu espírito porque a impressionabilidade de sua visão se sensibilizará costumeiramente com diversos aspectos, natureza radicalmente diferente.

Artista feito em climas outros, em outras regiões, sob o firmamento pálido do setentrião, não podia, de uma só vez, ver acentuadamente bem um outro país, inundado de luz, muito dissemelhante ao seu. A visão sofre a influência do hábito, assim como a percepção é um exercício continuado que pode, pela igualdade objetiva, perder a sensação da variedade. Explicado está, portanto, o motivo pelo qual o Sr. Benno Treidler gastou esse longo tempo de cinco anos em estudos, até a realização satisfatória do esforço que ele mesmo o avalia, e comprova-o com a presente exposição.

Dois quadros, unicamente. Num, o menor, luz fresca de manhã ensolarada horizonte vasto, distante, atulhado do esparramo granito, azulado da serra que fecha a Guanabara, ora altaneira, recortada, incerta, aguçando pedregulhos brutos para cima; ora deslizando em linha declivosa, de um pendor ladeiro de montículo. O dia boceja, enfatiado do cansaço da noite, e desse bocejo de vida, de atividade que começa, vem a claridade forte, cantante, alegre, festiva da estação primaveral que chega aos prados, que sobe os montes, que desce às ondas, desvirginando flores, abrindo rebentos, avivando matas, brunindo água, lavando, eterizando, subtilizando o ar. E de um terraço de gradil baixo, preso, de onde em onde, por grossos pilastres de alvenaria, em que duas árvores levantam galhos folhudos, e há touças de arbustos pequenos e há relva alastrante e rasteira, a vista vai por lá em fora, recebendo a amenidade do panorama largo que descortina, sob um céu claro, de azul verdíneo, que tem leves nuvens brancas, douradas e róseas, ao fundo vasto.

Outro quadro, e esse de triplicada dimensão, se o cálculo não peca, é o contraste do primeiro, distante, a luz é morna, mas desse mormaço de ocaso em tarde de estio, mormaço que pesa ainda e põe sonolências nostálgicas no olhar, como dá às plantas uma tristeza infinita de aquebramento e lentidão de agonia.

Erra pelo alto a claridade final do sol.

E, em tudo, onde há vida, há também um silêncio que desce imperceptivelmente, mansamente, narcotizando o dia. Atrás, na parte elevada da ribanceira, um grupo de árvores oculta o horizonte; para um lado o mato viceja, abundante, e bananeiras encurvam as grandes folhas novas, iluminadas com os mais belos e variados efeitos da grama do verde, ou pendem as velhas folhas esmulambadas de um tom escuro de ocre pardo, ou de um amarelo sujo de ingá ressequido. Rasteja, vencendo a terra estorroadada e saxosa, a erva brava das encostas, emaranhadas, ásperas, abrindo manchas de quando em quando.

Sob esse céu, à força desse mormaço, pisando firme, vem caminhando morro abaixo um trabalhador. Terminou a canceira diurna. É hora de recolher, e, ao certo, momentos mais, a plangência ecoante dos sinos tangendo as Trindades, chorando o dia que se esvai, andar circulando pelo ar imóvel, indo morrer, lamentosamente, balante e cansado, nas quebradas longínquas, do além... Ele nasce. Ao ombro traz a ferramenta da derrubada, e ao comprido do corpo, num gesto de braço estendido, a marmita do alimento ou a vasilha de água. É este o quadro: simples, verdadeiro, chocante, de interesse que se apodera a quem o contempla, e acorda, e move, uma saudade de lugar, uma recordação aproximativa.

Não lhe falta sentimento. A poesia do momento é sugestiva, transuda de tudo ao redor, dos menores efeitos, da harmonia geral. E se lhe não falta qualidade tão necessária ao seu poder impressionável, a seu intuito de obra de arte, não perde também em fatura que, pouco recomendável pela simplicidade, possui, contudo, verdade e expressivismo.

Nota-se-lhe, um certo rebuscamento, uma certa preocupação de realidade, que aca-nham a maneira, não a reduzindo, como acontece, à impertinência de detalhe, à timidez de toque, mas forçando muito os tons, pela aglomeração da tinta, pelo desejo de fazer bem traduzido, constatado num esforço de cor.

Difícil para o artista seria a precisão do tom, quando não pequeno trabalho lhe tem custado a compreensão do colorido desta paisagem nossa. Mas a perfectibilidade é sempre um almejo inalcançável. Que se aproxime do real, que iluda, que nos arrebate, ou comova, em suma que satisfaça a nossa vista e corresponda aos desejos da nossa impressionabilidade, seja singelamente, seja por artifícios múltiplos, é tudo quanto de muito podemos pedir a um artista cujo trabalho de compreensão e de imitação representa um cansaço.

O Sr. Benno Treidler tem este grande merecimento — lutar. A sua aspiração é vencer. Ainda nesse quadro que ficou descrito acima, em imperfeitas frases, éticas, sensaboronas, talvez mulas, encontra-se a prova do que ele faz para completar a sua obra demasiado cuidado, mas necessário aos exigentes e às caturrices dos *entendidos*. O seu quadro grande, tem primeiro plano feito. É uma ruma de madeiros lenhados, ao lado de um velho cesto. A naturalidade desse conjunto, a sua correlação com o assunto, dão ao quadro, mais um encanto, completam-no.

A presente exposição do Sr. Treidler, tem para o meu entendimento, que é insignificante, a grande vantagem de nos familiarizar com um artista de fibra e deixar no país (que assim seja) obras apaixonadamente bem feitas que concorrerão para animar um pouco a paisagem brasileira.

4.2.3.4. NICOLAU FACCHINETTI (1824-1900)

Graves e Frívolos, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1910, pp. 51-61

“As vezes, em dias incertos da semana e em incertas semanas dos meses, pelos gastos lajedos feios da estreito Ouvidor, aparecia um velho baixo e robusto, atochado de formas, invariavelmente trajado de negro, vastos cabelos brancos emaravanhados sob as grandes abas do escuro sombrero, veneráveis barbas prateadas de rei bíblico roscado, por contraste, a tinta plétórica do rosto largo, que a velhice lavrava, e nas carnudas órbitas esmaltes azuis de olhos esmerilhadores, mas suavizados por uma transbundante bonomia de avô e como que um tanto fatigados do morraço dos verões tropicais.

Raros o desconheciam, porque esse velho parava de quando em quando, um pouco arqueado de ombros e de enorme guarda-chuva filipino à axila esquerda, acercava-se de grupos, palestrava animadamente, saudava passeiantes e fazia o seu trajeto com as demoras de uma sumidade política nesse corredor de mexericos que, por seu desleixo, parece dependência de uma oficina de *roupas feitas*, e por seu singular aspecto arquitetural lembra uma rua do Cairo, com pretensões européias.

Havia muitos anos que ele aqui chegara. Foi isso em 1850. Causas políticas, abraçadas com exaltamento partidário, obrigaram-no a deixar as terras da Itália e procurar, noutro continente, um canto de país hospedeiro, sossegado e simples, onde vivesse seu longo tempo de exílio. E, um dia, Nicolau Facchinetti entrou nesta cidade, talvez a convite de algum compatriota exul, talvez guiado por sua boa estrela...

Mas, o expatriado político tinha necessidade de ganhar o pão; a sua bolsa era refragada e curta. Então, prevalecendo-se dos conhecimentos de desenho, que três anos de estudos elementares lhe deram, e porque, suponho, os italianos gozavam de merecida fama de artistas, colocou-se em frente de uma tela, munido de *fusain* e tintas e aventurou-se à pintura de retratos, que era gênero do agrado da gente rica. A escolha, porém, não lhe foi feliz. Nesse tempo aqui estavam retratistas do mérito de Krumholtz, Augusto Müller, Agostinho da Motta e os irmãos Moreaux. Artistas como Monvoisin, Biard e Manet visitavam o Rio de Ja-

neiro, despertados pelas fabulosas narrativas correntes sobre *ce beau pays de là-bas*. Facchinetti não esmoreceu.

O ânimo era-lhe tão forte quanto sólido o corpo, excelentemente mantido por um estômago de romano e uns pulmões de pescador de pérolas.

A franca, sempre externada admiração que lhe causavam as nossas matas, o bom senso, que a idade e as vicissitudes lhe deram, fizeram-no trocar o retrato pela paisagem. E, portanto, começou a copiar, como sabia e como podia, esta deslumbrante natureza em primavera imutável, que se desdobrava a seus olhos por esses alcandores rudes, tufantes fofos de verde variegado e fértil de que emerge, em inesperados de contornos, rombos agulhões granfíticos, estranhos monolíticos em forma de *pleuvans* primevos, das grimpas de serras de além Guanabara, e de aquém Atlântico. A cercania inculta, agreste, pinturesca da velha aldeia, ora cidade imperial, já se afastara para as faldas de São Diogo; os tetos novos do casario desordenado sangravam, à luz cáustica, o barro de suas telhas para os lados lutulentos da Praia Formosa, subiam encostas, punham vermelhos rasgões violentos por entre frondes dos pendores do Corcovado, da Gávea, da Tijuca... iam por esses vales e morros em fora, alargando os limites urbanos da capital, mas, como não se cuidava de imprimir à cidade visões de civilização, os assuntos aí estavam a entrar pelos olhos do artista, que os foi reproduzindo, conseguindo pela perseverança suprimir as falhas da técnica com os exageros da cópia.

As primeiras paisagens que seus pincéis perpetuaram em telas vulgares nas coleções dos nossos amadores, ou na sala nobre dos nossos brutos casarões afidalgados, têm esse cunho internacional, e são, por tal modo, apreciáveis documentos da origem da paisagem no Brasil que, mais do que se julga, possui uma evolução considerável para ser historiografada como conjunto característico — como escola.

Por esforços de vontade de Nicolau Facchinetti chegou a uma certa perfectibilidade, no que se refere à *exatidão*, desenvolvendo e melhorando um gênero apenas iniciado pelo Barão de Taunay na *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, e que lhe trouxe enormes vantagens sobre os demais paisagistas.

A sociedade ricaça daquele tempo, tendo perdido a noção do luxo, que a sarapintada e ambígua corte do Sr. D. João VI arrebanhara, à pressa, com as peúgas e rosários na corrida para as naus quando fugia do reino, vivia no reles gozo de uma comodiade de opulentados burgueses provincianos, em que se pressentia a arte em alguns vestígios de grande vida malandra, relembrada por estafadas mobílias de salão, de portas pintadas a branco com frisos dourados, e por baixelas de prata lavrada exibidas nos guarda-louças de soturnas salas de repasto. Assim, a representação desses *pontos*, que essa sociedade admirava por lhe faltar o que admirar, tão fielmente conseguida nos seus detalhes materiais, moveu a sua simpatia em favor desse operoso estrangeiro, manso e carinhoso, que falava, com a clareza instrumental da sua bela voz de italiano, em coisas singelas e com todos concordava sem sorrisos irônicos ou desdêns gesticulados.

Regateou-se por hábito, é de crer, o preço de suas telas; às impertinências do regateio reuniu-se a graçola à propósito, que foi fraqueza costumeira dos nossos antepassados de alta roda social, os venerados avós de pitada engatada e luzio pisco, mas, não se deixou à mingua, amargando dias de negra miséria. Compravam-lhe os quadros, uns por gozo estético, consoante a sua maneira; outros por espírito imitativo ou ostensiva vaidade, senão premeditado acolhimento ao pobre pintor, que S.M. a Imperatriz afavelmente tratava.

Pela favorável aceitação obtida Nicolau Facchinetti dedicou-se com amor à arte, que a necessidade e as tendências lhe fizeram escolher. A pouco e pouco foi se aproximando da natureza, dando aos seus trabalhos o mérito da fidelidade, quase o valor de uma estampa botânica. Mas, em compensação, melhorava a tonalidade, *entrava*, como se diz na gíria de *atelier*, na cor dos nossos pores-do-sol, dos nossos verdes...

Essas duas qualidades, pacientemente conseguidas, constituíram a sua *individualidade artística*.

O gênero que, em mil oitocentos e trinta e tantos, o Barão de Taunay iniciara, ganhou com a paciência e a paixão naturalista de Facchinetti mais harmonia, outras propriedades estéticas. O incansável Facchinetti, porém, não se ilude com seus fáceis sucessos. Ele bem sabia que, como expressão artística, suas pequenas telas, pintadas e repintadas, medidas a compasso, esbatidas a *blaireau*, estavam muito longe de satisfazer a quem tivesse o gosto regularmente educado. E, por isso, procurava melhorar sempre, caprichando no desenho, estudando atentamente as formas, os contornos, as arestas, com a meticulosidade de um analista de laboratório.

Antes de pintar, ele ia ao local, estudava o *ponto*, esquadrinhando todos os detalhes. Depois tracejava o motivo em separado, numa página de álbum, numa folha de papel, que lentamente completava. Preparado com esse exato desenho, decalcava-o na tela, à carvão, cobria-o com grafite e terminava fixando-o com tinta comum, por meio de aguda pena de aço.

Uma ocasião, estranhando-lhe eu tido esse lento, meticuloso processo, que anulava a emoção, respondeu-me que seu interesse era a verdade, quanto mais exata, mais acabada fosse a cópia, tanto maior seria o mérito de seu trabalho... E assim eu o vi proceder com uma palheta que, para ser pintada, teve de ser preparada a lixa e depois empastada de tinta branca, sem óleo, para receber bem o traço do lápis. A esse paciente trabalho de *receptividade*, reunia o da pintura, que ele fazia pelo arcaico processo do claro-escuro. Os primeiros planos de seus quadros, se eram de árvores, ofereciam tão escrupulosa minúcia, que se poderia contar folha a folha e galho a galho dos primeiros grupos; se eram pedras ou terreno, pelo mesmo motivo se poderia verificar veios e anfractuosidades dos pedregulhos como os sulcos, torções e qualidade do solo !...

Preteriam, portanto, aproximá-lo dos excessos picturais de Meissonier; o símile, porém, foi desastrado, porque o célebre artista francês pintava com admirável *justeza*. À maneira de Facchinetti escapava a perícia da fatura, era teimosa, persistente, rebuscada. Pela ausência de uma aprendizagem séria faltavam-lhe os recursos técnicos, que só a tenacidade no querer, a constância do desejo, o amor à profissão, poderiam recompensar. E tais méritos lhe sobravam. Um organismo menos dotado de vigor teria sucumbido pelo esfalfamento.

Não obstante, ele triunfou desse penoso trabalho, coadjuvado por seu bom senso, ainda provado com a escolha dos *motivos*, que eram paisagens panorâmicas. O panorama em quadro, ou mais em vulgata, para melhor compreensão, a — *vista* — como ele fazia, será materialmente trabalhosa, mas oferece vantagens: sobre o acordo com a maneira comum de sentir, tem a dos planos bem detalhados e a da perspectiva aérea. Desde que não se trate de um inábil principiante, bisonho na apreensão do assunto — e desprovido dos rudimentos do ofício, o motivo pinturesco apresenta-se logo no seu conjunto, pois os planos estão fortemente acentuados pelos acidentes do vasto terreno, pelos perceptíveis esbatimentos das distâncias, e isso muito especialmente na natureza do Rio de Janeiro, onde os extensos vales se sucedem às montanhas, os lagos aos rios, os mares às várzeas, e, quando o horizonte não se funde na neblina rósea ou lilás, ou dourada e rubra das longitudes, fica limitado pelas caprichosas seras violentas de lá baixo, numa suavíssima nuance de meias tintas.

Desta escolha resultou o unânime acolhimento de seus trabalhos, aliás justo, pois eles atingiram a uma intensidade colorida ainda não excedida e, como panoramas, a uma fidelidade incomparável.

Essas razões tornaram-no pintor predileto da sociedade fluminense, em que não houve família rica que deixasse suas habilitosas vergôntes sem algum tempo de estudo sob a direção do velho Facchinetti. E, em pouco anos, o laborioso pintor tinha alcançado a glória de — fazer esola — que se acentuava pela propagação do seu processo e imitação do seu colorido, destacando-se desse grupo alguns profissionais, entre esse a senhora Maria Fornero, que mais se aproxima das boas qualidades do mestre.

Existiu, contudo, uma utilidade nesta *escola*, consistindo ela no estudo do natural a que seus assuntos obrigavam. Ao lado do rude Georg Grimm, aquele inolvidável barbaças louras que produziu Parreiras, Vazquez, Caron e França Junior, foi Nicolau Facchinetti quem mais concorreu para o estudo da paisagem brasileira *d'après nature*.

Hoje o velho Facchinetti repousa num pobre túmulo no longínquo cemitério de Inhaúma, em sete palmos cavados nesta boa terra do Brasil, que tanto o deslumbrou e onde viveu bem querido de todos, manso e carinhoso, na sua precariedade de simples, em companhia de sua velhinha esposa, uma modesta italiana que aqui o conheceu... e a quem vendo imaginariamente, sob a calma deste fim da tarde inflamado de vermelhidões do ocaso, lá no seu remanso de Niterói, a sagrada cabeça cismadora, lábios múrmuros em prece, o olhar sonhador, parado nos longes rútilos, a procurar o calor daqueles olhos que se foram cheios dessa luz escaldante, larga e apoteótica, em que parece palpitar a alma apaixonada do seu meigo velho, tão vibratilizada pelos esplendores desta natureza que o destrói!..."

4.3 - SÉCULO XX

4.3.1. A CRÍTICA DOS POETAS E ESCRITORES MODERNISTAS

Inclui-se nos propósitos editoriais desta antologia a reunião de textos representativos dos poetas e escritores modernistas, das décadas de vinte e trinta que deram conta da produção visual, tanto de caráter erudito como, freqüentemente, daquela que procedia das culturas do povo.

Intelectuais como Manuel Bandeira, Sérgio Millet, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Joaquim Cardozo, Murilo Mendes, empenharam-se de maneira contínua, seja através de matéria regular na imprensa, seja através de ensaios de grande fôlego publicados em revistas e livros, na "estabilização de uma consciência crítica brasileira", conforme exemplarmente definido por Mário de Andrade. O próprio Mário é um dos nomes indispensáveis para a avaliação do papel de escritor no evoluir das artes visuais entre nós, num período em que a figura do crítico de arte apresentava desempenho bem diverso daquele que passou a evidenciar a partir da década de cinquenta.

Pertenceram estes escritores e poetas à família intemporal do *visivos*, adjetivo aplicado por Murilo Mendes ao renascentista Folgore San Gimignano, pela qualidade substantiva do seu verso, carregado de particular afinidade com o concreto. Trata-se da mesma atitude substantiva, da mesma concretude que revelarão depois de Murilo, na poesia, um João Cabral de Melo Neto e um Ferreira Gullar, ambos também participantes, cada um a seu modo, do universo das coisas do olho.

O interesse desses intelectuais na conquista de "um direito permanente à pesquisa estética" e na "atualização da inteligência artística brasileira", recorrendo ainda às expressões de Mário em *O Movimento Modernista*, é a expressão mesma de uma visão de mundo abrangente, atenta ao passado e ao presente, que sabe ser exigente sem perder a humanidade.

4.3.1.1. MÁRIO DE ANDRADE (1893-1945)

Data de 1924, na *Revista do Brasil*, o texto de Mário de Andrade aqui reproduzido sobre Lasar Segall, cuja obra será retomada pelo autor de *Macunaima* na profunda avaliação crítica para o catálogo da exposição daquele artista em 1943, no Ministério da Educação e Cultura, e estampada em *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil* (Martins, SP, 1965).

É de 1928 *O Aleijadinho e sua posição nacional*, publicado em livro, em 1935 (R.A. Editora, RJ), ensaio duplamente importante não só pelo fato do Brasil ser aí pensado a partir de obra de Antonio Francisco Lisboa, mas também pelo ineditismo, à época, da recuperação do passado artístico nacional. A redescoberta dos valores do passado então ignorados, como a arquitetura e demais manifestações do barroco. Somou-se nestes escritores à revelação de aspectos relevantes da contemporaneidade, sem discriminação, como já reparamos, entre o "erudito" e o "popular".

Lélia Coelho Frota

a) LASAR SEGALL

Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/1929. Documentação: Marta Rosseti Batista, Telê Porto Lopez, Yone Soares de Lima. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1972, pp. 132-134

"A exposição de pinturas do célebre artista russo Lasar Segall, à Rua Álvares Penteado, nº 24, dá mais um vibrante exemplo dessa inquietação, que é talvez o aspecto mais saliente do espírito contemporâneo.

Segall, reunindo na Rua Álvares Penteado obras que vêm desde 1908 até 1923, permite-nos observar-lhe o caminho percorrido. A princípio, como toda a gente, fez impressionis-



MARIO DE ANDRADE (1893-1945) e RODRIGO MELLO FRANCO DE ANDRADE (1898-1969)

Fotografia de 1936, acervo de Graciema M.F. de Andrade. Reproduzida de "Mário de Andrade: Cartas de Trabalho", organização de Lélia Coelho Frota, Secretária do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, Brasília, 1981, p. 56

mo. Poderá ver-se desse tempo obras que já indicam forte capacidade pictural. Período de equilíbrio. A personalidade indecisa ainda, mas juvenil e ardida, dá-se muito bem na brincadeira da cor, as formas jamais se diluem totalmente, como na última fase do impressionismo francês.

Certa afinidade com Van Gogh. Uma certa necessidade expressiva da forma que aponta a diretriz posterior.

Segue-se pelo impressionismo de Segall e de repente: supresa. Exasperação. Um elemento novo perturba a calma da evolução. Violências. Exageros. O artista libertou-se dum verdade gasta e está perplexo ante a realidade do quadro. Como que reconhece que até então não fizera Pintura. Cortara arbitrariamente pedaços de natureza. Agora vê-se diante da tela e não sabe fazer um *quadro*, apesar dos estudos e da técnica adquirida. E começa a aprender o quadro.

Dá-se então o desequilíbrio. Prevalência das pesquisas formais sobre a expressão. O artista deforma, não para equilibrar volumes e cores e obter sensações puras (cubismo), não para expressar a realidade sentimental da alma em oposição à realidade visual (expressionismo): deforma para se conservar dentro da função do quadro e se limitar dentro do problema do quadro. Há sempre uma tal ou qual audácia no discriminar assim as íntimas intenções dum artista. O crítico arrisca-se a desvirtuar o exato. Mas existe sempre na realidade concreta dum obra o estigma de tendências muitas vezes inconscientes, as quais cabe ao crítico salientar. Segall torna-se nessa fase (vejam-se os números 56 e 59) dum entusiasmo dionisíaco pelo quadro. Disso as violências. Colorido pelo colorido. Deformação. Vencido o passado, tudo está agora no pintor encontrar seu verdadeiro caminho e personalidade. Restabelecer-se-á então o equilíbrio. Equilíbrio bem mais difícil de se atingir, pois o pintor caminha no desconhecido. Não observa apenas, como espectador, a vida circulante, mas entenece-se por ela e quer vivê-la na pintura. Mas tem de sujeitá-la às leis do quadro. É nessa pesquisa que Segall atinge aquela expressão triangular dos objetos naturais. Já agora a própria cristalização triangular das formas submete muito bem o volume às exigências da superfície (o mais difícil enigma da pintura), resolve a insinceridade da perspectiva e, mais importante ainda, expressa-lhe a alma ingenuamente dolorosa. Esta se revolta contra o profundo antagonismo que existe entre a vida e felicidade. Os triângulos agressivos exprimem essa revolta. São desse período alguma obras notáveis, como *Os Eternos Viajores*, hoje na Pinacoteca de Dresden, e as magistrais litografias para *Os Suaves*, de Dostoiewsky. Além destas litografias, vêm-se desta fase, na exposição, o notável nº 53, *Duas Amigas*, o nº 64 e pouco mais. Mas a maturidade veio ainda modificar a maneira de sentir de Lesar Segall, e conseqüentemente a sua expressão. À revolta seguiu-se o consentimento. A agressiva insubmissão das formas triangulares relaxou-se, ao mesmo tempo que os volumes se enriqueciam e o colorido se recitava. E o novo equilíbrio surgiu. De fato, no estado anterior, o individualismo da solução formal, tudo reduzido a triângulos, chama a atenção para o problema estético, em detrimento da expressão. Agora, as formas se generalizam, humanizando-se. Ao impositivo jogo dos ângulos e das retas, que a violência do colorido ainda acentuava, substitui-se a maleabilidade da curva, que desliza sem lutar, que segue ao léu das imposições, abatida e sujeita.

E alcançou também a proeza voluntária de colorido de certos cubistas. Mas a intenção era outra. Os cubistas renunciaram passageiramente à cor, para estabelecer com mais liberdade certas soluções de forma, como Seurat já o fizera, trabalhando diretamente no preto e no branco, ao ter estabelecido o princípio da *analogia de tom*. Segall abandonou a variabilidade de colorido anterior, por necessidade de expressão. Segall é eminentemente russo. E, agora, bem se lhe nota o eslavismo que lhe faz perceber principalmente o aspecto fatalista da vida. Sua monotonia da fatalidade, de que a literatura russa deu tantos exemplos. Mas, dentro dessa monotonia de cor, que bela riqueza de cambiantes! Que técnica segura de pintor permitiu-lhe construir essa *Família Doente*, sem que tenhamos a menor sensação de cansaço. E esses impressionantes *Mendigos*, (nº 72), e esse magistral *Viúva e Filho* (nº 61), certamente as duas melhores obras da exposição!

Mas, se Lasar Segall exprime aquele fatalismo trágico de que a literatura russa está impregnada, não quer dizer de forma alguma que ele caísse na literatura. É inteiramente pictórico. Pictórica é sua expressão. Pictóricos os seus fins. E é mesmo para espantar a virtuosidade com que se salvou da cor local, do característico em quadros como *Família doente*, em que o tema roça pela anedota, ou nesse pretencioso *Duas Irmãs*, o mais equilibrado trabalho do artista. São realmente quadros visuais. Não é a inteligência, a compreensão refletida dessas pinturas que nos leva a pensar nos dramas alheios da pobreza, da fome e da dor. É a sensação visual que nos obriga a sentir tanta fatalidade. Não provem duma colaboração forçada e posterior da inteligência, antes, puramente sensualista, deflagrada pelas formas, linhas, cores e utilização racional das duas dimensões da superfície. É admirável. E é doloroso de sentir. Raramente se sentirá realizada com tanta eficácia, como nestas obras de Lasar Segall, a expressão miséria miserável.”

b) O ALEIJADINHO E SUA POSIÇÃO NACIONAL

Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1928, pp. 14-26

“Se excetuarmos os tempos de agora, o período que vai mais ou menos de 1750 a 1830, será talvez o de maior mal estar para a entidade nacional brasileira. É nele que vive Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814).

A Colônia dera por dois séculos certas expressões grandiosas da sua significação histórica e social. A Guerra Holandesa, o Bandeirismo, Gregório de Matos, a igreja e convento de São Francisco, na Bahia. Todos estes fenômenos, porém são esporádicos, seccionados geográfica, cronológica e socialmente. Embora expressões muito específicas de colonialismo, são frutos de condições de determinadas capitânicas, não são frutos da Colônia. Não resultam da coletividade colonial. Expressões desta, principiam aparecendo com frequência só mesmo da segunda metade do século dezoito em diante, com a posição burocrática e centralizadora da cidade do Rio de Janeiro, com a expansividade antimarítima das Minas Gerais, com a influência do homem colonial sobre a Metrópole, com a normalização do mestiço.

Então que o Rio de Janeiro principia trabalhando socialmente no emprego que durante o Império havia de sustentar com tanta lógica... O Rio de Janeiro é a maior homenagem que oferecemos ao tropical instinto burocrático da nacionalidade. Não correspondendo a nenhuma necessidade industrial ou comercial do país, usando (e abusando um bocado também...) da sua posição geográfica, o Rio de Janeiro cumpre estrategicamente a sua sincura lustrosa de capital da Colônia e de Nação independente.

A expansividade da capitania das Minas foi geral. O ouro funcionou realmente como o primeiro fixativo da atenção americana de reinos e brasileiros coloniais. Por outro lado, os fatos fortemente desagradáveis da Inconfidência vão repercutir e ter defecho no Rio de Janeiro. A manifestação coletiva da possível em título e verdadeira em norma Arcadia Ultramarina, se sabe que profetiza o Romantismo indianista e cantador do Segundo Império. No Uruguai, nas Cartas Chilenas, nas Marilhas, estão à espera de fecundação europeia, as mães legítimas do Y-Juca-Pirama, de Castro Alves, do modinheiro de salão oitocentista. A expansividade mineira tem outros fenômenos mais concretos: José Joaquim da Rocha, que por 1770 funda a escola de pintura baiana, provavelmente é mineiro. E mineiro sem discussão é mestre Valentim (morto em 1813), parando no Rio de Janeiro.

É muito forte a influência humana que a Colônia principia exercendo sobre a Metrópole. O Judeu revolucionaria os portugueses com os remoques dele. Matias Aires fora colher no *jardim da Europa* as cravinas da vaidade que na São Paulinho daquela época não tinha vergel que desse. As liras de Gonzaga faziam furor em Portugal, muito relidas e muito cantadas. A modinha então, nem se fala! e as acafatas de dona Maria, nem bem pilhavam um momento de recreio, pronto: caíam na modinha. Caldas Barbosa, apesar de mestiço, é aplaudidíssimo nas reuniões e serenitas de Lisboa, e apesar de padre, é pelas modinhas que consegue aplausos. Os próprios estrangeiros, que nem Link põem reparo que a cantiga brasileira encanta mais

que a portuguesa, por apresentar *maior variedade e uma alegria tão franca e ingênua como a nação originária dela*. E era também da seiva da Colônia que principiava se elaborando, lundusado e lambusado de nossos méis e do negro doce, o fato que se tornaria em seguida representativo de Portugal.

Mas a prova mais importante de que havia um surto coletivo de racionalidade brasileira, está na imposição do mulato. A Colônia, por força das circunstâncias econômicas unicamente, e sem a mais mínima intervenção política de Portugal, fazia dois séculos que vinha se enriquecendo de algumas realizações artísticas. Era principalmente na arquitetura que isso... acontecia. Bahia, Pernambuco já estavam cheias de igrejas luxuosas, e algumas até belas. Minas também já inaugurara com engenheiros e mestres-carapinas lusitanos as matrizes de Vila Rica, Mariana, Sabará, mais ou menos na década de 1730 a 1740. Mesmo Caeté, um bocado mais tardinha (1757), era pelo tamanho guassu, um bruto dum munhecação emboaba atormentando a consciência nacional nascente. De todos esses exemplos principiam nascendo na Colônia, artistas novos que deformam sem sistematização possível a lição ultramarina. E entre esses artistas brilha o mulato muito.

Caldas Barbosa e Mestre Valentim são mulatos. Leandro Joaquim, da mesma época e dos melhores pintores do Rio, é mestiço também. O padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), é mulatíssimo e o mais notável dos nossos músicos coloniais. Estou lembrando ainda aquele Joaquim Manuel prodigioso, escutado por De Freycinet, virtuoso em cujos dedos o violão tinha um encanto inexprimível, que vencida em qualquer competição os melhores guitarristas europeus... E carece não esquecer que o pessoalzinho vindo das tradições do tal *Conservatório dos Negros*, que Balbi imaginou sobre os ensinamentos musicais da fazenda de Santa Cruz, chegou a levar no Rio de Janeiro, as óperas de Marcos Portugal... Em Ouro Preto os mulatos representavam tragédias no teatrinho... E o Aleijadinho é mais outro mulato. Bastam estes exemplos para se compreender este lado, não dominante, mas intensamente visível, de como a raça brasileira se impunha no momento.

É curioso de observar que todos estes mulatos aparecem brilhando principalmente nas artes plásticas e na música. Mostram assim o que tinham de fortemente negro neles. O próprio Lereño Selinuntino é mais modinheiro que literato, e como poeta a gente não pode sequer aproximá-lo de Gonzaga, Basílio da Câmara ou Claudio Manuel de Costa. Os afriacnos são fortemente plásticos e musicais. Na música é que eles conseguiram se tornar manifestação permanente de arte americana, habanera, tango, lundú, samba, ragtime e jazz. Pela escultura chegaram mesmo a influenciar as artes européias contemporâneas. Os nossos mestiços do fim da Colônia glorificam a *maior mulataria*, se mostrando artistas plásticos e musicais. Só bem mais tarde é que darão representações literárias notáveis. Naquele tempo não apareceram profetizando para o Brasil uma constância futura genialíssima, especializada nas artes plásticas. Infelizmente isso não passou de rebate falso, uma aurora que não deu dia.

Me espanta mais é muito, ver a sinceridade mesquinha com que historiadores e poetas depreciaram o mulato. Capistrano de Abreu, Oliveira Lima, obedecendo sem nenhuma revisão honesta, à quítilia que já na Colônia os reinos manifestavam contra os mulatos, deixaram páginas sobre isso que não correspondem a nenhuma verdade nem social, nem psicológica. Ultimamente ainda foi Graça Aranha que fez o mesmo numa página que me pareceu repulsiva em sua eloquência romântica. Não fazem mais que se escravisar a um vício reinol de europeus, que já levava Bougainville a desaplaudir as representações de brancaranas nos teatros do Rio de Janeiro, e Martins a ficar todo enquisilado com aquele pano-de-boca do teatro São João, na Bahia, em que um mulato macota, empunhando o caduceu de Mercúrio, sentava cheio de circunstância sobre uma caixa de açúcar...

Que os mulatos eram façanhudos não tem dúvida que sim. Mas eram porém, pelo simples fato de formarem a classe servil numerosa, mas livre. É tantas vezes a classe que desclassifica os homens... Em São Paulo agora os entreveros e crimes surgem entre os Pistone, os Elias Faraht, e também nas últimas noites, entre os húngaros, tchecos e alvuras arianas. É ridículo que certos juízos interessados pequem tanto e virem lugares-comuns. Os mulatos

não eram nem melhores nem piores que os brancos portugueses ou negros africanos. O que eles estavam era numa situação particular, desclassificados por não terem raça mais. Nem eram negros sob o bacalhau escravocrata, nem brancos mandões e donos. Livres, dotados de uma liberdade muito vazia, que não tinha nenhuma espécie de educação, nem meios para se ocupar permanentemente. Não eram escravos mais, não chegavam a ser proletariado, nem nada. Soldados. Na mesma disponibilidade do soldado nacional. E mesmo assim, se compararmos bem a atuação dos mulatos e dos Fanfarrões Mineiros, um Dom João VI, um Dom Pedro I, uma Carlota Joaquina, os poetas coimbrões de Inconfidências, a Diretoria lisboeta da Companhia dos Diamantes, para só lembrar casos salientes e históricos: será difícil decidir quem que tem alma de *mulato* entre esses portugueses e brasileiros sem firmeza nenhuma de caráter. Mulatos, mais *mulatos* que os desgraçados mulatos da maior mulataria.

Porque carece lembrar principalmente essa verdade étnica: os mulatos eram então desgraçados. Raças aqui tinha os portugueses e os negros. Sob o ponto de vista social os negros formavam uma raça apenas. Raça e classe se confundiam dentro dos interesses da Colônia. O que essas duas raças acabaram fazendo, nós sabemos: os brancos não se amolaram com os preconceitos, gostaram deveras das negras corpudas e veio um lundú cantar:

Que bem me importa
Que falem de mim,
Eu gosto da negra
Mesmo assim.
E veio a mulataria.

Já naquele tempo os mulatos, antes de se dispersarem como apenas um dos elementos da raça brasileira, apreciavam, e sempre aparecerão, não como raça, mas como mestiçagem: muito irregulares no físico e na psicologia. Cada mulato era um ser sozinho, não tinha referência étnica com o resto da mulatada. Uns brigões, não tem dúvida, outros mansos, porém. Uns burríssimos e primários, outros vivazes, e tantos até com inteligência fecunda e criadora. A vaidade nuns era humilde noutros. Se um gostava de passear seus pealos, outro manifestava noção doentia da verdade, e caráter organizado não era raro entre eles não. O mansinho, puro, caridoso padre José Mauricio, aguentando a mulatice ingênita de Marcos Portugal e do mano Simão. O dócil e espertalhão do Mestre Valentim daí a pouco ia funcionar discreto nas manobras do vice-rei. O Aleijadinho, despeitado da vida, mucudo, engrolando o latim público para se amansar, amansou? Diz que os escravos queriam bem ele. E o aleijado reinventava curiosamente em Vila Rica, uma existência de artista do Renascimento, entre discípulos que lhe desbastavam a pedra e esculpiam a parte menos importante da talha. E me esqueci de lembrar que na Bahia, primeiro em data nesse congo de mulatos famanazes, Chagas, o Cabra, preludiara com vigor o coro dos santeiros nacionais. Todos estes valores justificam em nossa tradição desses tempos, os possíveis recordes de malandragem e crime que os mestiços, por força da condição e do número, bateram então.

Mas denunciei o mal estar desse período brilhantíssimo, certamente o mais relumeante das artes plásticas brasileiras até agora... Mal estar principalmente da inconsciência nacional que o caracteriza. Justo o contrário do mal estar de agora, em que as diferenciações e oscilações de progresso econômico e o internacionalismo do proletariado nascente, deram origem a um verdadeiro engurgitamento de consciência nacional. De que nós os modernistas de 22, não deixamos de ser um bocado vítimas também...

O mal estar era terrível. Todo o furor plástico da Bahia, o próprio esplendor das terras de mineração, era falso. O Rio de Janeiro, já falei, era apenas a obrigação burocrática, de usar camisa e requifites. O que vinha fazer essa técnica tardonha? O que vinha completar esse poder de artistas ilustres? A que força real da Colônia tudo isso correspondia? A quase nenhuma já. Eram o céu atrasado da grandeza econômica. Toda essa gente gloriosa chegava tarde; e, depois da festa acabada, é que se punha enfeitando o salão. Quando o Recôncavo brilhou de negócio e dinheiro, a nacionalidade incipiente não formulara um nome de pintor

ou de escultor que a representasse. A própria igreja e convento de São Francisco se acaba só em 1750. E se Chagas já esculpia então os santos dele, Manuel Inácio da Costa, se não me engano outro mulato, nem nascera. Nasce dez anos depois mais ou menos, e conhecerá o Sete de Abril, pois morre só em 1849. Quanto ao grupo de pintores baianos, é só depois de 1770 que aparece. O doce José Teófilo de Jesus, amigo das composições bem equilibradas, se comprazendo em só combinar formas com os personagens que representava, criando paz em pintura, morre em 1847. E quanto a Antônio Joaquim Franco Velasco, nascerá por 1780, para morrer em 1833. E era no entanto um dos mais fortes pintores nacionais, espécie de Delacroix antecipado, pelo vigor dramático das suas concepções e movimentos impetuosos das formas. Joga as figuras com uma eloquência de gesto vivo e sabe dar vida, feito um Greco, ao claro-escuro.

Em Minas, o ouro já quase que ocupava apenas os faiscadores. O próprio distrito diamantino desfalecia, depois de ter abarrotado a Europa. Fulgor legítimo fora o dos três primeiros quartos do século, com as maluques esplendorosas dos contratadores, com o naviozinho da Chica da Silva, com o Triunfo Eucarístico de 1733, e com as matrizes das comarcas, feiosas na arquitetura, empetecadas de talha dourada e bonitas no interior sem harmonia. Toda essa brilhação correspondera a um bem-estar econômico incontestável. E até social, se poderá dizer. O episódio dos Emboabas solidificara bem a prepotência dos portugueses, e abatera nos paulistas a pretensão de mando. Mas no momento em que o Aleijadinho, ali pelos trinta anos de vida ou talvez mais, impôs o gênio dele, Minas decaía como quem despenca. O que perseverava era apenas o brilho exterior. E este, essa tradição de fausto é que alimentou e graças a Deus fez funcionar Antônio Francisco Lisboa, e o parceiro dele na pintura, Manuel da Costa Ataíde. E bem parceiro mesmo, porque colaborou com o gênio tanto na obra de maturidade, em São Francisco da Penitência, de Vila Rica (até 1777), como na obra da velhice, pintando a São Bom Jesus de Matosinhos e encarnando figuras dos Passos, em Congonhas (1791-1799).

Por debaixo do brilho roncava uma insatisfação medonha. O que se enxergava porém, era a "bela viola". Pulava de cada ladeira, de cada ponte, de cada chafariz, um padre. Era mesmo uma padraria festeira, sem educação, sem mesmo certa religiosidade exterior (Capistrano de Abreu), desde que Dão Joaquim Borges de Figueiroa, das águas episcopais do ribeirão do Carmo, tirava mais abaruna do que ouro os carumbés. A festa de todos era o sempre cozido colonial de música, teatro e religião. Tinha orquestras em São João del-Rei e Vila Rica. As procissões melodramáticas desciam as abas das coxilhas pisando chão empedrado pela escravaria, mexendo no movimento ritmado dos seus imperadores, imperatrizes, símbolos, alegorias, bulha de tiros, e fogos de artifício menos miríficos às vezes que a dramaticidade física das imagens. Quebrava os corações o célebre Senhor do Monte Alverne, em São João del-Rei, magnificamente estilizado no peito, e com a fisionomia tão docinha que nem o próprio amor de Deus, Pudera! pois o escultor da imagem quem sabe se não fora Jesus mesmo? o tal desconhecido três dias fechado no telheiro, sem material nem instrumentos, partido sem que ninguém visse, e deixando o crucifixo grande lá... Em Vila Rica, divertia muito nas representações da procissão de Corpus Cristi, era São Jorge a cavalo num pingo ajazado à maneira, estribos e rédeas de prata, e inda por cima com algumas efeitoções mais jesuiticamente místicas. 'É o José Romão!', se comentava, repetindo com fatalidade popular, a tradição folclórica tão universal, que mesmo no Brasil se repetirá mais vezes com os pintores baianos José Rodrigues Nunes e Bento Rufino Capinam. Não podiam matutar exegeses folclóricas esses mineiros. Passeavam, rezavam, mapiavam, nem se imaginando decadentes, festança ali e no meio da noite chegada, cada vulto, varapau magruço meio curvo, gente mineira banzava nas ruas carcundas, fazendo relumear nas luminárias de janelas e portas, os botões de ouro do colete e as botas de couro alvinho. Se nos encaravam logo se percebia que eram gente boa, bem cabeluda no braço e no peito entrado e com olhos dum negrume calmo, meigo para todo o sempre. Meiguice... muita melosidade, é certo. No fundo, já aquela moléstia tão dos brasileiros e que Nabuco simbolizou: uma timidez acaipirada, envergonhada da terra sem tradições. Sem tradições porque ignoravam a pátria e a terra. Em verdade, na

consciência daquela gente ainda não tinha se geografado o mapa do imenso Brasil. Ambições, desilusões, nababias, quedas bruscas, esduanismo, mal-estar fundo: era natural que brotasse uma alma com pouca prática de vida, cheia de arroubos assustados, se esquecendo de si mesma nas névoas da religiosidade, supersticiosa, cujo realismo, quando aparecia, aparecia exacerbado pela comoção, longe do natural, dramático, expressionista, mais deformador que os próprios símbolos. E de fato não passou disso a Inconfidência. E foi isso quase que a obra toda de escultor, do Aleijadinho.

Antônio Francisco Lisboa era respeitado. Lhe pressentiam o gênio, e se não enriqueceu, de certo foi porque, ver a maioria dos artistas, gastava o que ganhava. E sabe-se também que foi um mão-aberta. Se ganhou meia oitava de ouro por dia, como refere Bretas, isso durou algum tempo só, antes da celebridade, ou já quando na reta da morte foi explorado pelo discípulo Justino, na construção dos altares para o Carmo de Ouro Preto. Djalma de Andrade comenta que pelo menos durante os vários lustres de Congonhas (1791 a talvez 1810), o Aleijadinho ganhou bem. E chegou a possuir três escravos e uma escrava.

Reconhecidamente aceito como artista de valor, célebre a ponto de lhe aceitarem as exigências e caprichos, o Aleijadinho quase não foi celebrado no tempo dele. Em 1790, o livro de registro dos fatos notáveis, de Mariana, o nomeia já como 'superior a tudo e singular' (Bretas). As Cartas Chilenas apareceram relatando a vida vila-riquense, quando as S. Francisco e N. S. do Carmo já estavam desde muito acabadas. Mas as Cartas não se referem ao Aleijadinho. Era lido, possuía certa instrução que, parece, chegou até o latim bíblico. Mas não se sabe que tenha tido o mínimo contato com os Arcades. Nenhum destes se refere a ele.

Talvez Antônio Francisco fosse mesmo desprezado por causa da cor. Uma prova talvez disso, é que nos documentos relativos à construção da São Francisco (São João del Rei), nunca que vem mencionado o nome dele. Fala-se em 'o artista', no 'famoso arquiteto de Vila Rica'... Só uma ata, por causa de uma necessidade de interpretação, é que esclarece definitivamente ser do Aleijadinho a arquitetura do templo. Famoso e fingidamente esquecido, parece ter sido a posição social que Antônio Francisco Lisboa sofreu na terra dele.

Aliás, durante todo o século passado, se esqueceram dele, e mesmo os que o amam agora e lhe salientam o valor, o deformam as mais das vezes por cruéis incompreensões. Mas parece importante sobretudo evitar que lhe ajuntem à personalidade o epíteto de 'primitivo' por que? Em relação a que? Com a palavra vaga, que tanto pode significar primário como turtuveante iniciador de orientações estéticas novas, a gente salva a própria incompreensão e principalmente o medo das feiúras.

Se tal Cristo do Aleijadinho é disforme, um soldado romano é horrível com seu nariz quase que plasticamente insuportável, se ainda a estátua do São Jorge tem uma carantinha espantada perfeitamente boba, ou se as cúpulas das torres da São Francisco del-Rei, são bolotas de mau parecer: é que o Aleijadinho é um 'primitivo'... Assim a gente evita de reconhecer o mais legítimo e até mais indispensável direito dos gênios, o direito de errar, o direito de fazer também obras feias e dispensáveis. Apavorados pelas feiúras que o Aleijadinho deixou, como Rafael deixou, como Miguel Angelo deixou, como Shakespeare ou Beethoven deixaram, a gente disfarça algum tempo, com uma palavra aleatória e que não significa absolutamente nada no caso, os nossos sustos, os nossos remorsos.

Seim, remorsos. Afirmamos a genialidade do Aleijadinho, mas esbarramos logo com o conceito de genialidade que nos vem da Europa. É a biblioteca de mil volumes sobre Wagner, é a exegese européia, milionária e acomodatória, explicando tudo, os erros, os cochilos, ignorâncias e bobagens de Dante, Camões, Goethe. Não estou esquecendo não, que os gênios são de fato, muito superiores a si mesmos, e que nas obras deles tem um dilúvio de forças, belezas e símbolos, em que eles por si não puseram reparo. Porém, é a mais incontestável das verdades que há nas obras deles outro dilúvio de feiúras e defeitos, em que eles não puseram reparo também. Conceda-se ao gênio o direito de errar, em vez de nos aplicarmos a essa falsificação européia da genialidade que busca reverter feiúras ostensivas em sutilezas do belo.

Pelo contrário, o Aleijadinho ainda está sem uma exegese completa. E os estrangeiros que nos visitaram, no geral se esqueceram dele, o que ainda mais assusta a nossa timidez. Manuel Bandeira já se queixou disso, quando lembrou que foi Saint Hilaire, o primeiro estrangeiro 'a se referir em letra impressa, ao Aleijadinho'. É isso. No fundo, a generalidade dos brasileiros não temos confiança no que é nosso, a não ser depois que estrangeiros nos autorizam ao samba, a Carlos Gomes e à Baía de Guanabara.

Ora, infelizmente os viajantes que se referem a Antônio Francisco Lisboa são de uma desprezível insuficiência. Spix e Martius, nem pio. Rugendas, idem. Saint Hilaire se refere a ele na 'Voyage dans le District de Diamant', diz Manuel Bandeira. Mas na 'Voyage dans le Provençe de Rio de Janeiro e Minas Gerais', moita. No entanto, passou duas semanas em Vila Rica, descreve bastante e pormenoriza as arquiteturas. Num passo curioso, fala que, depois de escassear o ouro, os mineiros 'se contentaram com os pintores da terra. Estes, muitas vezes dotados de genialidade natural, não passam entretanto de miseráveis borra-botas (barbouilleurs), porque não possuem professores nem podem contemplar modelos bons'. Sempre a obsessão do primitivismo. . .

Já o capitão Burton, cuja universalidade de espírito é admirável, e cuja perfeição de observador mereceu os elogios de Tylor, a gente percebe que ficou muito preocupado com o Aleijadinho. Mas não o compreendeu minimamente, além de dar algumas ratas boas. Assim, quando conta que Antônio Francisco trabalhava sem ter mãos, amarrando os utensílios aos antebraços, comenta desastradamente: 'mas o caso de Aleijadinho não é o único de atividade surpreendente nos aleijados, basta lembrar o caso recente de Miss Biffin'. O caso do Aleijadinho se toma, pois, para Burton, o de uma qualquer Miss Biffin. . .

Noutra página chega a descrever com certa pormenorização, a admirável São Francisco, de São João del Rei. Critica razoavelmente as defeituosas cúpulas das torres, e especifica o processo, quase sistemático na arquitetura de Antônio Francisco, de torres em quadrados curvilíneos ('this may be called the round-square tower style'. . .) achando que só se recomenda, porém, pela excentricidade!

E, sonhando com as belezas arquitetônicas do Velho Mundo, não tem uma palavra de elogio para a obra prima, antes conclui conselheiral que os povos jovens da mesma forma que a rapaziada carecem saber que a genialidade principia pela imitação, e só depois cria por si. E que quando a criação precede precocemente a imitação, em geral os resultados são geralmente de mau gosto, desagraciosos e grotescos. O conselheiro não é de todo péssimo, porém a verdade é que o Aleijadinho estava imitando! E se genializava o imitado, culpa não era dele de possuir a violência de temperamento, a grandeza divinatória que o tornava original sem querer.

Burton ainda se refere várias vezes ao Aleijadinho. Acha 'handsome' o exterior da São Francisco, de Ouro Preto, e sem nenhum elogio se refere à talha do Carmo, de São João del Rei, também obra do 'infatigável'. Os Passos, de Congonhas, meio que o horrorizam, chama-lhes 'caricaturas'. Mas, sem perceber o elogio expressionista que fazia, reconhece que, embora grotescas e vis, essas esculturas serviam para 'fixar firmemente os assuntos no espírito da gente do povo'.

Quem talvez melhor percebeu o valor do gênio, creio que foi Von Weech, no segundo escrito que publicou sobre o Brasil, a relação da viagem.

É verdade que passando em Ouro Preto, elogia as fontes da cidade, distingue uma igreja sem janelas (?), e do Aleijadinho e suas obras nem pio. Mas diante dos profetas da escadaria de Congonhas, aos quais o protestante chama de apóstolos, percebe o homem.

'As estátuas dos doze apóstolos, em tamanho natural e pedra-sabão, foram esculpidas por um homem sem mãos; embora não sejam obras primas, os trabalhos deste curioso artista, completamente auto-didata, trazem o cunho de um talento insigne'.

O Aleijadinho não teve o estrangeiro que . . . lhe desse gênio. E por isso nós não acreditamos em nós. O que os brasileiros sabem no geral é que teve um homem bimaneta neste

país, que amarrava o camartelo nos cotos dos braços e esculpia assim. E isso os impressiona tanto, que contam para os companheiros e estes para os seus companheiros. Miss Biffin.

Mas nem Miss Biffin, nem 'primitivo' também. Primitivo em relação a que? Pelo contrário, o caso dele é perfeitamente o de completamento e coroação de uma fase. Ele transporta ao seu clímax a tradição luso colonial da nossa arquitetura, lhe dando uma solução quase pessoal e que se poderá ter por brasileira por isso. Saint Hilaire fez na viagem de Minas, uma síntese verdadeiramente admirável da igreja colonial brasileira. Não deixo de a transcrever inteira.

Construites à peu près sur le modele de celles de Portugal, elles sont beaucoup plus petites que les nôtres. Le clocher ne s'élève point de milieu du toit, il est remplacé par deux tours carrées qui, faisant partie de la façade de l'église, prolongent ses deux côtés, e l'intervalle que les deux tours laissent entre elles, est rempli par un fronton que diminue de largeur de la base au sommet, un peu comme un triangle, e se termine par une croix. Quelques églises de campagne n'offrent qu'un fronton sans ornement; d'autres n'ont qu'une tour ou même elles n'en ont pas du tout, et alors la cloche est ordinairement placée à côté de l'église sous un petit toit soutenu par deux poteaux. Aucune église na de bas côtés. Le sanctuaire n'est point comme chez nous, continu avec le reste du vaisseau; c'est, ainsi que l'indique la dénomination portugaise "capela mor"; une véritable chapelle distincte de la nef, moins élevée et surtout moins large qu'elle. Pour masquer les angles qui, de chaque côté, résultent naturellement de la différence de largeur de la nef e de la chapelle majeure, on construit à droite et à gauche un autel oblique. Au-dessus du maître-autel, qui occupe le fond de la chapelle majeure, s'élève dans une niche une haute pyramide de gradins chargée de chandeliers et bouquets de fleurs; le sommet de la pyramide porte la statue du patron, et les côtés de la niche sont assez généralement accompagnés de colonnes, ce qui forme un ensable d'un effect agreable et d'un gout assez pur. Il ne faut pas s'attendre à trouver, dans les églises de l'intérieur du Brésil, des chefs-d'oeuvre de peinture et de sculpture; on n'y voit aucun tableau, mais les statues des saints, les peintures des plafonds et des murailles, ne sont pas beaucoup plus mauvaises que celles de la plupart de nos églises de province. On a senti chez nous que les édifices religieux empruntaient d'une lumière affaible quelque chose de plus imposant; mais souvent on a exagéré ces effects, et plusieurs de nos temples sont devenus tristes et lugubres: il n'en est pas ainsi des églises brésiliennes; elles sont mieux éclairées que les nôtres; les fenêtres ne sont pas très grandes, mais elles sont plus multipliés et n'ont point de carreaux à petits plombs. La magesté de nos temples ne se retrouve point, il est vrai, dans les églises du Brésil, mais on a beaucoup plus de soin de maintenir la propeté. Toutes sont planchiées et, des deux côtés de la nef, dans une largeur de cinq à six pieds, le plancher est plus élevé d'environ neuf pouces que dans le reste de l'église. Cet espace ainsi exhaussé, est séparé du milieu de la nef par une balustrade de "jacarandá" noir comme l'ébene, et la même balustrade, prolongée parallèlement au maître-autel, sépare encore le sanctuaire de la nef".

Citei por inteiro esta admirável síntese, porque as arquiteturas do Aleijadinho se conhecem nela.

Nas igrejas mineiras do século XVIII a gente percebe a luta de duas influências principais: a do Aleijadinho e a do engenheiro reinol Pedro Gomes Chaves, anterior ao brasileiro. Pedro Gomes Chaves já aplica o processo das fachadas em planos irregulares, às vezes curvilíneos. O documento disso é a Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (1720), empreitada pelo mestre-carpina Antonio Francisco Pombal, tio do Aleijadinho. E é fácil de ver que este imitou o engenheiro português. A fachada de São Francisco de Ouro Preto, não passa dum desenvolvimento mais equilibrado e muitíssimo mais gracioso, da solução de Nossa Senhora do Pilar.

Outra característica da obra de Pedro Gomes Chaves, é o frontão triangular, enunciado por Saint Hilaire, que em vez de formar um todo inteiriço, é seccionado em três partes, duas laterais gêmeas em movimento ascensional, e uma central volumosa, desgraciosa no seu

peso quadrangular, munida ao centro de uma rosaça, que duplica a rosaça do coro, esta encimando imediatamente o pórtico. Esse é um processo bem luso-colonial, freqüente nas igrejas da Bahia, onde aliás, se apresenta mais elegante, com a rosaça substituída por janela com sacada. Também freqüente os templos pernambucanos que nem na Madre de Deus, que é um exemplo típico, e na Espirito Santo, também do Recife, e na achapada antiga Sé de Olinda, o modelo mais lógico. Pedro Gomes Chaves deselegantizou com toneladas de bruteza, os frontões nordestinos, trazendo sem riqueza para as Minas aquele jeito que no final do domínio dos Felipes, se introduzira na arquitetura de Portugal (v.g. as Carmelitas Extintas no Porto, 1628).

A maneira dos frontões de Pedro Gomes Chaves se vulgarizou bem por Minas, e só o Aleijadinho e os que o imitavam, não caíram na deselegância do português. Mas a Conceição de Antonio Dias, a Carmo (Ouro Preto) se infelicitaram seguindo Gomes Chaves. A deliciosa Rosário, também de Ouro Preto, parece fundir as influências de Chaves e do Aleijadinho. Traz a fantasia curvilínea das paredes exteriores, que o Aleijadinho sistematizara nas duas igrejas franciscanas de Ouro Preto e São João del Rei, traz dele as janelas de banda nas torres, com que estas ficam orientadas pelos ângulos e não pelos planos da nave. E no frontão reflete com mais lógica e menos peso, a segmentação tripartida de Pedro Gomes Chaves. Tem ainda uma igreja de São José, não sei donde, que conheço apenas por uma borradíssima reprodução de jornal, me parecendo refletir essas mesmas tendências conciliatórias.

O Aleijadinho, surgindo da lição de Pedro Gomes Chaves, vem genializar a maneira deste, criando ao mesmo tempo um tipo de igreja que é a única solução original que jamais inventou a arquitetura brasileira. E o que tenho por absolutamente genial nessa invenção é que ela contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional, é um protótipo da religiosidade brasileira. Esse tipo de igreja, fixado imortalmente nas duas São Francisco de Ouro Preto e São João del Rei, não corresponde apenas ao gosto do tempo, refletindo as bases portuguesas da Colonia, como já se distingue das soluções barrocas lusocoloniais, por uma tal ou qual dengue, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma 'delicadeza' tão suave, eminentemente brasileira.

É certo que elas não possuem majestade, como bem denunciou Saint Hilaire. Mas a majestade não faz parte do brasileiro, embora faça parte comum da nossa paisagem. Carece, no entanto, compreender que o sublime não implica exatamente majestade. Não é preciso ser ingente para ser sublime. As igrejas do Aleijadinho não se acomodam com o apelativo 'belo', próprio à São Pedro de Roma, à catedral de Reims, à Batalha, ou à horrível São Marcos de Veneza. Mas são muito lindas, são bonitas como o que. São de um sublime pequenino, de um equilíbrio, de uma pureza tão bem arranjadinha e sossegada que são feitas para querer bem ou para acarinhar, que nem na cantiga nordestina. São barrocas, não tem dúvida, mas a sua lógica e equilíbrio de solução é tão perfeita, que o jesuitismo enfeitador desaparece, o enfeite se aplica com uma naturalidade tamanha, que se o estilo é barroco, o sentimento é renascente. O Aleijadinho soube ser arquiteto de engenharia. Escapou genialmente da luxuosidade, da superfectação, do movimento inquietador, do dramático, conservando uma clareza, uma claridade é melhor, puramente da Renascença.

Ainda como santeiro, o Aleijadinho nada tem de primitivo. As suas estátuas e altos-relevos não divergem sensivelmente da estatuária religiosa hispano-portuguesa, nem sequer por um individualismo pronunciado. Divergem muitas apenas por serem melhores que o comum, sobretudo providas de mais caráter, e algumas por serem genialmente plásticas. Porém o individualismo propriamente não se reflete nelas, mesmo nas estátuas torturadas dos Passos. Um ou outro processo de tornear bocas, golpear olhos, etc, é mais maneira técnica de ser, que individualismo propriamente.

Mas, antes de se afirmar qualquer coisa de definitivo sobre o individualismo de Antônio Francisco Lisboa, careceria determinar exatamente toda a obra dele, o que não está feito. São vários os problemas a resolver. Sabemos que a São Francisco de Ouro Preto é inteiramente dele: plano, escultura em pedra e pau, plano de talha. As esculturas de Congonhas, pe-

dra e pau, são dele. A arquitetura de São Francisco (São João del Rei) é dele. A escultura em pedra da Carmo de Ouro Preto é dele ainda. E o São Jorge fraco. Carece discriminar perfeitamente o que é dele na Carmo de Sabará, na São Francisco de Mariana, nas matrizes de São João do Morro Grande e Santa Luiza do Rio das Velhas, e nas capelas das fazendas de Sabará.

Casos há que me parecem encucados e apaixonantes. Assim, o da Carmo de São João del Rei.

Basílio de Magalhães dá essa igreja como iniciada em 1732. Porém se sabe que mais tarde modificaram a fachada. A escultura da porta corre como do Aleijadinho, o que me parece incontestável.

Manuel Bandeira constata que toda a fachada respira a arte do Aleijadinho. Respira. O frontão, mais pueril e esbelto, lembra a desenvoltura audaciosa da São Francisco de Ouro Preto. Os janelões da fachada lembram o da outra São Francisco. A rosaça da clarabóia emprega a perfeição do círculo, que está nas outras duas igrejas certas do Aleijadinho, e raras nas Minas de então.

A Nossa Senhora da Conceição, a do Pilar, a do Rosário (Ouro Preto), Carmo e São Francisco (Mariana), S. Bom Jesus (Congonhas), todas trazem aquela irregularidade fantasista na rosaça, que culminou no sentimentalismo exacerbado e jesuítissimo da Carmo de Ouro Preto. Ainda outra peculiaridade das arquiteturas do Aleijadinho são as torres sistematicamente circulares com as janelas da banda, orientadas para os ângulos da nave. Disposição curiosa que disfarça ainda mais a sensação chata de plano das fachadas. Carmo também traz esta disposição, que Antônio Ferreira de Souza Calheiros imitaria na Rosário dos Brancos, de Ouro Preto (1785). Por tudo isso, também me inclino a crer que o plano primitivo da igreja do Carmo de São João del Rei tenha sido modificado pelo Aleijadinho.

Outro problema a resolver é o dos pórticos das Mercês de Cima e a da São Bom Jesus de Matosinhos, ambas em Ouro Preto. O primeiro é tradicionalmente aceito como do Aleijadinho, diz Diogo de Vasconcelos.

Há um argumento muito forte, me parece, em favor da autoria de Antônio Francisco Lisboa para esses pórticos: ele é o único escultor do tempo, capaz de trabalhar a pedra-sabão com a firmeza que esses trabalhos apresentam. E ambos refletem a sensualidade com que ele sabia salientar o caráter dessa pedra mole. Além disso, a figura do nicho (São Bom Jesus) e a da Nossa Senhora das Mercês respiram uma certa graça grave, um espírito que são da maneira de Antônio Francisco. O anjo então é uma obra prima já, possuindo aquele mesmo sorriso artificial, meio estereotipado do anjo do medalhão, da sacristia da São Francisco de Ouro Preto. Acho difícil contestar a autoria do Aleijadinho nessa figura. E ainda a cabeça do anjo central, bem como os dois querubins da coroa nas Mercês, repetem sem maestria, o coroamento do pórtico da Carmo de Ouro Preto.

Mas vários argumentos contrariam com força tudo isso. O principal de todos é a concepção do conjunto, absolutamente contrária em estilo e liberdade, aos outros portais do Aleijadinho. Ele possuía uma audácia admirável, movimentadíssima apesar de serena, do decorativo barroco. Fugiu do nicho até quando este se tornava provável como na fonte de São Francisco de Ouro Preto. Sentindo nas mãos o dengue mulato da pedra azul, fazia ela se esborçar com ardor molengo e lento. Mas esses dois pórticos apresentam uma composição, uma ordem fria, quase luisfelpica na São Bom Jesus, e compacta por demais, incipiente, de estudante nas Mercês. Principalmente isso: frieza. Com excessão do arcanjo do nicho, esses pórticos gelam a gente. Não possuem aquela volúpia plástica, que é a qualidade mais forte das pedras do mulato. E ainda por cima, o relevo representando o Purgatório (São Bom Jesus) com as chamas naturalistas, não revela aquela audácia estilizadora que modelou as volutas de nuvens na sacristia do Carmo, o leão quase bizantino junto ao Daniel de Congonhas, e as esplendidamente pétreas ondas do púlpito de Jonas, em Ouro Preto.

A minha incerteza entretanto pende mais para acertar a autoria do Aleijadinho nessas obras que a negá-la. Não consegui obter as datas desses pórticos. Talvez por elas a gente pos-

sa esclarecer muita coisa. Serão obras de mocidade? . . . Francamente, parecem. Mostram essa aplicação do aluno, essa gelidez, essa obsessão do alheio, com que os novos se apresentam no geral.

E o Aleijadinho, de fato nada teve de anormal na sua evolução artística. Foi evoluindo gradativamente. Só depois dos trinta e cinco anos é que se mostra na maturidade prodigiosa e ainda sã que deixou nas duas São Francisco e nas pedras das duas Carmos, uma das elevadas expressões plásticas do gênio humano. Depois a doença chegou. . . E foi Congonhas. O gênio sofre fisicamente demais, e se não decaí propriamente, doença e velhice o perturbam. A obra de Congonhas, freqüentemente genial, várias vezes sublime ainda, turtuveia. É irregular, mais atormentada, mais mística, berra num sofrimento raivoso de quem sabemos que não tinha paciência muita, apesar das leituras bíblicas. A gente percebe o impacientado que no catre final, pedia para Deus que lhe passasse enfim sobre o corpo malevo os 'divinos pés'.

Me parece muito importante repisar esta realidade histórica. O sentimentalismo ambiente, esquecido das datas, se inclina a ver nas obras do Aleijadinho, as obras do doente, sofrendo horrores com essa tal de Zamparina misteriosa, que estava invalidando outro artista brasileiro, o pintor Leandro Joaquim. O aparecimento da doença divide em duas fases nítidas a obra do Aleijadinho. A fase sã de Ouro Preto e São João del Rei se caracteriza pela serenidade equilibrada, e pela clareza magistral. Na fase de Congonhas do enfermo, desaparece aquele sentimento renascente da fase sã, surge um sentimento muito mais gótico e expressionista. A deformação na fase sã é de caráter plástico. Na fase doente é de caráter expressivo.

É certo que em Congonhas o Aleijadinho tratou mais a madeira do que a pedra. Ora, ele foi um técnico formidável, que sabia perfeitamente se condicionar aos materiais que empregava, bem como até que ponto os podia condicionar à sua imaginação expressiva. Os planos arredondados, principalmente o audacioso embarrigamento das paredes laterais, na São Francisco de São João del Rei, aproveitam admiravelmente o valor da taipa na arquitetura, assim como existe uma diferença forte de concepção entre as esculturas de madeira ou de pedra. A 'moralidade' das esculturas dele é prodigiosa por isso. Na pedra foi um plástico intrínseco, na madeira um expressionista às vezes feroz. Na pedra mais dura, mais eterna, ele caracteriza sempre e salienta a sensação de nobreza e de eternidade, que a pedra tem. As suas figuras guardam um imóvel profundo; não são os gestos que movimentam as pedras dele, é a luz. Suas pedras permanecem perfeitamente conceituais, nesse valor de eternidade incorruptível que torna mesmo a pedra tão solitária, tão nobre no alheio da natureza. Nas cenas dos púlpitos, nas fontes de sacristia, nos profetas de Congonhas, as pedras edificam num ritualismo estático, a que as redondezas lisas dos volumes ainda acrescentam esse paroxismo de volúpia, que está mesmo sempre junto do êxtase e das calmas hieráticas.

Só duas vezes o Aleijadinho escapou desse . . . Classicismo da pedra. Uma delas foi no São Francisco da fonte de sacristia. Nessa figura maravilhosa, a pedra não vem mais tratada com um valor dinâmico puramente plástico, mas antes o corpo está concebido com uma intensidade, uma força esplêndida de vida. A outra foi feita no medalhão de fachada, nessa mesma São Francisco de Ouro Preto.

O Aleijadinho manifesta freqüentemente a tendência para deformar as figuras lhe aumentando um pouquinho o tamanho da cabeça. Isso vem no São Jorge, nos profetas de Congonhas, nos painéis dos púlpitos. Esse é um processo comum aos escultores góticos de França, que aparece por exemplo, nos patriarcas de São Trophime (Arles), no portal norte da catedral de Lion, em alguns dos profetas e na série admirável dos apóstolos, em Amiens, nos Gêmeos, de Chartres, nos profetas, apóstolos, no São João Batista, da fachada principal de Reims, e ainda é mais sistemático nas frisas e capitéis historiados, como na Notre Dame du Port em Clermont, e nas igrejas do Puy de Dôme. Esse processo, reinventado entre nós pelo Aleijadinho, dá para as figuras uma força impressionante, meio fantasmal. Um tempo imaginei, que no caso dos profetas da escadaria de Congonhas, isso derivasse das necessidades da

escultura arquitetural, a desproporção vindo de propósito para que desse proporcionalização dentro da perspectiva. Que é proposital estou certo. Mas se nos profetas de Congonhas ela se justifica pela necessidade arquitetônica, o caso dos púlpitos historiados parece antes designar uma intenção expressiva, para tornar mais impressionantes as cenas descritas. Já o processo desaparece nas fontes de sacristia, vem raro e com manifesta intenção expressionista nos Passos, para tornar certas figuras (no geral os infiéis) mais impressionantes, mais assombrosas. E não aparece nesse incomparável medalhão em que São Francisco recebe os estigmas, que, já falei, foi uma das duas vezes em que o Aleijadinho fez a pedra sabão servir exclusivamente às suas intenções expressivas. A cena é tratada realisticamente, o corpo do santo ajoelhado se joga para trás, como impulsionado ao contato dos raios que vêm das feridas do Crucifixo. O corpo é que está impressionante pela proporção e movimento com que domina o âmbito do medalhão. Esse é um dos momentos mais geniais da escultura do Aleijadinho, em que à doçura divina de primitivo italiano se alia um movimento, um senso realístico admirável.

Mas com a doença, o sofrimento insofrido, vira expressionista, de uma violência tão exasperada que não raro se torna caricatural. Nos Passos, ele está lidando com a madeira, bem mais mole que a pedra, de uma plasticidade mais servil. Não obedece a ela. Ela é que o serve totalmente, e aos seus ódios terríveis (a série caricata dos soldados romanos), a seus amores divinos (alguns dos Cristos, principalmente o que está sendo pregado na cruz), e aos seus carinhos humanos (como na figurinha da criança com o cravo, o São João dormindo, as mulheres na subida do Calvário, o bom ladrão). Mas nem tudo é bom mais. Se na pedra dos profetas se observa apenas uma tal ou qual irregularidade, uma certa hesitação em criar, muito desconfortável, os Passos contém figuras positivamente deploráveis, que a gente chega a duvidar sejam do Aleijadinho, serão? . . . Na subida ao Calvário, o Cristo é detestável, e outros horrores se vêem, principalmente na flagelação e na coroação de espinhos.

Trabalhando com técnica perfeita, ele foi de uma variedade assombrosa. O individualismo divaga, pouco aferrável em tamanha riqueza de expressão. Sem dúvida que muita coisa que hoje dizemos dele era dos seus alunos escravos, embora nem primitivo ele seja, no sentido de precursor de uma orientação estética ou de um estilo, pois que nem os seus próprios companheiros de atelier lhe prolongaram a obra. . . Sem dúvida ainda que muito corpo, muita rocalha, muita cara, ele deve ter esculpido, aporrinhado da vida, corrido de sofrimento, afobado pela ingência da trabalhadeira.

Raro realista, foi um deformador sistemático. Mas a sua deformação é de uma riqueza, de uma liberdade de invenção absolutamente extraordinárias. Falaram que ele ignorava escultura, e principalmente ignorava anatomia. . . Isto aliás, não tinha importância nenhuma, porque confundir escultura com anatomia é que é ignorância vasta. Porém, ele nem ignorava nem isso não. Quem fez a fonte de São Francisco, o medalhão dos estigmas, o Cristo pregado na cruz, o braço do soldado tocando trombeta, o São Pedro, a expressão de dor do soldado de orelha cortada, nos Passos, sabia realizar magnificamente os valores anatômicos, quando estes coincidiam com, e acentuavam o valor expressivo que ele queria tirar da madeira ou da pedra. E vivendo no Barroco e o expressando, ele vai além das lições barrocas que presenciava, o seu tipo de igreja é de um sentimento renascente, e na torréutica ele manifesta uma ciência de composição equilibrada, muito serena, que escapole do barroco também. E na escultura ele é toda uma história da arte. Bizantino às vezes, como no leão de Congonhas, freqüentemente gótico, renascente às vezes, freqüentemente expressionista, é alemã, evocando Cranach, Baldung, Klaus, Sluter; e mais raro realista, de um realismo mais espanhol que português.

O Brasil deu nele o seu maior engenho artístico, eu creio. Uma grande manifestação humana. A função histórica dele é vasta e curiosa. No meio daquele enxame de valores plásticos e musicais do tempo, de muito superior a todos como genialidade, ele coroava uma vida de três séculos coloniais. Era de todos o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um in-

consciente de outras existências melhores de além-mar: um aclimado, na extensão psicológica do termo. Mais, engenho já nacional, era o maior boato falso da nacionalidade, ao mesmo tempo que caracterizava toda a falsificação da nossa entidade civilizada, feita não de desenvolvimento interno, natural, que vai do centro para a periferia e se torna excêntrica por expansão, mas de importações acomodáticas e irregulares, artificial, vinda do exterior. De fato Antônio Francisco Lisboa profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeida Júniores posteriores, tão raros! são os suficientes para confirmar.

Por outro lado, ele coroa, como gênio maior, o período em que a entidade brasileira age sob a influência de Portugal. É a solução brasileira da Colônia. É o mestiço e é logicamente a independência. Deforma a coisa lusa, mas não é uma coisa fixa ainda. Vem economicamente atrasado, porque a técnica artística nas Minas foi mais lenta a se desenvolver, que o esplendor econômico feito apenas das sobras de um colonialismo que visava unicamente enriquecer Portugal. Por isso, ele surge quando já não correspondia a nenhuma estabilidade financeira. É um verdadeiro aborto luminoso, como abortos luminosos foram a valorização da borracha e do café, e por muitas partes a industrialização de São Paulo.

Mas abraçando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura, por outro lado, mestiço, ele vagava no mundo. Ele reinventava o mundo. O Aleijadinho lembra tudo! Evoca os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no gótico, quase francês por vezes, muito germânico quase sempre, espanhol no realismo místico. Uma enorme irregularidade vagamunda, quase seria diletante mesmo, se não fosse a força de convicção impressa nas suas obras imortais. É um mestiço, mais que um nacional. Só é brasileiro porque, meu Deus! aconteceu no Brasil. E só é o Aleijadinho na riqueza itinerante das suas idiosincrasias. E nisto o principal é que ele profetizava americanamente o Brasil. . . .”

C) OSWALDO GOELDI

Diário Nacional, São Paulo, 22 de março de 1929

“Está em São Paulo uma das figuras mais interessantes dentre os artistas contemporâneos do Brasil. Já principia por ser filho do grande Goeldi que fez o museu do Pará. Porém Oswaldo Goeldi não vive na sombra das glórias paternas, é artista, um dos melhores artistas gráficos, neste país que até hoje não teve quem substituisse a falta que Angelo Agostini deixou.

A meu ver, além de artista gráfico num país paupérrimo desse gênero de arte, Oswaldo Goeldi, tem ainda outro mérito excepcional: faz a arte dele, sem a mínima lembrança de que arte é também comércio.

Poderão falar que esses méritos não importam em nenhum valor estético e que apesar deles Oswaldo Goeldi pode ser artista ruim. De acordo: mas num país em que nenhum sacrifício desmoraliza, contanto que renda uns cobres; num país onde os artistas não se envergonham de confessar, até aos críticos, todas as concessões que fazem para ganhar dinheiro, a personalidade de Oswaldo Goeldi sobressai. Que nem o pai dele sobressai.

Mas dentro já da crítica estética, Oswaldo Goeldi continua sobressaindo. Trabalhando com afeição especial a gravura em madeira adquiriu nela uma técnica e uma personalidade absolutamente excepcionais aqui. O corte dele, nervoso, percuciente, abre no branco e negro, a confissão de um indivíduo característico, filho bem de germânico. Sonhos fortes em que o realismo anda rastreado os transbordamentos de uma sensualidade exacerbada. Indivíduos estranhos, a vida viva dos pescadores brasileiros, a fatalidade dos urubus. É uma proclamação de visões fortes, impressionantes mesmo. E bem plástica. Oswaldo Goeldi não apresenta nada de literatura nas xilografias dele. São xilografias, na melhor expressão do termo. Ele revela o que está além da palavra, e que está nos limites da gravura em madeira. Isso é um valor excelente. Sobre tudo aqui, onde infelizmente grassa uma plástica de efeitos e de sentimentalismo muito mais próxima da literatice que da plástica propriamente.

Oswaldo Goeldi está apenas de passagem por São Paulo. Segue breve para a Alemanha, onde a convite de Alfredo Kubin, hoje artista gráfico de fama universal, vai editar a série dos seus *Pescadores Brasileiros*."

d) O SALÃO

Diário Nacional, São Paulo, 13 de setembro de 1931

"Este ano o Salão de Belas Artes, do Rio, teve um aspecto novo. O arquiteto Lucio Costa, que com uma liberdade admirável está dirigindo a Escola Nacional de Belas Artes, resolveu abrir as portas do Salão, a todas as obras apresentadas. O que quer dizer que a comissão organizadora limitou-se a convidar artistas, dispor quadros, aguentar com as responsabilidades sem se irrogar o direito, melodioso para qualquer vaidade, de se imaginar juíza do mundo e da beleza. Não cortou ninguém, não recusou entrada a nenhum quadro. O público que julgue e castigue.

Diante desse critério, sucedeu o que era de prever: os artistas moços compareceram oferecendo batalha, os artistas velhos, bem-pensantes, o bem-pintante, fugiram em quantidade, recusaram batalha sob pretexto de que os novos são 'insulto à arte', são ignorantes, são loucos, são cabotinos, etc, etc. Dos nomes consagrados da velha guarda apenas poucos se apresentaram. A prevalência dos modernos foi por isso completa.

Essa covardia dos velhos é realmente irritante. Sob qualquer critério histórico ou filosófico, o processo adotado por Lucio Costa e a Comissão é o único esteticamente aceitável. A própria incompetência técnica, a própria inexistência de qualquer estudo ou reflexão preliminar são injustas para garantir o valor de uma criação artística. Deus me livre de afirmar que cultura, técnica, trabalho são desnecessários em arte, sou mesmo dos que exigem isso de um artista para considerá-lo realidade criadora permanente; mas se a arte vem de cultura, exige técnica, uma determinada obra de arte, certos determinados aspectos da criação não só prescindem de cultura e técnica, como são prejudicadas por elas. O que em parte grande estraga o romanceiro popular nordestino é a pretensão de cultura, e por outro lado, os criadores do Impressionismo tiveram que ignorar a forma, a composição, a pincelada e a paleta renascentes ou acadêmicas para criar o que nos deixaram de bom. E de ruim. Assim, se filosoficamente não existe arte verdadeira e todas as artes o são: não é possível historicamente, mesmo e especialmente no Salão que é fenômeno de arte erudita, determinar o que está sendo e o que será, na interminável evolução da técnica e do sentimento da beleza, a manifestação que dá prazer artístico individual ou a que concorrerá de qualquer forma para enriquecer ou organizar a humanidade. Os velhos sabem disso, sabem que Miguel Angelo foi censurado por causa da Sixtina, que Greco passou por louco e Manet foi muito rido; mas na verdade que nas suas fugas e covardias eles defendem não é a arte não, mas as suas peçoinhas empafiosas, as gloriólas que conquistaram e o dinheiro que lhes vem disso. Se recusam a comparecer, porque assim o público pelos seus governos impressionado pela idéia de respeito aos consagrados, que é mesmo uma das normas tradicionais da bestice coletiva, recusará no ano seguinte o acesso aos novos, para que os velhos compareçam. Covardia. Simplesmente covardia.

Mas vamos gozar o Salão deste ano enquanto a inadvertência do Governo permite que Lucio Costa continue sendo útil e bem orientado. Os modernos se destacam em toda a linha, muito embora não apareça na exposição nenhuma obra que se possa dizer formidável. Dos novos já nossos velhos conhecidos só Di Cavalcanti está bem representado com um painel de negros, um excelente grupo de mulatas de uma iridescência de pastel claríssima. Tarsila está mal representada e Anita Malfatti também, embora apresente dois dos seus mais belos quadros da fase expressionista, o Homem Amarelo, e a Estudante Russa. Duas obras admiráveis porém já nossas conhecidas. O que a artista está fazendo de novo me inquieta, não consigo perceber bem ao que ela se destina com trabalhos de ordem tão diversa e transitórios como Puritas, Torrando Café, e Natureza Morta.

Três figuras novas me parecem se firmar definitivamente no Salão: Vitorio Gobbis, Cândido Portinari e Alberto da Veiga Guignard. Não é possível estudá-los aqui, e o farei em tempo, são para mim as revelações do Salão. De Gobbis se destaca especialmente um Retrato, de uma lógica de construção, de uma sensualidade de matéria realmente esplêndidas. Portinari com o Violonista nos dá talvez a melhor obra do Salão. Obra notável, de um encanto impregnante, que a gente não esquece mais. Guignard parece hesitar ainda entre a pintura construída e a pintura . . . destruída. Povoada-se de fantasmas e fluidez. A sua pincelada parece ter remorsos de abandonar a plasticidade gorda do óleo e se esgueira num fru-fru de quase crepe-da-China. É encantador.

Do . . . outro lado há dois anjos músicos, Ismael Neri e Cícero Dias. São 'completamente loucos' como se diz. Cícero Dias mais dentro do sonho, ao passo que Ismael Neri vive mais dentro de uma realidade por assim dizer, translata. Este prefere os instrumentos de sopro, os seus cantos são mais fortes, são mais serenos, mais construídos. Nas obras mais recentes atinge a um equilíbrio de invenção e plasticidade que é realmente raríssimo no gênero de criação plástica a que se dedica. Em Formação, esse equilíbrio está com uma pureza mesmo extraordinária.

Quanto a Cícero Dias, que toca viola e harpa, está se completando admiravelmente. Se é certo que vai abandonando em grande parte aquele sentido de tragicidade que foi o que nos deu de melhor na sua primeira fase, ganha em compensação cada vez mais como riqueza de invenção e como técnica. O ao mesmo tempo violento e gracioso Retrato de Estácio de Sá, é uma das criações mais completas que já nos deu.

Em suma: um Salão que me deixa otimista. A obra prima não é cotidiana. E se o Brasil tivesse agora uma revista, gênero Crapouillot, que dedicasse um número ao Salão deste ano, todos sentiam que o nosso Salão não difere em nada de um Salão da universal Paris. Mas constatando isto a minha carranca se fecha porque me recordei de novo que é justo nessa aparência que está o nosso primeiro, derradeiro único mal.

e) DI CAVALCANTI

Diário Nacional, São Paulo, 8 de maio de 1932

"Di Cavalcanti resolveu fazer uma nova exposição de suas obras em São Paulo. E essa exposição se abrirá amanhã pelo que anunciam os jornais. Vamos celebrar esse fato, pois fazem nada menos de onze anos que o decorador do teatro João Caetano, do Rio de Janeiro, não nos dá uma apresentação coletiva de obras suas.

Eu tenho seguido a evolução de Di Cavalcanti desde quase o início dela. Pelo menos, desde aquela fase muito inicial em que esse homem curioso, símile paulista, símile pernambucano, símile carioca, como legítimo brasileiro que é, fazia um simbolismo lânguido, muito de importação, em que umas mulheres muito vagas, muito misteriosas, numa semi-vidgindade acomodática de assombrações, mal se delineavam na neblina do pastel. Esse foi um tempo de delicioso artificialismo em nossa arte paulista. Guilherme de Almeida afirmava o talento, cantando águas-furtadas, absinto, pervincas femininas e a queda outonal do folheto das árvores. Uma caçoada de amigo, muito em voga então, já demonstrava bem a consciência de artificialismo em que nos deleitávamos, falando que a Prefeitura do Dr. Washington Luiz mantinha uma centena de empregados para pintar de amarelo as folhas dos nossos plátanos, e espalhá-las pelas ruas para que o futuro poeta de Raça, coroado de pervincas, e tremendo de muito absinto ingerido, cantasse tristemente o outono. Di Cavalcanti com os vultos mal visíveis das suas pinturas era um dos protagonistas do teatrinho. Ele conta mesmo que, numa dedicatória eu o chamei de 'menestrel dos tons velados', nomeação que reparando bem não está errada, mas me enche de muita vergonha. Parece boba. É uma das verdades mais profundas desta vida que não tem coisa de que a gente se arrependa mais ao passar do tempo, que das dedicatórias deixadas por af. Dedicatórias e sentença de álbum são talvez as maiores fon-

tes de ridículo desta nossa humanidade. Rapazes, nunca chamem ninguém, nem de gênio nem de nada. Abre-se a porta, e um dia vocês também se surpreenderão chamando alguém de 'menestrel dos tons velados'.

Di Cavalcanti usava então de preferência o suavíssimo pastel, em místicas fugas da realidade. Mas nessa criação de um mundo feminino muito irreal, já permanecia nele, aquele senso de observação crítica do nosso mundo, aquela fidelidade à realidade, que seria o caráter mais permanente da arte dele, a sua melhor significação em nossa arte moderna. E foi também o que lhe deu a inesperada finalidade adquirida em tempo com as suas pinturas e desenhos de ordem pragmática.

De fato: Di Cavalcanti pretendia criar mulheres da angelitude então em voga, nascidas das criaturas extravagantes (para nós, latinizados) que assombravam os livros de Maeterlink, de Ibsen e Dostoiévsky. Mas Di Cavalcanti maltratava as suas mulheres. Também passara já pela experiência dos desenhistas franceses e belgas, as dançarinas de Degas e a chanteuses de Toulouse-Lautrec. Nada intencionalmente, nos seus pastéis de então, no meio dos tons velados com que cantarolava a sua cantiguinha artificial, punha já em valor certos caracteres depreciativos do corpo feminino, denunciava nos seus tipos uma psicologia mais propriamente safada que extravagante, com uma admirável acuidade crítica de desenho.

Também essa fidelidade ao mundo objetivo, e esse amor de significar a vida humana em alguns de seus aspectos detestáveis, salvaram Di Cavalcanti de perder tempo e se espediar durante as pesquisas do Modernismo. As teorias cubistas, puristas, futuristas passaram por ele, sem que o desencaminhassem.

Di Cavalcanti soube aproveitar delas o que lhe podia enriquecer a técnica e a facilidade de expressar a sua visão ácida do mundo, se enriqueceu habilmente, sem perder tempo. Nacionalizou-se conosco, ao mesmo tempo que o Modernismo o fazia mudar de hora e de estação. Abandonou os tons velados de outono e crepúsculo, para se servir de todas as vibrações luminosas da arraiada e da possível primavera. Principalmente com a sua admirável série de mulatas, de que ele soube revelar o rosado recôndito. Di Cavalcanti conquistou uma posição única em nossa pintura contemporânea. Em nossa pintura brasileira. Sem se pretender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. Não confundiu o Brasil com paisagens; e em vez do Pão-de-Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais. Analista do Rio de Janeiro noturno, satirizador odioso e pragmata das nossas taras sociais, amoroso cantador das nossas festinhas, mulatista mor da pintura, este é o Di Cavalcanti de agora, mais permanente e completado, que depois de onze anos, vai nos mostrando de novo o que é."

4.3.1.2. RODRIGO MELLO FRANCO DE ANDRADE (1898-1969)

A redescoberta de valores do passado ignorados à época, como a arquitetura e demais manifestações do barroco, somou-se nesta geração de modernistas, à revelação de aspectos relevantes da contemporaneidade. Sem discriminação, como já reparamos, entre o "erudito" e o "popular".

Estas qualidades estão aparentes nos textos de Rodrigo Mello Franco de Andrade *A Pintura Colonial em Minas e Francisco Xavier de Brito*, onde o então diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional esclarecidamente localiza preconceitos sobre supostas rudezas e deformações na obra do Aleijadinho, e identifica com segurança o vocabulário do popular na pintura de Silvestre de Almeida Lopes. Em *A Paisagem Brasileira até 1900*, texto publicado no Catálogo Geral da II Bienal, em 1953, Rodrigo dá igualmente prova de sólida informação e invulgar juízo em relação à pintura desse período. Discerne o

"genuíno sentimento de identificação com a paisagem brasileira" na obra de Agostinho José da Mota, destaca as "altitudes em que se comprazia" Fachinetti e confere a Jorge Grimm e Castagneto o seu justo lugar no panorama das artes visuais de 1900.

Data de 1968, um ano antes da sua morte, o texto que escolhemos para dar amostra da sua análise da exposição individual de um artista. Trata-se de Luiz d'Horta, cujo trabalho é aí avaliado com minúcia, humor e rigor.

Lélia Coelho Frota

a) A PAISAGEM BRASILEIRA ATÉ 1900

Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, dezembro de 1953, pp. 7-10.

"A pintura de paisagem no Brasil, em sua parte mais valiosa, foi até recentemente obra de estrangeiros. Aos artistas portugueses que vieram ao nosso país, no período do povoamento e da colonização, faltava a tradição de paisagistas. As primeiras representações de aspectos da terra brasileira não são obras de pintura lusitana: são 'prospectos' e panoramas convencionais devidos a cartógrafos e engenheiros. A espessura das florestas, virgens do interior e a alva extensão das praias do litoral do Brasil, se foram objeto de descrição dos cronistas na fase seguinte ao descobrimento, terão impressionado os pintores vindos da metrópole, mas sem inspirá-los como artistas plásticos.

Coube ao holandês Franz Post, que acompanhou o Conde João Maurício de Nassau, em sua aventura americana, o destino de pioneiro e mestre até hoje sem par dos paisagistas da nossa terra. Embora não fosse pintor que, no gênero alcançasse a qualidade de seus patrícios e contemporâneos Jacob Van Ruysdael e Hobbema, sua obra tem a importância singular, na história da pintura, de construir, como assinala um crítico autorizado, 'a primeira reação artística de um ocidental diante do exotismo.'

Cessado o breve domínio holandês, em território brasileiro, não parece que tenham ficado aqui pinturas de Post, de onde se pudesse originar uma escola de paisagistas nacionais. O Conde de Maurício terá carregado, ao regressar à Europa, com seus trastes e papagaios, uma por uma das tábuas e telas em que, sob encomenda ou espontaneamente, o conterrâneo tinha fixado aspectos do Brasil. Somente depois de decorridos mais de dois séculos principiaram a retornar a nosso país, pouco a pouco, pela mão de colecionadores beneméritos, as obras de Franz Post. Os artistas luso-brasileiros, durante todo o período colonial, se aplicaram quase exclusivamente à pintura religiosa e aos retratos. Alguma paisagem porventura introduzida como 'fundo' a suas obras, de um gênero e do outro, é cenário inexpressivo de convenção, sem nenhuma relação com qualquer aspecto da natureza de nosso país.

Se se encontra, excepcionalmente, vista autêntica da terra brasileira em nossa pintura anterior ao século XIX, será obra ingênua de arte popular e não de nossos mestres coloniais abalizados, ainda dos que se manifestaram mais espontâneos e versáteis.

Todavia, sejam embora de fatura deficiente ou mesmo rude, essas obras genuínas possuem às vezes valor plástico e não puramente documentário. No domínio da pintura erudita, quem sucedeu a Franz Post, a distância de mais de século e meio, como autor de paisagens brasileiras, foi o francês Nicolas Antoine Taunay. Com a sensibilidade peculiar a um *petit maître* patrício e contemporâneo de Fragonard, advertido senão imbuído, depois da Revolução, dos postulados artísticos de David, ele fixou memoravelmente alguns aspectos do Rio de Janeiro em obras de pequenas dimensões, utilizando uma técnica apurada para exprimir as emoções que sentiu diante da natureza tropical.

Posto que tivesse sido o professor principal de pintura em nossa Academia de Belas Artes, cujas atividades então se iniciavam, Nicolas Taunay não deixou discípulos à sua altura, nem mesmo quem lhe refletisse a influência entre nós. Permaneceu, aliás, pouco tempo

no Brasil, sucedendo-lhe o filho, Félix Emile Taunay, que se aclimou muito bem ao nosso país, mas infelizmente não herdara o talento paterno e, se produziu paisagens de proporções consideravelmente maiores, estas foram sempre de qualidade bastante inferior.

De origem também estrangeira, embora sua formação artística se tenha feito inteiramente no Brasil, na mesma Academia de Belas Artes onde logo se tornou professor da cadeira de paisagem, foi o pintor Augusto Müller, que pintou, no gênero, obras talvez a reclamar apreço maior do que têm merecido.

Depois dele, o aluno formado em nossa Academia e que se tornou principalmente paisagista já nascera no Brasil: Agostinho da Mota. Laureado, porém, com prêmio de viagem à Europa, estudou na Itália, com professor francês e refletiu em sua pintura mais esse ecletismo acadêmico, de atelier franco-italiano, que genuíno sentimento de identificação com a paisagem brasileira.

Mais numerosas que as suas foram as obras do mesmo gênero produzidas contemporaneamente no Brasil por diversos pintores franceses (um dos quais discípulo de Corot, — Henri Nicolas Vinet) e, sobretudo, pelo italiano Facchinetti, paisagista da Serra da Mantiqueira, de São Tomé das Letras e outras altitudes nas quais se comprazia.

Nosso mestre Victor Meirelles os teria superado na paisagem brasileira, pelas aptidões incontestavelmente superiores que possuía, se a princípio as encomendas de quadros de batalhas o não tivessem desviado do gênero e, mais tarde, as necessidades de dinheiro não o ficassem a compor um panorama colossal do Rio de Janeiro ao gosto popular, para exibição com entradas pagas, trabalho braçal que terá incompatibilizado sua sensibilidade com o ofício de paisagista.

O italiano De Martino, que posteriormente se tornou pintor oficial da Corte de Sua Majestade Britânica, deixou trzentas e quarenta e três telas no Brasil, segundo um informante metucioso, celebrizando-se no papel de marinista brasileiro. Ao alemão Jorge Grimm, entretanto, nossa pintura de paisagem ficou a dever muito mais que a De Martino, pois a ele se filiam todos ou quase todos os paisagistas nacionais que apareceram desde os últimos anos do século passado até o advento do movimento modernista. De seus discípulos diretos, o mais dotado talvez, Batista Castagneto, deixou obra principalmente de marinista. Mais famoso, porém, como paisagista foi Antônio Parreiras, cuja produção, por ter sido realizada já no decurso do novecentos, só pode ser representada na presente exposição por poucas telas pintadas ainda ao expirar do século XIX, nas mesmas circunstâncias que João Batista da Costa."

b) ARTISTAS COLONIAIS: Francisco Xavier de Brito

Cadernos de Cultura, Ministério da Educação e Cultura, nº 113, Rio de Janeiro, 1958, pp. 55-61.

"Como já se adiantou na notícia anterior, Francisco Xavier de Brito trabalhou no Rio de Janeiro até outubro de 1738, tendo partido depois para Vila Rica, onde permaneceu pelo menos desde 1741 até a data de sua morte, em 1751.

Nas escrituras lavradas para estabelecer as condições das obras de talha que executou em benefício da igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro, designaram-no mais de uma vez como 'escultor' e 'mestre escultor'. E, quando, em 1790, cerca de quaranta anos depois de sua morte, o Vereador Segundo da Câmara de Mariana, Joaquim José da Silva, a ele se referiu, qualificou-o de 'estatuário'.

Não se tratava, portanto, apenas de um entalhador hábil e talentoso. Aqueles qualificativos só podem significar que, além da capacidade para realizar as obras de talha próprias de seu ofício, Francisco Xavier de Brito tinha aptidões especiais que o habilitavam a executar obras de escultura não compreendidas na técnica de entalhador. E se, até agora, não se encontrou nenhum documento que permitisse identificar obra de sua autoria propriamente de arte

maior, tudo induz a julgar-se, não obstante, que ele exerceu influência considerável no meio dos artistas de Vila Rica. É provável que sua obra tenha influído na própria formação de entalhador do Aleijadinho.

A esse propósito, ocorre advertir que um dos preconceitos mais infundados e, ao mesmo tempo, mais generalizados a respeito de Antônio Francisco Lisboa é o de apontá-lo como um autodidata. Tal afirmação tem servido a muitos escritores, desde Saint Hilaire até críticos recentes, menos para encarecer o merecimento do Aleijadinho, do que para lhe explicar, na obra vigorosa, certas rudezas e deformações que sempre chocaram o gosto convencional de seus apologistas. No entanto, nunca houve motivo para semelhante suposição, pois as primeiras informações sobre Antônio Francisco já mencionavam que ele aprendera com o próprio pai, Manuel Francisco Lisboa, e com o abridor de cunhos João Gomes Batista, ambos mestres consumados: o primeiro, carpinteiro e arquiteto, mestre das obras reais na Capitania das Minas durante o governo de Gomes Freire; o segundo, desenhista exímio e gravador, discípulo do requintado Mengin, que Dom João V atraía de França para a Casa da Moeda de Lisboa.

O Capitão Joaquim José da Silva, cronista contemporâneo do Aleijadinho, foi quem forneceu a notícia precisa de ter sido Antônio Francisco discípulo de Manuel Francisco Lisboa e de João Gomes Batista, esclarecendo que este último, entre os artistas da Capitania, 'excedeu a todos no desenho o mais doce e mimoso'. E o mesmo cronista antigo é que, assinalando as etapas da evolução dos estilos nas obras de talha daquela região durante a primeira metade do século XVIII, alude a Francisco Xavier de Brito, a quem atribui, juntamente com outros artistas, o mérito de haver 'emendado' o 'gosto gótico de alguns retábulos' do primeiro período. O que, porém, o escritor setecentista não menciona é quem terá sido, no tocante à técnica de entalhador, o mestre de Aleijadinho. Limita-se a frisar o papel importante que Xavier exerceu, com José Coelho de Noronha e Felipe Vieira, no sentido de modernizar e apurar o estilo dos retábulos das igrejas mineiras. E refere-se especialmente às características da obra que o mestre entalhador da igreja da Penitência no Rio de Janeiro realizou em Vila Rica, na Matriz de Nossa Senhora do Pilar: 'a distribuição e talha do coro do Ouro Preto, relevada em partes; as pilastras, figuras e ornamentos da capela-mor, tudo confirma o melhor gosto do século passado.' Mas, se o velho cronista indica apenas a influência geral exercida por Francisco Xavier de Brito na arte religiosa das Minas, antes do advento de Antônio Francisco Lisboa, o estudo mais pormenorizado dos retábulos mineiros, confirmando e reforçando poderosamente o depoimento contemporâneo do Vereador, habilitou-nos a verificar que, a par daquela influência geral, o estilo de Francisco Xavier parece ter influído diretamente na obra do Aleijadinho, não só em sua obra de talha sobre madeira, mas também em alguns elementos peculiares de sua escultura ornamental de pedra.

Na pesquisa de elementos esclarecedores da formação técnica de Antônio Francisco, Lúcio Costa tinha observado, desde muito tempo, certas afinidades entre a obra de talha da capela-mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto e os retábulos de autoria do Aleijadinho. Mas os subsídios encontrados nos arquivos da referida Matriz e da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro, trouxeram-nos uma luz particularmente favorável para apurar a procedência da intuição do especialista.

Com efeito, graças ao conhecimento exato, fornecido pelos documentos encontrados nos arquivos, de algumas obras executadas pessoalmente aqui e em Ouro Preto por Francisco Xavier de Brito, tornou-se possível a verificação de que certos pormenores característicos de seus retábulos se reproduzem nas obras de Antônio Francisco, embora já traduzidas num estilo novo. Assim, a tarja que encima a composição magistral do frontispício da capela-mor da igreja da Penitência desta cidade, reaparece, com feição semelhante, em todas as tarjas esculpidas em madeira ou em pedra-sabão pelo Aleijadinho, no alto do arco-cruzeiro das igrejas mineiras em que este deixou sua marca possante. Assim também as pencas de querubins, aos três, com traços bem definidos, ocorrem nos retábulos de Francisco Xavier e de Antônio Francisco, bastante aparentadas. Assim, ainda, os medalhões com figuras 'meio relevadas' e

outros elementos peculiares ao estilo de entalhador do primeiro e que reaparecem no do segundo, sem lhe atenuarem, porém, a forte originalidade. De fato, a influência não implica nunca em imitação. A marca do predecessor é visível na obra do Aleijadinho, mas conta pouco na composição inteiramente nova de seus retábulos. Porque, como assinalou em termos de exatidão insubstituível o Vereador Joaquim José da Silva:

'Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo o vulto ou meio relevado e no debuxo e ornatos irregulares do melhor gosto francês, é o sobredito Antônio Francisco. Em qualquer peça sua que serve de realce aos edifícios mais elegantes, admira-se a invenção, o equilíbrio natural, ou composto, a justeza das dimensões, a energia dos usos e costumes, e a escolha e disposição dos acessórios, com os grupos verossímeis que inspira a bela natureza.'

Segundo Bretas, o Aleijadinho teria nascido em 1730. É entretanto, mais verossímil que Antônio Francisco Lisboa tenha nascido cerca de 1738, como se declara no registro de seu óbito. Era, portanto, muito criança quando Francisco Xavier de Brito chegou a Vila Rica. A data certa dessa chegada não se conhece, mas sabe-se que já em 1741 ele pertencia à Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, sendo, pois, de presumir-se que não fosse recém-chegado. A esse tempo o Aleijadinho teria três ou quatro anos. Quando Francisco Xavier de Brito arrematou as obras de talha da capela-mor e do zimbório da referida Matriz, em 1746, Antônio Francisco era muito pequeno: estaria com oito anos, idade inadequada para, como aprendiz, tirar qualquer proveito direto do ensinamento de um mestre. Assim, parece quase impossível, apesar da semelhança aludida entre certos aspectos da obra de um e do outro, que o futuro autor do retábulo da capela-mor da igreja de São Francisco de Assis de Vila Rica tenha, de fato, aprendido o ofício de entalhador com a mestre a quem se deve grande parte dos retábulos da preciosa igreja de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. O autor destes apontamentos supôs, a certa altura, que tal relação imediata, de mestre e aprendiz, tivesse existido entre os dois artistas. Desenganou-se, porém, à medida em que se foi compenetrando da inverossimilhança de Antônio Francisco Lisboa ter falecido com oitenta e quatro anos. Acredita hoje apenas na influência da obra de Francisco Xavier de Brito sobre a do Aleijadinho.

De certos outros indícios encontrados, o que talvez se conclua é que a formação artística do Aleijadinho se tenha operado sob o ensinamento de três mestres principais: na 'escola prática' do próprio pai, Manuel Francisco Lisboa, terá adquirido o conhecimento dos princípios da arquitetura tradicional; com o artista erudito que foi João Gomes Batista terá aprendido a técnica do desenho e adquirido o 'gosto francês' a que alude o cronista do século XVIII; finalmente, com José Coelho de Noronha se terá iniciado no ofício de entalhador.

Francisco Xavier de Brito é, porém, o único artista a quem o Vereador Joaquim José da Silva qualifica de 'estatuário', na sua memória elaborada em 1790. Há razão, portanto, para crer que o escritor setecentista tenha conhecido obras de autoria dele ultrapassando o nível das de mestre entalhador. Nessa hipótese, sua influência na obra do Antônio Francisco Lisboa poderá não se ter limitado aos retábulos e, sim, se ter estendido à própria obra de estatuário do Aleijadinho. Mas, ainda assim, é manifesto que na escultura monumental e extremamente genuína dos profetas de Congonhas já não se encontra mais o menor vestígio do estilo, nem do espírito do entalhador elegante da igreja da Penitência."

c) APRESENTAÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE LUIZ D'HORTA, RIO DE JANEIRO, NOVEMBRO/DEZEMBRO DE 1968

"Depois de sua experiência com a pintura figurativa, Luiz d'Horta parece se ter submetido a uma disciplina rigorosa, de que as composições reunidas nesta exposição revelam, ao mesmo tempo, a severidade do método e a fertilidade dos efeitos. Tanto nas que apresentam estrutura mais compacta, quanto nas que se diferenciam pela traça mais vazada, ele consegue dar uma impressão de unidade impecável ao contexto, sem prejuízo da variedade das sugestões dos elementos integrantes.

Da sobriedade do plano de suas composições e da economia estrita dos meios que se permite utilizar, Luiz d'Horta tira um partido notável. Com o número intencionalmente reduzido de formas a seu arbítrio; dispostas numa ordem que à primeira vista difere pouco de uma estampa para outra, ele obtém efeitos de uma harmonia rara e diversa.

Em grande parte das composições compreendidas no grupo designado como da série 'A', a trama principal é constituída de pautas ou pentagramas musicais, à feição de páginas de álbuns de canções, com as 'letras' traçadas em cursivo e, na maioria, desenhadas em caracteres tipográficos, elementos esses que assumem uma influência decisiva para marcar a singularidade de cada composição. Em todas elas, aliás, — com exceção de uma em que figuram apenas as pautas dispostas em parte obliquamente em traçado, tendo as notas de música e outros poucos sinais e caracteres a completar o quadro, — Luiz d'Horta transmite a sua mensagem cifrada, prevalecendo-se exclusivamente das virtualidades das formas e dimensões privativas do domínio da tipografia.

Restringindo-se a esses elementos, dir-se-ia que ele foi movido pela tendência inversa à dos artistas que, a partir da segunda metade do século XIII e sobretudo no decurso do XIV, caligrafavam e ornamentavam os livros de orações, nos quais o impulso de criação do decorador, manifestado a princípio apenas na ornamentação das maiúsculas iniciais dos textos, não tardou a se exprimir com mais largueza em ilustrações marginais e logo de página inteira, para chegar à extravagância de, independentemente das iluminuras principais, introduzir nas margens, assim como no alto e na parte inferior das páginas escritas, figuras profanas de personagens e animais, em posturas grotescas e enigmáticas, tais como as existentes no *Livro de Horas* de Jeanne d'Elreux, atribuídas a Jean Pucelle.

Luiz d'Horta consegue e executa suas composições, cingindo-se estritamente aos recursos próprios da caligrafia e da tipografia. Nas páginas que ele compõe, a estrutura é sempre de cantos tradicionais, frases de livros de leitura infantil, amostras de expressões coloquiais, indicações para execução instrumental de trechos de música e outras indicações mais imprecisas, — tudo isso traçado em caracteres cursivos e tipográficos que, diversificando somente pela variação das famílias, dos gêneros, dos desenhos e dos corpos ou dimensões das letras adotadas, emprestam feição original a cada composição.

A liberdade de invenção que Luiz d'Horta se concede fica, pois, limitada só a seu arbítrio de dispor no espaço do quadro, conforme lhe parecer de melhor efeito plástico, as pautas, as notas musicais e os outros elementos tipográficos que se incluam no esquema da composição; e à escolha das peculiaridades das formas e proporções, maiores ou menores, dos sinais alfabéticos, numéricos e musicais destinados a formar o quadro. Contam particularmente, em cada composição, as formas e tamanhos variados destas letras, em versais, versaletes e minúsculas, em romano, itálico ou negrito e das espécies que serão denominadas aqui Garamond, Aldina, Bodoni, Elzeviriana e outras que tais, na ignorância de sua denominação acertada.

Importa dizer principalmente, afinal, que as tramas das 'manchas' formadas pelas composições de Luiz d'Horta, nas páginas apresentadas nesta exposição, — sejam mais escuras ou claras, densas ou esgarçadas, — têm todas a marca de uma fatura particular, de extrema delicadeza e finura."

d) A PINTURA COLONIAL EM MINAS GERAIS

Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 18, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1978, pp. 11-47 (texto redigido circa 1969, não tendo o autor podido, em virtude de sua morte, completar as notas relativas a 83 referências documentais inicialmente previstas: a transcrição foi feita, portanto, de publicação póstuma).

“Não se pode, em rigor, considerar o desenvolvimento da pintura brasileira do período colonial independentemente da evolução da arquitetura no país. Em Minas Gerais, como em todo o Brasil, desde a primeira fase do povoamento até que se irradiasse o ensino acadêmico no século XIX, a obra dos pintores foi acessória da dos arquitetos. Os elementos característicos observados nas manifestações pictóricas, assim como as alterações verificadas, se não resultaram, diretamente, das ocorrências arquitetônicas, foram sempre condicionados pelas formas peculiares da nossa arquitetura, sofrendo influência decisiva da evolução que nelas se operou. Não há, pois, que julgar a pintura brasileira anterior à independência nacional, como expressão autêntica de arte maior, senão como produção de arte subsidiária — a dotada essa expressão sem sentido depreciativo, mas qualificativo da natureza e da intenção das obras estudadas.

É certo que, embora toda a pintura antiga universal, precedente à pintura de cavalete, tenha sido também condicionada e afeiçoada pelas formas arquitetônicas, nem por isso deixou de se impor como arte maior. Entre nós, porém, a obra dos mestres coloniais, ainda mesmo a dos mais dotados e notáveis, talvez não tenha tido o impulso criador suficiente para lhe dar valor excepcional, independente de sua destinação. Faltou, de fato, no elenco dos nossos pintores antigos mais destacados, um artista com a originalidade e a força inovadora de Antônio Francisco Lisboa. Mas a pintura assumiu, em Minas Gerais, tamanha importância, na segunda metade do Século XVIII, como elemento essencial do estilo arquitetônico daquele mestre, que se tornou riqueza das mais genuínas e representativas no acervo da arte tradicional brasileira.

De outra parte, cumpre observar que essa importância da pintura mineira colonial avulta, ainda, na proporção da ascendência que ela parece ter exercido nos pintores de capitania vizinhas. Segundo Manoel Quirino e o autor anônimo da memória inédita sobre a pintura na Bahia, existente na Biblioteca Nacional, José Joaquim da Rocha — o mestre mais destacado e influente da escola baiana — seria originário de Minas Gerais. Da mesma procedência foi, certamente, José Patrício da Silva Manso, a quem se devem as obras mais eruditas de pintura religiosa executadas em São Paulo nos últimos decênios do setecentos. Assim, o estudo atento das manifestações pictóricas, na Capitania das Minas, tem utilidade manifesta não só pelo valor extraordinário que possuem em si mesmas algumas daquelas manifestações, no conjunto das nossas artes plásticas, como igualmente pelo papel que terão exercido, nas expressões regionais da última fase da pintura colonial no país. Restrinja-se, embora, essa influência mineira, caso se apure definitivamente a inexatidão da notícia referida sobre a origem de José Joaquim da Rocha — tal como o deduz o Dr. Carlos Ott, de um documento por ele há pouco encontrado — ter-se-á sempre de reconhecer que tal influência não careceu de importância.

Entretanto, as fontes acessíveis para o estudo da pintura tradicional, em Minas Gerais são insuficientes e, em geral, pouco elucidativas. As próprias obras dos pintores mais antigos desapareceram na quase totalidade, ou sofreram tamanhas alterações que mal se prestam ao exame. Quanto às fontes impressas, deixam muitíssimo a desejar para um estudo de conjunto. Da memória ou época, escrita pelo Vereador da Câmara de Mariana, Joaquim José da Silva a respeito das artes plásticas na Capitania (reproduzida na biografia de Antonio Francisco Lisboa, por Rodrigo José Ferreira Bretas) — só nos ficou um fragmento alusivo à parte correspondente à arquitetura e à escultura na evolução das artes no território mineiro, tendo-se extraviado o código onde se achava o texto original e completo daquela memória, com prejuízo irreparável para o conhecimento satisfatório das origens e do desenvolvimento da pintura em Minas Gerais, assim como da formação e influência de seus mestres representativos. Os livros dos viajantes estrangeiros, não consignam informações ponderáveis sobre pintura na região. Os escritores nacionais, que se ocuparam com a história das artes plásticas no país, no decurso do século passado e nos primeiros anos deste, deixaram de fazer qualquer referência ao assunto, inclusive Araujo Viana, a despeito de sua procedência mineira. A con-

tribuição de Diogo de Vasconcelos, publicada em 1911 trata, apenas, das obras de arte localizadas em Ouro Preto e, se já encareceu o mérito das que produziu, ali, Manuel da Costa Ataíde, abstém-se de referências úteis às que realizaram os outros mestres pintores em Vila Rica. Os trabalhos de Anibal Matos, pelo seu objetivo muito geral esclarecem, igualmente, pouco a matéria que nos interessa. Em compensação, os ensaios mais recentes de Salomão de Vasconcelos, Luiz Jardim, Hannah Levy e Rubem Navarra versam sobre temas restritos, mas são de préstimo inestimável para o que se tem em vista alcançar.

Todavia, as informações para a elaboração deste capítulo, foram extraídas sobretudo de fontes manuscritas, graças a pesquisas feitas em arquivos civis e eclesiásticos de Minas, para a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A extensão e o interesse dos elementos fornecidos pela documentação, existente no Arquivo Público Mineiro, no Arquivo da Cúria de Mariana, nos arquivos das Ordens Terceiras e Irmandades, assim como os Cartórios dos Ofícios Cíveis das comarcas antigas ultrapassam, consideravelmente, o volume e o alcance das notícias e estudos até agora impressos. Não obstante, as buscas até agora realizadas ainda estão muito longe de esgotar aquelas fontes. Só se fizeram com rigor e exaustivamente, visando a apurar a autoria de certas obras mais conhecidas, e dados biográficos de alguns artistas mais apreciados. Resta, porém, a coligir nos arquivos, copioso acervo de informações, que reclamam um trabalho de pesquisa bem orientado e metódico, para iluminar muito melhor os aspectos principais da história da pintura mineira. Conseqüentemente, a esse respeito, a notícia que se pode dar é ainda bastante imperfeita e incompleta.

O estudo direto das obras dos antigos pintores mineiros não oferece, como já se admitiu, senão elementos escassos para o estudo da sua fase inicial. As primeiras matrizes da Capitania sofreram, quase todas, reformas profundas, ou foram integralmente reconstruídas. As que melhor conservaram, internamente, a feição original perderam, pela ação do tempo, suas pinturas primitivas, ou tiveram quem mandasse substituí-las. As velhas capelas filiais, entretanto, pela insuficiência de recursos para se modernizarem, preservaram obras mais arcaicas, posto que desfiguradas, ou prejudicadas quase sempre por intervenções ulteriores. Ao passo que, nas edificações civis, as pinturas com as quais se enriqueceram as casas de Câmara e audiência das vilas, desapareceram ao efeito de reformas e reconstruções, salvo um ou outro retrato já da última fase do período colonial.

Com os escassos elementos disponíveis, pode-se informar, todavia, que as primeiras obras pictóricas de significação em Minas Gerais (como, de resto, em todo o Brasil) foram executadas para decoração de igrejas e edifícios públicos, com emprego de óleo ou têmpera sobre madeira, em forma de painéis retangulares no revestimento das paredes e obedecendo, nos tetos, à forma dos painéis dos forros de armação. Não apenas em virtude da disposição desses painéis, que delimitava intencionalmente o recinto de cada dependência do interior da construção civil ou religiosa, mas também pela coloração diferenciada e o próprio assunto das pinturas, essas obras visavam a decorar, uma por uma das referidas dependências, como se fossem recintos autônomos. A composição de cada painel, por sua vez, cingia-se estritamente às dimensões do respectivo quadro de madeira, sem que as formas de um estabelecessem ligação ou fusão plástica com as de outro. As figuras eram apresentadas em posição estática, quaisquer que fossem os episódios reproduzidos: suas formas pareciam pesar efetivamente, conforme a expressão de Eugênio d'Ors. O colorido não tinha grande variedade, nem viveza, caracterizando-se os mestres mineiros da época pela discreção e severidade na escolha e no emprego das tintas.

Dentre as obras subsistentes dessa fase, aquela a que se pode atribuir maior anciandade é a pintura da Capelinha de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, cuja execução tem toda a probabilidade de datar, aproximadamente, do mesmo ano de 1720, que assinala um *ex-voto* existente na sacristia do tempo. Nas matrizes que conservam os retábulos mais antigos, tais como a de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo, a de Nossa Senhora da Conceição, de Sabará, a de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto (excluída a talha da capela-

mór) e outras, as pinturas que se encontram, ou têm data comprovada muito mais recente, como as de Cachoeira e Ouro Preto, ou se revelam pelo estilo de períodos também bastante posteriores.

A obra preservada na capela de Nossa Senhora do Ó, entretanto, apesar de muito retocada e por vezes repintada por mão bisonha, mostra ainda, claramente, sua feição primitiva, quer nos quatorze painéis ao longo das paredes da nave, quer nos seis que decoram as da capela-mor, como igualmente nos forros de uma e de outra. Distingue-se sem dificuldade a intervenção infeliz de quem alterou e, em vários pontos, desfigurou os originais, repintando com um encarnado intenso os vermelhos antigos, e desenhando a forma dos olhos nas figuras com traço acentuado e indicação de cílios, enquanto o contorno desses elementos primitivos não tem tais características.

Nos painéis do corpo da capela, tanto do lado da Epístola, como do Evangelho, o pintor alterou, de cima para baixo e vice-versa, uma seqüência de episódios da Fuga para o Egito com outras passagens dos Mistérios ditos Gozosos, tais como a do Menino Jesus entre os Doutores, e ainda com diversos episódios em que se vêem as Bodas de Canã, e uma curiosa cena da Visitação em que figuram, além das Santas, São Zacarias e São José. A reincidência no assunto da Fuga para o Egito, parece que se pode explicar pelo propósito de tornar as composições mais divertidas, com a inclusão do jumentinho, a revelar talvez certa tendência "animalista" no pintor, ao passo que o painel daquele encontro da Sagrada Família tem um sabor muito imprevisto, de "pintura de gênero", representando o flagrante de uma reunião de família burguesa.

No revestimento das paredes da capela-mor, à esquerda do altar, o artista adotou para tema de suas pinturas a Adoração dos Reis Magos, a (...) e, em seguida, Nossa Senhora a adorar, sozinha, o Menino Jesus adormecido; à direita vêem-se, com outra cena da Visitação (esta, à moda habitual), a Adoração dos Pastores, e um quadro de Nossa Senhora e São José a passear com o Menino Jesus. Sobre o forro da mesma capela-mor, seis painéis de dimensões menores, afiguram-se possivelmente de outra mão-de-obra, representando, apenas, passagens da vida da Virgem, numa das quais esta aparece deitada num leito, como que de resguardo, enquanto, perto, o Menino Jesus dorme no berço.

A pintura de todos esses quadros, especialmente dos que revestem as paredes laterais e, bem assim, das *chinoiseries* que se encontram no arco-cruzeiro e no altar, tem feição bastante apurada, senão propriamente erudita. Isso fez avultar o interesse artístico da obra, independentemente de seu valor como documento arcaico, sobretudo por haver possibilidade de se lhe suspeitar ou inferir a autoria.

Semelhante atribuição não se funda em nenhum assentamento de livro ou papel antigo de Sabará, contemporâneo da obra, pois o registro mais remoto referente à atividade de pintor na Vila Real corresponde a Tomé Ribeiro Lima e data já de 1741, quando este fez a pintura da Casa da Câmara. Desde 1711, porém, já há notícia da presença e da ação, na Capitania das Minas, de um artista cuja origem torna verossímil emprestar-lhe a execução da pintura existente na Capela de Nossa Senhora do Ó: é Jacinto Ribeiro, que naquele ano de 1711, se achava na Vila do Carmo e lá recebia 9 "outavas de ouro por pintar nove varas q. se fizeram p^a os off^{es} da Cam^{ra}"; em 1721 estava em Camargos, e era mencionado no *Livro de Termos de Admoestações*; e, em 1738, demorava em Itabira do Campo e ali percebia 4 oitavas de ouro "dos leitios de uma Imagem do Santo Cristo e uma pequena de Nossa Senhora do Rosário", ambas para a capela de Nossa Senhora dos Remédios. Pretende-se, aqui, atribuir-lhe a autoria da pintura da preciosa capela sabarense, porque a introdução das *chinoiserie* naquele templo, por volta de 1720, constituiu um elemento tão exótico, que torna muito mais provável caber a sua autoria a um artista originário do Oriente, do que a qualquer dos demais pintores em atividade nas Minas, durante o mesmo período: tal era, de fato, o caso de Jacinto Ribeiro, como o comprova o termo da Admoestação que lhe foi feita, em 24 de fevereiro de 1721, segundo o qual: "nesta freguesia de Nossa Senhora da Conceição dos Camargos apareceu Jacinto Ribeiro, homem solteiro que vive de sua arte de pin-

tor, natural da Índia, e ora morador no Gama desta freguesia, que disse ser de trinta e oito anos, para ser admoestado".

No entanto, durante o período em que há documentos comprovantes da atividade de Jacinto Ribeiro, isto é — desde 1711 até 1744 — numerosos outros pintores deixaram traços de sua ação mais ou menos extensa e importante pelo território mineiro. Somente entre os que foram assinalados pelos pesquisadores a serviço da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, através de referências de papéis antigos a trabalhos que executaram no decurso daqueles anos, contam-se quatorze artistas, pelo menos: Alexandre da Silva, 1725-1745 (Ouro Preto); João de Deus Veras, 1725-1740 (Ouro Preto e Mariana); José Martins Lisboa, 1727-1742 (Sumidouro, Mariana, Ouro Preto e Catas Altas); Gonçalo Francisco Xavier, 1734-1756 (Ouro Preto e Santa Bárbara); Guilherme José Maynard, 1736 (Serro); Francisco da Silva, 1737-1738 (Tiradentes); José Correia, 1737 (Mariana); Luiz da Silva, 1738-1758 (Tiradentes); José Ribeiro Lima, 1738-1741 (Sabará); Antônio Rodrigues Belo, 1738-1742 (Casa Branca e Cachoeira); João Batista, 1738-1752 (Tiradentes); Tomás da Costa Homem, antes de 1740 (Passagem Mariana e Bonfim); Manuel Gonçalves de Sousa, 1744-1753 (Caeté, Ouro Preto, Mariana e Congonhas do Campo); Miguel Martins Lisboa, 1744-1753 (Catas Altas).

Dos artistas mencionados, a notícia que nos ficou é, em geral, pouco elucidativa e, apenas de um deles, puderam ser identificadas as obras acaso subsistentes. De alguns só ficaram os nomes, com a sua condição de pintores declinada por ocasião do pagamento de impostos, ou ao serem qualificados para prestar depoimentos. Em relação a um deles, conhecem-se certos dados biográficos e obras importantes que realizou, mas que se perderam ou não puderam ser encontradas: trata-se de João de Deus Veras (natural de Lisboa, onde foi enfeitado no Hospital Real), e que arrematou, juntamente com Alexandre da Silva, a obra de pintura da Casa da Câmara de Vila Rica, em 1725, realizando depois vários serviços de seu ofício, de sociedade com Tomás da Costa Homem, no Morro da Passagem e no Hospital de Santana da Vila do Carmo, assim como na igreja das Almas da Freguesia do Senhor do Bonfim, tendo falecido na mesma Vila do Carmo, em 25 de novembro de 1740. De outro, porém Antônio Rodrigues Belo — embora não tenha ficado registro de obras maiores executadas nos anos correspondentes à atividade conhecida de Jacinto Ribeiro, sabe-se que, em 1733, se incumbia de serviços de douramento e pintura de caixilhos na matriz de Cachoeira; que, em 1739 residia na freguesia de Casa Branca; neste mesmo ano, de 1739, voltou a morar na freguesia de Nossa Senhora de Nazaré da Cachoeira, onde encarnava imagens e assumia, posteriormente, o encargo de pintar todo o teto, as paredes laterais da capela-mor e o coro da matriz, obra considerável, pela qual recebeu a quantia avultada de 1.200\$ 00 em 1755 e 1756, paga por subscrição da Mesa Administrativa e muitos membros da Irmandade. Segundo o depoimento que ele prestou em 1742, nos autos de um casamento ali realizado, era natural da cidade do Porto e tinha 40 anos de idade. Conseqüentemente, nasceu em 1702 e já estaria com cinquenta e três anos quando fez as pinturas aludidas na matriz de Cachoeira, das quais desapareceram as correspondentes ao teto da igreja (convertido de forro de armação em forro de tabuado corrido), mas perduram as das paredes laterais e do coro.

Dois dos painéis dessa pintura mural já foram objeto de estudos da Senhora Hannah Levy, que demonstrou terem sido ambos tirados de modelos de gravuras de Cristóvão Weigelio, incluídas numa bíblia dada à estampa em Nuremberg, em 1712. Quanto às demais, não se apurou se terão sido igualmente imitados de outras gravuras européias mas têm a mesma feição ingênua que caracteriza aqueles. Quer do ponto de vista da composição, quer sob o aspecto do desenho e do colorido, o pintor da matriz de Cachoeira se revela muito mais bisonho e rude que o mestre da capela de Nossa Senhora do Ó, de Sabará. Todavia, o espírito e a intenção das obras de um e de outro são os mesmos. Embora as de Antônio Rodrigues Belo tenham sido realizadas, provavelmente, mais de trinta anos após as de Jacinto Ribeiro, com aptidões e técnica inferiores às deste último, o efeito decorativo das pinturas é,

em verdade, idêntico na igreja de Cachoeira e na de Sabará. Cada composição retangular, corresponde ao objetivo de uma divisão bem definida do espaço interior do templo e o assunto respectivo, e ainda quando tenha prosseguimento no quadro ou nos quadros imediatamente próximos, não tem com eles nenhuma espécie de ligação ou de continuidade plástica.

De feição equivalente são as obras mais características da pintura religiosa mineira da primeira fase que, cronologicamente, ultrapassa bastante a primeira metade do Século XVIII. Dentre elas cumpre destacar ainda, no centro da Capitania, as da admirável igreja de Santo Amaro do Brumado (hoje Brumal), entre Caeté e Santa Bárbara, de data e autor desconhecidos, assim como, ao Norte, as da capela de São José de Itapanhoacanga, perto do Serro, pintadas já bem tardiamente, em 1787, por Manuel Antônio da Fonseca.

Também ao período inicial da pintura mineira, sem embargo dos elementos de diferenciação que nelas se observam, pertencem algumas das obras de decoração interna da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, particularmente oito composições a óleo sobre madeira, colocadas como revestimento da parede do lado da Epístola, entre os primeiros altares colaterais, sendo cinco painéis retangulares de dimensões menores na parte inferior e três de largura maior, na parte superior, de forma correspondente à curva do forro de armação ao qual se encostam. Essas pinturas não se acham separadas uma das outras pela molduração mais ou menos profusa, que enquadra cada um dos painéis anteriormente referidos: mas nem por força da contiguidade as composições se fundem, ali, antes, a autonomia dos quadros parece que se afirma com mais vigor naquela parte da decoração da matriz. Com disposição equivalente, do lado do Evangelho, encontram-se cinco painéis também retangulares, de dimensões maiores que os da parte da Epístola, aparentemente, porém, ter sido retocados toscamente ou pintados talvez de primeira mão com rusticidade. Apesar do aspecto mais primitivo, dir-se-ia que esses cinco últimos são mais recentes e terão substituído no local pintura anterior, idêntica à do lado oposto. De autoria por certo diversa de todas as obras mencionadas, é a situada no forro da capela lateral da parte da Epístola da mesma igreja matriz, onde fica um altar admirável, com fundo pintado de *chinoiserie*: aí, a maior parte dos elementos da composição é constituída de formas abstratas, possivelmente para tornar mais impressiva a representação realista dos emblemas que ostenta, da auridade régia, papalina, episcopal e canônica, contrastando com o sentido das inscrições entremeadas no conjunto e tiradas do Eclesiastes e dos Profetas. A tonalidade baixa das tintas empregadas dá realce àquelas formas antinaturalistas, entre as quais os emblemas do poder civil e eclesiástico surgem como invenções insólitas. Todavia, além dessas pinturas mais antigas, a matriz Nossa Senhora da Conceição de Sabará contém, nas duas sacristias que possui, obras de feição diversa, provavelmente posteriores às da nave e da aludida capela: numa delas, há uma figura grande de São João Nepomuceno, ao centro do forro branco, com forma de gamela, enquanto sobre o arcaz, de um lado e de outro do altar, se vêem quatro painéis retangulares representando paisagens imprecisas, flores e elementos de arquitetura, entre reposteiros convencionais; na outra sacristia, a decoração do teto, mais difusa, versa sobre o tema eucarístico, ao passo que na parede, acima do arcaz, se acham quatro composições a óleo sobre tela, a representar episódios do Novo Testamento, dando impressão de obra de origem estrangeira, semelhantes às que adornam a capela-mor da igreja do Padre Faria, em Ouro Preto, às quais se fará menção adiante.

Nas demais matrizes primitivas da Capitania, as pinturas existentes correspondem à fase ulterior, como se ao exame das próprias obras ou da documentação que a elas se refere, exceção feita da grande tela localizada ao centro do retábulo do altar-mor da Sé de Mariana, cuja feição, sensivelmente mais erudita que toda a pintura da zona, induz à suposição de ter sido importada da Europa, embora um documento datado de 1713 e a ela provavelmente alusivo, declare que procede apenas do Rio de Janeiro. O painel a óleo sobre tela representa Nossa Senhora da Conceição, titular da igreja paróquial daquela cidade. De acordo com o documento citado, terá sido o Padre Manuel Brás Cordeiro, Sacerdote do Hábito de São Pedro, e então vigário da freguesia de Nossa Senhora da Conceição e Almas da Vila do Ribeirão

do Carmo, quem ali "fabricou uma igreja capaz" para servir de matriz, em substituição à "capelinha mui limitada" existente no lugar, paramentou-a com ornatos novos e "mandou vir mais o painel, da Cidade do Rio de Janeiro, da Senhora da Conceição, orago da dita Igreja". Por não se haver encontrado nos arquivos nenhuma informação, senão essa que se possa relacionar com a origem da tela em questão, ter-se-ia de considerá-la a mais antiga das pinturas existentes em Minas Gerais, embora cause espécie verificar-se que, uma obra de qualidade tão notável e de tamanho porte, não haja exercido influência perceptível sobre as pinturas posteriores feitas na região.

Nenhum dos pintores conhecidos da Escola Fluminense, inclusive Frei Ricardo do Pilar, teria a desenvoltura característica do artista do painel de Mariana. A obra identificada de todos eles, exceto apenas a do monge beneditino, é aliás bastante posterior à época em que, segundo o documento citado, a tela de Nossa Senhora da Conceição foi trazida do Rio de Janeiro. As circunstâncias parecem, pois, tendentes a confirmar a origem europeia que a ela se atribui e que, de resto, é conciliável com sua localização na cidade fluminense, ao tempo em que o Padre Manuel Brás Cordeiro mandou buscá-la para a igreja da vila do Carmo. Fosse como fosse, porém, a beleza e a imponência da obra que ocupa o centro do altar-mor da Sé Catedral de Mariana, deveriam ter impressionado tanto, naquele período remoto, não só o clero e os fiéis das proximidades, como os artistas pintores na região, que suscita em verdade estranheza, a falta observada de imitações ou influências da tela na decoração das igrejas mineiras construídas e ornadas posteriormente. Explicar-se-ia, talvez, essa falta pela circunstância do estilo dos altares, de então em diante, não comportar mais o aproveitamento de painéis pintados. No entanto, tal razão se afigura improcedente, desde que se considerem as inúmeras possibilidades que, em obras de dimensões menores e com a destinação mais variada, os pintores da região tiveram para refletir a impressão neles causada pelo painel da Sé. Assim, só se poderá computá-lo como um valor inteiramente isolado no acervo da pintura colonial em Minas Gerais, pois, a despeito de sua superioridade evidente, em relação a tudo que se produziu e importou na Capitania, durante a fase em questão, o desenvolvimento artístico mineiro se operou como se ele não tivesse existido.

A relação dos artistas incumbidos de obras de pintura mais ou menos consideráveis na Capitania do ouro, durante o regime colonial, é bastante numerosa, incluindo, sem dúvida, alguns mestres cuja contribuição cumpriria destacar. Entretanto, sem embargo do valor que possa ter, particularmente, a produção desses artistas, a feição geral da pintura religiosa só principiou ali a se modificar sob o efeito de certas alterações operadas nos elementos da arquitetura interior dos templos mineiros. Assim foi que, com a introdução de carpintaria e molduração menos singelas e mais caprichosas, tanto nos forros de cobertura, quanto no revestimento de madeira das paredes, a composição dos painéis pintados se tornou pouco a pouco menos rígida e mais variada. A medida em que a forma desses painéis se alterava, em consequência da evolução das obras de talha mural, eles deixaram de ser retangulares, encurvando-se segundo os ornatos de mais a mais irregulares, do estilo novo dos entalhadores, enquanto a pintura assumia aí, por sua vez, caráter mais movimentado e gracioso. Tal é, de fato, a diferença que se pode observar, entre o aspecto das pinturas encontradas nos tetos e nos painéis murais das igrejas mencionadas anteriormente e as das matrizes do Pilar, em Ouro Preto, e de Santo Antonio, em Tiradentes, para só citar estes dois últimos exemplos. No mesmo sentido influuiu, também, a adoção dos tetos em forma de abóboda, ou de barreta na capela-mor dos templos, juntamente com as mutações ocorridas na estrutura e no douramento dos altares.

Todavia, um certo retardamento talvez se tenha verificado, no período em causa, entre o gosto dos pintores, de uma parte, e o gosto dos arquitetos e entalhadores, de outra parte. O dinamismo que, gradualmente, assumiam as formas arquitetônicas e as obras de talha, no espaço interno das igrejas, não tinha correspondência perfeita nas pinturas. Estas traíam ainda uma tendência estática, como que arcaizante, a despeito e às vezes em contraste com a movimentação operada, cada vez mais, nos elementos de arquitetura e decoração.

em verdade, idêntico na igreja de Cachoeira e na de Sabará. Cada composição retangular, corresponde ao objetivo de uma divisão bem definida do espaço interior do templo e o assunto respectivo, e ainda quando tenha prosseguimento no quadro ou nos quadros imediatamente próximos, não tem com eles nenhuma espécie de ligação ou de continuidade plástica.

De feição equivalente são as obras mais características da pintura religiosa mineira da primeira fase que, cronologicamente, ultrapassa bastante a primeira metade do Século XVIII. Dentre elas cumpre destacar ainda, no centro da Capitania, as da admirável igreja de Santo Amaro do Brumado (hoje Brumal), entre Caeté e Santa Bárbara, de data e autor desconhecidos, assim como, ao Norte, as da capela de São José de Itapanhoacanga, perto do Serro, pintadas já bem tardiamente, em 1787, por Manuel Antônio da Fonseca.

Também ao período inicial da pintura mineira, sem embargo dos elementos de diferenciação que nelas se observam, pertencem algumas das obras de decoração interna da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, particularmente oito composições a óleo sobre madeira, colocadas como revestimento da parede do lado da Epístola, entre os primeiros altares colaterais, sendo cinco painéis retangulares de dimensões menores na parte inferior e três de largura maior, na parte superior, de forma correspondente à curva do forro de armação ao qual se encostam. Essas pinturas não se acham separadas uma das outras pela molduração mais ou menos profusa, que enquadra cada um dos painéis anteriormente referidos: mas nem por força da contiguidade as composições se fundem, ali, antes, a autonomia dos quadros parece que se afirma com mais vigor naquela parte da decoração da matriz. Com disposição equivalente, do lado do Evangelho, encontram-se cinco painéis também retangulares, de dimensões maiores que os da parte da Epístola, aparentando, porém, ter sido retocados toscamente ou pintados talvez de primeira mão com rusticidade. Apesar do aspecto mais primitivo, dir-se-ia que esses cinco últimos são mais recentes e terão substituído no local pintura anterior, idêntica à do lado oposto. De autoria por certo diversa de todas as obras mencionadas, é a situada no forro da capela lateral da parte da Epístola da mesma igreja matriz, onde fica um altar admirável, com fundo pintado de *chinoiserie*: aí, a maior parte dos elementos da composição é constituída de formas abstratas, possivelmente para tornar mais impressiva a representação realista dos emblemas que ostenta, da auridade régia, papalina, episcopal e canônica, contrastando com o sentido das inscrições entremeadas no conjunto e tiradas do Eclesiastes e dos Profetas. A tonalidade baixa das tintas empregadas dá realce àquelas formas antinaturalistas, entre a quais os emblemas do poder civil e eclesiástico surgem como invenções insólitas. Todavia, além dessas pinturas mais antigas, a matriz Nossa Senhora da Conceição de Sabará contém, nas duas sacristias que possui, obras de feição diversa, provavelmente posteriores às da nave e da aludida capela: numa delas, há uma figura grande de São João Nepomuceno, ao centro do forro branco, com forma de gamela, enquanto sobre o arcaz, de um lado e de outro do altar, se vêem quatro painéis retangulares representando paisagens imprecisas, flores e elementos de arquitetura, entre reposteiros convencionais; na outra sacristia, a decoração do teto, mais difusa, versa sobre o tema eucarístico, ao passo que na parede, acima do arcaz, se acham quatro composições a óleo sobre tela, a representar episódios do Novo Testamento, dando impressão de obra de origem estrangeira, semelhantes às que adornam a capela-mor da igreja do Padre Faria, em Ouro Preto, às quais se fará menção adiante.

Nas demais matrizes primitivas da Capitania, as pinturas existentes correspondem à fase ulterior, como se ao exame das próprias obras ou da documentação que a elas se refere, exceção feita da grande tela localizada ao centro do retábulo do altar-mor da Sé de Mariana, cuja feição, sensivelmente mais erudita que toda a pintura da zona, induz à suposição de ter sido importada da Europa, embora um documento datado de 1713 e a ela provavelmente alusivo, declare que procede apenas do Rio de Janeiro. O painel a óleo sobre tela representa Nossa Senhora da Conceição, titular da igreja paroquial daquela cidade. De acordo com o documento citado, terá sido o Padre Manuel Brás Cordeiro, Sacerdote do Hábito de São Pedro, e então vigário da freguesia de Nossa Senhora da Conceição e Almas da Vila do Ribeirão

do Carmo, quem ali “fabricou uma igreja capaz” para servir de matriz, em substituição à “capelinha mui limitada” existente no lugar, paramentou-a com ornatos novos e “mandou vir mais o painel, da Cidade do Rio de Janeiro, da Senhora da Conceição, orago da dita Igreja”. Por não se haver encontrado nos arquivos nenhuma informação, senão essa que se possa relacionar com a origem da tela em questão, ter-se-ia de considerá-la a mais antiga das pinturas existentes em Minas Gerais, embora cause espécie verificar-se que, uma obra de qualidade tão notável e de tamanho porte, não haja exercido influência perceptível sobre as pinturas posteriores feitas na região.

Nenhum dos pintores conhecidos da Escola Fluminense, inclusive Frei Ricardo do Pilar, teria a desenvoltura característica do artista do painel de Mariana. A obra identificada de todos eles, exceto apenas a do monge beneditino, é aliás bastante posterior à época em que, segundo o documento citado, a tela de Nossa Senhora da Conceição foi trazida do Rio de Janeiro. As circunstâncias parecem, pois, tendentes a confirmar a origem européia que a ela se atribui e que, de resto, é conciliável com sua localização na cidade fluminense, ao tempo em que o Padre Manuel Brás Cordeiro mandou buscá-la para a igreja da vila do Carmo. Fosse como fosse, porém, a beleza e a imponência da obra que ocupa o centro do altar-mor da Sé Catedral de Mariana, deveriam ter impressionado tanto, naquele período remoto, não só o clero e os fiéis das proximidades, como os artistas pintores em atividade na região, que suscita em verdade estranheza, a falta observada de imitações ou influências da tela na decoração das igrejas mineiras construídas e ornadas ulteriormente. Explicar-se-ia, talvez, essa falta pela circunstância do estilo dos altares, de então em diante, não comportar mais o aproveitamento de painéis pintados. No entanto, tal razão se afigura improcedente, desde que se considerem as inúmeras possibilidades que, em obras de dimensões menores e com a destinação mais variada, os pintores da região tiveram para refletir a impressão neles causada pelo painel da Sé. Assim, só se poderá computá-lo como um valor inteiramente isolado no acervo da pintura colonial em Minas Gerais, pois, a despeito de sua superioridade evidente, em relação a tudo que se produziu e importou na Capitania, durante a fase em questão, o desenvolvimento artístico mineiro se operou como se ele não tivesse existido.

A relação dos artistas incumbidos de obras de pintura mais ou menos consideráveis na Capitania do ouro, durante o regime colonial, é bastante numerosa, incluindo, sem dúvida, alguns mestres cuja contribuição cumpriria destacar. Entretanto, sem embargo do valor que possa ter, particularmente, a produção desses artistas, a feição geral da pintura religiosa só principiou ali a se modificar sob o efeito de certas alterações operadas nos elementos da arquitetura interior dos templos mineiros. Assim foi que, com a introdução de carpintaria e molduração menos singelas e mais caprichosas, tanto nos forros de cobertura, quanto no revestimento de madeira das paredes, a composição dos painéis pintados se tornou pouco a pouco menos rígida e mais variada. A medida em que a forma desses painéis se alterava, em consequência da evolução das obras de talha mural, eles deixaram de ser retangulares, encurvando-se segundo os ornatos de mais a mais irregulares, do estilo novo dos entalhadores, enquanto a pintura assumia aí, por sua vez, caráter mais movimentado e gracioso. Tal é, de fato, a diferença que se pode observar, entre o aspecto das pinturas encontradas nos tetos e nos painéis murais das igrejas mencionadas anteriormente e as das matrizes do Pilar, em Ouro Preto, e de Santo Antonio, em Tiradentes, para só citar estes dois últimos exemplos. No mesmo sentido influiu, também, a adoção dos tetos em forma de abóboda, ou de barreta na capela-mor dos templos, juntamente com as mutações ocorridas na estrutura e no douramento dos altares.

Todavia, um certo retardamento talvez se tenha verificado, no período em causa, entre o gosto dos pintores, de uma parte, e o gosto dos arquitetos e entalhadores, de outra parte. O dinamismo que, gradualmente, assumiam as formas arquitetônicas e as obras de talha, no espaço interno das igrejas, não tinha correspondência perfeita nas pinturas. Estas traíam ainda uma tendência estática, como que arcaizante, a despeito e às vezes em contraste com a movimentação operada, cada vez mais, nos elementos de arquitetura e decoração.

Datando de 1745 até 1780 há documentação que se refere a obras de maior e menor importância e extensão, dos seguintes pintores: Antônio Caldas (1745 em diante) em Ouro Branco e Tiradentes; Antônio Coelho (1750) em Mariana; Francisco Xavier de Meireles Rabelo (1750 em diante) em Ouro Preto; Manuel Rebelo de Sousa (1750 em diante) em Santa Bárbara, Catas Altas, Barra do Caeté, Inficionado e Mariana; José Rodrigues da Silva (1754) em Ouro Preto; João Gomes Pereira (1755) em Mariana; João do Sacramento (1755 em diante) no Serro; João Gonçalves de Souza (1757 em diante) em Congonhas do Campo; Manuel Gonçalves de Souza (1759 em diante) em Itabira do Campo; Anastácio de Azevedo Correia de Barros (1760) em Mariana; Antônio Martins da Silveira (1760 em diante) em Ouro Preto e Mariana; Antônio Correia d'Aguilar (1761) em Conceição do Serro; Antônio Coelho Lamas (1762 em diante) em Mariana; Inácio Vieira Caetano (1764) em Ouro Preto; Silvestre de Almeida Lopes (1764 em diante) em Diamantina; Jacó da Silva Bernardes (1764) em Ouro Preto; Antônio do Vale (1765) em Mariana; José Soares de Araújo (1765 em diante) em Diamantina e Inhai; Manuel Ribeiro (1767) em Mariana; Manuel Fernandes Leão (1767 em diante) no Serro; João de Carvalhais (1768 em diante) em Ouro Preto e Congonhas do Campo; Teodósio Soares Ferreira (1768) em Mariana; Antônio José dos Santos (1771 em diante) em Ouro Preto; Bernardo Pires da Silva (1773 em diante) em Ouro Preto e Congonhas do Campo; Marcelino José de Mesquita (1773 em diante) em Ouro Preto e Sabará; João Batista de Figueiredo (1773 em diante) em Ouro Preto e Inficionado; José da Silva Coelho (1773) em Ouro Preto; Manuel Pires (1774) em Ouro Preto; João Nepomuceno Correia e Castro (1774 em diante) em Ouro Preto, Congonhas do Campo, Mariana e Itabira do Campo; Manuel Fernandes (1778) no Serro; Manuel Pereira de Carvalho (1779 em diante) em Ouro Preto.

Dos mestres e oficiais enumerados acima, as obras de maior significação que subsistem nas igrejas de Minas Gerais são de autoria de Antônio Caldas, Manuel Rebelo de Sousa, José Soares de Araújo, João de Carvalhais, João Batista de Figueiredo e João Nepomuceno Correia e Castro.

Antônio Caldas foi o autor da pintura e douramento da matriz de Santo Antônio da antiga Vila de São José del Rei, atual cidade de Tiradentes, serviço esse que ajustou em 1751, pela importância considerável de 7:200\$00. Anteriormente tinha contratado, em 1745, o douramento do retábulo do altar de Santo Antônio, na igreja da mesma invocação, em Ouro Branco. E, pela aparência, a ele também devem ser atribuídas as pinturas das capelas filiais, da aludida cidade de Tiradentes, em particular a que subsiste na invocação de São João Evangelista. Sua obra é a de um mestre, plenamente senhor de seu ofício, cujas composições já não têm a rigidez das dos pintores mais antigos de Minas e, antes, apresentam certa movimentação característica. A mutação operada, nesse sentido do estilo do mestre da capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará, para o de Antônio Caldas pode ser verificada, mais expressivamente que em quaisquer outras obras, nos painéis representando as Bodas de Canã, pintados por um e outro, sob a inspiração da mesma estampa, extraída de um livro editado em Antuérpia, ambos reproduzidos pela Senhora Hannah Levy nos seus *Modelos europeus na pintura colonial*. Enquanto na pintura sabarense, as figuras aparecem como paralisadas de sono, nas diversas posturas e gestos emprestados aos convivas e fâmulos do banquete, já no painel da matriz de Tiradentes o pintor dá certa ilusão de movimento às suas personagens.

Manuel José Rebelo de Sousa executou trabalhos de pintura nas matrizes de Santa Bárbara (1752), Catas Altas (1760), Mariana (1760) e Inficionado (1772), assim como na capela da Conceição da Barra do Caeté, filial da aludida matriz de Santa Bárbara (1772). Na primeira, incumbiu-se apenas de douramentos e pinturas internas, enquanto, nas demais, de obras mais importantes, que não lhe podemos identificar até agora, exceto a realizada na Sé de Mariana, cujo termo de arrematação foi encontrado por Salomão de Vasconcelos, e consistiu na decoração da tarjeta da nave (hoje substituída por pintura mais recente) e na que ostentam ainda "os barretes com os Cônegos", no teto abobadado da capela-mor. Cumpre,

também, atribuir-lhe a autoria da pintura do respaldo do cadeiral desta capela-mor, à moda de *chinoiserie*, à qual já se fez referência, pois a data inscrita pelo artista naquele respaldo (1760) é a mesma da arrematação e do pagamento pela citada obra dos "barretes com os Cônegos". Esta última, se ressentida da falta do ímpeto ou *valentia* que estava a reclamar do pintor o espaço circular do teto, desafiando-o à aventura de uma composição movimentada, a partir dos consolos ou *represas*, fortemente entalhadas, que marcam as extremidades do arco duplo dos barretes. Toda a pintura, ali, denuncia aquele retardamento de estilo e de gosto, a que se aludiu acima, manifestado tanto na rigidez das figuras dos cônegos, quanto na escolha e disposição dos elementos simulados de arquitetura. O desenho é tímido e bisonho, e somente o colorido revela certa audácia máscula no artista, pelos contrastes violentos de branco e preto espaçados simetricamente, em tiras verticais, à volta dos barretes, parecendo visar muito menos a enquadrar com destaque as figuras dos cônegos, do que a dividir o espaço das abóbadas, por meio de formas definidas e possantes como troféus. Já na pintura do respaldo do cadeiral, feita com douramento de sabor orientalizante, o pintor deu mostra de uma liberdade e fantasia que deixam a impressão de seu talento ser mais adequado à decoração graciosa e delicada, de recintos e espaços menores, do que à extensão e à altitude de abóbadas com aspirações celestiais. Observa-se que ele se comprazia, à vontade, na invenção de figuras, elementos vegetais, construções, bichos domésticos e selvagens, todos em disposições arbitrárias, mas em grande parte movimentada, sob um disfarce não muito convincente de exotismo, grifando cada seqüência com pinceladas fortes e extravagantes de preto, que tramam formas tendenciosamente *abstracionistas*, embora aparentem a representação dos planos vários nos quais se movem ou situam as figuras. Sem dúvida, o efeito geral que o pintor pretendia produzir, ao longo do respaldo do cadeiral, na Sé de Mariana, terá sido a suntuosidade de uma decoração ao gosto do Oriente. Mas, se num elemento ou noutro ele procurou de fato simular alguma chinezice, sob o aspecto de um pagode, ou um mandarim, quase sempre deu largas apenas, despreocupadamente, à própria fantasia e talvez a certa inclinação sarcástica. É curioso notar, a propósito dessa obra datada de 1760, a semelhança daquelas formas espargidas a largas pinceladas de preto, e há pouco mencionadas, com as que envolvem a parte inferior de certas cenas pintadas no forro da sala principal de uma edificação civil existente na atual Praça D. Joaquim, em Conceição, representando episódios da história do Filho Pródigo, compostas por certo muito posteriormente já no Século XIX, embora ainda com alguma reminiscência orientalizante, como se dirá depois.

João de Carvalhais ajustou, em 1768, a pintura da igreja matriz de N. S. do Pilar, em Ouro Preto; pintou em seguida (1769-1781) o altar de Santo Antônio, em Congonhas; mais tarde, em 1772, o "pano do arco", o frontal e o altar da igreja de São Francisco em Ouro Preto; e, em 1773, a Casa da Intendência, na mesma Vila Rica. Esta última obra desapareceu e, assim também a que realizou no templo franciscano e que foi substituída pela obra de talha executada, ali, por Antônio Francisco Lisboa, de 1790 em diante. A pintura executada no forro da nave da matriz do Pilar de Ouro Preto permanece, porém, constituindo uma das contribuições mais interessantes dos pintores mineiros do período colonial. Nesse amplo forro de armação, dividido com profusão em painéis moldurados ricamente, formando desenhos os mais diversos, Carvalhais executou uma composição que, em conjunto e nos quadros numerosos que a integram, se destaca das pinturas anteriores da Capitania, assim pela viveza e a variedade do colorido, como pelo movimento mais acentuado das figuras. Sem dúvida, a esse movimento terá sido o pintor, em parte, impellido pela disposição particular do forro de armação da matriz. Entretanto, sente-se que o mestre Carvalhais pintava espontaneamente com certo dinamismo, tal como o demonstra naquele teto o painel cujo tema é o episódio de José com a mulher de Putifar, para só citar este, no qual há, como que uma vibração nas figuras e panejamentos, a ligar ou associar suas formas às dos vizinhos, enquanto vibração de outra natureza no colorido opera a fusão de cada um dos quadros da composição geral do forro.

José Soares de Araújo, que exerceu atividade no Distrito Diamantino, é dentre os pintores do período colonial, um dos que deixaram obras de feição mais definida e diferenciada em Minas Gerais. A não ser os elementos que a técnica e o estilo da época inculcam à sua pintura, em comum com a dos outros artistas contemporâneos da Capitania, sua produção não tem semelhança ou afinidade com a dos demais. Sabe-se que era natural de Braga e que, em 1766, foi nomeado "Guardador das terras e águas minerais do Arraial do Tejuco do Serrofrío", um ano, apenas, depois da primeira notícia que possuímos de sua atividade na região. Esse fato sugere que ele não tenha feito aprendizado profissional na Colônia, e sim, já tendo vindo para o Brasil, depois de concluída sua formação artística na oficina de algum dos pintores bracarenses, e de adquirir, no Reino, situação econômica e social que o habilitaria, pouco após à chegada à Capitania mineira, a obter aquela patente, com que só raríssimos oficiais mecânicos foram entre nós beneficiados. Desde a primeira obra de sua autoria que se conhece, José Soares de Araújo manifesta, efetivamente, não só uma autonomia completa em relação aos outros pintores mineiros, mas sobretudo uma segurança de técnica e uma *erudição* diferentes das dos melhores mestres da Capitania. Embora abordando os mesmos temas da iconografia religiosa, que lhes eram indicados para assuntos de suas pinturas, e executando no interior dos templos obra de decoração que correspondia exatamente ao mesmo programa, ele se distingue por muitas características peculiares, que emprestam à pintura das igrejas de Diamantina, um valor à parte no acervo artístico tradicional de Minas Gerais. Na obra mais importante que realizou — a da capela dos Terceiros do Carmo — o efeito geral a que parece ter visado o mestre do Arraial do Tijuco, é a divisão e a subdivisão do espaço interno do templo, por meio da simulação de elementos de arquitetura, destinadas a marcar não só a separação real do recinto da nave e da capela-mor, mas também a repartir, ilusoriamente, o corpo da igreja em três unidades, criadas por artifício em correspondência com os altares colaterais ali existentes. A composição geral, da mesma sorte que o desenho das formas e o colorido, não tendem a atrair para a decoração do teto a atenção dos fiéis, senão a ambientá-los para a devoção às imagens, colocadas nos tronos e nichos do altar-mor e dos secundários, pois tanto pela disposição das figuras quanto pela utilização intencional das cores frias, a pintura de José Soares de Araújo favorece, deliberadamente, o realce da talha dos retábulos, de cujo douramento ele próprio se incumbiu também. Posto que a decoração pictórica seja muito extensa e laboriosa, compreendendo inúmeras figuras e elementos arquitetônicos, a impressão de conjunto da obra do guarda-mor, assim na mencionada igreja dos terceiros carmelitanos, como na do Rosário e na de São Francisco, da mesma cidade de Diamantina, é de sobriedade serena, tendendo a contribuir para a harmonização e o equilíbrio das proporções e das formas arquitetônicas no espaço interno dos templos. Todavia, essa mesma impressão de sobriedade, produzida pelo *travamento* meticuloso de toda a composição, juntamente com o efeito da economia do desenho das formas e figuras, bem como sobretudo, pela tonalidade baixa do colorido, faz com que a pintura de José Soares de Araújo, pareça de um apuro e um refinamento singulares, no acervo da obra dos mestres pintores de Minas Gerais. Tais características, embora pouco suscetíveis de imitação por parte de artistas menos evoluídos, influíram, entretanto, fortemente sobre alguns pintores menores da região, como em Manuel Alves Pessoa, que decorou a capela-mor da igreja das Mercês de Diamantina e, mais em particular, no artista desconhecido que se incumbiu da pintura da capela do Bonfim, naquela cidade, obra do maior interesse, pela *bênção* da ingenuidade da técnica do autor com o requinte de sua intenção decorativa. O próprio José Soares de Araújo alterou, porém, sensivelmente, a feição de sua pintura, quando assumiu o encargo de ornar o forro da nave e da capela-mor da igreja de Santana, no arraial de Inhaí, município de Diamantina. Ali, ao em vez de se empenhar na composição por dividir e subdividir o espaço interno do templo, já ele procura, na pintura do teto do corpo da igreja representando o casamento da Virgem, *abrir* o mais possível a sua composição, a modo do estilo novo dos artistas de Vila Rica, cuja intenção consistia em dar a ilusão de suprimir ou fundir as divisões reais do espaço no interior das igrejas. No teto da capela mor daquele templo, Araújo não

conseguiu se libertar da tendência de enquadrar e emoldurar com minúcia no centro do forro, as figuras de Santana e Nossa Senhora Menina, conquanto consentisse em aliviar a decoração com dilatadas margens brancas, sobre as quais se recortam guirlandas e outros ornatos que contornam o quadro da Padroeira. Mas, na pintura da nave, toda a extensão do teto é tratado como um espaço ininterrupto, em cuja amplidão, a tarja com os esponsais de Nossa Senhora e São José só parece emoldurada para simular uma abertura para o céu, onde fulgura a representação do Espírito Santo. José Soares de Araújo evoluía, assim, na sua pintura, para os partidos que o chamado "gosto dos modernos" principiava a introduzir na decoração das igrejas da Capitania. No entanto, o seu lugar entre os pintores de Minas Gerais não é ao lado dos artistas representativos do estilo novo, nem mesmo de seus precursores e, sim, bem à parte, tal como se assinalou de princípio, na posição de mestre fundador da que poderia ser denominada Escola do Tejuco, se a expressão não fosse exagerada para indicar aquele número reduzido de pintores que sofreram a sua influência.

O outro mestre mineiro beneficiado, também, com patente de guarda-mor foi João Nepomuceno Corrêa e Castro. Este, natural do município de Mariana, e filho legítimo de Domingos Corrêa e D. Páscoa da Ressurreição e Castro, de situação social e econômica vantajosa na zona do Ribeirão do Carmo, fez o aprendizado de seu ofício certamente na própria Capitania. Não se conhece o mestre que teve, mas não há dúvida sobre a segurança e a proficiência do seu ensinamento, à vista da correção, por assim dizer acadêmica que caracteriza o desenho, o colorido e a composição na obra do discípulo. Os documentos até agora encontrados, a respeito de João Nepomuceno Corrêa e Castro, elucidam sua atividade apenas a partir de 1774. Nesse ano, porém, a 9 de fevereiro, já ele foi louvado, por parte do arrematante João de Carvalhais, para avaliação da obra de pintura dos painéis e douramento da capela-mor da igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto, sub-empregados a Bernardo Pires. Tal circunstância demonstra que, na época, sua situação era de mestre ou, pelo menos, de oficial de capacidade reconhecida, pois a perícia para julgamento de serviço daquela importância, executado em templo tão prestigioso, não poderia ser incumbida senão a profissional de idoneidade notória. Ele se teria, portanto, anteriormente a 1774, recomendado por trabalhos de certa responsabilidade, mas aos quais faltam referências nos livros e papéis avulsos que se têm examinado, em busca de notícias de sua atividade profissional. Só do ano de 1777, em diante é que ficou registro da obra de João Nepomuceno, — sobretudo na igreja do Santuário de Nosso Senhor Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas do Campo. Ali, ele recebeu da respectiva Irmandade, de 1777 a 1779, 292 oitavas, três quartos e dois vinténs "a conta da Pintura do Corpo da Capella"; de 1779 a 1782, 36 oitavas, três quartos e um vintém do "resto do pr.^o ajuste", da mesma pintura da capela; em 1781, recebeu 256 oitavas e meia, e quatro vinténs "a conta do último ajuste"; e, ainda: 5 oitavas, de uma obra que executou fora do ajuste; 44 oitavas, um quarto e seis vinténs também "a conta do último ajuste"; mais 118 oitavas e dois vinténs, à conta do mesmo ajuste; finalmente, 156 oitavas, três quartos e um vintém do "resto das pinturas das paredes de toda a capella", além de 83 oitavas, um quarto e três vinténs "de hum acréscimo que houve". Em 1784, a Irmandade lhe pagou 20 oitavas "de huma Lamina da Senra. das Dores p.^a. a Capl.^a.", que até o momento não pôde ainda ser encontrada, assim como outra quantia, de 20 oitavas e três quartos, de *estofar* a imagem de São Francisco de Paula. A atividade de João Nepomuceno Corrêa e Castro não foi, todavia, inteiramente absorvida pelas pinturas no Santuário de Congonhas do Campo, durante todo o período referido. Graças a certas referências, feitas num termo de deliberação da Mesa Administrativa da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, verifica-se ter sido dele, em 1779, a autoria do risco que prevaleceu para a fatura dos altares colaterais da respectiva capela, desenho esse do qual subsiste um esboço, em tamanho de execução, na parede de uma das dependências do templo. Em 1786, João Nepomuceno arrematou, por 300 oitavas de ouro, a pintura do corpo da igreja, capela mor, sacristias, portas e janelas da capela de N. S. do Rosário de Itabira do Campo (atual Itabirito), "tudo na forma do apontamento que elle apresentou". Sem embargo dessa vasta tarefa, voltou a trabalhar na "pintura da

Capella" do Santuário de Congonhas do Campo, tendo recebido, em pagamento, mais 132 oitavas, em 1787, pelo novo serviço ali executado, tornando a trabalhar para a mesma irmandade em 1789, quando recebeu uma oitava e meia "por doirar o Véu do Sr. do Tumulo", e outra vez, em 1790, 32 oitavas, pelo serviço de "encarnar 4 bustos p^a. a Capella". Dos últimos anos que viveu, só temos notícia, por documentos arquivados nas igrejas, de atividades suas de pouca importância: de 1790 para 1791 recebeu 6 oitavas de ouro, de encarnar uma imagem de São Francisco, para a Capela dos Terceiros Franciscanos de Mariana e, de 1793 para 1794, ganhou dos mesmos Terceiros ainda 15 oitavas e três quartos, de pintar várias coisas para a procissão de Cinzas. João Nepomuceno declara, entretanto, no seu testamento, datado de 18 de dezembro de 1794, que ajustou "hum obra com o Cap^m. Silvestre de Ar^o. que foi pintar e doirar a sua Capella de N.S. da Conceição p^f. tres mil cruzados", trabalho que não estava terminado por ocasião daquele testamento, mas a que informa, já então, ter feito muitos acréscimos, tais como "hum Archanjo nas paredes, a pintura p^f. sima da Simalha do arco cruzeiro de hum e outra parte, encarnar hum Imagem de São Bento estufada de tres palmos, a pia baptismal, mais o ajuste, etc." Terá sido, assim, em proveito de uma capela particular, provavelmente de fazenda próxima à cidade de Mariana, que o Guarda mor João Nepomuceno Corrêa e Castro realizou o derradeiro empreendimento de envergadura de seu ofício de pintor. Pelo vulto do pagamento ajustado, que se elevou a três mil cruzados, excluídos os acréscimos especificados no testamento, verifica-se a extensão e a importância da pintura executada, da qual, infelizmente, nada mais parece ter subsistido. Por circunstâncias igualmente desfavoráveis perdeu-se, também, a decoração pictórica de sua autoria na capela do Rosário de Itabira do Campo. Resta, portanto, somente, para habilitar-nos a formar juízo sobre a feição e o mérito de sua obra, a pintura que fez, no corpo da igreja do Santuário de Congonhas do Campo. Esta é constituída por um número muito considerável de painéis, que se distinguem das obras dos artistas mineiros contemporâneos, pelo acerto cuidadoso da perspectiva e pela correção já encarecida no debuxo das figuras, e no colorido. Na arte de João Nepomuceno não transparece reminiscência alguma da ingenuidade de mão de obra, característica de quase todos os pintores precedentes da Capitania. Se lhe falta à pintura o sabor de invenção pessoal, ou a marca de energia expressiva, é que o terá tolhido a preocupação de pintar rigorosamente, segundo as regras mais apuradas de seu ofício, tais como as aprendeu do mestre excelente que teve, e dos melhores modelos antigos a seu alcance. O partido novo, que principiava a ser introduzido na decoração do interior das igrejas, com repercussão tão possante na evolução da pintura religiosa em Minas Gerais, e do qual seria expoente o seu patrício Manuel da Costa Ataíde, não parece ter impressionado, de modo algum, o guarda-mor João Nepomuceno Corrêa e Castro. Ele permaneceu desapercibido ou indiferente ao estilo moderno. Faleceu "com todos os sacramentos", no dia 2 de janeiro de 1795, sendo sepultado na igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana. Naquele testamento declarou: "todas as Estampas que tenho, riscos e debuxos, os deixo a Francisco Xavier e Bernardino de Senna meos aprendizes". Conforme o costume antigo dos mestres do ofício, desde o Renascimento, transmitia aos discípulos, acrescido da sua contribuição conscienciosa, o legado da sabedoria e da experiência recebido dos que lhe tinham feito a iniciação e o aprimoramento, na arte da pintura. Sua herança, entretanto, posto que de valor indubitável não exerceu mais influência sensível nos rumos seguidos pelos pintores mineiros que lhe sucederam.

João Batista de Figueiredo nasceu em Catas do Mato Dentro e fez, também, portanto, o aprendizado de seu ofício na Capitania de Minas Gerais. Era filho de Antônio Lopes de Figueiredo, da Colônia de Sacramento, e D. Francisca de Chagas Freire, de Cachoeira do Campo. Há notícia documental de sua atividade como pintor, desde 1773, mas perdeu-se, irreparavelmente, a obra que executou a partir daquele ano, até 1775, na igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, porque se tratava de pintura e douramento da primeira capela-mor, que foi reformada por inteiro, quando Antônio Francisco Lisboa teve a incumbência de projetar e entalhar o seu novo retábulo, de 1790 em diante, e Manuel da Costa Ataíde,

mais tarde, assumiu o encargo de provê-la de uma barra de madeira pintada e recortada à feição de azulejos e, bem assim, de quatro painéis de formato irregular em cada parede lateral. Pelos assentamentos conservados nos livros e papéis avulsos da Ordem Terceira verifica-se que, afora a decoração esculpida do barrete ou cúpula, a antiga capela-mor era ornada, sobretudo, com obra de pintura e douramento aplicados às mesmas paredes laterais e ao altar-mor, cuja fatura deveria ser, provavelmente, de talha singela. João Batista de Figueiredo arrematou, por 400\$000, em 28 de julho de 1773, aquelas obras de seu ofício, tendo trabalhado nelas, como já se adiantou, até 1775. De 1778 há registro de que tinha arrematado, igualmente, e executado o douramento da capela-mor da igreja de N.S. das Mercês e Misericórdia, ainda em Ouro Preto. No ano seguinte, 1778, no arraial do Inficionado (atual Santa Rita Durão) ele passou recibo de 155 oitavas de ouro, "de obras que arrematei de pintar e oliar as portas e janelas e mais simalhas desta Matriz e de obras de carpinteiro e pedreiro e feitto de andaime". Por fim, de data muito posterior, ficou uma inscrição, sob a sua assinatura, e decoração do forro existente por baixo do coro da preciosa capela do Rosário do mesmo arraial do Inficionado: "Pintei Este Painel, em Louvor de N. Sr^a. e em obsequio ao seu Thezoiro^o Jose dos St^{os}, Lx^a. pello grande zello com q este mandou pintar esta Capela, inda com dispendio seu no Anno de 1792". Para se ajuizar, porém, da feição e do mérito da obra de João Batista de Figueiredo, o exame tem de ser limitado à pintura do forro da aludida matriz da atual vila de Santa Rita Durão, manifestamente de sua autoria, a despeito de não se haver, ainda, encontrado documentação comprobatória a esse respeito, e à decoração geral do interior daquela igrejainha do Rosário da mesma localidade, que lhe tem de ser atribuída, pela identidade de todos os respectivos elementos com os do painel, cuja inscrição, foi acima transcrita. A primeira pintura deve ter sido executada por volta do ano de 1778, em que João Batista de Figueiredo arrematou os serviços secundários mencionados no seu recibo. A outra, realizada cerca de vinte anos mais tarde, como se verifica da citada inscrição. Ambas, todavia, são obras das mais representativas do estilo novo, característico da pintura mineira dos últimos anos do século XVIII e do primeiro quartel do século XIX. A do teto da Matriz, em consequência de ter sido repintada sem o menor escrúpulo, por mão inábil, só se presta ao estudo do ponto de vista do partido adotado na composição, pois o próprio colorido do conjunto parece ter sofrido alteração brutal. Mas nem assim perdeu todo o caráter e sabor *rococó*, que terá constituído a inovação mais valiosa com que João Batista de Figueiredo contribuiu, antes de Manoel da Costa Ataíde, para a feição peculiar assumida pela pintura religiosa em Minas Gerais, na derradeira fase do regime colonial. O pitoresco da cena do milagre de N. Sr^a. de Nazaré, representado na parte central do forro da Matriz, tem o aspecto ingênuo de um ex-voto popular, com um caçador de lança em riste, mas em êxtase para a altura, no instante em que a Virgem sulca o espaço em disparada, sob a figura de um veado a expelir labaredas pela boca. Originalmente, porém, o desenho daquelas figuras não teria a ingenuidade acanhada que nos depara agora, e o episódio representado concorreria, pelo seu movimento, para o efeito de vibração geral que o artista procurou dar à pintura do forro da igreja. Apesar de toda a deformação e a descaracterização que sofreu, a obra executada na Matriz de Santa Rita Durão conserva os elementos essenciais da maneira do mestre João Batista de Figueiredo, revelando neles o sistema daquela composição *irregular ao gosto francês*, a que aludia, em 1790, o Vereador 29 da Câmara de Mariana, Joaquim José da Silva, para definir o estilo decorativo do Aleijadinho. Onde, entretanto, pode ser apreciada devidamente, na sua pureza genuína, a pintura desse artista, que cumpre considerar o autêntico precursor de Ataíde, é na mencionada capela do Rosário, situada a pequena distância da Matriz. Ali, o pintor conseguiu converter o recinto interno de uma igrejainha rústica, de planta e carpintaria da maior singeleza, num ambiente de extraordinário refinamento. A sua decoração conseguiu eliminar, da arquitetura interior do templo, todas as formas estruturais ou acessórias que contrariassem, em qualquer sentido, a plástica ornamental adotada, anulando-as com a introdução de formas tendentes a produzir o efeito de conjunto pretendido. Tanto pela concepção peculiar do espaço arquitetônico interno, como pela intenção *eufórica*, assi-

nalada por Lúcio Costa como características do período de apogeu da arte religiosa em Minas Gerais, a obra de João Batista de Figueiredo, na capela do Rosário tornou-a um monumento artístico de excepcional valor e significação em nosso país. A ligação substancial da pintura do forro da nave dessa capela, com a do teto do corpo da igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, se patenteia ao confronto das composições de uma e de outra, assim como à comparação dos painéis centrais respectivos, das figuras laterais e dos ornatos irregulares que os enquadram e envolvem com formas *abstracionistas*. Ao surto triunfal da assunção da Virgem, no centro do forro da nave da capelinha dos pretos, do Inficionado, corresponde a revoada celeste do coroamento da Nossa Senhora dos Anjos, no templo franciscano de Vila Rica. Influindo no equilíbrio das composições decorativas, nos tetos das duas igrejas, a disposição e o próprio movimento das figuras dos Papas, Bispos e Doutores têm manifesta afinidade. Mas é sobretudo o espírito e a intenção das composições que se aproximam, numa relação de parentesco estreito, impondo a presunção de que João Batista de Figueiredo tenha sido o mestre de Manuel da Costa Ataíde, à falta de documentos sobre as circunstâncias em que se operou, de fato, a formação profissional do maior pintor de Minas.

Antes de assinalar o predomínio deste, há entretanto necessidade de dar notícia da obra de alguns outros artistas, cuja omissão tornaria defeituosa e incompleta a perspectiva da pintura religiosa mineira, na segunda metade do Setecentos.

Silvestre de Almeida Lopes é mencionado como autor de trabalhos nas igrejas do arcaial do Tejuco desde 1764 até 1796 e, embora sem comprovação fundada em documentos, verifica-se que ele foi o pintor principal dos templos da Vila do Príncipe. Agiu, portanto, na região do Distrito Diamantino, simultaneamente com o Guarda-mor José Soares de Araujo, estendendo a sua produção talvez a área mais dilatada, mas enquanto a obra do Guarda-mor é de tendência erudita, a de Silvestre de Almeida Lopes tem feição popular. Ao passo que aquela se caracteriza pela sobriedade elegante e apurada, esta se distingue pela vivacidade, às vezes crua, dos contrastes do seu colorido e pelas despreocupadas desproporções e deformações de seu desenho. As referências encontradas, nos livros e papéis avulsos dos arquivos das igrejas, a esse artista são pouco numerosas. Permitem, porém, pelo exame das obras de sua autoria, assim comprovadas, a identificação segura de outros diversos trabalhos seus de maior importância. Em 1764, consta de um documento avulso, da Ordem Terceira de São Francisco de Diamantina que Silvestre de Almeida Lopes recebeu 48 oitavas de ouro, em dois pagamentos, à conta de importância maior que lhe devia a Ordem. Em 1780, um termo de deliberação da Mesa Administrativa da Irmandade do Amparo, da mesma cidade registrou que ele se prontificou a pintar e dourar tudo o que, a bem das obras então empreendidas na respectiva igreja, fosse necessário, "sem onus de sulução". Em 1790, ajustou por 170 oitavas a pintura do forro da mesma igreja, sob o risco e condições apresentados. Finalmente, em 1796, outro termo de resolução, da referida Irmandade, menciona que ele contratou a pintura dos dois altares colaterais da capela, por 456 oitavas de ouro. O confronto de seus trabalhos, executados nesses templos diamantinos, com as decorações existentes nas igrejas do Serro demonstra, inequivocamente, que Silvestre de Almeida Lopes foi o autor das pinturas na capela de N. S. Bom Jesus de Matozinhos, desta última cidade, datadas de 1796. Assim, também, parecem indicar que lhe cabe a autoria das realizadas na igreja do Carmo, na mesma antiga Vila do Príncipe (embora muito desfiguradas, em consequência de restauração) e, ainda, de quatro painéis com cenas da paixão de N. S. Jesus Cristo, assentados em molduras salientes sobre o respaldo do arcaz da sacristia da Matriz de Conceição do Mato Dentro. O recorte, muito acentuado, do contorno da decoração, a profusão e a forma dos ornatos de flores, a desproporção peculiar entre as cabeças e os corpos das figuras, assim como a dilatação exagerada dos olhos em todas elas, são características da pintura de Silvestre de Almeida Lopes, juntamente com o seu colorido de sabor popular. De todas as suas obras cumpre destacar a da capela-mor da igreja do Bom Jesus de Matozinhos, no Serro, em cujo forro o pintor representou a deposição no túmulo, com um fundo pitoresco de marinha, um colorido vivo e vibrante, que conferem à cena fúnebre uma espécie de movimento gracioso e alegre, do

maior imprevisto. Para o efeito de conjunto, concorrem as pinturas murais, cujas composições têm como assuntos a adoração dos pastores e a dos reis magos, cada uma enquadrada à imitação de molduras providas de flores e fitas, tendo de cada lado a figura de um Evangelista e, em pontos de correspondência triangular, na segunda composição, a particularidade da aplicação de material de douramento, para aumentar intensamente a vibração do colorido. As obras executadas pelo pintor em Diamantina são de menor expressão, a despeito da que ele deixou na sacristia da igreja de São Francisco, datada de 1795, já conter diversos elementos utilizados no ano seguinte, na decoração hê pouco aludida da capela de Matozinhos, no Serro. Os painéis anteriormente mencionados, dispostos no respaldo do arcaz da sacristia da Matriz de Conceição do Mato Dentro, produzem a impressão de pintura muito mais antiga, talvez na primeira fase do artista.

Com algumas características de composição e elementos de ornatos bem semelhantes às obras de Silvestre de Almeida Lopes, no Serro e em Diamantina, devem ser citadas as pinturas feitas no forro da nave da Matriz de São João del Rei e no teto da capela-mor da Matriz de Santa Luzia do Rio das Velhas, esta última provavelmente renovada.

Mestre de gosto e de talento muito diversos, é o autor da decoração do forro daquela sacristia da Matriz de Conceição, uma das obras mais graciosas e delicadas do patrimônio de arte religiosa do país. Sua composição assinala-se pela extrema liberdade das formas que a constituem e pela predominância da tonalidade rosa no colorido, a contrastar vivamente com a representação do Santo Sudário, que lhe serve de assunto principal, ao centro do forro, em cuja periferia o artista pintou uma varanda abalaustrada e florida, sobre a qual assentou apenas figuras femininas à moda Luiz XV, simbolizando a fé, a esperança, a caridade, a temperança, e os cinco sentidos. Pintura de feição e sabor equivalentes parece ter existido no teto do corpo da igreja, hoje substituído por tabuado sem decoração: alguns de seus remanescentes, representando medalhões com bustos de damas fidalgas e ornatos de conchas e flores, servem hoje, truncados, de forro aos degraus de uma escada de dependência interna da Matriz. Apesar de tão reduzida, a obra que ficou, desse mestre de Conceição do Mato Dentro destaca-se pela sensibilidade refinada e o gosto tendente para a galanteria, que lhe empresta uma feição singular, graciosamente profana, no acervo da arte sacra de Minas Gerais.

Bernardo Pires da Silva terá sido companheiro, senão sócio, de João de Carvalhais, pois executou e entregou, em 1774, a pintura dos painéis e douramento da Capela-mor da Matriz de N. Sr^a. do Pilar, de Ouro Preto, arrematada por este último. Essa obra, porém, foi inteiramente repintada e perdeu a significação. O que resta dele, conhecida, é a pintura do forro da capela-mor do Santuário de N. S. Bom Jesus do Matozinhos, de Congonhas do Campo, à conta da qual recebeu, de 1773 a 1775, pagamentos relativamente avultados. Ali, seu estilo revela feição bastante mais moderna que o de Carvalhais e, sobreposta aos painéis do guarda-mor João Nepomuceno Corrêa e Castro, a composição de Bernardo Pires tem certa leveza de desenho e certa claridade de colorido, que já o aproximam bastante dos pintores da geração posterior à daqueles mestres. Na cena representada ao centro do forro, que é a deposição do Cristo no sepulcro, o debuxo das figuras dir-se-ia que antecipa, um pouco, a languidez das figuras ataideanas. Todavia, a disposição espaçada dos ornatos e o recorte das figuras, que contornam o quadro central, aparentam mais essa decoração, em conjunto, às das igrejas de outras regiões mineiras.

Manoel Ribeiro Rosa foi o pintor principal das igrejas de São José e do Rosário, em Ouro Preto, e executou também trabalhos de menor importância na Matriz do Pilar, na igreja das Mercês e Perdões e na igreja de São Francisco de Assis, na mesma cidade. Sua obra, no templo de São José, foi retirada quando se reformou o forro da capela-mor, tendo-se recortado então sua parte central, para aproveitá-la, devidamente emoldurada, no arco do coro; mais tarde, presentearam-na ao Arcebispo de Mariana, que a faz colocar numa das salas do Seminário Maior de sua Arquidiocese. Trata-se do trabalho que corresponde, exatamente, à primeira cláusula das condições que o artista se obrigou a cumprir com a Irmandade de São

José, nos seguintes termos: "Será obrigado o Ajudante depois de pronto o andaime, desimalle, pintar no Tecto da mesma Capella Mor, o desposorio do Sñr São José, em sua tarja com seus ornatos". O termo do ajuste entre a Irmandade e Mauel Ribeiro Rosa é de 1779, mas a entrega da pintura da capela-mor e dos acréscimos que se lhe fizeram, só foi feita cerca de quatro anos mais tarde, em dezembro de 1783. A obra realizada deve ter sido, portanto, extensa e trabalhosa, uma vez que não houve solução de continuidade nos pagamentos, como se verifica no livro de recibos da Irmandade. Reduzido, em dimensões, é o fragmento que dela subsiste. Não obstante, representa uma das manifestações mais interessantes e agradáveis da pintura mineira tradicional. O equilíbrio gracioso da composição equivale à delicadeza do debuxo e do colorido, comprovando a feição rara do talento e o gosto refinado do pintor, que possuía Manuel Ribeiro Rosa. De 1784, em diante, o artista trabalhou na igreja de N. Sra. do Rosário, sempre em Ouro Preto: no referido ano de 1785, recebeu 22 oitavas e meia "a conta da pintura dos altares"; de 1790 a 1791, 28 oitavas, em dois pagamentos, "da pintura da sacristia da capella desta Irmandade" e "da pintura que declara em seu recibo"; de 1791 a 1792, 6 oitavas, um quarto e três vinténs, "de várias pinturas q fez na Capella"; de 1801 a 1802, quantia não especificada, "da pintura e doiramento do Altar de St^o. Elisbão"; por fim, de 1804 a 1805, importância igualmente não especificada, "da pintura do Trono e pratar as varas". Entre esses serviços realizados no templo do Rosário, os que interessam ao presente estudo são os da sacristia. Pelo teor dos lançamentos feitos nos livros das Irmandade, relativos a Manuel Ribeiro Rosa, em confronto com as especificações dos pagamentos efetuados ao outro pintor, que executou trabalhos para a mesma dependência da igreja, chega-se à conclusão de que, a obra do primeiro, naquela sacristia, teria consistido na decoração do respectivo teto, representando os quatro Evangelistas, que são pintados, porém, num estilo muito diverso do da tarja representando o desposório de S. José, estilo que, sob certos aspectos, já deixa pressentir um gosto bastante mais moderno. Na disposição, por assim dizer artificiosa, da figura de São Marcos, bem como em algumas combinações de cores e certos truques de fatura, sente-se, ali, como que uma antecipação do espírito de *atelier* do pintor do Século XIX. Entretanto, o exame atento da obra, demonstra que ela se acha ainda impregnada da sensibilidade e da maneira setecentistas. O efeito festivo, obtido pela ornamentação de flores, numa das composições, afina, admiravelmente, com a nota pitoresca da representação de pássaros nacionais, de plumagem vistosa, junto à figura de São Marcos. E, nas quatro composições, a pintura tem sutilezas de colorido que permitem, talvez, aceitá-las como de autoria de Manuel Ribeiro Rosa, considerado o espaço de 10 anos, decorrido entre a obra do Rosário e a de S. José.

Outro pintor que deixou traços muito expressivos de sua passagem, na aludida igreja do Rosário, de Ouro Preto, foi José Gervásio de Sousa. Este tinha a patente de capitão, sabendo-se que executou serviços de seu ofício, embora consistindo apenas em pintura e douramento de altares, ou encarnação de santos, também na Matriz de N. Sra. do Pilar. A obra, porém, que realizou no Rosário e está bem especificada nos livros da respectiva Irmandade, merece atenção especial: de 1791 a 1792 recebeu 18 oitavas, "da pintura dos Painéis da Sacristia"; de 1793 a 1794, 9 oitavas "de quatro Painéis que fes pa. a Irmd^o."; de 1798 a 1799, 29 oitavas e um quarto "da pintura da Capella mor" e mais 25 oitavas "a carta da pintura de Doiramento dos dois Altares de St^o. Antonio e S. Benedicto"; de 1800 a 1801, 75 oitavas, "de resto da pintura dos dois altares de St^o. Ant^o. e S. Benedicto e encarnação das Imagens"; de 1803 a 1804, 30 oitavas, "da Pintura e doiramento do Altar de Sta. Efigenia". Naqueles altares de Santo Antonio e São Benedito, feitos como os demais, apenas de tábuas recortadas, sem relevos, José Gervásio de Sousa pintou anjos e serafins graciosos, além de outros ornatos. Mas nos referidos painéis da sacristia foi que realizou obra do maior interesse, representando a Morte, o Juízo Final, o Inferno (sob a figura de Lucifer) e o Paraíso simbolizado numa viagem bem aventurada — pinturas em que o autor revela pendores para o macabro e, sobretudo, uma personalidade artística de singular autonomia. A excentricidade da intenção e a audácia do colorido caracterizam essas obras, de que não se encontram antece-

dentos nem similitudes nos legados dos pintores da Capitania mineira. Nos painéis que representam a Morte e o Juízo Final se percebem habilidades e finuras de ofício, às quais o Capitão José Gervásio de Sousa renunciou, entretanto, intencionalmente, para dramatizar com energia rude e candura infantil as figuras que simbolizam o Inferno e o Paraíso. A originalidade desse pintor sugere que seja tomada a iniciativa de procurar, com empenho, outras obras de sua autoria para melhor estudo.

De Francisco Xavier Gonçalves só se conhece, também, graças a uma informação do livro do Cônego Raimundo Trindade, a pintura dos numerosos painéis encaixilhados, que adornam as paredes da sacristia da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. O único documento encontrado sobre o artista, que é um recibo avulso, consigna o seguinte: "Recebi deis oitavas de ouro a conta da pintura dos painéis q. estou pintando para a Ordem terceira de S. Franc^o. coya quantia recebi do procurador da mesma Ordem por mão do Capp^m. Manuel Fernandes de Carvalho, cuja quantia levarei em conta do ajuste da mesma obra e por verdade lhe passo este, por mim feito e assinado. Vila Rica, 3 de Junho de 1782 Franc^o. Xer. Gez." Essas obras mostram qualidades apreciáveis de desenho e de colorido. São 10 telas de grandes dimensões, representando passagens da vida de São Francisco de Assis, assim como figuras dos 5 autos da devoção da Ordem Terceira, pintada na maior parte com técnica apurada e início de emoção no tratamento das figuras, de que não há sinais nos artistas mineiros contemporâneos. Diante de um dos painéis, que representa São Francisco prosternado aos pés do Papa Honório IV, tem-se a impressão, muito viva, de tratar-se de cópia escrupulosamente exata de obra de algum mestre europeu, embora não identificado. Outra tela, representando a aparição de Nossa Senhora a Santa Rosa de Viterbo, parece deformada, em quase toda a extensão, pelo efeito de retoques. De modo geral, porém, aqueles painéis de Francisco Xavier Gonçalves são obras comoventes, que documentam a proficiência técnica do pintor, valorizada pela sua personalidade sensível e marcada. Pelo exame cuidadoso das respectivas características, confrontadas com as da parte central da pintura do teto da sacristia, onde se vê a cena de São Francisco de Assis transportado ao céu, conclui-se pela identidade da autoria das obras: as dessemelhanças existentes entre o trabalho do centro do forro, e os colocados nas paredes resultam apenas da modificação operada na maneira do artista, ao se transferir, da pintura de cavalete sobre tela para a pintura sobre madeira, no forro, feita no andaime. Se a figura do Santo, no quadro principal do teto, difere muito da sua representação nas telas e o colorido geral é também diverso, isso certamente se explica não só pela circunstância indicada, como pela intenção do artista de dar aspecto mais glorioso à cena e maior destaque à pintura do centro do forro.

Os demais quadros desse mesmo forro, dois de cada parte, são de autoria de outro pintor, identificado pelo Cônego Raimundo Trindade: Manuel Pereira de Carvalho, que os terá executado em 1782, no mesmo período dos painéis de F. Xavier Gonçalves, mas revelando carência dos atributos de domínio da técnica, próprios da pintura do companheiro. De fato, o autor parece trair, ali bastante deficiência na sua formação profissional, juntamente com certa candura rústica, cujas manifestações não chegam, porém, a entrar em choque com a vizinha pintura, compassada e erudita, de Francisco Xavier Gonçalves. No entanto, há de admitir, talvez, que fossem intencionais a imprecisão do desenho e a aparente imperfeição da mão de obra, visando a efeito particular das composições escuras, feitas apenas de azul e branco, destinadas a realçar, no teto, a representação central de São Francisco transportado ao céu.

Depois de aludir, sumariamente, a obras de pintores da segunda metade do setecentos, na região da Vila do Príncipe e do Distrito Diamantino, assim como na zona de Mariana, Vila Rica e Congonhas do Campo, não deve ser esquecida a de um artista da área do Rio das Mortes, conquanto se afigure, provavelmente, mais antiga que as anteriores referidas. É a pintura da sacristia e do órgão da Matriz da primitiva vila de São José del Rei, hoje Tiradentes, assim como, ali também, da capela-mor da igreja das Mercês, e todo o teto da igreja do Rosário e, ainda, do retábulo ao Passo existente na atual rua Getúlio Vargas, em São João

del Rei. A maneira desse mestre, de nome por enquanto não apurado, se reconhece pelo espaçamento peculiar das figuras, nas cenas de conjunto representadas na sua decoração e, bem assim, pela simetria nos gestos, e assim, uma inclinação muito típica de tais figuras, isolada ou agrupadamente, emprestando-lhes um movimento pausado de dança hierática. No contorno dos rostos e na indicação dos olhos dos personagens há como que reminiscências de pintura oriental. Grande parte destas obras é feita sobre tetos ainda de armação e, por isso mesmo, a impressão geral do seu conjunto induz a atribuir-lhe data mais recuada do que a segunda metade do Século XVIII. Todavia, a feição da pintura, em si mesma, não condiz com os caracteres do estilo do período anterior, antes parece enquadrá-la, efetivamente, já no domínio do gosto rococó.

A autoria da decoração do forro da nave, da mencionada igreja das Mercês de Tiradentes, afigura-se de outro artista, sem dúvida o mesmo que pintou, também, o teto do corpo da igreja da Penha, em Vitória no Velozo, município de Prados, obra baseada em composição idêntica e de fatura muito semelhante.

Com o advento de Manuel da Costa Ataíde, a pintura mineira atinge o ponto mais alto. Foi sob a ação desse mestre, que a arte religiosa da Capitania, renovada com vigor desde alguns anos e diferenciada da tradição reinol, graças ao impulso genial de Antônio Francisco Lisboa, pôde alcançar por fim o objetivo a que se inclinava, fortemente, na decoração interna dos templos, para fundir as contribuições de arquitetura, escultura e pintura numa só unidade plástica e dinâmica. Essa tendência, já manifestada na produção de alguns artistas precedentes, e sobretudo na de João Batista de Figueiredo, como foi acima indicado, só se exprimiu, entretanto, em toda sua intenção essencialmente formalista, na obra de Ataíde, cuja importância e significação não ficam, assim, limitadas e restritas, no quadro da pintura mineira nas últimas décadas do setecentos. Foi a ocorrência desse mestre pintor, que permitiu e determinou a contribuição mais valiosa e expressiva de nosso país, para o domínio das artes plásticas, depois da que foi prestada pelo mestre Antônio Francisco Lisboa. Sem dúvida, não há que desconhecer antecedentes de importação, ao estilo da pintura arquitetônica de Manuel da Costa Ataíde. A própria Capitania de Minas Gerais parece certo, conforme a notícia, transmitida pelo cronista de Mariana, de 1790, de que o gosto francês, Luiz XV, foi trazido da metrópole portuguesa por João Gomes Batista, discípulo do gravador Mangin e mestre de desenho do Aleijadinho. No entanto, a influência estilística, exercida pelo referido abridor de cunhos da Casa de Fundação de Vila Rica, sobre o arquiteto e escultor, e deste, último sobre os pintores mineiros da região, seria muito insuficiente para condicionar o fenômeno ocorrido na arte religiosa mineira da segunda metade do Século XVIII. O que sucedeu, ali, foi um surto original, perfeitamente caracterizado, como Lúcio Costa observou, "distinto das manifestações equivalentes, contemporâneas, nas demais regiões do país ou da antiga metrópole". Verifica-se, plenamente, a procedência do conceito do mesmo especialista, segundo o qual "um foço-ideológico comum atuou simultaneamente sobre as obras de talha e de pintura, ambas concebidas segundo os mesmos princípios de composição". Arquitetos, entalhadores e pintores tiveram a movê-los uma idêntica intenção plástica, cujos efeitos se traduziram em forma definitivamente peculiares no interior das igrejas mineiras do período. E as obras de maior valor, mais harmoniosas e genuínas, dentre todas foram as que tiveram a opulenta contribuição da pintura de Manuel da Costa Ataíde.

Esse artista nasceu em Mariana e foi batizado a 18 de outubro de 1762, filho legítimo do Alferes Luiz da Costa Ataíde e sua mulher Maria Barbosa. Para sua biografia, as informações baseadas em documentos da época, precisos e elucidativos, não rareiam. Do processo de habilitação canônica de um dos seus irmãos, o Padre Antônio da Costa Ataíde, sabe-se que eles eram, por outro lado paterno, netos de Nicolau Gonçalves e Maria Gonçalves e, por via materna, de Felícia Barbosa de Abreu e Manuel Moreira Serra, estes não casados. Foi crismado em Mariana, a 16 de maio de 1780. Depois de ter sido cabo de esquadra, da Companhia de Ordenanças do distrito do Arraial do Bacalhau (município de Mariana), onde resistiu, ascendeu ao posto de sargento da mesma Companhia, em 1º de abril de 1797. Em 1799

recebeu a patente de alferes, da companhia de Ordenanças do distrito de Mombaça, termo também da cidade de Mariana. Em 1809 foi-lhe concedida outra patente, do mesmo posto de Alferes, mas da Companhia de Ordenanças do distrito de Soledade, termo de Vila Rica. A 29 de abril de 1818, o Senado da Câmara de Mariana lhe forneceu um atestado de professor das "Artes de Architectura e Pintura", com o qual ele instruiu um requerimento a Sua Majestade Real, pleiteando a criação, na cidade de Mariana, de "humma Aula de Desenho de Architectura Civil e Militar e da Arte da Pintura", a fim de ser provido nessa cadeira. No dia 8 de janeiro de 1826, fez seu testamento, declarando sempre ter vivido "no Estado de Solteiro", mas que "por fragilidade humana" tinha 4 filhos naturais — Francisco de Assis Pacifico da Conceição, Maria do Carmo Neri da Natividade, Francisca Rosa de Jesus e Ana Umbelina do Espírito Santo — os quais nomeava seus legítimos sucessores e testamentários; declara, ainda, que era irmão Terceiro das Veneráveis Ordens de São Francisco de Mariana, do Carmo e de São Francisco de Ouro Preto e, bem assim, das Irmandades da Terra Santa de Jerusalém, Senhor Bom Jesus do Matozinhos de Congonhas do Campo, Senhora da Lapa de Antônio Pereira, Senhora da Boa Morte, Senhora das Mercês e Perdões e Senhor dos Passos, de Ouro Preto; declara, mais, que deixava liberto 4 escravos: Mateus e Lucas (ainda moleques) e Pedro e Maria (já velhos). Dispõe, finalmente, que, feitos os sufrágios por sua alma e pagas suas dívidas, "os remanescentes de minha parte os deixo e dão a Maria do Carmo Raimundo da Silva, tão bem aquelas obras de Pintura que consta ter eu feito por papéis ou Condições assignadas, meu testamenteario os acabará na melhor forma que quizer". Faleceu a 2 de fevereiro de 1830 e foi sepultado na igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Mariana.

Através de documentos relativos à sua família, de autos de processos civis e criminais em que foi parte, bem como de remanescentes de sua correspondência pessoal, com certos mesários de Ordens Terceiras e Irmandades, conhecem-se vários aspectos interessantes das origens e da personalidade de Manuel da Costa Ataíde.

4.3.1.3. JOAQUIM CARDOZO (1897-1978)

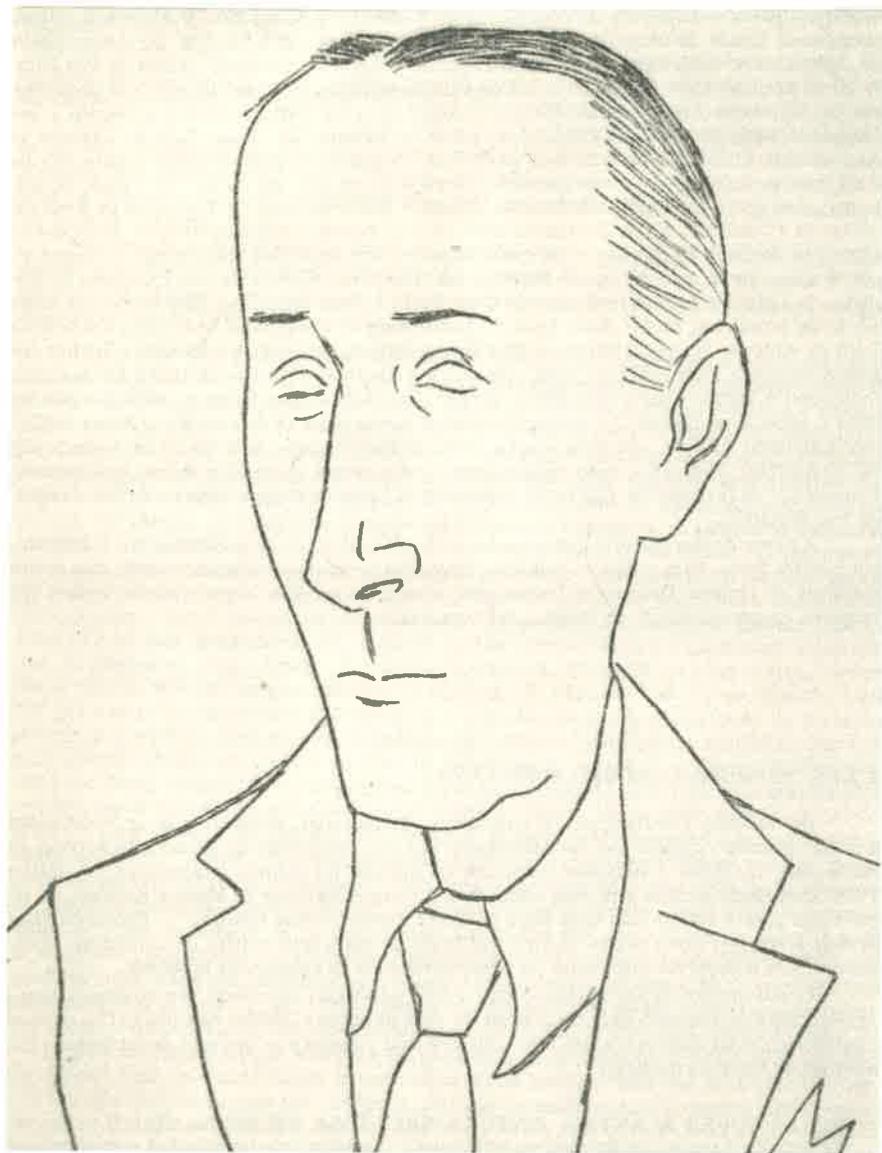
De Joaquim Cardozo, poeta, engenheiro, dramaturgo, transcrevemos as *Notas sobre a antiga pintura religiosa em Pernambuco* (1939), publicadas na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de que ele foi valioso colaborador de 1940 a 1946, deparando aí com a mesma erudição e a mesma liberdade de Mário e Rodrigo, no saber olhar para o antigo com uma ótica contemporânea. *Forma Estática — Forma Estética* (1958) é um dos raros textos escritos no Brasil de verdadeira crítica de arquitetura, elucidando sobre o papel do engenheiro no desenvolvimento da arquitetura moderna.

Como mostra da sua avaliação face a uma exposição individual, reproduzimos aqui a apresentação de Cardozo para o catálogo do pernambucano Alcides Santos (1973), onde se estabelecem finas analogias entre esse artista de raiz popular e os pintores de retábulos e iluministas da Espanha medieval.

a) NOTAS SOBRE A ANTIGA PINTURA RELIGIOSA EM PERNAMBUCO

Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 3, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1939.

"Uma das manifestações mais importantes de arte religiosa a um plano secundário, é a pintura de antigos quadros e painéis que ainda hoje se encontram nos altares e sacristias das velhas igrejas.



JOAQUIM CARDOZO (1897-1978)

Desenho por Emiliano Di Cavalcanti, reproduzido de "Signo Estrelado", Joaquim Cardozo, Livros de Portugal, Rio de Janeiro, 1960, p. 2.

Presentemente, entretanto, parece que um certo interesse têm elas despertado, pois, só aqui em Pernambuco, em duas exposições de arte sacra, constituiu, talvez aquela pintura, a parte mais relevante do certame.

Tanto no Museu Regional de Olinda, onde se realizou a primeira como no claustro e sacristia da Ordem Terceira de São Francisco, onde ficou instalada a segunda das referidas exposições, foram reunidos e apresentados ao público, juntamente com outros objetos de arte, vários quadros religiosos, pintados sobre madeira, pertencentes às igrejas de Recife e de Olinda.

Trata-se, na realidade, de obras de indiscutível valor artístico, merecedoras da atenção, não só dos estudiosos de História da Arte, como também dos artistas modernos, que nelas poderão encontrar um manancial rico de sugestões felizes.

Apesar de não serem trabalhos muito antigos, pois a data de sua execução deve estar situada entre os séculos XVII e XVIII, pouco ou quase nada se conhece dos seus autores e da época em que eles viveram; excetuando a pintura do teto da igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, obra de João de Deus Sepúlveda, que na mesma trabalhou entre os anos de 1764 e 1768 e a que está no forro do coro da mesma igreja, de autoria de Luiz Alves Pinto, tudo o mais é desconhecido.

Essa falta, em grande parte motivada pela ausência quase absoluta de pesquisadores desse assunto, fica ainda agravada pelas dificuldades provenientes da necessidade de consultar numerosos documentos que, atualmente, se acham nos arquivos das irmandades ou em poder das comunidades dos conventos.

Enquanto não é possível proceder à cuidadosa investigação nos papéis acima referidos, o que requer paciência e tempo, poderemos pelo resultado exclusivo de um exame de fatura e composição, chegar a algumas conclusões de ordem geral, podendo orientar o curso de futuras pesquisas mais minuciosas.

Façamos portanto essa ligeira análise sobre aqueles quadros em que se torne mais fíci exercê-la.

No número das obras mais suscetíveis dessa observação convém incluir, além das duas já citadas, os quadros da Sé de Olinda, os da Ordem Terceira de São Francisco, em Recife, as pinturas do Convento de São Bento, da Igreja da Conceição e da Igreja do Amparo, em Olinda, os quadros da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres e mais alguns outros.

Sobre eles já se tem feito uma larga documentação fotográfica, aliás em boa hora iniciada por José Maria C. de Albuquerque, diretor do Museu de Recife.

A pintura colonial em Pernambuco apresenta, como as suas congêneres nos países latino-americanos, relações muito ricas com as tendências pictóricas da mesma época do estrangeiro.

Em uitos desses quadros pressente-se a técnica dos pintores flamengos dos séculos XVI e XVII, em outros encontra-se uma viva influência da pintura espanhola, com processos de claro-escuro iberiano (no recolhimento da Glória de Recife existe um quadro no mais puro estilo de Ribeira ou Zurbarán: 'A Sagrada Família com São Joaquim e Santa Ana') ou com o modelado mais fluido de Murillo, outros ainda revelam a maneira dos quadros portugueses saídos das oficinas de Gregório Lopes ou de seus continuadores.

Das obras existentes na Sé de Olinda sobressaltam-se os dois painéis representando 'O encontro de Jesus com a Virgem' e 'Jesus escarnecido pelos Judeus', medindo ambos 3 x 3 metros, que faziam parte, certamente, dadas a natureza do assunto e a regularidade de tamanho, de uma coleção de cenas da Via Sacra; esta suposição é aliás fortalecida por se terem encontrado, no mesmo local, outras tábuas com vestígios de pintura, em tudo semelhantes às que compõem aqueles quadros e que pertenciam, sem dúvida, a outros painéis (esses quadros faziam parte da Sé de Olinda, antes da primeira e lamentável reforma, sendo desfeitos e as suas tábuas usadas nos andaimes; a sua reconstituição, como a de outras obras, deve-se aos padres José do Carmo Barata e Xavier Pedrosa).

O catálogo da exposição de arte sacra realizada em Recife, por ocasião do III Congresso Eucarístico Nacional, considera-os 'da Escola Flamenga, provavelmente da Escola de Jeronimus Bosch (1460-1516)'.

Esta hipótese não é de todo descabida; as figuras dos judeus deformadas e grotescas lembram, realmente, as composições de Bosch ou, mais especialmente, as de Breughel o velho, sendo digno de nota que o primeiro foi pintor muito apreciado na Espanha do tempo de Felipe II.

É interessante registrar algumas particularidades na composição desses quadros; em ambos a figura do Cristo ocupa o centro (em um deles o rosto de Jesus está rigorosamente na interseção das diagonais), as demais figuras estão dispostas formando círculos em torno da personagem principal; estes arcos de círculo são cortados por duas linhas horizontais nas partes superior e inferior dos dois painéis.

A pintura é sólida, vigorosa e rica de colorido, sendo assinaláveis a felicidade de certas soluções, e a robustez de modelado, acentuando nota dramática e lembrando já o barroco.

O desenho e o colorido desses quadros mostram uma sábia disposição de contornos e de efeitos plásticos, uma justa harmonia de tons luminosos, um conhecimento perfeito dos contrastes.

Na Sé de Olinda encontram-se ainda outras pinturas que merecem ser mencionadas: o 'Retábulo de Santa Quitéria', o 'Bem-aventurado Olegário', 'Santo Estanislau', 'Santo Otaviano', etc, o primeiro, de uma composição primitiva e superficial, reproduz, sobre o mesmo quadro, três cenas em proporções e perspectivas diferentes; no primeiro plano, e tomando quase toda a altura do quadro, Santa Quitéria, tendo, sobre a cabeça, um anjo em atitude de coroação; do lado direito, em plano mais afastado, a cena do seu martírio, e por último, ao fundo, do lado esquerdo, o castelo onde ela viveu.

Entre as pinturas das outras igrejas de Olinda são dignas de observação as do teto da sacristia e da nave principal da Igreja do Mosteiro de São Bento e as do Convento de São Francisco; merecem especial reparo, por sugerir também influências nórdicas, os quadros dos altares laterais da Igreja do Amparo; as do teto da Igreja da Conceição, pelo senso de arbitrário e de simultâneo, somente comparáveis às concepções suprarrealistas de nossos dias, despertam curiosidade.

Na Capela Dourada da Ordem Terceira de São Francisco, em Recife, emoldurada pela riquíssima obra de talha, depara o visitante com uma coleção de quadros religiosos provavelmente a mais rica do Brasil; nas paredes, entre os altares, nas paredes do coro e no teto, numerosas pinturas expõem o seu admirável colorido na meia luz reinante, provocada pelos dourados da talha, de que está revestida toda a capela.

Nota-se logo, à primeira vista, a diversidade de técnica usada em tais pinturas, revelando não terem sido executadas por um só artista e talvez, também, não em uma só época.

Na parte mais baixa das paredes laterais, entre os altares, estão os quadros: 'Fé', 'Esperança', 'Caridade' e 'Constância', de uma pintura doce, de suaves contornos, denotando influências do estilo de Murillo; a forma do rosto das figuras, a disposição do planejamento, os tons azuis e rosas procuram, evidentemente, imitar a maneira desse pintor; o autor dos quadros deve ter sido admirador do grande artista sevillano e talvez mesmo um seu discípulo; não é absurda essa lembrança considerando que Murillo executou vários trabalhos no Convento de São Francisco, em Sevilha, o que vem, de certo modo, justificar a presença de quadros que são verdadeiras imitações de sua técnica, em várias comunidades franciscanas, na América, como os do Convento de Guadalajara, atualmente no Museu Nacional do México.

Ainda nas paredes laterais, a meia altura e na parte superior, estão muitos outros quadros, destacando-se os oito maiores representando: 'Santa Humiliana', 'São Pedro de Pôdio', 'Santa Adriana', 'São Luiz Rei de França', 'Santa Joana da Cruz', 'São Torreló', 'Santa Margarida de Cortona', 'São Henrique R. de Dedássio'; todas essas estão compostas procurando realizar 'pintura fechada' com motivos arquitetônicos, anjos, festões de rosa, etc.

As pinturas do teto obedecem uma fatura diversa das duas primeiras, menos acadêmica, menos rígida; dão a impressão de uma concepção pictórica complexa, realista e original.

Todas elas apresentam sinais sensíveis de retoques nem sempre felizes e no dizer do Senhor Fernando Pio foram executadas de 1699 a 1702.

O teto da Igreja de São Pedro dos Clérigos representa o 'Triunfo de São Pedro', em grande esboço mostrando uma opulenta arquitetura, porém medíocre no desenho das figuras e no colorido; mais valiosa é a pintura do forro do coro representando também São Pedro, trabalho executado pelo pintor já mencionado, em 1805.

Pela segurança com que foi feita essa obra, pode-se atribuir a Luiz Alves Pinto qualidades apreciáveis de colorista, com uma firme consciência de seu ofício, e supor a sua atividade artística estendida à composição de outras obras que bem podem ser identificadas.

Na Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, nos Montes Guararapes, há também vários quadros de boa pintura, dentre os quais cumpre notar quatro painéis de dimensões regulares, com bastante influência de certos pintores portugueses.

O material a estudar é, como se vê, copioso e oferece ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional um vasto campo de pesquisas".

b) FORMA ESTÁTICA — FORMA ESTÉTICA

Módulo nº 10, Rio de Janeiro, agosto de 1958

"Adolf Platz é dos historiadores da arquitetura moderna o que mais se interessa pelas relações formais entre estabilidade e estética das construções. Examina mesmo, historicamente, a influência que exerceu nas formas arquitetônicas o desenvolvimento do estudo teórico e experimental da Resistência dos Materiais, e explica com muita agudeza de observação a presença e a preponderância dessas conquistas de ordem técnica em certas obras do fim do século passado, quando a estética dos arquitetos era um pálido reflexo dos valores artísticos de outras épocas.

Com clareza e simplicidade ele nos fala num capítulo dos mais importantes da sua obra "Die Baukunst der neuen Zeit" dessa insegurança de julgamento estético provocada, entre os que cultivavam os preceitos por eles mesmos julgados imutáveis e eternos da beleza transcendente e divina, pela descoberta de novas possibilidades materiais alcançadas pelos engenheiros.

Não se tratava, é preciso que se diga, tão somente de alterações estilísticas causadas pelo emprego de grandes vãos, ou melhor, pelas dimensões reduzidas dos diâmetros das colunas em relação a estes vãos, que resultaram do uso de materiais de maior capacidade de resistência, alterações estilísticas que são mesmo negadas, como o foram pelo Senhor M. Ginsburg em artigo da revista 'Architektura URSS' (M. Ginsburg, Os Problemas Tectônicos e a Arquitetura Contemporânea, em língua russa), onde procura, não de todo sem razão, negar que um novo material possa ter, como consequência imediata, um novo estilo; tratava-se também do emprego de certos elementos construtivos com funções mecânicas específicas, como as rótulas dos arcos articulados, as tesouras de diversas composições de membratura, etc; com a rótula empregou-se, pela primeira vez, a coluna sobre um 'ponto de apoio' reduzidíssimo, permitindo assim o movimento real da estrutura; com as tesouras um dimensionamento mais exato nas suas relações de 'forma e esforço'.

Torna-se assim explicável que os engenheiros de posse desses elementos tão deformadores dos conceitos estilísticos que dominavam os arquitetos de então, e ainda completamente isentos de qualquer ascendência ou tradição histórica, pudessem lançar as linhas principais e iniciadoras de uma arquitetura nova. É portanto com muita exatidão que diz Behrendt: 'While the architects, devoted only to the formalistic problems of style, became more and more estranged from the fundamentals of their art. the engineers remained in clo-

se contact with their time and kept pace with the practice of building' (Curt Behrendt, *Modern Building*).

Mas essa contribuição do engenheiro no conservar o espírito real e intrínseco da arquitetura tem sido, muitas vezes, exagerada; tem-se mesmo, freqüentemente, considerado como formas as mais puras da arquitetura moderna as que resultam exatamente da estabilidade da construção ou, melhor dizendo, as dos perfis de igual resistência, reduzindo assim a 'forma estética' a uma consequência da 'forma estática'. E como esta última, na sua expressão modernamente aceita, é a que manteria o equilíbrio com a menor quantidade de matéria, o problema estético se reduziria ainda a um problema de economia, o que é absurdo. Pelo menos do ponto de vista estético-especulativo.

O que existe de verdadeiro, é ser a forma projetada pelo arquiteto uma forma estabelecida *a priori*, apenas 'condicionada' a uma questão de estabilidade, mas nunca resultante *a posteriori* desta última. Isto já foi aliás assinalado por W. Paalen em artigo na revista 'DYN' (W. Paalen, *About the Origins of the Doric Column*). Daí certos elementos construtivos obtidos com muito empenho e habilidade pelos engenheiros não serem muito do agrado dos arquitetos, como, por exemplo: as lajes cogumelos, os 'vôutes' das estruturas aporticadas, etc, apesar de serem formas de transição muito puras e lógicas.

Os arquitetos procuram, às vezes formas de transição mais raras, em desacordo com a solução mais verdadeira do ponto de vista estático; como por exemplo lembrarei o "hall" de exposições do Ministério de Educação e Cultura, onde toda a carga de laje do primeiro teto é transmitida para os pilares por meio de 'cachorros' delgados, sujeitos a grande esforço cortante; no entanto o seu efeito plástico é indiscutível.

Oscar Niemeyer, em três edifícios projetados para Brasília, utiliza os elementos externos de sustentação da cobertura de uma maneira nova e original. Esses pilares externos se abrem em leque, procurando a laje do primeiro teto: no Palácio da Alvorada o contato com a laje se faz no sentido longitudinal, eliminando a viga de contorno; nos Palácios do Planalto e do Supremo Tribunal, é feito transversalmente. As duas soluções são conseguidas esteticamente com superabundância de material construtivo.

Esses exemplos vêm mostrar que não há adaptação perfeita entre a estética dos arquitetos e a estática dos engenheiros, muito embora esta última tenha também a sua íntima importância estética. Não obstante as discrepâncias assinaladas, as invenções dos engenheiros não só na criação de novos tipos construtivos, como também na produção de novos materiais, são indiscutivelmente as fontes principais onde se alimenta a capacidade criadora dos arquitetos".

c) ALCIDES SANTOS, PINTOR INGÊNUO. SUA ABSTRAÇÃO, SEU UNIVERSO

Catálogo da exposição do artista, Rio de Janeiro, 1975

"Alcides Santos é um pintor do tipo que os franceses costumam chamar naif. Também entre nós assim se chamava; mais recentemente, porém, é mais usual lhe dar o nome de primitivo. Não há, entretanto, nessa expropriação de um nome, para justificá-la, nenhuma relação entre os ingênuos dos tempos de agora e os *primitivos*, historicamente incluídos entre a metade do século XIV e o segundo quarto do século XVI, isto é, aqueles que também são designados como pré-renascentistas.

Alcides Santos não tem dos *primitivos* aludidos, nem a técnica do colorido, nem a composição espacial, mas é como eles influenciado por alguns temas bíblicos que os primitivos espanhóis utilizaram nos seus retábulos: nos quadros de A. Santos encontramos uma Ceia, um Martírio de São Sebastião, uma Virgem com anjos, um São Jorge, Adão e Eva, Dom Bosco etc., tudo isto envolvido por um bestiário exótico e mágico. Há mesmo neste bestiário uma obsessão pelas serpentes que aparecem, quase sempre, com cabeça humana.

Os animais pintados sofrem, as vezes, deformações profundas e fabulosas; há alguns que são verdadeiros monstros.

Toda essa magia de Alcides Santos, composta de figuras místicas e animais fabulosos, não obedece a uma orientação determinada, é um conjunto de idéias estranhas, de flores, de naturezas-mortas, sobre o qual teria soprado uma ventania distribuindo-o, por toda a superfície do quadro: uma verdadeira explosão de visões bizarras.

A pintura de Alcides é muito rica de invenções, de transformações das coisas e dos seres em outras formas inteiramente absurdas; há em tudo isso como que uma nova criação, uma nova gênese.

Sem conhecer com perfeição os artifícios da tonalidade, o pintor equilibra muito bem as suas cores puras, isoladas, onde não há efeito de luz nem de sombra, onde apenas sugerem vagos efeitos tonais, ao lado do corte rude entre as cores virgens, entre as figuras pintadas quase sem contato entre si. Tudo isso se torna de repente, e de certo modo, uma impressionante surpresa, uma comunicação de relações procuradas, às vezes muito felizes dentro do bestiário esquisito e inesperado.

Pintor ingênuo, nos seus quadros dá um novo caráter ao abstracionismo, que se poderá chamar abstração da ordem real, abstração da verdade, das leis físicas e humanas. Dá a impressão longínqua de uma iluminura de um *Beatus*, talvez daquele da autoria de Mágio, monge de Tábora, talvez do de Valcavado (de Obeco).

Alcides Santos é pintor para ser estudado com mais vagar e atenção, dentro do campo da sua classe ou categoria; ser estudado como um criador de universos, não tanto universos *molares* mas daqueles que existem em dimensões muito menores.

Estou certo, entretanto, que em breve não faltarão os Bertaux, os Chandler Post, os Gudiol dessa categoria da pintura onde A. Santos terá o relevo que ele bem merece".

4.3.2 AS VANGUARDAS E A DÉCADA DE SETENTA

No contexto da história da arte no Brasil, e em especial no que se refere à diversidade de situações estéticas a serem consideradas segundo novos pontos de vista e metodologias críticas, a década de setenta indubitavelmente possuiu características de enorme peculiaridade. Os radicalismos de todo o gênero, a vocação ansiosa e decidida pela experiência e pela contestação, a predominância dos valores políticos e a já tardia aversão às diversas modalidades de opressão coletiva, moldaram estímulos inéditos em relação à produção artística.

Um tempo de evolução vertiginosa, essencialmente dinâmico e participativo, favoreceu o surgimento de diversas tendências de vanguarda no panorama de nossas artes visuais. Muitas delas estiveram de fato vinculadas a fenômenos de cunho internacional, notadamente aos mass media e à tecnologia da comunicação eletrônica, mas parece certo que tal relação jamais deixou de conter uma forte e saudável sintonia cultural com seu próprio meio-ambiente.

O texto selecionado para representar as contingências da década de setenta e suas respectivas implicações, de autoria do crítico Francisco Bittencourt (1933), foi originalmente apresentado como uma comunicação ao I Encontro de Críticos de Arte. Em uma extensa e densa apreciação das inúmeras vertentes sociais, políticas e culturais que definiram os dez anos passados, podemos desdobrar os sentidos mais específicos das principais tendências estéticas que ocuparam o espaço pertinente às partes visuais. Representa este texto, portanto, uma excelente perspectiva da crítica ágil e simultaneamente profunda que é uma clara imposição da época presente.

Carlos Roberto Maciel Levy

4.3.2.1. DEZ ANOS DE EXPERIMENTAÇÃO

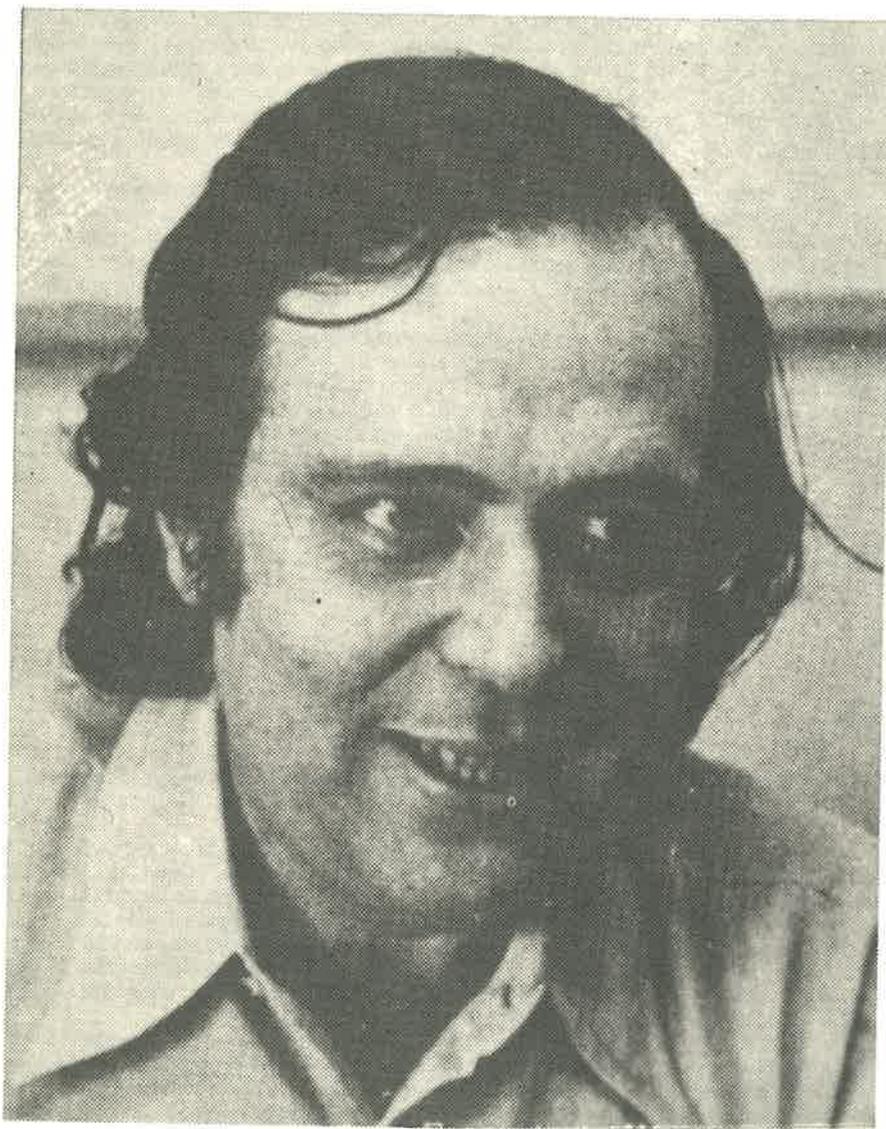
Francisco Bittencourt

Comunicação apresentada ao I Encontro Nacional de Crítica de Arte, realizado em Curitiba, Paraná, em 1980

“Em março de 1970 John Lennon proclamava o nascimento da nova década com o grito de “O sonho acabou”. O parto, doloroso e difícil, começara muito antes, em 1967/68, com a tomada de consciência e a revolta dos estudantes em muitas partes do mundo, com a Primavera de Praga, com a constatação da ineficácia da filosofia hippie e a arrancada dos jovens para o radicalismo. “Paz e amor”, a palavra de ordem dos hippies dos anos 60, fora semeada inutilmente, jogada ao vento e perdida na bruma psicodélica dos caminhos para Katmandu. De repente, os jovens davam-se conta de que, mais uma vez, estavam com as mãos vazias, burlados por uma sociedade patriarcal e autoritária.

Com o advento da “aldeia global” todos os acontecimentos assumiram escala universal. A Revolução Cultural chinesa repercutiu imediatamente em Paris e Chicago, na Sorbonne e na convenção do Partido Democrata. Os novos hippies radicais, tendo à frente Abbie Hoffman, Jerry Rubin e Tom Hayden, dão as cartas na Universidade de Berkeley e ganham imediatos seguidores no Rio e em São Paulo. Com o fim dos Beatles morre o sonho e a inocência, dos quais o festival de Woodstock foi a representação final, e sobem à cena os Rolling Stones com o mito da violência se corporificando no Festival de Altamont, onde pontificou a gang dos Hell's Angels, os terroristas da contracultura.

É o início da fase radical da contracultura, da resistência dos jovens ao ataque do establishment, de um novo tipo de arte de vanguarda que usa a tática da guerrilha para se ex-



FRANCISCO BITTENCOURT (1933)

Fotografia de André Papi. Reproduzida de "Arte Hoje", ano II, nº 15, setembro de 1978, Rio Gráfica e Editora, Rio de Janeiro, p. 54.

pressar. É o processo de desmistificação do "sonho jovem". A grande ressaca da derrota de maio de 1968, quando os estudantes franceses se levantaram em Paris, quase pondo abaixo o governo do General De Gaulle, ainda sacudia o mundo. Na Cidade do México, no Rio e em outras grandes cidades os estudantes também tinham se revoltado. Só no México, segundo o jornal inglês "The Guardian", a reação governamental fez 325 mortos. A nova consciência era perigosa, tinha de ser aplacada.

Para alguns analistas, o fenômeno da contracultura mudou de alguma forma o mundo; para outros, como Thimoty Leary, o pai das viagens psicodélicas, não foi uma revolução, mas uma convulsão; para outros ainda, não passou de uma válvula de escape aberta pela tecnocracia da sociedade industrial e que a canção dos Rolling Stones, Let it Bleed (Deixa Sangrar), captou subconscientemente como visão geral. A verdade, porém, é que no campo da criação e do pensamento nada mais foi o mesmo depois da revolução cultural da juventude iniciada com esta década. Filósofos como Herbert Marcuse, comunicadores como Quentin Fiore e Marshall MacLuhan deixaram isso bem claro. Aí estão todas as minorias do mundo abrindo espaço para existirem com dignidade. Cada vez mais articulados, os negros, as mulheres, os índios e os homossexuais são os continuadores da contracultura que os jovens inauguraram com os anos 70, transformando em política a arte, a ecologia, a vida selvagem, o corpo e a mente.

Por acaso, eu estava em Paris no primeiro semestre de 68 e vi a revolta dos estudantes franceses; vi também, nesse mesmo ano, a Bienal de Veneza sendo violentamente contestada pelos artistas. Quando voltei ao Brasil, em 1968, constatei que aqui a inquietação dos jovens tinha exatamente as mesmas raízes da dos outros países por onde estiveira. E foi através da observação da atuação desses jovens nas artes plásticas que fui aos poucos me dirigindo para a militância na crítica de arte. Sou portanto um crítico engajado, comprometido com uma vanguarda que nasceu na luta da contestação dos padrões oficiais de arte, das bienais envelhecidas e dos salões acadêmicos, uma vanguarda que desmistificou a arte e espalhou para a vida o fazer artístico, levando em seus primeiros momentos quase tudo de roldão para poder afirmar sua existência.

Se a década de 1960 no Brasil foi o do Cinema Novo, dos festivais de música popular, da Tropicália, do Chacrinha e do "Rei da Vela", isto é, anos de celebração dionisiaca, os anos 70 podem ser considerados como de tomada de consciência de uma realidade já inescapável, de luta aberta e muitas vezes de luto fechado. Para a cultura brasileira foi o que poderia ser chamado de ingresso na idade da razão, com todas as suas dolorosas consequências. Junto com o mundo, encerrávamos uma época, a moderna, para iniciarmos um período de inconformismo, de onde acreditávamos poder fazer surgir os fundamentos de novos tempos.

É uma visão que pode ser demonstrada por fatos. Se ela não chegou a resultar naquilo que se esperava, não quer isso dizer que a intenção não tenha sido a de criar um mundo de valores pós-modernos. Vai de encontro a essa concepção a teoria de que o Brasil tem de trilhar um caminho original, como se fosse uma entidade à parte no mundo contemporâneo, ou então de que tem de seguir no contexto latino-americano diretrizes paralelas de criação às dos outros países da região; tal teoria pretende a formação de um bloco cultural estanque, impermeável às correntes externas. Trata-se, no caso, de um novo tipo de regionalismo cultural, ainda que disfarçado, de uma teoria muito semelhante à da caduca Guerra Fria. Ora, quando se chegou a um estágio em que os *mass-media* invadiram tudo, como será possível isolar um país, ou uma região, do que se passa no resto da Terra? Mas para esses teóricos do isolamento, dos quais a crítica de arte argentina Marta Traba é a porta-voz mais ansiosa e histérica, a única coisa que conta é permanecer patinando no charco raso e esgotado de meia dúzia de soluções prontas, para delas arrancar de qualquer forma o que falta para a formação do nosso edifício cultural. Há aí, naturalmente, a má-fé típica de tudo o que é reacionário, pois não é possível deixar de constatar que o já feito até agora entre nós tem suas raízes, como não poderia deixar de ser, na cultura universal, ainda que a essência

de cada obra de arte produzida na América Latina seja brasileira, argentina, colombiana ou mexicana.

Não fosse assim, Drummond, Rosa, Mário e Oswald de Andrade, Borges, Cortázar, Parra ou Octavio Paz seriam apenas regionais. Tentar impedir a universalidade do sentimento ou a aspiração à comunicação com o mundo é como ir cortando os galhos de uma árvore em crescimento — vocação que só pode levar à aridez e ao deserto. Além disso, há nessa tentativa de regionalizar a cultura um complexo bem claro de escravo diante do senhor, que não condiz com a nossa situação atual. Se a mais negra das colonizações é a cultural, o pior tipo de luta contra ela é a que se baseia no complexo de inferioridade. O quadro é bem claro: latinos, ainda presos romanticamente a valores há muito desaparecidos de uma civilização heróica, inculcados pelos ibéricos, não aceitamos a atual hegemonia de valores anglo-saxões. O verdadeiro problema não é esse. Se nenhuma hegemonia é boa, logicamente a da cultura latina também não é. Mas, para os defensores da "Latinidad", apenas a anglo-saxônica é nociva. Eles se erguem romanticamente contra tal hegemonia e heroizam aqueles que criaram obras "latinas". Com isso regridem ao século XIX e caem num obscurantismo que só dá vantagens aos opressores do momento. Criar figuras heróicas, seja de artistas ou de políticos, é uma forma de fugir do problema. O herói não passa, hoje, de uma figura de retórica, que encerra sua possibilidade de existência na vida real com o fim do século passado; hoje, são múltiplas as possibilidades de atuação, na vida como na arte, e a mais eficaz diante da colonização é a da revolta. Mas para quem está no estágio mental do escravo a revolta não é possível.

Todas estas considerações podem servir de pano de fundo para uma reflexão sobre a vanguarda atuante nesta década no Rio, que só será devidamente analisada se levarmos em conta os seguintes fatores: o Brasil no mundo; o Brasil no contexto latino-americano; e o Brasil como sua própria *usina* geral, ou como uma ilha cultural autóctone.

Se tomarmos nosso país dentro de um enfoque mundial, veremos que ele, realmente, segue de certa forma as correntes internacionais e que sempre, desde a Missão Francesa, foi uma espécie de câmara de eco dos vários movimentos nascidos em Paris. Não há qualquer tipo de desonra nisso, já que como nosso povo temos uma formação recente, e na constatação não se pretende fazer um julgamento de valor dos resultados; algumas obras produzidas sob a influência do romantismo, do naturalismo ou do impressionismo foram boas, de acordo com a capacidade dos escritores, poetas ou pintores que as criaram, outras foram medíocres, porque simplesmente seus autores o eram. Mas os trabalhos, bons ou ruins, eram brasileiros, ainda que baseados em movimentos estrangeiros, porque o clima era brasileiro.

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi o centro de uma explosão criadora que reuniu e veiculou o maior número de talentos emergentes que éramos capazes de produzir no momento, com a única intenção de criar uma arte brasileira; mas nem por isso os principais artífices desse movimento deixavam de ser filhos das escolas de Paris, embora saudavelmente repudiassem a filiação. A nossa cultura está voltada para o mar, estamos de costas para o interior, para a América Latina, e a arte brasileira cada vez mais preocupada em tornar universais os valores brasileiros, tem de fato pouco a ver com os obscuros movimentos latino-americanos que, apesar dos disfarces, são estranhamente regionais, com exceção dos postíços cinetismos, que não pertencem a lugar algum.

Daí estarmos sempre atraindo os raios e trovões dos defensores de uma arte latino-americana, uma simplificação que nem os seus teóricos saberiam elucidar. A chave da nossa posição de "independência" deve estar não na língua, mas na relativa pobreza da nossa herança indígena e, principalmente, nas dimensões deste país que, embora sem coincidência de seu potencial, tem uma força gigantesca. É uma teoria muito possível de interpretações capciosas, mas penso que pode ser ainda mais capcioso forçarmos uma meia-volta apenas para satisfazer um ainda hipotético destino comum latino-americano, quando os hispânicos desta parte do mundo mantêm desde o início da colonização uma posição (em alguns casos justificada) de defendida desconfiada e de insistente desconhecimento das possibilidades brasi-

leiras no campo da criação artística (o livro de Marta Traba, "Duas Décadas Vulneráveis nas Artes Plásticas Latino-Americanas, 1950/1970", é o maior exemplo). Por outro lado, embora saibamos muito mais dos hispano-americanos do que eles de nós, até agora não demos nenhum passo para modificar tal situação. As jogadas comerciais recentes naturalmente não contam. É, portanto, o que se poderia chamar de um desencontro natural, ou de vocações diferentes. Forçar uma mudança seria criar um clima artificial intolerável.

Esclarecidos esses pontos, podemos passar à razão destas considerações: as artes visuais de vanguarda produzidas no Rio de Janeiro (as mais importantes e fecundas do país) na década em curso. Para a boa compreensão de uma análise que terá de tratar com elementos e dados de um período ainda não concluído, encaixaremos estes anos dentro de uma perspectiva histórica nacional, abrangendo a década anterior e possivelmente movimentos de outras décadas. A cronologia dos fatos nos leva a concluir que os anos 60 exauriram-se artisticamente, como já foi observado anteriormente, em 1968, e que esta década começou, de fato, por aí, junto com as convulsões de diversos tipos que abalarão o mundo. No Brasil isso ficou caracterizado com o fechamento pela polícia e a censura da Bienal da Bahia, com o boicote internacional à Bienal de São Paulo e com o fim daquilo que se poderia chamar de a "era da inocência" da Tropicália. Para os artistas que começavam a surgir então não havia mais possibilidade de celebrações em massa ou de exposições públicas no Aterro do Flamengo, por exemplo, com a benevolência do sistema. Os artistas da década de 70 surgiram sob um estado de guerra e foram temperados no fogo das passeatas e das demonstrações. Foram, literalmente, a vanguarda de uma nova consciência e os porta-vozes brasileiros de uma insatisfação que já se espalhará pelo mundo e repercutirá na Bienal de Veneza, na Bienal dos Jovens de Paris e na Quadrienal de Kassel. Os resultados conseguidos e a continuação do movimento podem ou não ter sido válidos em termos de arte de circuito, mas esse é outro assunto. O importante é que, depois da convulsão que implantaram com tanto sucesso estratégico, o estado de coisas não poderia ser mais o mesmo.

Cronometrar a sucessão dos acontecimentos artísticos, como se fossem eles competições esportivas, tem sido o mais comum método de análise de certa crítica de arte. Tal sistema, porém, não passa de um pseudo-historicismo que não leva à compreensão real do fenômeno artístico em si, ficando apenas na esfera das circunstâncias. A arte nasce da realidade e é só a partir desta que se pode chegar ao âmago da questão da criatividade.

Por exemplo, o que propiciou entre nós o surgimento do concretismo? Depois de um vácuo de muitos anos com a exaustão do Modernismo, na cauda do qual instalara-se uma discursiva Geração de 45 (ou Geração de Bacharéis, como deveria ser chamada), representante típica de um sistema político de desconversa, como o Estado Novo, o Concretismo no panorama da nossa arte representa o que em política foi o advento de governos não apenas democráticos, mas até "progressistas", com seus jingles e slogans de 50 anos em 5 e outros, sua racional vontade de conquista das vastidões ainda desconhecidas do país e sua fome de progresso. O movimento concreto foi exatamente a contrapartida artística dessa filosofia de aspiração nacional. Entretanto, faltaram ao Concretismo o fôlego e o ímpeto que sobravam na arremetida política. O racionalismo puro e simples é a morte da criatividade. Por mais concretos que tenham sido os princípios concretistas e por mais *scholars* e profundos em suas pesquisas que sejam até hoje os aguerridos fundadores do movimento, pouco mais do que jogos de palavras e algidez construtiva sobram como obras reais, além naturalmente de uma montanha teórica de muito brilho e pouca serventia para as urgências brasileiras.

A esse beco sem saída perfeitamente equacionado e de aristocráticas raízes opôs-se o movimento Neoconcreto, fenomenológico, cáldo, queimado de sol. Do Neoconcretismo pode-se dizer que é a visão brasileira do Construtivismo internacional, a perspectiva cultural retomada das aspirações da Semana de 22 para uma arte brasileira diluída pelas abstrações gestuais e escoimada de caráter pelo Concretismo híbrido. O Concretismo chega a ser uma redução ao absurdo da linguagem dos signos, uma formalização "estetizante" da "arte" publicitária, enquanto que o Neoconcretismo, aproveitando-se desses valores primários toma-se

a opção viável para o fazer artístico, por sua ambigüidade que produz um leque de possibilidades. Assim, o Concretismo, estéril, não teve herdeiros nem continuadores — daí estão os que o fundaram a bater nas mesmas teclas anos a fio —, enquanto que o Neoconcretismo se desfez, amalgamou-se, infiltrou-se e continuou como novas opções para as gerações mais novas.

Na década de 1960 os vários movimentos que se debateram e vieram à tona foram de certo modo um resultado do rápido e profícuo movimento neconcretista. Ao lado da Pop Art ele foi o responsável por quase tudo de importante que aconteceu nas artes plásticas daqueles anos, inclusive pela restauração e pelo vigor do grafismo figurativo, pela temática vibrantemente popular, que busca nos símbolos suburbanos, nas paixões do povo, na tomada de consciência política a essência da alma brasileira. Os anos 60 não criaram uma construção definida de fórmulas e conceitos, pois absorveram do Neoconcretismo o germe afetivo e alusivo de uma raiz nacional, e da Pop Art a explosão objetiva da figura, a veiculação da contemporaneidade através de técnicas abusivamente cartazísticas e a noção de ironia contra a sociedade de consumo que, nos anos 70, iriam se transformar em revolta e tentativa de renovação de linguagens.

A “herança” transmitida aos jovens artistas brasileiros que empunharam a bandeira da vanguarda da década de 70 já enfeixa todos os elementos que iriam servir de tema para os debates mais ou menos acirrados que se seguiram. A arte pública, a manifestação de rua, a contestação não só do circuito comercial de galerias como de todo o circuito de arte, a adoção do *happening* e mais tarde da *performance* são de fato elementos que já estavam bem vivos e presentes em eventos dos anos 60, como Opinião, em 1966, onde foi esboçado o conceito da antiarte, Nova Objetividade, de 1967, do lançamento da Tropicália de Hélio Oiticica e dos trabalhos com baratas e formigas de Lygia Pape, e Arte no Aterro, em 1968, uma série de manifestações da qual participaram não só artistas como o público. De alguns desses eventos já tomaram parte artistas que iriam desempenhar papel de importância na década seguinte, como Antônio Manuel, que iniciou seu trabalho de “Urnas Quentes” justamente em Arte no Aterro.

Mas 1968, como divisor de águas, tem de ser visto não só dentro do contexto da criatividade como também no político-social, para ser melhor entendida a radicalização artística que se seguiu. O Brasil, como o mundo, tremeu nas suas frágeis estruturas diante da insatisfação dos jovens. As passeatas no Rio, reunindo mais de 100 mil pessoas em alguns casos, deram a tônica desse ano. Mas a revolta estava em todas as partes, assumira uma escala universal. Num supremo recurso de magia e invenção, os jovens norte-americanos marcharam sobre Washington e pretenderam fazer levitar o Pentágono, o símbolo então de todos os males.

Aqui, antes que um ciclo se fechasse, Caetano Veloso ainda montou um show na boate carioca Sucata, com espaço cênico de Hélio Oiticica, onde o protesto do tipo heróico teve sua síntese e seu canto de cisne ao som do Hino Nacional em guitarra elétrica, tendo a Bandeira brasileira como complemento visual. Era o fim da festa. Como nos Estados Unidos, guardadas as diferenças, encerrou-se um período em Woodstock com Jimi Hendrix tocando Stars Spangled Banner. As expectativas não cumpridas, a repressão crua e os anseios reprimidos empurraram uma importante faixa da juventude, aqui e em outras partes, para a revolta surda, enquanto que outro segmento dessa população refugiava-se nos devaneios místicos e nas drogas.

Foi dessa cisão que nasceram os anos 70. E a substituição, de um lado, da figura do herói pela do rebelde, e de outro da sublimação dos anseios em fugas místicas, é sem dúvida a contradição mais marcante e significativa de toda a arte visual experimental produzida entre nós a partir de 1969. Novos e negros tempos, com a emergência de um grupo de artistas que marcou de forma definitiva a arte brasileira. Depois da atuação desse grupo nos primeiros anos desta década, tudo o que foi feito a seguir, até agora, inclusive naturalmente as di-

luções, apropriações e desvios oportunistas, tem sua raiz no trabalho de sapa realizado por um grupo que radicalizou sua atuação a partir de 1969.

O novo tipo de atuação artística cristalizou-se num evento promovido em 1969 por uma firma de publicidade do Rio. Historicamente, foi com o Salão da Bússola, montado no Museu de Arte Moderna, que se caracterizou o que ia ser a década de 70 nas artes visuais. Como uma maré montante, um número pequeno de artistas na casa dos 20 anos tomou de assalto esse salão e ocupou-se com uma série de obras de tal contundência que o restante dos participantes, assim como seus promotores e o próprio júri transformaram-se em meros figurantes levados de roldão pela avalanche criadora. Foram Antônio Manuel, Barrio, Thereza Simões, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Odila Ferraz e Luiz Alphonsus, exatamente os que deram ao Salão da Bússola uma dimensão que seus tímidos criadores não pretendiam e foi graças tão-só à atuação dos jurados Frederico Moraes e Mário Schemberg que não se criou na ocasião um impasse do gênero do fechamento da mostra dos artistas brasileiros que tinham sido escolhidos para participar da VI Bienal dos Jovens de Paris, cuja representação foi vetada por misteriosos órgãos governamentais.

Aberto o Salão da Bússola, depois de uma feroz guerra de bastidores dos dois críticos citados contra as veleidades acadêmicas e o espírito reacionário dos promotores e do crítico Walmir Ayala, inicia-se um curto período da luta de trincheiras da arte de vanguarda brasileira para se impor e firmar sua posição. Só a inauguração dessa mostra representou uma vitória das forças vivas do país, ampliada e confirmada com a concessão do prêmio principal a Cildo Meireles, com propostas datilografadas, isto é, antiobras, enquanto dois outros prêmios importantes iam para Antônio Manuel e Thereza Simões. Antônio, que já vinha de movimentada experiência anterior, apresentou no salão umas camas de mato, um mapa da América Latina coberto de folhas de bananeira, vasos da planta comigo-ninguém-pode e músicas rancheiras, num ambiente plástico que Mário Schemberg qualificou como a obra mais autenticamente carioca e brasileira da mostra, enquanto que a voz corrosiva de Walmir Ayala fazia-se ouvir dizendo ser ela negativa e pessimista. Iniciava-se ali a irremediável divisão da crítica brasileira em duas correntes — a progressista e voltada para as novas linguagens e a obscurantista e a serviço do mercado — cada vez mais contrárias.

A luta que teve início nesse primeiro e único Salão da Bússola iria se ampliar constantemente nos anos subseqüentes, com mais ou menos força em dados momentos, abrangendo todos os setores da criatividade e pondo em questão não só o próprio fazer artístico como também os métodos de ensino, os museus, os salões e o mercado. O núcleo de combate que surgiu no Salão da Bússola era integrado por artistas que vinham das frentes mais variadas, lidando com as técnicas tradicionais de desenho, pintura e gravura. Entre 1969 e 1971 voltaram-se quase que exclusivamente para experiências mais radicais com o corpo, as sensações, a inteligência e os conceitos. Com isso marcaram de forma extraordinária o período e deram-lhe um impulso e uma unidade de ação que os seus colegas da década anterior, embora muito ativos e com a mesma média de talento, poucas vezes conseguiram.

Para caracterizá-los como geração poderíamos chamá-los de pós-pop. O tamanho que realizaram nasceu de uma necessidade subjacente de explicitação dos anseios de revolta de um segmento da inteligência nacional cada vez mais sufocada pelo medo e autocensura, ansiosa para libertar-se do peso da hipocrisia de costumes que a partir de 1964 passou a ser a regra de comportamento oficial, principalmente através do meio de comunicação de massa mais poderoso, a televisão. Essa verdadeira central de energia, depois de uma operação extenuante, que se estendeu às ruas da cidade do Rio de Janeiro e tomou de assalto eventos como “Do corpo à Terra”, organizado por Frederico Moraes, o XIX Salão Nacional de Arte Moderna e o II Salão de Verão, reduziu gradativamente sua ação e voltou às “catacumbas”. Seus participantes retomaram em muitos casos os instrumentos de trabalho com que se iniciaram na carreira artística. Mas graças à força de sua atuação e à excelência dos resultados, marcaram definitivamente o começo desta década e os anos que se seguiram com os seus nomes.

Certamente o órgão oficial mineiro que patrocinou "Do Corpo à Terra" nunca pretendeu oferecer à pacata população de Belo Horizonte os rituais de sacrifício e o macabro espetáculo de distribuição de trouxas ensangüentadas em que se transformou a promoção. Como a firma de publicidade que criou o Salão da Bússula, a entidade do Estado de Minas viu-se a braços, de repente, com algo que ultrapassava de muito sua imaginação, um desafio quase insuportável aos valores "culturais" tradicionais e às belas artes. Entraram, esses patrocinadores, a contragosto para a história da evolução da arte brasileira, e por isso serão lembrados, enquanto que tantos outros, como os que criaram os bem comportados Salão Esso, os Transportes ou da Elebrobrás, já caíram no mais justo dos esquecimentos, pela quase infinita mediocridade de suas propostas e a falta de visão de seus organizadores.

"Do Corpo à Terra" reuniu artistas cariocas e mineiros durante três dias de abril de 1970 no Parque Municipal de Belo Horizonte. Talvez influenciados pelo *élan* criador de alguns artistas do Rio, os mineiros apresentaram um trabalho experimental cujo nível de invenção foi raramente ultrapassado depois. Livres dos entraves dos regulamentos, realizaram um verdadeiro exercício de liberdade criadora. Do Rio, Thereza Simões levou seus carimbos com frases em tupi para marcar as calçadas; Humberto Costa Barros ergueu estruturas com o material do Palácio das Artes em construção; Luiz Alphonsus queimou uma faixa de pano de 30 metros; Eduardo Ângelo rasgou montanhas de papel de jornal e jogou-as ao vento; Frederico Moraes fez apropriações fotográficas de diversos locais; e Dileni Campos realizou o que chamou de uma paisagem e uma subpaisagem. Foi em Cildo Meireles e Barrio que a manifestação assumiu o tom sombrio de uma situação limite. Ninguém antes deles no Brasil reagiu com tal intensidade dentro do campo estético à realidade do momento. Os trabalhos que fizeram em Belo Horizonte ultrapassaram na verdade a simples polémica estética — como no caso do porco empalhado de Nelson Leiner num salão de Brasília — para adquirir a feição de luta pela vida de todo um povo.

De fato, Cildo realizou nessa ocasião um sacrifício com galinhas vivas para lembrar o massacre e a repressão de seres humanos, aqui ou no Vietnã; chamou a esse projeto de Esboço Monumento Totem. Assumindo a crueldade dos que matam seres indefesos, o artista certamente se violentou para sentir na carne o horror da morte injusta. Barrio desencadeou então o processo de levar às últimas conseqüências o que começou como uma aventura estética aparentemente inocente de desmanchar no ar rolos de papel higiênico e de criar ambientes com lixo e sacos perfurados e manchados de vermelho. Em Belo Horizonte ele fez 15 trouxas de carne e ossos reais, comprados num açougue, e distribuiu-as por diversos pontos da cidade, concentrando-se porém onde havia um esgoto. O artista tinha encontrado afinal o material com que iria trabalhar por algum tempo daí em diante. O lixo, disse-me ele na ocasião, "tem personalidade própria, é um todo orgânico, pulsa, reage". As trouxas ensangüentadas intrigaram de tal forma o povo de Belo Horizonte, que se pôs a murmurar sobre crimes do Esquadrão da Morte, que tiveram de ser retiradas com presteza pelo garis. Era a arte incômoda e fétida que seia posta à prova por seu autor em diversas ocasiões.

Ainda em 1970 tivemos o XIX Salão Nacional de Arte Moderna, realizado nas dependências do MAM do Rio, o último evento importante da série, depois do qual o concurso sofreu um esvaziamento total, perdendo interesse entre os artistas mais atuantes, transformando-se num verdadeiro elefante branco para as autoridades e num acontecimento anódino e antiquado para o público. O Salão Moderno que se realizou no MAM reuniu um grande elenco de talentos jovens e aguerridos que, com sua participação de excelente qualidade, estava se despedindo desse tipo de concurso para passar, dali para a frente, não só a contestar como a boicotar ativamente todos os salões e bienais. Sob pressões e ameaças de censura partidas de pontos obscuros do sistema, esses artistas conseguiram não só que o salão fosse montado num local mais adequado que a acanhada sobreloja do Palácio da Cultura, como elegeram para o júri o crítico de atuação mais lúcida do momento, Frederico Moraes, que tomou posse às pressas na função, transformando-a em fato consumado antes que um suspeito veto do órgãos de segurança do Ministério da Educação tornasse a eleição sem efeito.

Foi assim, sob o signo da tensão, que se realizou o melhor Salão Nacional de Arte Moderna de muitos anos, com um conjunto extraordinário de obras de artistas como Dileni Campos, Carlos Vergara, Vanda Pimentel, Antônio Henrique Amaral, Odila Ferraz, Georgete Melhem, Ascânio M.M.M., Raimundo Collares, Antônio Henrique Nietzsche, Sérgio Augusto Porto, Luiz Alphonsus, Cláudio Paiva e Humberto Costa Barros. Diante da explosão de vitalidade que foi essa mostra, o júri entrou num impasse na hora da premiação que só foi resolvido por um compromisso de meio-termo que resultou na indicação do excelente Raimundo Collares para o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro na categoria de pintura, colocando assim de lado Dileni Campos e Carlos Vergara, os dois pintores com a obra de maior importância do salão. O Prêmio de Viagem ao País na mesma categoria foi parar, injustamente, nas mãos de Regina Vater. Nas "demais categorias", como rezava o caduco regulamento, ganharam respectivamente Farnese de Andrade e Marília Rodrigues com envios de qualidade mediana. O maior talento surgido no XIX Salão Nacional de Arte Moderna foi Cláudio Paiva, que se apresentou com trabalhos de imensa força poética, principalmente os feitos no chão, com fita gomada, punhados de terra e embrulhos de jornal. A carga de emoção dessas obras pobres e indefesas em sua transcendental grandeza desencadeou a atuação imprevista de Barrio na mostra, artista que dela não participava oficialmente. Num domingo em que o MAM encontrava-se cheio de visitantes Barrio resolveu intervir nos momentos de Cláudio Paiva chutando os embrulhos de jornal e os montes de terra, numa celebração solitária e terrível que continuaria por cerca de três dias, abrangendo quase toda a cidade, inclusive seus esgotos. Naquele momento a arte e a vida, a loucura e a morte misturaram-se com tal violência nessa *performance* sem espectadores que se poderia dizer sem medo de errar que a arte brasileira atingia o clímax da sua tragédia, o seu momento alto na figura iluminada de Barrio, cujo comportamento existencial passava a ser o símbolo de toda uma geração ameaçada e frustrada.

Mas outro acontecimento de importância já sucedera o XIX Salão no dia da abertura. Recusado pelo júri por não preencher exatamente as exigências do regulamento com sua proposta de apresentar seu próprio corpo como obra, o artista Antônio Manuel demonstrou-se em pleno recinto da mostra e passou nu pelas galerias do MAM diante de uma platéia a princípio embasbacada, mas que no final não lhe regateou aplausos, para desespero da segurança e da Subcomissão Organizadora, esta sempre premida por misteriosas ameaças de fechamento do salão sob qualquer pretexto. O espetáculo de Antonio Manuel foi tanto ética como esteticamente impecável. Ele propunha o seu corpo como obra e, recusado por um júri atemorizado, protestou pondo-se nu, num aparecimento rápido mas alegre e saudável, que confirmou de maneira positiva e otimista não só a sua intenção, como a de todos os seus colegas, de não mais permitir que a sociedade e seus mandantes continuassem a reprimir a onda libertária que tentava varrer em todo o mundo o entulho que entupia os canais da criatividade.

Nem Barrio nem Antônio Manuel praticaram atos inconseqüentes ao interferir de forma tão drástica num salão moribundo. Era o sangue novo que tentava salvar tal concurso e eles estavam apenas sendo coerentes com sua obra anterior e com o pensamento da vanguarda brasileira. E tudo o que realizaram depois é uma continuação desses atos drásticos, mesmo em fases bem posteriores, quando voltaram a expor em museus e galerias.

Outro acontecimento importante de 1970 foi a série de individuais sob o título de Agnus Dei de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz, na Petite Galerie. De extraordinária coesão ao nível ideológico, essas mostras revelaram no entanto repertórios dissociados, embora tivessem como denominador comum a vontade de enxugar ao máximo a linguagem artística. Cildo reviu de certa forma seu trabalho anterior, apresentando o registro de alguns de seus momentos mais importantes, lançou suas Inserções em Circuitos Ideológicos, tendo por suporte garrafas de Cola-cola, além de outros projetos, todos com um denominador comum surdo e fúnebre, acusador e premonitório dos holocaustos praticados pelo homem, num estilo de suprema elegância estilística. Aliás, a elegância foi a tônica de Agnus Dei. Nada mais despojado e cerebral do que as telas brancas de Thereza Simões, uma arte pensada, cheia de significados e anunciadora de algumas correntes de vanguarda que surgi-

riam no mundo a seguir, como a Mail Art, da qual seus carimbos foram as primeiras obras. Guilherme Vaz montou um esquema de apropriação de todos os espectadores de sua mostra, exigindo a seguir os documentos dessa apropriação.

Agnus Dei gerou nesse mesmo ano de trabalho de Frederico Moraes chamado Nova Crítica, que se constituiu numa exposição de uma tarde, na mesma galeria, que o crítico encheu com 15 mil garrafas de Coca-cola, sendo que somente algumas continham os slogans ideológicos de Cildo. Mostrou telas que deixara virgens em locais públicos (inclusive mictórios) por alguns dias, numa leitura da proposta de Thereza Simões, e “desapropriou” todas as pessoas de que se apropriara Guilherme Vaz. Essa exposição-comentário que adotava as mesmas táticas dos artistas criticados foi muito mais do que a simples tentativa de inaugurar uma nova crítica, pois o crítico estava ali não como o opressor do artista, mas em pé de igualdade com ele, levantando de forma inteligente e sensível as barreiras que sempre existiram entre as duas classes. Mais do que o crítico, ali estava o colega de luta, atuante e irreverente, capaz de se utilizar de qualquer arma para chegar ao melhor entendimento do fenômeno artístico. A nova crítica foi repetida com uma exposição de artistas jovens paulistas que ocupou o MAM no ano seguinte.

O Salão de Verão, patrocinado pelo “Jornal do Brasil”, órgão com sólida tradição de apoio à pesquisa artística desde a criação do Suplemento Dominical, veiculador do Concretismo e da explosão neoconcreta, surgiu para mostrar valores novos das artes plásticas nacionais. Em suas primeiras edições conseguiu revelar algo da inquietação que sacudia o país, mas logo foi submetido ao espírito conservador e paroquial do crítico que o dominava. Passou assim, aos poucos, a ser apenas o campo de definição de uma pseudo-vanguarda, agradável e bem comportada, que pretendia introduzir entre nós os chamados “materiais avançados”, como o acrílico. Foi preciso que um crítico estrangeiro, o holandês Willen Sandberg, viesse ao Brasil para, num dos júris do salão, subverter a ordem acadêmica que se instalava arrebatando o grande prêmio para um artista muito jovem e inexperiente, mas talentoso, que trabalhava com materiais muito pobres e brasileiros. Quando isso se deu, porém, o salão já agonizava. Mas na sua curta história pelo menos dois nomes de valor foram lançados, o de Vanda Pimentel e Ivens Machado, e a sua segunda edição foi quase um acontecimento graças à participação de Barrio, Humberto Costa Barros e Eduardo Ângelo. Barrio inscreveu-se na categoria de desenho com um virulento manifesto contra todas as categorias artísticas e os salões, e o júri constrangido se viu obrigado a engoli-lo. Humberto Costa Barros desequilibrou mais uma vez a perfeita estrutura do MAM, realizando intervenções nas pesquisas do prédio e subvertendo a noção acadêmica de organização de exposições. E Eduardo Ângelo apresentou-se com um excelente projeto, que foi incluído em todas as categorias do regulamento sob o título geral de Forma-Corte. Os três formaram os pólos de um movimento que bem poderia caracterizar a vanguarda a que pertenciam, apresentando ao mesmo tempo a sua face de repulsa ao oficialismo de todos os salões, e a outra face, igualmente revolucionária, que procurava se infiltrar na instituição para combatê-la melhor de dentro.

O MAM tornou-se naturalmente o centro de onde evoluíam os momentos mais avançados da arte brasileira. Em 1971, Frederico Moraes tentou dar ao museu a espinha dorsal ideológica que lhe faltava, criando ali com Luiz Alphonsus e Cildo Meireles uma Unidade Experimental. Nesse mesmo ano o crítico lançou o projeto Domingos da Criação, com grande êxito público. Os Domingos retomaram a idéia de Arte no Aterro, da década passada, da promoção cultural em massa. Seguiram uma linha muito criativa e ampla e conseguiram despertar em muita gente o prazer pela forma lúdica da arte.

A essa altura dos acontecimentos a vanguarda já começava a se encaramujar, numa fase de refluxo. Depois de uma atividade esgotante, seus principais artífices dispersaram-se e algum deles viajaram para o exterior por longos períodos. A vanguarda começou a voltar à atividade pública em 1974, depois de ter feito sentir sua falta em temporadas mornas e inexpressivas. Trazia ela à tona novos instrumentos de trabalho e a discussão de meios como a fotografia, o audiovisual e o filme super-8. O mercado e os *marchands* já estavam com suas

mangas de fora, implantando sistemas agressivos de vendas, criando galerias de alto luxo e tratando de comercializar aquilo que tinha sido a vanguarda da década anterior. Depois desse período de silêncio, surgiu uma tentativa de galeria para a vanguarda com a criação da Central de Arte Contemporânea. Foi um belo projeto, que durou pouco, mas que nos deu algumas excelentes amostras de ebulição com as exposições de Ângelo de Aquino, Ivens Machado, Luiz Alphonsus e com o lançamento de Paulo Herkenhoff, que iria se tornar a figura mais brilhante e articulada da novíssima geração.

Encerrada a aventura da Central de Arte Contemporânea e sem um espaço cultural definido onde pudessem atuar, os artistas de vanguarda do Rio começaram a atacar o circuito comercial, fazendo suas exposições nas galerias que lhes abrissem as portas. O jogo era naturalmente perigoso, pois um *marchand*, por sua própria natureza, será sempre elitista e só aceitará a vanguarda se esta disfarçar de alguma forma suas tendências libertárias. A sala criada por Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt tornou-se um dos pontos preferidos do grupo. Tinha ela excelentes instalações na sua primeira sede e apresentava-se com uma fachada “avançada” e receptiva, ainda que o forte de sua renda sempre tinha sido a arte do passado. A exposição ali, em 1974, de Waltércio Caldas, deu início a um ciclo de alto nível.

A discussão agora já não era mais somente a obra em si, mas também seu registro através da fotografia e do cinema. Alguns artistas abandonaram por certo tempo as “artes plásticas” para se dedicar exclusivamente ao cinema, como Antônio Manuel, ou à música, como Guilherme Vaz. Nenhum deles aderiu à febre dos materiais novos ou à produção de múltiplos, que era parte da estratégia do mercado para impingir “vanguarda” aos seus incautos clientes e para trazer de volta ao rebanho as ovelhas desgarradas. A vanguarda verdadeira, por incrível que isso possa parecer aos preconceituosos, é sempre lúcida e razoável. Foi essa vocação que, na época, a levou a entregar-se à pesquisa de meios mais eficazes de comunicação e de uma tecnologia acessível, como a fotografia e o cinema. Mais tarde, ou concomitantemente, a *video-art* seria também adotada por alguns artistas da forma mais experimental possível. O primeiro a usar este meio no Brasil foi Ângelo de Aquino, com ótimos resultados, seguido de um grupo mais ou menos coeso do qual participaram Anna Bella Geiger, Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiarele, Leticia Parente, Ivens Machado, Sônia Andrade e Miriam Danowski. Todos eles em dado momento mostraram-se com completo domínio da técnica e conseguiram transmitir exatamente aquilo que queriam dizer, seja na visão complexa do artista que tem Anna Bella Geiger, seja na visceralidade de Paulo Herkenhoff e Sônia Andrade, ou na inspiração obsessiva de Ivens Machado e Fernando Cocchiarele.

Mas foram o audiovisual e o super-8, mais baratos e “nacionalizados”, que tiveram uma grande produção entre 1972 e 1975. Na primeira técnica destacam-se Luiz Alphonsus, com sua veia para captar o espírito popular, Frederico Moraes, João Ricardo Moderno, Paulo Fogaça e alguns outros; a verdade é que num dado momento todo o mundo estava experimentando, embora muitos tenham ficado num nível subjetivo e esotérico bastante raso. Um grupo de mineiros foi quem na verdade colocou a linguagem no caminho da idade adulta, sem no entanto atingir o tom dramaticamente comprometido e autobiográfico dos criadores cariocas citados acima. O cinema, por sua vez, deu-nos momentos extraordinários, em super-8 ou 16mm, com trabalhos de Rubens Gerchman (*Triunfo Hermético*), de Lygia Pape (*Eat Me*) e de Antônio Manuel (*Semiótica*).

O MAM, em 1975, abriu uma chamada “área experimental” que, embora com uma programação bastante desigual até seu incêndio, serviu para revelar ou confirmar alguns dos artistas mais criativos desta década. Algumas mostras apresentadas nessa área devem ser registradas aqui por estarem ligadas entre si ao nível ideológico, de pensamento, mas também por representarem a renovação da vanguarda. São elas as de Emil Forman, Tunga, Paulo Herkenhoff, Ivens Machado, Anna Bella Geiger, Rogério Luz, Carlos Zílio, Lygia Pape, Fernando Cocchiarele, Mauro Kleiman, Cildo Meireles e Luiz Alphonsus. Já em 1978 começou a surgir uma nova safra em que se pode detectar vários tipos de ligações com os nomes citados acima. Destaquem-se os nomes de Dinah Guimarães, Lauro Cavalcanti e Reinaldo Leitão. Di-

mitri Ribeiro, que fez uma prodigiosa carreira de premiações em salões e na Bienal de São Paulo, com um trabalho de extrema densidade poética sobre a mitologia religiosa afro-brasileira, também inseriu-se na última fase de programação da área experimental do MAM. As coordenadas básicas das ligações entre esses artistas são uma crítica da realidade, que está sempre presente, aliada a uma visão comovida e lírica, quase sempre bem humorada, nunca seca e negativa, além de capacidade de se sobrepor aos empecilhos de toda ordem com uma magnífica vitalidade. São artistas que vem criando e se renovando sem cessar, ao mesmo tempo que são capazes de assumir uma posição objetiva de luta sempre que necessário, como o foi no caso do salão Arte Agora, quando uniram-se entre si e a outros artistas para dar a resposta correta aos que tentavam dominá-los com velhas jogadas mascaradas de novas. A unanimidade foi a principal responsável pela vitória que obtiveram nesse teste de fogo em que, mais uma vez, tentaram tratá-los como uma minoria irresponsável.

Nas diferenças de enfoque da realidade e no modo de manipulação dos repertórios há portanto uma linha que os une. Essa linha, mais acentuada em uns e mais tênue em outros, é a visão radical da realidade e a crítica à sociedade autoritária em que vivem, assim como ao sistema de arte submetido ao *diktat* das metrópoles culturais. Autobiográficos, poéticos, experimentadores, declaradamente contestatórios ou irônicos, eles estão formando o edifício brasileiro mais importante desta década.

Das contradições com que foram apresentados como modo de vida pela sociedade, criaram uma linguagem límpida e quase sempre positiva. Recusaram o papel de algodão entre cristais, porque querem ouvir o estrondo do choque e ver os estilhaços voando no ar. Tal radicalismo se manifesta em cada um à sua maneira, e essa é a prova mais clara de que estão certos, pois a arte não admite sofismas geracionais ou globalizantes. Dentro de um mundo em crise eles absorvem a crise e a enxugam do desnecessário para transformá-la na matéria-prima de uma visão essencial do mundo.

5.0 Agradecimentos e créditos

A Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA agradece a valiosa cooperação das instituições que tornaram possível a publicação desta edição especial da Revista Crítica de Arte

Companhia Souza Cruz Indústria e Comércio, pelos recursos relativos à produção gráfica;

A Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, pelos recursos relativos à produção editorial.

CRÉDITOS

Comissão responsável pela seleção, organização e comentário de textos

Carlos Roberto Maciel Levy (Presidente)
Donato Mello Junior
Lélia Coelho Frota

Produção editorial e revisão
Multiarte Consultoria Editorial e Comunicação

Atualização gramatical e ortográfica de textos
Maria Elizabete Santos Peixoto

Pesquisa e seleção de ilustrações
Márcia Maria Müller
Marcia Aguiar Ramos

Capa
Fernando Estarque Casás

Reprodução fotográfica de ilustrações
Editora Lidador

Composição, impressão e acabamento
Imprinta

Composta e impressa na
IMPRINTA
Rua Sacadura Cabral, 111
Rio de Janeiro – Brasil

Ao acolher o projeto piloto de uma antologia da crítica de arte no Brasil, motivo principal desta edição especial da revista *Crítica de Arte*, a Souza Cruz estende seu apoio a outro importante setor cultural brasileiro através de uma iniciativa pioneira de valor inestimável para estudiosos de nossa arte.

Ao contar com a nossa acolhida, estamos também demonstrando o interesse de uma empresa privada em colaborar com aspectos culturais do país, principalmente as artes plásticas. Como é o nosso caso, em seguidas promoções.

Esta antologia, primeiro passo para uma obra abrangente que está sendo levantada pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, se nos afigura documento de excepcional importância. E, sem dúvida, abre novas perspectivas para melhor se compreender os valores históricos sob os quais se fundamentam a crítica de arte no Brasil.

**Companhia Souza Cruz
Indústria e Comércio**

ABCA
Associação Brasileira de Crítica de Arte
Seção Nacional da AICA