



Tudo se deseja ver:
Mergulhos na Coleção Collaço Paulo

Luana M. Wedekin, Sandra Makowiecky
ORGANIZADORAS

Tudo se deseja ver:
Mergulhos na Coleção Collaço Paulo

Luana M. Wedekin, Sandra Makowiecky
ORGANIZADORAS

DADOS DO CORPO TÉCNICO

Reitor José Fernando Fragalli

Vice-Reitora Clerilei Aparecida Bier

Pró-Reitor de Administração Pedro Girardello da Costa

Pró-Reitor de Planejamento Gustavo Pinto de Araújo

Pró-Reitora de Ensino Julice Dias

Pró-Reitor de Extensão, Cultura e Comunidade (Proex) Rodrigo Figueiredo Terezo

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação Sérgio Henrique Pezzin

Coordenadora do Museu da Escola Catarinense (MESC) Maria Cristina da Rosa
Fonseca da Silva

Editora AAESC

Associação de Arte Educadores de Santa Catarina

COLEÇÃO JANDIRA LORENZ DE TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE

Conselho Editorial

Dra. Consuelo Alcioni Borba Schlichta - UFPR

Dr. Federico Buján - UNA/UNR

Dra. Gerda Schutz Foerste - UFES

Dra. Isabela Frade do Nascimento - UFES

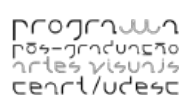
Dra. Luana Wedekin - UDESC

Dra. Sandra Makowiecky - UDESC

Dra. Sandra Regina Ramalho e Oliveira - UDESC

Dra. Vera Lúcia Penzo Fernandes - UFMS

Florianópolis
Ilha de Santa Catarina
2024



© TUDO SE DESEJA VER: Mergulhos na Coleção Collaço Paulo

Organizadoras

Luana M. Wedekin

Sandra Makowiecky

Fotografias Bardt Fims, CR2, Eduardo Marques, Elisa Imperial e Marco Cezar

Projeto Gráfico e diagramação Lorena Galeri

Acervo Coleção Collaço Paulo

@ A reprodução de imagens de obras nesta publicação tem o caráter pedagógico, amparado pelos limites do direito de autor no art. 46 da Lei no 9610/1998, entre elas as previstas no inciso III (a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra), sendo toda reprodução realizada com amparo legal do regime geral de Direito de autor no Brasil.

Dados Internacionais de Catalogação e Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Tudo se deseja ver : mergulhos na coleção Collaço Paulo /
organização Luana Maribeli. Wedekin ,Sandra Makowiecky. -- Florianópolis, SC :
Editora AAESC, 2024.

Vários autores.

ISBN 978-65-88730-21-8

1. Artes visuais - Exposições - Catálogos

2. Santa Catarina (Estado) - Aspectos culturais

I. Wedekin, Luana Maribeli. II. Makowiecky, Sandra.

24-224664

CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes visuais 700

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

sumário

- 09 **Apresentação**
Equipe do Instituto Collaço Paulo
- MESA DE ABERTURA
- 17 **I. Mergulhos em uma coleção que deseja ser vista**
Francine Goudel
- 29 **II. Arte com compromisso social**
Néri Pedroso
- TRABALHOS APRESENTADOS
- 45 **1. O Percurso da paisagem: Instituto Collaço Paulo, uma fonte de estudos**
Carlos Terra
- 63 **2. Pedro Weingärtner: crônicas e detalhes para além do picadeiro**
Camilla Vieira de Aquino Mio
- 79 **3. Victor Meirelles, Pettorina em vermelho**
Mara Rúbia Sant'Anna
- 95 **4. O Banquete de Martinho: tintas universais em pinceladas locais**
Fred Mendes Stapazzoli Jr.
- 109 **5. Martinho de Haro: composição Barco no cais, Pequeno porto, Embarque e Barcos**
Rafael Costa Geremias
- 123 **6. Martinho de Haro e o patrimônio imaterial de Florianópolis**
Francielen Vieira Meurer
- 141 **7. A obra 'Dama na rede', de Aurélio de Figueiredo: uma análise do detalhe (1895)**
Renne J. Turibio Evangelista
- 155 **8. Rodolfo de Amoedo: uma Euterpe entre borboletas e drapearias (1889)**
Daniela Queiroz Campos
- 167 **9. São Francisco, Narciso ou Fauno? Uma estranha iconografia em obra de Belmiro de Almeida da Coleção Collaço Paulo (1925)**
Luana M. Wedekin
- 183 **10. Estêvão Silva, oferecendo a nação: natureza-morta na Exposição Universal de 1889**
Luciane Ruschel Nascimento Garcez
- 197 **11. À mesa com De Haro**
Cibele da Silva Ribeiro
- 209 **12. Marques Júnior. No espelho (1921)**
Julia Charão Otero
- 225 **13. Sebastião Fernandes. S/ título (c. 1890)**
Alice Viana Bononi
- 239 **14. Pedro Perez. Tomando a lição (1895)**
Ana Carolina Campos França
- 251 **15. Cerâmica, paisagem e utopia: saber ver Florianópolis, através das obras de Martinho de Haro**
Korina Aparecida Teixeira Ferreira da Costa
- 267 **16. Arte e educação: o educativo na exposição de Martinho de Haro**
Emiliana Pagalday
- 281 **17. Xavier das Conchas chega à Santa Catarina pela Coleção Collaço Paulo**
Sandra Makowiecky
- 319 **18. Antônio Ferrigno. Esperança**
Ana Lúcia Beck
- 337 **19. As memórias da musa Florianópolis: um entretempo da cidade modernizada na obra de Martinho de Haro**
Giulia Cechinel de Oliveira
- 350 **Mini biografia dos/as autores/as**

APRESENTAÇÃO

Pesquisa expande o sentido de uma coleção

Equipe do Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação



O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), o Instituto Collaço Paulo – Centro de Artes e Educação, o Museu da Escola Catarinense (Mesc) e a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) uniram-se para realizar, no Mesc, em Florianópolis (SC), nos dias 9 e 10 de novembro de 2023, o seminário “Tudo se Deseja Ver – Mergulhos na Coleção Collaço Paulo”. A agenda previu também o lançamento do livro “Passado-presente em Obras Tridimensionais: Uma História da Arte de Santa Catarina”, organizado por Sandra Makowiecky e Luana M. Wedekin. A participação foi aberta ao público interessado. Da parceria, surge essa publicação, a primeira realizada envolvendo pesquisas de alunos e professores do programa de pós-graduação da Udesc e o Instituto Collaço Paulo.

A iniciativa consistiu em uma densa programação, inicialmente com duas conferências de pesquisadores convidados, o professor doutor Carlos Terra, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), estudioso do tema da paisagem nos séculos XIX e XX na arte brasileira e o professor doutor Paulo Gomes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), especialista na obra de Pedro Weingärtner e diretor da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS em Porto Alegre (RS), que lamentavelmente, acometido pela covid-19, se viu obrigado a cancelar a vinda. Em razão disso, a organização do evento convidou a professora doutora Sandra Makowiecky para realizar a segunda conferência com uma abordagem que alcança uma das mais recentes obras a entrar na Coleção Collaço Paulo, um Francisco dos Santos Xavier (1739-1814), o controverso Xavier das Conchas, cujo local de nascimento o coloca ora no Rio de Janeiro, ora em Santa Catarina. Sem o mesmo alcance do mestre Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, Xavier tem uma produção marcante por um estilo sem igual. Cria figuras sacras, esculturas feitas a partir de elementos marinhos como conchas e escamas de peixe, entre outros materiais.

Na página atual e nas páginas 14 e 15:

Figura 1 e 2: Cartaz de divulgação do Seminário “Tudo se deseja ver: Mergulhos na Coleção Collaço Paulo”.
Fonte: PPGAV/UDESC, Instituto Collaço Paulo.

A ocasião previu 17 comunicações baseadas em artigos escritos por pesquisadores do Grupo de Pesquisa História da Arte: Imagem-Acontecimento e estudantes do programa de pós-graduação da Udesc, que frequentaram a disciplina Territorialidades modernas e contemporâneas, ministradas no semestre 2023/1 pelas professora e doutora Sandra Makowiecky e a professora e doutora Luana M. Wedekin.

A apresentação e os artigos são os trabalhos finais da disciplina, que adotaram como objeto obras da Coleção Collaço Paulo, especificamente as exibidas nas duas exposições realizadas no Instituto Collaço Paulo “Mais Humano: Arte no Brasil de 1850-1930” e “Martinho de Haro: Indivisível Substância”. Os textos articulam conceitos e autores caros para a linha de pesquisa em teoria e história da arte do PPGAV. A reunião desses artigos resultou em um e-book e um livro impresso.

No dia 9 de novembro, o evento abriu com uma mesa de boas-vindas composta por Sandra Makowiecky, coordenadora do MESC, e Mara Rúbia Sant’Anna, coordenadora da PPGAV, seguida por um espaço dedicado à apresentação do instituto e da Coleção Collaço Paulo, quando falaram a doutora Francine Goudel, curadora-chefe, a jornalista Néri Pedrosa, responsável pela produção de conteúdo e comunicação e Marcelo Collaço Paulo, diretor-presidente do instituto.

No dia da abertura também ocorreu a conferência “O Percurso da Paisagem: Instituto Collaço Paulo, Uma Fonte de Estudos” com o professor doutor Carlos Terra, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ele compartilhou seus conhecimentos, ampliando o panorama e as noções sobre a prática deste gênero na pintura. A mediação esteve sob o encargo de Sandra Makowiecky.

Logo após, a primeira mesa-redonda contou com Camilla Vieira de Aquino Mio abordando “Pedro Weingärtner: Crônicas e Detalhes para Além do Picadeiro”, e Mara Rúbia Sant’Anna sobre “Victor Meirelles, Pettorina em Vermelho”. A mediação foi de Beatriz Goudard. Todas as falas comportaram um momento para o debate.

A segunda mesa-redonda do dia, focou na produção do catarinense Martinho de Haro (1907-1985) com mediação de Danielle Benício. Fred Stapazzoli falou sobre “O Banquete de Martinho: Tintas Universais em Pinceladas Locais”; Rafael Costa Geremias, “Martinho de Haro: Composição Barco no Cais, Pequeno Porto, Embarque e Barcos” e, finalmente, Francielen Vieira Meurer que abordou “Martinho de Haro e O Patrimônio Imaterial de Florianópolis”. O dia encerrou com a sessão de autógrafos

do livro “Passado-presente em Obras Tridimensionais: Uma História da Arte de Santa Catarina”, organizado por Sandra Makowiecky e Luana M. Wedekin.

“Miradas da Virada do Século na Coleção Collaço Paulo” foi o enfoque do primeiro momento do segundo dia, com a terceira mesa-redonda do evento, tendo como mediadora Isadora Cunha Caldas e como falantes Renne J. Turíbio Evangelista que analisou “A Obra ‘Dama na Rede’, de Aurélio de Figueiredo: Uma Análise do Detalhe (1895)”; Daniela Queiroz Campos que estudou “Rodolfo de Amoedo: Uma Euterpe entre Borboletas e Drapearias (1889)”; Luana M. Wedekin que abordou “São Francisco, Narciso ou Fauno? Uma Estranha Iconografia em Obra de Belmiro de Almeida da Coleção Collaço Paulo (1925)”.

O dia intenso, totalizou cinco mesas-redondas. A quarta mesa discutiu os gêneros artísticos na Coleção Collaço Paulo e reuniu Luciane Ruschel Nascimento Garcez que apresentou “Estêvão Silva, Oferecendo a Nação: Natureza-morta na Exposição Universal de 1889”; Cibele Ribeiro, “Martinho de Haro e o Gênero da Natureza-morta” e, por fim, Julia Charão Otero que falou sobre “Marques Júnior. No Espelho (1921)”. A mediação esteve sob a responsabilidade de Renne Turíbio.

Fred Stapazzoli mediou a quinta e última mesa-redonda do encontro, que amarrou os temas deste momento sob a perspectiva das diversidades na Coleção Collaço Paulo, tendo como palestrantes Alice Viana Bononi, “Sebastião Fernandes, S/ Título (c. 1890)”, Ana Carolina Campos França que abordou “Pedro Perez. Tomando a Lição (1895)”, Korina Aparecida Teixeira Ferreira da Costa sobre “Cerâmica, Paisagem e Utopia: Saber Ver Florianópolis, Através das Obras de Martinho de Haro” e Emiliana Pagalday, “Arte e Educação: O Educativo na Exposição de Martinho de Haro”.

A conferência da professora Sandra Makowiecky, encerrou o seminário com mediação de Luana Wedekin. A fala “Xavier das Conchas Chega à Santa Catarina pela Coleção Collaço Paulo” englobou as singularidades do artista, importante nome da arte barroca brasileira. Makowiecky expôs a descoberta e a pesquisa em torno do trabalho, um dos últimos a entrar na catalogação da coleção.

Além dos citados na programação, a professora Ana Lúcia Beck, professora da Universidade Federal de Goiás e participante do grupo de pesquisa História da Arte: Imagem - Acontecimento, cadastrado no CNPq, enviou para publicação o artigo “Antônio Ferrigno. Esperança”. De igual forma, incluiu-se na publicação o trabalho

da aluna Giulia Cechinel de Oliveira, “As Memórias da Musa Florianópolis: um entretanto da cidade modernizada na obra de Martinho de Haro”.

Além de 19 artigos assinados pelos pesquisadores alunos e professores, em busca de contextualizações, o livro agrega um artigo de Francine Goudel, curadora-chefe do Instituto Collaço Paulo, que relata as idealizações das duas mostras realizadas em momento inaugural da instituição criada em 2022 justo para dar acesso à Coleção Collaço Paulo para fins de pesquisa. Para situar os leitores, há também um perfil biográfico de Marcelo Collaço Paulo, diretor-presidente do instituto. Distanciado de interesses personalistas, na condição de um porta-voz do casal de colecionadores, o texto da jornalista Néri Pedroso traz a gênese desta reunião de obras iniciada há 40 anos e, procura, enfim, ampliar a compreensão de que as coleções integram o complexo sistema de arte.

A publicação abrange 21 artigos resultantes do encontro entre a academia e a Coleção Collaço Paulo, difundida pelo Instituto Collaço Paulo, que em 2023 atuou entre obras, consultas, encontros, diálogos, documentos, pedidos, pesquisas, visitas, conversas, relacionamentos, seminário, reflexões, reuniões – uma infinidade de trocas em favor da amplitude do conhecimento.

A experiência entre a Universidade do Estado de Santa Catarina e o Instituto Collaço Paulo se traduz em dividendos que dão sentido aos compromissos sociais das duas instituições e ajudam no campo didático-pedagógico, no caso dos alunos pesquisadores, a sedimentar carreiras acadêmicas. O livro impresso se expande agora em busca de novos interessados, leitores que certamente poderão ampliar pesquisas ou se deleitar com a grandeza das artes visuais.

Tudo se deseja ver:
Mergulhos na Coleção Collaço Paulo

PROGRAMAÇÃO

09/11/2023 - Quinta-feira

14h00	MESA DE ABERTURA Boas-vindas e Apresentação do Instituto e da Coleção Collaço Paulo Profa. Dra. Sandra Makowiecky Docente PPGAV-UDESC/Coordenadora MESCC Profa. Dra. Mara Rúbia Sant'Anna Coordenadora PPGAV-UDESC Dra. Francine Goudel Curadora-chefe Instituto Collaço Paulo Néri Pedroso Produção de Conteúdo e Comunicação Instituto Collaço Paulo Dr. Marcelo Collaço Paulo Diretor-presidente Instituto Collaço Paulo
14h30	CONFERÊNCIA DE ABERTURA O Percurso da Paisagem: Instituto Collaço Paulo, uma fonte de estudos Prof. Dr. Carlos Terra Docente UFRJ Mediação de Profa. Dra. Sandra Makowiecky
16h00	INTERVALO
16h30	MESA-REDONDA 1 Abertura à Coleção Collaço Paulo Camilla de Aquino Mio: - "Pedro Weingärtner: Crônicas e detalhes para além do picadeiro" Mara Rúbia Sant'Anna: - "Victor Meirelles, Pettorina em Vermelho" Mediação de Beatriz Goudard
17h30	INTERVALO
18h00	MESA-REDONDA 2 Visões sobre Martinho de Haro da Coleção Collaço Paulo Fred Stapazzoli: - "O Banquete de Martinho: tintas universais em pinceladas locais" Rafael Costa Geremias: - "Martinho de Haro: Composição Barco no cais, Pequeno porto, Embarque e Barcos" Francielen Vieira Meurer: - "Martinho de Haro e o patrimônio imaterial de Florianópolis" Mediação de Danielle Benício
19h15	INTERVALO
19h30	LANÇAMENTO DO LIVRO Passado-presente em obras tridimensionais: uma história da arte de Santa Catarina. Org. Sandra Makowiecky e Luana M. Wedekin

10/11/2023 - Sexta-feira

09h00	MESA-REDONDA 3 Miradas da virada do século na Coleção Collaço Paulo Renne J. Turíbio Evangelista: - "A obra 'Dama na Rede', de Aurélio de Figueiredo: uma análise do detalhe (1895)" Daniela Queiroz Campos: - "Rodolfo de Amoedo: uma Euterpe entre borboletas e drapearias (1889)" Luana M. Wedekin: - "São Francisco, Narciso ou Fauno? Uma estranha iconografia em obra de Belmiro de Almeida da Coleção Collaço Paulo (1925)" Mediação de Isadora Cunha Caldas
10h30	INTERVALO
10h50	MESA REDONDA 4 Gêneros artísticos na Coleção Collaço Paulo Luciane Ruschel Nascimento Garcez: - "Estêvão Silva, Oferecendo a nação: natureza-morta na Exposição Universal de 1889" Cibele Ribeiro: - "Martinho de Haro e o gênero da Natureza-Morta" Julia Charão Otero: - "Marques Júnior. No Espelho (1921)" Mediação Renne Turíbio
12h20	INTERVALO
14h00	MESA-REDONDA 5 Diversidades na Coleção Collaço Paulo Alice Viana Bononi, - "Sebastião Fernandes, S/ Título (c. 1890)" Ana Carolina Campos França, - "Pedro Perez. Tomando a Lição (1895)" Korina Mendes: - "Cerâmica, paisagem e utopia: saber ver Florianópolis, através das obras de Martinho de Haro" Emiliana Pagalday: - "Arte e educação: O educativo na exposição de Martinho de Haro" Mediação de Fred Stapazzoli
15h30	INTERVALO
16h00	CONFERÊNCIA FINAL Xavier das Conchas chega à Santa Catarina pela Coleção Collaço Paulo Profa. Dra. Sandra Makowiecky Mediação de Luana M. Wedekin



ALEGO
Nu

Mergulhos em uma coleção que deseja ser vista

Francine Goudel

Estar diante de uma obra de arte, indiferente da linguagem utilizada ou período em que foi produzida, é sempre um desafio para um pesquisador. É preciso reunir as pistas existentes, compreender que a imagem apresenta camadas, tem historicidade, forma, visualidade, subjetividade, conceito, contexto e que fundamentalmente dialoga, tanto com quem a interroga, quanto com o que lhe rodeia. Tais pesquisas, quando materializadas em escritos, produzem sem dúvida um grande estímulo para os que apreciam os caminhos da teoria em artes visuais. Mas, independente das inclinações profissionais, essas miragens decifradoras ampliam a capacidade reflexiva e colaboram, para os que desejam mergulhar, em uma noção de mundo.

Peça fundamental nesta profunda tarefa de gerar sentidos ao ordinário da vida, as obras de arte estão a serviço das interrogações, onde “tudo se deseja ver”. Assim, a Coleção Collaço Paulo se destina. Como acervo propulsor de um Centro de Arte Educação - que atua como o local da possibilidade da percepção do passado e do presente, com o desejo de que a partir da visita, da experiência de estar diante da obra, se pense futuros - abre-se caminhos para além das exposições atuar em novas concepções.

Na página anterior:

Figura 1: Vista da exposição “Mais Humano: Arte no Brasil de 1850-1930”, Instituto Collaço Paulo, 2022. Fotografia: CR2

Nesse contexto insere-se a parceria entre Instituto Collaço Paulo e o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). A parceria se iniciou no segundo semestre de 2022, com visita ao instituto das professoras doutoras Luana Wedekin e Sandra Makowiecky, quando manifestaram o interesse da linha de teoria e história das artes visuais do PPGAV, Udesc, em fomentar a produção de textos, artigos, dissertações e teses que envolvessem a pesquisa na Coleção Collaço Paulo. Com o objetivo de colaborar com as pesquisas acadêmicas, bem como com os processos de contribuição social que a arte oferece, Instituto e Coleção se colocam à disposição dos discentes e docentes da Udesc. No começo de 2023 surge então, por parte das mesmas professoras, a ideia de reunir um grupo de pesquisadores para mergulhar na coleção e, a partir de distintos interesses, construir escritos que resultariam em um evento aberto ao público. Acervo e instituições se colocam à disposição dos pesquisadores, docentes e discentes, que propõem a presente publicação e seminário “Tudo se Deseja Ver: Mergulhos na Coleção Collaço Paulo”.

A Coleção Collaço Paulo tem um caráter singular, se constitui como um acervo particular que desenvolve aparições públicas através do empréstimo de obras a propostas curatoriais e editoriais em todo o Brasil, principalmente, projetos realizados na sede do Instituto Collaço Paulo, no bairro de Coqueiros em Florianópolis, SC. A coleção vem sendo composta a mais de 40 anos, fruto das predileções dos colecionadores Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. Motivados pelo contato com os artistas de Santa Catarina, iniciam o acervo por obras que representam a produção mais expressiva feita no Estado, reunindo trabalho de artistas como Hassis (1926-2001), Elke Hering (1940-1994), Malinverni Filho (1913-1971), Rodrigo de Haro (1939-2021), Pedro Paulo Vecchietti (1933-1993), Eli Heil (1929-2017), Silvio Pléticos (1924-2020), Meyer Filho (1919-1991), Valda Costa (1951-1993), Martinho de Haro (1907-1885), Walmor Corrêsa, Fernando Lindote, entre outros, modernistas e contemporâneos. Ao longo dos anos vem se constituindo na coleção uma forte representatividade nas representações do século XIX e XX, reunindo obras de artistas como Pedro Américo (1843-1905), Victor Meirelles (1832-1903), Eliseu Visconti (1866-1944), Georgina Albuquerque (1885-1962), Henrique Bernardelli (1858-1936), Belmiro de Almeida (1858-1935), Pedro Weingärtner (1853-1929), Rodolfo Amoedo (1857-1941), entre outros. A coleção abarca peças de distintos movimentos, escolas e períodos, como pinturas flamengas, da Escola de Cuzco, peças de arte sacra, do barroco europeu, do modernismo brasileiro, e de outras vertentes, que vão desde o século XV ao

XXI. A amplitude cronológica e estilística da coleção soma-se à diversidade de suportes e linguagens que passam pela pintura, escultura, desenho e objeto.

Todo esse arsenal propicia e encoraja o casal de colecionadores a fundar, em 2022, o Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação, projeto que irá ser a casa das mostras do acervo com DNA voltado as ações educativas em arte, proposta que leva à comunidade um estímulo à reflexão, à vivência e ao conhecimento. Neste contexto os pesquisadores do PPGAV, Udesc, encontram o objeto de estudo dessa publicação.

Discentes e docentes se debruçaram sobre um recorte da Coleção Collaço Paulo, as duas primeiras mostras realizadas pelo instituto: “Mais Humano: Arte no Brasil de 1850-1930”, com curadoria de Francine Goudel, realizada entre julho de 2022 a fevereiro de 2023; e “Indivisível Substância: Martinho de Haro e Florianópolis”, com curadoria de Francine Goudel e Ylmar Corrêa Neto, em cartaz entre março a julho de 2023. Ambas as mostras, que apresento na sequência, propiciaram um delineamento importante para caracterizar o acervo, bem como para estimular a proposição de um estudo rico.



Figura 2: Vista da exposição “Mais Humano: Arte no Brasil de 1850-1930”, Instituto Collaço Paulo, 2022. Fotografia: CR2

A exposição que inaugurou a sede do instituto, “Mais Humano: Arte no Brasil de 1850 – 1930” reuniu mais de 70 trabalhos de 34 artistas brasileiros e estrangeiros radicados ou com produção no país, oriundas das concepções acadêmicas de arte e do princípio das ideias do modernismo no Brasil. A mostra teve como missão mostrar para o contexto expositivo de Florianópolis, em uma perspectiva didática, um olhar sobre essa produção histórica. Desde o princípio do planejamento da inauguração da sede, a intenção era colocar na primeira mostra uma fração significativa das obras da Coleção Collaço Paulo que compreendessem os séculos XIX e XX. Em razão desse desejo e do volume de peças imprescindíveis na exibição, a expografia se configurou de forma adensada, possibilitou uma composição pensada por meio de um conjunto de imagens. A proposta curatorial apresentou núcleos focais, percorridos no espaço expositivo por eixos de exploração, aglutinando as obras por gêneros artísticos. Os ambientes ganharam cores distintas e títulos provocativos, movimento que facilitou a leitura tanto do conjunto, no seu contexto, quanto uma mirada contemporânea.

A primeira sala abrigou o eixo “Personas & Personagens”, um mosaico de retratos, em pequenos e grandes formatos. O texto de apresentação do núcleo provocou o público a pensar tanto nas “personas”, nos retratos de figuras identificadas, como o de Louise (1882-1954), mulher do artista Visconti, quanto para imaginar “personagens”, como quem seria, supostamente, a menina espanhola de 1600, de Pedro Américo. Na sala seguinte o eixo “Alegorias do Sensível – Nueza e Nudez”, agrupou os modos de representar corpos nus de homens e mulheres. O estímulo do núcleo compreende um jogo entre as palavras, no qual a “nudez” se aproxima do real, das constituições físicas, e “nueza” das formas simbólicas e do corpo imaginado. Na sala “Costumário”, aglutinaram-se as pinturas de gênero, um ideário de costumes com registros da vida comum, mas também de fatos e complexidades visuais, que aproximam os séculos XIX e XX. “Ainda-vive”, foi o título dado ao eixo exibido em uma parede. Trata-se de uma brincadeira com a designação do conhecido gênero natureza-morta, como algo ainda vivo, resultado de uma existência humana. As cenas de paisagens estavam organizadas no núcleo “Demorar no Horizonte” e apesar de não configurarem literalmente a figura humana, conforme o título da exposição, o eixo propôs uma relação entre os verbos “demorar” e “morar”, onde a figura do artista, como habitante e observador da natureza, inflexionava as ações junto com o espectador. O último ambiente, também o começo da exposição, localizada na recepção do Instituto Collaço Paulo, foi o local de aclimação da mostra. A recepção dos visitantes era feita por Pedro Américo e Victor Meirelles,

dois expoentes da produção artística do século XIX, que conduziam a um corredor com cenas de crianças, o princípio das questões mais humanas. Na saída do espaço expositivo, era possível ver duas obras significativas de Visconti, artista consagrado do princípio do século XX. “*Raios de Sol*” (1935), a obra mais recente do período que abarca a exposição, e “*A Visita*” (1927), representando o abraço caloroso que parece dizer “volte sempre!”, findando a proposta.

Todo percurso teve como motivação o desejo de contruir para uma reflexão sobre a questão da humanidade a partir da aproximação de imagens. Obviamente que as obras do período em mostra coexistiram com momentos históricos significativos, no entanto, o caminho expositivo não foi concebido para destacar a narrativa histórica. No texto de abertura destacou-se esse contexto, a influência dos cânones da época, instaurados a partir de 1816, com a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, o começo das Exposições Gerais em 1840 e as premiações que garantiam as viagens à Europa e possibilitavam a absorção das vanguardas artísticas até a década de 1920. E também o testemunho de conflitos, das “revoltas” da época, desde a monarquia e uma colônia independente proclamada em 1822, a um projeto abolicionista e de instauração da República na década de 1880. Mas a exposição tentava se acerrar das sensibilidades da arte, pelas quais é possível, a partir da imagem, pensar sobre enredos existenciais e artísticos. A humanidade literal pode ser encontrada em quase todas as cenas, mas o humano também esteve presente nas pistas imagéticas, na humanidade dos artistas, na própria entoação do visitante. Como descrito no texto de apresentação da mostra, “*Mais Humano’ deseja ser um substrato para pessoas com ou sem qualquer bagagem, interessadas nos caminhos da arte nos quais seja possível exercer um olhar atento que ajude a instaurar novos sentidos*”.¹

A mostra contou com obras de Almeida Júnior (1850-1899), Angelo Cantù (1881-1955), Antônio Ferrigno (1863-1940), Antônio Parreiras (1860-1937), Arthur Timótheo da Costa (1882- 1922), Aurélio de Figueiredo (1854-1916), Baptista da Costa (1865-1926), Belmiro de Almeida (1858-1935), Bruggemann (1825-1894), Castagneto (1862-1905), Décio Villares (1851-1931), De Martino (1838-1912), Eduardo Dias (1872-1945), Eliseu Visconti (1866-1944), Estêvão Silva (1844-1891), Garcia Bento (1897-1929), Garcia Y Vázquez (1859-1912), Georgina de Albuquerque (1885-1962),

1. Parte do pensamento apresentado no texto: Goudel, Francine. Mais Humano: como nasce uma exposição e um centro de arte educação. p. 90-98. In: Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Museu Victor Meirelles. Florianópolis, v. 10, n. 2, 120 p., dez. 2022.

Joseph Léon Righini (1820-1884), Hélios Seelinger (1878-1965), Henrique Bernardelli (1862-1831), João Timótheo da Costa (1879-1932), Leopoldo e Silva (1879-1948), Marques Júnior (1887-1960), Modesto Brocos (1852-1936), Pedro Américo (1843-1905), Pedro Perez (1850-1923), Rafael Frederico (1865-1934), Rodolfo Amoedo (1857-1941), Rodolfo Bernardelli (1852-1931), Sebastião Vieira Fernandes (1866-1943), Telles Júnior (1851-1914), Victor Meirelles (1832-1903) e Pedro Weingärtner (1853-1929). O catálogo online resultante deste projeto pode ser acessado na página dedicada a mostra no site: <http://institutocollacopaulo.com.br/mais-humano-arte-no-brasil-de-1850-1930>.

Já a mostra “Indivisível Substância: Martinho de Haro e Florianópolis” reuniu 46 trabalhos do artista, que nasceu em São Joaquim em 1907 e passou a viver em Florianópolis em 1942. A exposição destacou um entrelaçamento entre a produção do artista e a cidade por ele escolhida para viver, por meio da reunião de pinturas que datam do final da década de 1920 a 1985, ano de sua morte. Além das obras de Martinho de Haro, a curadoria contém outros três trabalhos que dialogam com a produção do catarinense: obras de Bruggemann, Eduardo Dias e Othon Friesz (1879-1949), todas integrantes da Coleção Collaço Paulo. Tais trabalhos possibilitaram adensar as discussões sobre a iconografia da Ilha de Santa Catarina, bem como sobre a estética apreendida por Martinho.

Bruggemann e Eduardo Dias - além de Victor Meirelles - deixaram registros de Florianópolis do século XIX e da primeira metade do século XX. Na exposição as representações dos artistas, em paralelo com a de Martinho, traçaram tempos distintos da iconografia da vista do Hospital de Caridade, no morro do Menino Deus. No conjunto foi possível perceber que Martinho de Haro criou uma nova forma de olhar a cidade, que a ele se apresentava moderna e ao mesmo tempo histórica. A representação de Florianópolis criada pelo modernista se fundiu de tal forma, que a mostra buscou evidenciar essa simbiose, obra e cidade vistas como uma substância indivisível. Para além das representações de paisagem, Martinho valorizou os costumes, a arquitetura, a culinária, as tradições e festejos. Foi pioneiro na defesa do patrimônio material e imaterial da região, onde mais do que documentar, lutou pela preservação e valorização.

Em diferentes repetições, o mar, o céu, as baías, as auroras e os ocasos, com cores suaves e enquadramentos cinematográficos, mostraram a potente criação do artista, que teve dez anos de estudos no Rio de Janeiro e um ano em Paris, fruto do

prêmio Viagem ao Exterior conquistado na Exposição Nacional de Belas Artes de 1937. Lá estudou com Othon Friesz, então professor de desenho na Academia de La Grande Chaumière e artista que esteve em mostra junto a Martinho, evidenciando as possíveis influências do velho continente no catarinense.



Figura 3: Vista da exposição “Indivisível Substância - Martinho de Haro e Florianópolis”, 2023.
Fotografia: Marco Cezar

Nascida da amizade e admiração dos colecionadores pelo artista e sua família, a Coleção Collaço Paulo detém cerca de cem obras de Martinho que passam por todos os temas e períodos de sua criação, sendo o único acervo no Brasil que possibilita uma análise abrangente desta produção. Na exposição, o recorte da coleção se debruçou sobre uma construção visual moderna que o artista possibilitou à cidade e que também ajudou a conceber o seu pensamento pictórico. Como uma substância indivisível não alcançamos reverenciar Martinho sem contemplar Florianópolis, assim como não é possível pensá-lo dissociado da Ilha.²

2. Parte do pensamento apresentado no texto: Corrêa Neto, Ylmar; Goudel, Francine. REPRESENTAÇÃO E CIDADE

O catálogo on-line resultante da mostra pode ser acessado na página dedicada, no site: <http://institutocollacopaulo.com.br/indivisivel-substancia-martinho-de-haro-e-florianopolis>.

Para a equipe do Instituto Collaço Paulo é uma satisfação estabelecer esta colaboração, no sentido de que os eventos, tanto as apresentações quanto a publicação, contribuem para a missão primeira, a de gerar programas educativos em arte para a sociedade. Com esse movimento amplia-se a acessibilidade ao bem artístico, motivam-se novos pensamentos sobre as obras, incitando a aproximação do público, com desejo de que visitem as exposições e programas públicos. Para a Coleção Collaço Paulo a parceria é um elogio à sua existência, os estudos colaboram para o seu reconhecimento e atual configuração, bem como expandem as noções de pertencimento cultural e artístico coletivos.

Os olhares atentos e abundantes, que interrogam o acervo nesta publicação, buscam dimensionar uma imensidão e a coleção convida ao mergulho, por entre obras que encenam representações, cenas, paisagens, humanidades e subjetividades traduzidas em estética.

REFERÊNCIAS:

Corrêa Neto, Ylmar; Goudel, Francine. REPRESENTAÇÃO E CIDADE EM INDIVISÍVEL SUBSTÂNCIA. In: Goudel, Francine, Pedroso, Néri (org.) **Indivisível Substância: Martinho de Haro e Florianópolis** [livro eletrônico] 1. ed. Florianópolis, SC: Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação, 2023.

GOUDEL, Francine. Mais Humano: como nasce uma exposição e um centro de arte educação. Revista Eletrônica Ventilando Acervos [Somente o título do periódico em negrito], Museu Victor Meirelles, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 90-98, dez. 2022.

EM INDIVISÍVEL SUBSTÂNCIA. In: Goudel, Francine, Pedroso, Néri (org.) **Indivisível Substância: Martinho de Haro e Florianópolis** [livro eletrônico] 1. ed. Florianópolis, SC: Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação, 2023.



Figura 4: Vista da exposição “Indivisível Substância - Martinho de Haro e Florianópolis”, 2023.
Fotografia: Eduardo Marques



2568



Arte com compromisso social

Néri Pedroso

A Coleção Collaço Paulo, de Jeanine Gondin Paulo e Marcelo Collaço Paulo, começa há cerca de 40 anos e corporifica o engajamento de um casal pela arte. A gênese deste trabalho está na juventude do médico que, ao casar em 1981, solidifica uma cumplicidade pelo colecionismo. Discreta nas falas sobre o acervo, o gosto pessoal de Jeanine recai mais sobre os modernistas e contemporâneos. Aprecia Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Antônio Gomide (1895-1967), Iberê Camargo (1914-1994), José Pancetti (1902-1958), Lasar Segall (1889-1957), Tomie Ohtake (1913-2015), entre outros. Marcelo prefere os clássicos - do século XV ao XIX. Embora as sensibilidades díspares, as apreciações e julgamentos convergem sempre em favor do interesse maior.

Com diferentes cursos de formação em artes visuais, Jeanine sabe o que quer e opina a cada compra. “Se digo que não gostei, ele então faz todo um trabalho de convencimento”, revela ela, rindo do modo de ser do marido. Formada em bioquímica, ela gosta de história e arquitetura e é, segundo Marcelo, uma “leitona voraz”, cuja curiosidade pelo mundo e pelo belo são fundamentais na vida familiar, constituída de três filhos e cinco netos.

Na página anterior:

Figura 1: Sede do Instituto Collaço Paulo em Coqueiros, Florianópolis, 2022. Fotografia: CR2

Habitados com arte dentro de casa, os filhos apreciam e conhecem o assunto, cada um com suas personalidades, preferências e obras presenteadas pelos pais. “Quando casamos, Marcelo já colecionava, fomos nos acostumando, as crianças não estragavam, não quebravam. Com os netos, na casa não tiramos nada do lugar”, conta Jeanine que vê pendor de colecionador em um dos pequenos. Com apenas cinco anos, meio aos gritos, Vicente recomenda os cuidados necessários diante do acervo: “É do vovô, é do vovô”, vai alertando o prudente menino que já sabe diferenciar um artista de outro.



Figura 2: Dr. Marcelo Collaço Paulo e Jeanine Goldin Paulo, na sede do Instituto Collaço Paulo, durante a exposição “Étera”, 2024. Fotografia: Elisa Imperial

Em sintonia, sem que nenhum se sobreponha ao outro, é consensual que Marcelo seja uma espécie de porta-voz da coleção que inclui obras do entre ulos – do XV ao XXI. Em atenta escuta e partilha, o casal constitui um acervo que, ao longo dos anos, vai se afirmando em sua potência simbólica e como possibilidade de associação à história artística e cultural de Florianópolis (SC). Os critérios de aquisição conferem atributos

ao conjunto que, além de situá-lo como um dos mais significativos do Sul do País, exige mecanismos profissionalizados de guarda, proteção e visibilidade.

Amigo do mestre

Jovem, ainda estudante do curso de medicina, em visitas ao ateliê do modernista Martinho de Haro (1907-1885), Marcelo refina o conhecimento artístico, realiza a primeira compra de obra de arte e amplia interesses com clara predileção pela pintura, sem desmerecer esculturas, desenhos, cerâmicas e objetos.

“Conheci Martinho nos anos 1970, quando era estudante de medicina. Fui levado à sua casa na Altamiro Guimaraes, no centro de Florianópolis, pelo seu filho Martin Afonso de Haro. Tive o privilégio de contar com a sua amizade e vê-lo pintar inúmeros quadros no seu ateliê. O meu primeiro Martinho é desta época. Desde então, sempre aproveitei as oportunidades e fui multiplicando o seu olhar na coleção. Até hoje quando vejo um Martinho, me sensibilizo e emociono. É o maior pintor modernista de Santa Catarina e aquele que expressou a Ilha da forma mais sublime”, situa o colecionador que homenageia Florianópolis nos seus 350 anos, comemorados em 2023, ao abrir no instituto o mais importante núcleo da Coleção Collaço Paulo na mostra “Indivisível Substância: Martinho de Haro e Florianópolis”.

Estudos sobre a infância comprovam que os objetos, os fenômenos materiais e físicos ajudam a moldar singularidades na constituição subjetiva de um indivíduo. As experiências, os contatos, as conversas, fragmentos de memória de uma vivência, determinam a rota de um caminho futuro.

Sem afirmações definitivas, é possível relacionar o gosto pela arte à infância de Marcelo vivida em Itaguaçu, bairro continental de Florianópolis, numa casa em frente ao mar frequentada pela família nos verões. Recorda das brincadeiras na praia e nas pedras, ao lado dos quatro irmãos, daquele “mar liso e luminoso, do tio Hassis (1926-2001)”, o artista morador ilustre e referência até hoje. Nas visitas à moradia do tio, transformada em 2001 na sede da Fundação Hassis, dá os primeiros passos no gosto pela arte. “Sempre achei um dos lugares mais lindos e charmosos de Florianópolis”, diz ele que se define como um apaixonado para quem as obras são como filhos, não sendo possível escolher a que mais gosta.

Para ele, a arte se dá no respiro do cotidiano, ponto de sublimação em razão da oncologia, sua especialidade na medicina. Na clínica, expõe parte do acervo pois crê que a expressão do belo nas telas influencia no tratamento dos pacientes. Para além de tudo, diz ele, é a arte que permanece. Interessado por representações mais diretas, mais sensoriais, preza a beleza, almeja o que chama de pintura universal, algo que possa agradar a todos e em todos os lugares. A obra-prima tem universalidade, um diferencial que ajuda a despertar os sentidos e a cumplicidade. Com essas concepções, o casal cria em 2022 o Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação para desenvolver um projeto com base no educativo. “Arte e educação para expandir o olhar. O DNA é o compromisso social”, diz Marcelo.

Homem de vínculos

O interesse pelos compartilhamentos e sociabilidades estéticas está relacionado, de certo modo, com o perfil dos pais. Engenheiro químico e professor, Nilson Elias Paulo (1925-2001) acredita na educação como um dispositivo transformador. Em estudos sobre a formação escolar e o perfil sociológico do corpo docente de Santa Catarina, o pai de Marcelo está na Universidade Federal de Santa Catarina, na Escola Estadual Dias Velho e no Instituto Estadual de Educação (IEE), ao lado de nomes significativos da história cultural do Estado, como Aldo Nunes (1925-2004), Aníbal Nunes Pires (1915-1978), Celestino Sachet, Eglê Malheiros, entre outros.

A mãe, Liene Collaço Paulo, tem pendor intelectual, ajuda a fundar a Academia de Letras de Palhoça e é sócia-benemerita da Academia Catarinense do Livro. Com obras publicadas, autora de romances e contos, escreve “Isaías, O Vendedor de Amendoim” (2008, Ed. Insular), “O Enigma de Emanuelle” (2005), “Balada do Pensamento” (2003), com o qual conquista o Prêmio Destaque da Academia Catarinense de Letras (ACL), “Sabor de Amora” (2000) e “Amanhã É Natal” (1997).

Na esteira das sensibilidades familiares, funda-se uma mentalidade virtuosa, compromissada com a vida social da comunidade, um dos fins do Instituto Collaço Paulo que aposta no ideal de promover eventos artísticos, partilhar bens culturais e oportunidades, idealizar e desenvolver iniciativas.

Entre 2005 e 2017 em São Pedro de Alcântara, na comunidade agrícola de Santa Filomena, o casal Jeanine e Marcelo realiza o projeto Educando com Música voltado à

crianças e adolescentes, filhos de produtores rurais. Inovador no município da Grande Florianópolis, resulta na Orquestra de Câmara São Pedro de Alcântara e aglutina a empresa Dígito, a orquestra Camerata Florianópolis e a Prefeitura da cidade, entre outros apoios substanciais.

O mesmo espírito, engajado com as sensibilidades, ajuda a justificar a sua representação dentro do Conselho Estadual de Cultura sob a presidência de Péricles Prade e, mais tarde, Anita Pires, e a recuperação de dois imóveis de sua propriedade que são tombados por sua importância arquitetônica e histórica. Cada uma das atividades demanda articulações com inúmeros profissionais de diferentes especialidades.

Coleção vocacionada à partilha

Antes mesmo da existência do Instituto Collaço Paulo, a Coleção Collaço Paulo já está vocacionada à partilha, à busca do olhar de amplo público. Ao longo do tempo, parte dos trabalhos artísticos integram diferentes projetos expositivos. Desde 2006, algumas obras ajudam a dar consistência a conceitos curatoriais em Florianópolis e no País. Nesse ano, no Museu Victor Meirelles, na Capital catarinense, participa de “Victor Meirelles - Estudos de Trajes Italianos”.

Entre outras mostras, em 2007, parte substancial do acervo entra na exposição “Centenário Martinho de Haro”, no Museu de Arte de Santa Catarina (Masc) em Florianópolis, que conquistou o prêmio Paulo Mendes de Almeida - destinado à melhor mostra do ano, pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

Em 2016, ocorre “Eliseu Visconti 150 anos”, realizada com curadoria de Denise Mattar na Galeria Almeida e Dale, em São Paulo. Em 2017, em Florianópolis, o Masc promove “Sentidos e Sentidos” que reuniu 117 obras da coleção, entre pinturas, esculturas e desenhos. Já na Fundação Cultural Badesc, participa de “Iconografia 344”.

Entre 2018 e 2019, são emprestados quatro trabalhos para a exposição “Artista em Representação”, na Pinacoteca, em São Paulo. Em 2018, incorpora obra em “Ismael Nery: Feminino e Masculino” (2018), com curadoria de Paulo Sergio Duarte, no Museu de Arte Moderna (MAM), em São Paulo.

Em 2023, cede “Santo”, trabalho de Miguel Afa, à mostra “Dos Brasis – Arte e Pensamento Negro”, que se estende até 31 de março de 2024 no Sesc Belenzinho, em

São Paulo. Inédita, a exposição representa um projeto de fôlego na cena brasileira para constituir pensamento negro no campo das artes visuais, em diferentes tempos e lugares.

Prática que exige paciência e conhecimento

O colecionismo requer conhecimento, clareza dos interesses e habilidade comercial que pressupõe, entre outros fatores, cuidados na aquisição. Marcelo não compra pela narrativa, mas sim pela beleza plástica e por outros aspectos nem sempre subjetivos. Fica à espera de uma obra que seja “a obra”, tipo “*A Porta do Inferno*” (2007), de Paulo Gaiad (1953-2016) ou um Silvío Pléticos (1924-2020) dos anos 1970 – “maravilhoso!” Seletivo, escolhe e sabe esperar. Em algumas circunstâncias aguarda anos até conseguir o que deseja.

Não é, no entanto, um colecionador especulador e nem aquele que quer ser enterrado com o acervo. Quer que a coleção seja lembrada como algo constituído por pessoas que amam as obras. “Uma coleção só tem sentido se consegue transmitir o amor à arte”, diz ele. Sim, sabe que se porta como um sonhador e que há um misto de loucura e obsessão nesta empreitada.

Uma coleção, explica ele, não é como um álbum de figurinha, prefere ter o melhor de cada artista de modo que constitua um núcleo do artista, a exemplo de Elke Hering (1940-1994), de quem tem um bom volume de obras. A exposição “Elke Hering – Metamorfoses”, realizada com curadoria de Denise Mattar, entre 20 de julho e 2 de dezembro de 2023, reúne 75 trabalhos da blumenauense, um recorte do acervo do casal. “Uma coleção deve oferecer a capacidade de aprofundar estudos sobre uma trajetória. Ter um único trabalho pode significar que ele possa ficar perdido numa imensidão.” Outro cuidado que adota e recomenda é a necessidade de manter uma lógica, porque uma obra pode elevar ou puxar o conjunto para baixo.

Marcelo conhece os meandros da inquietude que se impregna na busca de algo desejado. Um colecionador muitas vezes é tomado por um sentimento de incompletude, sempre está em falta de alguma coisa. Fala daqueles que sabem sair de um mundo, de uma profissão, de uma atividade, sobre a importância de saber se retirar no tempo certo. “Quero sair quando ainda puder ficar”, diz ele. Se na condição de médico salva pelo conhecimento na especialidade oncologia, idealiza no futuro seguir trabalhando com satisfação por sensibilizações através da arte.

Dos conceitos e das condutas

“Deste eu não abro mão”, diz Marcelo quando se encanta por alguma obra. A Coleção Collaço Paulo abarca trabalhos artísticos icônicos da história da arte brasileira do século XIX, dos quais é possível apontar algumas curiosidades que permitem vislumbrar um pouco dos conceitos e condutas que envolvem a constituição do acervo. Composta de estética e períodos diferentes, ela expõe uma estrutura conceitual em que a pintura se destaca, revela períodos distintos, abrangência de artistas e de gêneros - retratos, paisagens, natureza-morta, cenas, temas históricos, mitológicos e religiosos.

Vejamos, então, algumas singularidades: Pedro Américo (1843-1905), cujas pinturas históricas engrandecem o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (RJ), desponta na Coleção Collaço Paulo com os óleos sobre tela “*Menina Pintora*” (1883) e “*Menina Espanhola de 1600*” (1881), obras expostas por Pedro Américo em 1884 relacionadas ao “historicismo, ao revival medievalista e/ou gótico, à pintura religiosa e ao orientalismo, tendências na França e pela Europa. “Ao revival medieval e à recuperação do passado europeu, podemos associar os retratos históricos de dona Catarina de Atahyde e dom João 4º (história de Portugal), os filhos de Eduardo 4º (história da Inglaterra), Joana D’Arc e Heloísa de Argenteuil (história da França). Ainda podemos associar a essa tendência historicizante, o ‘retrato de fantasia’ da Menina em costume espanhol de 1600 e o Estudo de Perfil, também conhecido como ‘Menina Pintora’, em função de suas roupas” (Duro, 2018, p. 90).

As representações femininas na Coleção Collaço Paulo abrangem, entre outros nomes, Georgina Albuquerque (1885-1962), Abigail de Andrade (1864-1890), Eli Heil (1929-2017), Elke Hering (1940-1985), Ana Bella Geiger, Teresa Martorano, Maria Celeste das Neves (1920-2014), Tomie Ohtake (1913-2015), Valda Costa (1951-1993), Sara Ramos, Maria Bonomi, Sonia Ebling (1918-2006), Vera Sabino.

O interesse de colecionadores no Brasil recai sobretudo na produção do século XIX, nos anos 1920, o período impressionista de Georgina de Albuquerque, que deve ser pensada como mulher artista moderna antes do modernismo. Natural de Taubaté (SP), estuda no Rio na Escola Nacional de Belas Artes. Pioneira, a primeira a ocupar uma cadeira de professora na escola que também dirige entre 1952 e 1954, agraciada pela crítica, é festejada pelos efeitos de “toda a sensibilidade de sua alma tropical” que transforma luz em cor de acordo com a sensibilidade impressionista, pós-impressionista e fauve.

Pintura de porte, “quadro grandioso” de acordo com o casal Jeanine e Marcelo, totalmente impressionista, “*Flor de Manacá*” (c.1922) é de tocante beleza. Porém, além do belo, a artista está em outro patamar. O crítico Paulo Herkenhoff ao analisar a obra pertencente ao Museu Histórico Nacional (RJ), o óleo sobre tela “*Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência*” (1922), afirma: “Georgina restaura o papel dessa mulher ativa na luta pela independência e questiona a dominação masculina sobre as narrativas da história” (Herkenhoff, 2018, p. 91).

Mais difíceis de encontrar no mercado, uma recente tela incluída na coleção, tem a assinatura de Abigail de Andrade que a produziu no século XIX. Primeira mulher a conquistar uma medalha de ouro de 1º grau na 26ª Exposição Geral de Belas Artes, da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), ela é apreciada por suas pinturas de cenas do cotidiano carioca, paisagens, retratos, autorretratos e naturezas-mortas. Já a catarinense Elke Hering, o segundo mais importante núcleo da Coleção Collaço Paulo, ganha destaque na terceira exposição realizada pelo Instituto Collaço Paulo. Por sua importância, esse acervo marca o primeiro ano de atividades da instituição, valoriza a produção feminina e traz pela primeira vez uma curadora de fora de Santa Catarina, Denise Mattar, que vive em São Paulo.

Outro destaque da Coleção Collaço Paulo é Eliseu Visconti (1866-1944), artista brasileiro, um impressionista de peso dentro da coleção. Marcelo ouviu falar pela primeira vez de Visconti com Martinho de Haro que, como discípulo, torna-se auxiliar no foyer do Teatro Municipal do Rio. Em 1875, Visconti entra na Academia Imperial de Belas Artes, onde tem como professor Victor Meirelles (1932-1903). “Ele rompe com a academia. Faz muitos retratos, o mais importante gênero da pintura no passado. No Brasil, conquista o 1º prêmio da República para estudar na Europa, onde fica cerca de oito anos, entre 1890-1900. A lista dos prêmios de Eliseu, longa, rende três páginas. Ele enfrenta questionamentos, julgamentos, concursos, salões, competitividade. É preterido na exposição de 1922 por seu vínculo com o império.

Cobiçado, o óleo sobre tela “*Nu Masculino Sentado com Bastão*” (1891) tem qualidade indiscutível, porém poucos ousaram adquirir um raro nu frontal masculino. “*Raio de Sol*” (1932), por sua vez, registra o portão, as plantas vermelhas da casa do artista em Teresópolis (RJ), onde a pintura, pertencente às netas, foi encontrada atrás de uma escada. As duas obras - “*Nu Masculino Sentado com Bastão*” e “*Raio de Sol*” - integram a mostra “Mais Humano: Arte do Brasil de 1950-1930”, a primeira mostra no Instituto Collaço Paulo, entre julho de 2022 e fevereiro de 2023.

Estevão da Silva (1844-1891), outra representação na coleção, o primeiro pintor negro a integrar a Academia Brasileira de Belas Artes, está entre os seis mais importantes artistas brasileiros no assunto natureza-morta no século XIX, ao lado de Abigail de Andrade, Francisca Valadão, José dos Reis Carvalho, Agostinho José da Motta e Pedro Alexandrino.

Gênero da pintura que reproduz objetos e seres inanimados, como frutas, flores, garrafas, jarras, porcelanas, o óleo sobre tela “*Sem Título*” (c.1880), inserido em “Mais Humano: Arte do Brasil de 1950-1930”, traz ameixas, pitangas e grumixamas, sabores associados à infância do casal de colecionadores. “Ele é maravilhoso”, define Marcelo que aponta uma outra singularidade do artista carioca, a altivez. Lembra o desafio lançado em 1879 ao imperador dom Pedro 2º ao se defender do injusto segundo lugar na premiação da 25ª Exposição Geral de Belas Artes da Academia.

Para o estudioso Paulo Herkenhoff, Estevão da Silva e Agostinho José da Motta são primorosos ao pintar a delícia das frutas. Segundo o crítico de arte Gonzaga Duque (1863-1911), de tão reais, as naturezas-mortas de Estevão dão a sensação de que é como se fosse possível sentir o aroma e a textura das frutas. “Ali está a fidelidade, a realidade” (Herkenhoff, 2018, p.76), escreve Duque.

Novas perguntas, múltiplas abordagens

Orgânica, a Coleção Collaço Paulo abre-se por meio de exposições realizadas no Instituto ou, então, para pesquisadores interessados em algum artista ou aspecto particularizado. Como tal, o acervo estimula e suporta inúmeras e novas perguntas, múltiplas abordagens.

Antes de tudo, numa tentativa de aprofundar a reflexão sobre o gesto de colecionar, pertinente abordar concepções em torno desta atividade. “Colecionismo contemporâneo é uma prática moldada em uma abrangência de difícil classificação face à profusão de formas e escalas incidentes no sistema de arte” (Rosa, 2022, p.5), escreve Nei Vargas da Rosa, que também alerta de que tanto o colecionismo quanto o sistema de arte têm um caráter polissêmico.

Antes de pensar a contemporaneidade, uma rápida pincelada no passado sobre o hábito de colecionar, assentado nos primórdios civilizatórios, quando o homem ainda primitivo começa a guardar artefatos que, aprimorados no avanço do tempo, de certa

forma, qualificam as duras atividades de sobrevivência. Na cultura ocidental, na antiguidade greco-romana, filósofos como Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) acumulam acervos.

A prática se desenvolve nos séculos XVI, XVII e XVIII no contexto renascentista e está associada à revalorização do passado. A arte e a cultura impulsionam o interesse pela erudição, pelas enciclopédias, as grandes viagens marítimas e suas descobertas, o exotismo, as raridades – expostas nos chamados gabinetes de curiosidades, móveis em que o dono dos objetos socializa sua coleção que lhe confere status e prestígio social. As coleções, ao longo da história, também remetem à posses e riquezas. E, inegavelmente, ajudam a compor uma identidade do indivíduo colecionador.

No grego, na etimologia da palavra, colecionar aproxima-se dos verbos raciocinar e discursar. Muitos intelectuais, inclusive do campo da economia e do consumo, escrevem sobre o tema bastante instigante, porque a atividade de recolher e agrupar coisas mexe com as profundezas da alma humana. Um acervo, por mais simples que seja, aciona o campo cognitivo, afetivo e sensorial. Quase sempre, ele é determinante na vida de um indivíduo, influenciando decisões de ordem existencial. A partir de critérios subjetivos, com apelo estritamente pessoal ou coletivo, a coleção de modo geral vincula-se às questões memorativas, de conservação e preservação. Por mais mundanos que sejam os objetos acumulados, eles são capazes de constituir legado histórico e criar novos valores simbólicos.

Enfim, uma coleção como é o caso da Collaço Paulo, dispara um campo de produção de sentidos que, por sua vez, aciona muitas esferas e cidadãos, alimenta outros repertórios de memórias pessoais ou coletivas. Faz raciocinar e discursar, conforme a etimologia da palavra na acepção grega. Entre inúmeros agenciamentos, estimula um movimento constante em torno de bens materiais e imateriais.

O colecionismo, portanto, como se vê, independente dos critérios de aquisição, que podem se modificar ao gosto pessoal ou momento histórico, respalda-se em pesquisa, conhecimento, relacionamentos, viagens, relações amplas na cadeia produtiva das artes visuais.

De volta ao estudo de Nei Vargas da Rosa, cabe ressaltar a sua percepção do colecionismo como “um fenômeno cultural continuum, cujas formas de ação e elaboração criam elos longevos que não cessam de operar nas estruturas do presente” (Rosa, 2022, p.5).

A coleção como uma prática poética

Na disciplinada organização, um toque narcísico ou a convicção de que uma coleção de arte é capaz de mudar uma realidade? Jean Baudrillard (1929-2007), pensador francês, e Walter Benjamin (1892-1940), filósofo alemão, ajudam a pensar as coleções, “sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada” (Baudrillard, 1993, p.94-98), escreve Baudrillard, certo de que nele há “um empreendimento de posse, nele a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal”.

O colecionador, quase sempre um obstinado, é refém de uma incompletude, uma espécie de Sísifo contemporâneo, aquele que na mitologia grega é condenado, por toda a eternidade, a empurrar uma pedra até o cume de uma montanha. Ao chegar no topo, ela despenca e o obriga, de modo incessante, a retomar o duro empreendimento – uma tarefa sem fim.

A frase atribuída ao jurista Rui Barbosa (1849-1923), importante nome da história do Brasil, aproxima-se das convicções de Marcelo Collaço Paulo: “Não é possível estar dentro da civilização e fora da arte”. No seu íntimo, aquilo que alguns nominam como “singularidade absoluta” vem do contato permanente com trabalhos artísticos, tanto que tomam conta de sua clínica, da própria moradia, do instituto que cria ao lado da mulher Jeanine. Enfim, de uma vida em sua totalidade.

Antes de encerrar, cabe afirmar o fato de que a Coleção Collaço Paulo não existe sem o exercício médico e tudo o mais que envolve a agenda de um profissional formado em medicina na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que se especializa em oncologia e começa a atividade na Casa de Saúde São Sebastião, em Florianópolis. Faz residência em oncologia clínica na Universidade Del Salvador, em Buenos Aires. Atua como oncologista clínico na UFSC e no Hospital Celso Ramos, coordena o Centro de Pesquisas Oncológicas (Cepon) e atualmente é diretor do Centro Especializado de Oncológica de Florianópolis (Ceof). Realiza estágios no Memorial Sloan Kettering Cancer Center (MSKCC), em Nova York. Participa ativamente de congressos e eventos nacionais e internacionais. É autor do livro “Câncer O Lado Invisível da Doença” (ed. Insular/2012).

Ao aproximar a medicina da Coleção Collaço Paulo é preciso analisar esse projeto de arte e educação no plano da felicidade individual, num movimento orgânico

de que a profissão permite acionar o colecionismo. Fruto do trabalho de um médico que busca o “retorno pessoal da alma, do coração e do espírito”, a coleção é tratada como fonte de prazer, uma possibilidade de reconhecimento do valor da arte para a humanidade e um dispositivo transformador de vidas.

Já afirmam os estudiosos do campo das sensibilidades de que “não se pode ou não convém separar o arquivo como memória e o arquivo como intimidade, independentemente de ter alcance local, continental ou global (Pedrosa, 2018, p.4). Além disso, eles, os pesquisadores, sabem também que o arquivo contemporâneo tem a capacidade de juntar os humanos, “ele nos envia para fora de nós mesmos, nos endereça e dilacera para nos aproximar da alteridade que ao mesmo tempo nos institui e destitui. Se há arquivo, não estamos sós. Se há arquivo, há outro espaço e outro tempo: o da contemporaneidade” (Pedrosa, 2018, p.50).

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

DURO, Fabriccio Miguel Novelli. **Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo** (Mestrado). Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Guarulhos, 2018.

HERKENHOFF, Paulo. **As invenções da mulher moderna – para além de Anita e Tarsila**. São Paulo: Editora Instituto Tomie Ohtake, 2018.

PEDROSA, Celia. (org.) **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ROSA, N. V. Estratégias para pensar o colecionismo de arte contemporânea no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p.269–300, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668462. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668462>.



1. O percurso da paisagem: Instituto Collaço Paulo, uma fonte de estudos

Carlos Gonçalves Terra

Na página anterior, da esquerda para direita, de cima para baixo:

Eliseu Visconti. *Raios de Sol*, 1935. Óleo sobre tela. 80 x 60,5 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo. [recorte]

Baptista da Costa. *Paisagem com Rio e Barcos em São Paulo*, c. 1920.
Óleo sobre madeira. 33 x 46 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo. [recorte]

Georgina de Albuquerque. *Sem Título*, c. 1920. Óleo sobre tela.
52 x 65 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo. [recorte]

Weingärtner. *Sem Título*, 1899. Óleo sobre tela. 41 x 90 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo. [recorte]

Batista da Costa. *Sapucaieiras em Flor*, c. 1910. Óleo sobre tela.
81 x 134 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo. [recorte]

Antônio Parreiras. *Sem Título*, 1929. Óleo sobre tela. 114 x 143 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo. [recorte]

Eliseu Visconti. *A Visita*, 1927. Óleo sobre tela. 115 x 89 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo. [recorte]

Modesto Brocos. *Crepúsculo (Baía de Guanabara)*, c. 1890.
Óleo sobre madeira. 18,8 x 24,3 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo. [recorte]

Telles Júnior. *Sem Título*, 1890. Óleo sobre tela. 50,5 x 84 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo. [recorte]

A fim de explorar o percurso da paisagem, abordarei tanto o conceito de jardim quanto o de paisagem, este último ainda muito complexo, devido às múltiplas formas adquiridas pela paisagem no decorrer da sua existência.

Entendo o jardim como um lugar para analisarmos e compreendermos a paisagem nos diferentes momentos da história. Muitos jardins foram elaborados com toda a sua estrutura e, também, representados em diferentes técnicas: pinturas, desenhos e gravuras. Esses registros iconográficos, em muitos casos, nos permitem reconstruir sua memória, principalmente no caso daqueles que se perderam por diferentes motivos – destruição, substituição por um novo modelo, abandono etc.

Para melhor analisar a paisagem, parto de conceitos que podem nos permitir uma maior aproximação de suas especificidades. Diria que este ainda é um assunto ambíguo, sobretudo pelas múltiplas formas que a paisagem foi adquirindo no decorrer do tempo.

Na verdade, “paisagem” é um conceito polissêmico e poliédrico – porque tem muitos significados e, dependendo do ponto em que nos colocamos, temos uma maneira diferente de ver, quer do ponto de vista do espaço, quer do ponto de vista científico.

O conceito de paisagem é datado de 1567 (século XVI), de acordo com a maioria dos teóricos. Conforme o dicionário Houaiss, a palavra vem do francês *paysage*, acepção de belas artes, e tem as seguintes definições: ‘conjunto de países’ e ‘extensão de terra que a vista alcança’. De fato, ela vai surgir e ter sua definição com a pintura flamenga, no período em que obras com teor religioso ou profano (retratos) começam a ter uma paisagem para complementar o tema principal.

A denominação da paisagem nesse período é o que hoje chamo de **paisagem de fundo**. A pintura flamenga tem uma influência bastante grande dos doadores (aqueles que comissionam o artista pela obra) os quais muitas vezes queriam estar representados no quadro.

É possível que haja, por parte de algumas pessoas, questionamentos a respeito das supostas paisagens que existiam anteriormente, como aquelas que decoravam as casas de Pompeia e Herculano, as termas, os palácios e outros edifícios romanos. Essas representações não eram, contudo, paisagens, ao menos não de acordo com as definições atuais, pois nessa época o conceito não existia.

Para Fabiano Dalla Bona, na língua latina, o termo paisagem resulta completamente inexistente, porém encontramos vocábulos como *locus*, *loca* e *régio*. Ele informa ainda que:

Locus, literalmente, é um “lugar”, localidade, região país” e era utilizado para indicar um local ou uma localização especial; enquanto *loca* (plural de *locus*), era entendido tanto em sentido geográfico, para indicar uma localidade, quanto como sinônimo de *régio* (região) ou ainda como “vista de país/localidade” ou “aspecto de país/localidade”. Para os antigos romanos, portanto, paisagem, como a entendemos hoje, ao contrário, tinha um sentido concreto, de tipo mais geográfico que estético. Ao invés, as “belezas da paisagem”, em latim *locorum amoenitas*, significam, literalmente, “atrativos dos lugares”. (Bona, 2017, p. 51)

Na língua grega eram usadas duas palavras com o significado de lugar: topografia (descrição de um lugar) e topotesia (descrição de um lugar imaginário), porém elas não representavam a ideia de paisagem, somente destacavam as relações sociais que se desenvolviam no lugar real.

A paisagem tem sua história iniciada no início do século XVI, como foi dito. Conforme citado, foi a pintura flamenga que nos apresentou a paisagem de fundo e nos deu uma definição, com a qual ela seguiu seu caminho até o século XVII, quando ela se torna autônoma. E logo, logo, ela começou a ser valorizada, com todos os pintores lançando mão dela em suas obras – seja de fundo, autônoma ou como um complemento. Os séculos XVIII e XIX foram períodos em que a paisagem começou a usar o ambiente externo para mostrar uma nova percepção. E ainda no século XIX, passou a ganhar destaque não mais o tema, mas a luz sobre o tema, como no caso das pinturas realizadas

no período impressionista. Muitos artistas pintaram ao ar livre, como se pode observar nas diferentes escolas de pintura. Ainda hoje, no século XXI, seu conceito não está totalmente fechado, pois novas concepções e definições surgem com os novos estudos relacionados à paisagem.

É importante ressaltar que temos várias categorias de paisagem: batalhas, desertos, montanhas, mitologia, neve etc. Em muitos casos podemos ter uma pintura com o tema principal relacionado à história e, no seu entorno ou no seu fundo, temos uma paisagem. A análise deve ser realizada com o maior cuidado, porque, ao afirmar que a obra em questão é uma pintura de paisagem, pode-se perder o objetivo principal do autor em relação à obra por ele executada. A paisagem de fundo aparece em vários exemplos na Coleção Collaço Paulo.

Muitos autores têm se dedicado ao estudo da paisagem. Alguns dando mais ênfase a determinados aspectos que ela nos apresenta. Ao se analisar e estudar a paisagem, deve-se ter em mente que a cada dia ela se torna mais complexa, devido aos diversos sentidos que a ela atribuímos e aos elementos que a estruturam. Inúmeros campos de investigação, como a geografia, a história da arte, a história da cultura, a literatura, a ecologia, entre muitos outros se servem da paisagem com conceitos próprios, mas mantendo a raiz de sua estrutura.

Alain Roger é uma referência no estudo da paisagem, seus conceitos ainda estão bem atuais, e ele trabalha bastante bem com a distinção léxica em relação à palavra.

O geógrafo Milton Santos, por sua vez, recorda que a paisagem é tudo o que nós vemos, o que nossa visão alcança, e que é formada por volumes, cores, movimentos, odores, sons etc.

Mesmo contrariando alguns teóricos da paisagem, acredito que diversos elementos que não enxergamos, também fazem parte da paisagem, como por exemplo, o solo, os cheiros e o ar (vento).

A paisagem tem sido alvo de estudos aprofundados por diversos autores, como foi comentado, e ao buscarmos defini-la, nas palavras do geógrafo Javier Maderuelo, poderíamos dizer que “a paisagem depende da percepção e da visão do meio rural e, por extensão, do meio urbano”.

Na década de 1920, iniciou-se uma reflexão mais profunda sobre o que é “paisagem cultural”, a qual Carl Sauer já viria a definir como “sendo a transformação de uma

paisagem natural por um grupo cultural”. Obviamente, essa definição foi repensada nos anos seguintes, chegando-se a considerar que as “paisagens” são sempre culturais, pois há, de certa maneira, a integração entre o homem e a natureza.

Para Augustin Berque, a noção de paisagem é uma elaboração cultural, e ela não existe sempre e em todo lugar”. Ele afirma, ainda, que “houve civilizações não paisagísticas – civilizações em que não se sabia o que é a paisagem...”. Berque formula quatro critérios para identificar se uma civilização é (ou não) paisagística: a) uso de diversas palavras para definir “paisagem”; b) uma literatura (oral ou escrita) que descreva paisagens ou cante sua beleza; c) existência de representações artísticas de suas paisagens; d) presença de jardins para fruição e deleite com suas belezas (Berque, 1994. p. 123).

No que diz respeito à conexão do ser com a paisagem, Dardel faz a seguinte afirmação:

Se a paisagem não é uma simples justaposição de elementos dispersos, se ela se apresenta como ‘impressão de conjunto’, como totalidade, essa totalidade é então somente acessível por meio dos sentidos e dos sentimentos, pois aparece unicamente sob a forma de uma ‘tonalidade afetiva dominante’. De tal forma que, na realidade, entender uma paisagem é “estar na paisagem”, é “ser” atravessado por ela em “uma relação que afeta a carne e o sangue”, é ser invadido por sua cor fundamental até convertê-la no impulso e no ritmo de sua existência (Dardel, 2013, p. 29).

Devido às mudanças tecnológicas, culturais, sociais e paisagísticas, a arte de criar paisagens começa a se adequar às novas necessidades e a se adaptar a momentos universais, em que as diferentes culturas são integradas criando um novo corpus nessa área.

Trazendo um pouco disso para a realidade brasileira, veremos que as coleções que surgem e que são abertas ao público nos ajudam a verificar essas paisagens e o que os artistas queriam quando as elaboraram. Não se esgota o assunto aqui, porque teríamos que falar da pintura ao ar livre, da pintura na academia, dos movimentos de pintura no mundo.

As obras de arte provenientes do século XIX e princípio do século XX, sobretudo as produzidas nas academias do Brasil e do exterior, constituem-se como um conjunto expressivo na Coleção Collaço Paulo. O ponto de interesse dos colecionadores, o casal Jeanine e Marcelo Collaço Paulo, é o caráter histórico e estético que, ao longo de 40 anos, forma um núcleo pujante. O valor deste acervo transcende o colecionismo particular e se inscreve aqui com o desejo de agregar

nova presença e de ampliar o acesso da comunidade. A inauguração do Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação acontece, portanto, em uma ocasião oportuna. (Goudel; Pedroso, 2023, p.7)

A meu ver, a Coleção Collaço Paulo vem com o intuito de permitir o acesso a todos que se dedicam às artes e, principalmente, ao estudo da paisagem, pois, de certa maneira, nos permite cruzar informações e ter contato com outras obras – porque sempre terminamos mostrando, em nossas pesquisas, as mesmas pinturas. O Instituto vem para nos permitir ver obras de artistas que ficaram guardadas por muito tempo em uma coleção particular.

O Dr. Marcelo Collaço Paulo deixou registrado que, quando era menino, os quadros imensos do(s) museu(s) lhe causavam emoção, surpresa e algo de magia.

Ainda bem que essa admiração ficou impregnada na sua retina e, não resistindo, assim que pôde, a tentação de colecionar obras foi grande. Hoje essas obras estão muito bem estruturadas por Francine Goudel, curadora-chefe, dentro do Instituto que leva seu nome, o qual preside com a cumplicidade de sua esposa, Jeanine Paulo.



Figura 1: Weingärtner. *Sem Título*, 1899. Óleo sobre tela. 41 x 90 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Vou falar brevemente da magia das paisagens, que também estão presentes na coleção. Elas nos envolvem e nos fazem ter uma percepção encantadora do mundo que nos cerca. Estudar os jardins e as paisagens é fundamental para nosso deleite,

pois por meio deles, o mundo se transforma. Não vou analisar todas as paisagens da coleção, apenas trazer algumas onde os retratos estão presentes, as nuvens abundantes, o solo escondido, os galhos retorcidos das árvores entre vários outros itens pintados. Certamente, algumas dessas obras foram feitas ao ar livre, onde o artista deixou os espaços interiores (seu ateliê) e foi para a rua, para o campo, para as montanhas, para a margem dos rios e deixou registrado suas impressões.

As paisagens nos permitem entrar em um mundo que às vezes é somente nosso, e muitas delas estão na Coleção Collaço Paulo. Tive que fazer escolhas para serem usadas aqui como exemplos, sem grandes análises das obras, já que isso requereria uma separação por categorias ou outro tipo de classificação, que nem sempre se enquadra, conforme já foi comentado.



Figura 2: Modesto Brocos. *Crepúsculo (Baía de Guanabara)*, c. 1890. Óleo sobre madeira. 18,8 x 24,3 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Quanto à pintura de Pedro Weingärtner, embora o autor não tenha colocado um título na obra, é possível inferir que o tema se relaciona ao trabalho dos imigrantes, colhedores de trigo, registrando um período da região, mas a paisagem que envolve os personagens está bem delineada na composição do autor.

De uma outra, forma a obra de Modesto Brocos, intitulada *Crepúsculo (Baía de Guanabara)*, é predominantemente uma paisagem de um recanto do Rio de Janeiro – a Baía de Guanabara, com o seu pôr do sol refletido nas águas da Baía e suas montanhas majestosas.

Dessa forma, pode-se identificar quando temos uma paisagem de fundo complementando o assunto principal que o artista queria tratar e aquelas que realmente têm sua autonomia como paisagem.

Na Coleção Collaço Paulo, encontra-se uma e outra, permitindo fazer escolhas, e é isso que uma coleção aberta ao público deve possibilitar – as múltiplas opções na abordagem das obras.

Eliseu Visconti, em sua obra denominada, “*Visita*”, pinta um encontro em um jardim onde as folhagens e a indumentária, com suas cores contrastantes, compõem a organização do espaço.

Em “*Raios de Sol*”, também de Eliseu Visconti, há a predominância dos tons de azul, o que para muitos fruidores é espantoso, já que a vegetação também é azul, com exceção do primeiro plano. Os elementos compositivos se perdem no horizonte ou se interpenetram, alguns recebendo uma coloração avermelhada. Mesmo fugindo do tradicional verde, sentimos vontade de adentrar nesse jardim particular, com suas peculiaridades próprias.

No quadro de Georgina Albuquerque, observa-se que as retratadas (duas mulheres), no primeiro plano, tomam chá. Ao fundo há uma vista da cidade e, logo a seguir, a Baía de Guanabara com suas montanhas.

Um outro ponto importante foi localizar, na Coleção Collaço Paulo, um quadro de Batista da Costa, “*Sapucaieiras em flor*”, c. 1910. Ao fruí-lo me veio à mente outro quadro pesquisado por mim no MNBA, chamado de *Sapucaieiras engalanadas*, de 1922, que retrata o mesmo lugar, alterado pela composição dos elementos. Essa comparação só foi possível devido ao fato de o Instituto ter disponibilizado ao público e aos pesquisadores suas obras.



Figura 3: Eliseu Visconti. *A Visita*, 1927. Óleo sobre tela. 115 x 89 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.



Figura 4: Eliseu Visconti. *Raios de Sol*, 1935. Óleo sobre tela. 80 x 60,5 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.



Figura 5: Georigina de Albuquerque. *Sem Título*, c. 1920. Óleo sobre tela. 52 x 65 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

A obra de Antônio Parreiras nos permite apreciar uma paisagem romântica onde o homem se integra a ela. É a narrativa da paisagem e não a história do homem que está de barco no lago.

O mesmo ocorre nesta paisagem de Telles Júnior, que também nos insere em suas dimensões, onde os seus componentes estão organizados em uma natureza tranquila e pacífica.

O acervo de paisagens da Coleção Collaço Paulo também permitirá o estudo individualizado das obras ou de conjunto em trabalhos ou levantamentos futuros. Diversos artistas, com suas palhetas, faturas, olhares e técnicas diferenciadas, nos permitem explorar principalmente a arte brasileira, que carece ainda de muitos estudos.



Figura 6: Batista da Costa. *Sapucaieiras em Flor*, c. 1910. Óleo sobre tela. 81 x 134 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.



Figura 7: Batista da Costa. *Sapucaieiras engalanadas*, 1922 - o.s.t - 98 x 146 cm - Fonte: MNBA



As nuvens, o vento, o solo e o som, às vezes não são percebidos ou ouvidos por nós, mas eles continuam presentes nas obras que fazem parte dessa coleção.

Já me direcionando para o final, cito um trecho do acervo do Instituto:

Uma coleção de arte carrega conexões profundas entre o passado, o presente e o futuro. Complexo, o colecionismo pode ser um pilar de atuação na busca de conhecimento em diferentes áreas do saber e, assim, transformar realidades socioeducativas. Com essa convicção, o Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação, entidade sem fins lucrativos fundada em 2022, se associa à história artística e cultural de Florianópolis. A Coleção Collaço Paulo, de Jeanine e Marcelo Collaço Paulo, tem a missão de compartilhar e promover a arte sobretudo por meio de exposições e de programas de cunho educativo voltados à comunidade. (<http://institutocollacopaulo.com.br>).

A paisagem teve seu percurso e continuará sendo registrada por artistas que legarão para as gerações futuras um olhar dentro de novas teorias e percepções.

Desejo uma longa vida ao Instituto Collaço Paulo, ao Dr. Marcelo e sua esposa Jeanine. Desejo que continuem nos possibilitando adentrar nessas obras, mesmo que seja pela magia, como ocorreu há muitos anos.

Finalizando, gostaria de agradecer mais uma vez, à Sandra Makowiecky, à Luana Wedekin e aos demais organizadores do evento “*Tudo se Deseja Ver: Mergulhos na Coleção Collaço Paulo*”, por terem me permitido ir a Florianópolis para ver as obras da coleção com mais cuidado, deixar-me encantar por elas e penetrar nas paisagens, sentindo-me, mesmo que por poucos minutos, parte delas.

Figura 8: Antônio Parreiras. *Sem Título*, 1929. Óleo sobre tela. 114 x 143 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Figura 9: Telles Júnior. *Sem Título*, 1890. Óleo sobre tela. 50,5 x 84 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

REFERÊNCIAS

BERQUE, Augustin. En el origen del paisagen. **Revista de Occidente**, Madrid, n. 189, p. 7-21, fev. 1997.

BONA, Fabiano Dalla. **Paisagens de palavras na obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2017.

WYLIE, John. Landscape In: WYLIE, John. **Carl Sauer and cultural landscape**. New York: Routledge, 2007. p. 19.

DARDEL, Eric. **El hombre y la tierra: naturaleza de la realidad geografica**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. v. 11.

GOUDEL, Francine; PEDROSO, Néri (org.). **Mais humano: arte no Brasil de 1850-1930**. Florianópolis: Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação, 2023. Disponível em <<http://institutocollacopaulo.com.br/mais-humano-arte-no-brasil-de-1850-1930/>>. Acesso em 18 out.2023

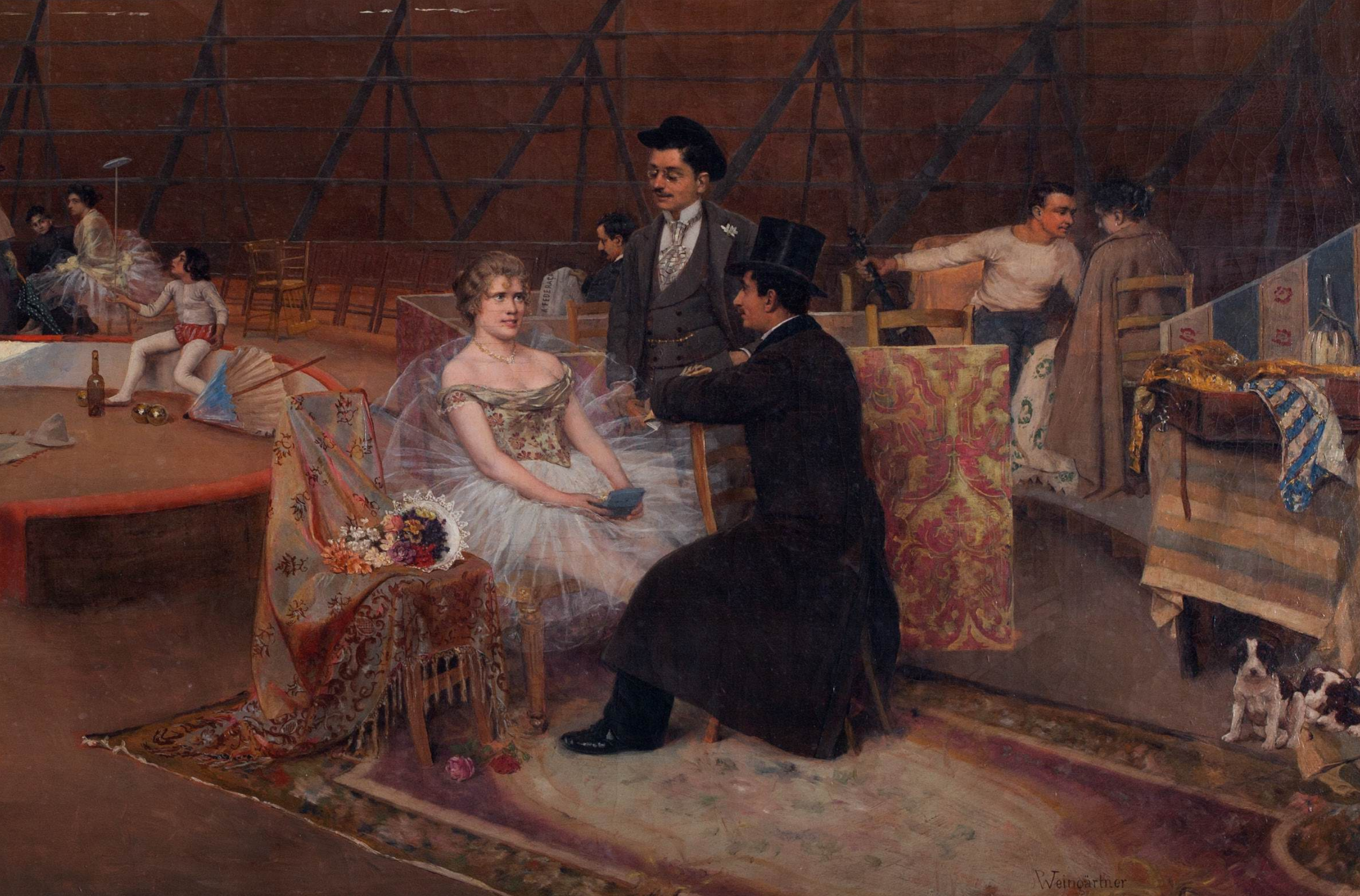
MADERUELO, Javier. Introducción. **Revista de Occidente**. Madrid, n. 189, fev. 1997. p. 5.

MADERUELO, Javier. Introducción. **Revista de Occidente**, Madrid, n. 189, p. 5, fev. 1997.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ROGER, Alain. **Breve tratado del paisaje**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. v. 2.







2. Pedro Weingärtner: crônicas e detalhes para além do picadeiro

Camilla Vieira de Aquino Mio

Pedro Weingärtner (1853-1929) foi um pintor natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Iniciado nas artes por influência do pai e irmão, recebe as primeiras instruções formais com o pintor Delfim da Câmara, que entre 1870 e 1872 esteve na capital gaúcha (Damasceno, 1971, p. 196-197). Somente com 25 anos decide seguir a carreira de pintor, partindo para a Europa em 1878 sem qualquer recomendação, prêmio de viagem ou bolsa de estudos. Weingärtner inicia sua trajetória na Alemanha, ingressando na Escola de Artes e Ofícios de Hamburgo. No mesmo ano muda-se para Karlsruhe, para estudar na Escola de Artes Grã-Ducal de Baden, e permanece até 1880, quando se matricula na Real Academia de Belas-Artes de Berlim. Já de 1882 a 1884, mantém seus estudos na renomada Académie Julian, em Paris. Em meio a diversas dificuldades, consegue ainda em 1884 uma pensão do imperador Dom Pedro II, e finalmente, dentre tantos deslocamentos, se instala em Roma em 1886, cuja escolha consciente o afasta das vanguardas que surgiam na época, identificando-se mais com os valores da tradição no campo artes visuais. Destaca-se que durante seu percurso profissional realizou diversas viagens à sua cidade natal, que permeou a temática de seus quadros até o fim da vida. Ainda, cabe mencionar sua nomeação para o cargo de professor de desenho figurado na Escola Nacional de Belas Artes em 1891, onde permanece até 1893 (Gomes; Nicolaiewsky, 2009, p. 195-199).

Na página anterior e na página atual:

Figura 1: Pedro Weingärtner. *A nova estrela*, 1896. Óleo sobre tela. 50 x 75 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo. [recorte]

A formação europeia foi essencial no desenvolvimento de sua poética, na qual é possível identificar sua filiação ao clássico e aos métodos acadêmicos. Gomes (2014, p. 286-287) afirma que existe uma dificuldade em enquadrar a produção do pintor em movimentos artísticos, embora alguns estudiosos sugiram que seja um tipo de “realismo burguês”, que mescla um certo tipo de romantismo e realismo temático baseado na prática acadêmica. Apesar de existirem evidentes correspondências de muitas de suas obras com a pintura realista, é possível considerá-lo mais como um naturalista, uma vez que o movimento indica uma relação mais direta com a noção de natureza associada à uma forma tradicional de retratar a realidade, mais do que a representação da realidade em si (Costa, 2010, p. 9). Há, também, afinidades entre as criações do artista e as de outros pintores com quem conviveu na Europa, como Adolf Menzel (1815-1905), Wilhelm Leibl (1844-1900) e Max Liebermann (1847-1935) (Gomes, 2018, p. 1054).

Apesar da diversidade de repertório, verifica-se que na obra de Weingärtner se sobressaem as cenas de gênero, definidas como “obras em que os pintores cultivaram de maneira deliberada um certo ramo ou tipo de temas, sobretudo cenas inspiradas na vida cotidiana” (Gombrich, 2000, p. 270). Com destaque para as cenas de caráter regionalista, Weingärtner retratou a vida cotidiana dos habitantes do sul do Brasil e de outras cidades onde esteve, capturando suas tradições e vivências, demonstrando um olhar sensível e humano. Tais cenas de gênero podem ser divididas em algumas subcategorias, como cenas que retratam trabalhadores brasileiros, outras que representam camponeses europeus, pinturas com temas clássicos, neo-gregos ou *pompier*¹, e cenas contemporâneas ao pintor, dentre as quais estão seus temas de difícil compreensão ou anedóticos (Gomes; Nicolaiewsky, 2009, p. 204-206).

Segundo Tarasantchi (2009, p. 155-163), assim como é característico à pintura de gênero, muitas das telas de Weingärtner são de pequenas proporções. Não existem explicações claras para tal escolha, mas pode ser considerada a diminuição do valor de transporte para o Brasil, onde seus trabalhos eram vendidos, ou, como nas pinturas de gênero holandesas, o fato de que muitas das imagens eram expostas nos interiores das casas, contribuindo para a diminuição das dimensões. De qualquer modo, as pequenas obras possibilitam que o artista demonstre sua grande competência técnica e o gosto

1. Conforme Tarasantchi, o estilo *pompier* seria uma vertente da arte acadêmica, um termo pejorativo para descrever um estilo empolado e vulgar, ligado ao Realismo Burguês (2009, p. 32). Quanto às pinturas neo-gregas, seriam aquelas inspiradas por motivos da Antiguidade Clássica e, principalmente, pela mitologia greco-romana (2009, p. 142).

pela reprodução dos detalhes, sendo um reflexo do próprio naturalismo. Aponta-se, ainda, que era costume de Weingärtner fazer uso da fotografia para compor suas obras, como indicado por Susana Gastal (2008), o que de modo algum invalida sua capacidade, já que ela mesma também é construída pelo olhar do artista, assim como a pintura. Além disso, possibilitou que o artista registrasse paisagens e cenas diversas que viria a desenvolver posteriormente – e detalhadamente – no seu ateliê em Roma, não ficando limitado apenas à própria memória.

Sendo assim, dentre as diversas viagens que realizou entre Brasil e Europa, Weingärtner sempre levava consigo a câmera ou cadernos de desenho. O caráter documental de suas composições revela o cotidiano das pessoas do século XIX, dos camponeses à burguesia. Todavia, algumas vão além de um mero registro, apresentando narrativas. Uma dessas obras é “*A nova estrela*” (1896) (Fig. 1), criada de seu ateliê em Roma. Nesse período, Weingärtner retornava de uma temporada no Brasil e recebe um convite do Conselho Superior de Belas Artes para expor no Salão de 1896 (Gomes, 2009, p. 239). Envia duas telas para o evento: a referida “*A nova estrela*” e “*Jantar a bordo do Regina Margherita*” (1896) (Fig. 2). Embora, por vezes, os dois quadros sejam mencionados apenas como participantes de uma exposição na galeria do bazar “*Ao Preço Fixo*” no ano posterior, em Porto Alegre (Damasceno, 1971, p. 204), a presença no Salão pode ser comprovada tanto pelo catálogo da exposição da Escola Nacional de Belas-Artes quanto pela menção nos jornais da época². Um correspondente jornalístico de um periódico carioca do século XIX, alocado em Roma no momento da produção das obras, as descreve como excelentes e inigualáveis, caracterizando Weingärtner como um artista que honra seu país através de suas grandes habilidades (Jornal do Commercio, 1896).

“*Jantar a bordo do Regina Margherita*” retrata uma cena no interior de um navio luxuoso, em meio a uma viagem tempestuosa, em que ao menos quatro personagens aparentam passar mal. À mesa da esquerda, muitas das figuras parecem indiferentes ao acontecimento e continuam sendo servidas pelos garçons. Neste quadro, Weingärtner realmente demonstra sua virtuosidade, principalmente no que se refere aos detalhes do ambiente, ao tratamento que dá aos objetos de vidro e prata, aos alimentos e às estampas. Pode-se sugerir (Tarasantchi, 2009, p. 64), que esse foi um dos casos em que o pintor contou com auxílio fotográfico, embora não seja comprovado que o episódio tenha, de fato, sido vivenciado por ele. No entanto, é possível rastrear pelos jornais da

2. O SALÃO DE 1896. Liberdade, Rio de Janeiro, ano 1, n. 147, 27 de setembro de 1896. Seção Folhetim.

época que durante o ano de 1895, o vapor Regina Margherita efetivamente realizou diversas viagens entre Brasil e Itália. Um dos anúncios informa que

O esplendido e rapido paquete Regina Margherita sahirá no dia 6 de Junho do Rio de Janeiro, para Genova e Napoles. Viagem em 14 dias. Tomando passageiros para Barcelona e Marselha, com transbordo em Genova. Este esplendido paquete completamente illuminado a luz electrica, possui magnificas accomodações de: 1ª classe distincta, 1ª classe, 2ª dita e 3ª idem (Jornal do Commercio, 1895).



Figura 2: Pedro Weingärtner. *Jantar a bordo do Regina Margherita*, 1896. Óleo sobre tela. 37 x 68 cm. Coleção particular. Fonte: Wikimedia Commons.

Logo, caso Weingärtner não tenha testemunhado a cena presente na tela, é muito provável que ao menos tenha viajado a bordo do navio em um de seus percursos entre os países, registrando o ambiente para uma composição posterior. Enfim, para este estudo, a relevância do “*Jantar a bordo do Regina Margherita*” está na relação com a obra “*A nova estrela*”. Há poucos registros ou estudos sobre as produções, de modo que não é possível saber se foram ou não pensadas em conjunto. O fato é que pelo menos dois indivíduos se repetem nas duas pinturas: a moça loira, destaque em ambas, e o homem de bigode e cabelos pretos (Figs. 3 e 4), que alguns sugerem ser o próprio Weingärtner em decorrência da semelhança com um provável autorretrato de 1890³

3. Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma. Óleo sobre tela, 35 x 54 cm, coleção particular.

(Tarasantchi, 2009, p. 64). As duas mulheres que aparecem sentadas à mesma mesa também poderiam ser duas personagens de “*A nova estrela*”, mas não há certeza, visto que os semblantes não são facilmente distinguíveis.



Figuras 3 e 4: Detalhes de *A nova estrela* e *Jantar a bordo do Regina Margherita*.

A nova estrela insere o observador em mais uma cena de interior, que desta vez se passa no circo. Vários pormenores atraem o olhar, e há várias situações que ocorrem ao mesmo tempo; é válido, então, separar a imagem em seis acontecimentos. A fim de ambientar o cenário, nota-se primeiramente o homem que lê o jornal atrás do grupo principal (Fig. 5), identificado como o possível autorretrato do artista. Sem dar atenção aos eventos que acontecem ao seu redor, lê o jornal *A Federação*, uma publicação de Porto Alegre entre 1884 e 1937. Conseqüentemente, pode-se deduzir que mesmo sendo feito em Roma, como aparece na inscrição do quadro, o trabalho teve inspiração porto-alegrense. Além disso, conforme os jornais de 1895, ao menos dois circos estavam na capital gaúcha: Circo Fernandes e o Circo Europeu, conhecidos também como circo de cavalinhos ou companhias equestres (A Federação, 1895a).

Considerando novamente “*A nova estrela*” como um todo, vemos que apesar dos detalhes e objetos colocados por Weingärtner, o ambiente em si é simples, com um chão que poderia ser de terra batida, visto que os circos eram montados em terrenos vagos pela cidade, e sustentado por tábuas simples de madeira, deixando à mostra algumas frestas. As modestas cadeiras de madeira é que formam as arquibancadas, e o teto é coberto por uma lona, como é comum a tais pavilhões. O detalhe do canto inferior esquerdo revela uma mão que invade o quadro, quase como algo indesejado que aparece acidentalmente quando se tira uma fotografia, limpando lamparinas douradas e insinuando o modo de iluminação do local. Alguns anúncios e notas no jornal *A Federação* demonstram que enquanto o Circo Europeu possuía luz elétrica, o Circo Fernandes funcionava à base de lampiões. Existem algumas reclamações em relação à estrutura deste último, de ambiente escuro, esburacado e com cadeiras de pau, levando a crer que Weingärtner poderia ter se inspirado nele para a composição de sua obra.⁴

Em relação ao ponto central da pintura, a segunda cena destaca a figura feminina, nova estrela do circo, rodeada por dois homens (Fig. 5). Não há como saber se a mulher era parte do convívio de Weingärtner, porém ele a representou também no quadro “*Bailarinas*”⁵, produzido no mesmo ano dos outros, onde a bailarina aparece de costas, com roupa semelhante exceto por algumas particularidades, e com o mesmo buquê em mãos. Em “*A nova estrela*”, a personagem, sentada em uma bela cadeira dourada e bem entalhada, sorri timidamente, tendo em mãos uma caixa de joias que acabou de ganhar,

4. Informações encontradas entre os números 41 e 61 do jornal *A Federação*, ano 12, de 1896.

5. *Bailarinas*. Óleo sobre madeira, 52,2 x 65,4 cm, Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Porto Alegre.

talvez o colar que exibe no pescoço. Os cabelos loiros estão presos em um coque, com cachos que caem delicadamente em volta do rosto; a roupa remete ao ofício, com um corpete lindamente bordado em estampa floral, detalhes em renda na manga, e um tutu transparente que na época era uma invenção recente, de meados do século XIX (Homans, 2010 p. 136). Ao seu lado, há na cadeira um xale bem ornamentado sob um buquê de flores coloridas e variadas, cujo embrulho adornado também não escapa da competência do pintor.



Figuras 5, 6, 7 e 8: Cenas de *A nova estrela*.

Os dois cavalheiros apresentam-se bem vestidos, principalmente aquele que se coloca em pé, indicando que seria parte da elite ou até mesmo o próprio dono do circo. O homem sentado poderia passar por mágico, graças às vestes, mas também era comum que os senhores da época usassem casaca e cartola, de modo que poderia também ser um sujeito da alta sociedade (Alves, 2020, p. 80). O mesmo correspondente jornalístico que testemunha a obra sendo produzida indica que tal indivíduo seria um retrato do pintor paraense João Gomes Corrêa de Farias, pensionista brasileiro em Roma (Jornal do Commercio, 1896), embora não tenham sido encontrados retratos do artista para confirmar a informação. Além disso, a bailarina que ambos admiram é definida no mesmo artigo como “dançarina equestre”. Conforme mencionado anteriormente, muitos circos do período possuíam atrações equestres, e era comum no século XIX que as bailarinas em tais locais performassem com cavalos. Essas dançarinas também se tornavam objeto de desejo, em um momento em que o balé se tornou predominantemente feminino (Arrighi; Davis, 2021, p. 111-112). Muitas matérias do *A Federação* em 1895 podem comprovar o fato, indicando por diversas vezes as bailarinas equestres Rosita de la Plata, do Circo Fernandes, e Angelita Bozan, do Circo Europeu, como dignas da admiração dos senhores da sociedade: “Os admiradores de Angelita Bozan chamaram-n’a muitas vezes ao picadeiro, dando-lhe palmas em profusão e flores” (*A Federação*, 1895b). Caso Weingärtner tenha efetivamente frequentado os circos, eventualmente se deparou com episódios semelhantes.

O terceiro, quarto e quinto acontecimentos (Figs. 6, 7 e 8, respectivamente) representam funções comuns às exposições circenses. No terceiro recorte, um homem, membro da orquestra, segura um violino e conversa de forma mais íntima com uma moça, a julgar pela aproximação de ambos. No quarto, um domador de animais de ar severo e em posse de um chicote ensina um cão a pular pelo arco. Já o quinto apresenta um menino equilibrista, que treina seu número com pratos e outros objetos largados ao chão. Há, por fim, o último recorte (Fig. 8), em que um trio de mulheres conversa diretamente com narrativa principal do quadro. Uma bailarina séria é rodeada por outras duas senhoras, bem vestidas, que encaram de longe a nova estrela do show, pressupondo que a mulher ao fundo teria sido destituída de um papel principal.

É indispensável considerar dois aspectos primordiais em todo o conjunto da produção de Weingärtner, principalmente nas cenas de gênero. O primeiro deles é o detalhe, visto que o próprio artista evidencia a importância que dá a eles. Um

dos principais destaques de sua obra é o tratamento que dá às estampas nos tecidos, frequentemente presentes em suas pinturas. Em “*A nova estrela*”, por exemplo, as estampas são visíveis por todo o quadro (Fig. 9): na roupa da bailarina principal, no xale que repousa na cadeira, no belo e grande tapete que ocupa um bom segmento da composição e no tapete menor, sobre o qual se encontra o domador de animais, na cobertura das divisórias de madeira, na saia da moça que conversa com o violinista, nos panos da caixa sobre a mesa e na própria toalha que a envolve, na sombrinha da distinta senhora ao fundo da imagem, nas roupas do equilibrista e do possível dono do circo, e até mesmo nos cachorrinhos malhados ao canto direito⁶, que poderiam demonstrar tal predileção do pintor.

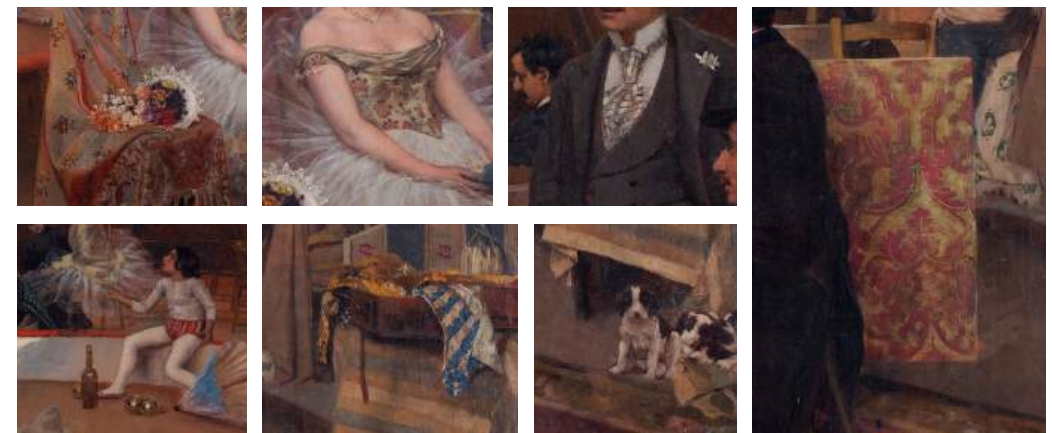


Figura 9: Detalhes em *A nova estrela*.

Todos os detalhes já observados auxiliam não apenas a ambientar o cenário, mas também a compreender o papel de cada personagem e os acontecimentos que se desenvolvem na narrativa. Os detalhes, portanto, podem ser explicativos ou simbólicos, a exemplo dos cachorrinhos malhados e das duas rosas caídas ao pé da cadeira, próximas à bailarina equestre, que poderiam representar a fidelidade do homem sentado que a admira e a perfeição da dançarina, respectivamente (Cirilot, 1992, p. 359, 390).

O segundo aspecto, neste caso muito mais constante nas pinturas de gênero, é a competência de Weingärtner enquanto cronista. Como já mencionado, muitos desses

6. Os mesmos cachorrinhos aparecem na obra *A visita dos avós* (1905), demonstrando o costume de Weingärtner em repetir os mesmos elementos em diferentes quadros (Tarasantchi, 2009, p. 66).

retratos não são apenas documentais, mas contam histórias. Assim, em *A nova estrela*, pode-se observar um viés teatral da cena. Conforme Gomes (2018, p. 1054-1055), este seria um tipo de “gesto suspenso”, que se daria graças à proximidade do pintor com os artifícios narrativos da pintura naturalista alemã. Algumas de suas obras apresentariam um estilo de “segundo por segundo”, que manifestam um tipo de suspensão do tempo e a divisão da ação em pequenos gestos, possibilitando a compreensão não só dos acontecimentos em si, mas também de ações anteriores e posteriores da história. No caso de *A nova estrela*, pode-se assimilar a crônica visual por meio do gesto suspenso, que se expressa pela dinâmica entre o trio principal e as mulheres ao fundo.

Sendo um pintor ligado à academia, é inevitável que Weingärtner demonstre preocupação com as propriedades técnicas da obra. Conforme as indicações de Fayga Ostrower no que diz respeito à análise formal das imagens (2004, p. 18-37), é possível fazer algumas observações. Quanto à estrutura, nota-se que a imagem é formada por uma linha diagonal principal, que se ergue do canto inferior direito. Além de conferir mais movimento e dinâmica ao quadro, a direção do tapete é a porta de entrada para o olhar e viabiliza considerar que o centro perceptivo e o centro geométrico culminam praticamente no mesmo ponto, a bailarina principal. O cachorrinho malhado, logo no início da linha, parece encarar diretamente o espectador que testemunha a ação, também chamando seu olhar.

Em relação à luminosidade da pintura, é interessante perceber que mesmo em um ambiente de interior, a luz não passa despercebida. Weingärtner, que possui um grande domínio em estruturar suas composições por meio desse elemento, não deixa de representá-lo. A iluminação natural dentro da tenda circense faz com que a imagem não seja tão clara e não tenha grandes contrastes entre luz e sombras, de modo que o que se destaca, de fato, não seria a luz, mas sim a superfície, o volume (Ostrower, 2004, p. 87-88). De qualquer modo, existem áreas onde a luz solar invade o espaço e realça certos locais, como na fenda entre o teto e as estruturas de madeira, na porta de entrada, na arquibancada e na mureta. A luz também escapa pelas frestas da madeira, desejando fazer parte do ambiente (Fig. 10). Ainda assim, a figura principal é a parte mais iluminada da pintura, que se distingue não pela iluminação, mas pela cor. A pele clara e o tutu branco concentram a atenção, assim como na própria narrativa, mesmo havendo outros pontos com cores semelhantes. As madeiras e o chão justificam a paleta em tons terrosos, embora sejam comuns em muitas de suas obras. Ao sugerir uma

gama de cores mais avermelhadas, a paleta pode ser considerada quente mesmo com os pontos mais claros, o azul do céu e de alguns tecidos, e as vestimentas que beiram ao preto (Fig. 11).



Figuras 10: Luz e cor em *A nova estrela*.



Figuras 11: Paleta montada pela autora.

Enfim, o que acontece na vida fora do circo? Um momento de glória e inveja, e outras narrativas e crônicas da vida comum que se esvaem e recomeçam todos os dias. Weingärtner nos dá um vislumbre, em uma de suas histórias, de algo imaginado ou de um acontecimento que presenciou em uma de suas andanças em Porto Alegre. É

importante desmembrar a imagem e se debruçar sobre seus detalhes, pois desta forma “fornece informações, e contribui para iluminar o significado, o uso ou a autoria de uma obra de arte [...] como um elemento verdadeiramente formador - tanto do olhar do historiador da arte, como da própria pesquisa historiográfica” (Telles, 2022, p. 8). Ainda, seria “*A nova estrela*” uma continuação de “*Jantar a bordo do Regina Margherita?*” Não se sabe. Esta análise abre novas perguntas e jamais poderia esgotar o assunto, afinal a imagem nunca será um ato completo, mas sempre se coloca diante de nós como potência, possibilidade (Didi-Huberman, p. 2013, 296). Mesmo em uma imagem do século XIX, presente e passado não deixam de se reconfigurar.

REFERÊNCIAS

- A Federação**, Porto Alegre, ano 12, n. 41, 16 de fevereiro de 1895a. Seção de anúncios. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/9539>. Acesso em 15 jul. 2023.
- A Federação**, Porto Alegre, ano 12, n. 56, 6 de março de 1895b. Seção Cavaco. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/388653/9603>. Acesso em 15 jul. 2023.
- ALVES, Paulo Gabriel. **Gênero, moda e fotografia: retratos da elite porto-alegrense (1889-1914)**. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – UFRGS, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/218574>. Acesso em 15 jul. 2023.
- ARRIGHI, Gillian; DAVIS, Jim. **The Cambridge Companion to the Circus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1971.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: 34, 2013.
- COSTA, Luís Edegar. O naturalismo acadêmico de Weingärtner. **Jornal do Comércio**, Rio Grande do Sul, 8 jun. 2010. Opinião, Caderno Panorama. Disponível em: <https://lume-re-demonstracao.ufrgs.br/abarc/textos/O-naturalismo-academico-de-Weigartner-por-Luis-Edegar-Costa.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Labor, 1992.
- GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- GASTAL, Susana. Pedro Weingärtner: sob o olhar fotográfico. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, jul. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_sg_fotografia.htm.
- GOMES, Paulo. Cronologia da vida, carreira e das obras do artista. In: TARASANTCHI, Ruth Sprung. et. al. **Pedro Weingärtner (1853-1929): um artista entre o Velho e o Novo Mundo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.
- GOMES, Paulo. Pedro Weingärtner e o naturalismo: aproximações e correspondências. In: **Ecosystemas Artísticos**, 23º encontro da ANPAP, 2014, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ANPAP; Programa de Pós-graduação em Artes - UFMG, 2014. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2014/Comit%C3%AAs/1%20CHTCA/Paulo%20Cesar%20Ribeiro%20Gomes.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- GOMES, Paulo; NICOLAIEWSKY, Nicolas. A carreira e a obra de Pedro Weingärtner. In: TARASANTCHI, Ruth Sprung. et. al. **Pedro Weingärtner (1853-1929): um artista entre o Velho e o Novo Mundo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.
- GOMES, Paulo. Anotações sobre o “gesto suspenso” em algumas pinturas de Pedro Weingärtner (1853-1929). In: **Arte e Erotismo - prazer e transgressão na história da arte**, XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2018, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/204103>. Acesso em 18 jul. 2023.
- HOMANS, Jennifer. **Apollo's angels: a history of ballet**. Nova York: Random House, 2010.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. O pintor Pedro Weingärtner. In: TARASANTCHI, Ruth Sprung. et. al. **Pedro Weingärtner (1853-1929): um artista entre o Velho e o Novo Mundo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.
- TELLES, P. D. Editorial. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 14, n. 33, p. 8-13, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/2175234614332022008>. Acesso em: 19 jul. 2023.
- NANIGAZIONE Generale Italiana. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 73, n. 120, 21 de maio de 1896. Seção Commercial. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/17307. Acesso em 13 jul. 2023.
- UM pintor brasileiro. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 75, n. 223, 10 de agosto de 1896. Seção Gazetilha. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/22080. Acesso em 13 jul. 2023.





3. Victor Meirelles: Pettorina em vermelho

Mara Rúbia Sant'Anna

Duas imagens contendo figuras femininas representadas de costas convidam a uma reflexão sobre traços, trajes e tempos distintos.

Em 2016, foi iniciado o pós-doutoramento na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a proposta de investigar a coleção “Estudo de Trajes Italianos” realizada no século XIX, entre 1853 e 1854, pelo artista catarinense Victor Meirelles. O projeto discutiu as relações discursivas entre os registros artísticos dos ditos trajes tradicionais de uma região, considerando os processos de memória social e as narrativas visuais neles contidos. Alimentando a discussão, se entrecruzavam questões, tais como a norma estética da época, a relatividade dos processos de visualidade e as apropriações dessas narrativas visuais no modelo disciplinar e formativo dos artistas daquela época, sob os auspícios do Romantismo europeu. A metodologia aplicada ao conjunto de 104 imagens selecionadas foi a de “desmontagem/montagem” (Didi-Huberman, 2009), entendida como narrativa desenvolvida a partir de confrontos desencadeados por diferentes aspectos, às vezes inusitados, que as obras analisadas contêm. Nesse modelo operatório diferentes entradas foram utilizadas para caracterizar as pranchas em suas condições formais e poéticas, num trabalho minucioso de desarranjar e rearranjar as informações contidas sobre as pranchas a fim de alcançar novos sentidos (Sant'Anna, 2021). O principal objetivo do estudo foi dar complexidade à singeleza da obra Estudo de Trajes Italianos de Victor Meirelles, fazendo-a reverberar nas condições das narrativas visuais produzidas e nas memórias concatenadas sobre o vestir e o humano para o Ocidente.

Na página anterior e na atual:

Figura 1: Victor Meirelles. *Estudo de Trajes Italianos*. Aproximadamente 1853.
(Esquerda) CP 11 Aquarela sobre papel, dimensões: 33,6 x 23,2 cm.
(Direita) MVM 50. Óleo sobre papel, dimensões 20,9 x 16,6 cm.

Fonte: Coleção Collaço Paulo.

As duas pranchas reunidas pelo título “*pettorina* vermelha” pertencem a Coleção de Estudos de Trajes Italianos e se encontram separadas em acervos distintos.

A imagem da esquerda, catalogada em 2007 pelo código CP 11, pertence à Coleção Collaço Paulo. Inscrições no canto inferior direito atribuem um nome a figura representada “*Sposa d’Alvito*”. No verso, escrito a lápis há escrito em nove linhas: “1) “Giuseppe Tufrani – Roma” (marca d’água); 2) “Espoza d’Alvito”; 3) “31537”; 4) “720B”; 5) “Au Auguste d. Robineu” (Texto ilegível em cima); 6) “55’6 X 69’6”; 7) “60; 45 P25. Signateur? 21’5 X 32’5; 138492 63 2; 27 7 30 7 153”; 8) “R266/28”; 9) “MVM 04”. Sua dimensão é de 33,6 x 23,2 cm e foi realizada em “Aquarela sobre Papel”.

A imagem da direita, catalogada como MVM 50, pertence ao Museu Victor Meirelles. Foi cedida em 1951 pelo Museu Nacional de Belas Artes, quando da organização do museu instalado na casa paterna do artista catarinense. No seu verso não há inscrições. No canto inferior direito, traços escuros sugerem letras que não levam a leitura de palavras. Sua dimensão é de 20,9 x 16,6 cm e foi executada em óleo sobre papel. Sem anotações relativas, sua estrutura foi alterada ao longo do tempo, tendo os cantos recortados transversalmente e de maneira irregular, o que, inclusive, dificulta a percepção do círculo bege que margeia o círculo interior em azul e a leitura dos traços que sugerem letras.

Ambas as figuras femininas foram projetadas de maneira que as costas fosse o plano privilegiado de observação do espectador. No estudo inicial, todas as pranchas foram desmontadas sob os seguintes critérios: ambiência, posição da figura, indícios do corpo, peças do vestuário; cores utilizadas e formas.

O estudo da CP 11 levou a essas considerações:

Ambiência: Fundo neutro com tonalidades variantes de marrons, cinzas e traços azulados.

Posição da figura: De costas para o espectador, voltada para a direita, com o rosto também voltado à direita, e o braço direito parcialmente visível, encobrindo a lateral do tronco da figura e parecendo segurar uma pequena ponta da anágua mais externa.

Indícios do Corpo: Pele branca e levemente corada. Olhos pretos e cabelo preto dividido ao meio e quase todo encoberto pelo adereço de cabeça. Olhar distante e traços leves e doces, com poucas expressões.

Peças do vestuário: Adereço de cabeça formado por um tecido encopado amarelo, que cobre grande parte da cabeça e desce pelas costas. Camisa branca com mangas amplas

e tecido leve e solto, com bordados em crivo. *Pettorina* vermelha com estruturas de fechamento claramente visíveis nas costas, e *sopromaniche* da mesma cor parcialmente visível nos cotovelos abaixo da camisa. Anágua mais interna comprida tocando o chão, com barrado vermelho e tecido verde azulado. Anágua mais externa em cor cobre, fluida e cheia de pregas, sobre a qual o panejamento foi bem explorado.

Cores utilizadas: Predominância de tonalidades variantes do vermelho e marrom, bem como complementos em cores amareladas, contrastantes com as tonalidades mais escurecidas presentes ao fundo e na anágua interna da figura.

Formas: Bom equilíbrio entre linhas retas e curvas, dialogando com a verticalidade da figura e das pregas das anáguas com as curvas suaves ou proeminentes criadas pelo panejamento.

O estudo da MVM 50 resultou nessas anotações:

Ambiência: composta por círculos, um maior que contorna a figura central em tom verde, com matizes amarelo e um segundo em bege que pode ser o próprio papel amarelado. Cantos recortados em diagonal e parte inferior igualmente de maneira irregular, caracterizando ter sido adaptado a obra a alguma moldura ou porta retrato.

Posição da figura: Corpo virado de costas para o espectador e rosto de perfil para a direita. Braços dobrados para frente, com cotovelos a mostra.

Indícios do Corpo: Cabelo e olhos pretos, pele clara avermelhada. Maçã dos rostos com tom vermelho. Olhar marcante, introspectivo.

Peças do vestuário: Adereço de cabeça amarelo de tamanho médio com dobra na parte superior, em direção inversa do comprimento. Camisa branca de tecido leve, panejamento de cambraia, com mangas bufantes até antes do cotovelo, seguida de interrupção pelo *sopromaniche* vermelho, da mesma cor da saia e *pettorina* vermelha amarrada atrás pelo entrelaçamento de fitas, podendo ser regulável o seu tamanho. Há um cinto na região da cintura, de cor branca e azul, proveniente da peça que se observa a frente, branca com debrum azul e com uma forma de bolso. Saia vermelha com tons amarelados fazendo os efeitos da luz e sombra. Há apenas pequena parte superior devido a composição em meio corpo da figura. Avental ou tipo de saco pendurado, branco com linha fina em azul, contendo uma abertura na base da cintura, como um bolso.

Cores utilizadas: Predomínio das cores amarelo, vermelho e branca, puxado para tons terrosos e contrastando com a cor fria verde do fundo do desenho.

Formas: Predomínio de formas arredondadas, como no panejamento do véu e manga. Reforça a concepção oval do fundo.

As mangas volumosas são recorrentes nos trajés de Meirelles. No caso das duas obras, as mangas estão a mostra, pela lateral e verso do braço, contendo uma aplicação sobre o tecido branco que poderia estar representando o efeito do crivo¹, o que exige trabalho cuidadoso e agrega um diferencial à camisa, que deixa de ser uma peça secundária e torna-se visível para a apreciação. Outro grupo numeroso de representação são as que contém uma *pettorina*, isto é, uma estrutura de pequena proporção, que envolve os seios de maneira específica, sem pressioná-los, e contém frente e costas, sendo fixado ao corpo por um sistema de fitas que se cruzam nas costas e em torno do braço. O total dessas representações no conjunto estudado é de nove figuras. Que se subdividem em: dois que demonstram a *pettorina* e seu sistema de amarração pelas costas, como o caso das figuras apresentadas aqui, e outras que apenas sugerem uma continuidade além do peito. A amarração pintada com precisão parte de trás, do centro das costas, onde regula a compressão colocada abaixo dos seios ou mesmo define o local desejado, em torno de um palmo abaixo dos seios. Avança para frente e faz o contorno dos braços com certa pressão, o que torna o seio ainda mais proeminente. Após contornar os braços na extremidade dos ombros, ela se cruza nas costas e então é fixada numa estrutura que permite fechar o barbante ou fita. A nitidez dos detalhes da representação da CP 11 indica que agulhões finalizavam a fixação, sendo encastrados num bolso estreito assim que concluída a amarração final.

Concluído o estudo formal das 104 obras realizadas pelo jovem Victor Meirelles quando era pensionista da Academia Imperial de Belas Artes, em Roma, na metade do século XIX, no vigor do movimento Nazareno (Coli, 2004), a metodologia estava a meio caminho de seus propósitos. Cabia ainda remontar, em busca de singularidades e atravessamentos que as narrativas haviam produzido, condicionando a possibilidade de compreensão e apreensão da condição artística de toda coleção.

Entre a mesa operatória que dessecou as partes, outros trabalhos caberiam realizar. Para ver é preciso silêncio. Do silêncio nasce o espaço, sempre necessário, para deixar o olho se acostumar com as linhas, as manchas e, na sequência, a mente passa a ver, associar, reconhecer e, por último, os olhos se abrem um pouco mais, como atingidos pelo efeito elétrico de uma descoberta, a boca acompanha a surpresa e deixa escapar um som de satisfação que se finaliza no sorriso que os olhos juntamente

1. O ponto crivo é um bordado tradicional feito com tecidos em ligamento tela (em geral, de algodão, linho ou outras fibras naturais) com o auxílio de um bastidor, no qual o tecido é desfiado e crivado (de onde provém a denominação), criando, a partir do entrelaçamento dos fios, inúmeras padronagens diferentes. Também conhecido como bordado labirinto, a técnica produz peças com efeitos “vazados”. O ponto crivo chegou ao Brasil por volta do século XVII, com a colonização portuguesa. Cf. Brittain, Judy; Sally Harding (1982). Enciclopédia de Agulhas e Linhas. [S.l.]: Melhoramentos.

expressam. Destarte, submetido ao encantamento do significado desvelado, os olhos se firmam ainda mais, como num mergulho, ele corre, não nas profundezas, mas nas superfícies que foram constituídas pelo contraste do que, no papel, ficou registrado. Cada pequeno traço que sobe, encurta, desce ou desaparece no papel, é identificado pelo ausente de sua presença e, logo, aquele conjunto manchado na paralela de outros traços que finalizam o membro da figura é significado de manga, do mesmo modo, todas as demais marcas tomam suas posições e configuram um sentido maior que, no particular levam ao conjunto e, dele, à nomeação.

Etienne Samain alerta que, mais importante que saber o porquê da coisa, é saber o “como das coisas” e, nessa linha de pensamento, ele não se preocupou em saber por que e para quê serviriam as imagens, sua atenção maior foi para o “como elas existem, como vivem, como nos fazem viver. Ou ainda, quais são suas maneiras de nos fazer pensar?” (Samain, 2012, p. 21). Esse pensamento de Samain se desdobra da concepção de que toda imagem opera entre aquilo que mostra, o que daí permite pensar e, inclusive, o que “recusa revelar: o seu próprio trabalho, ou seja, o trabalho que ela realiza ao se associar, notadamente, a outras imagens (visíveis/exteriores; mentais/interiores) e a outras memórias” (idem, p. 22). Para ouvir qualquer segredo, quando revelado, é preciso silêncio.

No mesmo livro em que Samain questiona como as imagens pensam, o fotógrafo Sylvain Maresca, ao refletir sobre sua produção e a complexidade de querer explicar as imagens fotográficas, lembra que elas não falam e por serem assim as “imagens míticas” devem ser “contempladas em silêncio” e dessa complexidade é desafiado o pensamento a respeito delas, pois, como mudas, as imagens não falam e nem pensam, porém resistem por “encobre [encobrirem], ao mesmo tempo uma grande força, feita de circunspeção e de vigilância, nas quais poderíamos nos inspirar para não pensar rapidamente demais, nem fora do real” (Maresca, 2012, p. 39-40). Por conseguinte, todo silêncio é pausa e, com mais lentidão, há maior percepção da resistência que advém da circunspeção e da vigilância das imagens.

Enquanto composição pictórica e, similarmente, como algo que se mostra e permite sentir, imaginar, associar e, como diz Samain, toda imagem contém no que mostra algo que é oculto, há de ser fazer rupturas nelas e isso implica ver e montar, contudo conservando o silêncio.

Sem embargo, neste estudo silencioso aplicado sobre as pranchas do jovem Meirelles, ao invés da inegável condição de perda que o ver impõe, como dito pelo

próprio Huberman: “Ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: ver é perder” (Didi-Huberman, 2010, p. 34), ousa-se dizer que, de tanto olhar, silenciosamente, as pranchas estudadas não se as perdeu infinitamente, conquanto, encontraram-se continuidades entre elas e se estabeleceram novos sentidos da irmandade estabelecida. Esse é o segredo, ocultado, mas de tanto silenciar, se *ouviu ver*. E, por isso, as duas imagens que abrem o estudo são “vistas” e “sentidas” como irmãs.

Foi numa manhã de domingo, com a mesa cheia de imagens femininas em posição vertical (trinta e sete ao total) produzidas por Victor Meirelles, que se conseguiu perceber semelhanças entre algumas delas e supor uma sutil continuidade. Comovida com essa irmandade instituída entre algumas, instalou-se um fantasma que assombrava todas as demais fotografias. Essa entidade que povoava o olhar foi instituindo outros pares e auscultando alguma aproximação em cada curva, cor e volume panejado nas figuras construídas com destreza por Victor Meirelles, algo que as unisse e rompesse o silêncio: enfim são pares, são irmãs!

Na insistência de ver, no silenciar dos ruídos de muitas cores e detalhes, então, chegou-se finalmente a reunir dezesseis conjuntos, que são formados a partir de 44 pranchas e desenhos. Os falsos irmãos aqui estão admitidos, pois, em tempos silenciosos, ouvem-se mais do que é preciso. Todavia, mais adiante, também essa pseudo fraternidade será comentada, porque se a própria associação entre as produções é feita de um esforço investigativo e não de uma certeza advinda de algum atestado cartorial, então, os próximos ganharam direito à exibição. Teoricamente falando, constituídos os grupos por questões de afinidade visual, os que temporariamente somaram-se ao conjunto são portadores de indícios que se manifestaram por ausências ou presenças. Assim sendo, ladear os atos falhos do olhar é desnudar seu exercício de associação.

Destarte, a cada grupo foi definido um título a partir da peça do traje e cor que os “denunciaram” como irmãs. Afinal, foram essas similitudes que geraram a compreensão de continuidades entre elas.

Foram os pequenos indícios observados na desmontagem das pranchas que permitiu a composição das irmandades.

São quatro eixos de investigação na articulação das chamadas pranchas irmãs: a) relação técnica e presença ou não de moldura; b) localização em acervos; c) posicionamento da figura na composição; d) a semelhança entre as representações dos trajes.

Inicialmente, um quadro geral de indícios que se desprendem dos acervos onde se encontram, de suas condições de apresentação ou estrutura, bem como das técnicas utilizadas foi montado. Assim, em 50% das irmandades, há uma prancha ou mais realizada com pintura a óleo, e nesses mesmos grupos, em sete vezes, há uma moldura envolvendo a prancha. As molduras presentes em seis delas, são bastante simples, feitas de madeira ordinária, tendo de 2 a 3 cm de largura. No caso de uma pertencente ao MVM, a moldura é sofisticada, e a obra foi doada pelo Diplomata Armando Navarro da Costa, em 1968 ao Museu Nacional de Belas Artes. A outra que não possui moldura, porém está executada com pintura a óleo, já a teve e, como pode ser deduzido das marcas de recortes nos cantos superior e inferior, no caso, se trata da obra MVM 50. A sua irmã, por sua vez, pertencente à Coleção Collaço Paulo, a CP 11, traz nas bordas tonalidade distinta do papel, evidenciando exposição e emolduramento.

O fato de haver essa recorrência entre pranchas muito próximas, e de uma delas ser executada em pintura a óleo, leva a crer na condição de obra realizada como conclusão de um estudo que foi aprimorado gradativamente por meio das pranchas irmãs “menos nobres”. O emolduramento confere a consagração da obra e sua destinação de trabalho entendido como acabado.

Outros elementos do *corpus* pictórico enfatizam a ideia de que a obra emoldurada se construiu mediante um cuidado maior e uma provável destinação à exposição ou venda. No caso, todas as pranchas emolduradas com madeira ordinária, possuem um fundo pintado que criam uma ambiência para a imagem central. Tal ambiência é cuidadosa nos matizes produzidos e na relação de harmonia com o traje exibido e os sentidos mobilizados para a imagem central. Soma-se, ainda, um aspecto relevante. Em todas as composições emolduradas há uma fisionomia atentamente produzida, o que não é uma norma nas demais pranchas observadas.

O estudo dos desenhos em grafite e de todo o conjunto colorido, se deduziu dois aspectos: o primeiro é que a produção dos desenhos em grafite não foi realizada mediante os interesses de preparação das pranchas coloridas, e, segundo, que as aquarelas, por seu acabamento cuidadoso, ao menos em relação aos trajes, seriam tidas pelo pintor como obras acabadas em si. Logo, cogita-se, que as aquarelas tenham sido obras desenvolvidas visando à apreciação de um mecenas ou marchand que, ao ocorrer, foi encomendada em técnica mais requintada, como a pintura a óleo era ainda entendida no século XIX.

A partir da localização nos acervos, outros indícios se coadunam.

Dos dezesseis grupos, reunidos em torno da ideia de “irmandade”, em 5 casos as pranchas estavam em diferentes acervos, logo, se a pesquisa não as tivesse reunido, nunca teria sido possível deduzir continuidades, identificar indícios. Destes cinco, três vezes um dos pares se encontra em acervo particular, confirmando a originalidade e autoria da obra.

Nas outras 11 fraternidades, as pranchas nunca foram distanciadas, contudo, em nenhum caso, elas foram catalogadas com numeração sequencial. Veja-se a questão pendente da hipótese maior que consiste em justificar a irmandade por interesses num estudo e gradativo aperfeiçoamento do trabalho dado como acabado.

Se for atentado à questão do posicionamento das figuras que são irmãs, então um outro eixo de discussão se abre.

A repetição de posição é algo raro entre as irmandades, havendo a insistência na variação das posições, tanto em relação à postura corporal: em pé ou flexionada e, igualmente, em relação ao giro do corpo na projeção da figura humana. Apenas em três grupos todas as figuras estão no mesmo posicionamento na folha, acompanhado, como visto antes, de uma versão em aquarela e outra em pintura a óleo e, ainda, há um efeito de dramaticidade que cresce da produzida em aquarela para a feita a óleo.

Conseqüentemente, o último eixo é o mais significativo, o da semelhança na representação dos trajes.

As pranchas que formam as irmandades evidenciam que suas produções não dizem respeito a um gradativo aperfeiçoamento da representação ou composição desejada de uma figura humana específica. Dizem da obstinação de Meirelles em observar, registrar o traje, cuja variação de posições, evidencia a riqueza e os detalhes de cada um deles e desloca o *páthos* do estudo de trajes de uma dimensão regional e cultural, de intuito inventariante, para a dimensão do sensível, da convocação de uma apreciação aguçada da beleza que o contraste de formas, volumes e aviamentos poderia proporcionar a um traje. Enfim, deve-se a um impulso romântico.

Logo, é necessário voltar a olhar e sentir, ouvir e dizer sobre as figurinhas irmãs de *pettorina* vermelha.

Essa irmandade demorou muito para ser identificada como de uma mesma família. A MVM 50 e a CP 11 foram emolduradas; uma está pintada a óleo e a outra em

aquarela; uma está composta de corpo inteiro e a outra até os quadris; uma tem uma ambiência em matizes verde e circular maior que contorna a figura e mais outro círculo externo em tom ocre, a outra pouco tem de ambiência, senão tons cinzentos que fazem uma sombra generalizada do lado direito da prancha; ambas estão de costas, têm um véu sem volume amarelo-laranja na cabeça, têm uma camisa branca com grande manga decorada e uma *pettorina* vermelha que se observa apenas de costas.

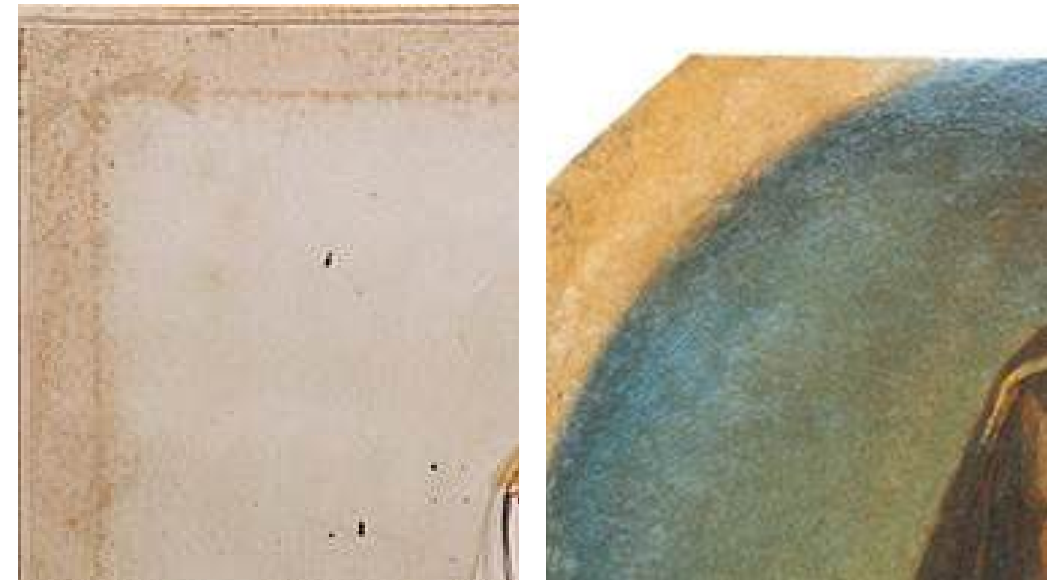


Figura 2: Detalhes para enfatizar os indícios de moldura nas pranchas de Victor Meirelles. Victor Meirelles. *Estudo de Trajes Italianos*. Aproximadamente 1853. (Esquerda) CP 11 Aquarela sobre papel, dimensões: 33,6 x 23,2 cm e (Direita) MVM 50. Óleo sobre papel, dimensões 2039 x 16,6 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

As figuras de costas estão no mesmo enquadramento, porém a projeção em corpo inteiro ou em meio corpo altera a dimensão dos detalhes. Ambas as figuras têm o rosto voltado para a direita e lançam o olhar para as margens da tela, tendo detalhadamente seus rostos desenhados e pintados com tons avermelhados e marrons suaves. São rostos especificados por seus traços, contudo a CP 11 traz uma figura mais serena e de olhar mais singelo, enquanto a MVM 50 tem olhos esgaçados, uma fisionomia mais cansada, uma leve tristeza.

As duas têm os braços dobrados para frente, sendo que a em meio corpo os traz mais afastados do ventre, enquanto a CP 11 parece os ter mais colado, como segurando o avental à frente.



Figura 3: Detalhes para enfatizar os detalhes da fisionomia das figuras femininas nas pranchas de Victor Meirelles. Victor Meirelles. *Estudo de Trajes Italianos*. Aproximadamente 1853. (Esquerda) CP 11 Aquarela sobre papel, dimensões: 33,6 x 23,2 cm e (Direita) MVM 50. Óleo sobre papel, dimensões 2039 x 16,6 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo. Fotografias de Eduardo Marques, 2007.

A saia da MVM50, no fragmento composto é de um vermelho intenso, o mesmo que está no *pettorina* e no *sopromaniche* que parte do cotovelo. A saia da Sposa d'Alvito, por sua vez, é azul com uma barra fina em vermelho e sobre ela uma outra sobressaia volumosa e de tom rosado brilhante e marrom quase todo o comprimento. Avental não é uma peça evidente nas duas, porém a sobressaia segurada numa ponta pela figura de corpo inteiro a faz como um avental; na outra, uma mancha branca que tem uma abertura faz pensar num avental também.

O que iguala as duas figuras são, efetivamente, a cobertura amarela da cabeça e a *pettorina* com seu sistema de fechamento em que as tiras da frente se finalizam com tipos de pinos que se encaixam num formato de bolso. Essa peça tem tiras cruzadas em torno do braço, a fim de ajustar-se ao corpo e por isso a amarração precisa ser firme, como se vê nessas imagens.

Interessante observar que, no canto inferior direito da CP 11, encontra-se a inscrição "Esposa d'Alvito" e, na outra algo que não se pode decifrar. A figura de corpo inteiro foi executada em aquarela. Como peça de colecionador a obra circulou em diversos lugares, contendo no verso tanto inscrições em italiano como em alemão. Logo, a obra executada, conforme a comenda, chegou à mão do comprador.

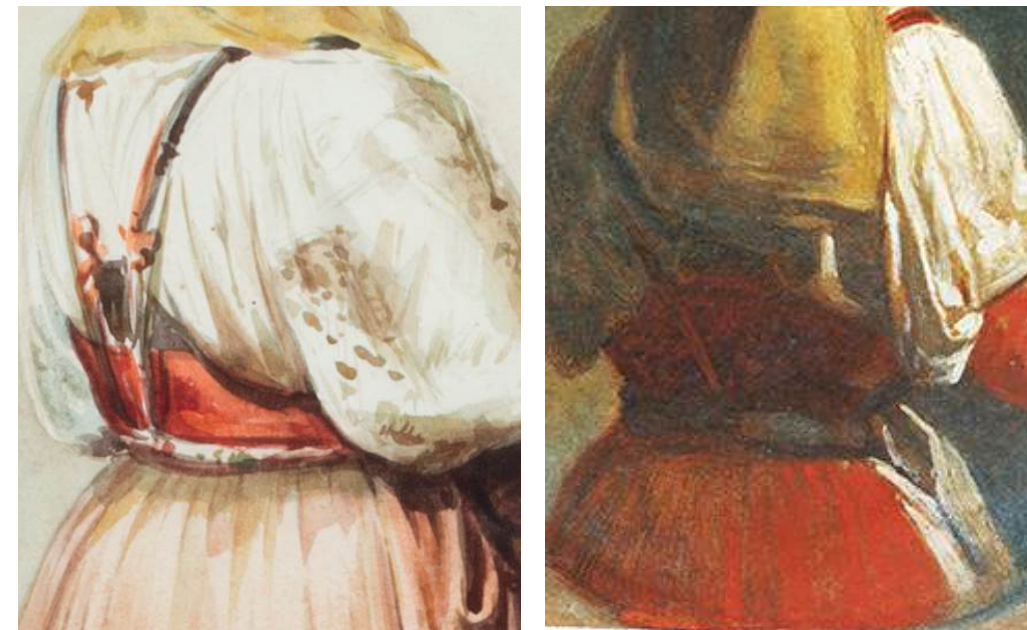


Figura 4: Detalhes para enfatizar os indícios de pettorina, maga e véu semelhantes nas pranchas de Victor Meirelles. Victor Meirelles. *Estudo de Trajes Italianos*. Aproximadamente 1853. (Esquerda) CP 11 Aquarela sobre papel, dimensões: 33,6 x 23,2 cm e (Direita) MVM 50. Óleo sobre papel, dimensões 2039 x 16,6 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

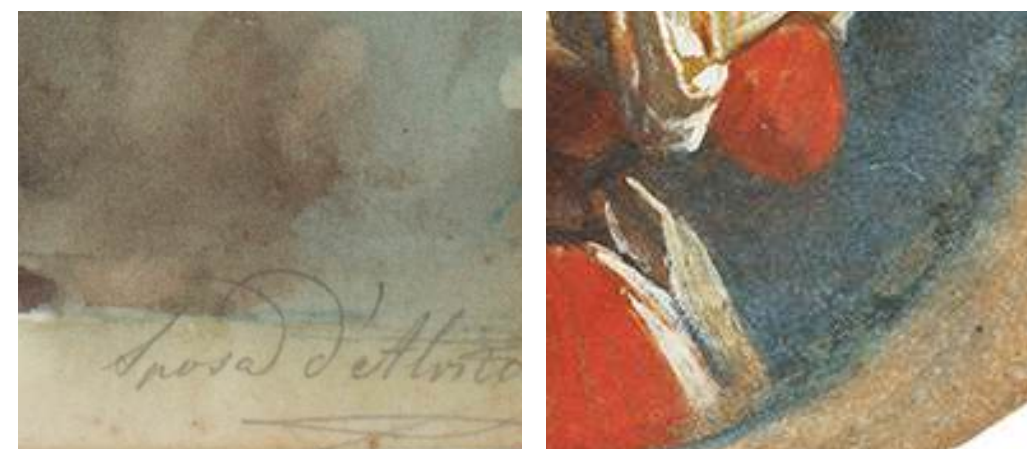


Figura 5: Detalhes para enfatizar os indícios de título nas pranchas de Victor Meirelles. Victor Meirelles. *Estudo de Trajes Italianos*. Aproximadamente 1853. (Esquerda) CP 11 Aquarela sobre papel, dimensões: 33,6 x 23,2 cm e (Direita) MVM 50. Óleo sobre papel, dimensões 2039 x 16,6 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Nesse caso, a prancha enobrecida com a pintura a óleo foi a rejeitada pela encomenda – é uma possibilidade. O certo é que essa se conservou no Museu Nacional de Belas Artes até 1952 e depois passou a ser conservada na casa natal do pintor. Essa tela de moldura arredonda em algum momento sofreu a intervenção da tesoura que recortou os seus cantos, mas, nem isso, nos esforços de ver e ouvir, impediu de se reconhecer a continuidade entre as duas “Esposas d’Alvito”: a entregue ao comprador e a guardada pelo pintor. Os olhos esgarçados com sua leve tristeza teriam sido realistas demais para o gosto do comprador? Como responder? Porém, quase certo parece dizer, que tais olhos e formato foram de maior encanto para o pintor, que investiu em sua execução com as dificuldades próprias da pintura a óleo. Seria ainda o caso de supor que a escolha pela proposta em aquarela, tão bem executada, mas nada expressiva, frustrou o jovem Meirelles que preparou as duas, sendo uma o ensaio inicial e a outra a versão final? Por mais que se ouça, não há como responder.

REFERÊNCIAS

COLI, Jorge. Meirelles em Roma. In: **Victor Meirelles, um artista do império**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quand les images prennent position: l’oeil de l’histoire**, vol. 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

MARESCA, Sylvain. O silêncio das imagens. In: SAMAIN, E. (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, E. (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANT’ANNA, Mara Rúbia. **O jovem Victor Meirelles: tempos, traços e trajes**. Florianópolis/Rio de Janeiro: Museu Victor Meirelles; Museu Nacional de Belas Artes, 2021.







Na página anterior:
Figura 1: Martinho de Haro. *Nu recostado com rosa*, 1970-1975. Óleo sobre tela, 61,8 x 95 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

4. O Banquete de Martinho: tintas universais em pinceladas locais

Fred Mendes Stapazzolli Jr.

Pintar o que não pode ser visto, ver o que não foi pintado
Agamben, 2008, p. 151

Pintar o que não pode ser visto, ver o que não foi pintado

Basta consultar qualquer manual especializado e veremos que a arte é um tipo de conhecimento. E também a sua história. Com um saber-fazer que lhe é próprio, como outros tipos de conhecimento e suas especificidades, mobilizará a matéria da qual todos nós somos constituídos: a comoção humana, dirão alguns, o mundo das pulsões ou um circuito de gozo, dirão outros, mas, ainda, as afecções, a mesma matéria que faz do vivente um falante e sua história em um mundo. Está em jogo, ainda, aquilo que a interferência da ciência moderna tenta apartar do humano, um saber de experiência, um *páthei máthos* (Agamben, 2005, p. 28) não reproduzível, não generalizável. E em se tratando desta matéria, a própria vida e seus reveses, para o bem e para o mal, desde a Antiguidade clássica tomou-lhe a filosofia como objeto (Foucault, 2004, p. 551-574) e não se furtou ao debate o saber específico que nos ocupa. Isso nos serve de advertência a não instrumentalização de campos distintos que aqui se mobilizarão em um percurso de leitura, pois haverá espaço para o comentário se for verdade que em um quadro haverá “sempre mais pensamento do que pintura” (Arasse, 2019, p. 66), e também uma possível entrada na obra produzida por Martinho de Haro na primeira metade da década de 1970, “*Nu recostado com rosa*”.

Com rosa, mas também um siri que nos é entregue – a imagem nos diz isso – “de bandeja”. Dadas as circunstâncias de nascimento e a posterior fixação de residência do artista no sentido do Planalto para o Litoral, como sabemos, de São Joaquim para Florianópolis, trajeto que o autor deste comentário realizou e se vê a ele identificado, por alguns instantes uma espécie de “indivisível substância” se formou. E ao contrário das luzes que a exposição e as atividades realizadas pelo Instituto Collaço Paulo lançaram sobre a obra do artista, em nosso caso, um certo indiscernível do olhar se instituiu, ao ponto de produzir uma substância próxima a um olhar cego. Foi preciso certa distância para poder ver que entre o siri que nos é entregue de bandeja, um fruto do mar já mordido, e a rosa, já madura, já desabrochada, há uma concha.

A mulher, a rosa, o siri, a concha. De pronto, aqui encontramos vestígios de nossa paisagem familiar, os rastros daquilo que constitui a Ilha, não a de Santa Catarina, mas a Ilha de Martinho¹, sua “musa perene”², a “utopia da cidade de Florianópolis”³, indícios que ratificam a hipótese do projeto curatorial ao entrever um domínio indiscernível, um corpus, a assim chamada substância, indecível, que se constitui sob nosso olhar diante da solidariedade que se instituiu entre Florianópolis e Martinho de Haro. E a partir desta hipótese é possível extrair consequências sobre o próprio estatuto da pintura e do ato de criação que levará em conta certa concepção de autonomia e de liberdade. “Martinho inventou Florianópolis ou Florianópolis inventou Martinho?”⁴ Para além da tinta, o que leva o pintor da paleta ao suporte? É ele mesmo quem leva ou, antes, é levado? Ultrapassando a circunscrição da Ilha, encontramos tintas universais nas pinceladas locais de Martinho de Haro?

Voltemos ao olhar cego. Desfeita esta substância, uma rápida consulta nos fez perceber o que não tinha sido visto antes: uma concha, essas que um tom pueril nos faz escutar o barulho do mar, um caramujo, como se diz, também chamado de caracol do mar e, diferentemente do que havíamos suposto, não dispomos apenas de uma rosa e um siri, que, ao contrário do caracol, quase cego, vê muito bem (Fig. 2). Este caracol do mar que também nos é entregue de bandeja talvez nos coloque um problema semelhante ao de Daniel Arasse diante da “Anunciação” de Francesco del Cossa (Fig. 4). O que este

gastrópode e esse crustáceo fazem ali, em *Nu recostado com rosa*, em primeiríssimo plano, de bandeja, além de indicar a Ilha de Martinho, seu documento sensível?



Figura 2: Martinho de Haro. Detalhe *Nu recostado com rosa*, 1970/1975.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Se um quadro poderá pensar pelo pintor (Arasse, 2019, p. 29), noutras palavras, se a pintura pinta o pintor, tal como encontramos sobre a moldura de “Homem com turbante vermelho” (Fig. 3), “Jan Van Eyck me fecit” – Jan Van Eyck me fez, diz a obra –, a composição de Martinho de Haro poderá promover um efeito de sentido que o próprio artista, ele mesmo, foi ultrapassado, pois não sabia que sabia.

Se nos perguntarmos qual seria a ideia de Martinho de Haro ao pensar sua composição com um siri e um caracol na entrada de nosso olhar⁵ para o quadro, animais com acuidade visual diametralmente opostas, algo do olhar está aí em jogo: ver tão bem quanto um siri aquilo que, tão cego quanto um caracol, não pode ser visto. Martinho de Haro em seu “*Nu recostado com rosa*” é mais generoso que Francesco Del Cossa em sua “*Anunciação*” (Fig. 4), pois ambos indicam, cada um ao seu modo, os limites da representação.

5. Se, por um lado, na companhia de Arasse (2019, p. 34) afirmamos que referidos elementos visuais da composição de Martinho de Haro nos servirão de entrada do olhar para o *Nu recostado com rosa*, por outro, com Fayga Ostrower, poderíamos adotar via alternativa, pois o início da leitura da imagem, na perspectiva da Psicologia da Percepção Visual, não se dá pelo centro, nem mesmo pela área de base, o primeiríssimo plano. A estrutura visual-perceptiva organiza-se assim: “[...] o lado esquerdo funciona como entrada, dando início a um desenvolvimento formal; o lado de cima confere leveza, o lado direito, ação e energia; o lado de baixo, peso visual. Os dois últimos [lado direito e parte inferior da imagem], em conjunto, sustentam o clímax, o desenvolvimento formal” (Ostrower, 1983, p. 54, grifos da autora). Sendo assim, a partir deste prisma, a varredura de nosso olhar sobre o plano pictórico assemelha-se à forma de um “S” invertido ao ponto de nos depararmos com o ingenium de Martinho de Haro ao equilibrar os elementos da composição e ao conjugar dois gêneros de pintura, o nu e a natureza morta, bem ao gosto dos modernistas.

1. Importante retomar, aqui, a noção discutida por Sandra Makowiecky ao afirmar que Martinho de Haro “não registra documento histórico, mas documento sensível”. Cf.: MAKOWIECKY, S. Florianópolis em tempos diversos: Martinho de Haro entre artistas (conferência). Instituto Collaço Paulo, Florianópolis/SC, 25 abr. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/@institutocollacopaulo>. Acesso em: 10 jul. 2023.

2. Ibidem.

3. Ibidem.

4. Ibidem.

Nesta “Anunciação”, segundo Arasse, o caracol é a epígrafe de que este “[...] quadro é, ele mesmo, uma representação não semelhante, inevitavelmente inadequada, do acontecimento que representa [...]”, “[...] uma *Anunciação* nunca nos fará ver o objeto providencial da Anunciação: a Encarnação do Deus salvador” (Arasse, 2019, p. 34-35), isto é, o caracol indica o que não pode ser visto, a concepção virginal de Maria e a humanização de Deus, presença do invisível, assim como a invisível presença da confluência dos tempos e dos saberes inscritos nesta obra de Martinho de Haro. Nosso siri bem vê este impossível e o seu caminhar, conforme origem tupi, andar para trás, nos convida a olhar o que não foi pintado por, em e apesar de Martinho de Haro: a rosa, não em botão, mas já madura, apresenta o corpo da mulher, não da menina, ou seja, o nu reclinado com siri, que corre para trás e para os lados, convida-nos a deslizar pela história ao ponto de nos depararmos com Afrodite, tão distante quanto a Grécia antiga e sua cultura, mas também tão próximos da Vênus de Martinho. Desterro é Roma, local é universal. Se na *Anunciação* vemos o invisível da Encarnação, em *Nu recostado com rosa* olhamos a invisível convergência do tempo e a profanação da História no átimo de nosso presente. Que Cronos não nos ouça, mas o passado não existe!



Figura 3: Jan Van Eyck. *Homem com turbante vermelho*, 1433. Óleo sobre tela, 25,5 x 19 cm.
Fonte: National Gallery, Londres.

Figura 4: Francesco Del Cossa. *Anunciação*, 1470-72. Têmpera sobre madeira, 137 x 113 cm.
Fonte: Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden.

Valda de Martinho, Vênus do Desterro

Valda Costa (1951-1993) foi uma artista que fez da sua vida o campo de prova e de batalha de suas *aspirações* artísticas. Filha da Ilha, moradora de um bairro humilde, enquanto as mulheres da família se ocupavam das linhas e das agulhas, Nina – assim como era conhecida no Morro do Mocotó –, a despeito da pouca instrução, ocupou-se dos pincéis.

Valda desceu o Morro e foi acolhida por Martinho de Haro, em seu ateliê, tanto na condição de aluna quanto de modelo. Nas palavras de Rodrigo de Haro, em entrevista ao documentário *Caminhos de Valda*, afirma: “Meu pai conheceu Valda no desfile carnavalesco e entusiasmou-se com sua beleza, plasticidade. [...]. Ela tornou-se modelo de meu pai para diversas, diversas telas. Frequentava nossa casa. Era uma pessoa da casa” (Caminhos..., 2012).

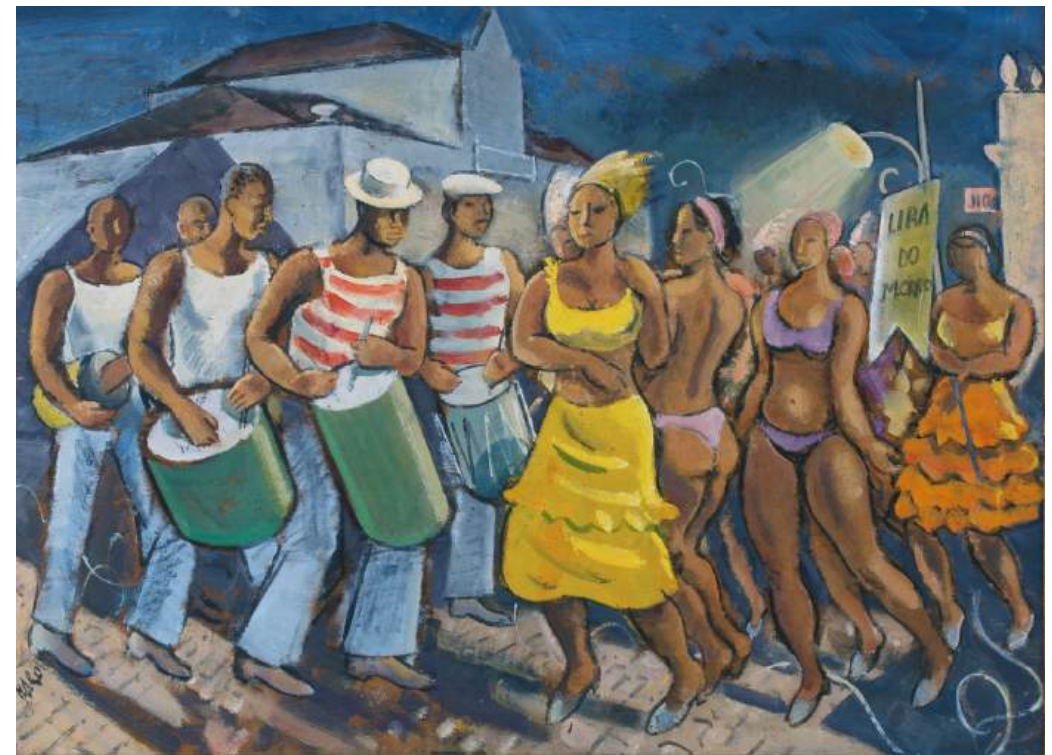


Figura 5: Martinho de Haro. *Sem título*, 1974. Óleo sobre tela, 58,5 x 48 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.



Figura 6: Martinho de Haro. *Bloco Unidos do Mocotó*, 1975. Óleo sobre tela, 58,5 x 48 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Como podemos verificar, entre os anos em que Nu recostado com rosa foi produzido, outros dois trabalhos, conforme as Figuras 5 e 6, ambos tomando o carnaval e, invariavelmente, o corpo feminino como tema, convergem com as palavras de Rodrigo de Haro sobre as circunstâncias em que Martinho de Haro conheceu Valda Costa, em um desfile carnavalesco, tomando-a como modelo para diversos trabalhos. A cor da tez e a corpulência talvez nos indiquem, também, o que virá confirmar Silvio Pléticos:

Foi ali que, praticamente, vi, várias vezes, Valda por aquela casa; entrar e sair. Ela era a modelo de Martinho de Haro. De fato, quem conhece, tem algum livro, pode ver: a morena que tem aí é a Valda que está posando. Martinho sabia fazer uma leve deformação no rosto que, às vezes, parecia outra, mas o corpo, praticamente, a Valda era a modelo (Caminhos..., 2012).

Assim como, ao partir da sua cidade, Florianópolis, “uma leve deformação” nos apresentou a cidade utópica de Martinho de Haro, as imagens nos sugerem igualmente que, partindo de sua modelo e aluna, Valda, uma “leve deformação no rosto” fez de um corpo proliferar mulheres nas cenas carnavalescas ou nas cenas do interior da Ilha, como o tema do trabalho no engenho. Se nos for permitida uma associação, seguindo os rastros que Pléticos nos fornece, surge-nos igualmente entre Valda e Martinho, tal

qual Florianópolis, a Ilha, outras mulheres, semelhante substância? Parece-nos que, por um lado, assim como a cidade, a mulher utópica do carnaval de Martinho de Haro nos traz vestígios daquilo que nos é mais local, por outro, a mulher em seu nu reclinado nos lança ao universal: a Valda de Martinho, tão utópica quanto sua cidade, indica a presença de Vênus em pleno Desterro: indivisível substância entre Martinho e a tradição.

Martinho pinta Platão

No banquete de Martinho, sobre uma bandeja, o siri nos faz ver muito bem os limites da representação. E Pléticos nos auxilia nessa tarefa. Em arte, poderíamos dizer, invariavelmente haverá uma “leve deformação” e fará, em Martinho, não apenas a cidade, mas também a mulher, utópica. O gênero em questão nos faz pensar que o nu é uma ideia, não é a coisa (Clark, 1984, tradução nossa), assim como a linguística, e mais radicalmente a psicanálise, também afirmarão.

Se é uma ideia o que está em questão, em Nu recostado com rosa encontraremos mais ideia que pintura e Martinho, nesta obra, discursa ao lado de Pausânias, n’O Banquete de Platão:

Se, com efeito, existisse apenas um Eros, estariam bem os discursos que teríamos de fazer. Porém, Eros não é um só, e, uma vez que não é único, deveremos, em primeiro lugar, saber qual deles deveremos louvar. [...]. Todos sabemos que Afrodite e Eros são inseparáveis. Se houvesse somente uma Afrodite, não haveria mais do que um Eros; mas, como existem duas Afrodites, torna-se necessário que haja dois Eros. É possível negar que existam duas deusas? Existe uma Afrodite mais velha e sem mãe, filha de Urano. A quem chamamos Urânia, a Celestial; e outra mais nova, filha de Zeus e Dione, a quem chamamos Pandêmia, a Popular. Dessa maneira, o Eros que serve uma deve se chamar popular e o que serve a outra deve chamar-se Celeste. Não há dúvidas de que se deve louvar ambos os deuses [...] (Platão, 2005, p. 24).

A ideia de que a deusa, nua, de origem oriental se imiscui na cultura grega, e o escrúpulo do espírito grego cobre-lhe a nudez, avançando os domínios da antiga Roma, com Vênus, fomentará nada mais nada menos, poderíamos dizer, que o embate entre Apolo e Dioniso, entre a proporção e a desmedida, entre o amor celestial e o

amor, diríamos, vulgar. É por razões religiosas e políticas que passamos a conceber o nu feminino como mais adequado que o nu masculino, assim como a nudez de Apolo fazia parte do culto a esta divindade e o tabu escondeu a nudez de Afrodite. O eclipse que o advento do Cristianismo em nossa cultura lançará sobre este debate nos leva a entender a representação da deusa como a Virgem e seu amor celestial. Mas surgirá o Renascimento, surgirá Giorgione (Clark, 1984).



Figura 7: Giorgione. *Vênus adormecida*, 1507-1510. Óleo sobre tela, 108,5 x 175cm.
Fonte: Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden.

Segundo Clark (1984, p. 115, tradução nossa), Giorgione foi o verdadeiro inventor do nu, pelo menos nesta posição, reclinado (Fig. 7). “A Vênus de Giorgione não é antiga. A figura reclinada de uma mulher nua não parece ter sido objeto de nenhuma obra de arte famosa na Antiguidade [...]” (Clark, 1984, p. 115, tradução nossa), mas tão bela quanto qualquer nu daquele período. E, mesmo que representada frontalmente, esconde-nos a nudez e não nos olha, pois dormita, e nos leva a pensar na representação do amor celestial platônico.

Poucos anos depois de “*Vênus adormecida*”, de Giorgione, Ticiano, com sua “*Vênus de Urbino*” (Fig. 8), representará “[...] o corpo feminino, com todo o seu peso sensual, [...] oferecido isoladamente, como um fim em si mesmo. Essa apresentação do

nu, sem pretexto de fábula ou cenário era de fato raríssima [...]” (Clark, 1984, p. 127, tradução nossa).

As ligações entre as imagens produzidas por Giorgione e Ticiano (Figs. 7 e 8) nos são bastante evidentes: o corpo reclinado, a posição do braço esquerdo, que ao mesmo tempo indica e vela o sexo da modelo. Entretanto, algumas diferenças precisam ser apontadas. Enquanto o corpo feminino de Giorgione é apresentado sob o pretexto do sono em uma paisagem, pois quem dorme “olha para dentro”, em Ticiano a modelo encara o espectador em uma cena típica de gênero, do cotidiano, no interior de um palácio, com seu olhar dirigido ao apreciador da obra. Quanto ao braço direito, Ticiano também mudará sua posição: encontraremos ali as rosas, assim como verificamos no nu de Martinho de Haro. Ambos, com uma frontalidade explícita. O cachorro que encontraremos próximo ao corpo da modelo, sobre o divã, simbolizará a fidelidade e, na composição, considerando a maneira e o lugar que o corpo feminino é apresentado, equilibrará os dois amores descritos por Platão. Mas, ao mesmo tempo, os ares celestiais encontrados em Giorgione aqui desaparecem.

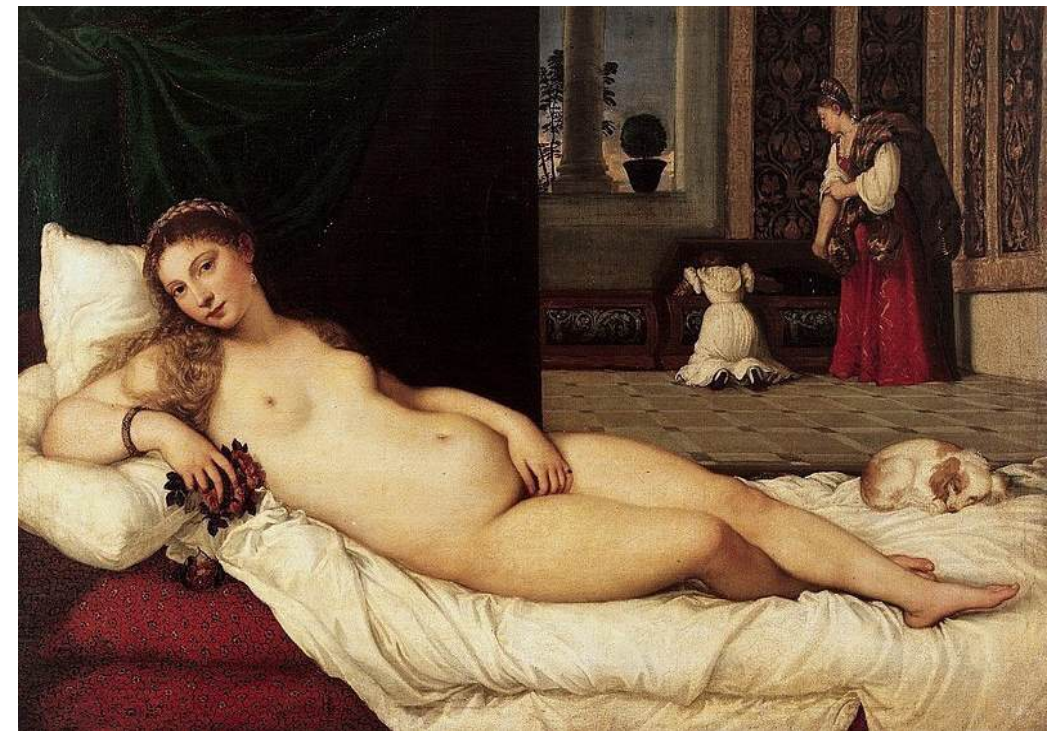


Figura 8: Ticiano. *Vênus de Urbino*, 1538. Óleo sobre tela, 119 x 165 cm. Fonte: Galleria degli Uffizi, Florença.



Figura 9: Ticiano. *Vênus e a música*, 1550. Óleo sobre tela, 138 x 222,4 cm. Fonte: Museu do Prado, Madri.

Em Ticiano encontraremos, ainda, variações de “*Vênus reclinada*”. Em 1550, em “*Vênus e a música*” (Fig. 9), observamos a cena do corpo feminino apresentado de frente e alguns detalhes que diferem da *Vênus* de 1538, não menos importantes. A cena conta, agora, com um organista, um tocador de órgão que olha fixamente para o corpo reclinado da mulher. Quanto a mulher, seu braço direito não indicará nem mesmo velará o seu sexo, ele é tão exposto quanto o nu de Martinho de Haro. Da mesma maneira, a modelo não nos olha: em Ticiano, olha para o cachorro, como afirmamos, o símbolo da fidelidade, em Martinho, para o céu que se abre por entre as cortinas, não para o observador. O sexo é explicitado, e quando assim é apresentado, o olhar é desviado, não fita o espectador, como na “*Vênus de Urbino*”. Parece-nos que as imagens, invariavelmente, nos sugerem, diríamos, uma certa tensão, um jogo – e as mãos e os olhares nos atestam isso – entre indicar e velar, entre mostrar e esconder, fitar diretamente quem observa e o desvio do olhar, ou seja, ainda é o mesmo embate entre Apolo e Dioniso, entre o pudor e a depravação. É Platão, ainda, na tensão entre o amor celestial e o amor vulgar quem pinta referidas imagens, de Giorgione a Martinho de Haro. E este último, em termos iconográficos, conjuga tais amores.

Nos tempos em que estudávamos Filosofia, corria uma anedota: tudo o que veio depois de Platão é nota de rodapé a sua obra. O banquete de Martinho, seu “*Nu recostado com rosa*”, figura entre uma delas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- ARASSE, D. **Nada se vê**: Seis ensaios sobre a pintura. São Paulo; Editora 34, 2019.
- CAMINHOS de Valda. Produção Marlon Gonsales Aseff. Florianópolis: FCC, 2012. 24 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tsstRZNG7Tc>. Acesso em: 11 fev. 2023.
- CLARK, K. **The Nude. A Study in ideal form**. New Jersey: Princeton University Press, 1984.
- FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MAKOWIECKY, S. **Florianópolis em tempos diversos**: Martinho de Haro entre artistas (conferência). Instituto Collaço Paulo, Florianópolis/SC, 25 abr. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/@institutocollacopaulo>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- OSTROWER, F. **Universos da arte**. 13. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.
- PLATÃO. **O Banquete**. Tradução Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.



5. *Martinho de Haro:* *composição Barco no cais, Pequeno porto,* *Embarque e Barcos*

Rafael Costa Geremias



Na página anterior:
Figura 1: *Embarque*. Martinho de Haro, 1945-50. Óleo sobre tela. (a) 27x34cm (b) 27x34cm (c) 32,2x24 (d) 27x34,2cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo. (detalhe)

Na página atual:
Figura 2: Composição (começando do canto superior da esquerda para direita): (a) *Barco no cais*, (b) *Pequeno porto*, (c) *Embarque* e (d) *Barcos*, Martinho de Haro, 1945-50. Óleo sobre tela. (a) 27x34cm (b) 27x34cm (c) 32,2x24 (d) 27x34,2cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Minha relação com a obra de Martinho de Haro (1907-1985) acontece antes de entender quem seria o artista por trás dos três murais em pastilha que somam à arquitetura do Colégio Industrial de Lages/SC e que povoou meu repertório de imagens desde a infância, quando em meus deslocamentos a pé, de ida-volta ao centro com a minha mãe, passava obrigatoriamente pelos mosaicos. Aquilo capturava a minha atenção pelo olhar, primeiro em sua totalidade e depois para algum detalhe mostrado em suas formas ou cores. Lembro-me de tentar ler o nome do artista, *M de Haro*, localizado numa massa cromática bege no canto inferior esquerdo da obra, e a estranheza de não saber se aquilo era mesmo o nome do artista, e caso fosse, como pronunciar? *Eme de Raro*? Por algum motivo *Haro* só poderia ser pronunciado com *erre*. Essa estranheza era também encantamento com a monumentalidade da imagem que cotidianamente se apresentava diante de mim e me convocava a uma apreciação confundida entre a obra, a paisagem, a arquitetura do colégio e a minha vivência serrana.

Construído pelo Serviço Nacional da Indústria (SENAI) entre 1954-60 o colégio foi ratificado instituição de ensino em 1963 sob o nome de Ginásio Industrial Vidal Ramos Júnior, com o objetivo de qualificar a mão-de-obra lageana através de educação técnica implementada pela Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (FIESC) sob mandato do presidente Guilherme Renaux (1896-1981) no período de 1961-1966. O então gestor foi o encarregado pela construção do Palácio da Indústria – SESI/FIESC/SENAI de Florianópolis/SC em 1963 e também responsável por encomendar a arte mural que preenche as paredes térreas deste prédio e das fachadas do Colégio Industrial de Lages (CEDUP, 2023; FIESC, s.d.). Estes murais de linguagem modernista, tematizam o progresso através da industrialização e a rotina do trabalhador que tem seu tempo determinado pelo toque do sinal de fábrica que impele seu corpo à produção (Fig. 2).



Figura 3: *Sem título*, Martinho de Haro, 1964. Mosaico em pastilhas, 16x5 metros. CEDUP Industrial de Lages, Lages/SC. Fonte: Acervo do autor (2023).

Cristiane Rubbi e Sandra Makowiecky (2020) em artigo sobre arte muralista explicitam a função social inerente ao movimento modernista que assume “Martinho de Haro em demonstrar a grandiosidade da indústria catarinense em seu mosaico no saguão aberto do edifício. As autoras destacam a semelhança entre o mural de Di Cavalcanti de 1952 na maneira como Haro decidiu tratar o tema da dinâmica do trabalhador moderno. Mas como disse, tudo isso eu só fui descobrir agora, pesquisando a história do artista para escrever esse texto sobre a composição de quatro óleos sobre tela produzidos entre 1945 e 1950: “*Barco no Cais*”, “*Pequeno Porto*”, “*Embarque e Barcos*” que fizeram parte da exposição *Indivisível Substância: Martinho de Haro e Florianópolis* (Fig. 1) no Instituto Collaço Paulo em Florianópolis/SC. A razão da escolha dessas obras como objeto principal de análise deste artigo? O imediato estupor causado em meu corpo pela composição de pequenos quadros, capaz de sequestrar os meus sentidos, obliterando todos os outros quarenta e cinco trabalhos, em telas de maior formato, presentes na exposição. O estupor? O mesmo estupor vivenciado na monumentalidade do mural do Colégio Industrial.

Aqueles pequenos quadros em sua generalidade pictórica de representar o mar, as embarcações, o cais, os trabalhadores e os transeuntes levam à suposição de que poderiam ser estudos, esboços, fragmentos para outras obras maiores, considerando a divergência destes com a totalidade de seu acervo. Como observado na exposição, Martinho de Haro constantemente pintou a paisagem da cidade de Florianópolis, de

maneira utópica como defende Sandra Makowiecky e Luciane Garcez (2008), tendo o mar como lugar de convergência ou dissipação do olhar no estabelecimento das relações da vida florianopolitana. O artista ora tem seu ponto de vista partindo dele para obter o panorama da cidade, ora repousando no cais e registrando a vida dos trabalhadores; ora contíguo às edificações retornando para as águas e para aquilo que a altura do seu olhar alcança. São cenas complexas e com muitos elementos consubstanciados por céus crepusculares, de impressionistas pinceladas matizadas em rosas, amarelos, lilases, azuis e cinzas.

Diante do exposto e somando a ele, também a generalidade da nomenclatura das obras corroboraria para confirmar a suposição aqui levantada de que participavam de meros estudos. No entanto, a maneira como foram arranjados os quatro quadros, - e mesmo que fosse resultado da curadoria responsável por uni-los naquele projeto expográfico -, elas reivindicavam em mim, cada qual, com sua imagem-palavra, a sua apreciação enquanto fragmentos partícipes de um conjunto, enquanto cenas numa constelação movente como se refere Jacques Rancière (2013) em seu livro *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*:

A cena não é a ilustração de uma ideia. É um pequeno artefato óptico capaz de nos mostrar o pensamento ocupado em fiar os laços que unem percepções, afetos, nomes e ideias, em constituir a comunidade sensível tecida por esses laços e a comunidade intelectual que torna a urdidura pensável. A cena capta os conceitos em ação, em sua relação com os novos objetos de que buscam se apropriar, com os objetos antigos que tentam pensar de forma nova e com os esquemas que constroem ou transformam para esse fim. Pois o pensamento aqui reunidas mostram como uma estátua mutilada pode se converter em uma obra perfeita; uma imagem de crianças sujas, em uma representação do ideal; uma cambalhota de palhações, em um voo no céu poético; um móvel, em um templo; uma escadaria, em um personagem; um macacão remendado, em trajes de um príncipe; as circunvoluções de um véu, em uma cosmogonia; e uma montagem acelerada de gestos, em realidade sensível do comunismo. Essas metamorfoses não são fantasias individuais, elas são a própria lógica desse regime de percepção, afeto e pensamento que propus chamar de ‘regime estético da arte’. (Rancière, 2021, p.09-10).

A cena para Rancière é o meio pelo qual acontece a montagem num *mise en scène* discursivo e sensível, capaz de unir materialidades diversas, por vezes heterogêneas e difusas, que suscitam ao leitor a desconfiança da sua pertinência em relação ao todo,

porém que intui estabelecer reverberações distintas e anti-hierárquicas no tempo-espaço, numa constelação movente formadora de outros modos de percepção, de afetos e das formas de interpretação que definem um paradigma artístico (2013, p.11). A cena é, como supracitado, o lugar onde aquilo que é novo e o que é velho se encontram; que as diferentes materialidades se tensionam, não em confronto, mas em constante devir para um pensamento estético¹.

Sobre as distintas materialidades nesse processo de cena rancieriano, Marques (2022, p.09) expõe que o pesquisador assume o trabalho de montar a cena a partir de vários elementos “palavras, nomes, narrativas e imagens que deslizam uns sobre os outros, tornando a composição da cena uma tessitura mais complexa do que uma conexão explicativa entre fragmentos distintos”, sem a pretensão de homogeneizar as singularidades de cada elemento, e sim de romper com o que está posto, construindo “outras realidades, outras relações entre espaço e tempo num gesto de criação, presente sobretudo na ficção.” (Marques et al, 2020, p. 248). Nas palavras de Rancière trazidas pelos autores “não consiste em contar histórias, mas estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora” (Rancière, 2012, p.99 *apud* Marques et al, 2020, p.248) para uma nova partilha do sensível.

Para a compreensão da importância dada a essas materialidades colocadas como protagonistas de si mesmas num sistema anti-hierárquico, o filósofo traz em seu livro *Inconsciente Estético* que este sistema é orientado para uma revolução estética, onde há uma “abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade” (2009, p.25) e é conclusivo adiante:

não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo (Rancière, 2009, p.37).

A composição de Martinho de Haro encontra-se na cena *rancieriana*, não que precise suportar-se em filosofia para existir em toda a sua capacidade, pois toda obra de

1. Jacques Rancière (2009, p.11-12) expõe brevemente a sua noção de estética: “Para mim, estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em quê elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento.”.

arte existe por si, em suas próprias dimensões ontológicas. Todavia, ela se presentifica no processo de pensar-ver a imagem desde outras camadas, como substituir a noção inicial que tive ao entrar em contato com a obra, de generalidades pela a de materialidades; a de tomar os fragmentos por singularidades, considerando que tudo é igualmente importante nessa constelação movente. Tal como Rancière (2019) expõe: “a imagem produz um tipo de operação que vai alterar a distribuição do visível e do pensável”.

É às materialidades da composição que desejo retornar, perguntando-me: quais cenas Martinho de Haro quis montar? Qual história ele quis contar? Que história eu extraio da cena que monto a partir de mim?

Retomo pela materialidade dos afetos, do estupor.

Ao apreender a imagem das embarcações fundeadas no cais, fui invadido por um sentimento de melancolia que se espalhou pelo meu corpo deixando-o lânguido. Afrouxava-me diante da simplicidade temática das formas que imediatamente signifiquei como um lugar de encontros e despedidas. Imaginei-me ali, ocupando o mesmo ponto de vista que Martinho de Haro nos quadros “*Barco no Cais*” e “*Pequeno porto*”, decidindo se tomaria ou não o barco, ponderando o que deixaria ou não para trás. Essa narrativa pessoal descontextualizada se fortaleceu a cada instante em que outros elementos da pintura se tornavam conscientes em meu campo visual: o marinheiro de branco hasteando a vela (Fig. 3-b1); o homem com a mão direita erguida supondo um aceno, - de encontro ou despedida? -, no quadro “*Embarque*” (Fig. 3-c1); mas principalmente o modo como o pintor representou a água com azuis e verdes em diferentes matizes e valores tonais quase translúcidos que me fixou em estado contemplativo.

Em “*Barco no Cais*” (Fig. 3-a) a água é representada na tonalidade dessaturada de verde, recebendo uma massa de branco no primeiro plano do quadro que se espraia em pinceladas horizontais e rareadas para o fundo indicando os reflexos gerados pela pálida luz da manhã que cobre homogeneamente a cena e incide sobre a água materializando uma leve ondulação. Em “*Pequeno porto*” (Fig. 3-b) e “*Embarque*” (Fig. 3-c), Martinho de Haro destaca a capacidade especular da água ao refletir a sombra dos barcos sobre ela. Apropria-se da cor base de acordo com a posição que o objeto se encontra no plano pictórico para valorar a luz. Isso pode ser percebido na sombra do barco que ocupa o centro perceptivo da obra (Fig. 3-b), onde o artista compôs uma gradação do verde em três tons, de contrastes bem definidos entre si, para simular a quantidade de luz que cada face do barco bloqueava no momento. Já nos barcos ao fundo, que ocupam a linha

do horizonte na perspectiva, há a gradação do azul e do verde em duas cores, mas em massas cromáticas diluídas. Em *Barcos* (Fig. 3-d) a quantidade de brancos azulados e acinzentados invade a cena distinguindo a superfície iluminada da sombreada. Aqui, o artista parece estar mais interessado na simplificação das formas através de pinceladas mais largas e até mesmo despreocupadas com a noção de figura e fundo como é notado nas velas recolhidas que tem suas formas borradas com a representação da água.



Figura 4: Composição (canto superior da esquerda para direita): (a) *Barco no cais*, (b) *Pequeno porto*, (b1) detalhe do marinheiro (c) *Embarque*, (c1) detalhe do trabalhador, (d) *Barcos*, Martinho de Haro, 1945-50. Óleo sobre tela. (a) 27x34cm (b) 27x34cm (c) 32,2x24 (d) 27x34,2cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Que história “Martinho de Haro pretendia contar?”

Este questionamento me impôs sair da significação inicial extremamente margeada por questões emocionais e psicológicas para uma mais centrada em questões

intrínsecas à obra, como a materialidade da imagem-palavra, - como o artista nomeou cada obra dessa composição? -, e a materialidade de lugar – qual era e como ele ocupou o espaço retratado? -. Tento responder a essas perguntas sob a ressalva de que muitas vezes os aspectos objetivos de uma obra condicionam a “distribuição do visível e do pensável” para uma apreciação literal que diminui os voos da imaginação, incorrendo em interpretações redundantes.

O artista empenhou um duplo movimento de objetividade ao nomear as obras exatamente como estabeleceu o recorte das formas pictóricas em seu campo visual, interessando-se em visualizar o cais, os barcos e o mar, respectivamente: “*Barco no cais*”, “*Pequeno porto*”, “*Embarque e Barcos*”. Entretanto, a imagem-palavra da composição extrapola seus próprios limites objetivos a cada mirada e rearranjo mental feito pelo espectador que individualiza e monta sua sequência narrativa (Fig. 4).



Figura 5: Composição de uma sequência narrativa (da esquerda para direita): (a) *Barco no cais*, (b) *Pequeno porto*, (c) *Embarque*, (d) *Barcos*, Martinho de Haro, 1945-50. Óleo sobre tela. (a) 27x34cm (b) 27x34cm (c) 32,2x24 (d) 27x34,2cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

É certo que o barco está no cais, ancorado num cais de pedra e com as velas amarradas ao mastro com um amontoado de cordas em sua base; no pequeno porto, um marinheiro prepara a vela no través para partir do trapiche de madeira que o ladeia, de tábuas irregulares, que avança da faixa de areia. Nela há veleiros maiores com suas popas aterradas em frente a um pavilhão que, pela primeira vez, parece indicar a noção de um *locus* em Florianópolis: o cais Rita Maria. Esse lugar parece ser o mesmo onde acontece o embarque, pois está lá, a mesma faixa de areia, parte da base da edificação que suponho ser o cais Rita Maria ainda está presente; o mesmo trapiche, porém em maior área considerando que há trabalhadores fazendo um carregamento de tábuas de madeira e que precisam estar em cena.

A adoção dos mesmos elementos formais atesta verossimilhança entre as duas obras assim como a mesma técnica usada para representar a água, com traços de mesma espessura e variações tonais nos verdes e azuis com o objetivo de acentuar reflexos e profundidades; também a incidência solar apresenta-se um pouco diferente entre as obras, o que sugere dois momentos distintos no mesmo dia ou dois dias diferentes no mesmo lugar.

Em “*Embarque*”, o pintor rompe com a objetividade do nome dado à obra, primeiro porque não há ninguém para embarcar, pois o que acontece é um carregamento; segundo e mais importante, é que ele se assume participante da cena ao inserir sua assinatura no bordo esquerdo da proa, tal como acontece desde as civilizações antigas e as populações pesqueiras que nomeiam suas embarcações.

Há “*Barcos*” flutuando sobre uma água calma em um cais frequentado por um transeunte guiando seu cavalo. Ou esse cavalo está puxando uma charrete que ainda não entrou em cena? Na frente dele, alguma forma de difícil distinção, saindo da cena na diagonal esquerda, de formato circular de cor acinzentada é interceptado por uma prancha de madeira. A possibilidade de serem charretes é grande, pois Martinho de Haro quase sempre inseria em suas pinturas o meio de transporte caracterizado por Leite (2007, p.28 *apud* Makowiecky, 2008, p.07) como um *leitmotiv* do artista, para o qual Sandra Makowiecky (2008) considera ser uma metáfora para um anacronismo. Além disso, em minha interpretação, a charrete poderia ser para ele expressão de um olhar nascido em São Joaquim, interior de Santa Catarina, percorrendo a cidade de Florianópolis marcado de lembranças familiares (Fig. 5).



Figura 6: Detalhe em *Barcos*, Martinho de Haro, 1945-50. Óleo sobre tela. (a) 27x34cm (b) 27x34cm (c) 32,2x24 (d) 27x34,2cm. |Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Sobretudo, a tônica do artista em “*Barcos*” (Figs. 3d-4d) é a do olhar resvalado que captura o instante em uma única tomada. Esse movimento de olhos borra a imagem e a difunde em pinceladas rápidas e massas cromáticas que definem o espaço, o volume e a superfície das formas numa solução fauvista própria. Essa percepção de aceleração é dinamizada pela figura humana caminhando em direção ao ponto de fuga fora da cena, passível de determinar pela massa ocre que delimita o cais. Chama a atenção como o artista assinou a obra com apenas as iniciais na linha entrecortada que divide o cais do o mar. Dessa vez, Martinho de Haro manteve a posição do observador que não queria ser notado.

É possível imaginar que a cena apreendida pelo pintor em “*Barcos*” aconteceu no Largo da Alfândega, tal como suponho que “*Embarque e Pequeno porto*” aconteceram no cais Rita Maria pelos elementos que aparecem no enquadre, mas também porque o artista recorrentemente escolheu esses lugares para representar a cidade de Florianópolis (Makowiecky, 2008, p.07).

E sobre o lugar de Barco no cais? Aqui Martinho de Haro rompe com a materialidade de lugar a partir da obra em si e a objetividade que representa. A sua generalidade temática em mostrar apenas a embarcação, o mar e o cais de pedra, torna a cena única no sentido rancieriano, onde é possível fazer da “roupa de trabalho, um traje de príncipe, e das circunvoluções do véu, uma cosmogonia” (Rancière, 2013, p.11-12). Aqui, fica explícito não a simplicidade em seu aspecto redundante, mas a elaboração inesgotável de significações que o trabalho com as imagens permite, para além dos limites numa constelação movente própria que expande a apreciação da obra em ressonâncias anti-hierárquicas no tempo-espaço. Martinho sabia fazer isso. Sabia romper com a objetividade, mesmo quando a materialidade da imagem-palavra se apresenta tautológica, ele abre frestas de ficcionalização ao permitir que figuras humanas desempenhando atividades do cotidiano ou charretes invadam suas pinturas de paisagem; ou quando chocou a Florianópolis do mercado público e do Largo da Alfândega com o progresso globalizado nos edifícios de concreto na obra *Panorama de Florianópolis* de 1975.

Martinho é o olhar onipresente que paira sobre as cenas nos quadros da composição. Um olhar modernista de soluções pictóricas próprias que recortou o cotidiano daqueles trabalhadores no pequeno porto no cais Rita Maria e dos transeuntes no Largo da Alfândega. Mas Martinho também é a embarcação artesanal *M de Haro*, *Eme de Raro*, automeado, auto-fabulado, auto navegável, carregador de crenças,

histórias e vivências que levaram a si mesmo a atravessar seu olhar pelo mar da ilha catarinense e a comungar do mesmo prestígio que Volpi, Guignard, Di Cavalcanti e Pancetti (Makowiecky, 2008, p. 02).



REFERÊNCIAS

Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Exposição “Indivisível Substância: Martinho de Haro e Florianópolis” com curadoria de Francine Goudel e Ylmar Corrêa Neto e programação Instituto Collaço Paulo. 2023. Disponível em: <https://abca.art.br/2023/03/16/exposicao-indivisivel-substancia-martinho-de-haro-e-florianopolis-com-curadoria-de-francine-goudel-e-ylmar-correa-neto/>. Acesso em: 15/07/2023

CEDUP. Industrial: 59 anos de história. 17 mar 2023. Disponível em: <https://cedupindustrialdelages.com.br/?p=3981>. Acesso em: 13/07/2023.

Colégio Industrial de Lages – Paredes e memórias. Sem título. 29 set 2016. Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/colégioindustrialdeLages/photos/pb.100068029763428.-2207520000./1432340663448108/?type=3&locale=pt_BR. Acesso em: 15/jul/2023.

FIESC. Guilherme Renaux: “a profissionalização da indústria”. SEM DATA. Disponível em: <https://fiesc.com.br/pt-br/70anos/galeria-dos-presidentes/guilherme-renaux>. Acesso em: 20/07/2023.

MAKOWIECKY, Sandra. **História e Cultura Visual em Martinho de Haro: um modernista singular**. XXIII Encontro de História Anpuh-Rio. Anais complementares. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1211932463_ARQUIVO_Anpuh-2008Sandramakowiecky-MartinhodeHarofinal.pdf. Acesso em: 13 julho 2023.

MAKOWIECKY, Sandra; GARCEZ, Luciane. R. N. A linguagem pictórica de Martinho de Haro: a paisagem e os vazios como metáfora de uma cidade. **III Conferência sobre Metáfora na Linguagem e no Pensamento**, 2008. Fortaleza, CE, Brasil. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/346920504_A_LINGUAGEM_PICTORICA_DE_MARTINHO_DE_HARO_A_PAISAGEM_E_OS_VAZIOS_COMO_METAFORA_DE_UMA_CIDADE/. Acesso em: 13 jul 2023

MARQUES, C. S. O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo. **Galáxia (São Paulo)**, v. 47, p. e53828, 2022.

MARQUES, A.; MARTINO, L.M.; SOUZA, F. C. V.; ANTUNES, E. Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman. **Logos**, v. 27, p. 242-261, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **Le travail des images: Conversations avec Andrea Soto Calderón**. Dijon : Les Presses du Réel, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: cenas do regime estético da arte**. -1a ed. – São Paulo: Editora 34, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. 1ª Edição. São Paulo; Ed. 34, 2009.

RUBBI, C.; MAKOWIECKY, S. A Arte Muralista: um breve tour. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, p. 01-27, 2020. DOI: 10.5965/18083129152020e0002. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/18083129152020e0002>. Acesso em: 19 jul. 2023.





6. A cidade e o artista Martinho de Haro e o patrimônio imaterial de Florianópolis

Francielen Vieira Meurer

Na obra “*Lira do Morro*” de Martinho de Haro (1907-1985) (Fig. 1), o movimento e as cores vibrantes se destacam em primeiro plano contra a massa de sólidos geométricos e céu de um azul profundo. O artista se coloca como espectador e enquadra a cena noturna na esquina da rua, iluminada por luzes artificiais. Divide a composição em diagonal, em duas alas, de um lado um grupo de homens e do outro, mulheres. No encontro das alas, uma figura feminina central é colocada em evidência pela posição e traje de cor amarelo intenso. Os homens avançam com os corpos curvados para frente, enquanto tocam os instrumentos de percussão. As mulheres, seminuas, recuam, dançam e giram nas pontas dos pés, conferindo movimento e sensualidade à cena. As figuras possuem os corpos definidos, os rostos são expressivos mesmo sem muitos detalhes. É possível perceber características físicas diferentes em cada personagem do primeiro plano.

A atmosfera é contemplativa, evoca sensações de nostalgia e sedução. Um estandarte escrito “*Lira do Morro*”, título da obra, é carregado por uma figura feminina de vestido rodado alaranjado, sem feições faciais. Em segundo plano percebe-se sólidas edificações, à direita da imagem, a arquitetura aparece com traços da linguagem eclética. E à esquerda, com elementos do neoclássico - frontão e vasos - provavelmente fazendo referência ao prédio da Alfândega no centro da cidade. A composição da cena é equilibrada, em volumes e cores.

Na página anterior:

Figura 1: Martinho de Haro. *Lira do Morro*. 1975-80. Óleo sobre madeira. 52,5 x 73 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo, Florianópolis. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

O artista retrata na obra, o carnaval, manifestação popular e artística que sofreu variações ao longo do tempo e dos lugares. Um desfile sem carros alegóricos, com o grupo de bateria e rainha trajados. As regatas brancas listradas, as calças claras e boinas remetem ao traje utilizados pelos marinheiros, um estilo adotado pelos sambistas cariocas. Os personagens negros e o título da obra fazem referência aos redutos tradicionais do samba, as comunidades do morro. A escola de samba mais antiga de Florianópolis foi formada em 1948 por marinheiros negros, vindos do Rio de Janeiro, que se estabeleceram no complexo do Morro da Caixa. Os desfiles ocorriam nas ruas do centro, ao entorno da Praça XV (Bezerra, 2010, p.43).

A origem da celebração remonta à Antiguidade, alguns autores apontam suas raízes nos cultos pagãos egípcios, gregos e saturnais romanos, se firmando como festa popular na Idade Média. Em Portugal o carnaval se manifesta no entrudo, cuja origem, provavelmente, se encontra nas brincadeiras medievais. A prática do entrudo é trazida ao Brasil no período da colonização e se intensifica no período joanino (Collaço, 1988, p.8-10).

O carnaval brasileiro incorporou influências de matrizes religiosas e folguedos populares. No final do século XIX, surgem as Sociedades Carnavalescas e os cortejos. Em 1907, se introduz a prática do curso em carros abertos, dos quais jogavam-se serpentinas e confetes. As escolas de samba como conhecemos hoje, são variações dos ranchos carnavalescos no Rio de Janeiro e se espalham por todo território nacional no início do século XX e o samba se torna o ritmo hegemônico somente no final da década de 1960 (Góes, 2013, p.61).

Do entrudo aos grandes desfiles, o carnaval brasileiro se reinventou e se tornou um símbolo de diversidade, identidade e referência cultural do país. “As celebrações coletivas são poderosos “marcadores” de espaços e instituidores de lugares e territórios aos quais memórias, sentimentos de identidade e de pertencimento estão associados” (Sant’Anna, 2013, p.21).

Neste sentido, o carnaval é passível de registro e reconhecimento como patrimônio nacional. “No Brasil, [...] as festas são reconhecidas como um âmbito privilegiado de manifestação do chamado “patrimônio cultural imaterial” (Sant’Anna, 2013, p.23).

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, autarquia federal responsável pela preservação e divulgação do Patrimônio Brasileiro vinculado ao Ministério da Cultura, apresenta a seguinte definição de Patrimônio Cultural Imaterial:

Os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas). A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial (IPHAN, 2023).

As práticas, saberes e celebrações sempre estiveram presentes nas sociedades humanas. É um bem cultural contínuo, processual e dinâmico. Necessita do espírito de um indivíduo ou um grupo para existir e resistir no tempo e espaço. As ações de reconhecimento devem ser realizadas em conjunto com a comunidade tradicional, detentora do saber e da prática, responsável pela solicitação de registro, preservação e transmissão do legado.

A Constituição Federal de 1988 é o marco legal para a política de preservação do patrimônio imaterial no Brasil. Mas a noção do conceito remonta aos anos 1930, na criação do Iphan. O registro das manifestações culturais populares estava previsto no anteprojeto elaborado por Mário de Andrade (1893-1945) em 1936, mas não foi desenvolvido com efeito prático, sendo retomado o mesmo conceito em ações experimentais na década de 1970 pelo Centro Nacional de Referência Cultural e, logo depois, pela Fundação Nacional Pró-Memória. Muitas outras instituições se ocuparam em estudos e ações em prol da cultura popular, destacando-se a Comissão Nacional do Folclore¹, criada em 1947, vinculada à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco, com objetivo de documentar e preservar tradições que estariam desaparecendo (IPHAN, 2006, p.15).

Martinho estava imerso no contexto nacional e local, de criação e resgate da cultura popular em um período de transformações profundas na paisagem e no cotidiano de Florianópolis. Integrou o projeto político social de criação de uma identidade açoriana para Santa Catarina, fez parte da Subcomissão Catarinense de Folclore organizada em 1949, subordinada à Comissão Nacional. No mesmo ano participou da fundação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis – Mamf, atual Museu de Arte de Santa Catarina – Masc. (De Haro, 2014, p.63) “Como utopista, foi mentor da política cultural, tendo sido diretor do Museu de Arte de Santa Catarina e como membro do

1. Atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) vinculado ao Iphan desde 2003.

Conselho Estadual de Cultura evitou que muitos prédios históricos fossem demolidos” (Makowiecky; Garcez, 2008, não paginado).

Os curadores Francine Goudel e Ylmar Corrêa Neto, na exposição *Indivisível Substância: Martinho de Haro e Florianópolis* realizada em 2023 no Instituto Collaço Paulo, dedicaram um núcleo para obras da coleção com a temática dos costumes e tradições locais, do qual fizeram parte a obra em destaque (Fig. 1) e as obras que serão apresentadas a seguir. Indicando que Martinho foi pioneiro na defesa do patrimônio cultural de Florianópolis.



Figura 2: Martinho de Haro. *Bloco Unidos do Mocotó*. c.1975. Óleo sobre eucatex. 62,2 x 117 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

A visita à exposição citada, provocou em mim uma reflexão sobre as intenções e motivações do artista consagrado pelas paisagens em pintar pessoas comuns, anônimos, cenas cotidianas de trabalho, celebrações populares, peixes e siris. Incluindo esses elementos tradicionais, típicos de Florianópolis e região, em composições de gêneros artísticos clássicos, como o nu feminino reclinado (Fig. 7) e natureza-morta (Figs. 8 e 9). A atmosfera nostálgica, as expressões melancólicas das figuras contrapondo com os motivos alegres, festas e folguedos populares como o carnaval e o boi-de-mamão (Figs. 1, 2 e 3), causaram estranheza, como se as figuras estivessem descoladas do contexto, fora do tempo e espaço que estavam ocupando. As mulheres seminuas, sensuais, com as

cabeças inclinadas para baixo, com olhar desviado, não parecem exultantes. Assim como as mulheres no trabalho árduo dos engenhos de farinha (Figs. 4,5 e 6), com vestidos limpos e semblante sereno. Na obra “*Pilão de Engenho*” (Fig. 6) a figura feminina que segura o pilão aparece dominante, de vestido curto estampado em cores vivas, cabelo solto arrumado e colar, parece não pertencer ao cenário.

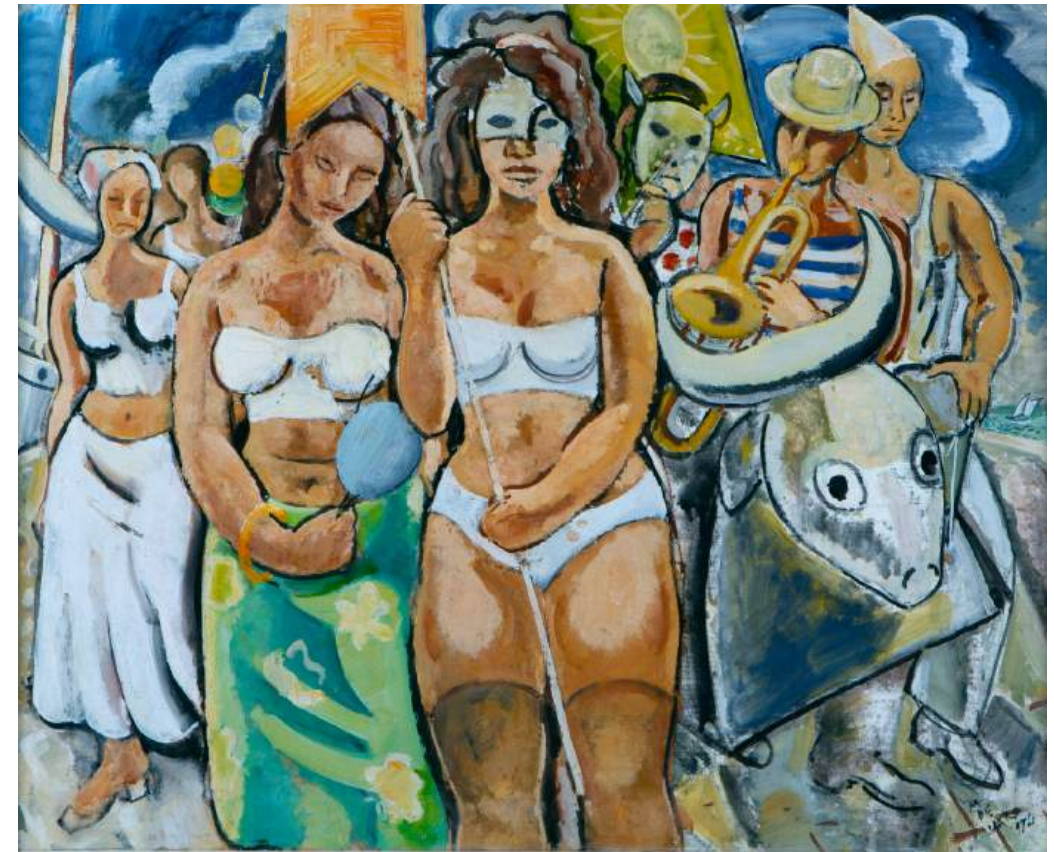


Figura 3: Martinho de Haro. *Sem título*. 1974. Óleo sobre eucatex. 58,5 x 48 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo, Florianópolis.

As pesquisadoras Rosangela Cherem e Priscilla Menezes de Faria evidenciam o interesse de Martinho pelas composições pictóricas construídas com elementos da cultura tradicional da cidade onde escolheu viver e pintar:

Martinho retorna ao Brasil por conta da iminência da Segunda Guerra Mundial, estabelecendo-se em Florianópolis onde decide passar o resto de seus dias, produzindo sua obra poética a partir dos rasgos visuais oferecidos pela Ilha,

ênfatizando composições construídas a partir de elementos tradicionais da região, como frutas, peixes e instrumentos de cozinha, assim como vistas da cidade, tipos e festividades locais. Com delicadas proposições de cores e pinceladas, o artista trabalha na tensão entre a placidez e o caótico, o ordenado e o fugaz. (2009, p.365)



Figura 4: Martinho de Haro. *Engenho*. 1980-85. Óleo sobre tela sobre eucatex. 44 x 60,5 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

No que compete aos aspectos criativos e formais, Martinho se preocupava em criar novas composições tanto cromáticas, como espaciais. Não se rende ao mero caráter ilustrativo, mantém aspectos de verossimilhança, mas se atém muito mais à impressão causada pelo tema, “optando pela matéria diluída, não circunscrita por contornos, mas criadora de sensações construtivas de espaço-volume - cor, de acordo com Cézanne” (Makowiecky, 2008, p.06).

Para Faria e Cherem (2009) em *Permanência e deriva: o cais de Martinho de Haro*, as cenas do artista buscam captar o momento efêmero, um instante carnal, como fazia Cézanne, que queria “representar o objeto, reencontrá-lo por trás da atmosfera” (Merleau-Ponty apud Cherem; Faria, 2009, p.366).



Figura 5: Martinho de Haro. *Engenho no Ribeirão*. 1960. Óleo sobre tela. 79 x 90 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

As citações sobre sua produção visual, do ponto de vista formal e compositivo, são referentes às suas consagradas e reconhecidas paisagens da cidade. O cais, os casarios, os barcos, o mar e o céu. Na pesquisa, não foram encontradas análises das obras apresentadas. Mas é possível verificar algumas características semelhantes. Um afastamento da forma figurada e dos contornos, escalas e perspectivas distorcidas, uma paleta de cores e efeitos de iluminação próprios, composições de cenas efêmeras complexas envoltas em uma atmosfera cheia de nuances e significados locais.

Nas obras “*Lira do Morro*”, “*Bloco Unidos do Mocotó*” e “*Sem título*” (Figs. 1, 2 e 3) nota-se os elementos que permitem reconhecer a temática do carnaval e boi-de-mamão, como as vestimentas, fantasias, instrumentos e o estandarte. É possível identificar que

a cena ocorre no centro tradicional através do calçamento de pedra e a arquitetura. A composição é centralizada, o artista destaca algumas figuras no primeiro plano, com detalhamento de características físicas. As pinceladas são livres, alguns borrões sugerem a multidão que constitui o cortejo, recurso para destacar o primeiro plano e criar uma perspectiva e movimento. A massa de nuvens no céu, de tons azulados e cinzas, parecem acompanhar o movimento, direcionando o olhar (Figs. 2 e 3). Nas laterais, um cenário com o mar, barcos, edificações e o morro.

De mesmo modo, nas obras dos engenhos de farinha “*Engenho*”, “*Engenho de Ribeirão*” e “*Pilão de Engenho*” (Figs. 4, 5 e 6), o artista apresenta os elementos que permitem identificar a temática, o pilão, o moinho por tração animal, o boi, cestos, a própria mandioca e a construção de madeira. As mulheres de corpos em escala monumentais são destaque no centro da cena que possui perspectiva distorcida (Figs. 4 e 6), enquanto em “*Engenho do Ribeirão*” (Fig. 5), a escala e perspectiva apresentam proporções mais equilibradas, as mulheres parecem trabalhar em área aberta com iluminação solar incidente, é visível também uma mulher voltando da colheita na plantação verde visível, indicando a região rural do engenho.

De modo geral, observa-se que a base das obras são os tons terrosos e azuis, pincelada por tons verdes e amarelos, o alaranjado e vermelho são pontuais, exceto na obra “*Nu Recostado com Rosa*” (Fig. 7), na qual o vermelho se destaca. Surpreende na obra a inserção de um prato com siris, que também são incluídos na composição da natureza-morta “*Sem título*” (Fig. 8), em uma apresentação rústica do gênero. A composição remete aos ranchos de pescadores da ilha, a construção em madeira, portas grandes, mesa sem toalha, a rede de pesca e o jornal que é comum ser utilizado para embrulhar os peixes. O céu ao fundo, a quantidade e o frescor dos pescados indicam uma cena diurna de pescaria recente em oposição a tela “*Natureza-Morta com Peixe e Frigideira*” (Fig. 9), uma cena escura e solitária, apresenta apenas um peixe sem brilho, utensílios de preparo e garrafas de bebidas, dispostos em uma toalha branca bagunçada.

O pensamento visual e percurso artístico mostram que o artista estava alinhado com as ideias modernistas, mesmo antes de vivenciar a tensão entre o academicismo e modernismo ao ingressar na Escola Nacional de Belas-artes (ENBA) no Rio de Janeiro, em 1927. “A individual realizada em Florianópolis, no ano anterior, 1926, revelava um pensamento artístico singular, alinhado a uma visão antiacadêmica, uma interpretação e um olhar sensível para a realidade” (Lamas, 2007, não paginado).

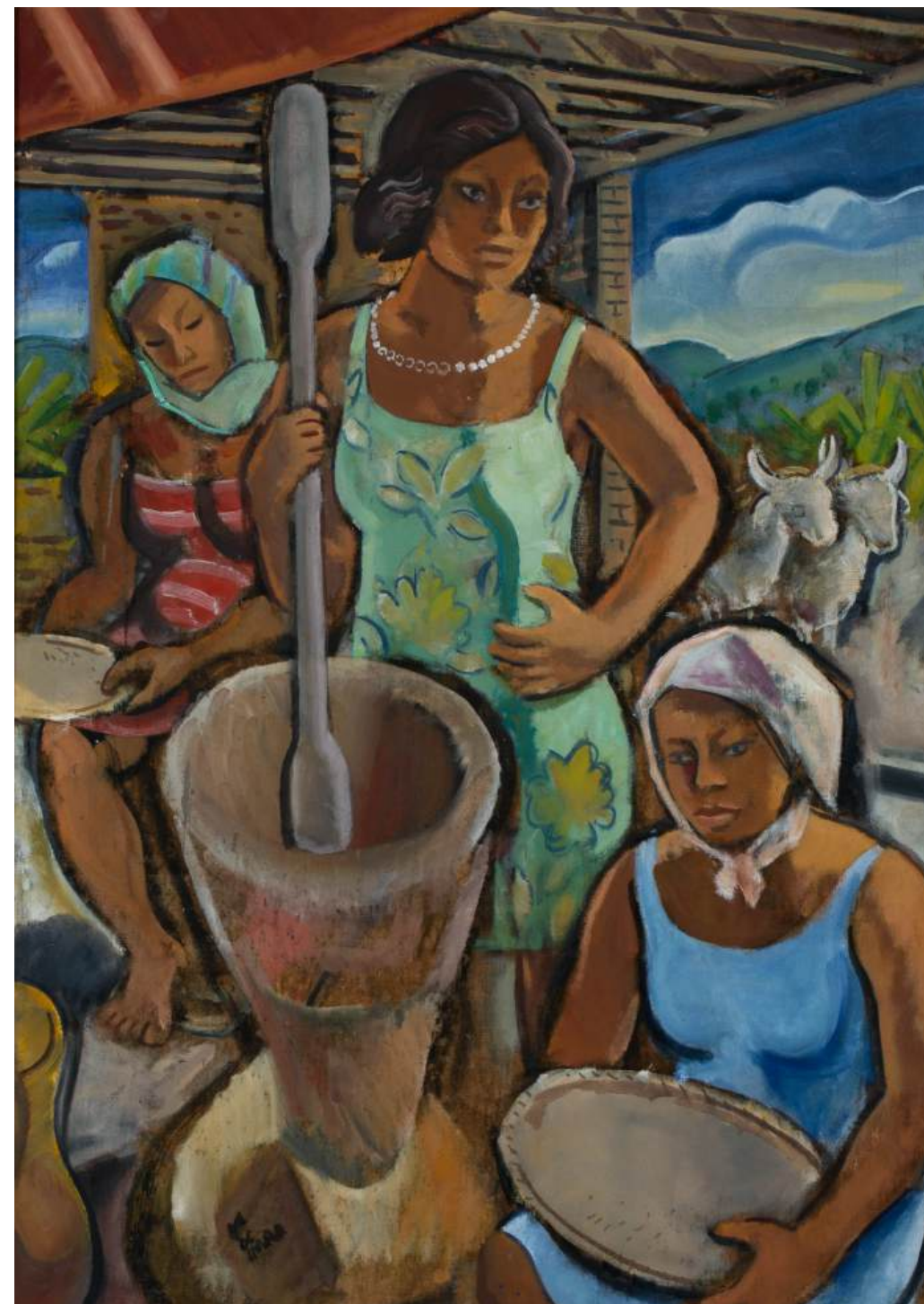


Figura 6: Martinho de Haro. *Pilão de Engenho*. c.1975. Óleo sobre tela. 80,5 x 56 cm.



Figura 7: Martinho de Haro. *Nu Recostado com Rosa*. 1970-75. Óleo sobre tela. 61,8 x 95 cm.

A primeira exposição do artista foi aos moldes de exposição vitrine na Livraria Moderna com apenas três quadros. A segunda exposição ocorreu em 1927 no salão do Conselho Municipal (Prédio da Superintendência), com cerca de 30 quadros, um número expressivo para o período. Líbia de Haro ressalta que mesmo com o talento do artista, ele era de outra região e o motivo de suas pinturas eram originais, dificilmente teria vendido quase todas as telas expostas se não fosse o bom relacionamento político e social, agenciado pelo pai. Não era comum consumir arte, afora o retrato, e os motivos do jovem artista eram a vida cotidiana, as paisagens e os habitantes da ilha e da serra (De Haro, 2014, p.60-62).

A 38ª Exposição Geral de Belas-artes, conhecida como Salão de 31, foi uma exposição de ruptura institucional e pensamento formal, na qual Martinho expõe a obra *Busto de mulher*², nu de uma mulher mulata, tipicamente brasileira, segundo Guerreiro contrapondo aos românticos e se impondo ao lado dos integrantes do núcleo Bernadelli – Movimento Livre de Artes Plásticas, a obra se diferenciava do grupo, “enquanto

2. Martinho de Haro. *Busto de Mulher*. Óleo sobre tela, de 46 x 38,5 cm, pertencente ao acervo de Risoleta de Góes, Rio de Janeiro. Na pesquisa, não foram encontradas fotografias da obra.



Figura 8: Martinho de Haro. *Sem Título*. 1970. Óleo sobre compensado. 37,7 x 49,3 cm.

Figura 9: Martinho de Haro. *Natureza-Morta com Peixe e Frigideira*. 1944. Óleo sobre tela sobre eucatex. 50,6 x 57,9cm.

a maioria dos nucleanos buscava a liberdade no tratamento modernizante do fundo, Martinho de Haro ateu-se à naturalidade da forma, a ausência da pose, e a realidade do corpo” (Guerreiro, 2007, não paginado).

Nos anos de 1938 e 1939, estudou em Paris, onde se aproximou ainda mais do movimento modernista. Schmidt destaca que “Martinho de Haro, à sua maneira, beneficiou-se da atmosfera artística parisiense, mas não aderiu às especificidades estéticas dos ‘ismos’ vigentes naquela época.” (2007, p.5). Em 1944, decide pelo auto exílio na ilha. O artista introduz o modernismo em Santa Catarina, consolidado pelo Grupo Sul (Schmidt, 2007, p.5).

Sobre sua arte na plenitude disse a Quirino da Silva na década de 1970: “A minha pintura não atende – como sabe – ao decantado vanguardismo. Pinto o que sinto, o que toca a minha sensibilidade sem a preocupação de pintar o atualismo reinante. Para mim arte não tem que atender passado e nem futuro. Ela é de todos os tempos, de todas as épocas” (Quirino da Silva da Silva apud Neto, 2007, p.8).

Para além do interesse poético e pictórico pelas tradições e costumes populares, ao olhar para sua trajetória e seu envolvimento direto na proteção do patrimônio cultural da cidade, sendo membro de grupos de pensamento modernista, de comissões, conselhos estaduais e municipais de cultura, um dos fundadores e diretores do Museu de Arte de Florianópolis, vemos um artista ativo politicamente, preocupado e angustiado com o desaparecimento das referências culturais na paisagem e no cotidiano de Florianópolis, e isso se reflete em suas obras. Martinho quis registrar o que temia perder ou cair no esquecimento. Foi singular e constante na sua trajetória artística e de luta pelo patrimônio. Sobre esta atuação paralela, Ayla diz que o artista tinha a personalidade que carrega consigo “à força do talento e da fatalidade histórica, todo um universo comunitário” (Ayala apud Makowiecky; Garcez, 2008).

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Frederico F. L. N. **O samba-enredo em Florianópolis: Perspectivas históricas e a produção de sambas-enredo entre membros da “Protegidos da Princesa”**. 2010. (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

COLAÇO, Thais Luzia. **O carnaval no Desterro: Século XIX**. 1988. (Mestrado em História)- Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1988.

CORRÊA NETO, Ylmar. Prazeroso quebra-cabeça. **Ô Catarina**, Florianópolis, n. 65, p. 08-09, nov./dez. 2007. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/publicacoes/ocatarina/edicoes/1418-jornal-o-catarina-n-65/file>. Acesso em: 10 de julho de 2023.

FARIA, Priscila Menezes de; CHEREM, Rosangela Miranda. Permanência e deriva: o cais de Martinho de Haro. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 04, n. 06, p. 365-370, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/download/14192/9268/47630>. Acesso em: 05 de julho de 2023.

GÓES, Fred. Brasil: O país de muitos carnavais. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 14, p. 61-70, maio/ago. 2013. ISSN 1981-125X. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/revista_observatorio_14. Acesso em: 12 de julho de 2023.

GUERREIRO, Walter de Queiroz. Sob a luz de Martinho de Haro. **Um ponto e outro, Revista eletrônica do Programa de Exposições do Museu Victor Meirelles**. Florianópolis, n.06, 2007. Disponível em: <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/um-ponto-e-outro/n-6-martinho-de-haro/n-6-textos/sob-a-luz-de-martinho-de-haro/>. Acesso em: 08 de julho de 2023.

HARO, Líbia Palma de. **Políticas do retrato: o mercado de artes visuais em Florianópolis na primeira metade do século XX**. Monografia (Graduação em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Florianópolis, 2014.

LAMAS, Nadja de Carvalho. Martinho de Haro – contribuição para o pensamento artístico brasileiro. **Um ponto e outro, Revista eletrônica do Programa de Exposições do Museu Victor Meirelles**. Florianópolis, n.06, 2007. Disponível em: <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/um-ponto-e-outro/n-6-martinho-de-haro/n-6-textos/martinho-de-haro-contribuicao-para-o-pensamento-artistico-brasileiro/>. Acesso em: 08 de julho de 2023.

MAKOWIECKY, Sandra. História e Cultura Visual em Martinho de Haro - um modernista singular. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO - IDENTIDADES, 13, 2008, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...]. Rio de Janeiro: ANPUH, 2008. Mesa redonda. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1211932463_ARQUIVO_Anpuh-2008Sandramakowiecky-MartinhodeHarofinal.pdf. Acesso em: 10 de julho de 2023.

MAKOWIECKY, Sandra; GARCEZ, Luciane R. N. A linguagem pictórica de Martinho De Haro: A paisagem e os vazios como metáfora de uma cidade. In: CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE METÁFORA NA LINGUAGEM E NO PENSAMENTO, 03, 2008, Ceará. **Anais eletrônicos** [...]. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Ceará e Universidade Federal do Ceará, 2008. Comunicação Apresentada. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/346920504>. Acesso em: 10 de julho de 2023.

Patrimônio imaterial. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em: 10 jul. 2023.

SANT'ANNA, Márcia G.de. A festa como patrimônio cultural: Problemas e dilemas da salvaguarda. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 14, p. 21-30, maio/ago. 2013. ISSN 1981-125X. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/revista_observatorio_14. Acesso em: 12 de julho de 2023.

SANT'ANNA, Marcia G de. **O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. Brasília: Ministério da Cultural/IPHAN, 4.ed, 2006, 140 p. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/publicacoes/ocatarina/edicoes/%0D%0A1418-jornal-o-catarina-n-65/file>. Acesso em: 12 de julho 2023

SCHMIDT, Jayro. Paleta Luminosa. **Ô Catarina**, Florianópolis, n. 65, p. 05, nov./dez. 2007. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/publicacoes/ocatarina/edicoes/1418-jornal-o-catarina-n-65/file>. Acesso em: 10 de julho de 2023.







Na página anterior e na página atual:
Figura 1: Aurélio de Figueiredo. *Dama na Rede*. 1885. Óleo sobre tela. 99 x 79 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

7. Aurélio de Figueiredo a obra “Dama na rede”: uma análise do detalhe

Renne de J. T. Evangelista

Pintor, romancista, caricaturista, desenhista e escultor, Francisco Aurélio de Figueiredo Cirne e Mello (1854-1916) ficou conhecido historicamente como Aurélio de Figueiredo. Nasceu em 3 de outubro de 1854 no município de Areias, no estado da Paraíba, e faleceu em 9 de abril de 1916 aos 59 anos. Passou a maior parte de sua vida na cidade do Rio de Janeiro, onde estudou na Academia Imperial de Belas Artes e tornou-se um artista renomado (Gomes; Pedroso, 2021).

Em sua trajetória, teve grande influência de seu irmão Pedro Américo¹ (1843-1905), que o acompanhou em seus estudos e foi seu supervisor em sua viagem de estudos por Florença, em 1876. Durante essa viagem, teve oportunidade de estudar com Antonio Ciseri (1821-1891), Nicolò Barabino (1823-1891) e Stefano Ussi (1822-1901), artistas que dominavam as técnicas de pintura histórica, gênero e retrato (Páscoa; Martinez, 2020).

1. Nascido em 29 de abril de 1843, também no município de Areias, no interior da Paraíba, Pedro Américo de Figueiredo e Melo foi um dos pintores academicistas mais representativos do século XIX no Brasil. Em 1855, ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e em 1859, estudou na École Supérieure des Beaux-Arts, em Paris. Com suas pinturas históricas de cunho cívico e nacionalista, alcançou grande reconhecimento artístico nacional e internacional. Algumas de suas pinturas mais conhecidas são: Batalha do Campo Grande (1871), Independência ou Morte (1888) e Tiradentes Esquartejado (1893). Faleceu em Florença, em 07 de outubro de 1905 (Vasconcelos, 2017)

Reconhecido como um artista de grande potencial, Aurélio de Figueiredo retornou ao Brasil em 1878 e dedicou-se não somente à pintura, mas também a literatura e a caricatura, nas quais também se destacou. Durante as décadas que se seguiram, empreendeu viagens e participou de exposições internacionais, além de ter sido um participante frequente em diversas edições da Exposição Geral de Belas Artes² (Páscoa; Martinez, 2020).

Suas obras foram bem recebidas pelo público em geral, sendo elogiadas tanto pela crítica como pela imprensa da época. Esse fato contribuiu para torná-lo um pintor cada vez mais prestigiado e requisitado. Em sua produção artística, frequentemente relacionada ao academicismo, Figueiredo abrangeu diversos gêneros, como a pintura histórica, natureza-morta, paisagem, retrato e pintura de gênero (cenas da vida cotidiana) (Gomes; Pedroso, 2021).

O academicismo, chamado também de arte acadêmica, “remete à arte que foi produzida propriamente no século XIX em meios as técnicas e métodos das academias” (Martinez, 2018, p. 31). Os métodos didáticos utilizados derivaram dos preceitos do Classicismo e foram aplicados nas Academias de Arte da Europa desde 1562, chegando ao Brasil graças à Missão Francesa de 1816 (Gomes; Pedroso, 2021).

No Brasil, a Academia Imperial de Belas Artes foi responsável por formar e influenciar os primeiros artistas brasileiros, seguindo os modelos das academias europeias, especialmente do sistema acadêmico francês. Criada no período de D. João VI, tinha como objetivo compor o ensino oficial de arte no país, mas se consolidou no Segundo Reinado, com D. Pedro II, momento em que a arte foi fundamental para a propagação de uma identidade nacional e reafirmação do Império. Por esse motivo, pintores que abordassem temas históricos e pinturas de gênero voltadas para figuras e momentos heroicos eram privilegiados pela academia e pela crítica da época, em detrimento dos artistas que buscassem outros caminhos e maior liberdade de criação (Martinez, 2018).

2. As Exposições Gerais de Belas Artes foram eventos realizados entre os séculos XIX e XX, primeiramente organizados pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e, após a República, pela Escola Nacional de Belas Artes. Também chamadas de Salões de Arte, a primeira mostra foi idealizada pelo pintor Jean Baptiste Debret e tinha por objetivo expor e premiar as obras dos alunos que estudavam na Academia. A partir de 1855, com a reforma da regulamentação, os Salões passaram a receber obras de artistas nacionais e estrangeiros a cada dois anos, buscando incentivar a relação do público com a obra de arte, abrir as dependências do Palácio da Academia e divulgar o seu acervo (Fernandes, 2002).

Apesar de ter recebido grande destaque por suas pinturas históricas, como “*A Redenção do Amazonas*” (1890), “*O Suplício de Tiradentes*” (1893) e “*Abdicação de Dom Pedro I*” (1911), que lhe exigiam o rigor formal da academia, Aurélio de Figueiredo também demonstrou sua versatilidade e espontaneidade ao explorar temas mais livres em outras obras (Páscoa; Martinez, 2020). Em uma exposição que realizou em 1891 na Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, o artista mostrou mais de suas habilidades e seu jeito próprio de pintar ao apresentar uma coleção de pinturas de paisagens. Apesar de ter sido considerado como um “excelente contemplador da natureza” (Martinez, 2018, p. 35), recebeu críticas por seu trabalho, pois fugiam das metodologias academicistas impostas no período.

Para Martinez, ao observar as obras de Aurélio de Figueiredo é possível refletir sobre a participação de pintores que “estiveram presentes no processo de construção do neoclassicismo no Brasil e que também contribuíram para um processo de leve mudança dos modelos artísticos anteriormente em voga” (2018, p. 33). Segundo Gomes e Pedroso, a habilidade de Figueiredo em transitar entre diferentes técnicas de pintura dificultou a classificação de sua obra em um determinado movimento artístico, mas também contribuiu “para que ele fosse visto como um intérprete do Brasil” (2021, p. 269).

Notadamente, a riqueza de interpretação possível aos traços da pintura de Figueiredo, tanto no âmbito das caricaturas quanto na composição dos quadros, seria efetivamente percebida quando o olhar do apreciador se voltasse para a percepção das obras como um reflexo do entorno social. **Traços das alterações políticas vivenciadas pelo Brasil durante o século XIX e início do século XX estão, de fato, plasmadas na pintura de Figueiredo [...]** (Gomes; Pedroso, 2021, p.269, grifo nosso).

Dessa forma, é possível que elementos arquitetônicos representados nas obras de Aurélio de Azevedo do final do século XIX e do início do século XX também evidenciem as mudanças sociais, políticas e econômicas ocorridas neste período no Brasil? Para auxiliar na resposta a essa questão, toma-se como ponto de partida a pintura “*Dama na Rede*” (Fig. 1), produzida por Figueiredo em 1885. O quadro, que possui dimensão de 99 cm x 79 cm e foi feito a óleo sobre tela, atualmente integra a Coleção Collaço Paulo e fez parte da exposição “*Mais Humano – Arte no Brasil de 1850 - 1930*”, realizada entre os dias 30 de julho de 2022 e 17 de fevereiro de 2023 na sede do Instituto em Florianópolis, com curadoria de Francine Goudel.

Essa exposição reuniu obras do século XIX e início do século XX de artistas brasileiros e estrangeiros provenientes das academias de arte e do começo do modernismo brasileiro. A obra em questão fazia parte da sala *Costumário*, que, em conjunto com outras obras, “buscavam um acercamento do cotidiano dos séculos XIX e XX, com registros do habitual, mas também em referências factuais e complexidades visuais de cenas nada comuns, que suscitam questionamentos [...]” (Goudel, 2023, p. 9).

A cena retratada por Aurélio de Figueiredo possui as características descritas por Goudel (2023). Nela, vê-se algo aparentemente banal: uma jovem mulher deitada em uma rede, descansando com seu leque sobre o ventre. Em sua tranquilidade e com um olhar longínquo, nota-se que “é a sua imaginação que se move”, conforme descreve Marize Malta sobre o momento da pintura (2021, p. 136).

Esta cena, a princípio vista como cotidiana, pode ser considerada como uma pintura de gênero; contudo, como menciona Goudel (2023), são os detalhes que provocam os questionamentos. Ao analisar a obra de Figueiredo, busca-se uma aproximação com a metodologia do celebrado historiador da arte Daniel Arasse (1944-2003), que consiste em olhar para o detalhe. O interesse de Arasse pelos detalhes teve início quando ele começou a fotografar obras de arte para utilizá-las em suas aulas, diferenciando cuidadosamente os detalhes que faziam parte do conjunto da obra daqueles que requeriam análises mais aprofundadas (Agamben, 2021).

Segundo Agamben, para Arasse, o detalhe “não remete à mensagem integral do quadro, mas é uma espécie de marca ou desvio, que desfaz e desloca todo o conjunto da obra” (2021, p. 91). Unindo-se a essa colocação, Telles complementa dizendo que “o detalhe é mais do que um mero recorte, pois fornece informações, e contribui para iluminar o significado, o uso ou a autoria de uma obra de arte” (2022, p. 8).

O olhar apurado de Arasse contribuiu para abrir novos caminhos para se estudar a história da arte, pois, conforme explicam Makowiecky e Wedekin, “o detalhe, visto de forma inesperada ou aos poucos descoberto, identificado, isolado, separado do seu todo e põe em causa as categorias da história da arte que parecem ter-se estabelecido desde a antiguidade” (2022, p. 120). Ainda para as autoras

Os detalhes são o recheio, o rascunho, o longe, as manchas distantes, as digressões, os acréscimos muitas vezes resolvidos como simples arranhões. Eles são adicionados para criar uma perspectiva, um plano de fundo, ou seja: um contexto, o recheio que permite determinar o tema central, isto é, o que resta de uma imagem, o que completa uma paisagem. São também um contraponto para

iluminar a composição e dar variedade ao discurso ou à pintura, dotando-a de uma “fábula episódica”, de uma narrativa própria, mesmo em um tema mais universal [...] (Makowiecky; Wedekin, 2022, p. 122-123).

Ao examinar os detalhes da obra de Aurélio de Figueiredo, a investigação iniciou-se pelos planos da imagem, que se divide em quatro planos distintos. No primeiro plano, há um pé de bananeira ainda muito jovem e, ao que parece, recém-plantado (Fig. 2.A). Apesar do destaque dado à pequena bananeira no primeiro plano, percebe-se que, de modo geral, a vegetação - composta de flores, folhagens, arbustos, palmeiras e árvores de grande porte - é distribuída por Figueiredo em todos os planos da pintura, partindo principalmente dos cantos direito e esquerdo do quadro.



Figura 2: Aurélio de Figueiredo. Detalhes da obra *Dama na Rede*. 1885. Óleo sobre tela. 99 x 79 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

No segundo plano, encontra-se uma mulher deitada em uma rede de dormir (imagem B da Figura 2). Com uma de suas mãos apoiadas sob a cabeça e a outra sobre a rede, a jovem possui longos cabelos que caem sobre o ombro direito e se misturam com a vegetação. Na imagem, a mulher se encontra sozinha, usando um longo vestido característico do final do século XIX, e um leque vermelho repousa sobre o seu colo.

O quadro não mostra claramente os locais em que a rede de dormir está pendurada, mas presume-se que uma de suas pontas esteja fixada próxima à edificação que se encontra retratada no terceiro plano, à direita da obra. Dessa edificação, tem-se apenas uma vista parcial, onde se destaca um ornamento metálico que faz parte do seu beiral (Fig. 3.C).

Por fim, tem-se uma perspectiva aérea do morro do Corcovado, representado anteriormente à construção do Cristo Redentor (Fig. 3.D). Essa perspectiva permite ao observador identificar o local no qual a cena se desenvolve: a cidade do Rio de Janeiro antes das transformações urbanas e arquitetônicas que aconteceriam ao longo das próximas décadas.



Figura 3: Aurélio de Figueiredo. Detalhes da obra *Dama na Rede*. 1885. Óleo sobre tela. 99 x 79 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

O detalhe da obra mostrado figura 3.C abre espaço para a discussão de questões relacionadas à arquitetura, às inovações tecnológicas e o contexto social, político e econômico que o país estava vivenciando no final do século XIX e no início do século XX. Esse período foi marcado pelo fim da escravidão, pelo início da imigração europeia, pela instalação de ferrovias e pelo início das indústrias. Algumas dessas mudanças foram impulsionadas devido à prosperidade do cultivo de café, que expandiu o centro

político e econômico do Nordeste para o Centro-Sul do país, ocasionando mudanças na agricultura tradicional, gerando grandes fortunas e um aumento populacional até então nunca vistos no Brasil (Reis Filho, 2014).

Nesse período, as cidades brasileiras passaram a crescer e os centros urbanos mais populosos instalaram redes de abastecimento de água, iluminação, esgoto e as primeiras linhas de transportes coletivos. As ruas alargaram-se e passaram a receber arborização, iluminação e passeios, mesmo que ainda mantivessem o traçado retilíneo. A paisagem urbana também foi transformada pelo desenvolvimento das favelas e dos cortiços, que se multiplicaram em decorrência do acelerado processo de urbanização, resultando em profundos problemas habitacionais e sociais. Além disso, é neste momento que, impulsionadas pela industrialização em ascensão, formam-se as primeiras vilas operárias (Reis Filho, 2014; Veríssimo; Bittar, 1999).

As camadas mais abastadas, que ansiavam por abandonar os velhos hábitos de construir, logo aderiram aos padrões arquitetônicos europeus da época, trazendo profissionais de várias nacionalidades e conhecimentos para a construção de suas edificações. Segundo Carlos A. C. Lemos, “a taipa tradicional resistiu o quanto pode, e a cidade, um dia, foi toda reconstruída de tijolos e refeita num novo estilo, ou melhor, em vários estilos. Era o ecletismo” (1979, p. 116).

Não é à toa que Aurélio de Figueiredo representa em sua pintura, ao que parece ser, o beiral de uma edificação de linguagem eclética. Em voga na época e amplamente propagada pela Academia de Belas Artes, essa tipologia arquitetônica apresentava características que foram adotadas desde as construções mais simples até as habitações das camadas mais abastadas. De modo geral, passou-se a zelar pelo conforto e pela higiene, as abafadas alcovas foram substituídas pelos dormitórios com janelas para o exterior e um novo programa foi implantado, separando as áreas de estar, repousar e de serviço (Lemos, 1989).

Apesar do modo de implantação no lote inicialmente não ter sofrido grandes alterações – sendo as edificações ainda construídas sobre o alinhamento das vias públicas – a entrada principal passou a se localizar na fachada lateral, direcionando os passantes ao jardim adjacente, que recebia um tratamento aos moldes dos jardins franceses. Além disso, esse novo acesso era elevado do nível da rua em decorrência do porão alto e circundado por um alpendre, que servia de corredor externo (Reis Filho, 2014).

A chegada de novas técnicas e materiais de construtivos tiveram grande impacto sobre o sistema construtivo da época. Com o desenvolvimento do sistema ferroviário no país, as cidades do interior do Brasil, antes afastadas e dependentes de transporte animal, puderam se conectar às cidades portuárias litorâneas, possibilitando que estas tivessem mais contato com o mundo e com os produtos europeus. Assim, as edificações começaram a receber diversos tipos ornamentos decorativos em suas fachadas, entre eles os elementos metálicos (Mendonça, 2014; Reis Filho, 2014).

Segundo Mendonça, a utilização dos elementos metálicos importados tiveram boa aceitação no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, buscando criar uma ligação e aproximação com países europeus. Como explica a autora, “devido ao caráter de modernidade e progresso tecnológico expressos por meio dessas estruturas inovadoras, não houve no país, a mesma contestação estética que se verificou na Europa” (2014, p. 72).

As expectativas de progresso e modernidade do final do século XIX também chegaram à Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina, que gradativamente modificou sua estética urbana para incorporar as novas necessidades e as aspirações sociais da época. Em um primeiro momento, as manifestações na Ilha foram modestas e se restringiram às renovações e à ornamentação de fachadas, com a elevação dos porões; à execução das platibandas; e a geometrização e simetria de cheios e vazios (Veiga, 2010).

Já no início do século XX, nota-se uma mudança significativa na arquitetura e na implantação dos lotes da Ilha, uma vez que as características do Ecletismo se tornaram mais presentes na capital. Com o intuito de atender às demandas de um programa que prezava pelo conforto ambiental, saúde, segurança e produtividade, os projetos de residências florianopolitanas passaram a incorporar também a entrada lateral, por vezes guarnecida por uma varanda. Os afastamentos laterais ou até mesmo frontais foram introduzidos nas propostas de implantação criando a possibilidade de um jardim e os telhados começaram a apresentar quatro ou mais águas. Em uma escala mais local, as edificações e os edifícios promoveram uma linguagem tecnológica e artística, com o intuito de afastar-se do provinciano e aproximar-se do ideal europeu (Veiga, 2010).

Uma das mais significativas edificações deste período na cidade de Florianópolis é a antiga Casa do Barão. O imóvel tombado está localizado na esquina entre a Rua Bocaiúva e a avenida Professor Othon Gama d’Eça e é um dos poucos que ainda hoje

possui seus ornamentos metálicos preservados na fachada (Fig. 4). Estima-se que tenha sido construída entre o final do século XIX e início do século XX e recebeu esse nome por ter sido residência do barão alemão Dietrich Freiheer Von Wangenheim e de sua esposa Edla Scheele, herdeira da casa (Veiga; Steinheuser; Borges, 2019).

Ao descreverem a imponente edificação os autores Veiga, Steinheuser e Borges (2019) logo de início chamam a atenção para o bellissimo alpendre metálico que marca o segundo pavimento da edificação. Ainda sobre os demais elementos metálicos dizem:

Muros gradeados e gazebos de ferro, produzidos na Europa, contornam as esquinas e chamam a atenção até os dias de hoje. A arquitetura é especial pela raridade regional, mescla romântica das influências germânicas e francesas. O conjunto ostenta rica decoração em massa, colunas elegantes e leves, bem ornamentais, lambrequins, elementos art nouveau e detalhes metálicos rendilhados, inovações da arquitetura, promovidas pela Revolução Industrial, cujas soluções em ferro foram propagadas e consumidas em todo o mundo ocidental (Veiga; Steinheuser; Borges, 2019, p. 169).



Figura 4: Casa do Barão. Antiga residência do barão alemão Dietrich Freiheer Von Wangenheim e de sua esposa Edla Scheele. Fonte: Acervo da autora, 2019.

O imóvel permaneceu como posse da família até 1986, quando foi comprado por um empresário do Rio Grande do Sul. No mesmo ano, a casa foi tombada pelo Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Município (SEPHAN) devido à sua singularidade. Ao longo dos anos, a casa foi sede diversas empresas privadas, as quais realizaram várias intervenções, que modificaram seu exterior, interior e seu jardim (Veiga, Steinheuser, Borges, 2019). Hoje, ela pertence ao Ministério Público de Santa Catarina e serve de espaço para o Centro de Estudos e Aperfeiçoamento Funcional (CEAF) da instituição.

A obra “*Dama na Rede*” de Aurélio de Figueiredo foi o ponto de partida para o estudo da arquitetura do final do século XIX e início do século XX, bem como sua relação com o contexto social, político e econômico da época. Ao se debruçar sobre o detalhe, um singelo elemento metálico presente no terceiro plano da pintura, procurou-se traçar paralelos entre as mudanças ocorridas no cenário brasileiro e também no cenário catarinense, especialmente, na cidade de Florianópolis. A análise detalhada da obra proporcionou uma visão mais aprofundada sobre o artista e como esse expressou os acontecimentos e valores da sociedade da época em sua obra. Além disso, ao explorar os aspectos arquitetônicos presentes na pintura pode-se compreender melhor como a arte e arquitetura se entrelaçam e como olhar os detalhes pode ser um dos caminhos para novas descobertas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Studiolo**. Belo Horizonte: Áyiné, 2021.

FERNANDES, C. V. N. **Das Salas de Aula aos Salões: As Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes**. Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte CBHA - 2002. Anais...Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2002.

GOMES, M. A. DO C.; PEDROSO, R. C. R. No retrato, a escravidão: “A leia Áurea”, de Aurélio de Figueiredo. **Crítica Histórica**, n. 23, p. 266–282, jun. 2021.

GOUDEL, F. Entre as Imagens Seculares e as Sensibilidades do Tempo Presente. Em: GOUDEL, F.; PEDROSO, N. (Orgs.). **Mais Humano - Arte no Brasil de 1850 – 1930**. Florianópolis: Instituto Collaço Paulo, 2023.

LEMONS, C. A. C. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

LEMONS, C. A. C. **A História da Casa Brasileira**. São Paulo: Contexto, 1989.

MAKOWIECKY, S.; WEDEKIN, L. M. Detalhes em São Jerônimo: pura atração e fascínio. **Palíndromo**, v. 14, n. 33, p. 118–145, 1 maio 2022.

MALTA, M. A Bela Adormecida: Móveis de Repouso para Mulheres em fins no século XIX no Brasil. **Res Mobilis - Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos**, v. 10, n. 13, p. 134–149, 2021.

MARTINEZ, K. M. DA S. **Estudo Iconológico das Obras Pictóricas de Aurélio de Figueiredo Pertencentes a Acervos da cidade de Manaus**. Dissertação—Manaus: Universidade do Estado do Amazonas (UEA), 2018.

MENDONÇA, J. G. DE. **Arte e Técnica: o ferro na arquitetura do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro**. Dissertação—Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, fev. 2014.

PÁSCOA, L. V. B.; MARTINEZ, K. M. DA S. A Iconografia Musical na Obra “A Redenção do Amazonas” de Aurélio de Figueiredo. Em: IVAN VALE DE SOUSA (Ed.). **Linguística, Letras e Artes: Cânones, Ideias e Lugares 2**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020. p. 128–142.

REIS FILHO, N. G. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TELLES, P. D. Editorial. **Palíndromo**, v. 14, n. 33, p. 8–13, 1 maio 2022.

VASCONCELOS, L. F. S. P. DE. Pedro Américo e o Nacionalismo Romântico Conservador. **Sæculum – Revista de História**, v. 37, n. 37, p. 39, 20 dez. 2017.

VEIGA, E. V. DA; STEINHEUSER, A.; BORGES, L. B. **A Casa de Chácara da Rua Bocaiuva: Histórias da Praia de Fora**. 1. ed. Florianópolis: Ministério Público de Santa Catarina, 2019.

VEIGA, E. V. **Florianópolis: Memória Urbana**. 3. ed. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2010.

VERÍSSIMO, F. S.; BITTAR, W. S. M. **500 anos da Casa do Brasil: As transformações da arquitetura e da utilização do espaço de moradia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

VEIGA, E. V. Florianópolis: **Memória Urbana**. 3. ed. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2010.





8. Rodolfo de Amoedo uma Euterpe entre borboletas e drapearias

Daniela Queiroz Campos

Através do enlace de nove noites consecutivas com Zeus, Mnemosyne foi mãe das nove musas da inspiração poética e da fruição artística: Euterpe, Clio, Talia, Melpômene, Terpsícore, Érato, Polímnia, Ucrânia e Calíopo. Inicialmente, as nove musas não tinham competências determinadas. Mas, a partir da Antiguidade tardia, cada uma delas passou a ocupar-se de uma inspiração específica, ficando Clio dedicada à história e Euterpe, à música e à poesia lírica (Brandão, 1986). A musa da música ficaria, então, iconograficamente conhecida por apresentar-se portando um aulo – aulos que, em grego, designaria díspares instrumentos de sopro (Alcides, 2019, p.137). Uma certa tradição antiga chega a creditar à Euterpe a invenção do aulo, ainda que outras atribuam a invenção a Atenas.

A pintura acima apresenta “Euterpe” (Fig. 1), musa da antiga mitologia grega. Musa que, através dos cantos e das imagens, era conhecida e adorada pelos antigos artistas gregos que creditavam à Euterpe suas inspirações mais poéticas. Através dos versos, ainda escritos em grego, e das imagens, pintadas ou esculpidas, Euterpe e suas oito irmãs alcançaram outros tempos.

Das pinturas pretas ou vermelhas das cerâmicas que outrora armazenavam vinho e azeite, a divindade alcança os quadros renascentistas. Dos relevos em mármore que adornavam sarcófagos às gravuras em buril que estamparam cartas de tarot. As musas gregas tornam-se assim personagem de uma história da arte ocidental. Muitos artistas pintaram Euterpe em díspares tempos históricos. Nos acervos dos grandes museus, são notórias suas apresentações. O Museum, que em grego designava o templo das musas, parece ainda preservar um panteão delas.

Na página anterior e na página atual:

Figura 1: Rodolfo Amoedo. *Euterpe*. Óleo sobre tela, 130 x 80,2 cm, 1889. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

O Musée du Louvre conserva um significativo número de relevos e esculturas em mármore nos quais são visíveis as nove filhas de Mnemosyne. No mármore branco de um sarcófago do século III (Fig. 2) Euterpe foi apresentada frontalmente trajando um drapeado vestido. Seus cabelos são presos num elaborado penteado na cabeça, que porta uma coroa. Nas mãos, segura o instrumento de sopro, através do qual podemos identificá-la entre tantas divindades antigas como ménades, sátiros e outras musas.

Uma das significativas apresentações da imagem de Euterpe do século XV é no Tarot de Mantegna. Conjunto de cartas cuja finalidade era mais pedagógica do que de um jogo de previsão de futuro, vez que, muito provavelmente, as cartas renascentistas tinham como intento a memorização. Euterpe era dada a ver na carta número 18. A musa fora mais uma vez apresentada na sua habitual e movimentada túnica que a remetia à antiguidade e portando um aulo, o qual apoia entre seus lábios e suas mãos.



Figura 2: *Sarcófago das Musas*. Proveniente da Via Ostiense, Vigna Monciatti, Mármore, 92 x 207 x 69 cm, século II. Roma. Acervo: Museu do Louvre, Paris.

A musa transformada em personagem imagética alcança voo. Atravessa milhas de distância. Do Mar Egeu, cruza o Oceano Atlântico e aporta na Baía de Guanabara. Contudo, seu mais notório deslocamento não se deu no espaço, mas no tempo. Ela percorreu dois milhares de anos. Nossa história da arte é repleta de deslocamentos territoriais e temporais. Eles se devem a muitíssimos fatores e não simplificam o fazer do historiador e teórico.

A tela em questão foi pintada por um artista de renome no cenário acadêmico brasileiro do século XIX: Rodolfo Amoedo (1857-1914). Tendo este nascido no ano de

1857 (Galvão, 1980, p. 50), Sônia Gomes Pereira escreve acerca da controvérsia de seu local de nascimento, se na cidade de Salvador ou no Rio de Janeiro. Seja como for, é sabido que Amoedo passa a infância em Salvador e se muda para o Rio de Janeiro aos 11 anos de idade, em 1868 (Pereira, 2023, p.14). Na cidade carioca, teria sua formação no Liceu de Artes e Ofícios a partir de 1873 e no ano seguinte já na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (AIBA). Ainda bastante jovem, com a tela “*O Sacrifício de Abel*” (1878), conquista o prêmio de viagem para Europa e assim complementa sua formação na França, tendo lá desembarcado no ano de 1879 (Ayala, 1986, p. 43).



Figura 3: *Carta XVIII do Tarot de Mantegna*. Gravura em papel, 18,1 x 24,7 cm, 1530-1561. Acervo: British Museum, Londres.

Em Paris, o artista primeiro frequenta a Academie Julien e, a partir de 1880, a École de Beaux-Arts. Amoedo entra em contato com dois significativos pintores com diferentes tendências oitocentistas francesas, Puvis de Chavannes (1824-1898) e Alexandre Cabanel (1823-1889) (Barata, 1983, p. 426). São significativas as influências de ambos nas obras de Amoedo. Tendo o primeiro alcançado expressivo renome tanto pelos murais decorativos, quanto pelo simbolismo de suas telas e o segundo, pela mitologia grega apresentada com contorno e colocação neoclássica. Na capital francesa, residiu até o ano de 1888. Durante sua estada na Europa, Amoedo apresenta uma notória produção. Seus envios eram comentários pelos críticos de arte no Brasil, Gonzaga Duque tece considerável análise de outro corpo nu feminino pintado por Rodolfo Amoedo, Marabá, em 1882. “Em quanto ao estudo do corpo, a figura apresenta muito bom desenho e muita espontaneidade na maneira de pintar” (Duque, 2001, p. 71). Após nove anos no exterior, “Amoedo retornou ao Rio de Janeiro em 1887. Realizou a primeira exposição individual em 1888, com sucesso. Nesse mesmo ano, como era habitual com os antigos pensionistas, foi nomeado professor honorário de pintura histórica da academia” (Pereira, 2023, p. 16).

No ano seguinte, em 1889, pinta a tela “*Euterpe*” (Fig. 1). O artista dá a ver sua musa praticamente nua, o que não era muito convencional à referida divindade. O corpo alvo e curvilíneo de Euterpe tem a nudez velada, encoberta por um levíssimo e drapeado tecido. Um sutil véu de coloração azul acinzentado é enlaçado por um dos pés apoiados ao posterior de uma das pernas. O tecido sobe e envolve as coxas e o quadril de onde alcança a paisagem e parece ascender ao céu. Ao acompanharmos as formas sutis e drapeadas do leve tecido temos a impressão de que o elemento que o faz movimentar-se é a música entoada pelo aulo (instrumento de sopro) de Euterpe. O ritmo da música gerado pelo instrumento, que parte do sutil sopro da musa, parece movimentar toda a cena.

A nudez de “*Euterpe*” de Rodolfo Amoedo a difere das tradicionais apresentações da musa. Como exemplo, podemos citar as duas imagens apresentadas no presente capítulo, o relevo no sarcófago (Fig. 2) e a carta do Tarot de Mantegna (Fig. 3). Ou outras telas, como a “*Euterpe*” (1775), do pintor neoclássico suíço Emmanuel Jakob Handmann (1718-1781), e “*As musas – Clio, Euterpe e Tália*” (1655), do francês Eustache Le Sueur (1616-1655).

Se o órgão sexual de Euterpe é encoberto pelo delicado e transparente tecido, seus seios são apresentados, assim como todo o seu torso. A volumetria corpórea é muito bem construída, a cintura é marcada pela torsão do corpo. A musa está sentada lateralmente

numa espécie de pedestal e gira seu tronco na direção do espectador. Desta feita, vemos um nu frontal, mesmo que apresentado ligeiramente de lado. Vale salientar que em dois conhecidos nus femininos de Rodolfo de Amoedo, “*Dorso de Mulher*” (1881) e “*Estudos de Mulher*” (1884), o corpo feminino foi apresentado de costas. Em “*Estudo de Mulher*” (Fig. 4), o artista apresenta um corpo nu feminino na sua horizontalidade e de costas, configuração bastante em voga nos oitocentos. Para além da posição do corpo e da orientação da tela, o segundo plano de “*Euterpe*” e “*Estudo de Mulher*” divergem significativamente.



Figura 4: Rodolfo Amoedo. *Estudo de mulher*. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm, 1884. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Nesta última, o pintor apresenta uma modelo. O que possibilita a afirmativa é a ambientação da cena, o corpo é apresentado numa tomada interior, o ateliê de artista. A luz é lançada no corpo nu de costas dissipada na horizontalidade da cena, acompanhando uma fofa coberta bege e uma almofada branca estampada de motivos florais. Segundo

Sônia Pereira Gomes (2023, p.38), uma das características realista oitocentista – visíveis nas telas e legíveis nas páginas – eram as minuciosas e criteriosas narrativas dos cenários. Podemos praticamente sentir a confortável coberta bege que tomba sobre o felpudo tapete. Amoedo dedica-se demasiadamente à apresentação de cada um dos objetos e suas diferentes faturas. Como característico de suas telas da época, Amoedo dá significativa atenção à descrição dos ambientes internos e burgueses de destacado refinamento.

Euterpe não é uma mulher de carne e osso, mas uma musa. Muitos elementos convergem para sustentar a afirmativa. A primeira, e até demasiado evidente, é o título da obra. Em seguida, os elementos que iconograficamente sustentam a representação imagética da musa da música, como o aulo e a coroa. Ainda, se tomarmos como pressuposto da composição clássica do corpo nu, a paisagem já marcaria a figura feminina como deusa, ninfa ou musa. Apenas deusas, ninfas, musas ou sátiros eram apresentados completamente nus em meio a natureza (Arasse, 2015, p.186).

No segundo plano da obra, Amoedo concebe uma luminosa e sensível paisagem. O céu compõe três quartos da tela, restando uma curta porção reservada a terra e água. A musa está situada num gramado jardim onde são dados a ver alguns poucos arbustos, destacando-se um pequenino e florido na direita da tela e outros maiores no canto esquerdo da tela. O jardim apresentado na beirada do quadro é seguido por uma praia, sendo esta composta por clara água e seguidas por colinas, o que caracterizaria um rio, um lago ou uma baía. As cores suaves da composição evocam as pinturas, sobretudo as com viés mitológico, do pintor Pierre Puvis de Chavannes. Para além da combinação cromática, o pintor, que foi um dos mestres de Amoedo em Paris, pintou várias deusas, musas e ninfas gregas, como a pintura mural no Museu de Belas Artes de Lyon “*A floresta sagrada das artes e das musas*” (1884). Em meio à ambientação da praia e de seu largo céu, cromaticamente as flores se destacam. Elas compõem um pequenino arbusto quase na beira da praia – na divisória entre o gramado e areia – e estão principalmente dispostas sob o pedestal/banco no qual senta nossa divindade em questão. Essas sete flores são rosas de distintas tonalidades: cor de rosa, branca, amarela e vermelha. Seis delas estão dispostas na parte superior do pedestal e uma encontra-se caída e levemente desfeita na parte inferior dele.

Três elementos da composição de “*Euterpe*” de Rodolfo Amoedo merecem especial análise. Os dois primeiros já foram, de certa feita, mencionados neste breve artigo, o pedestal no qual nossa musa está sentada e o levíssimo véu que encobre o seu quadril. O

pedestal com voluta característica de uma coluna de estilo jônico evoca outra afamada personagem pictórica cujas origens também remontam à Antiguidade Clássica e que estava demasiado em voga no século XIX: Galateia de Pigmalião. O texto escrito por Ovídio, em *Metamorfose* narrava a história do rei da ilha de Chipre, que teria esculpido a mulher perfeita, apaixonando-se por ela e a convertido num ser real (Freedberg, 2010, p.383). Para além da larga influência literária no oitocentos – haja vistas as notórias obras de Zola e Balzac, são significativamente as telas que apresentam uma imagem da conversão de um material inerte num corpo repleto de vida, como Pigmalião e Galateia (1890), de Jean León Gérôme (1824-1904). A “*Euterpe*” apresentada por Amoedo não é uma estátua em marfim ou mármore. Todavia, o pedestal no qual ela está sentada nos faz, por alguns instantes, acreditar que Amoedo apresenta um resquício do tempo em que a deusa não havia sido dotada de vida. E então me dou conta de ter sido seduzida pela imagem, a musa de Amoedo não é dotada de vida. Ela é uma imagem pictórica.



Figura 5: Pierre Puvis de Chavannes. *A floresta sagrada das artes e das musas*. Óleo sobre tela montada, 460 x 1040 cm. Acervo: Museu de Belas Arte de Lyon.

O delicado e transparente véu que encobre a região pubiana de Euterpe, de Rodolfo Amoedo, nos faz relacionar com significativos nus da história da arte ocidental, os quais, por suas vezes, parecem citar a escultura perdida de “*Vênus de Cnido*” (350 a.C.), de Praxíteles. Figura feminina que “pousava em atitude de entrar para o banho ritual, e com uma das mãos ainda segurava a túnica acabada de retirar dos ombros” (Clark, 1957, p. 83). De lá para cá, ou melhor, de lá até o século XIX, são incontáveis as imagens de nus femininos apresentados com esse acessório em movimento.

O terceiro e último elemento a ser aqui analisado, e o que me fitou imediatamente os olhos na primeira vez que estive diante da tela, são as sete borboletas que figuram no alongado e suave céu pintado por Amoedo. Se em “*O Nascimento de Vênus*” (1486), de Sandro Botticelli (1445-1510), o vento que agita os acessórios em movimento sai da boca de Zéfiro, em Euterpe, o translúcido véu e as mariposas parecem dançar e seguir o ritmo entoada pelo aulo da musa da música. As borboletas e os drapeados são elementos que evocam que a imagem vem de muito longe. Para Aby Warburg, o movimento aparente de partes acessórias seria o elemento da Antiguidade que interessava aos artistas do Renascimento. “As influências dos modelos antigos na apresentação dos acessórios em movimento” (Warburg, 2015, p. 52).

Como relata Binswanger, enquanto internado, o historiador da arte alemão Aby Warburg costumava falar com as borboletas, e falava durante horas. As mariposas tornam-se, assim, uma imagem associada ao saber do movimento proposto pelo teórico. Isso pois, “O pensamento de Warburg não parou ainda de por a história da arte em movimento [...] Por em movimento, abrir e multiplicar: o pensamento de Warburg não simplifica a vida dos historiadores da arte” (Didi-Huberman, 2015, p.94).

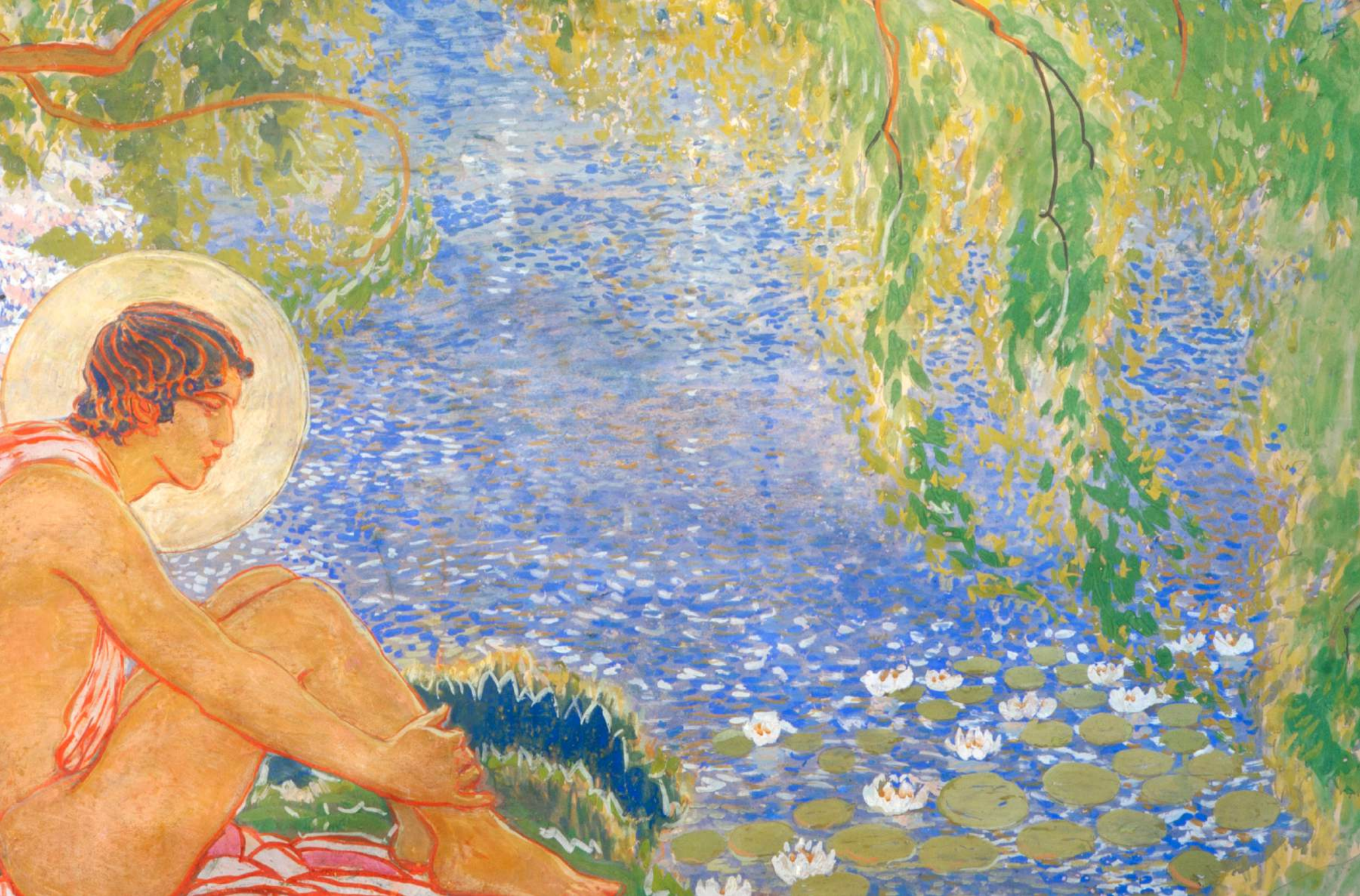
As borboletas e draperias da tela de Amoedo nos lembram que a história da arte foi uma disciplina colocada em movimento. Esses movimentos são notórios e múltiplos. São perceptíveis nos deslocamentos das temporalidades, o *Nachleben*, a partir dos quais o historiador problematizou uma nova apresentação possível de imagens que vêm de muito longe e encontram novas apresentações possíveis. Os deslocamentos geográficos, que colocam nossas imagens em inconstantes movimentos migratórios, cujas montagens do Atlas Mnemosyne são notórias. E o movimento das formas, os *Pathosformel*, que dão a ver as repetições que conjugam similitudes e diferenças.

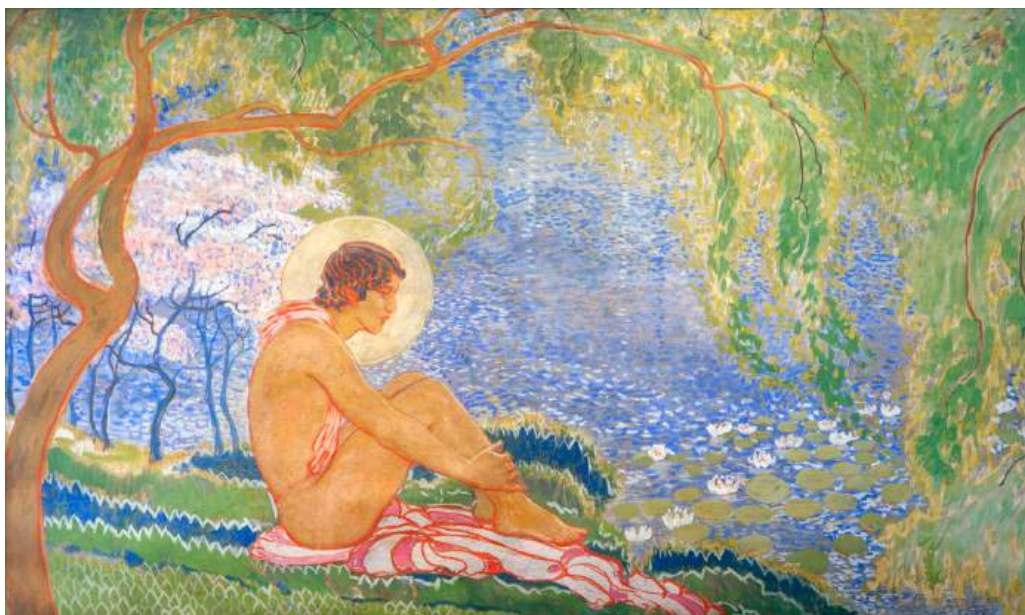
A Euterpe de Amoedo tem a nudez velada por um ligeiro e drapeado véu. O sopro de seu aulo ritmar toda a cena, põe o tecido e as borboletas a dançarem. O movimento

de ambos nos evocam muitos outros movimentos, dos lugares e dos tempos. Nossa imagem em questão conjuga muitos elementos iconográficos que caracterizariam a musa das músicas ao longo dos tempos, todavia nessa nova apresentação possível ela surge renovada a partir de novas relações associativas. O *Pathosformel* das ondulantes formas têxteis, o *Nachleben* que aponta para uma nova encarnação possível da musa. Enfim, não poderíamos esperar feito diferente de uma das filhas de Mnemosyne. A deusa que protegeu o mundo antigo do esquecimento, defendeu a entrada da biblioteca de Warburg e deu nome ao seu quadro de montagens imagéticas – o Atlas Mnemosyne.

REFERÊNCIAS

- AYALA, Walmir. **Dicionário de Pintores Brasileiros**. Rio de Janeiro: Spala, 1986.
- ALCIDES, Sérgio. Euterpe, atenção e deleite. **Nunt. Antiquus**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 131-154, 2019
- ARASSE, Daniel. **Désir sacré et profane. Les corps dans la peinture de la renaissance italienne**. Paris: Gallimard, 2015.
- BARATA, Mário. Século XIX. Transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter. **Arte Geral no Brasil**. Vol.1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.
- BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. 3 v.
- CLARK, Kenneth. **O nu. Um estudo sobre o ideal em arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1957.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas. Ensaio sobre a aparição**, 2. Lisboa: KKYM, 2015.
- DUQUE, Gonzaga. **Impressões de um amador. Textos esparsos de crítica (1882-1909)**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- FREEDBERG, David. **El poder de las imágenes**. Madrid: Grandes temas cátedra, 2010.
- PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: Editora C/Arte. 2008.
- PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte, ensino e academia: Estudos e ensaios sobre a academia de belas artes no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.
- PEREIRA, Sônia Gomes. **Más notícias de Rodolfo Amoedo**. São Paulo: Edusp, 2023.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2025





Na página anterior:
Figura 1: Belmiro de Almeida. *Sem título*, 1925. Têmpera sobre papel, 90X151 cm.
Coleção Collaço Paulo, Florianópolis, SC. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

9. São Francisco, Narciso ou Fauno? uma estranha iconografia em obra de Belmiro de Almeida da Coleção Collaço Paulo

Luana M. Wedekin

O Instituto Collaço Paulo foi inaugurado em Florianópolis em 2022 e trouxe a público em sua primeira exposição uma série de obras que ainda não receberam atenção acadêmica. Dentre os exemplares de nomes fundamentais da arte do século XIX no Brasil, a coleção conta com uma pintura em têmpera sobre papel de Belmiro de Almeida (1858-1935), datada de 1925 (Fig.1). Trata-se, sem dúvida, de produção marcante da faceta “cosmopolita” (Cardoso, 2008, p. 98) do artista, que aqui revela caráter francamente simbolista. Um primeiro estranhamento viria da atmosfera completamente oposta às suas obras mais conhecidas, como “*Arrufos*”, de 1887; mas ainda mantendo o aspecto figurativo e nem tão ousada quanto “*Maternidade em círculos*”, de 1908. O estranhamento não se refere à sua aberta filiação moderna, pois sabemos que o artista foi pioneiro na experimentação com as tendências da vanguarda europeia, mas por conta de sua singular iconografia.

A pintura em orientação horizontal é dominada por uma paisagem deslumbrante, composta de um chorão cujo tronco à esquerda emoldura esse lado da obra e seus galhos com folhas pendentes ladeiam toda a margem superior e a lateral direita. Essa moldura cria uma espécie de proscênio para a figura masculina delgada e nua sentada na relva, com as pernas dobradas e o braço que envolve a perna direita com a mão repousando no tornozelo. Ele está um pouco curvado, a cabeça se destaca pela presença de uma auréola dourada, e vemos seus cabelos curtos com mechas onduladas e seu rosto de perfil, cuja expressão serena é reforçada pelo olhar perdido. Repousa sobre um tecido listrado em branco e rosa com debruns vermelhos. Não é possível identificar se é uma manta ou uma vestimenta. Ao fundo, predominam os tons azuis e rosados, com um grupo de árvores de troncos finos e flores em tons cor de rosa claro à esquerda, à beira de uma superfície de água trabalhada à maneira impressionista, provavelmente um lago devido ao conjunto de flores aquáticas à direita. A obra está sem título no acervo. Não há pistas, portanto, sobre a identidade precisa do personagem representado.

Na história da arte, a identificação dos motivos de uma pintura pertence ao campo da iconografia, cuja etimologia remete à ideia de “descrição e classificação das imagens”. Para Mahiques, “a iconografia é a disciplina que nos permite conhecer o conteúdo de uma figuração em virtude de seus caracteres específicos e sua relação com determinadas fontes literárias” (2013, local. 167). Louis Réau define iconografia como “ciência das imagens”, e que esta não se limita a “descrever as obras”, mas “aspira a classificá-las e a interpretá-las” (2000, p. 13). Propomo-nos, então, levantar possibilidades de classificação e interpretação da enigmática obra de Belmiro de Almeida.

Um jovem rapaz sozinho, à beira de um lago ou de uma fonte poderia indicar o mito de Narciso, como aponta Hall (1979). Em *Metamorfoses* de Ovídio, originalmente datada de 8 d. C., encontramos uma fonte primordial para a iconografia deste mito:

[...] Havia uma fonte, límpida e prateada, de águas transparentes, em que nem pastores, nem as cabras que eles apascentam na serra, ou outros animais haviam tocado; a que nem ave alguma ou alguma fera, ou ramo caído de árvore havia turbado. Em redor havia erva que a proximidade da água alimentava, e uma floresta que não deixará aquecer o lugar por sol nenhum. O jovem, cansado pelo entusiasmo da caça e pelo calor, atraído pela beleza do lugar e pela fonte, descansou aí. [...] (2017, Livro III, 407-414, p.191).

Na *Iconologia*, de Cesare Ripa, cuja primeira edição data de 1593, fonte muito influente para arte ocidental desde então, pode-se associar este personagem mitológico ao “amor-próprio”:

Pintar-se-á esta imagem de acordo com o que antigamente se usava para representar Narciso, que se olha em uma fonte porque ama a si mesmo e não a algum outro. Isto é como vangloriar-se por inteiro nas próprias obras, concedendo-se a si mesmo toda satisfação e aplauso. Coisa esta muito infeliz e que provoca riso, tal como foi infeliz e ridícula para os antigos Poetas a fábula de Narciso (Ripa, 2016, p. 89).

Há um elemento contemplativo na pintura, mas o jovem não está observando o seu reflexo na água. Ele parece estar perdido em pensamentos ou, talvez, apreciando a paisagem.

Almeida criou uma cena de natureza exuberante, cujo caráter vibrante é obtido pela profusão de pinceladas curtas em cores puras: azuis, verdes, amarelos, brancos. As superfícies assim coloridas são contidas por contornos demarcados, em nada semelhantes aos artifícios do claro-escuro que o artista revelava dominar em suas obras naturalistas (“*Arrufos*,” “*A tagarela*”, “*A má notícia*”, para citar algumas obras anteriores a 1925, data da pintura aqui analisada). Tais marcas nos permitem aproximá-lo da tendência simbolista, especialmente Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), apontada por outros de seus estudiosos. Uma apreciação do artista francês assemelha-se com certa posição de Almeida: “Essencialmente, Puvis queria dar nova vida à tradição acadêmica [...]. Ele clamava àqueles que queriam seguir ideias modernas sem perder contato com a ortodoxia estabelecida” (Lucie-Smith, 1972, p. 81).

Embora a descrição geral de Ovídio não se contraponha à cena da pintura da Coleção Collaço Paulo, há que se observar que as plantas pintadas com grande ênfase decorativa não correspondem à iconografia do mito de Narciso, uma vez que nenhuma delas se parece com a flor do narciso, surgida após a morte do jovem enamorado de sua própria imagem refletida: “No lugar do corpo, encontraram uma flor amarela com pétalas brancas em volta do centro” (Ovídio, Livro III, 509-510, p. 197). A configuração da flor na pintura de Almeida assemelha-se à flor-de-lótus, que produz flores de numerosas pétalas brancas e/ou rosadas, e cujas folhas são arredondadas, sustentadas no espelho d’água por pecíolos.

Outro aspecto parece colocar em dúvida a identificação da pintura com o mito de Narciso: a auréola dourada em torno à sua cabeça. Levantou-se a hipótese de se tratar

de São Francisco¹. Notadamente um santo devoto à natureza, a hagiografia conta de seu simbólico gesto de despir-se das ricas roupas que usava como afirmação de sua opção pela pobreza e em defesa dos humildes. Na “*Legenda Áurea*”, Jacopo Varazze relata o episódio de forma breve. Francisco teve uma visão na qual a imagem de Cristo na igreja de São Damiano ordenou que ele reconstruísse “sua casa”:

Ele pôs todo o empenho em reconstruir a igreja, vendeu o que tinha e quis dar o dinheiro a um padre que o recusou por receio dos pais de Francisco; este então jogou o dinheiro no chão, como poeira desprezível. Seu pai mandou capturá-lo e amarrá-lo; ele restituiu o dinheiro, também entregou suas roupas e, nu, lançou-se nos braços do Senhor e desde então vestiu um cilício (2003, p. 837).

Contudo, na tradição iconográfica deste episódio da vida do santo, o gesto do abandono das roupas não se dá em meio à natureza e na solidão contemplativa, mas é ato público, geralmente denominado na iconografia de “*Renúncia aos bens terrenos*”, como nos afrescos de Giotto na Basilica di Santa Croce (1328) ou no afresco de Domenico Ghirlandaio em Santa Trinità (1483-86) (Fig. 2), ambos em Florença.

Tanto em Giotto quanto em Ghirlandaio, apesar da diferença de um uolo entre as obras, observamos Francisco que se despe de seus trajes e é acolhido pelo bispo de Assis, enquanto seu pai, irado com o gesto do filho e sua frequente atitude de dissipar o rico patrimônio da família em benefício da caridade, é contido por companheiros. E, embora São Francisco seja frequentemente louvado como amante da natureza, esta característica está cristalizada nas imagens de suas conversas com os pássaros² (o sermão dos pássaros) ou a pacificação do lobo³. Em todos os casos, ele geralmente aparece vestido com seu grosseiro hábito marrom.

Apresentamos aqui uma outra hipótese iconográfica, levantada pela semelhança formal com elementos dos figurinos e cenografia de uma das montagens dos *Ballets Russes*, que se apresentavam anualmente em Paris, desde 1909 até 1929.

A jornada artística de Belmiro de Almeida foi marcada pelo trânsito entre o Brasil (principalmente Rio de Janeiro) e a Europa (principalmente Paris). Gomes Jr. (2020)

1. Esta hipótese foi levantada pelo Dr. Marcelo Collaço Paulo, em comunicação pessoal, em 29/05/2023.

2. Assim relatou Varazze: “Com simplicidade de uma pomba, o beato Francisco convidava todas as criaturas ao amor do Criador. Pregava aos pássaros, que o escutavam, deixavam-se tocar por ele e só se retiravam depois de ter recebido sua permissão” (2012, p. 842-843).

3. Conta-se que Francisco amansou uma alcaeteia de lobos ferozes e o lobo de Gubbio (Frugoni, 2011).

estimou em vinte e seis anos o tempo que o artista passou na Europa, para onde viajou pelo menos doze vezes. Este intenso trânsito entre continentes, fê-lo, igualmente, até certo ponto, permeável para novas tendências europeias, algumas das quais, parece ter experimentado com certa consistência, “tomando emprestado” elementos do naturalismo e do divisionismo. Tais empréstimos revelam sua “curiosidade” e “inquietude” (Gomes Jr., 2020).

Cotejando as datas (algumas aproximadas) da presença de Almeida em Paris, é indubitável que ele teve oportunidade de, no mínimo, ouvir falar das impactantes montagens dos *Ballets Russes*. O primeiro espetáculo data de 1909⁴, mas não é certo de que Almeida estivesse na cidade. Contudo, em abril de 1911, o artista desembarcou em Paris para realização do conjunto escultórico póstumo de Afonso Pena. Ele permaneceu na capital francesa por pelo menos um ano, enviando as esculturas ao Brasil em maio de 1912, as quais foram posicionadas no cemitério em julho do mesmo ano (Gomes Jr., 2020).



Figura 2: Domenico Ghirlandaio. *São Francisco renuncia aos bens terrenos*, 1483-1486. Afresco. Afrescos da vida de São Francisco, Cappella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_Sassetti_Renunciation_of_Worldly_Goods.jpg

4. De 1909 a 1929 os Ballets Russes estiveram sob a impressionante direção de Sergei Diaghilev e se apresentaram praticamente anualmente em Paris (a exceção de 1916 e 1918). (Garafola; Baer, 1999)

Em 29/05/1912 estreava em Paris, no Théâtre du Châtelet, o primeiro escândalo do balé de Sergei Diaghilev (Kochno, 1970). *L'Après midi d'un Faune*, com música de Claude Debussy a partir de um poema de Stéphane Mallarmé (originalmente publicado em 1876); cenário e figurinos de Léon Bakst e coreografia de Vaslav Nijinsky. Boris Kochno, que foi bailarino da companhia e secretário privado de Diaghilev a partir de 1921, relata que foram escandalosos a novidade da coreografia de Nijinsky, em grande parte estática, com os bailarinos descalços assumindo posturas semelhantes aos baixos-relevos antigos, se movendo ritmicamente pelo palco, os corpos voltados para a plateia, mas as cabeças de perfil (1970, p. 81). Além disso, o fauno insinuava um ato de masturbação, que foi considerado “indecente”.

É impossível comprovar se Belmiro de Almeida esteve na plateia do teatro nas apresentações de *L'Après-midi d'un Faune*. Contudo, os jornais da época que cobriam as estreias teatrais não deixaram de noticiar a montagem⁵, que apareceu na capa do Jornal *Comædia*, principal diário cultural de Paris, no dia seguinte à estreia, em 30/05/1912. (Fig. 3)



Figura 3: *Comædia*, capa do exemplar de 30/05/1912. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7647645s>

5. Também encontramos uma crítica à montagem no jornal *La Presse*, de 31/05/1912; no *Le Figaro* de 30/05/1912 há uma bela ilustração do espetáculo, com Nijinsky como fauno e as ninfas ao fundo.

Na capa do periódico é possível ver fotografias de Nijinsky como Fauno e das Ninfas, além de três ilustrações realizadas por Édouard Manet. A montagem foi extensamente avaliada por Marcel Hébert e Gaston Pawlowski, e na página seguinte, havia uma fotografia na qual é possível ver a montagem com seu extraordinário pano de fundo pintado por Leon Bakst. (Fig. 4)



Figura 4: *Comædia*, p. 2 do exemplar de 30/05/1912. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7647645s>

Embora a apreciação no *Comædia* não fosse negativa, a recepção não foi unânime e o diretor gerente do *Le Figaro*, Gaston Calmette, escreveu na primeira página um “protesto” contra a montagem (1912). O texto provocou uma resposta de defesa por parte de Auguste Rodin no *Le Matin*, no qual aproximava Loïe Fuller, Isadora Duncan e Nijinsky, afirmando que eles “[...] recuperaram a liberdade do instinto e reencontraram o senso de uma tradição fundada no respeito pela natureza. [...] só eles podiam exprimir todos os problemas da alma humana” (1912, p. 1 – tradução nossa).

Foi, portanto, obra marcada pela polêmica, o que seria mais uma razão para que não fosse ignorada por Belmiro de Almeida, ele mesmo colaborador como caricaturista em jornais brasileiros ao longo de sua trajetória.

A *Comœdia Illustré* publicou um número “excepcional” sobre os *Ballets Russes*, com textos de apreciação da temporada e fartamente ilustrado com fotografias com os bailarinos vestidos com os figurinos e cenário. (Fig. 5)



Figura 5: *Comœdia Illustré*, folio 181, n. 18, 15/06/1912. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415038b/f4.item.r=Com%C5%93dia%20Illustr%C3%A9%201912>

Neste número da revista, há uma apreciação do jovem crítico Louis Delluc que revela a força marcante da montagem de Diaghilev: “A temporada russa terminou, mas esta ninfa e este fauno sutil permanecem em nós. Nossa memória não pode bani-los por muito tempo, e seu movimento, por ter penetrado na pedra, conquistou uma forma de eternidade” (1912, folio 184 – tradução nossa).

Nas fotografias, evidencia-se uma inovadora afirmação bidimensional numa arte do movimento. O projeto gráfico da revista explorou esta singularidade formal e emoldurou a imagem central com duas faixas com as ninfas enfileiradas como nos frisos egípcios ou nos sarcófagos romanos. Movendo-se como relevos antigos, os bailarinos não exploravam a dimensão da profundidade do palco. As ninfas e o fauno permanecem

quase exclusivamente num primeiro plano e o cenário está excepcionalmente próximo. Os ensaios fotográficos captam a frontalidade deliberada da coreografia (Fig. 6).

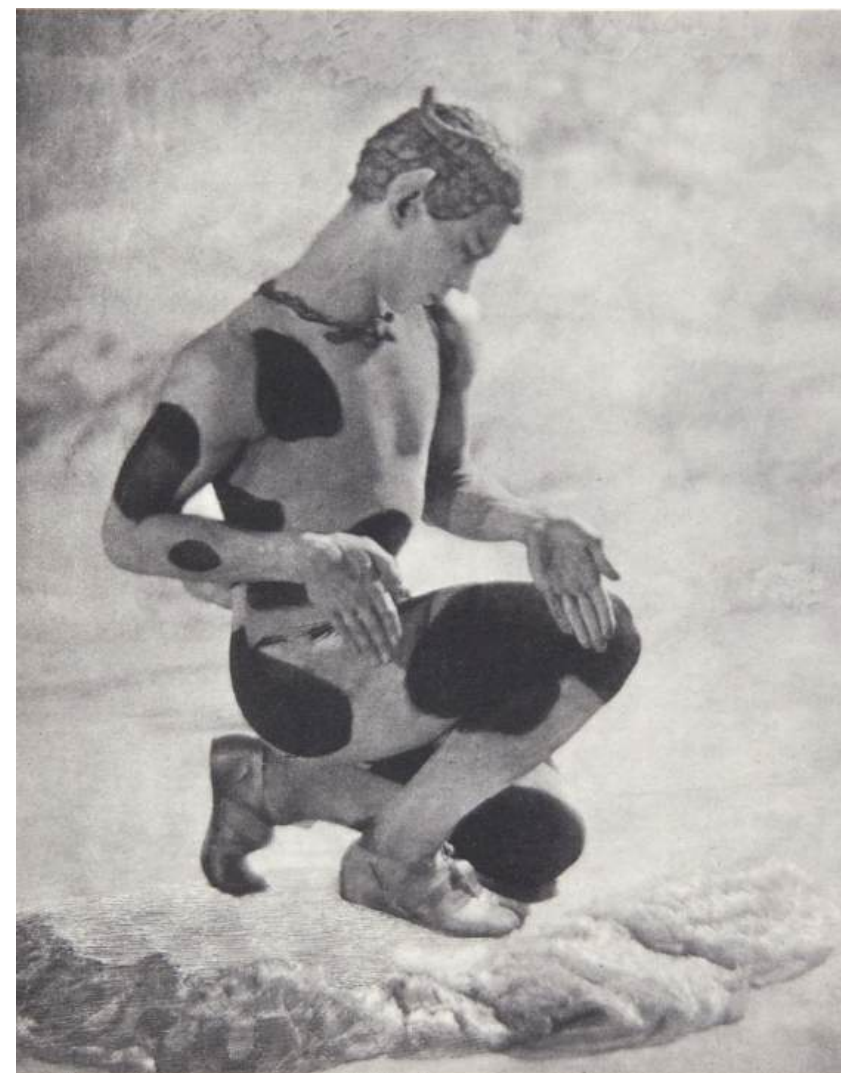


Fig.6 Adolf Meyer, *Retrato de Nijinsky como Fauno*, 1912.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijinski_apr%C3%A8s_midi_d%C2%B4un_faune_2.jpg

O tratamento da paisagem de Bakst, com seu forte apelo decorativo, se afasta definitivamente de uma paisagem em perspectiva no sentido da tradição pictórica (Fig. 7). Uma comparação esclarecedora pode ser realizada com o afresco de Ghirlandaio (Fig. 2),

no qual vemos a cena de Francisco se desenrolando em planos sucessivos, até o fundo com a paisagem da cidade em perspectiva aérea.



Fig.7 Leon Bakst, *Cenário para o Ballet L'Après midi d'un faune*, 1912. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27apr%C3%A8s-midi_d%27un_faune_by_L.Bakst_01.jpg

Considerações finais

Em 1926, numa das estadias no Brasil, Belmiro de Almeida foi entrevistado por Gastão Penalva para o *Jornal do Brasil*, e questionado se permaneceria no país natal, respondeu: “Não. Volto para a Europa no próximo dia 12. Vivo lá muito bem: sou conhecido, trabalho, passeio, na mais completa independência” (Penalva, 1926, p. 6). Dissidências o impediram de obter uma posição permanente na ENBA, que poderia, talvez, apaziguar seu espírito inquieto. Esta independência permitiu-lhe livre trânsito entre o Brasil e a Europa, além de colocá-lo em contato com tendências de vanguarda, algumas das quais experimentou diretamente, como o divisionismo (Reis Jr., 1984).

A hipótese de uma fonte iconográfica advinda dos *Ballets Russes* para a obra de Belmiro de Almeida esbarra na impossibilidade de comprová-la. Diante deste impedimento, buscou-se caminho diverso, explorando “nós de imagens”, termo usado por Jérôme Baschet (2014, p. 15). Discutindo a iconografia medieval, Baschet refuta a ideia da arte medieval como a “Bíblia dos iletrados”, afirmando que as imagens são “dotadas de capacidade operativa, de potência de efeito e de diversas formas de eficácia, elas não são pálidos recalques de doutrinas dos clérigos ou de outros enunciados certificados de outra forma” (Baschet, 2014, p. 9 – tradução nossa). Propõe um percurso metodológico no qual põe “imagens em relação” e “relações tecidas dentro da imagem, ligações seriais que se jogam entre as imagens; relações que associam as imagens às situações nas quais estão envolvidas” (Baschet, 2014, p. 15-16). Seguindo percurso semelhante, é possível aproximar Almeida e Diaghilev.

Há, de forma imediata, a semelhança formal. No estudo para o cenário (Fig.5), as ninfas, o fauno sobre a rocha, o lago, a montanha, tudo assume um caráter plano, como na pintura de Belmiro de Almeida.

Mas é possível também aproximar as imagens a partir da sugestão de uma atmosfera. A nudez da figura em ambiente exuberante na pintura no acervo da Coleção Collaço Paulo remete à noção de Arcádia. Há uma longa tradição literária e visual do tema, materializado em paisagens poéticas e líricas, mencionadas por Kenneth Clark com base na obra *Arcadia*⁶, de Jacopo Sannazzaro (1457-1530), que as descreve com suas “colinas da mais deliciosa beleza, cheias de árvores frondosas e de milhares de tipos de flores, dentre as quais são vistos muitos rebanhos pastando, vagando pelos campos verdes [...]” (1976, p. 114). Estas paisagens são frequentadas por ninfas nuas, sátiros e pastores que tocam suas flautas, ordenham ou tosam os animais. Tais paisagens ideais, como as classifica Clark (1976), tomam forma nas pinturas renascentistas de Giorgione (1477-1510) e Ticiano (1473/1490-1576); nas obras barrocas de Claude Lorrain (1600-1682) e Nicolas Poussin (1594-1665); e retornam, com tintas de nostalgia e melancolia na arte simbolista.

A obra de Belmiro de Almeida aqui analisada foi realizada em 1925, época em que o artista experimentava com o divisionismo. Mas a paisagem criada por ele não parece ser fruto da observação do fenômeno da luz.

6. Na novela pastoril de Sannazzaro, o protagonista Sincero, por conta de um amor não correspondido, foge de Nápoles rumo à Arcádia

Suas idas e vindas da Europa para o Brasil, deparando-se com o contraste entre a urbanizada capital parisiense e a exuberante natureza brasileira, não teriam evocado no artista uma reminiscência do fauno de Nijinsky? Na impossibilidade de uma resposta definitiva, resta-nos “pensar em imagens” (Baschet, 2014, p. 92) a partir da contemplação da Arcádia de Belmiro de Almeida.

REFERÊNCIAS

- BASCHET, Jérôme. *L'iconografia medievale*. Milano: Jaca Book, 2014.
- CALMETTE, Gaston. Un faux pas. *Le Figaro*, Paris, 58 année, n. 151, 30/05/1912, p. 1.
- CARDOSO, Rafael. *Arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- DELLUC, Louis. Le prélude à L'Après-midi d'un faune. *Comœdia Illustré*. Numéro exceptionnel sur L'Après-midi d'un faune, n. 18, f. 181, 15/06/1912.
- FRUGONI, Chiara. *Francisco de Assis: vida de um homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GARAFOLA, Lynn; BEAR, Nancy Van Norman. (Ed.). *The Ballets Russes and Its World*. New Haven; London: Yale University Press, 1999.
- GOMBRICH, Ernst. Objetivos e limites da iconologia. In: *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*/ organizador, Richard Woodfield. Porto Alegre: Bookman, 2012. p. 457-484.
- GOMES Jr., Guilherme Simões. Belmiro de Almeida, the Brazilian Manet? *Novos Estudos CEBRAP*, 118, p. 661-686, set. – dez. 2020.
- HALL, James. *Dictionary of Symbols and Subjects in Art*. New York: Harper & Row, 1979.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist art*. London; New York: Thames and Hudson, 1972.
- MAHÍQUES, Rafael García. *Los conceptos de iconografía e iconología*. v. 1. Madrid: Ediciones Encuentro, 2013. E-book kindle não paginado.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: 34, 2017.
- PENALVA, Gastão. O ilustre pintor patricio Belmiro de Almeida diz-nos um pouco da arte parisiense e da arte nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 160, 07/06/1926. No mundo da Arte, p. 06.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte Cristiano. Introducción general*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- REIS Jr., José Maria dos. *Belmiro de Almeida: 1858-1935*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1984.
- RIPA, Cesare. *Iconología I*. Madrid: Akal, 2016.
- RODIN, Auguste. La rénovation de la danse: Loïe Fuller, Isadora Duncan, Nijinski. *Le Matin*, Paris, 29 année, n. 10320, 30/05/1912, p. 1.
- VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

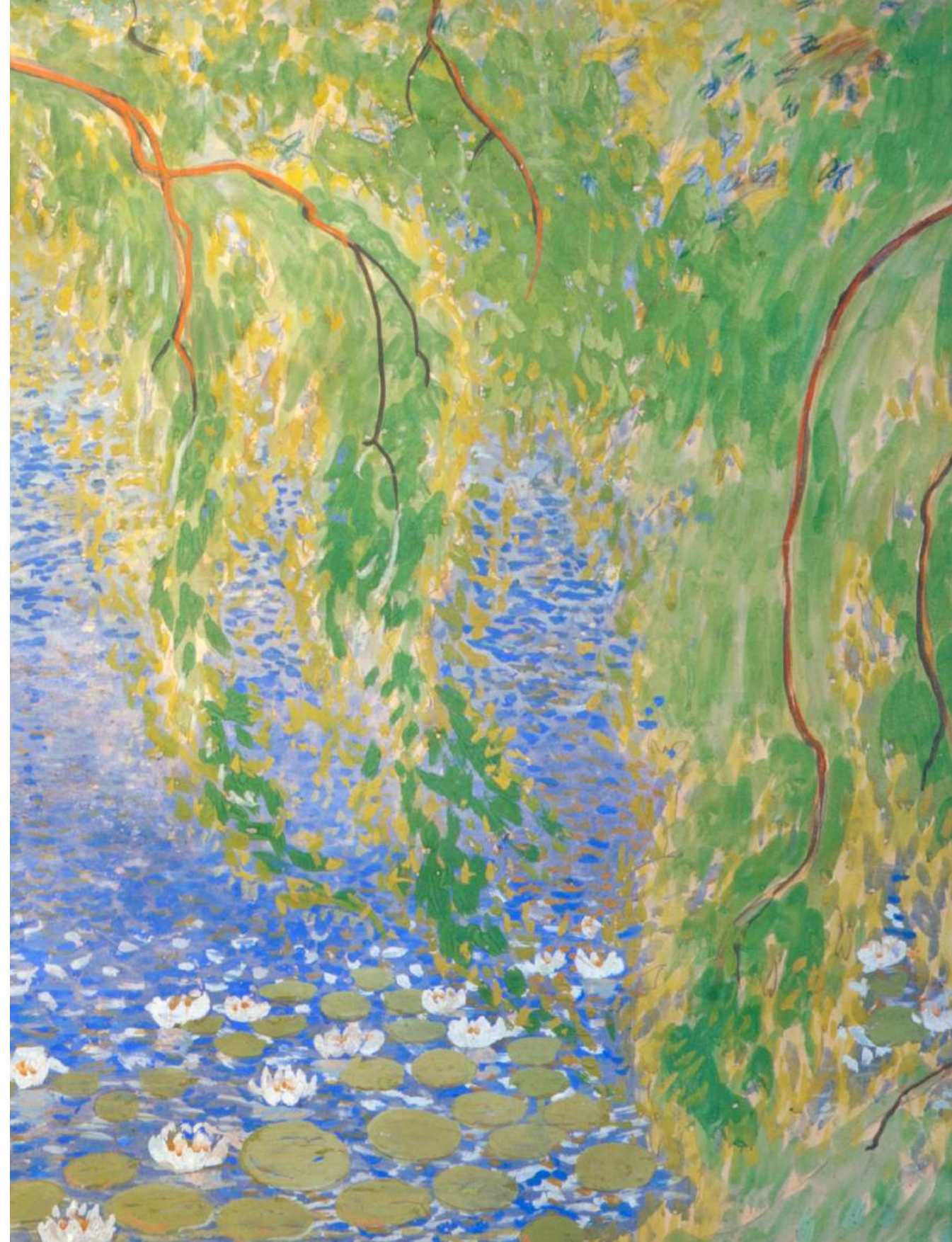






Figura 1: Estêvão Silva. *Sem Título*, c. 1880. Óleo sobre tela. 50 x 60 cm. Coleção Collaço Paulo, SC.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Na página anterior:

10. Estêvão Silva oferecendo a nação: natureza-morta na Exposição Universal de 1889

Luciane Ruschel Nascimento Garcez

Estêvão da Silva (1845-1891) foi um artista relativamente pouco conhecido no cenário geral das artes brasileiras, mas que representou um momento bastante significativo na nossa história. Nascido em Niterói, RJ, não sabemos se nasceu escravo, e foi alforriado ainda muito jovem, mas sabemos que foi filho de escravos, ou ex-escravos, o que no período era de certa maneira definidor de sua condição de vida (Pessoa, 2002). Como bem citou Marcelo Jorge, “Para entender melhor a pintura brasileira do século XIX, é importante primeiro entender um pouco sobre o período colonial do século XVIII (década de 1700)” (s/d, s/p)¹, também para entendermos melhor Estêvão Silva, precisamos nos remontar à Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, à qual o artista esteve conectado da década de 1860 até meados de 1880, e isto mesmo sendo filho de escravos, movimento que foi acontecer no decorrer da academia.

1. Disponível em: <https://www.artrenewal.org/Article/Title/history-of-brazilian-19th-century-art> com acesso em 08 de setembro de 2023.

Vamos inicialmente olhar uma obra do artista para compreendermos melhor a importância de sua trajetória e seu papel na construção da identidade brasileira do período do final do século XIX. Nesta imagem (Fig. 1) - pintura que faz parte da Coleção Collaço Paulo, em Florianópolis, SC - temos uma natureza morta, numa composição piramidal, equilibrada. Os claros e escuros permeiam a pintura, dando ênfase aos frutos, que são os elementos mais importantes da imagem. Três ramos de nêspera dão o tom amarelado da composição; também conhecida por ameixa-amarela, não nativa da flora brasileira, mas de origem asiática. O artista as mostrou amarelas, com luzes que dão volume às frutas e as tornam apetitosas, convidativas até. E podemos considerar que Estêvão teve sucesso em criar a pele aveludada tão característica das nêsperas, e que lhes confere suavidade, mesmo na imagem. Chegou ao Brasil mais como planta ornamental, e talvez tenha entrado na composição do artista como um fruto exótico, vindo de outro continente, e não como um recurso natural brasileiro. Já as pitangas aparecem em número menor na composição e exibem diversas fases de maturação. A pitanga, de origem brasileira, também chamada de *Eugenia uniflora*, tem o nome popular originário na língua tupi devido à sua cor quando está madura, um vermelho rubro profundo. Dois frutos do caju estão no centro à direita da composição, um em oposição ao outro, sendo que o menor não aparenta ser uma fruta muito suculenta. O caju também é de origem brasileira, e seu nome da mesma forma vem do tupi, significando “noz que produz”, e faz parte da alimentação indígena há muitos séculos. Existem menções de culturas e tribos que calculavam o intervalo de um ano de acordo com a floração do caju. Esta fruta já chamava a atenção dos europeus no século XVI, conforme consta no “Tratado da Província do Brasil”, de 1576, do historiador português Pedro de Magalhães Gandavo². O caju fez o movimento contrário da nêspera: foi levado para as Índias durante as navegações portuguesas dos séculos XVI e XVII, sendo uma fruta que se tornou muito apreciada e popular na Ásia (Araújo, 2010).

Percebemos nesta natureza-morta uma escolha conceitual de frutos, representando o movimento migratório das colonizações, inclusive referenciando as próprias migrações de escravos, a exemplo da família do artista, cujo movimento além-mar pode estar sendo mostrado pelos frutos e sua localização na composição, conectando as origens e assimilações de cada cultura. As Nêsperas se repetem em 1891 numa composição só para elas, como podemos observar na figura 2. Sem pratos,

2. Humanista português que esteve no Brasil na metade do século XVI e escreveu dois livros a fim de estimular a emigração portuguesa para a colônia. Os livros abordam a flora e fauna locais.

sem travessas, nem a mesa conseguimos divisar, somente as frutas se oferecem ao espectador, nas mais diversas nuances de luz e sombra, criando uma composição ao mesmo tempo harmônica e dinâmica, por sua diagonalidade insinuada nas cores, e nos claros e escuros.



Figura 2: Leon Bakst, *Cenário para o Ballet L'Après midi d'un faune*, 1912. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27apr%C3%AAs-midi_d%27un_faune_by_L.Bakst_01.jpg

Voltando à primeira imagem (Fig. 1), a jabuticaba preenche o prato à esquerda da cena, e até escapa dele, sendo essa uma fruta eminentemente brasileira. As primeiras famílias de origem italiana que se instalaram no estado do Rio de Janeiro no século XIX³, não encontrando a uva à qual estavam habituados para fazer o vinho, usaram da jabuticaba, tornando-a fruto popular e importante nas famílias italianas do período. Sabemos por textos e registros que os frutos eram olhados também simbolicamente, especialmente até o século XIX, o que torna importante uma análise da escolha de elementos de uma natureza morta (Araújo, 2010). Essas frutas, especialmente caju

3. Vide texto mencionado, publicado em 1576, além de registros de Frei Antônio do Rosário de 1702.

e jabuticaba, foram abordados também pelo Frei português Antônio do Rosário, em seu texto metafórico sobre as frutas do Brasil, publicado em Lisboa, em 1702, cujo consumo indicado pelo clérigo é o caju: “indica como fruta própria para os padres o caju, que, segundo seu texto, une duas frutas em uma só: a castanha e a polpa. Para ele, ambos ‘mostram a união, a paz e a concórdia que têm ou devem ter entre si’” (Meneses, 2015, s/p). Neste texto temos a configuração simbólica dos frutos, com elementos significativos abordados pelas representações artísticas, sejam literárias, ou visuais. Os frutos também são metáforas, como veremos no caso de Estêvão Silva e seu papel na arte brasileira de final de século, mais notadamente em 1889.

Até 1808, com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, o cenário artístico nacional era pouco fervilhante, muito mais pautado na produção religiosa, e ainda bastante controlado por Portugal, até que o rei português Dom João VI contratou um grupo de artistas franceses que acabaram fundando a Real Escola de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816. Em 1822, com a independência do Brasil, uma das inovações sociais foi a transformação em Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, sob o governo do imperador Pedro I, que daria oportunidades aos jovens artistas de ascendência negra também. Mas em 1840, já sob governo de D. Pedro II, a Academia tem seu papel ampliado na sociedade, assim como o auxílio financeiro, e se estrutura almejando uma formação artística ampla, nos modelos europeus. Outra grande mudança foram os prêmios fundados a partir de 1840, resultantes das Exposições Nacionais de Belas Artes, que avaliavam a produção tanto dos alunos da escola, quanto dos artistas da corte. O prêmio mais cobiçado era uma viagem de estudos ao artista vencedor, oportunizando um tempo de pesquisa nas Academias de Belas Artes da França e da Itália, além de outras viagens em prêmio patrocinadas por fundo privado do imperador e cujos critérios eram menos claros. Essas viagens eram muito cobiçadas, até porque num momento em que a circulação de imagens era algo muito restrito, essa era a forma de melhor capacitar os artistas: dando-lhes a oportunidade de ver em primeira mão o que a história da arte oferecia.

Entretanto, é importante notar que poucos foram os artistas negros que alcançaram este privilégio, de serem premiados com a cobiçada viagem de estudos à Europa. E Estêvão não foi exceção. Todavia, foi convidado a participar da Exposição Universal de 1889, uma das mais famosas entre as edições do evento, e Estêvão Silva foi o artista mais representativo do Pavilhão do Brasil em Paris.

“O moderno não se define pelo tempo presente - nem toda a arte do período moderno pode ser considerada moderna -, mas por uma nova atitude e consciência da modernidade”, declara Baudelaire, em 1863 (Baudelaire, 2010). A experiência urbana e seu entorno - o sujeito que desfruta do cenário urbano momentaneamente e no anonimato - é a experiência enfatizada pelo poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867), uma forma de vivenciar a cidade moderna, especialmente a Paris do final do século XIX, que é de onde o escritor fala. Cidade cujo processo de modernização foi implementado por reformas urbanas, especialmente entre 1853 e 1870, favorecendo a sociedade em amplo florescimento no período pós-revolução. Este movimento vem acompanhado da revolução da indústria e do comércio, o surgimento de novos materiais e tecnologias, tudo isso sendo núcleo das Exposições anuais, cujo primeiro evento havia sido em 1851, na Inglaterra vitoriana. Se tornou um evento anual, englobando vários continentes, tanto como participantes, como anfitriões, incluindo na mesma feira inovações em termos de design, tecnologias e materiais. Um espaço para explorar o que de novo o mundo apresentava, nas artes, ofícios, recursos naturais, e até no turismo. Vale notar que, neste contexto, a arte do momento tem um tom romântico que ganha força, assim como as novas temáticas cotidianas, por vezes num espírito crítico ao franco progresso industrial em desenvolvimento.

No Brasil, o Modernismo se fortaleceu no cenário paulista devido a uma série de fatores, entre eles a elite intelectual que era mais conectada às tendências europeias e um pouco mais afastadas do conservadorismo artístico da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. O aquecido fluxo econômico no Estado de São Paulo, devido ao comércio do café, ajudou a acelerar o interesse pela arte e pela cultura, espelhados nas sociedades europeias. Os imigrantes italianos que vieram para a cidade no início do século trouxeram várias referências culturais que alimentaram este cenário.

Chegamos então na décima edição da Exposição Universal, em 1889, que foi organizada em Paris e que colocou o Brasil no mapa das artes na Europa, em plena capital cultural do momento. Por ocasião do centenário da Revolução Francesa (1789) e da queda da monarquia, Paris decidiu então, já em 1878, organizar uma Exposição Universal excepcional em 1889. Por esta razão política, foi oficialmente rejeitada por todas as monarquias europeias, o que também incentivou ampla participação dos países das Américas. Com mais de 60 mil expositores, incluindo 27.000 estrangeiros, e sobretudo 32 milhões de visitantes na exposição, que incluía o Palácio das Belas Artes

e o Palácio das Artes Liberais, foi um marco na história destes eventos e na cidade de Paris. Indústria e tecnologia nas vitrines, vide a inovadora Torre Eiffel inaugurada no evento, além de telefones e fonógrafos, que também aguçaram a curiosidade do público. Para valorizar os produtos e possíveis parcerias comerciais de cada nação participante, havia espaços específicos que abordavam os recursos naturais de cada local; por exemplo, um pavilhão foi designado especificamente para apresentar o petróleo: sua formação, seus usos possíveis e as principais jazidas. O caráter predominante desta exposição foi mostrar as novas tecnologias e desenvolvimentos, além de potenciais recursos aptos ao comércio, visando processos de exportação e acordos comerciais.

Uma inovação foi que o Pavilhão do Brasil incluiu uma galeria de arte. A participação brasileira visava transmitir duas mensagens centrais: a recente abolição da escravidão e as oportunidades para emigrantes europeus. Desde a configuração do pavilhão já foi pensada neste intento, ostentando em sua entrada uma escultura de um índio representando o rio Tietê, e emoldurando a porta principal, azulejos em faiança, decorados com motivo de ramos de café, um dos grandes atrativos nacionais. E foi neste cenário, neste contexto, que o Brasil levou Estêvão Silva como artista com maior quantidade de obras a ser mostradas, sendo assim o grande representante da arte brasileira. Não que o país estivesse tentando a vender obras de arte, a agenda era, através das obras, oferecer a nação e suas riquezas, mostrar o Brasil como uma nação produtora, rica em recursos e possibilidades, tanto para comércio quanto para turismo. Aquecer as transações comerciais e parcerias turísticas.

Um ponto importante a ser notado nesta escolha é que a participação brasileira foi proposta por Antônio Prado, cafeicultor, político e banqueiro proprietário do Banco do Comércio e Indústria do Estado de São Paulo, que em 1889 tomou posse como prefeito da cidade. Desta feita podemos concluir a escolha representativa da galeria brasileira como expressão da política da família Prado. Apesar do apoio da família imperial, a participação brasileira não contava com aceitação unânime, pois a Exposição de 1889 justamente estava celebrando o centenário da Revolução Francesa, e a decorrente queda da monarquia francesa, o que refletia nas camadas de apoio monárquico brasileiras.

A equipe de organização do Brasil foi formada um Comitê Franco Brasileiro para este fim (Chaimovich, 2020). A família Prado - que teve papel importante nos processos de abolição da escravatura, inclusive promovendo a imigração de famílias,

sobretudo italianas, para suprir as demandas nas fazendas, especialmente de café - estava nesta comissão, além de estar em negócios da família com empresários estrangeiros e negociar empréstimos para São Paulo. “Em 1889, interessava aos Prado anunciar aos centros capitalistas a recente abolição da escravidão e o dinamismo da economia agrária para atrair mão-de-obra europeia. A comissão brasileira evitava representar o país como exótico, buscando destacar matérias-primas com potencial econômico global, sobretudo o café” (Chaimovich, 2020, p. 1).

Neste cenário de vitrine global, oferecendo inovações e aquecendo os comércios, o Brasil tinha interesse em oferecer seus produtos: café e cacau, entre tantos outros, e firmar vendas. Estêvão Silva foi providencial na situação.

Segundo Chaimovich (2020, p. 2),

No catálogo de 1889, constam obras na ordem das naturezas-mortas, paisagens, retratos, cenas de gênero, cenas históricas, sendo uma da Proclamação da Independência e uma da abolição da escravidão, e uma cena religiosa cristã. Na galeria do pavilhão brasileiro, há uma discrepância na distribuição de obras por artistas: cinco artistas apresentavam uma obra; dois, duas obras; outros dois, três obras; um, cinco obras; e outro, vinte e seis obras: Estêvão da Silva (1845 – 1891).

Este é um dado bastante instigante, mostrando que, mesmo não tendo sua participação nos gêneros mais desejados, as naturezas-mortas de Estêvão Silva foram o grande acervo de artes plásticas no Pavilhão do Brasil, configurando a imagem nacional artística do momento, um trunfo que cativava o espectador pela beleza da obra, sutilmente exaltando as riquezas nacionais. Os artistas presentes na Exposição de 1889, no geral, participaram com gêneros considerados importantes, especialmente pela Academia de Belas Artes (vinculada ao governo), como por exemplo a pintura histórica. As Academias de Belas Artes hierarquizavam os gêneros artísticos, cenas históricas, religiosas, paisagens e retratos; temas relativos ao sujeito e seus feitos eram passíveis de serem premiados com a viagem de estudos nos salões nacionais. Natureza-morta não entrava nesta disputa, gênero não importante o bastante para abocanhar o prêmio máximo, não era valorizada o suficiente para concorrer a tamanho prestígio. Natureza-morta tinha também outro caráter, como bem nos coloca José Carlos Durand:

[...] a pintura acadêmica condenava suas artistas, dizendo: ‘havia ainda [...] uma clara distinção entre ‘pintura masculina’ e ‘pintura feminina’. As obras das ‘artistas-

pintoras', existiam várias — estavam dentro da definição tacitamente aceita no mundo acadêmico do que fosse a pintura feminina. As mulheres não se dedicavam aos temas maiores - históricos ou alegóricos – e dificilmente à paisagem. A 'pintura feminina' por excelência restringia-se à temática própria do seu mundo: os retratos - de preferência de mulheres, crianças e de pequenas cenas domésticas; ou as naturezas-mortas - de preferência, com flores. Temas que deviam ser executados com técnica tal que deixasse transparecer toda a delicadeza — de assunto, cor ou pincelada — eminentemente feminina. (Durand, 1989, p. 48-49)

Localizando no contexto de época, é quase como menosprezar o gênero pictórico da natureza-morta ao gênero feminino como artistas. Algo que equivale a colocar a natureza-morta no espectro do passatempo artístico, sem a devida seriedade. E era exatamente este o tema das pinturas de Estêvão Silva neste momento. Que por diversas razões, reduziu seu espectro poético à natureza-morta, mesmo havendo sido premiado ainda na Academia Imperial de Belas Artes, nas décadas de 1870 e 80, por pinturas de cenas históricas, paisagem e desenho figurativo (Pessoa, 2002).

Entretanto, também é importante ressaltar o contexto em que se encontrava o Brasil neste momento da Exposição Universal: em 15 de novembro de 1889 deu-se a Proclamação da República, e com isso a Academia Imperial de Belas Artes transformou-se na Escola Nacional de Belas Artes. Muda o teor da instituição, estavam mudando os valores praticados pela sociedade, ou talvez estivessem mudando a forma como lidavam com as situações de maneira que a mensagem recebida fosse outra. Exaltando a abolição da escravatura e a Proclamação da República, o Brasil se aproximava das nações europeias que estavam com olhares críticos para a sociedade brasileira, e, portanto, não era o cenário ideal para concretizar negócios no continente europeu. Na figura 3 vemos uma composição que exalta a riqueza, a fertilidade do solo brasileiro na diversidade das frutas apresentadas, além do vaso de flores em meio a isso tudo, em frente a um papel de parede floral, colocando o cenário da natureza-morta alinhado aos cenários europeus de casas decoradas no estilo.

Neste cenário vigente é compreensível que as artes valorizassem, mesmo que apresentando sutilmente, produtos como o cacau e café, este último sendo parte dos negócios da família Prado, entre outras famílias importantes do Estado de São Paulo e de Minas Gerais, gerando uma renda considerável ao país já nesse momento, sem mostrá-lo como a imagem exótica, mas como um produto nacional plenamente

valorizado, exaltando a tropicalidade brasileira. Acrescente-se a isso a situação do artista: negro, pobre, descendente de escravos, elevado a artista prestigiado na capital francesa, pouco tempo após a libertação da escravatura. Textos de época sublinham o estado de penúria financeira de Estêvão como sendo vítima desta “fatalidade genética”, deixando claro o quanto os descendentes de escravos, ex-escravos ou recém libertos, invariavelmente viviam em situação difícil (Pessoa, 2002). Sobrevivia pintando naturezas-mortas, e no final da década de 1880 lecionou desenho, foi um grande representante da Academia Imperial de Belas Artes. “Nesse sentido, o destaque de Estêvão da Silva exemplifica a figura do negro livre no Brasil exercendo uma forma superior de trabalho um ano após a abolição da escravidão, num pavilhão que visava a incentivar o negócio de imigração de trabalhadores livres capitaneado pela família Prado” (Chaimovich, 2020, p. 2).



Figura 3: Estêvão Silva. *Natureza-morta*, c. 1880. Óleo sobre tela. 65 x 81 cm. Coleção Agnaldo de Oliveira, SP.. Fonte da imagem: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22999/estevao-silva/obras>. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini



Figura 4: Estêvão Silva. *Natureza-morta*, c. 1884.. Óleo sobre tela. 61 x 61 cm. Coleção Reginaldo Bertolino, SP.. Fonte da imagem: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22999/estevao-silva/obras>. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini

Na figura 4 vemos um destes exemplos, de 1884, uma composição na qual o café aparece tímido, mas em posição de destaque, em frente à suculenta melancia. Ao mesmo tempo em que a pintura exalta a riqueza brasileira, convida ao desfrute na fruta madura que se abre para o espectador, localizada em meio a um jardim, ou a mata atlântica, posto que nesta composição, Estêvão não coloca suas frutas no ambiente doméstico, mas convida o público a conhecer a vasta flora nacional, quase um convite ao um piquenique.

O artista criou cenários, histórias, com suas naturezas-mortas. Não foi por seu temperamento que foi escolhido para a grande Exposição Universal de 1889, tinha gênio intempestivo, e não era de fácil manejo. Inclusive algumas anedotas contam de seu estilo um tanto *avant-garde*:

Dotado de sentido de humor, [Estêvão] terá sido um precursor do que atualmente se conhece como arte *happening*. Em uma de suas exposições com quadros de frutas, fez permanecerem frutas verdadeiras (goiabas, caju, jacas, etc.) escondidas por detrás dos trainéis, o que surpreendia os visitantes que até *percebiam em suas telas cheiro forte das frutas*. (Campofiorito, 1983, p. 77 – Grifo no original)

Entretanto, nem o gênero natureza-morta, - com o qual o artista se conformou, desenvolveu e ganhou espaço na história da arte – nem sua biografia o impediram de figurar entre os grandes artistas de seu tempo. Visto hoje como um artista que superou os obstáculos, criou sua própria história desfrutando das oportunidades que a vida lhe ofereceu, foi tardiamente reconhecido na história da arte brasileira, mas teve seu mérito ao representar as riquezas brasileiras no cenário parisiense do final do século XIX, entre essas riquezas, seu grande talento.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Sarissa Carneiro. 2010. “A história (1576) De Pero De Magalhães Gândavo: Notas Para Uma Releitura Desde a retórica E a gramática”. In: **Locus: Revista De História** 15 (2). Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20120>. Com acesso em 27 de agosto de 2022.
- BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna [1863]**. São Paulo: Editora Autêntica, 2010.
- CHAIMOVICH, Felipe. “A galeria brasileira de belas-artes na Exposição Universal de 1889”. In: 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: **Pesquisas em Diálogo**. De 07 a 11 de dezembro de 2020. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2020/anais/index.html> com acesso em 08 de agosto de 2021.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985**. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MENESES, José Newton Coelho. Pátio cercado por árvores de espinho e outras frutas, sem ordem e sem simetria: O quintal em vilas e arraiais de Minas Gerais (séculos XVIII e XIX). In: **Estudos de Cultura Material**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material 23 (2). Jul-Dez, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672015v23n0203> Com acesso em 02 de setembro de 2023.
- PESSÔA, Alexandre Neiva. **Estêvão Silva e a Pintura de Naturezas Mortas no Brasil do Século XIX**. Dissertação de Mestrado em História e Teoria da Arte Orientadora: Profª. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro. Agosto de 2002



010

M DE ILANO



Na página anterior:
Figura 1: Martinho de Haro, *Sem título*, c.1970, óleo sobre compensado, 37.7 x 49.3 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

11. À mesa com De Haro

Cibele da Silva Ribeiro

Sobre uma mesa estranhamente inclinada, um grupo de objetos se assenta precária e desinteressadamente. Os três peixes – corvinas? paratis? tainhotas? – são os primeiros a serem notados, e aparentam ter alguma vida. Recém pescados, pareceriam nadar, caso estivessem em contato direto com o tampo de madeira que o artista cobriu com pinceladas sinuosas. Dividem espaço com uns quantos siris – esses sim, mortos e cozidos – e uma cesta com cebolas. Contendo um dos peixes, um prato branco retangular espelha outra forma, um jornal, que, depois de lido, servirá para embrulhar os peixes que restarem. Embaixo uma corda e uma rede, testemunhos máximos do fato de que a refeição que aí se mostra aguarda o pescador que, a julgar pelas portas abertas do rancho de madeira, logo voltará.

Não há dúvidas de que a pintura descrita logo acima, é um exemplar do gênero pictórico conhecido como natureza-morta. Ainda que ao menos trezentos anos a separem das primeiras naturezas-mortas, pintadas na Holanda do século XVII, é possível encontrar elementos iconográficos e configuração semelhantes: a mesa montada com produtos alimentícios, caça, flores, utensílios e/ou objetos cotidianos diversos. Mas e quanto às formas e cores? Pelo visto, não são as mesmas. Quais são as diferenças?

Celebrado por suas pinturas de paisagens florianopolitanas, o catarinense Martinho de Haro (1907-1985) é considerado o principal – senão o único – pintor moderno do estado de Santa Catarina e quiçá o mais importante na interpretação do tema da paisagem (Andrade Filho, 2007). Artista profissional e conhecedor da tradição de sua área, cursou a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e chegou a estudar na França, tomando aulas com o pintor fauvista Othon Friesz (1879-1949) e mantendo contato com a produção de Albert Marquet (1875-1947), Maurice de Vlaminck (1876-1958), André Derain (1880-1954) e Pablo Picasso (1881-1973), dentre outros (Ayala, 1986). Martinho mesclou o vocabulário moderno a uma maneira própria de retratar seus motivos, o que, como observou Sandra Makowiecky (2019), fez dele um modernista singular.

Para o crítico de arte Walmir Ayala (1986, p. 42), foi no terreno da natureza-morta que De Haro “criou sem dúvida seus momentos mais plenos e criativos”. O mesmo pode ser dito tomando a natureza-morta em relação à arte moderna. Com o auxílio do gênero – de todos, o mais estável – os artistas modernos puderam desenvolver, dentro do conjunto de ações de reação à tradição, as inovações mais decisivas. É possível afirmar que foi no contexto da natureza-morta que se descobriram a colagem, a *assemblage*, o ready-made e as esculturas moles, dentre outras novidades (Rowell, 1997). No início do século XX, e mesmo antes, com Paul Cézanne (1839-1906), por exemplo, a natureza-morta era, portanto, um campo de experimentação formal. Como observou o diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), Glenn Lowry, no prefácio do catálogo da exposição *Objects of desire: the modern still life*,

Dentro do sistema de gêneros que funcionou ao longo do século XIX, a pintura de natureza-morta, que tem suas origens como um tema independente no início do século XVII, ocupava a posição de menor importância. No entanto, precisamente porque a natureza-morta não foi investida dos complexos significados e aspirações associadas aos gêneros mais estimados, como a pintura histórica ou o retrato, ela se tornou o veículo perfeito para que os artistas de vanguarda do século XX a transformassem em um meio vital de expressão contemporânea. (Lowry, 1997, p. 6, tradução nossa)

Se o cenário moderno na Europa era o de experimentação da forma, o do Brasil era mais contraditório. A formação de Martinho se deu no momento em que também se formava a própria concepção de modernidade no Brasil. Tardia, se comparada à da Europa, a arte moderna brasileira forjou-se quando aquela se encontrava num contexto

de “retorno à ordem”. O fenômeno ocorreu no período do entreguerras, e teve como característica o recuo das inovações vanguardistas mais radicais, por parte de artistas de países como França, Itália e Alemanha, a fim de reabilitar-se a certos valores da tradição e da cultura nacional. Além disso, quando do nascimento da arte moderna, a realidade do Brasil era bastante diferente da realidade da Europa. A revolução tecnológica ligada à idade industrial, e as transformações geradas por esse novo modelo, que concorreram decisivamente para a vontade de atualização profunda dos artistas modernos europeus, mostrou-se muito menos efetiva por aqui (Chiarelli, 1994, 2002; Fabris, 1994, 2002).



Figura 2: Willem Kalf, *Natureza-morta*, s. d., óleo sobre tela, 87 x 70 cm, Sammlung Pinakothek, Munique. Fonte: Sammlung Pinakothek (2023).

A arte do modernismo brasileiro não foi moderna no sentido da ruptura vanguardista, mas sim um campo no qual o tradicional e o moderno podiam conviver sem maiores problemas. Por fim, pela soma de fatores diversos, os artistas do nosso modernismo –, pelo menos em um primeiro momento –, preocuparam-se muito mais com a definição de uma identidade artística nacional singular e, mais tarde, com um engajamento social, do que com as questões que principalmente moveram o modernismo europeu, ligadas à própria arte (Chiarelli, 1994, 2002; Fabris, 1994, 2002).

Dados tais sentidos introdutórios acerca do contexto da formação artística de Martinho, voltemos à sua mesa. À primeira vista, observamos que sua natureza-morta, pintada na década de 1970, difere bastante daquelas naturezas-mortas iniciais (Figura 2), que obedeciam aos expedientes e valores da pintura tradicional, tais como a utilização do modelado – passagem suave entre luz e sombra – e da perspectiva – projeção de um espaço tridimensional sobre uma superfície bidimensional –, ambos para que a imagem retratada parecesse o mais verossímil possível. A visão criada por De Haro é marcada pela planura e distorção. Diverge também em relação ao tratamento do material: as pinceladas são bem visíveis, e destacam os contornos duros dos objetos, ao contrário da pintura tradicional, na qual, apesar do desenho firme, procurava-se esconder as marcas da feitura e suavizar os contornos.

Já os elementos iconográficos e sua disposição, embora tornem a pintura de Martinho de Haro imediatamente reconhecível como um representante do gênero, também não são exatamente os mesmos de outrora. Nas naturezas-mortas holandesas típicas, os objetos selecionados, apesar de ordinários, eram mais simbólicos e menos informais, e a cena se dava quase sempre num interior, com fundo escuro ou neutro. De Haro, a exemplo das naturezas-mortas cubistas, elege objetos mais coloquiais e que remetem à vida urbana ou moderna, como o jornal ou, conforme visto em outras cenas, as cartas de baralho (Fig. 3). Também coloca tudo em um exterior, chegando a salientar o céu como se fosse um quadro dentro do quadro (Fig. 1), procedimento esse sim, comum também em pinturas tradicionais. Mas o artista vai além. Em diversas outras naturezas-mortas dos anos 1970, dispõe mesmo os objetos direto no chão de areia da paisagem praiana, compondo inusitados agrupamentos com louças decoradas, copos de vidro, violões, siris vivos e mortos, conchas que ora parecem arranjadas, ora ocasionais, frutas, pratos e toda sorte de objetos, assumindo a natureza-morta como assunto principal, mas diversificando céus e mares num todo relevante.

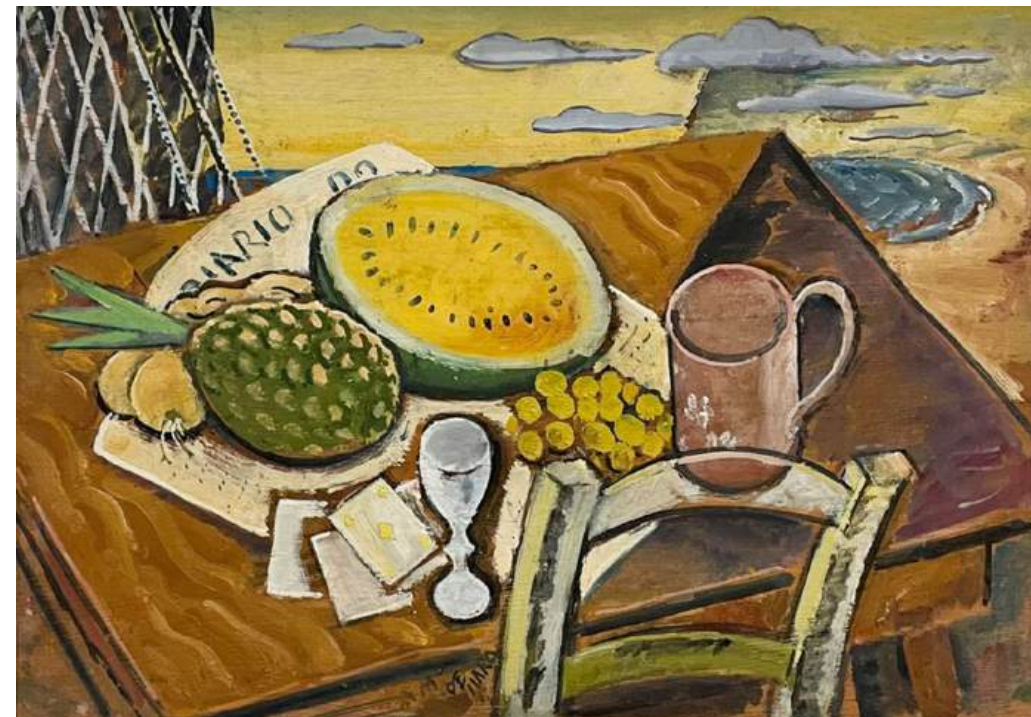


Figura 3: Martinho de Haro, *Sem título*, 1976, óleo sobre madeira, 32 x 45 cm, coleção particular. Fonte: Tnt Arte (2023).

Todo o vocabulário de Martinho na pintura que aqui analisamos, enfim, aproxima-o de uma outra tradição. “Tudo dizendo no idioma moderno”, para usar as palavras de Andrade Filho (2007, p. 49), De Haro evoca e menciona a pesquisa de outros artistas, integrando-a à sua própria. Como vimos, durante a arte moderna, os artistas retomaram a natureza-morta, fazendo dela um veículo para o exercício formal. A adoção do gênero representou um elo de continuidade com a tradição; mas também transformou o próprio gênero. Martinho de Haro, como também vimos, insere-se no contexto do modernismo, sendo apontado por muitos como uma de suas maiores expressões no país. Sua sintonia com os expedientes modernos é principalmente tida em conta pela paisagem, gênero a que dedicou o maior número de trabalhos, mas igualmente verificável na natureza-morta que ora investigamos. Como assinalou Andrade Filho,

Como poderia nos escapar o fato de que Martinho pintou naturezas-mortas tendo-as concebido na mais categórica resolução do modernismo? Elas se mostram radicais no tratamento chapado das superfícies, e eficazes no afã de coisificar,

através da linguagem, o conjunto do mundo empírico a ser reinventado pela pintura. Outra demanda moderna. (Andrade Filho, 2007, p. 41)

O pintor moderno cuja herança podemos mais distintamente rastrear na abordagem técnica da natureza-morta sem título de Martinho é o francês Paul Cézanne. Expoente na formação da arte moderna, Cézanne operou notáveis experimentações formais nas naturezas-mortas de suas últimas décadas de vida. Um olhar apressado provavelmente não nota nada incomum. Mas, com um exame apenas um pouco mais atento, o observador verifica surpreso que o espaço dessas pinturas é repleto de ambiguidades, permeado por distorções tão sutis quanto vigorosas. Cézanne conseguia esse efeito tanto pela disposição dos objetos, inclinando, virando e agrupando cada um com minúcia, como pelo desejo de abarcar em uma mesma imagem as diferenças de percepção produzidas a cada vez que os olhava. Como destaca Neil Cox,

As magistrais naturezas-mortas de Paul Cézanne pintadas nas décadas de 1880 e 1890 recorrem a complexas construções espaciais, as quais permitem peculiares alinhamentos de arestas, bem como o estranho amontoar de objetos que, em boa ordem pictórica, deveriam afastar-se, revelando assim o esforço do artista em representar o modo como as superfícies das coisas se aproximam de nós graças à profundidade visual. (Cox, 2011, p. 35)

“*Natureza-morta: jarro de leite e frutas sobre uma mesa*” (Fig. 4), de cerca de 1890, por exemplo, é uma pintura tão fascinante quanto esquisita. Cézanne a compôs conciliando pontos de vista presumidamente inconciliáveis. Começamos pela mesa, que não está numa posição normal. Aparentando ser comprida e estreita, tem a base levemente caída para a esquerda. A linha superior do tampo, no entanto, inverte essa diagonal: o lado direito é que é mais baixo. Além disso, o tampo está demasiadamente inclinado para a frente, projetando-se na direção do observador, como se houvesse calços debaixo dos pés de trás. Isto é, não é como se o estivéssemos observando de uma vista aérea; nesse caso, não deveríamos poder ver sua borda, nem a gaveta e parte de um pé. Por outro lado, se vemos esses elementos, a borda, a gaveta e o pé, frontalmente como estão, não deveríamos estar vendo o tampo da maneira como está. Colocado assim, quase na vertical, ele confere aos objetos uma sensação de planaridade, como se fossem figuras bidimensionais coladas em um quadro de avisos. Pois se são tridimensionais, é possível que pensemos, como é que não escorregam da mesa?



Figura 4: Paul Cézanne, *Natureza-morta: jarro de leite e frutas sobre uma mesa*, c.1890, óleo sobre tela, 59.5 x 72.8 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur e design, Oslo. Fonte: Nasjonalmuseet (2023).

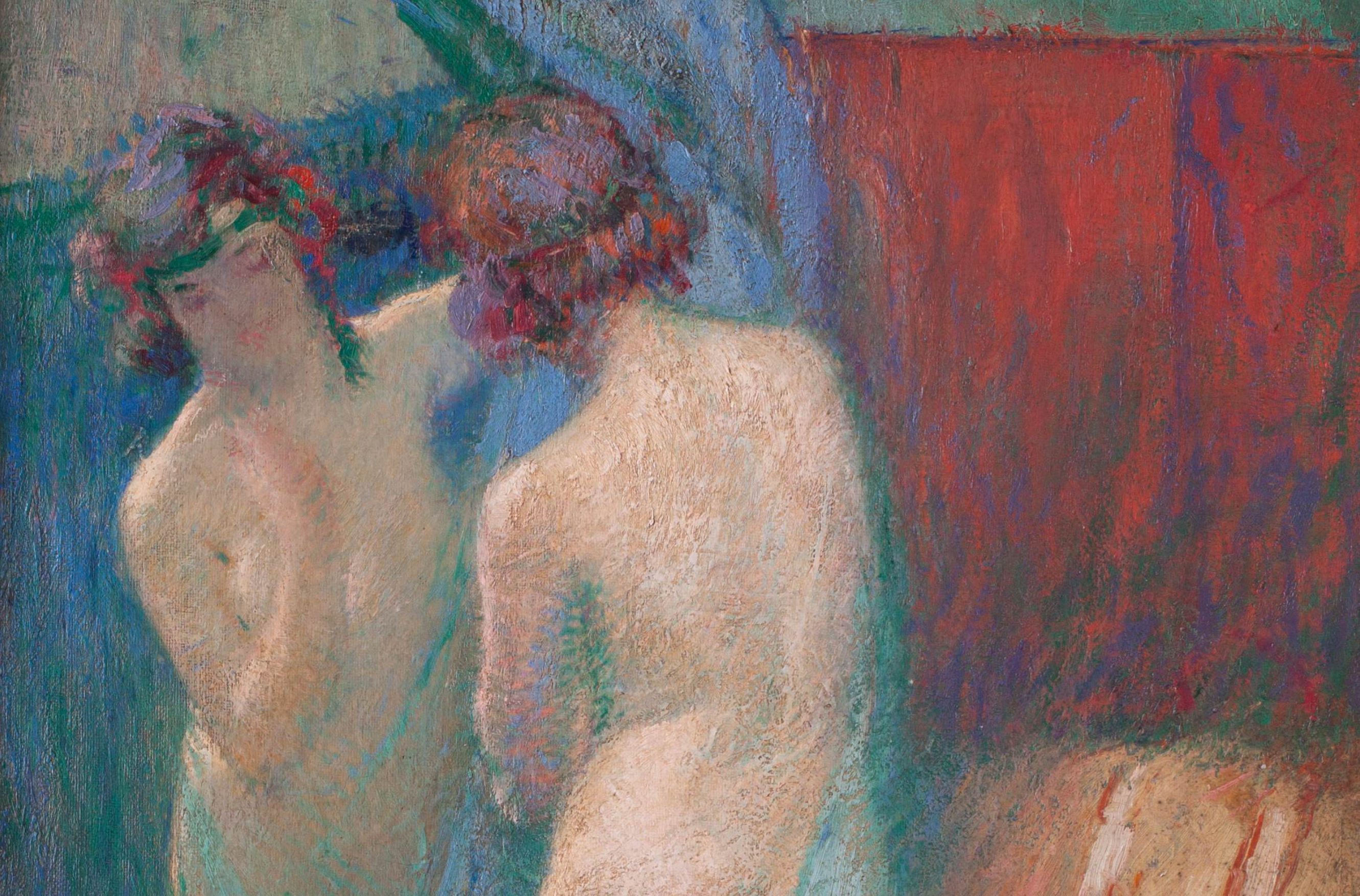
Os lados esquerdo e direito do tampo também não combinam. O lado esquerdo tem bem menos profundidade em sua relação com as frutas do que o direito. As duas maçãs esverdeadas parecem afundar na mesa – talvez seja por isso que ainda não rolaram dela! As maçãs verdes também parecem maiores do que as frutas logo à frente delas. Em uma perspectiva correta, veríamos o oposto: as frutas em primeiro plano pareceriam maiores do que as em segundo plano. A jarra de leite também é enigmática. De acordo com a base, está representada de frente, já com a boca, de cima. Nem a parede escapa: pelo lado esquerdo é vista de frente; pelo direito, perspectivada. O que Cézanne desejava, afinal, era produzir pinturas ilusionistas inspiradas na natureza, sem recorrer às regras acadêmicas de desenho e modelado; era preservar as realizações dos impressionistas, sem prejuízo de ordem e clareza (Gombrich, 2015). Para tanto,

desafiou-se também em relação às cores, utilizando tons saturados até mesmo nas áreas de sombra, num “tremendo esforço para realizar uma sensação de profundidade sem sacrificar o brilho das cores” (Gombrich, 2015, p. 543).

Observamos na natureza-morta de Martinho procedimentos semelhantes. Utilizando-se de “um cezannismo em estado puro” (Andrade Filho, 2007, p. 41), o artista privilegiou de cores saturadas sua refeição, ergueu irrealmente sua mesa, fazendo-a até mesmo descair sutilmente para a esquerda, pôs em desacordo entre si as posições do cesto, do jornal e do prato. Contudo, não estava, como Cézanne, resolvendo um problema formal específico, tampouco buscou criar algo novo do zero, como a arte moderna muitas vezes exigiu de seus contemporâneos. Conta seu filho, o também pintor Rodrigo de Haro (1939-2021) (2007, p. 21) que, tendo “o dom da amizade pelas coisas simples”, Martinho, “como Cioran, julgava a busca desmedida de originalidade a marca dos espíritos de segunda classe”. Antes, De Haro não fez caso para chamar, da história da arte, os motivos e procedimentos que desejou. Sem arrogância, mas também sem falsa modéstia. Com liberdade e inteligência, mas sem deixar de ser ele mesmo.

REFERÊNCIAS:

- ANDRADE FILHO, J. E. de. Um moderno na província. In: MATTOS, T. (org.). **Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007. p. 31-51.
- AYALA, W. Martinho de Haro: A luz recuperada. In: AYALA, W. **Martinho de Haro**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1986.
- CHIARELLI, T. Às margens do modernismo. In: AGUILAR, N. (org.). **Bienal Brasil século XX**. (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 84-95.
- CHIARELLI, T. Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional. In: CHIARELLI, T. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002. p. 27-39
- COX, N. [Textos]. In: MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN. **A perspectiva das coisas - A natureza-morta na Europa - segunda parte: séculos XIX-XX (1840-1955)**. 247 p. Lisboa: 2011. [catálogo de exposição].
- FABRIS, A. modernismo: nacionalismo e engajamento. In: AGUILAR, N. (org.). **Bienal Brasil século XX**. (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 72-83.
- FABRIS, A. Figuras do moderno (possível). In: SCHWARTZ, J. **Da antropofagia à Brasília: Brasil 1920-1950**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 41-51.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- HARO, R. de. O olhar fecundo. In: MATTOS, T. (org.). **Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007. p. 21-22.
- LOWRY, G. D. Foreword. In: ROWELL, M. (org.). **Objects of desire: the modern still life**. Nova York: The Museum of Modern Art: Distributed by Harry. N. Abrams, Inc., 1997.
- MAKOWIECKY, S. Martinho de Haro: um modernista singular e paisagista por excelência. In: MAKOWIECKY, S; CHEREM, R. M. (org.). **Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina**. Florianópolis: AAESC, 2019. p. 55-61.
- ROWELL, M. (org.). **Objects of desire: the modern still life**. Nova York: The Museum of Modern Art: Distributed by Harry. N. Abrams, Inc., 1997.



12. Marques Júnior. *No espelho* (1921)

Julia Charão Otero



Na página anterior e na página atual:
Figura 1: Marques Júnior. *No Espelho*, 1921. Óleo sobre tela. 81 x 59 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Augusto José Marques Júnior foi um pintor nascido na capital do Rio de Janeiro em 1887. Cedo ficou órfão e seu tio, que era engenheiro de obras públicas, conseguiu um emprego para ele em uma função administrativa. Assim, financiava sua paixão pelas tintas, segundo Costa (1927). Venceu o maior prêmio da Escola Nacional de Belas-Artes em 1916, de acordo com Morais (1995). A recompensa era uma residência artística em Paris por 4 anos, começando em 1917, onde poderia aprender as melhores técnicas europeias. Sua contrapartida era trazer obras inéditas para uma exposição no Brasil, ao final da experiência. Porém seu ateliê incendiou-se no último ano, ele perdeu todas as pinturas e por causa disto “quasi [sic] enlouqueceu!” (Costa, 1927, p. 174). Após um período de luto pelas obras, Marques Júnior mudou-se para o ateliê do artista brasileiro Henrique Cavalleiro (1892-1975), que também havia ganhado o prêmio-viagem para Paris, mas Cavalleiro se rebelou contra as normas francesas, largou a escola residente e trabalhava por sua conta no ateliê particular. Nesta época, os artistas brasileiros residentes enfrentam uma espécie de impasse – ao mesmo tempo desejosos de apreender a tradição, testemunham as novidades das vanguardas artísticas. Cavalleiro opta por romper com as tradições francesas.

Neste local de insurgência, em solo parisiense, entre lamentos pela produção perdida, em 1921, Marques Júnior apressa-se para produzir em um ano vinte telas que anteriormente tinham sido elaboradas em quatro anos. É desse ambiente de pressão e questionamento que nasce “*No Espelho*”, obra analisada neste artigo. Do lado brasileiro, a recepção do artista foi tão calorosa, que todas as vinte peças de arte produzidas em Paris foram vendidas.

Uma prova do sucesso da sua exposição está no facto do artista não ter guardado uma só mostra como lembrança. Chegado ao Rio, Marques Júnior teve encomendas para a Exposição do Centenário, fazendo, depois, as decorações do palacete do sr. Amaro da Silveira e da sala do restaurante da Câmara dos Deputados, onde tem diversos painéis. (Costa, 1927, p. 175)

Após esse reconhecimento do público, Marques Júnior conseguiu viver de arte. E chegou ele mesmo a tornar-se professor de pintura da Escola Nacional de Belas Artes, pois havia completado seus estudos nesse local (de 1905 a 1912), recebido reconhecimento - desde medalha de ouro de desenho de modelo vivo até o prêmio maior com residência em Paris. A escola era vitrine de arte nacional desde o tempo do Império e confluência de artistas renomados. Segundo Morais (1995), foi ali que ele conheceu outros colegas de profissão e fundou a Sociedade Brasileira de Belas-Artes, cuja presidência Marques Júnior chegou a ocupar. Seu reconhecimento foi dado em pós-vida também, pois entrou em, pelo menos, outras duas exposições ao lado de grandes nomes como Monet (1840-1926), Tarsila (1886-1973), Di Cavalcanti (1897-1976), Portinari (1903-1962), Segall (1889-1957), entre outros (Morais, 1996).

Marques Júnior foi expoente do impressionismo brasileiro. A vanguarda, na Europa, iniciou a partir de 1860, mas no Brasil alcançou força no começo do século XX após os melhores alunos da Escola Nacional de Belas-Artes irem aprender na França, como foi o caso do artista. O movimento no Brasil começou a repercutir entre o público artístico e a mídia. Prova disso é o estudo de Cavalcanti (2019, p. 124), que fez um levantamento da palavra “impressionismo” nos veículos de comunicação na virada dos séculos XIX e XX e descobriu o seguinte:

Há um total de 47 artigos de jornais que fazem menção ao Impressionismo nesse período [1870-1920]. Não são muitos. Mas se observa que a partir da década de 1910 a quantidade de artigos aumentou significativamente [total de 14]. O número continuou crescendo na década de 1920 [total de 21].

Ou seja, no ano de 1921, data de produção de *No Espelho*, o impressionismo estava no ápice no Brasil – isso explica sua rápida absorção pelo público. O nome de Marques Júnior também estava na mídia, de acordo com Cavalcanti (2019) e Costa (1927, p. 169) reproduz o que se dizia sobre seu trabalho ainda na década de 1920, pois seu livro é um copilado de reportagens que saíram na imprensa em 1926:

Aqui tudo é singelo. Em Marques Júnior há o amor pelos motivos brandos, como há uma tendência acentuada pelos tons que falem docemente à sensibilidade e à harmonia cariciosa das coisas íntimas. O talento inspirado desse amável artista procura de preferência apanhar o momento, em “pochades”, em “manchas”, em lindos estudos de nus, que reproduzam a impressão sentida no instante que o artista os presentiu.

“Apanhar o momento” é típico dos impressionistas, que começam a se preocupar com a iluminação solar e como isso cria diferentes tonalidades conforme a hora do dia. Pinturas que tradicionalmente demoravam meses para ficarem prontas, agora eram feitas em duas horas. A expansão e inovação industriais criaram bisnagas em diferentes tonalidades, cada vez mais acessíveis, possíveis de serem levadas para o ar livre.

O conceito de arte como “impressão” foi associado a um reconhecimento “moderno” dos aspectos inescapavelmente subjetivos da percepção e da experiência. Também foi associado com aquelas características estilísticas da pintura através das quais um caráter pessoal e espontâneo a visão deveria ser expressa. Um “impressionista”, neste sentido, era aquele em quem o trabalho tinha uma certa informalidade da técnica e parecia revelar uma visão do mundo natural que foi instantâneo e de olhar individual. O rótulo “impressionistas” foi aplicado a um grupo de artistas que se apresentavam juntos como “independentes” - isto é, exibindo-se independentemente do Salão oficial (Frascina et al., 1998, p. 144).

Tal vanguarda artística impactou gerações de pintores. Inspirados em Monet e Degas, os artistas não mais misturavam as tintas na paleta, mas do tubo direto para o quadro, mesclando na própria tela – e assim criando a sensação do tempo e da luminosidade. As pinceladas eram visíveis e a mistura de cores se dava ao colocar cores complementares lado a lado, em um truque óptico. Dessa forma, os pintores deixavam de se preocupar tanto com a forma para focar-se mais nas cores, criando “manchas” e borrões rápidos. A precisão do contorno do objeto deixa de ser tão relevante para a experiência com a tinta e a luminosidade ganha destaque, conforme conta Schapiro (2002, p.228):

Os impressionistas abandonaram não somente a perspectiva estrita, como também a anatomia. Ao desenhar figuras com o pincel, Monet não estava preocupado nem com as proporções exatas, nem com os corpos e sua articulação precisa, delineada, em movimento. Em vez disso, aplicava com vigor manchas de cor minúsculas que eram, para ele, “fiéis” à sua impressão dos temas e também apropriadas ao

seu padrão de pintura sobre a superfície texturada da tela. O seu procedimento ignorava a anatomia e a perspectiva tradicionais, sem violar, no entanto, o compromisso de pintar o que via.

Na obra *“No Espelho”*, ao atentar-se para a cortina, nota-se que as manchas ora são azuis, ora verdes, ou ainda se misturam com a cor da pele da modelo. São as famosas manchas do artista. Assim como o roxo do chão que sobe e se mistura ao laranja do sofá. O artista não está tão interessado nas formas, mas na dança das cores. O armário, que supostamente seria vermelho, não o é totalmente. Apesar da paleta estar um pouco mais escurecida que seus antecessores, Marques Júnior utiliza a regra impressionista de fazer sombras com cores complementares, sem cair no preto, no jogo de claro e escuro, mas puxando para matizes coloridas. Como as sombras coloridas que chegam ao móvel no azul, roxo e verde. Outro ponto de reconhecimento do movimento são as margens pouco delineadas, com um objeto confundindo-se com os demais. É o caso da perna da modelo no espelho, o seu reflexo desaparece entre o verde e o marinho, desfocando a nitidez da imagem.

“Suas pinceladas aparentes, as cores claras, a pintura ao ar livre, a percepção dos efeitos da luz natural e os temas da vida cotidiana se tornaram marcas do movimento”, ensinou Cavalcanti (2019, 121). Marques Júnior cumpre com as pinceladas aparentes e a percepção dos efeitos da luz. Mas as cores, apesar de não serem escuras, não chegam a serem de tonalidade clara – uma singularidade que destoa do movimento. Seria o nu feminino um tema da vida cotidiana? Enquanto outros artistas do mesmo movimento estavam interessados em jardins ou paisagens, Marques Junior revisita o nu feminino. Inclusive por ser um ponto forte dele e já ter ganhado distinção no desenho de modelo vivo. Outro ponto que desassocia do impressionismo é a cena não ser ao ar livre, mas dentro de casa.

É possível que essas discrepâncias ocorram porque o artista estava interessado no gênero *“Vanitas”*. Réau (1996) avalia que tal gênero de pintura ocorreu principalmente entre os séculos XVI e XVIII, embora Quin (2008) ateste que artistas modernos e contemporâneos ainda revivam esse gênero em suas obras. Para Réau (1996, p. 682), *Vanitas* capturava *“retrato macabro”* e/ou *“natureza morta macabra”*. No início, ocorre como uma derivação do gênero natureza morta. Porém os objetos pintados têm uma conotação que mostram a transitoriedade da vida – como crânios, esqueletos,

ampulhetas, flores murchas. Há duas formas de interpretação para o foco na morte, segundo Quin (2008): o primeiro porque *“Vanitas”* significa *“ vaidade”* e mostraria que todas as vaidades terrenas são transitórias e que precisaríamos nos livrar delas para conseguir uma vida no além morte, portanto a primeira visão é bastante moralizante. Já a segunda visão, segundo Quin (2008), *“vanitas”* serve para nos lembrar que a vida é rápida e devemos aproveitá-la. Seja qual for a justificativa, o gênero faz alusão ao *“memento mori”* – em tradução livre do latim o *“lembre-se que você irá morrer”*. Para isso, utiliza-se de cores mais escuras, com forte carga dramática, e no interior de casa com objetos que lembram a perecibilidade da vida.

Um exemplo é de Bailly (1651) que Calheiros (2007) analisa como *“tom geral de paleta fechada, de ocres e terras queimadas, luz rasante de forte contraste, desordem complexa (...) segundo um esquema de composição com predominância de leitura diagonal”*.



Figura 2: David Bailly. *Auto-retrato com símbolos de Vanitas*, 1651. Óleo sobre madeira de carvalho. 89,5x122 cm, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leyden. foto: Wikipedia Commons

Agora vejamos o que a obra “*No Espelho*” carrega de herança de Vanitas: também pode ser lida na diagonal, em ambas as diagonais e seu ponto central será na nádega da modelo. Apesar de ser um nu, não há sensualidade no quadro, pois as manchas impressionistas cobrem a nitidez dos seios e da região genital da modelo. E antes de ser um corpo apreciado para o prazer, pode ser um corpo que fala sobre a passagem do tempo. Pois é gravado no interior de casa, como em Vanitas, seus tons tendem a ser mais escuros do que claros e há três elementos que podem representar os efeitos de kronos: o corpo desfocado da modelo, sua coroa de flores murchas e o espelho. Em Bailly (figura 2), a autoimagem já demarca o tempo, como um espelho e as flores murchas ali estão, cronometrando a vida. Os tipos de objetos em “Vanitas” podem ser classificados em dois tipos para Calheiros (2007,p. 4):

Objectos figurando a vida terrestre mais materialista e de prosaico hedonismo, mais voluptuosa e sensual (a citação canónica dos cinco sentidos, ou objectos de amor profano como espelhos de dama, colares, pérolas, jóias e outros adornos femininos (...) que representam os prazeres libidinais e a luxúria). E objectos evocando a brevidade da vida física dos prazeres mundanos finados pela velocidade fágica do tempo que tudo traga e envelhece de maneira implacavelmente vil (ampulhetas e diversificados relógios, cronómetros, clepsidras), explicitando enfaticamente a degradação da matéria (flores, elas próprias símbolos imediatos da efemeridade e finitude, perdendo as pétalas e definhando).

Portanto, apenas a escolha de Marques Júnior dos objetos – o espelho, as flores murchas em volta da cabeça-crânio e o corpo que não sensualiza, mas desaparece na miragem como memória, pode nos indicar um caminho de significante sobre a obra. Mas antes de dar por finalizado, é preciso analisar outros exemplos na história da arte onde o espelho foi protagonista.

Um ano após a pintura de Marques Júnior, em 1922, outro artista alemão retratava Vanitas ao seu modo, desta vez no contexto do expressionismo alemão. É Otto Dix (1891-1969) em “*Garota na frente do espelho*” (1922). Veterano de guerra, o artista denunciava questões sociais e sua temática gira em torno da morte. Ao contrário do brasileiro, todos os detalhes do corpo – inclusive dos órgãos sexuais – são reproduzidos com nitidez para evidenciar a passagem do tempo. A repulsa com a pintura de Dix foi tanta que o governo nazista confiscou a obra e até hoje está desaparecida, o que leva a crer que foi destruída, segundo Mack (2013).

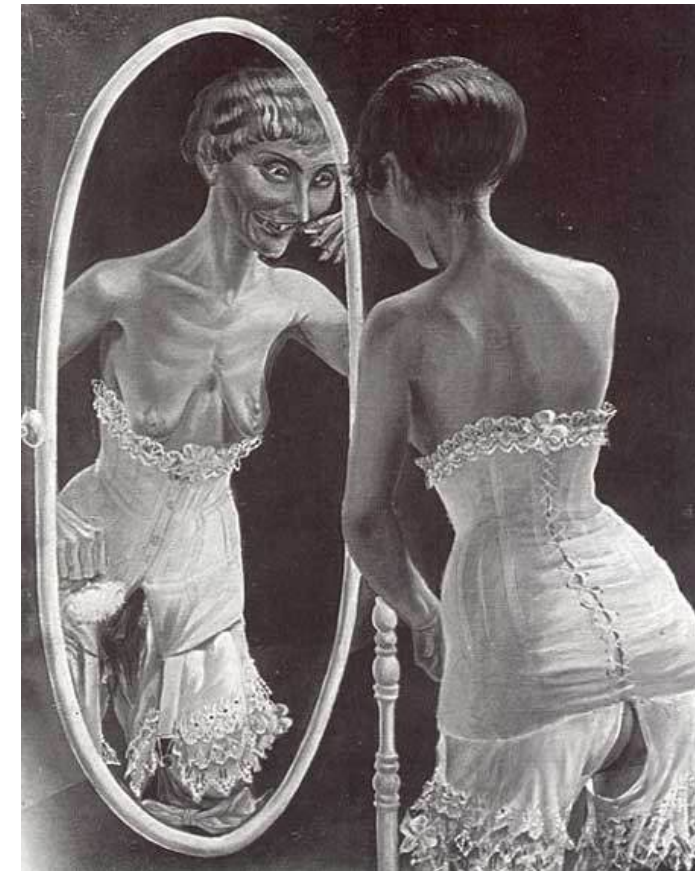


Figura 3: Otto Dix, *Garota na frente do espelho*, 1922. Óleo sobre madeira de carvalho, medidas indisponíveis, obra desaparecida desde 1940 pelo governo nazista. foto: Abc News

O reflexo da mulher é uma senhora muito velha de corpo, porém com um rosto jovem (e desdentado). O paradoxo provavelmente está falando do desgaste das trabalhadoras sexuais, com um tema social das populações marginalizadas – típico do expressionismo alemão. É diferente de Francisco de Goya (1746 - 1828) em “*Hasta la muerte*” (1799) quando uma mulher envelhecida se olhando no espelho está com um tema moralizante ao invés de social, pois denuncia que o tempo é soberano e que acaba com a “vanitas” – vaidade. No caso, a vaidade da mulher. A noção moralista do gênero se faz presente na obra de Goya. Pois como conta Calheiros (2007, p. 3) “são histórias contadas visualmente, narrativas exemplares, com um recorte moral fortíssimo, um registo severo de recriminação ética”.



Figura 4: Diego Velázquez. *Vênus ao Espelho*, 1647-51. Óleo sobre tela. 142 x 177 cm, National Gallery, Londres. Fonte: Wikipedia Commons

“*Garota na frente do espelho*” e “*No Espelho*” são da mesma época, são pinturas modernas revisitando o gênero “vanitas” por meio da mulher que se encara no espelho. O primeiro de forma expressionista, exagerada, beirando o caricato para passar sua mensagem politizada. O segundo com as nuances do impressionismo, mais interessado na cor do que no tema, que é sutilizado.

Já a nudez perpassa a história da arte, porque conforme teoriza Clark (1990, p. 5) “o nu não é um tema de arte, mas uma forma de arte”. De uma outra época, porém ainda falando sobre o nu no espelho, Diego Velázquez (1599-1660) produz *Vênus ao Espelho* (1647-51), um dos cânones da pintura espanhola. No século XVII, a mulher poderia aparecer nua desde que fosse santa ou mitológica. No caso, era mitológica.

A pintura fala da deusa do amor romana, Vênus. É possível identificá-la pelo seu filho que segura o espelho, o cupido. O curador e crítico de arte Gállego (1990), no catálogo de exposição no Museu do Prado, escreveu que “o espelho, que é verdadeiro, não

pode nos esconder a vulgaridade de um rosto que não corresponde à ideia de beleza de um corpo divinizado; e o próprio Cupido, que está aprisionado por aquela imagem, nem sequer a olha, mas nos mostra, talvez para moralizar”. O olhar do cupido repousa nas fitas que, para Gállego (1990), justifica o ar melancólico da criança, pois as fitas simbolizariam uma forma de atadura, unindo o amor à necessidade da imagem bela – tanto que sugeriu mudar o título da obra para *Amor conquistado pela Beleza*. Ou seja, aqui também há o conteúdo moralizante sobre a beleza que escoo os ponteiros do relógio.

É interessante notar que o olhar do cupido desviado do espelho opera na obra como um moralizante. A modelo de Marques Júnior também desvia o olhar do espelho. O que poderia querer dizer esse espelho que apenas uma deusa do amor e da beleza consegue fitá-lo sem transformar-se num ser cadavérico? Bom, em primeiro lugar o espelho propõe reflexão. Mas, além da reflexão física, existe a subjetiva. Vanitas nos ensina que a reflexão humana recai sobre o inevitável triunfo da morte. Em segundo lugar, indo para um plano mais psicológico, segundo Miller (1998, p. 145), espelhos de corpo inteiro na França, eram chamados de “*Psyches*” – psiquês. Portanto, um convite para a análise interior. Desviar o olhar é uma forma de dizer para todas essas questões inquietantes – o confronto consigo mesmo, o tabu da finitude: “agora, não”.

O olhar desviante que recai no tapete, que tampouco consegue enfrentar a si, é notado na obra “*Espelho de Corpo Inteiro*” ou – oportunamente chamado de “*O espelho da Psique*” da impressionista Berthe Morisot. O quadro, de 1876, esteve exposto em uma das oito grandes exposições de impressionistas, que ocorreram a partir de 1874, junto com Paul Cézanne, Edgar Degas, Claude Monet, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir e Alfred Sisley.

As obras impressionistas, ao virarem o século, acabam sendo supervalorizadas e vendidas por milhões de dólares. Marques Júnior acompanha na Europa essa explosão da popularidade do impressionismo. Outros expoentes do movimento são Edgar Degas (1834-1917) e Auguste Rodin (1840-1917), que morreram no ano em que Marques Júnior chega na capital francesa. As influências de ambos parecem evidentes, Degas pelo uso da composição espacial e Rodin pelo gestual impressionista. No começo do século XX, o brasileiro pode ter tido contato na Europa também com reverberações de outras vanguardas, como o cubismo (1904-1914) e o futurismo (manifesto futurista foi lançado em 1909). Mas com certeza a maior influência está no impressionismo, que durante a sua estadia, havia vencido a crítica negativa datada no seu surgimento e navegava por uma

supervalorização no mercado artístico. No início do século XX, uma obra impressionista de Renoir foi vendida por US\$ 78,1 milhões (Nogueira, 2011, online).

Já a obra de Morisot, “*O Espelho da Psiquê*” também foi adquirida por um patrono milionário, Ernest Hoschedé, que quando faliu vendeu a pintura para sua colega de movimento artístico, a artista impressionista Mary Cassatt (1843-1926) (Grimme, 2017). A historiadora de arte Pollock (1988, p.114) afirma que o gênero de ambas mulheres influenciou na sua produção, pois “a prática da pintura é em si um local para a inscrição da diferença sexual” – desde a escolha do tema (que acaba mais próximos aos momentos de intimidade em casa), passando pela posição da modelo (que foge do sexual vulgar e parte para uma contemplação interior) até a representação final e seus significantes. Pollock (1988) conta que Morisot, como mulher do século XIX, sofreu pressão da sociedade e da família para dedicar-se somente aos cuidados do lar. Ela escolhia sua própria filha para ser sua modelo nos ambientes fechados de casa, como é o caso de “*O Espelho da Psiquê*”.

Essa obra de Morisot e “*No Espelho*” de Marques Júnior carregam algumas semelhanças além do ambiente fechado. A influência se nota não só no mesmo movimento artístico e também nos móveis: o sofá e o armário ao lado do espelho finalizam a composição. A diferença está no que o autor latino-americano tem talento: o nu feminino.

A princípio ambas as obras parecem falar sobre o cotidiano, já que o impressionismo estava se descolando da pintura histórica ou mitológica – ao contrário de Diego Velázquez (1599 - 1660) em “*Vênus ao Espelho*” (1647), Ticiano Vecellio (1490 - 1576) em “*Vênus diante do espelho*” (1555) ou Peter Paul Rubens (1577 - 1640) em “*Vênus ao espelho*” (1606–1611), em que contam cenas mitológicas.

Porém Chadwick (1997) defende que a obra moderna de Morisot pode ter raízes mitológicas, no mito grego de Psiquê – e por isso teve seu título adaptado para O “*Espelho de Psiquê*”. A história fala sobre uma linda mortal que se apaixona pelo filho de Vênus, o cupido, e acaba sendo imortalizada para viver o romance. Chadwick (1997) diz que o mito fala sobre estágios e comprometimento dentro de um relacionamento e que a inspiração do quadro pode ter sido a conciliação entre viver sua vida romântica e familiar conciliando com a carreira profissional.

Como não há representações de homens tomando banho e se vestindo, devemos supor que, embora as associações simbólicas com Vênus e Vanitas estivessem abandonadas,



Figura 5: Berthe Morisot. *Espelho de Corpo Inteiro ou O Espelho da Psiquê*, 1876. Óleo sobre tela. 65 x 54cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Fonte: divulgação Museo Nacional

tais pinturas perpetuam noções de vaidade como “naturais” para as mulheres. Ainda que a pintura de Morisot seja uma representação profundamente simpática da autoconsciência e do despertar da sexualidade. (Chadwick, 1997, p. 124, tradução livre)

A similitude com a obra de Morisot também pode ser vista tanto pela disposição dos objetos, como pelo próprio movimento impressionista até chegar na poética da intimidade. As duas modelos analisam seus corpos, mas não encaram seus próprios rostos. A de Marques Júnior, apesar de desnuda, ainda se esconde duplamente: atrás da cortina e com seu braço. O jogo de revelar-se e esconder-se também aparece nos detalhes sutis de seu corpo que desaparecem entre manchas e nas pernas que perdem contato com as raízes terrenas ao se transportarem para o reflexo da psiquê. As pernas que desaparecem na miragem do espelho são um lembrete como a memória que, devagar, apaga-se.

Talvez pela pressão de ter que produzir rapidamente e pelo ateliê cheio de questionamentos em que produzia, Marques Júnior decide não seguir à risca nem o movimento impressionista, nem o gênero Vanitas. Mas capturar um pouco de cada um o que lhe interessa. A liberdade moderna também faz com que se desfaça dos motivos óbvios de “Vanitas” como o esqueleto ou a ampulheta, mas recorra às flores murchas em volta da cabeça-crânio e ao nu feminino que tradicionalmente esteve ligado ao gênero, como lembrete carnal da inevitabilidade da morte. Tal temática faz com que as cores escureçam – o que destoa da paleta solar e clara impressionista. Ainda assim, as sombras coloridas com cores complementares, típicas do movimento, se mantêm.

Em geral, o movimento impressionista foge de cenas históricas ou mitológicas para ambientar o cotidiano. Essa seria uma interpretação plausível para o que ocorre No Espelho: um registro solar da rotina, da intimidade. Mas caso a pintura seja vista pelo mesmo prisma de Morisot, “*O Espelho da Psiquê*” – e isso acreditamos que seja possível pelos elementos similares como sofá, armário e espelho, além de compartilhar a mesma vanguarda – caso essa hipótese se faça presente, podemos entender que o significante da obra vai além da representação do cotidiano. Mas também pode fazer alusão à mitologia grega de Psyquê, uma mortal que se apaixona pelo cupido e é transformada em imortal. Portanto falaria dos estágios de renovação no amor. Esteja falando de morte com Vanitas ou de amor em fases com Psiquê, com certeza Marques Júnior estava dialogando sobre transições e vida-morte-vida, o eterno ciclo de mudanças. O olhar desviante da modelo que não se encara nos olhos, mas mira o seu corpo reforça a hipótese não da mirada moralizante, mas consciente da sua finitude e por isso desfruta enquanto pode.

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O impressionismo no Brasil e as fronteiras na História da Arte in BRANDÃO, Angela; GUZMÁN, Fernando; SCHENKE, Josefina (Orgs.). **História Da Arte: Fronteiras**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Unifesp, 2019.

CALHEIROS, Luís. **Entradas para um dicionário de estética**. 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.19/852>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

CHADWICK, Whitney. **Women, Art and Society**. Londres: Thames & Hudson Ltd, 1997.

CLARK, Kenneth. **The nude: a study in ideal form**. Washington: Princetown University Press, 1990.

FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no uo XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

MILLER, Jonathan. **On Reflection**. Londres: National Gallery Publications Limited, 1998.

COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo & Cia, 1927.

GÁLLEGO, Julián. **Catálogo de exposição no Museu do Prado, 1990** - disponível em <https://www.vallenajerilla.com/berceo/garciacarcel/venusespejo.htm>

GRIMME, Karin H. **Impressionism**. São Paulo: Taschen, 2017.

MACK, Dave. **Speculation over artworks confiscated by Nazis, found in Munich**, 2013. Disponível em: <https://www.abc.net.au/news/2013-11-04/nazi-reich-stolen-artwork-matisse-kadinski-picasso-chagall/5067856>

MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NOGUEIRA, Lucas. **O que foi o impressionismo? Personagens importantes do movimento são divididos em dois grupos**, 2011. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-impressionismo>

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art**. New York: Routledge, 1988.

QUIN, Elisabeth. **Le livre des vanités**. Paris: Editions du Regard, 2008.

RÉAU, Louis. **Iconografia del Arte Cristiano: Iconografia de la Bíblia - Nuevo Testamento**, Tomo 1/ Vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.



S.V. Fernandes

13. Sebastião Fernandes, *S/ título* (c. 1890)

Alice Viana Bononi



O obra “*Sem título*” (Fig. 1) de Sebastião Vieira Fernandes, de cerca de 1890 foi a escolhida para a realização de uma aproximação crítica. Estranhamento foi a primeira reação que ocorreu ao contemplar a tela.

Sebastião Vieira Fernandes (1866-1943) (Fig. 2) é natural de Desterro, atual Florianópolis, capital de Santa Catarina. Foi pintor durante o Império e a República no Brasil, atuando também como restaurador e como professor. Assim como seu conterrâneo e célebre mestre Victor Meirelles (1832-1903), ainda jovem Sebastião foi cursar carreira em instituições artísticas renomadas da capital do Império, no entanto, diferentemente do autor da *Primeira Missa no Brasil*, não obteve a fama e a celebridade que talvez merecesse. Seu nome se aproxima ao de outros catarinenses que foram mais conhecidos e reconhecidos fora de sua cidade natal tal como, por exemplo, o escultor Ivens Machado (1942-2015), falecido há poucos anos.

Ainda em Desterro, Sebastião teve sua iniciação nas artes com Manoel Francisco das Oliveiras Margarida, conhecido como Maneca Margarida, por quem foi introduzido ao desenho e à pintura (Baptista, 2020). Consta na historiografia que Maneca Margarida teria sido professor de desenho no *Lyceu de Artes e Ofícios de Desterro*, assim como oferecia, durante as noites, um curso de desenho em sua casa, o qual teria sido frequentado por Sebastião e também por seu contemporâneo desterrense, o pintor Eduardo Dias (1872-1945) (Franz, 2011).¹

1. Uma nota do jornal *Regeneração*, de 25 de abril de 1889, divulga uma exposição de pinturas e desenhos dos alunos do “distinto professor Manoel Francisco das Oliveiras”, acrescentando “existindo há 16 annos a Aula Nocturna de Dezenho, d’aquelle digno professor, tem sempre apresentado ao público os melhores resultados de seus alumnos, alguns dos quaes hoje se achão ainda estudando e outros em elevada posição. Foi desta aula que sahiu o já notável artista Sebastião Fernandes, que anda pelo norte do Brazil expondo os seus surprehendedentes trabalhos de pintura, pelos quaes tem ganho as maiores glorias e o indispensável para viver”. EXPOSIÇÃO DE PINTURAS E DESENHOS. Jornal *Regeneração*, Desterro, ano XXI, n.90, 25 de abril de 1889.

Na página anterior:

Figura 1: Sebastião Vieira Fernandes. *Sem Título*, c. 1890. Óleo sobre tela. 52 x 60 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

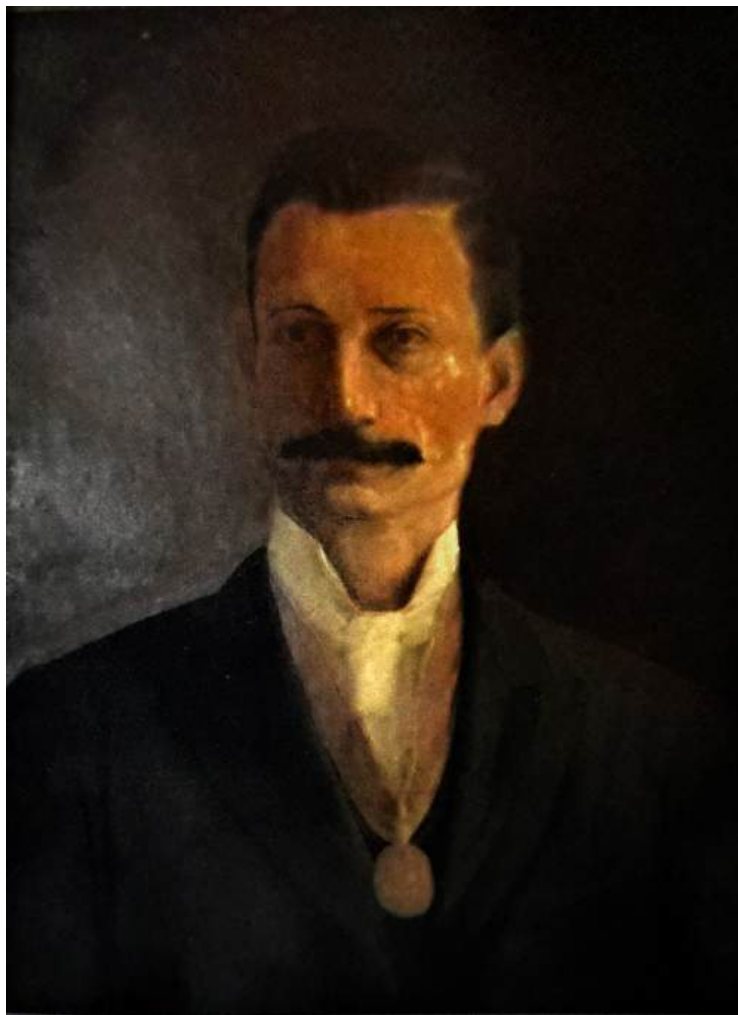


Figura 2: Sebastião Vieira Fernandes. *Autorretrato*. s/d. Óleo s/ tela. Liceu de Artes e ofícios/RJ. Fotografia: Marco Antônio Baptista. Fonte: Baptista, 2020, p. 99.

Na capital do Império Sebastião chega com quatorze anos, logo entrando para o *Lyceu de Artes e Ofícios* daquela cidade, instituição que, à época, tinha Victor Meirelles na lista de seus professores. (Baptista, 2020). Segundo Marco Antônio Baptista, no Liceu logo Sebastião “ganha prêmios e medalhas, ano após ano, algumas diretamente das mãos do Imperador” (2020, p.20), talento que posteriormente o levaria a retornar à instituição, desta vez na condição de professor, ao lado de Victor Meirelles.

Em seu portfólio, são os retratos e as pinturas históricas os gêneros pelos quais Sebastião obteve maior destaque e reconhecimento. Destas últimas, podem ser citadas as cópias que realizou de importantes quadros, como *A Batalha do Avaí*, de Pedro Américo (Fig.4) e *Primeira Missa no Brasil* (Fig.5) e a *Batalha dos Guararapes*, ambas de Victor Meirelles; assim como *Meditação de São Jerônimo* (Fig.3). Dos primeiros destacam-se o *Retrato de Bethencourt da Silva* (1903) (Fig.6) e os inúmeros retratos que fez de personalidades importantes da história catarinense.

Talvez por este prevalecimento de gêneros e temáticas tradicionais em seu repertório, a pintura a óleo *Sem título* (Fig.1), que abre esse texto, pertencente ao acervo da Coleção Collaço Paulo, e aqui estudada, seja um caso intrigante em meio à fortuna plástica do catarinense. Contribui para reforçar isto o fato de pouco ou quase nada se saber sobre a mesma; a obra não é mencionada em manuais de história, tampouco sua fatura destacada em periódicos da época. Neste contexto, resta-nos, a princípio, buscar algum modo de aproximação e ousar algumas conjecturas, baseadas estritamente no estudo da obra em si e em informações do contexto biográfico do artista.

Fugindo dos enquadramentos tradicionais dos gêneros pictóricos, a tela, de modestas dimensões (52 cm x 60 cm) apresenta temática dissonante daquelas até então perseguidas pelos grandes pintores acadêmicos. O cenário é silvícola. Em primeiro plano, em meio a uma espécie de clareira, em que a incidência da luz solar e a sugestão de vestígios de ocupação humana no solo contrastam com o denso fundo florestal, uma cena ocorre. Três indivíduos, cujas características sugerem pessoas oriundas de grupos étnicos do continente africano, estão envolvidos naquilo que assemelha ser a extração manual de um dente. Nesta operação, dois deles, de maior idade, organizam-se em torno de outro mais jovem, que terá o dente afetado. Tudo ocorre no solo; um deles, de cócoras, por trás do jovem, lhe segura a cabeça, enquanto o outro, responsável pela ação principal, posicionado também de cócoras, à frente do mais jovem, segura com a mão esquerda uma espécie de ferramenta que já está posicionada internamente à boca da vítima, e, com a mão direita levantada, ergue uma pedra como quem estivesse prestes a cometer um golpe. Aliás, a inferência da operação dentária só se nos mostra possível com a percepção de certa *pathosformel* do ataque, do golpe.

A dinâmica visual da obra deixa explícita a importância do exercício da composição pictórica, atestando a herança acadêmica de Sebastião. A cena ocorre em primeiro plano, nos dois terços inferiores do quadro, conferindo, com isso, maior peso visual à composição. Reforça isto o tratamento mais denso e melhor acabado dos elementos ali dispostos, em contraposição ao plano de fundo da obra, de traços mais incompletos. A ação se desdobra da esquerda para a direita, tendo o gesto da

mão erguida com a pedra como o primeiro elemento que chama a atenção, dirigindo nosso olhar para a boca aberta do rapaz, este posicionado não exatamente ao centro da tela, mas um pouco mais à direita. Aliás, ao centro da cena, nota-se o braço esquerdo estendido, cuja mão segura a ferramenta. A curva do braço é reforçada pela curva da árvore do plano intermediário, bem como a mão direita erguida com a pedra é reforçada pela posição vertical, levemente inclinada, de outra árvore neste mesmo plano.

A origem e motivação da temática da pintura de Sebastião também são intrigantes. Até o momento, nada do que foi levantado em sua biografia indica que o artista teve contato direto com povos nativos, o que nos leva a pensar que a obra possa consistir em uma cópia, seja de outra obra pictórica, seja de uma fotografia ou de uma gravura. É provável, arriscamos a dizer, que Sebastião tivesse tido acesso a ilustrações sobre grupos e povos compreendidos naquele momento como “primitivos”, ilustrações que circularam ao longo de todo século XIX, como parte de uma construção imaginária do Ocidente sobre aquilo que se entendia ser o “Outro”.



Figura 3: Sebastião Vieira Fernandes. Meditação de S. Jerônimo. s/d. Óleo S/ tela. 95 x 128 cm. MHSC – Reprodução oficial do MHSC . Fotografia: Carlos Pontalti



Figura 4: Sebastião Vieira Fernandes. Cópia da Batalha do Avaí, de Pedro Américo. s/d. Óleo s/ tela. 2 x 1,10 m. Palácio Pedro Ernesto – Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Fotografia: Marco A. Baptista. Fonte: Baptista, 2020, p.113.



Figura 5: Sebastião Vieira Fernandes. Cópia da Primeira Missa do Brasil de Victor Meirelles. “1929”. Óleo S/ tela. 113 x 148 cm. MHSC – Reprodução oficial do MHSC . Fotografia: Carlos Pontalti.

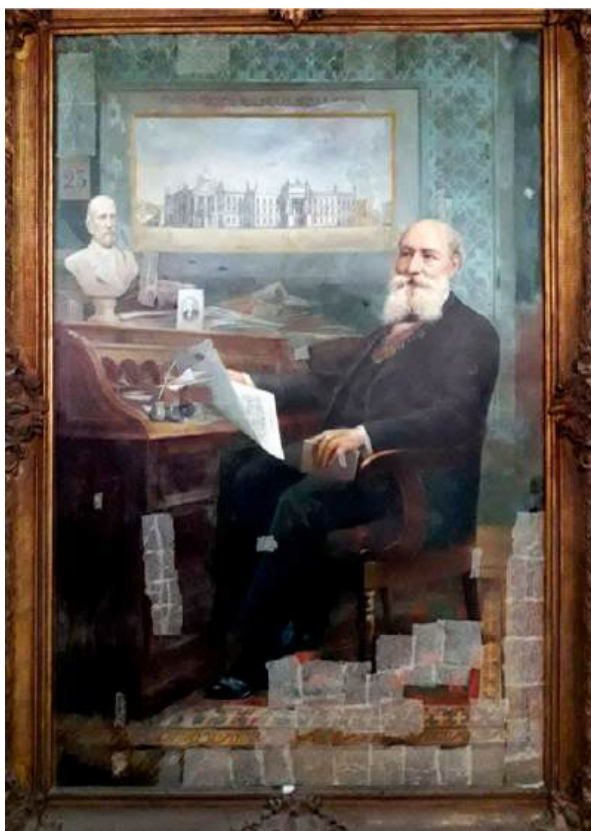


Figura 6: Sebastião Vieira Fernandes. *Retrato de Bethencourt da Silva*. 1903. Óleo sobre tela. Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Fotografia: Marco A. Baptista. Fonte: Baptista, 2020, p. 69.

Sabe-se que uma das preocupações dos estudos científicos dos oitocentos foi discutir esse “Outro” que consubstanciava o exótico, seja ele distante no tempo e/ou no espaço, e compreender sua inserção em uma cadeia linear do desenvolvimento da humanidade. Tal era, por exemplo, o foco das investigações no campo da antropologia ou etnologia. Esta, tal como era praticada no século XIX, limitava suas investigações aos inícios rudimentares da sociedade humana, buscando compreender grupos étnicos distintos como se fossem resquícios de um momento primevo da humanidade, investigando o homem e sua cultura e privilegiando temas como os costumes, crenças, hábitos, artefatos, e outros aspectos culturais dos indivíduos. As abordagens partiam preferencialmente de estudos comparativos e de desenvolvimento, tendo como referência conceitos de inferioridade ou superioridade racial e assumindo um paralelismo entre evolução biológica e evolução cultural.

REVISTA DA EXPOSIÇÃO ANTHROPOLOGICA BRAZILEIRA

DIRIGIDA E COLLABORADA

POR

MELLO MORAES FILHO

DESENHOS

DE

HUASCAR DE VERGARA

GRAVURAS

DE

ALFREDO PINHEIRO & VILLAS-BÔAS

RIO DE JANEIRO

Typographia de PINHEIRO & C. Rua Sete de Setembro n. 157

1882

*João Baptista da Silva
Re 10 - 2 - 907*



Figura 7: Revista da *Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro. 1882. Fonte: Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6882>. Acesso em 02 mai.2024

No Brasil da segunda metade do século XIX, a enunciação de discursos sobre o “Outro” coube, em grande medida, à instituições de ensino superior, aos institutos históricos e geográficos e aos recém fundados museus etnográficos, “instituições dedicadas à coleção, preservação, exibição, estudo e interpretação de objetos materiais, [...] lares institucionais de uma antropologia nascente” (Schwarcz, 1993, p.68), dentre os quais destacou-se o Museu Nacional, fundado em 1818 na capital do Império e que em poucas décadas se consagraria internacionalmente como instituição de antropologia.

A data de fatura da obra “*Sem título*” de Sebastião, 1890, marca um momento áureo no campo dos estudos antropológicos no Brasil, mormente tendo em vista a *Exposição Antropológica*, ocorrida em 1882 – dois anos após a chegada do artista na capital – e

que se configurou um marco, sobretudo nos estudos acerca dos povos nativos do Brasil. Documento importante da Exposição foi a *Revista da Exposição Antropológica Brasileira* (Fig.7), dirigida por Mello Moraes Filho e que trazia textos e ilustrações sobre hábitos e costumes indígenas.

Dos textos apresentados, chamam atenção dois deles, cujos assuntos podem fornecer pistas para se aproximar da obra de Sebastião. *Do corte artificial dos dentes*, de autoria do botânico e então diretor do Museu Nacional, Dr. Ladislau Netto (1838-1894) e *Sobre a conformação dos dentes*, partes I, II e III, de João Batista de Lacerda, médico e cientista, ex-diretor do Museu Nacional e defensor da tese do branqueamento racial no Brasil a partir da miscigenação. Ambos escritos abordam como curiosidade e sobretudo interesse científico o tratamento dos dentes por parte dos indígenas.

O texto de Ladislau Netto, por exemplo, *Do corte artificial dos dentes*, trata do costume dos povos indígenas do corte dos dentes incisivos superiores, tornando-os pontiagudos. Segundo ele, tratava-se de um costume de origem “africana” – também praticado por tribos da Polinésia – , ainda mantido pelos “modernos africanos”. Tal prática teria chegado ao Brasil a partir dos “escravos africanos” e fora difundida não apenas entre os indígenas do Brasil, mas também junto aos habitantes das províncias do norte e nordeste do país. O autor do texto não apenas reconhece este costume como “bárbaro”, como também aponta como “muito mais bárbaro” o “hábito que têm algumas nações africanas de extrahirem os mesmos dentes incisivos superiores e mais geralmente os inferiores” (1882, p.47).

Apesar dos textos em questão se referirem a hábitos dos indígenas do Brasil, eles não apenas indicam a recorrência da prática de extração dentária em meio aos povos nativos africanos, como sobretudo demonstram que este era à época um tema de interesse, servindo, por seu caráter de exotismo e excentricidade, tanto à curiosidade de leigos, quanto aos pressupostos científicos de evolução e superioridade racial, ao ponto, por exemplo, de ser objeto de discussão científica e tema de obra pictórica de um importante pintor da época.

Pode-se também aventar a hipótese de que Sebastião poderia estar retratando uma cena observada em um quilombo no interior do Brasil. Uma saliência pictórica na cintura do homem representado à esquerda sugere o desenho de algo que parece ser um canivete, uma faca, ou algo do tipo. Reforçaria esta ideia se imaginarmos homens

com cortes de cabelo e até a sugestão de um cavanhaque, o que demonstraria uma comunicação dessas pessoas com a cidade e os costumes urbanos, desviando-se de uma interpretação que se voltasse simplesmente para o paradisíaco ou apenas para a retratação de costumes de povos primevos.

Não obstante todas essas suposições, caberia talvez refletir sobre nossa facilidade de identificar minimamente imagens que nos são até então desconhecidas. Ou seja, trata-se de pensar no mecanismo visual que atua e que é compartilhado quando da observação deste tipo de imagem e que deixa clara a eficiência do papel de um tipo de estereótipo visual na formação de um imaginário sobre povos nativos africanos ou afrodescendentes.

Quando buscamos investigar o tema dos povos nativos em particular – basta fazer uma pesquisa na internet – “observamos práticas e figuras representacionais que se repetem, com maiores ou menores graus de variações, ao longo do tempo e de um local para outro” (Krachenki, 2018, p.5). É curioso notar como boa parte das imagens difundidas ao longo do século XIX retratavam os indivíduos inseridos no seu cotidiano e nos seus costumes, estes no mais das vezes ainda “intocados” pela ação do europeu. É o caso da obra de Sebastião que, aproximando-se do que parece uma simples curiosidade etnográfica, parece querer se furtar a emitir qualquer juízo de valor.

No entanto, colocando esta imagem de Sebastião junto às inúmeras outras produzidas naquele momento sobre esta temática e que constantemente circulavam, é inevitável não observar uma atitude em grande medida reducionista, que naturaliza e estabelece a diferença. Basta apontarmos ali a figuração de alguns lugares-comuns quanto se trata de povos tidos como “primitivos”: indivíduos seminus e utilizando acessórios tribais; descalços; sentados junto ao solo ou mesmo de cócoras; muitas vezes portando instrumentos ou ferramentas artesanais. Se ainda considerarmos que a prática representada por Sebastião, a extração dentária, no ocidente oitocentista já contava com certo avanço científico – como o uso de ferramentas mais sofisticadas, a prática em local asséptico e fechado (consultório), o uso da anestesia desde meados do século, sem contar que a própria extração em si já era algo evitado, ao menos junto às classes mais abastadas – fica mais evidente a construção eficaz ali de uma alteridade.² Alteridade que, em grande medida, vale-se dos mesmos traços estereotipados que nos

2. Sobre isso, conferir, por exemplo, CARVALHO, C. L.: A transformação no mercado de serviços odontológicos e as disputas pelo monopólio da prática odontológica no século XIX. *História, Ciências, Saúde* – Manguinhos, v. 13, n. 1, p. 55-76, jan.-mar. 2006.

fazem hoje olhar para tais imagens com algum grau de familiaridade em que trazem em si um discurso claro e repetido: o primitivismo congênito do homem negro, um espaço visual que não contava com a passagem do tempo, a proximidade ao estado de natureza (ao invés da civilização), entre outros.

Enfim, o que efetivamente Sebastião V. Fernandes quis retratar, de fato, é por nós apenas motivo de especulações; por ora não temos como saber. Quais povos são ali figurados, quais sujeitos, ligados a quais grupos étnicos, se são brasileiros ligados a algum grupo étnico africano, se trata-se de povos africanos... De qualquer modo, aos olhos de investigadores que possuem como *métier* transpor imagens para palavras, tal mistério, tal indeterminação é o que deixa a obra tão fascinante.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Marco Antônio. **A produção pictórica de Sebastião Vieira Fernandes**. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 198p. 2020.

CARVALHO, C. L.: A transformação no mercado de serviços odontológicos e as disputas pelo monopólio da prática odontológica no século XIX. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v. 13, n. 1, p. 55-76, jan.-mar. 2006.

EXPOSIÇÃO DE PINTURAS E DESENHOS. **Jornal Regeneração**, Desterro, ano XXI, n.90, 25 de abril de 1889.

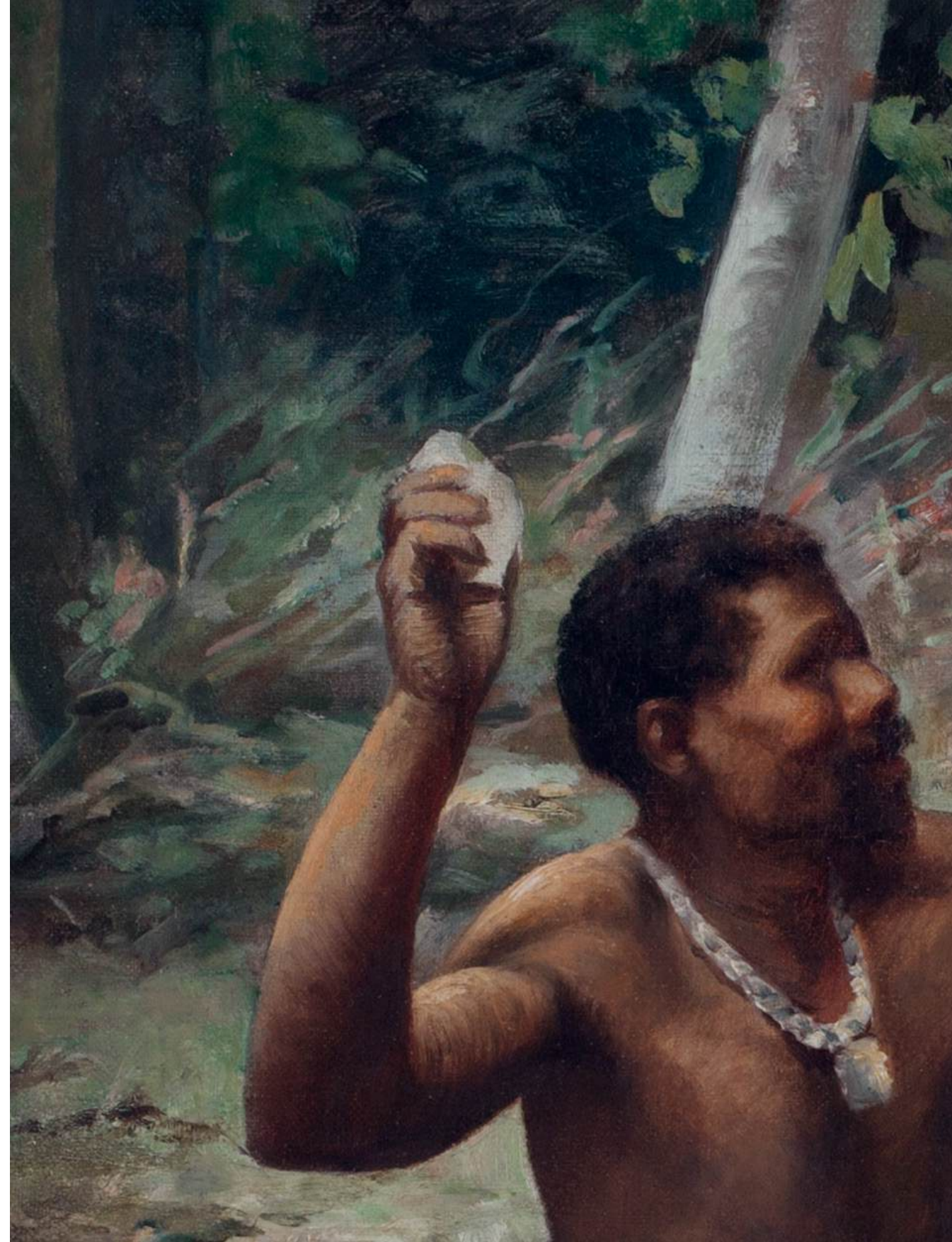
FRANZ, Terezinha Sueli. Mariano Moreno e a primeira formação artística de Victor Meirelles. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_mmoreno.htm. Acesso em 03.out.2023.

KRACHENSKI, Naiara. Produção e Circulação de Estereótipos sobre os Africanos nos Registros Fotográficos da Sociedade Colonial Alemã (1909-1939), **Cadernos de Estudos Africanos** [Online], 36 | 2018.

LACERDA, João Batista de. Sobre a conformação dos dentes. **Revista da Exposição Antropológica Brasileira**. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro & Cia, 1882a.

NETTO, Ladislau V. Do corte artificial dos dentes. **Revista da Exposição Antropológica Brasileira**, Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro & Cia, 1882b.

SCHWARCZ, Lilia. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Editora das Letras, 1993.







Na página anterior:
Pedro Perez. *Tomando a lição*. 1895. Óleo sobre madeira. 40,3 x 32,6 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.
[recorte]

14. Pedro Perez Tomando a lição

Ana Carolina Campos França

Se esse menino tivesse nascido 120 anos no futuro, estaria fazendo essa lição em um quarto infantil cuidadosamente decorado com seus personagens preferidos, móveis coloridos próprios para a sua altura, e tanta marcenaria planejada que seria difícil transitar dentro do cômodo. O seu caderno disputaria a atenção com as notificações do celular e sua mãe talvez estivesse trabalhando no computador até mais tarde enquanto o pai ajudaria com a lição ao mesmo tempo em que descongelaria alguma refeição no micro-ondas. Mas o ano é 1895, os conceitos de privacidade, individualidade e intimidade, sementes plantadas no iluminismo, ainda não estão plenamente consolidados em todas as camadas sociais ao redor do planeta, e se para um adulto ter um quarto próprio seria um luxo, para crianças essa ideia estava longe de se tornar possível. Os mini-adultos ainda seriam por muitos anos tratados como propriedade dos pais e não vistos como seres independentes, cheios de sonhos e vontade própria. Suas escolhas de vida, como carreira e relacionamentos, ainda eram definidas por seus pais na grande maioria das vezes, o que não é muito distante do filho-propriedade da Roma Antiga¹. Assim, ao menino do quadro do pintor português Pedro Perez (1850-1923)², resta estudar nesse lugar de improviso que é a mesa da sala, que teve a toalha puxada para o lado, detalhe importante que revela o caráter multiuso desse móvel, enquanto a mãe observa desinteressadamente até que ele termine de ler a lição. Ou melhor, até que termine de decorar a lição, já que ler, decorar e repetir o que foi ensinado era tudo o que a tendência pedagógica tradicional vigente esperava desse aluno.

1. No capítulo 1 do livro *História da Vida Privada 1*, Paul Veyne descreve como na Roma Antiga os filhos eram considerados propriedades do pai, e só se emancipavam e passavam a poder decidir os rumos de suas vidas sozinhos após a morte do pai, o que era visto pelos filhos como o fim de uma espécie de escravidão, e por isso se tornou até comum o crime de patricídio.

2. Pedro Perez nasceu em Lisboa em 1850. Chegou ao Brasil ainda criança e por volta de 1865 ingressou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio. Estudou sob orientação de Victor Meirelles, e teve como colega, Almeida Júnior (1850-1899). Se tornou um membro ativo da comunidade artística brasileira e participou de várias exposições, incluindo eventos na Academia Imperial de Belas Artes, onde seus trabalhos foram reconhecidos e premiados. Também foi convidado a participar de exposições em galerias de arte na Europa, consolidando assim sua reputação internacional.

No âmbito da academia, de forma mais sistemática ao divulgar seus ensinamentos, ainda demoraria 67 anos para Paulo Freire publicar seus primeiros livros questionando o sistema educacional brasileiro, e 85 anos até que Dermeval Saviani popularizasse a tendência pedagógica histórico-crítica, que abriria espaço para que esse menino pudesse analisar o que está sendo ensinado e criticar o mundo ao seu redor. Todavia, há que se ressaltar que bons professores, leitores, filósofos e críticos sempre existiram.

A própria escola ainda levaria 66 anos para ser oficialmente responsável pela educação dessa criança³, pois apenas em 1961 foi instituída a primeira lei de diretrizes e bases da educação do Brasil, que tornou a educação um dever oficial do Estado. Essa mãe ainda tem então longos anos pela frente carregando sozinha a responsabilidade de formar um cidadão educado e obediente dentro de casa, com pouca ou nenhuma ajuda da escola, do Estado ou dos homens. Uma tarefa difícil para alguém que provavelmente teve bem menos acesso à educação do que seu marido, já que metade da população brasileira no final do século XIX ainda era analfabeta, e os meninos eram os escolhidos para serem enviados para a escola enquanto as mulheres ficavam em casa aprendendo as atividades do lar com suas mães.

Agora, atravessando a camada do contexto histórico e adentrando a intimidade dessa família, podemos permitir florescer a curiosidade que toda pintura de gênero suscita. Cadê o resto da história? O fascínio que as pinturas de gênero me causam é essa fotografia do breve momento de uma vida comum, com a qual nos identificamos, mas sem nos contar o resto da história. Diferente das pinturas históricas e religiosas que reúnem quase a narrativa completa dos acontecimentos em uma única cena e que na maioria das vezes são eventos épicos ou sobrenaturais o bastante para causar certo distanciamento em nós, as pinturas de gênero têm uma característica oposta, a de mostrar uma cena próxima o suficiente para que nos identifiquemos, mas contando a “fofoca” pela metade. É sempre um recorte rápido e sem explicação da vida de algum desconhecido, como aquela visita inoportuna que não sabemos o que deseja e que bate à porta em meio a um momento privado do artista, ou um homem carregando um carrinho de mão sabe-se lá para onde, ou aquele pequeno burguês pagando salários para um monte de trabalhadores que não sabemos quem são ou o que fazem. São flashes de micro histórias de pessoas que antes nem sabíamos que existiam, e que agora existem para nós porque um pintor resolveu nos mostrar esse breve momento de suas vidas, e nada mais.

3. No livro 500 anos de educação no Brasil, o autor Luciano Mendes de Faria Filho detalha no capítulo “Instrução elementar no século XIX”, a precariedade do ensino infantil no Brasil da época, a falta de participação do Estado na educação e a exclusão de meninas e pessoas carentes do embrionário sistema educacional brasileiro.

Surgem então diversas perguntas enquanto observo a cena. Primeiro, eu queria ver o resto da sala, a cozinha, e todos os outros cômodos dessa casa. Queria saber o que eles comeram nessa mesa antes de arrastar a toalha para fazer a lição. E essa fruteira, por que está vazia? A mãe não teve tempo de ir à feira, ou eles não têm muito dinheiro? Por que pintar uma fruteira e não colocar nada dentro? De quem é a camisa pendurada na outra cadeira? O que diz o texto que o menino está lendo? Será que ele vai bem na escola? Ou a mãe tem que acompanhar a lição todos os dias pois do contrário ele não estuda sozinho? Depois de fazer a lição, será que foram todos se recolher ou ainda tiveram um momento juntos em família quando o pai chegou do trabalho? Ou será que aquela camisa é do pai que já chegou em casa e a pendurou ali na cadeira Thonet, a Eames oitocentista⁴?

Não sei se essa curiosidade habita o coração de todo designer de interiores ou de todo historiador da arte. Mas certamente ela caminha de mãos dadas com toda pintura de gênero. Pois a graça de retratar um momento tão simples, rápido e aparentemente sem importância reside justamente em instigar a curiosidade sobre tudo o que não está sendo mostrado. Como em um filme que acaba justamente quando o casal principal consegue ficar junto, e os espectadores reclamam por não ter mais cenas da futura vida feliz do casal. Ora, sabemos na realidade que para os personagens de um filme não existe vida além das cenas filmadas, pois eles não existem de verdade. Mas existem no nosso imaginário e podemos completar a história da forma que melhor nos agrada. E esse é apenas um dos poderes mágicos que a arte tem. Dar vida a um personagem, contar algo sobre ele, mas não tudo o que há para saber, e deixar para sempre essa pulga atrás da orelha, que vai fomentar debates e análises de críticos de cinema ou historiadores da arte por todos os anos que estão por vir.

Criei então a minha própria narrativa dessa cena. Primeiro vamos dar nomes aos personagens pois já estou muito envolvida com essa família para continuar chamando a mulher de mãe e o menino de criança. A verdade é que o Antônio tem 8 anos e não se dedica tanto aos trabalhos escolares. Francisca, sua mãe, tem a missão de que ele ao menos aprenda a ler, somar e subtrair, pois já será o suficiente para conseguir trabalhar na pequena gráfica do seu pai, Augusto.

4. Na interessante dissertação de Denise Buzetto, “A CADEIRA DE MADEIRA TORNEADA: Objeto de desejo doméstico e produção moderna presente na obra “O Importuno”, de Almeida Júnior”, acompanhamos a jornada da cadeira do marceneiro Michael Thonet e sua popularização mundial, retratada em diversas obras de pinturas de gênero do século XIX.



Figura 1: Pedro Perez. *Tomando a lição*. 1895. Óleo sobre madeira. 40,3 x 32,6 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.



Figura 2: Mary Shanks. *Temptation*. No later than 1896. Óleo sobre tela. 96 x 96 cm. Oleksiy Shovkunenko. Kherson Art Museum. Moscou, Rússia. Disponível em < <https://www.musings-on-art.org/blogs/artists/shanks-emily-shanks> > Acesso em 06 set.2023

Não que vai demorar para que Antônio seja iniciado nos trabalhos gráficos, pois nas suas horas vagas ele já ajuda o pai limpando os tipos móveis, armazenando os papéis e aprendendo a fazer a manutenção das prensas manuais, ao invés de passar as tardes brincando de pião e bolinha de gude como gostaria. Mas ele precisa aprender a ler e a

escrever, para conseguir transcrever os textos que os clientes de seu pai chegam ditando no balcão, solicitando anúncios de produtos e serviços, cartazes para o comércio local, que é a maior parte dos trabalhos que Augusto recebe na gráfica. A irmã de Antônio, Joana, mesmo tendo 2 anos a mais que ele, não terá a mesma sorte de aprender a ler, mas já sabe usar o tear mecânico, pois as vezes vai trabalhar com Francisca na tecelagem da vizinha. É de lá que vem as roupas que usam na cena e a toalha de mesa, praticamente o salário inteiro de Francisca é pago em roupas para a família, e por isso todos vestem branco, que é o tecido produzido nessa fábrica do vizinho mais rico do bairro. A tarde já está caindo na casa dos Pereira, a luz do sol começa a se pôr e está refletida no papel de parede floral ao fundo. Em breve essa toalha já será puxada novamente para seu lugar original, Francisca vai reaquecer o resto da feijoada do almoço, e Antônio vai poder finalmente brincar um pouco com seu pião enquanto espera o jantar.

Pronto, agora que nossa curiosidade está mais saciada e já sabemos (ou inventamos) um pouco mais sobre essas pessoas, podemos então olhar com a mesma curiosidade para os móveis e decorações da cena. São poucos elementos cenográficos que a compõe, mas que dizem muito por apresentar grande similaridade com outras pinturas da mesma época, como no caso dessa mãe pintada pela pintora britânica vivendo em Moscou, Mary Shanks⁵ (1866-1949).

Datando de quase o mesmo ano da obra de Pedro Perez, a pintura de Shanks surpreende por apresentar tamanha semelhança com a de Perez. Além de trazer quase a mesma temática e enquadramento, também a paleta de cores e os elementos da cena como móveis, decoração, gestos e olhares dos personagens, estão dizendo as mesmas coisas. A criança aqui também está entediada com a mão no queixo, a mãe também está sentada meio curvada, com um olhar baixo e desanimado. As mulheres vestem a mesma blusa com saia, sentam-se na mesma cadeira Thonet, decoram a casa com papel de parede floral, mas moram a 12 mil km de distância. Foi a globalização causada pela revolução industrial que mobiliou as casas e vestiu os ocidentais ao redor do globo da mesma maneira, ou seria o olhar de Perez demasiadamente contaminado pela estética europeia? Vamos observar novamente as imagens lado a lado.

5. Mary Shanks estudou na Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, junto com sua irmã também pintora Emily Shanks. As irmãs fizeram parte do movimento realista russo, e usaram sua arte para evidenciar a vida na sociedade russa e a desigualdade social. Mary era muito próxima da família de Tolstói, e teve que fugir para Inglaterra quando ele foi perseguido, onde se tornou ilustradora de livros. Participou do grupo Peredvizhniki, uma cooperativa de artistas russos que se uniram em protesto contra as restrições acadêmicas. Disponível em < <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/3-2022-76-special-edition/emily-and-mary-shanks> >. Acesso em 06 set.2023

Essas mães poderiam muito bem ser vizinhas e desabafar sobre o peso da maternidade ou sobre suas crianças com dificuldade para aprender a ler. E esses 3 meninos poderiam brincar juntos de bolinha de gude sem nunca imaginar que as crianças do futuro terão quartos próprios com mesinhas infantis com tampo regulável para a sua altura. O que aconteceu nesses últimos 120 anos que não só difundiu os conceitos de privacidade e individualidade, mas também os estendeu às crianças?

Philippe Ariès no livro *História social da criança e da família*, apresenta vários elementos que explicam essa transformação. Ele observa que “a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la” e não por falta de habilidade, mas por ser “mais provável que não houvesse lugar pra infância nesse mundo” (Ariès, 1981, p. 17). Segundo o autor, esse cenário começa a mudar com o surgimento da figura do anjo nas pinturas, através de rapazes muito jovens, e posteriormente com as representações do menino Jesus, a criança mais retratada da história, até que surgissem as crianças nuas na fase gótica. O autor continua explicando como essa iconografia religiosa da infância aos poucos vai dando espaço para a representação das crianças nas cenas de gênero, sempre acompanhadas de adultos, seguradas pela mão, no colo, brincando em meio a família, no meio da multidão assistindo a eventos públicos, ou seja, nunca sozinha, pois sua vida era misturada a dos adultos. A separação do mundo infantil do mundo dos adultos é um pensamento moderno, segundo o autor. Ele ainda ressalta que o século XVII foi o grande marco na representação das crianças em atividades infantis através das pinturas de gênero, que o tema “lição de leitura” se tornou recorrente, e nota que esse tema remete a lição de leitura da virgem Maria, muito explorado na idade medieval (Ariès, 1981).

Entendendo a transformação e descolamento do mundo infantil do mundo dos adultos através da visão de Ariès, podemos agora explorar um pouco da transformação dos conceitos de conforto, individualidade e privacidade através dos olhos de Witold Rybczynski, que analisou o tema no livro *Home, a short history of an idea*. Ele explica que o uso da palavra conforto não foi documentado até o século XVIII, pois apenas com o surgimento da classe burguesa é que começou a existir um nível intermediário de habitações, não totalmente pobres como a grande maioria dos não-nobres, e nem tão suntuosos como os castelos dos senhores feudais, mas com recursos financeiros suficientes para trazer amenidades para as residências. Então, só nesse momento, é que começa a se tornar possível a ideia de objetos apenas decorativos ou que vão além da

mera funcionalidade. Aliado a essa transformação, evolui ao mesmo tempo o conceito de individualidade, ideia disseminada a partir do iluminismo e da revolução francesa e que ganha força conforme a população mundial vai sendo alfabetizada e tendo acesso aos textos revolucionários. Rybczynski relembra também o quanto a casa da idade média era “um espaço público e não privado”:

O hall estava em constante uso, seja para cozinhar, comer, entreter os convidados, ou fazer transações financeiras, assim como para dormir. Essas diferentes funções eram acomodadas com o movimento dos móveis conforme necessário. Não existia mesa de jantar, apenas uma mesa que era usada para preparar comida, comer, contar dinheiro, e até dormir (Rybczynski, 1986, p. 27).

É do historiador John Lukacs, uma sensível observação que une essas duas transformações: o surgimento das mobílias e amenidades nas casas burguesas e o surgimento do senso de individualidade dos seus habitantes:

Enquanto a autoconsciência do povo medieval era escassa, os interiores de suas casas eram nus, mesmo os halls de nobres e reis. As mobílias das casas aparecem junto com a mobília das mentes (Lukacs, 1970).

Dessa forma, é de se entender que em 1895 Antônio ainda precise estudar desanimadamente em uma mesa de jantar com a toalha de mesa puxada para o lado. Eu gostaria de poder criar um quarto para ele com todos os recursos que o design de interiores permite em 2023 e observar sua feição iluminar e irradiar felicidade como as das crianças entrando em seus novos quartos temáticos recém decorados. Apesar dessa imagem que me permite visualizar, temos que ter em mente que tais condições não assegurariam uma educação melhor. As novas tecnologias, o mundo acelerado, as menores atenções dos pais e vários outros fatores, negam que essa condição ideal daria resultados ideais também na formação, e sabemos não ser o caso. Talvez até, pelo contrário.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. **História da vida privada, 1: Do Império Romano ao ano mil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família.** 2a ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

RYBCZYNSKI, Witold. **Home: A short history of an idea.** Estados Unidos: Viking Penguin Inc., 1986.

LUKACS, JOHN. The Bourgeois Interior: Why the Most Maligned Characteristic of the Modern Age May yet Be Seen as Its Most Precious Asset. **The American Scholar**, vol. 39, no. 4, 1970, pp. 616–30. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41209801>. Accessed 5 Sept. 2023.

FILHO, Luciano Mendes de Faria. **Instrução Elementar no Séc. XIX.** In: LOPES, Eliana Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive. (orgs.). 500 anos de educação no Brasil. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 134 a 149.





Na página anterior:
Figura 1: Martinho de Haro. *Porto*. Óleo sobre eucatex. 211 x 271cm. 1943
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

15. Cerâmica, paisagem e utopia: saber ver Florianópolis, através das obras de Martinho de Haro

Korina Aparecida Teixeira Ferreira da Costa

Como é sabido, Martinho de Haro (1907 – 1985), é um importante artista catariense, que estudou fora do estado e também do país, firmou residência em Florianópolis, no ano de 1944, onde permaneceu até sua morte. Nesse período a cidade foi imensamente retratada por ele, através de um olhar modernista ímpar e sensível, evidenciando inclusive aquilo que muitas vezes não mais se podia ver.

Então pergunto, o que de fato pode se ver de Florianópolis, através da utopia presente no olhar de Martinho de Haro? Qual a representatividade das peças cerâmicas enfileiradas em suas retratações do cais?

Sobre tais questionamentos Makowiecky (2012, p. 904), nos auxilia na caminhada por elucidá-los, dizendo que “O mundo da modernidade é um mundo de rigorosa descontinuidade em que o novo já não é o antigo que perdura, nem um fragmento do passado que retorna”, em seguida, ao citar Foucault, a autora complementa dizendo que os objetos do passado não se apresentam para nós de forma linear e nem se apagam por acidente externo, pois neles estão presentes também as descontinuidades e os esquecimentos.

[...]estar diante da imagem é estar diante do tempo e pergunta: “Que tipo de tempo? De que plasticidades e de que faturas, de que ritmos e de que golpes de tempo podem tratar-se esta abertura da imagem?”. Afirma que a imagem é mais carregada de memória do que de história, propõe um novo modelo de temporalidade, no qual a imagem seria formada por uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam (Didi-Huberman, 2006 apud Makowiecky, 2012, p. 905)

As obras de arte certamente promovem um impacto sobre quem as observa, elas possuem o poder de nos aprisionar pelo olhar, de nos transportar para outra época e até podem caminhar conosco, em nosso imaginário, por muito tempo, pois nelas há uma quebra da relação costumeira de tempo-espaço. “Obras de arte são objetos de tempos complexos, tempos impuros, montagens de tempos heterogêneos que formam anacronismos, um olhar contemporâneo que ressignifica o passado num eterno devir, um sintoma que retorna recodificado pelo contemporâneo” (Makowiecky, 2012, p. 906).

Bittencourt (2019, p.18), contribui dizendo que “[...] no âmbito da geografia cultural, podemos dizer que a paisagem possui alma. Podemos dizer também, agora caminhando para o campo das artes visuais, que a pintura de paisagens é uma expressão da alma”, pois através dos elementos e símbolos presentes na paisagem, o ser humano estabelece trocas e interações culturais.

Existem diferentes definições para a paisagem, dentre elas, Cauquelin (2007, p. 16), diz que “[...] a paisagem é a representação de algo (natural ou não), é um conjunto de valores ordenados de certa forma que nos trazem uma visão”, para Bittencourt (2019), tais aspectos variam a partir de questões culturais presentes na paisagem e estão sujeitos não apenas ao que está diante dos olhos, mas também ao que existe em nossas mentes, sendo assim, pessoas diferentes ao contemplarem a mesma paisagem, caso a tivessem que descrever, certamente apresentariam resultados distintos. Nela vemos comumente muitos elementos, como casas, estradas, árvores, colinas, que são percebidos pela composição coerente da ideia a ser ali retratada, a partir das formas, cores, texturas, luzes e sombras.

Entende-se portanto, que a pintura de paisagem pode ser apresentada a partir de diferentes aspectos, que decorrem de valores e representações vigentes em um determinado momento histórico, por vezes servindo como pano de fundo para outros gêneros e noutras no fomento da expressão das nuances representativas da conexão entre o homem e a natureza, pelo prisma do meio social. Vale destacar, que a pintura de paisagem, passa a ser vista como uma forma própria de expressão artística a partir do século XVII, cujo intuito centrava-se em “[...] informar, preparar o olhar e estabelecer valores, julgamentos estéticos sobre a própria paisagem (Bartalini, 2010, p.112).

Neste sentido Clark (1961, p.19), reforça e afirma que, pintura de paisagem é um termo que pode ser utilizado nas obras de arte, que representem cenas da natureza, como montanhas, vales, rios, árvores, florestas e cidades. Sendo utilizada especialmente para

representar a arte onde o tema principal é uma visão ampla, com seus elementos dispostos em uma composição coerente e comumente está presente como parte de outros gêneros. “[...] a pintura de paisagem marca as fases da nossa concepção da natureza” e destaca que o auge deste gênero pictórico se deu no século XIX, e enquanto temática, promove motivação no que tange um novo entendimento da imagem artística baseada mais fortemente nas cores, formas e contornos e menos preocupada com o registro de cenas e acontecimentos.

Assim, ao contemplarmos as paisagens de Martinho de Haro, precisamos nos atentar ao período em que foram executadas em conexão com o momento histórico que visam eternizar, onde certamente temos que refletir sobre quais são os ditos e não ditos presentes nas interconexões temporais e nos elementos de outras épocas, que possivelmente sequer foram vistos de fato pelo artista, ainda assim apresentam-se materializados em suas obras.

Em sua pintura intitulada “*Porto*”, Martinho de Haro, certamente possui vários dos aspectos tratados anteriormente e desta forma, enquadra-se na relação direta entre arte e paisagem, não como arte aplicada à paisagem, mas como arte que se faz com a paisagem e da paisagem que se expressa como arte.

Aqui então, podemos definir nossa primeira parada, nela iremos refletir sobre aquilo que trata a utopia dita acima e então nos permitiremos adentrar em um universo repleto de representações e significados abstratos, porém, antes de chegarmos em tais análises, precisaremos primeiramente efetuar uma descrição geral da obra.

Pois bem, o tema principal é a cidade de Florianópolis, retratada a partir de uma representação do cotidiano na região portuária pelo viés da memória saudosista de uma época anterior às intervenções urbanas, que impactaram profunda e diretamente, não apenas na paisagem, mas também no modo de vida e no comportamento social local como um todo.

Nela, à primeira vista, facilmente pode-se constatar, que estão contidos vários elementos do gênero paisagem, como a água, árvores, o céu e as edificações, cada um expresso de uma maneira muito particular pelo artista, onde ao estreitarmos o olhar para seus detalhes, vamos ficando cada vez mais envolvidos, quase que hipnotizados e aprisionados em cada pedacinho da tela e assim, em meio às sutilezas das formas simplificadas, em suas tonalidades opalinas e no movimento gracioso e brilhante das águas, somos enlaçados pela poética presente em Martinho de Haro e transportados para a utopia de outra época.



Figura 2: Martinho de Haro. Detalhe *Porto*, de Martinho de Haro. Óleo sobre eucatex. 211 x 271cm. 1943
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Acima temos um recorte da obra, destacado para que possamos observar mais atentamente o detalhe das cerâmicas evidenciadas em primeiro plano. Onde percebe-se uma sequência de peças utilitárias e vasos em cerâmica artesanal, colocados ali de uma forma ordenada e ritmada, de tal maneira, que nos abre o imaginário para o questionamento frente ao que elas de fato trazem à tona, para aquilo que motivou o artista a colocá-las em evidência.

Elas inundam o nosso imaginário de possibilidades, onde nos questionamos sobre estarem cheias ou vazias, sobre serem parte presente do cotidiano ligado ao fazer manual e ainda distante das reproduções em série decorrentes da industrialização e nesse contexto, promovem o resgate de uma memória afetiva e provocam uma gostosa sensação de calma e tranquilidade. Permito-me dizer, que em mim, provocam também uma inquietação maior, que é a de representarem um paralelo entre a tranquila e pacata cidade do passado e a movimentada Florianópolis do século XX em diante.

Neste sentido Menezes e Cherem (2009, p. 368), contribuem dizendo que:

[...] a cerâmica em primeiro plano é privilegiada em sua dimensão. O pintor trabalha o corpo destes vasos, mostrando-os densos e próprios para sua função de guardar e reter. As sombras que os vasilhames produzem sobre si mesmos são o único preenchimento que se pode supor. Seria preciso olhar um pouco mais de cima para ver com clareza o que se encerra nestes vasos. O olho pode até se esforçar, levantar-se, aproximar-se, inclinar-se, mas está condenado a nunca olhar a imagem que deseja, mas sempre sua sugestão, seu instante anterior, sua vista antecedente.

Outra coisa que chama a atenção, é que praticamente não há quaisquer indícios de uma rotina movimentada, do corre-corre para os embarques e desembarques, nem tam-

pouco figuras humanas em rápida movimentação ou aglomeração. O que de fato a obra nos mostra, é justamente o contrário, há apenas um único trabalhador na praia, carregando calmamente um saco nas costas rumo a um dos barcos, as demais figuras humanas encontram-se reunidas no canto direito da tela, num aparente bate-papo desapressado e descomprometido, típico de pessoas que se conhecem.

Na sequência do que aparece em primeiro plano, visualiza-se o arco estabelecido entre o mar e margem, o que transfere o nosso olhar para as embarcações tranquilamente aportadas e para as edificações de uma marcante arquitetura colonial, alinhadas a partir da orla e coladas lado a lado, com as portas e janelas retangulares delineadas em suas fachadas, não havendo uma grande preocupação com os detalhamentos dos objetos e tão pouco na definição da terceira dimensão. Percebe-se aqui as influências que Haro, absorveu das paisagens fauvistas, pois segundo Clark (1961), a escola fauvista buscava primeiro agrupar formas planas, para só depois criar a ilusão de profundidade.

O contexto representado pela calma, em conjunto com a disposição dos elementos imagéticos e das cores, reforça o resgate de memória trazido por Haro, representa o dia a dia normal e cotidiano da cidade, onde mesmo quando não explora as cores vivas, não deixa de trazer sensibilidade e expressividade em suas pinturas, outro aspecto típico das pinturas fauvistas. Neste sentido Makowiecky (2019), complementa dizendo, que na obra "*Porto*", percebe-se que Martinho de Haro, referencia a produção de Otto Friesz, Dérain, Marquet e Wlaminck, mestres do fauvismo.

Imerso em uma época de transformações na paisagem e inserção de uma nova espacialidade, que conduzia a uma abertura para um ritmo de vida diferente, Martinho de Haro, inspira-se no passado e em seu ateliê, traduz em arte a vontade de manutenção daquilo que não mais se via, a partir deste aspecto, suas obras "[...] mesclavam expressões de um tempo e espaço que já não existiam quando pinta as águas onde a poucos instantes observava areia. Essa distorção, mistura de outros tempos que marcam a alma do artista através de sua experiência com o espaço, recria a cidade na imaginação e é levada para a tela" (Kammers, 2012, p.88).

Existem diversas obras de Martinho de Haro, com a mesma temática portuária e com peças de cerâmica, igualmente posicionadas no píer e entorno do porto, como elementos que andam lado a lado com o cotidiano local, que de forma sutil, revelam a cumplicidade entre o porto e a ilha, entre o passado e o devir.

Ao observarmos as peças cerâmicas, como sendo portadoras de uma mensagem, podemos dizer que são um detalhe representacional eloquente, que precisa ser destrinchado, para ser compreendido. Elas apresentam-se funcionalmente como elementos imprescindíveis para o suprimento das necessidades e movimentações desenvolvidas diariamente, que na utopia trazida por Haro, atuam como um relato, são postas como um meio de trazer veracidade às representações simbólicas dos objetos retratados e do fortalecimento do contexto de tranquilidade em contraponto aos avanços tecnológicos.



Figura 2: Martinho de Haro. *Sem Título*, 1940. Óleo sobre tela sobre madeira. 41,2 x 33,1 cm
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Através do estudo das obras anteriores pudemos perceber as inferências modernistas, através da perda da perspectiva, das cores em destaque, das linhas ondulantes presentes

nas nuvens e na água, que indicam se tratar de um dia calmo, tranquilo e sem a presença do conhecido e inquieto Vento Sul, postas como referência ao contexto de passado idealizado.

Desta forma podemos dizer, que Martinho buscava reforçar a representação da pacata região portuária e certamente a afastar da agitação decorrente dos avanços tecnológicos trazidos pela modernidade, que resultou no apagamento da paisagem original da região, cujo solo avançou em forma de aterro sobre o mar e mudou por completo a forma de se contemplar a região.

O artista tinha por hábito retratar as mesmas cenas, por diferentes perspectivas, o que curiosamente promoveu a elas, receberem títulos parecidos, quando não iguais ou mesmo nomeados de formas diferentes conforme a fonte. Para além dos aspectos de catalogação, o que nos importa aqui evidenciar é que Martinho de Haro, ao longo de quatro décadas, colocava em evidência as problemáticas que estimulavam sua arte “[...] o artista não se preocupou em registrar uma evolução urbana ou um progresso arquitetônico, operou com outros movimentos, produziu alterações de outra ordem que não a da linearidade temporal” (Menezes, Cherem, 2019, p.365-366).

Suas paisagens apresentam repetições¹ a partir da relação entre o mar, a cidade e as montanhas, em conjunto com o detalhe recorrente da exposição das peças em cerâmica, como sendo um chamamento para a observação da transformação da cultura local. Neste sentido, Menezes e Cherem, acrescentam:

As embarcações, ermas, parecem aguardar pelos vasos de cerâmica que também esperam. Para além de intrincado de formas que produzem efeitos narrativos e descritivos, a cena produzida por de Haro é também rasgo do visível, instante fixado que se afirma sem cessar, assumindo o papel indizível de uma efemeridade constante. Aquilo que se mostra, a todo tempo, em sua potência de dissolução, que, antes de ser documento do tempo, feita de explicação e continuidade, irrompe como acontecimento singular, sem justificar a si mesma, sendo ela a própria o contorno de sua ordem e o desmedido de seu caos (Menezes; Cherem, 2019, p. 366).

Aqui duas repetições se destacam, sendo elas a própria paisagem e o empilhamento dos vasos em primeiro plano, o uso do mesmo se tornou em demasiado na obra da direita, a ponto de criar uma espécie de barreira e esconder o mar, segregando a cidade e impedindo que as pessoas passantes vejam a paisagem. Estes empilhamentos constantes e volumosos, certamente são inquietantes, sobre eles, Menezes e Cherem

1. Se a repetição existe, ela expressa, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um extraordinário contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Em todos os sentidos, a repetição é a transgressão.” (Deleuze, 1988, p.9)

(2019, p. 369), vão além e apontam para seu uso, como sendo uma costureira representação dos objetos nas telas de natureza morta e afirmam, que “A natureza-morta, como estratégia de montagem na qual os objetos convivem como potência de constelação, agrupados por avizinhamentos forjados, comparece nesta paisagem que é tensão entre negligência e atração”, as autoras acrescentam:

Constituindo-se de um arranjo de objetos utilitários, a natureza-morta contém a potência de perverter tais objetos de seus usos, pois descolados da ação humana, abandonados à própria solidão, deixam de cumprir sua função utilitária e assumem novas potências - estéticas, simbólicas, poéticas. Possuem a potência silenciosa do inerte. (2019, p. 369)



Figura 4: Martinho de Haro. *Cais da rua Francisco Tolentino*. Óleo sobre eucatex. 1960-65. Fonte: Faria e Cherem, 2019, p. 366.

Figura 5: Martinho de Haro. *Cais com cerâmica*. Óleo sobre eucatex. 1970-75. Fonte: Faria e Cherem, 2019, p. 368

Como dito, o artista retratou a cidade de uma época anterior² à vivida e observada, o que fica claro através da ausência de elementos como o aterro, novas construções, carros, pontes e a agitação nas ruas³. “Gosto de pintar Florianópolis porque fui seduzido pela sua beleza natural, sua magia e sabor colonial, no sentido de sua memória” (Ayala e Haro, 1986, p.31). O que evidencia o descontentamento do artista com o advento da modernidade e a vontade de resgatar um contexto utópico de seu imaginário e o eternizar através de suas pinturas. A imagem tida como o elemento central em sobreposição ao tempo, remete ao

2. Vérzea (1984) diz que a construção dos aterros e das pontes, ocorreu entre o fim do século XIX e início do século XX, momento este em que a economia local era baseada na exportação e importação de produtos dos mais variados gêneros e artigos através da cabotagem. Destacava-se a produção e exportação de farinha de mandioca, amendoim, couro, café, ovos, melado e banana.

3. A ponte Hercílio Luz, data de 1926, o aterro da baía sul e a ponte Colombo Salles, foram concluídos em 1973 e a terceira ponte em 1975, todos com o intuito de melhorar os crescentes problemas de trânsito resultantes da expansão urbana e da verticalização do centro da cidade. (KAMMERS, 2012).

que Didi-Huberman (2006), apresenta como sendo uma espécie de atravessamento temporal, atuante no campo da memória, revisitada através dos elementos que sobrevivem ao tempo e permitem o enriquecimento da experiência do observador ao captá-la em seu olhar e absorvida mediante sua interpretação pessoal.

Além de retratar uma paisagem diferente da observada após os aterros, pontes, prédios altos e pontes, Haro também apresenta a paisagem por um ponto de vista, que remete a uma visão de quem a observa do mar e em um ângulo do alto, sobre tal forma de expressão, Kammers (2012, p. 89), diz que “[...] em seus quadros raras vezes os compõe a partir de uma vista interna, como um observador inserido na cidade, diferente disso, mantém-se sempre à distância, afastamento que pressupõe um estranhamento e ao mesmo tempo passa a definir uma identidade visual, um skyline”.

Saiman (2014, p.52) ao citar Didi-Huberman, complementa dizendo, que podemos então pensar que a imagem se constitui intuitivamente tanto como ato, quanto como processo das percepções daquilo que representam em contato com aquele local, onde elas nos tocam, “[...] diante da imagem devemos convocar verbos para dizer o que as imagens fazem e o que elas nos fazem, e não apenas adjetivos e nomes para acreditar ter dito o que elas são”.

[...] de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, um momento de memória e de legibilidade que aparece como um ponto crítico, um sintoma, um mal-estar na tradição que, até então, oferecia ao passado seu quadro mais ou menos reconhecível. (Didi-Huberman, 2018, p.21-22)

Em se tratando das obras de Martinho de Haro, há um evidente modo de contestar ou até mesmo negar os apagamentos históricos, que as transformações urbanas promoveram em Florianópolis, observar a profundidade contida nessa narrativa, foi algo que me impactou imensamente e levou a minha reflexão para um lugar de valorização da memória ali contida, resguardada e até mesmo idealizada na cidade criada pela imaginação do artista.

E paralelamente me fizeram recordar de um contexto parecido, que foi retratado por Jacques Tatti, no filme “*Mon Onclé*”, ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro, de 1959, onde o enredo retrata como as mudanças urbanas impactam no modo de vida da sociedade burguesa da cidade de Paris, na primeira metade do século XX.

No filme há dois contextos, o antigo e desatualizado, porém com uma unidade de vizinhança bastante viva e o outro moderno e inovador, onde as pessoas se comportam a partir de padrões pré-estabelecido e possuem pouca intimidade entre si, cujas construções milimetricamente planejadas, com suas formas geométricas e de um cinza predominante, avançam sobre uma periferia antiga e de uma simplicidade marcante, demolindo o velho e o substituindo pelo novo.

Desta forma, o filme mostra através das sonoridades, das suas vielas estreitas, suas construções em tons pastel e sua mistura de usos e ocupação do território, como Paris, transita da cidade histórica para aquela que já pertence ao século XX, com novas formas, nova tecnologia e novos comportamentos, “[...] o tema de como os sinais do moderno se impõem, trazendo mudanças nas formas de comportamento, na estética e nas maneiras de viver” (Kuster, 2013, p. 137).



Figura 6: Jacques Tati. Cena do filme *Mon Oncle*.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/202450945720443096/>. Acesso em 08 jul.2023

Assim como na Paris de “*Mon Oncle*”, a cidade de Florianópolis mudou, transformou-se para se tornar mais adaptada às necessidades de uma sociedade burguesa moderna e hedonista, promovendo para tanto um apagamento da paisagem, que foi recriada a partir das obras de Martinho, o que conforme Bittencourt (2019, p. 234) evidencia “[...] a capacidade de nos levar para a tempos distintos: o passado (paisagem) presente na obra, o passado (paisagem) ausente da obra e para o nosso presente, como um caminho de reflexão sobre os símbolos que transitam e permanecem em todas essas paisagens”.

Sobre tal contexto Bittencourt diz que:

Ao olharmos então para a obra paisagística do artista, percebemos que esse momento vivido por Florianópolis foi olvidado ou intencionalmente ocultado. Ele demonstrava receio com as “obras do progresso”, e cultuava a antiga capital, com seus prédios históricos, que remontam a uma cidade que vivia do comércio local e da cabotagem, sem aterro, sem a nova ponte e, curiosamente, sem o fluxo constante de pessoas e automóveis nas ruas, num momento em que essa era a realidade daquela área representada na sua pintura (Bittencourt, 2019, p. 324).

Tanto nos empilhamentos de vasos de Martinho de Haro, quanto nas pedras do muro, que dividem as porções da cidade, evidenciasse a transição do antigo para o novo, carregadas pela mensagem do desordenado, representam um evidente conflito entre passado e presente. Haro e Tatti, retratam a tensão entre a intimidade existente naquilo que é conhecido e a flutuação oculta e presente naquilo que está por vir. Diante de tal constatação, arrisco indagar, que a cerâmica constante na obra de Haro, ocorre como um elemento de representação da utopia temporal, como aquilo que direciona a passagem para a modernidade, que está por vir, mesmo sem ter sido de fato retratada por ele.

Kammer (2012, p.89) apresenta uma outra abordagem, que nos acrescenta mais um aspecto a ser analisado, a autora faz uma analogia entre a muralha e o aterro, onde a paisagem de Haro, coloca-se como uma interrupção, uma quebra, uma separação “[...] as muralhas seriam o aterro, e a partir desse ponto se pôde observar a cidade de uma forma inédita”. Tal comparação reforça a busca por respostas e fomenta a constatação de que há uma barreira clara e bem definida pela orla original e seus elementos compositivos, cujo detalhe das peças cerâmicas reforçam o aspecto de muro, de separação e de conexão com a divisão de tempo e espaço.

Makowiecky (2019, p.58), reforça que Martinho de Haro viveu em uma Florianópolis dos contrastes e que a representa dentro do enquadramento e representações modernistas, porém sem ser um espelho das tendências. Ele atuou de forma ímpar e assim alargou e refinou a si mesmo, o que como consequência resultou no que chama de “metáfora da saudade, do cais de pedra, a paisagem do informe, presente nas nuvens e no mar [...]”, em meio a céus acinzentados e paisagens idealizadas da cidade de outrora, Florianópolis sem dúvida foi o seu emblema.

Desta forma, após olhar cuidadosamente para cada detalhe das obras acima e refletir sobre o que já foi dito sobre a produção de Martinho de Haro, mais aprisionado meu olhar foi ficando, pois não há em mim dúvidas de que há alma nas paisagens dele, a ponto de suas obras serem em conjunto com Florianópolis, uma “Indivisível Substância” termo que intitula a exposição sobre o artista de 2023, no Instituto Collaço Paulo.

Aqui, resgato o questionamento que me acompanhou durante todo o processo de pesquisa e estudo sobre Martinho, “O que de fato se pode ver de Florianópolis, através da utopia presente no olhar de Martinho de Haro?” e agora, com segurança posso afirmar, que há uma conexão muito forte entre ambos, onde a cidade promoveu um grande encantamento sobre ele, que em contrapartida a ressignificou e valorizou a simplicidade de seus costumes e exuberante beleza natural, mostrando de forma ímpar a utópica paisagem, que ninguém mais podia contemplar, cujas cerâmicas aparecem como o eixo conector entre o passado e o futuro, entre o artesanato e a arte, entre o manual e o industrial, onde cada contraste é parte integrante das peças que compõem Florianópolis em sua diversidade.

REFERÊNCIAS

- AYALA, Walmir.; HARO, R. **Martinho de Haro**. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 1986.
- BITTENCOURT, Renan. **Florianópolis na Paisagem de Martinho de Haro**. Dissertação. - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/63157/R%20-%20D%20-%20RENAN%20ROLDÃO%20BITTENCOURT.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 08 jul. 2023.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Lisboa, Portugal: Ulisseia, 1961.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido – O olho da 41 história II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018
- KAMMERS, Elizabeth. **Pinturas que fazem história: arte, transformações urbanas e memórias da florianópolis na década de 1970 analisadas através de telas de Martinho de Haro**. Dissertação de mestrado. UFSC. Florianópolis – SC. 2012, p.194. Disponível em <https://core.ac.uk/download/pdf/30381224.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2023.
- KUSTER, Eliana. **O grande carrossel urbano de Jacques Tati: a transição para uma modernidade urbana construída através dos filmes Mon Oncle e Playtime**. Poiesis, n. 21-22, p. 137-150-10, jul.-dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/24874/14407>. Acesso em: 07 jul. 2023.
- MAKOWIECKY, Sandra. **Paisagem imaginada, representada e capturada: Florianópolis e o vento sul**. Anais Do XXXII Colóquio Cbha 2012 Direções e Sentido da História da Arte. Universidade de Brasília. Outubro de 2012. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s3_sandramakowiecky.pdf Acesso em: 07 jul. 2023.
- MAKOWIECKY, Sandra. **Martinho de Haro: um modernista singular e paisagista por excelência. Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina**. AAESC. 1ª edição. Florianópolis 2019. Disponível em: <file:///C:/Users/TEMP/Downloads/MartinhodeHaro.pdf> Acesso em: 07 jul. 2023.
- MENEZES, Priscilla Faria de; CHEREM, Rosângela. **Permanência e deriva: o cais de Martinho de Haro**. **DA Pesquisa**, Florianópolis, v.4 n.6, p.365-370, 2009. Disponível em: <file:///C:/Users/TEMP/Downloads/14192-Texto%20do%20artigo-47630-1-10-20181108.pdf> Acesso em: 10 jul. 2023.
- SAMAIN, Etienne. **Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman**. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**, vol. 3, nº 2, 2014, p. 47-55.



16. Arte e educação: o educativo na exposição de Martinho de Haro

Emiliana Pagalday

Este ensaio versa sobre as ações educativas desenvolvidas no âmbito do Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação, em particular as planejadas a partir da exposição *Indivisível Substância: Martinho de Haro e Florianópolis*. O instituto, enquanto centro de arte e educação, além do propósito de preservar e socializar a Coleção Collaço Paulo, desenvolve um trabalho educativo que qualifica o contato com as obras de arte e amplia a formação cultural dos públicos visitantes.

No desenvolvimento do texto propõe-se apresentar o núcleo educativo do Instituto e comentar as ações desenvolvidas a partir da exposição *Indivisível Substância: Martinho de Haro e Florianópolis*. Para atingir estes objetivos, foi realizada uma entrevista com Joana Amarante, coordenadora do Núcleo Educativo e a análise da entrevista é realizada com base na concepção dialética de ensino.

Compreender como ocorre o planejamento pedagógico em um centro de arte e educação é importante visto que a partir do trabalho educativo, o centro afirma sua relevância social enquanto um espaço de compartilhamento e de produção de conhecimentos. No sentido da exposição em questão, contribui ampliar a relação instituto-cidade. No que tange aos interesses de pesquisa da autora, a escolha do recorte está alinhada ao projeto de dissertação em desenvolvimento na linha de ensino no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, e por este se justifica também a escolha da abordagem teórica.

Na página anterior:

Figura 1: Visita de grupo escolar ao Instituto Collaço Paulo.

Fonte: Núcleo do Educativo do Instituto Collaço Paulo. Créditos da fotografia: Gustavo Bardt.

Tendo como referencial epistemológico a teoria dialética, partimos da concepção de que o conhecimento se constrói na prática social e nos processos de transformação da natureza que são realizados para satisfazer as necessidades humanas. Na especificidade da produção artística, tratamos da objetivação de sensações, olhares e sentimentos pelas pessoas, que se expressam a partir de distintos materiais e linguagens, movidos pela necessidade, também exclusivamente humana, de materializar aquilo que se antecipa em ideias. O que a princípio parte de uma expressão individual, acaba por afetar a uma coletividade, pelas identificações que advém do contexto do qual parte a obra ou as contradições em seu cerne, que nos instiga a refletir sobre problemas comuns à humanidade. No caso da exposição de Martinho, seu olhar particular frente a cidade de Florianópolis, continua reverberando nas gerações atuais, tanto nos moradores quanto nos visitantes da região. Por outro lado, as paisagens que apesar de locais refletem um tempo distante, suscitam reflexões sobre processos de transformação da cidade, da sociedade e da cultura conseqüentemente. Neste sentido, as obras de Martinho nos colocam a refletir que a realidade objetiva se encontra determinada historicamente e se relaciona de forma dialética com a humanidade. As pessoas, ao modificarem as cidades, também modificam a si mesmas.

Partimos da noção de que os conteúdos artísticos e históricos que emergem das obras precisam da mediação de um educador/a para serem assimilados pelos diversos públicos, dado que a compreensão destas produções requer conhecimentos específicos do campo das artes. Segundo a psicologia histórico-cultural, “[...] é através dos instrumentos e signos que os processos de funcionamento psicológico são fornecidos pela cultura” (Rego, 2014, p.43) e as apropriações desses instrumentos e signos não se dão de forma espontânea, são adquiridos mediante o trabalho educativo.

De forma geral, podemos dizer que a concepção de ensino utilizada para análise, objetiva a passagem da síncrese para a síntese (Saviani, 2009), de uma compreensão confusa e com base no senso comum, para uma compreensão mais elevada, global, consciente da historicidade das obras e do seu impacto na contemporaneidade a partir do desenvolvimento do senso crítico. Reconhece-se que esse salto qualitativo muitas vezes não se atinge em uma visita isolada ao Instituto, porém, percebe-se que pode ser concretizada a partir de um planejamento educativo em conjunto com as escolas e outras instituições que introduzam ou deem continuidade aos conhecimentos adquiridos em outros encontros, inclusive incentivando o retorno em outras ocasiões.

Democratizar o acesso à cultura pelo processo educativo, é uma tarefa complexa por envolver as diversas determinações, como a escolaridade dos grupos, faixa etária e classe social, que influenciam no repertório cultural das pessoas. Apesar do desafio, o estudo sobre o núcleo educativo do Instituto Collaço Paulo, evidencia que esta tarefa vem sendo realizada de forma satisfatória, atingindo distintos públicos mediante diversos projetos que visam uma formação cultural qualificada.

O núcleo educativo do Instituto Collaço Paulo

As informações abordadas a seguir partem do encontro realizado com Joana Amarante¹, coordenadora no núcleo educativo do Instituto Collaço Paulo, que gentilmente se disponibilizou para uma conversa sobre o processo de planejamento e desenvolvimento das ações educativas empreendidas no âmbito do espaço².

Em julho de 2022, Joana foi convidada a fazer parte da equipe do Instituto, que ainda não tinha uma política de ensino definida. Para estruturação desta, foi realizada uma assessoria com Julia Rocha, Professora da Universidade Federal do Espírito Santo, que contribuiu também ao desenvolvimento do material educativo da primeira exposição do Instituto³. O núcleo educativo se propõe a pensar suas ações a partir do olhar das obras e suas relações, tanto entre elas quanto com a contemporaneidade. Joana comenta que a mediação é planejada pensando em percursos que possam ser modificados de acordo com os públicos visitantes. Cabe observar vários aspectos: são grupos agendados ou de visita espontânea e as especificidades dos mesmos, como faixa etária e escolaridade, se tem PcDs, entre outras.

O núcleo educativo é formado também por Ana Martins⁴. Joana comenta sobre a complementaridade das suas formações no planejamento das práticas educativas. A formação do bacharelado de Ana contribuiu para o desenvolvimento das atividades práticas, por seu repertório e conhecimento nos processos de distintas linguagens artísticas. Além disso a formação da coordenadora em licenciatura é fundamental no planejamento pedagógico, pensando no início, meio e fim da didática das ações educativas. Dessa forma,

1. Licenciada em educação artística com habilitação em artes plásticas, mestre em Teoria e História das Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

2. Encontro realizado via Microsoft Teams no dia 12/07/2023.

3. Em busca de sentidos: material educativo [livro eletrônico]: Mais humano arte no Brasil de 1850-1930. Disponível em: <https://institutocollacopaulo.com.br/educativo> Acesso em: 27/08/2023. Acesso em: 27/08/202.

4. Bacharel em Artes Visuais e estagiária no Instituto pelo vínculo com a UDESC.

os materiais educativos e as atividades são pensadas em conjunto, mas no momento das práticas, Joana e Ana realizam o revezamento de turmas. Depois de cada mediação, realizam uma conversa entre elas para avaliar as práticas, considerando o *feedback* dos grupos, qual seja, se houve envolvimento na atividade, se algum processo tem que mudar de acordo a faixa etária, entre outras questões. Este processo de constante reflexão da prática pedagógica é essencial ao aprimoramento da mesma.

Referente ao diálogo entre o educativo e a curadoria, Joana afirma que em paralelo à concepção da exposição se realiza a curadoria pedagógica. Essa conversa entre as equipes é muito promissora, dado que, se desde o planejamento das exposições se alinham às intenções entre as obras que estarão na mostra e as relações que serão estabelecidas pelo núcleo educativo. Sendo assim, os percursos realizados na mediação se demonstram coesos com a amostra, podendo ampliar as reflexões e os conhecimentos do público pelo olhar da obra e partindo das relações colocadas pela curadoria também.

Ramalho e Oliveira, (2021) defende a ideia de que para haver educação nos espaços expositivos, todos os envolvidos na amostra devem fazer parte de uma equipe multidisciplinar, sem hierarquia entre eles. No sentido contrário, resta ao educador em museus a função de mediador, muitas vezes limitado às considerações do próprio artista sobre sua obra ou ao “treinamento” que recebem de alguém, sem participar de forma ativa no processo de concepção da amostra e sem ir além das considerações pré-estabelecidas sobre as obras, limitando a elaboração do pensamento crítico e reflexivo por parte do público.

Por estas razões, Ramalho e Oliveira propõe a expressão “ação educativa” ao invés de mediação,

[...] que pressupõe uma participação ativa na amostra, inclusive na montagem para que seja mais coerente para os visitantes, e para que seu trabalho, além de consistir na ação de receber e acompanhar visitantes, no caso de visitas escolares, que é a maioria do público na nossa realidade, deva ser o de fazer contato com o professor que agenda a visita, inteirar-se do que os alunos já conhecem sobre arte, discutir com o professor o que de específico da amostra deve ser destacado, o que o professor pode potencializar posteriormente em sala de aula, enfim, deve ser executado um trabalho que integre educadores da escola e do museu, da galeria ou do centro cultura, para que a visita consista em educação e não se assemelhe a ida a um parque de diversões. (Ramalho e Oliveira in Fonseca da Silva; Anversa, 2021, p. 47).

Neste sentido, Joana comenta que a mediação e as ações educativas caminham juntas, vinculando o percurso no espaço expositivo às práticas educativas no atelier imersivo, por um tema ou conceito em comum. Amarante expõe um exemplo: Ao se pretender desenvolver uma ação educativa sobre o carnaval, essa questão será abordada na mediação das obras, orientando o olhar e pensar do público sobre essas questões. De forma geral, o núcleo educativo propõe quatro percursos e de três a quatro atividades práticas imersivas por exposição, que propõem articular a Coleção Collaço Paulo à contemporaneidade.

Ao mesmo tempo que é fundamental o diálogo entre a curadoria e o núcleo educativo, a mediação e ação educativa, considera-se importante a relação com as demais pessoas que trabalham no espaço. Por tal, pergunta-se a Joana se ocorre a ação educativa para os demais funcionários e esta nos afirma que existe um diálogo com todos os setores. Joana comenta que realizam uma visita mediada para que essas pessoas conheçam, se integrem e sintam-se parte do projeto como um todo, que é construído na relação entre a recepção, manutenção e comunicação do espaço, a museóloga, curadora, presidente e núcleo educativo.

O Instituto também dispõe de programas de formação de modo permanente e contínuo. Joana menciona que as formações de professores são presenciais, para eles conheçam o espaço e afirma que essa instância é essencial para que entendam a importância de preparar os alunos e introduzi-los assuntos que serão abordados na exposição, levantando questões que serão confrontadas em contato com as obras. Portanto, este processo pré visita das turmas escolares, é outra maneira de qualificar as práticas educativas, criando “um clima de predisposição favorável à aprendizagem” (Gasparin, 2007, p.15) instigando nos educandos a necessidade e interesse em conhecer mais sobre a arte em exposição.

Um diferencial do Instituto é que ele consegue providenciar alguns ônibus para o transporte de alguns grupos escolares. Joana comenta que na primeira exposição os recursos foram disponibilizados pelo Instituto e organizaram encontros de formação com cinco grupos de núcleos infantis e cinco de escolas municipais de Florianópolis. Já na exposição de Martinho de Haro, que contou com o financiamento da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, o projeto previu recursos também para 10 transportes, que viabilizam a visita de grupos escolares que não poderiam frequentar o espaço se não fosse por esta facilidade.

Sobre acessibilidade das práticas, destaca-se que o espaço físico é acessível, porém, compreende-se que é uma questão que vai além do estrutural da instituição, devendo incluir

“abordagens que consideram outros aspectos que dificultam o acesso às instituições culturais, como as condições socioeconômicas, de escolaridade, de faixa etária etc.” (Aidar, 2021, p.88). Os projetos que visem ampliar acessibilidade têm de considerar as demais limitações que não apenas as enfrentadas pelas pessoas com deficiência (PcD), compreendendo que a ampliação da acessibilidade estética favorece a fruição de todas as pessoas.

Joana comenta que uma ação planejada para a próxima exposição, *Elke Hering - Metamorfoses*, é a visita mediada com intérprete de libras para grupos com deficiência auditiva. Também, menciona que o Instituto ainda não dispõe de materiais acessíveis para pessoas com deficiência visual, mas que estão em contato com a ACIC⁵ e que uma educadora da associação irá conhecer o espaço e nesse contato serão pensadas as visitas com esses grupos.

Em diversas ações, percebe-se que o primeiro contato com profissionais que conheçam melhor os grupos que virão a visitar o ICP são importantes para situar o planejamento das práticas a serem desenvolvidas pelo núcleo educativo, o qual sugere um processo de constante aprendizagem entre os pares. Da mesma forma, se ampliam os conhecimentos e aprimoram as práticas pelas assessorias e a participação em eventos da área. Neste sentido, Joana nos conta a sua ida ao I Encontro Nacional de Educação Museal que aconteceu de 6 a 8 de julho na cidade de Cachoeira (BA)⁶.

Outro diferencial do Instituto é dispor de um espaço específico para realizar as ações educativas, o chamado ateliê de imersão. Neste, as pessoas têm a oportunidade de experimentar algumas linguagens artísticas e materiais, como tintas, giz pastel, carvão vegetal, entre outros. Os recursos materiais estão previstos nos projetos das exposições, o qual possibilita ampliar as práticas do núcleo educativo. Conforme conversamos, pensando criticamente, sugere que ainda falta um espaço confortável para as crianças pequenas se sentarem no chão, também que seja acolhedor para as pessoas de espectro autista, assim como ampliar acessibilidade das práticas. Considero que são nestas inquietações que se movimentam os processos de aprimoramento dos espaços.

O Instituto, além das visitas mediadas e ações educativas, conta com quatro Programas: Instituto Conversa, convidando teóricos e pesquisadores da área para fazer

5. Associação Catarinense para Integração do Cego.

6. Na ocasião do I^o Emuse, realiza abordagem “Ação Educativa de obras do século XIX com bebês” com base a experiência ocorrida na exposição “Mais Humano: Arte do Brasil de 1850-1930”, na qual um grupo de crianças entre 1 e 3 anos do Núcleo de Educação Infantil Municipal (NEIM) Celso Pamplona, do bairro Jardim Atlântico, em Florianópolis (SC).

um diálogo com a exposição ou a coleção. Instituto Entrevista, com as pessoas da equipe, o colecionador e artistas contemporâneos. Instituto Homenagem, que elege anualmente uma personalidade pública que se destaque por sua atuação profissional no fomento às artes visuais, objetivando construir uma memória sociocultural. Também, com o projeto educativo *Sábados com Arte*, que ocorre uma vez ao mês, nos sábados, no qual o ateliê imersivo é aberto à comunidade e também conta com convidados que assumem a ação educativa do dia.

O Instituto tem uma trajetória bem consistente, particularmente da sua concepção educativa, que consistia no nosso objetivo de aprofundar no contato com a coordenadora do Núcleo Educativo. Desta e outras formas, a coleção particular tem sido difundida a partir da educação, ampliando o acesso a população e contribuindo com as pesquisas na área.

O educativo na exposição Indivisível substância: Martinho de Haro e Florianópolis

Em concordância com Saviani (2011) considera-se a educação como uma atividade mediadora no seio da prática social global e neste sentido o trabalho pedagógico “permite a passagem dos educandos de uma inserção acrítica e inintencional no âmbito da sociedade a uma inserção crítica e intencional.” (Saviani, 2021, p.30). Assim sendo, considera-se como ponto de partida e ponto de chegada do processo educativo, a própria prática social. “O conhecimento portanto, como fato histórico e social, supõe sempre continuidades, rupturas, reelaborações, reincorporação, permanências e avanços.” (Gasparin, 2007, p.4) Especificamente neste contexto, o conhecimento além de qualificar a fruição estética nos espaços expositivos, incentiva a participação no âmbito cultural.

Planejar um projeto de ensino consistente requer a consciência de todas as determinantes do processo educativo, como as especificidades do espaço e do tempo no qual se desenvolvem as práticas, as características dos grupos envolvidos e os objetivos das ações educativas, as quais requerem também do domínio dos conteúdos abordados. Conscientes disso, Joana nos conta que tem agendamento para as visitas e um contato inicial com os professores, para saber que aspectos e conteúdos estão sendo abordados na escola, quais os interesses da visita e assim, podem se adaptar às práticas no sentido de atender as necessidades específicas daquele grupo.

No contexto da conversa com Joana, compreendemos que as ações educativas mudam de acordo as necessidades específicas dos diversos públicos. A educadora comenta que para todos, dedica tem uns 10 minutos de acolhimento para que ela mesma possa se situar frente aos conhecimentos prévios dessas pessoas. Diz que considera, por exemplo, a diferença de uma mediação para pessoas que pela primeira vez entram num museu, em relação àquelas que são pesquisadoras na área. Joana comenta que essa primeira instância acontece a partir do diálogo estabelecido a partir de perguntas, de um contato mais pessoal e dessa forma, tem elementos para moldar a linguagem de acordo com os grupos. Nas suas palavras, “toda visita é mediada em um diálogo com o outro.”⁷ (informação verbal). É necessário ter uma questão norteadora, um objetivo e no percurso, conduzir o olhar dos visitantes olhar para atividade prática que será desenvolvida após a mediação.

Nesta seção, pretende-se comentar algumas das ações educativas desenvolvidas no âmbito da exposição *Indivisível Substância: Martinho de Haro e Florianópolis*. Uma delas é o percurso imaginativo, observando as obras a partir de um cone. A proposta consiste em navegar pelas costas da cidade até embarcar na ilha. Esta atividade está planejada para crianças em torno dos 6 anos de idade, que precisam de dispositivos que possibilitem uma imersão nos conteúdos da obra, que os introduzirão no percurso. Desta forma, se propõe o olhar a cidade, a pincelada, os objetos, as fachadas, entre outros. Outra atividade são as narrativas imaginadas, nas quais se estabelece um diálogo entre duas obras, seja pelos elementos comuns ou aqueles que as diferenciam.

Joana comenta que, apesar de tratar de turmas da mesma série, de uma escola para outra muda bastante a concepção prévia que esses alunos possuem, pois para além da escolar e do ano escolar, se encontram relacionadas, a realidade objetiva de cada escola e de cada aluno. Constata-se que, o indivíduo se desenvolve a partir da interação dialética com seu meio (Rego, 2014), sendo síntese de múltiplas determinações que acabam moldando sua concepção e interpretação do mundo. No caso das obras, a compreensão dos instrumentos e signos presentes nas mesmas assim como suas contradições. A apropriação do patrimônio da humanidade e dos conhecimentos culturais se demonstram indispensáveis para a formação das pessoas, à medida que viabilizam o desenvolvimento da sensibilidade e do senso crítico, os quais qualificam a prática social das pessoas e ampliam as concepções do senso comum.

7. Joana Amarante, entrevista on-line, junho de 2022.

Neste contexto, Joana apresenta exemplos. menciona que para a escola do Ribeirão da Ilha, os alunos associavam as pinturas do centro da cidade ao seu bairro, pela proximidade ao mar e pela arquitetura açoriana. No entanto, para os alunos de uma escola de São Joaquim, cidade natal de Martinho de Haro, verificou-se que com pessoas que nunca tinham visitado o mar, as relações estabelecidas com a obra resultaram em abordagens bem diferentes. A proposta iniciou na praia, onde realizou uma conversa com o grupo, sobre seus gostos pessoais, o que era parecido com o visto, de forma a confrontar a exposição com a prática das pessoas e refletir sobre aqueles cenários que o Martinho encontrou em Florianópolis. Logo, a partir da fotografia com o celular, registraram o próprio olhar para a cidade.

Por fim, não podemos deixar de comentar o mapa interativo *Flanar em Martinho de Haro* desenvolvido como uma ferramenta para ação educativa, que foi utilizado em um Sábado com arte para caminhar através deste e identificar o ponto de vista das pinturas de Martinho, de que perspectiva partia o olhar do artista. Segundo Fonseca da Silva, “todo processo de desenvolvimento pedagógico é mediado por instrumentos” (2022, p.15) e esta interface interativa também funcionou como ferramenta utilizada em sala de aula para situar os alunos na cidade e nas obras que iriam encontrar pessoalmente na visita à exposição.

Esta ferramenta interativa foi desenvolvida a partir da exposição e foi utilizada a partir de recursos virtuais. A partir do mapa de Florianópolis destacaram-se os lugares retratados nas obras de Martinho. A ideia consistiu em propor um caminhar por estes pontos, de forma a revisitar as paisagens plasmadas na pintura, estabelecendo os contrapontos das imagens das obras com o cenário da cidade na contemporaneidade.

Considerações finais

O trabalho educativo que vem sendo realizado, em apenas um ano de trajetória do Instituto Collaço Paulo, reúne bons exemplos de programas, práticas, materiais e ferramentas que contribuem para ampliar o conhecimento sobre a Coleção Collaço Paulo, a qual apresenta parte da riqueza do patrimônio cultural por meio das obras de arte. As barreiras físicas e simbólicas que limitam o acesso aos espaços expositivos requerem um movimento de aproximação e ampliação de públicos por parte das instituições, trabalho que vem sendo satisfatoriamente realizado pelo instituto, tanto pela ampla divulgação das suas atividades e da viabilização de transporte para grupos escolares, quanto pelo

planejamento de ações educativas para PcD nas próximas exposições e a constante reflexão e aprimoramento das suas práticas.

Somente mediante o trabalho educativo, as pessoas poderão incorporar os instrumentos e signos para compreender as produções da humanidade e somente pelos conhecimentos específicos da arte poderão fruir das obras com qualidade. A educação amplia a compreensão da totalidade histórica na qual se encontra inserido o sujeito e as obras em questão. A sua vez, o conhecimento instrumentaliza as pessoas para satisfazer as suas necessidades, tanto da fruição quanto da objetivação dos seus sentimentos e percepções de mundo por meio da produção artística se assim o desejarem.

O diálogo com a coordenadora pedagógica do Instituto, evidencia uma trajetória consistente e consciente das demandas da contemporaneidade, que caminha no sentido da democratização do acesso à cultura e à educação artística.

REFERÊNCIAS

AIDAR, Gabriela. Acessibilidade e ações educativas inclusivas em museus: a experiência da Pinacoteca de São Paulo. **Acessibilidade em museus e centros de ciências**: experiências, estudos e desafios / jessica Norberto Rocha (org.). – Rio de Janeiro: fundação Cecierj/Grupo Museus e Centros de Ciências Acessíveis (MCCAC), 2021. Disponível em: <https://www.cecierj.edu.br/divulgacao-cientifica/ebook-acessibilidade-em-museus-e-centros-de-ciencias/> Acesso em 30/08/2023

FONSECA DA SILVA, Maria Cristina da Rosa (org). **Formação Inclusiva para Museus de Santa Catarina**: um percurso de variadas possibilidades. 1 ed. Florianópolis, SC. Editora AAESC, 2022.

GASPARIN, João Luiz. **Uma didática para a pedagogia histórico-crítica**. 4. ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2007. 195 p.

MARTINS, Ana; AMARANTE, Joana; ROCHA, Julia (org) . **Em busca de sentidos**: material educativo [livro eletrônico]: Mais humano arte no Brasil de 1850-1930 / - 1. ed. -- Florianópolis, SC : Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação, 2023. Disponível em: <http://institutocollacopaulo.com.br/educativo/> Acesso em: 05/07/2023.

RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra Regina. Ação educativa em espaços culturais: um depoimento. In: FONSECA DA SILVA, Maria Cristina da Rosa; ANVERSA, Priscila. (orgs.) **Cadernos de docência**: Inclusão e ação educativa em espaços culturais e museus de arte. Florianópolis: AAESC, 2021. p. 43-52.

REGO, Teresa Cristina. **Vygotsky**: Uma Perspectiva Histórico-Cultural Da Educação. 25. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SAVIANI, Dermeval. Caracterização Geral da Pedagogia Histórico-Crítica como Teoria Pedagógica Dialética da Educação. In: LOMBARDI, J. C. ; COLARES, M. L. I. S. ; ORSO, P. J. (orgs.) **Pedagogia histórico-crítica e prática pedagógica transformadora**. Uberlândia: Navegando Publicações, 2021.

SAVIANI, Dermeval. **Escola e Democracia**. 41. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2009.





Na página anterior e na atual:
Figura 1B (à direita): Xavier das Conchas. São João Batista e Cordeiro. Feita com conchas, ouro e prata, madeira. Século XVIII. Após a restauração por Sara Fermiano.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

17. Xavier das Conchas chega à Santa Catarina pela Coleção Collaço Paulo

Sandra Makowiecky

Esse é o artista que marca o início da trajetória tridimensional na arte produzida em Santa Catarina¹ (Figs. 1A). Imaginem a seguinte cena após olhar a imagem do farol de naufragados (Fig. 2). Uma natureza exuberante, mar, barulho das ondas, vento, solidão. Uma praia com conchas dos mais variados tipos trazidas pelas ondas são elementos encontrados em abundância na pequena ilha onde se localiza a Fortaleza de Araçatuba. A fortificação construída no século XVIII para a defesa da Ilha, está em ruínas. Da bateria circular que domina a ilhota de Araçatuba, a vista é deslumbrante mesmo nos dias de pouco sol. De um lado, a praia e o farol de Naufragados, em meio ao verde escuro da Mata Atlântica. De outro, as montanhas não menos verdes do Parque da Serra do Tabuleiro, com as areias da praia do Sonho e os costões da Ponta do Papagaio no lado oposto do canal, a poucas centenas de metros dali. Ao Sul e a Leste, o mar imenso, ornado pelas ilhas Três Irmãs e pela Moleques do Sul. Para quem conhece a região, cada detalhe é uma referência, um motivo de admiração, mas a joia maior está ali – a única fortaleza construída no século XVIII que exhibe ruínas a céu aberto no litoral catarinense. A Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição de Araçatuba, ou simplesmente Fortaleza de Araçatuba, localiza-se na ilha de Araçatuba, na barra Sul do canal da ilha de Santa Catarina, atual município de Palhoça, no litoral do estado de Santa Catarina, no Brasil.

Projetada e construída pelo Brigadeiro José da Silva Pais, primeiro governador da Capitania de Santa Catarina (1739-1745), fechando a barra da baía Sul, foi a última peça do sistema defensivo da ilha na primeira metade do século XVIII, integrado pelo triângulo defensivo da barra da baía Norte: a Fortaleza de Santa Cruz de Anhatomirim, a Fortaleza de Santo Antônio de Ratonas e a Fortaleza de São José da Ponta Grossa. Juntas, deveriam proteger a ilha de Santa Catarina, consolidando a ocupação do sul do Brasil, e atuando como base estratégica para a manutenção do domínio português sobre a Colônia do Sacramento.

1. Um trabalho sob esse enfoque foi publicado em MAKOWIECKY, S. Xavier das Conchas (Francisco dos Santos Xavier) – O artista que marca o início da trajetória tridimensional na arte produzida em Santa Catarina. IN: MAKOWIECKY, S.; WEDEKIN, L.(Orgs). **Passado-presente em obras tridimensionais: uma antologia da história da arte em Santa Catarina**. Florianópolis, SC : Editora AAESC, 2023, p. 36- 43.



Figura 2. A Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição de Araçatuba.

Fonte da Imagem: Disponível em < https://pt.wikipedia.org/wiki/Fortaleza_de_Nossa_Senhora_da_Conceição_de_Araçatuba>. Acesso em 10 out.2023

Francisco dos Santos Xavier (1739-1814) – Xavier das Conchas

Nesse local, emerge a figura do comandante Francisco dos Santos Xavier², nascido no Rio de Janeiro, que serviu como soldado por mais de trinta e dois anos em Santa Catarina iniciando em 1752 (aos 13 anos), sendo que nove deles no comando da fortaleza da Barra do Sul, a partir de 13 de abril de 1768. E não é exatamente pela atuação na ilha de Araçatuba que Xavier se tornou conhecido. O militar era também habilidoso artífice, desenvolveu delicados trabalhos ornamentais que misturavam conchas, penas e escamas, o que lhe valeram reconhecimento e o apelido de “Xavier das Conchas”. “ O Xavier das Conchas era militar e cultivava a arte em que se mostrou tão notável unicamente por gosto e amor” (Macedo, 2005, p. 99).

2. No documento presente no AHU 10994, datado de 10 de março de 1791, o então governador da fortaleza da Conceição [do Rio de Janeiro], reivindica seu soldo à rainha D. Maria I. Nesse ofício, o próprio Francisco dos Santos Xavier explica sua trajetória militar até aquele momento, numa explanação de caráter autobiográfico. Tais dados como constam são os utilizados pelos historiadores como Macedo (2005), Boiteux (1940), quando discorreram acerca do militar artista. AHU-Rio de Janeiro, cx. 149, doc. 5; cx.148, doc. 53. (AHU_ACL_CU_017, Cx. 140, D. 10994). Pesquisa empreendida por Camila Tuyama, em seu mestrado em curso (2023) – Arquitetura- UFSC.

Francisco dos Santos Xavier, muito mais conhecido por Xavier das Conchas, filho legítimo de Veríssimo dos Santos e de D. Inácia de Arão, nasceu na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1739 e foi batizado na freguesia de N. S. da Candelária. Destinando-se à carreira militar, assentou praça de soldado na mesma cidade do Rio de Janeiro a 12 de setembro de 1752, e foi logo depois destacado para a ilha de Santa Catarina, onde se conservou em serviço ativo trinta e dois anos, quatro meses e vinte dias, subindo sucessivamente aos postos de cabo de esquadra, condestável, almoxarife das fortalezas e ajudante de auxiliares. Durante esse tempo, desempenhou diversas comissões difíceis e importantes [...] (Macedo, 2005, p. 99).

Recebeu o convite de Mestre Valentim para ornamentar os pavilhões do Passeio Público do Rio de Janeiro. A portaria de 18 de outubro de 1787, emitida pelo vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa, enaltece o talento de Xavier e o requisita para aquela importante obra, oferecendo-lhe licença remunerada de três meses enquanto se ocupasse do serviço solicitado (Macedo, 2005, p.99-100). Faleceu no Rio em 1814, aos 75 anos, no posto de tenente coronel e ainda de Governador da Fortaleza da Conceição. Sabe-se que aprendeu a arte em Santa Catarina e que nesta terra serviu como soldado onde se conservou em serviço ativo por mais 32 anos.

Francisco dos Santos Xavier casara e enviudara em Santa Catarina, levou para o Rio de Janeiro dois filhos, frutos da sua legítima união. Nesta cidade casou em segundas núpcias a 15 de janeiro de 1790, com dona Rosa Francisca de Vasconcelos Vahia, filha do mestre-de-campo Bartolomeu José Vahia, e irmã daquele que foi depois, no império do Brasil, conde de Sarapuú. “Sei apenas que, depois de Valentim, era Xavier o artista mais engenhoso e delicado do Rio de Janeiro. Nem me é dado dizer-vos qual das províncias do Brasil pode ufanar-se de ter sido seu berço pátrio. Certo é, porém, que Xavier das Conchas era brasileiro” (Macedo, 2005, p. 100-101).

Todavia, quando escreveu esse comentário, ele achava que Xavier dos Pássaros e Xavier das Conchas eram a mesma pessoa, fato depois corrigido por ele. Ainda sobre os “Xavier”, Mestre Valentim, o vice rei Luís de Vasconcelos e o Passeio Público, escreveu Joaquim Manuel de Macedo;

Xavier tornara-se famoso pelos trabalhos delicadíssimos de penas de pássaros, e ainda pelos de conchas que executava. Em uma ou outra das casas mais antigas do Rio de Janeiro conservam ainda pessoas de bom gosto algumas das obras primorosas desse homem notável.[...] O certo é que o vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa operou o milagre que tomara a peito realizar. Fez aparecer dinheiro e trabalhadores, e tanto ativou as obras que no fim de quatro anos viu abrir-se o

Passeio Público ao bom povo da cidade do Rio de Janeiro. [...] Nas extremidades do terraço levantavam-se dois pavilhões quadrangulares, ambos iguais e semelhantes nas proporções e forma exterior, e distinguindo-se apenas pelas estátuas que os coroavam; pois que o pavilhão do lado direito era dominado pela estátua de Apolo, que vibrava a lira, e o do lado esquerdo pela de Mercúrio com o caduceu. [...] Convém ligar os nomes de Valentim e de Xavier às produções que ao talento de cada um deles devemos [...] Todo o trabalho de penas, conchas e escamas pertencia ao Xavier dos Pássaros ou das Conchas e encantavam pela sua delicadeza e perfeição, chegando os baixos-relevos a parecerem antes obras da natureza do que da arte. [...] Valentim e Xavier tinham-se compreendido e ligado pelo mesmo pensamento, e haviam executado as suas difíceis tarefas em tudo e por tudo muito brasileiro, como propusera aquele mestre. Este fato, que hoje não teria uma grande importância, era naquela época a manifestação de um sentimento nobre e generoso, que, por assim dizer, pressagiava a independência do Brasil. [...] Quem não enxergar nos poemas do Uruguai, do Caramuru e depois, no da Assunção de Frei S. Carlos e nas obras de Valentim, de Xavier das Conchas e de outros artistas a independência do Brasil, que no fim de alguns lustros passou dos cantos dos poetas e dos quadros e trabalhos da arte para os clubs dos políticos, não enxerga a luz da verdade e a origem real dos fatos (Macedo, 2005, p. 101 – 110).

Segundo Macedo (2005), o célebre Luís de Sousa de Vasconcelos e Sousa, no dia 5 de abril de 1779 substituiu o marquês de Lavradio no governo do Brasil e reunia grandes qualidades de administrador, maneiras afáveis, cortesia e bondade, que soube depressa conquistar as simpatias do povo. Em breve estas simpatias se transformaram na mais bem fundada estima e consideração; porque o ativo e infatigável vice-rei empreendeu grandes trabalhos em proveito da cidade, e para levá-los ao cabo soube cercar-se de todos os homens esclarecidos e capazes de coadjuv-lo que encontrou no Rio de Janeiro. Um dos seus prediletos era o mestre Valentim. Valentim da Fonseca e Silva era filho de um fidalgo português e de uma brasileira, e teve o seu berço ou no Rio de Janeiro ou mais provavelmente na província de Minas Gerais, onde seu pai era contratador de diamantes. Foi levado por ele para Portugal, de onde voltou órfão e ainda jovem, repellido pelos parentes. Aprendeu no Rio de Janeiro a arte torêutica (arte de trabalhar o metal, especialmente por moldagem, mas também por cinzeladura, tauria e marchetaria). Foi um arquiteto e um entalhador de primeira ordem. As igrejas do Carmo e da Cruz, a capela-mor da de S. Francisco de Paula e o chafariz do largo do Paço documentam o seu merecimento ainda hoje.

Francisco Xavier Cardoso Caldeira – Xavier dos Pássaros ((Florianópolis, ? -1810) e Xavier das Conchas foram ambos contemporâneos, serviram e floresceram no tempo

do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa. O primeiro distinguiu-se na Casa dos Pássaros (edifício onde depois se estabeleceu o Real Erário e se conserva hoje o Tesouro Nacional), casa que o vice-rei mandou construir para estabelecer nela um museu de história natural, e onde o artista primava no trabalho de encher e preparar pássaros. A Casa de História Natural, conhecida pela população do Rio de Janeiro como Casa dos Pássaros, foi criada por pelo Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos e Sousa em 1784 e extinta em 1813 por D. João VI. Para conduzir os trabalhos nessa instituição, o Vice-Rei convidou Xavier dos Pássaros que, apesar de autodidata, preparou excelente material zoológico para ser enviado para Portugal. Nas Américas, a Casa de História Natural, criada em 1784 pelo Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos e Souza, conhecida também como Casa dos Pássaros, foi a primeira instituição ligada às Ciências Naturais. De acordo com dados de literatura, o atual Museu Nacional teve a Casa dos Pássaros como precursora, tendo sido incorporado à Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1971³.

Com a intenção de elucidar algumas dúvidas, foram priorizadas duas questões: se a Casa dos Pássaros foi precursora do Museu Nacional; e sobre o destino dos exemplares zoológicos após a extinção da Casa de História Natural. Com relação ao primeiro ponto, o paradoxo observado entre diferentes autores, sobre a finalidade da Casa dos Pássaros, corrobora a tese de que a Casa de História Natural acabou sendo um espaço destinado a preparação e envio de material zoológico para Portugal. Contudo, ficaram dúvidas sobre o teor das instruções palacianas que foram dadas a D. Luís de Vasconcelos sobre a construção da Casa de História Natural.

Conforme autores consultados, o material da Casa dos Pássaros, após a sua extinção, foi perdido devido ao mal estado de conservação. No entanto, cabe dar continuidade a presente pesquisa, por meio da procura do material zoológico, preparado por Xavier dos Pássaros, em museus portugueses ou franceses, tendo em Vista a invasão de Portugal por Napoleão (Dantas; D’Almeida, 2018, p. 22).

O segundo, Xavier das Conchas, destacou-se no Passeio Público do Rio de Janeiro. Ao ser convidado para trabalhar no Passeio Público, mestre Valentim saiu do palácio e foi logo procurar o seu amigo, o catarinense Xavier dos Pássaros. Esse, por sua vez, se lembrou do trabalho de Xavier das Conchas, que, tendo obtido três meses de licença, foi para ao Rio de Janeiro, porque o vice-rei Luís de Vasconcelos, conhecendo o seu trabalho, o encarregou para atuar na obra do Passeio Público e mandou que se lhe pagassem os seus soldos, enquanto ele se demorasse na cidade do Rio de Janeiro ocupado naquele serviço⁴.

3. CARVALHO, J. C. M. Museu Nacional de História Natural. *Revista Brasileira de Zoologia* 54, no 4 (1988), p. 633-635.

4. Xavier, por portaria do mesmo vice-rei Luís de Vasconcelos, datada de 17 de outubro de 1787, confirmada por

Consta em outro documento que o vice – rei, criador do primeiro museu de História Natural do Brasil (a casa dos pássaros), entregou a planície aterrada ao Mestre Valentim e seus ajudantes.

Ajudaram-no Francisco dos Santos Xavier — o *Xavier das Conchas*, artista que então compunha, com os restos dos molluscos, ornatos de toda espécie, e Francisco Xavier Cardoso Caldeira — o *Xavier dos Passaros* - naturalista amador, encarregado de zelar pelo museu do Vice-Rei. O mesmo artista que entreteceu de papos de tucano o manto imperial, para o que José Bonifácio, em um documento que existe no Arquivo do Museu Nacional, mandou em: 1821 fossem entregues todos os tucanos menos dous, escolhendo-se os, que tivessem o papo bem amarello. No terraço do Passeio Publico construíram-se dous pavilhões: o de Appollo — decorações de Xavier das Conchas e o Mourisco, entregue à habilidade de Xavier dos Pássaros. Os pavilhões não duraram muito.⁵

Para realizar o benfazejo pensamento do vice – rei, foram chamados os dois nomes mais engenhosos da época: o Mestre Valentim e o célebre Xavier das Conchas, assim alcunhado pelos famosos trabalhos que fazia [...]⁶

E assim, em 1789, Xavier das Conchas e o artista e taxidermista catarinense, Francisco Xavier Cardoso Caldeira, conhecido como “Xavier dos Pássaros”, chegam à capital fluminense para executar as decorações dos dois pavilhões quadrangulares, sendo o Mirante de Apollo decorado por Xavier dos Pássaros e o Mirante de Mercúrio, por Xavier das Conchas (Macedo, 2005, p.107-108).

Um fato pouco conhecido ainda entre nós, apesar de já ter publicações sobre o assunto é que os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil, tiveram participação efetiva de dois personagens que atuaram em Santa Catarina: Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros⁷. Cabe dizer que não tínhamos até o ano de 2023 (até onde sabemos) em

patente dada pela Rainha D. Maria I, a 13 de fevereiro de 1789, foi promovido a capitão de infantaria, governador da fortaleza da Conceição do Rio de Janeiro e encarregado da inspeção da real fábrica de armas da mesma fortaleza; e sendo, a 15 de julho de 1790, por portaria do vice-rei conde de Resende reformado no posto de capitão com meio soldo dessa patente, continuou todavia no comando da fortaleza, onde foi encarregado de algumas importantes comissões, como, por exemplo, do fornecimento dos apetrechos bélicos para as naus e fragatas da esquadra real, e coube-lhe também a guarda dos presos da Inconfidência e de outros. Por portaria do vice-rei datada de 16 de outubro de 1801, foi promovido a tenente-coronel com o soldo de sargento-mor, continuando a comandar a fortaleza da Conceição, e sendo-lhe contado aquele soldo desde 18 de março de 1801, por carta régia de 18 de maio de 1802 (MACEDO, 2005, p.100).

5. Disponível em < <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2044711/pg-50-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-20-07-1929>>. Acesso em 21 jul. 2015

6. Revista do Instituto Histórico e geográfico do Brasil. Edição 19. Disponível em < <https://books.google.com.br/books?id=2UgDAAAAMAAJ&pg=PA373&lpg=PA373&dq>>. Acesso em 22 jul. 2015.

7. Um trabalho em versão completa foi publicado em MAKOWIECKY, SANDRA. Os primeiros espaços públicos

Santa Catarina, exemplar de seus trabalhos, o que nos fazia recorrer à obras que estão no Rio de Janeiro (no Outeiro da Glória) ou em Minas Gerais (no Museu do Oratório) ou na Coleção de Emanuel Araújo, ou seja, em coleções abertas ao público. Aponta-se o fato de que são nossos primeiros artistas que se destacaram na cena nacional. E com um destaque muito significativo. Finalmente, em 2023, Xavier das Conchas chega à Santa Catarina pela Coleção Collaço Paulo.

Antes de falar da obra, vamos destacar rapidamente pontos importantes nessa história, que engrandecem Xavier das Conchas.

Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil

Francisco Xavier Cardoso Caldeira – Xavier dos Pássaros e Francisco dos Santos Xavier – Xavier das Conchas, trabalharam com Mestre Valentim (1745-1813), na execução do Passeio Público no Rio de Janeiro e foram responsáveis pelos primeiros espaços públicos de exposição no país: os dois pavilhões quadrangulares, inaugurados em 1783, que abrigaram e expuseram o primeiro acervo museológico do Brasil: os painéis ovais de Leandro Joaquim e espécimes naturais ou culturais de uma nação, com os trabalhos de Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. Discorrer sobre este tema pode contribuir com esta pouco conhecida passagem entre os pesquisadores de história da arte no Brasil. Os dois “Xavier” foram responsáveis pela ornamentação de dois pavilhões quadrangulares que o progresso demoliu. Em 1998, o Ministério da Cultura, através da Secretaria do patrimônio Histórico - Iphan e da Fundação Nacional, Pró - Memória, promoveu o Prêmio Xavier dos Pássaros, abordando o tema Exposição: Linguagem Museológica, com o objetivo de divulgar a pesquisa, a reflexão e a produção de textos técnicos no setor museológico. O patrono do concurso, Xavier dos Pássaros e seu parceiro, Xavier das Conchas, podem ser considerados os primeiros museólogos brasileiros. Xavier dos Pássaros desenvolveu um trabalho que remete a uma das funções primordiais dos museus: a preservação dos espécimes naturais ou culturais de uma nação. Por outro lado, ao utilizar criativamente penas e plumas na ambientação do pavilhão, indicou o caminho para a museologia brasileira na busca de uma linguagem própria, não submissa a padrões importados.

de exposição no Brasil, Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. IN: Makowiecky, Sandra; Cherem, Rosângela. **Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo**. Florianópolis: AAESC - Editora da Associação de Artes Educadores de Santa Catarina, 2016, págs. 75 – 110.

Passeio Público e Mestre Valentim

A obra de Valentim da Fonseca e Silva, Mestre Valentim, é reconhecidamente considerada pelos estudiosos da cultura brasileira uma das mais significativas produções artísticas do Rio de Janeiro do século XVIII, quando a cidade, elevada à condição de nova capital do vice-reino português, se torna o pólo de concentração de poder da colônia e seu grande foco receptor e difusor de padrões estéticos.

A produção de Valentim – de caráter escultórico, arquitetônico e urbanístico – participou do processo de “civilidade” e de “esclarecimento” da sociedade carioca setecentista e destinou-se, quase exclusivamente, às instituições governamentais e laicas, dominantes no período: Valentim projetou e executou monumentais obras civis na cidade, tais como o Passeio Público e imponentes chafarizes, notadamente na gestão do quarto vice-rei, dom Luís de Vasconcelos (1779-1790); projetou e executou ainda importantes obras de talha e imaginária em igrejas de poderosas congregações laicas, além de lampadários, alfaias e objetos sacros (Carvalho, 2003, p.7).

O Passeio Público foi construído entre os anos de 1779 e 1783, sendo o primeiro jardim público (ou parque ajardinado) da cidade e do país. Logo nos primeiros anos após a sua construção, valorizou a região de entorno e se tornou um dos principais pontos de encontro da sociedade carioca que ali se reunia para ler poemas, ouvir música e praticar o *footing*.

A tarefa de projetar e construir o Passeio Público foi atribuída ao “glorioso arquiteto nacional” (Boiteux, 1918, p. 98). Valentim da Fonseca e Silva, conhecido como Mestre Valentim, um dos maiores artistas do período colonial brasileiro, que o concebeu seguindo o estilo francês, pautado na linearidade, regularidade e geometrização, características assimiladas do modelo iluminista que despontava na Europa (Figs. 3, 4, 5 e 6).

Para ornamentar o terraço do passeio, Mestre Valentim construiu dois pavilhões quadrangulares, conforme figura 4, que foram constantemente atingidos pelas ressacas e demolidos completamente no ano de 1817, para a ampliação do espaço do terraço. Mais precisamente no ano de 1841, o Passeio sofre uma pequena reforma de manutenção e os antigos pavilhões quadrangulares, já destruídos em 1817, foram substituídos por torreões octogonais (Villas- Boas, 2014), que foram definitivamente destruídos em 1922 (Figs. 3, 5

e 6). Os dois pavilhões erguiam-se nos dois extremos do terraço. “No seu aspecto exterior, os pavilhões lembravam singelas capelas coloniais, mas na parte interna tinham planta barroca movimentada em octógono e eram ricamente decorados” (Carvalho, 2003, p.29). Os mirantes eram considerados então a maior atração da cidade.



Figura 3. Avenida Beira Mar na altura do passeio Público. Pavilhões Octogonais. Foto; Augusto Malta, 1906. Disponível em < <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2725>.> Instituto Moreira Salles. Acesso em 22 nov. 2015

Figura 4. Pavilhão Quadrangular (1783 -1817) Richard Bates. Terraço do Passeio Público visto da Igreja de Nossa Senhora da Glória. 1809. Reprodução de álbum de estampas/gravuras. Original na Cornell University. Fonte: Carvalho, Anna Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim. S.P. Cosac- Naif, 2003, p. 13.



Figura 5. Pavilhão Octogonal. 1854. Gravura. Jacottet, Louis-Julien, 1806-1880. Passeio Público. Terraço e Pavilhão Octogonal. Ao fundo a Igreja da Glória. Louis-Julien Jacottet, 1854. Disponível em: <http://historiasemonumentos.blogspot.com.br/2014/04/passeio-publico-do-rio-de-janeiro1779.html>. Acesso em 14 nov. 2022

Figura 6. Antigo Terraço e pavilhão. Terraço e Pavilhão Octogonal. Ao fundo a cúpula do Palácio Monroe, 1904. Praça Passeio Público. Disponível em < <https://br.pinterest.com/pin/297519119107611731>>. Acesso em 14 nov. 2022

A ligação de mestre Valentim com Xavier dos Pássaros e Xavier das Conchas

Segundo o texto “Mestre Valentim e a arte catarinense”, escrito em 1918 por Henrique Boiteux e que consta nos arquivos do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (Boiteux, 1918, p.98-104), os três estabeleceram uma fértil associação. Francisco Xavier Cardoso Caldeira, conhecido como *Xavier dos Pássaros* era catarinense, nascido ilhéu (Florianópolis), artista primoroso em trabalhos com penas e escamas e Francisco dos Santos Xavier, conhecido como *Xavier das Conchas*, não menos afamado pela sua habilidade em trabalhos de conchas formaram uma trindade artística encarregada da execução da obra esculpida no Passeio Público que acalentava um ideal patriótico.

Xavier das Conchas foi encarregado de ornar o pavilhão de Apolo com painéis formados de conchas, trabalho em que era habilíssimo. Os dois artistas saíram de Santa Catarina e foram ao Rio de Janeiro trabalhar com Mestre Valentim, como indica o seguinte trecho: “Eis como a arte, outrora tão cultivada pelos catarinenses e que embora hoje, um tanto desprezada, contribuiu para realce e encanto da obra de Valentim da Fonseca e Silva” (Boiteux, 1918, p.104). Essa informação é novamente confirmada no livro “Santa Catarina nas Belas Artes”, também escrito por Henrique Boiteux (1940), no capítulo onde trata sobre a “Propensão artística catarinense”. Nele, o autor apresenta, entre outras, citações de Ladislau Neto, antigo diretor do Museu Nacional.

A propensão artística do catarinense de muito que se manifesta. A sua natureza foi e é sua mestra e bem poucas a igualam em predicados. Assim, pode-se dizer que nele é inata. [...] Começamos por Francisco Xavier Cardoso Caldeira, exímio taxidermista, de quem disse o ilustrado dr. Ladislau Neto: ‘deixou na metrópole também, a fama que deixa na terra, uma inteligência produtiva e uma honestidade imaculada.[...] Nessa obra colaborou também um outro, Francisco dos Santos Xavier, que havia se tornado exímio em Santa Catarina, em trabalhos artísticos com conchas (Boiteux, 1940, p.11-12).

Os pavilhões quadrangulares e seus interiores no que compete à Xavier das Conchas

O pavilhão da esquerda, conhecido como Mercúrio, também coroado por uma estátua do deus Mercúrio, em mármore português, ficou a cargo de Xavier das Conchas. Nesse, itens marítimos foram lembrados e os quadros retratavam o cotidiano carioca e cenas do mar, como a caça às baleias⁸. Os cinco quadros do teto eram ornados com conchas, no lugar das penas, sobre fundo azul. As sobre-portas eram ornamentadas com espécies de

8. Passeio Público. Disponível em < <http://postoseis.com.br/default.aspx?pagegrid=pages&pagecode=172>>. Acesso em 07 ago. 2014.

peixes dos mares brasileiros, feitos com peles e escamas. Para Joaquim Manoel de Macedo (Macedo, 1991), o trabalho executado pelos dois Xavier, “encantavam pela sua delicadeza e perfeição, chegando os baixos-relevos a parecer antes obras da natureza do que de arte” (Macedo apud Boiteux, 1940, p. 13).

Conforme consta no site do passeio público⁹, durante o período colonial, diversos viajantes estrangeiros aportaram no Rio de Janeiro e descreveram os pavilhões como uma grande atração da cidade, chegando a chamá-los de summer houses.

Segundo Ladislau Neto, antigo diretor do Museu Nacional, Xavier dos Pássaros “pode ser apontado como o primeiro representante de Santa Catarina na confecção de objetos artísticos, de conchas, de penas e de escamas, que adornaram as composições industriais do Rio de Janeiro” (Ladislau Neto apud Boiteux, 1940, p.11).

Francisco dos Santos Xavier (Xavier das Conchas)

Francisco dos Santos Xavier, o Xavier das Conchas, possuía grande habilidade em trabalhos com conchas. O Museu do Oratório, em Ouro Preto (MG), possui em seu acervo quatro peças de provável autoria de Xavier da Conchas. São pequenos oratórios adornados com guirlandas, buquês e volutas, usando principalmente conchas na sua composição, conforme a seguinte descrição das obras: “a estrutura das peças é elaborada em uma série de aramados bem finos e cobertos por tecido e linha. Depois, são recobertos por ornamentos em folhagens, madeira, tecido e conchas”¹⁰, com colagens, douramento e policromia, sendo que estas podem ser observadas nas figuras 7 a 10 .

Segundo a análise estilística do Museu, os oratórios são em estilo rococó inspirado na decoração de fontes e grutas por conchas que compõem grandes guirlandas de flores que ornamentam o camarim. De fatura erudita, eles apresentam traços delicados e bem elaborados. Planejados em movimentos suaves, com torções leves e policromia vistosa. O período de produção fica entre o final do século XVIII e início do século XIX. Outra obra do autor encontra-se na Igreja de Nossa Senhora do Outeiro da Glória do Rio de Janeiro. Trata-se também de um São João Batista e Cordeiro, como a imagem central da obra da Coleção Collaço Paulo, porém com traços escultóricos mais refinados, o que leva a entender ser uma obra mais tardia do artista.

9. Site do Passeio Público do Rio de Janeiro. Disponível em < <http://www.passeiopublico.com/htm/pavilhoes.asp>> Acesso em 22.jun. 2014

10. Site do Museu do Oratório (MG). Disponível em < <http://www.museudooratorio.com.br/port/colecao>>. Acesso em 15 jun.2014.



Figura 7. Xavier das Conchas. Imagem de São Camilo de Lelis. Oratório de Conchas, Madeira (Entalhe, Policromia, Douramento) Conchas (Recorte, Colagem) Vidro (Soprado) Tecido (Bordado) Gesso (Moldagem). Origem: Rio de Janeiro. Fins do séc. XVIII, inícios do séc. XIX. Dimensões: 68 x 34 x 36 cm – Museu do Oratório, Ouro Preto (MG)



Figura 8: Xavier das Conchas. Oratório de Conchas. Conchas (Recorte, Colagem), vidro soprado, folhagens, tecido (bordado), gesso (moldagem) e madeira (Entalhe, Policromia, Douramento) Colagens, folheamento e policromia. Fins do séc. XVIII, inícios do séc. XIX. Origem: Rio de Janeiro. Dimensões: 52 x 28 x 27 cm – Museu do Oratório, Ouro Preto (MG).



Figura 9: Xavier das Conchas. Oratório de Conchas. Madeira (Entalhe, Policromia, Douramento) Concha (Recorte, Colagem) Material Vegetal (Desidratação) Vidro (Soprado) Tecido (Rendado) Gesso (Moldagem). Colagens, folheamento e policromia. Fins do séc. XVIII, inícios do séc. XIX. Origem: Rio de Janeiro. Dimensões: 57 x 30 x 30 cm – Museu do Oratório, Ouro Preto (MG).



Figura 10: Xavier das Conchas. Oratório de Conchas. Madeira (Entalhe) Concha (Recorte, Colagem) Calcita (Entalhe, Policromia, Douramento) Gesso (Moldagem). Colagens, folheamento e policromia. Fins do séc. XVIII, inícios do séc. XIX. Dimensões: 68x34x36 cm – Museu do Oratório, Ouro Preto (MG)



Figura 11: Fig.1. Xavier das Conchas. São João Batista. Feita com conchas, pedra sabão, ouro e prata. Século XVIII. Nossa Senhora da Glória do Outeiro. Fonte: PIRES, Fernando Tasso Fragoso. Nossa Senhora da Glória do Outeiro. Imperial Irmandade. Rio de Janeiro, Gráfica Sol, 2013.



Figura 12: Xavier das Conchas. Oratório decorado com conchas e escultura em barro policromado. Imagem de São José e menino Jesus. Brasil, século XVIII. 64 x 33 x 18 cm. Acervo da Fundação Lia Mara Aguiar.



Figura 13: Xavier das Conchas. Alegoria à América. grupo escultórico em conchas, miçangas, redoma de vidro e base em madeira entalhada com flores. 64 x 30 cm. Século XVIII. Acervo da Fundação Lia Mara Aguiar.



Figura 14: Xavier das Conchas. Alegoria à Europa. Grupo escultórico em conchas, miçangas, madrepérolas, flores em redoma de vidro e base em madeira entalhada. Século XVIII. 88 x 37 cm. Acervo da Fundação Lia Mara Aguiar.



Figura 15: Xavier das Conchas. Cesta de flores e frutos. Grupo escultórico com diversos tipos de conchas. Caixa em madeira pintada na cor verde e douração. Brasil, século XVIII. 69,5 x 85 x cm. Acervo da Fundação Lia Mara Aguiar



Figura 16. Xavier das Conchas. Cesta de flores e frutos. Detalhe. Grupo escultórico com diversos tipos de conchas. Caixa em madeira pintada na cor verde e douração. Brasil, século XVIII. 69,5 x 85 x cm. Acervo da Fundação Lia Mara Aguiar

Outras obras estão na coleção Emanuel Araújo, que no ano de 2023 (setembro), foi vendida por R\$30 milhões para a fundação paulista Lia Mara Aguiar, em um leilão. O acervo de mais de 5.000 obras do idealizador do Museu afro-Brasil, incluía peças de autores históricos brasileiros, esculturas, peças de design, fotografia, arte sacra, joalheria colonial e artesanato, entre outros trabalhos. Alguns exemplos de artistas presentes no acervo são Xavier das Conchas, Rubem Valentim, Francisco Brennand, João Câmara, Niki de Saint Phalle, Siron Franco, Franz Kracjberg, José Antônio da Silva e Manoel Messias. É um importante conjunto de obras para o tema da produção de artistas negros (Figs. 12 a 16). O Oratório da figura 12 tem nítida semelhança com o Oratório da figura 1, hoje no acervo da Coleção Collaço Paulo. Vemos ainda temas sagrados e temas profanos, tanto na cesta de flores como nas alegorias da América e Europa.



Fig.17. Xavier das Conchas. *Nossa Senhora da Conceição*. Fonte: BOITEUX, H. Santa Catarina nas Belas Artes. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1940, pág.13

Sobre a Figura 17, consta do texto abaixo, uma nota importante:

Exemplar de arte catarinense - Imagem de Nossa Senhora da Conceição, assente em peanha de cedro da época de D. Maria I. A esquerda do pedestal, vê-se, em jaspe colorido, a “árvore do bem e do mal”, e o anjo com espada e escudo afastando Adão e Eva do paraíso. O dossel, as guirlandas pendentes e as flores dos ramos laterais são feitos de pequenos pedaços de conchas. As flores são feitas de penas verdes. Esses trabalhos vinham no tempo antigo de Santa Catarina, principalmente, e não raro, também se viam pequenos caramujos e folhas feitas de escamas (Boiteux, 1940, p. 13).

Em Teresinha Sueli Franz no livro “Victor Meirelles: Biografia e legado artístico” (2014), encontramos dados que são pertinentes para reforçar a tradição açoriana do trabalho com conchas, na ilha de Santa Catarina. A autora menciona os relatos dos viajantes estrangeiros que pela ilha passaram, dizendo que estes divergem em alguns aspectos, mas, em outros, são quase unânimes, como os que se referem às belezas naturais do lugar, assim como as vantagens de nela parar para abastecer as embarcações de víveres e para o descanso dos viajantes e menciona um destes relatos que fala de sua impressão sobre as pessoas da ilha, dizendo que são de hábitos simples e de maneiras corteses.

As mulheres do Desterro são celebradas pela sua habilidade na manufatura de flores de penas, as de caravelhos, escamas de peixe e conchas do mar; e a chegada de estrangeiros no lugar é a causa de aglomerações de negros e negras, nas portas, vestibulos e salas de hotel, querendo mostrar suas bandejas e caixas desses artigos para a venda. Vários deles são de muito bom gosto e muito ornamentais; especialmente aqueles formados de asas polidas e escaravelhos. Colares, braceletes, corôas e buquês de flores são muito graciosos; e não fosse o material conhecido pareceriam autênticas preciosidades(Franz, 2014, p.59).

Em outra passagem, a autora comenta a despedida de D. Mariano Moreno (professor de desenho de Victor Meirelles) que de volta à Argentina escreve que, uma vez que a bagagem já se encontrava a bordo do navio que os levaria de volta pra seu país, o único objetivo que ainda estava na sala era um presente de sua filha (e feito por ela): “É uma paisagem em baixo relevo, feito com conchas e escamas. Os que viram o classificam de ‘primoroso!’” (Franz, 2014, p. 120).

Podemos deduzir pelo dito acima, que D. Mariano Moreno e sua família (lembrando que sua mãe e sua esposa estavam com ele) incentivavam a educação estética dos filhos. No entanto, há outra questão embutida nestas suas palavras que muito interessa a esta pesquisa. Havia uma tradição em Desterro de se fazerem objetos com conchas, escamas, penas, flores, tecelagem, rendas e, principalmente, olaria. Tradições que vinham da Vila Nossa Senhora do Desterro colonial. Ao que

vemos, D. Mariano e sua família estavam atentos a estas tradições locais. Enquanto o pai ensinava o que ele entendia como arte, a filha aprendeu a fazer o que aqui se entendia como tal (Franz, 2014, p. 121).

Assim, mesmo em contexto tão singular e distante, conhecimentos e educação estética eram partilhados, algo que os dois artistas que saíram da ilha, levaram consigo para atuação no Rio de Janeiro.

Os primeiros museólogos brasileiros

Xavier dos Pássaros e seu parceiro, Xavier das Conchas, desenvolveram um trabalho que remete a uma das funções primordiais dos museus: a preservação dos espécimes naturais ou culturais de uma nação. Por outro lado, Xavier dos Pássaros, ao utilizar criativamente penas e plumas na ambientação do pavilhão, indicou o caminho para a museologia brasileira na busca de uma linguagem própria, não submissa a padrões importados. De igual forma, Xavier das Conchas, ao utilizar conchas em seus trabalhos, reelabora uma tradição açoriana tão cara à Santa Catarina e ao Brasil. Vemos novamente nos dois artistas, o espírito iluminista de catalogação e ordenação da natureza no paisagismo e nas representações naturalistas de animais e uso de materiais oriundos diretamente da natureza.

Acreditamos que este tema e todos os personagens envolvidos, contribuem para a revisão dos discursos tradicionais que enfatizam a centralidade da Europa nos processos de construção e estruturação de arte e da história da arte na América Latina. O Passeio Público do Rio de Janeiro configurou-se em belo e completo projeto em que ideias ainda hoje ousadas e atuais puderam ser executadas e vivenciadas em que percebemos algumas saídas na arte latino-americana do século XVIII entre as quais, uma nova invenção de iconografias que correspondeu a preocupações ideológicas regionais, já afeitas ao crescente poder da sociedade civil sobre o religioso e do processo de laicização urbana, ainda que em sua maioria, pelas mãos do Estado. E nossos dois “catarinenses” estavam lá.

A vinda ou o retorno de “São João Batista e Cordeiro” (Fig.18) para Santa Catarina.

Um dia, em um grupo de amigos no Whatsapp, derivado de um grupo que se reúne online, às quartas feiras, desde o ano de 2020 (início da pandemia), o crítico de

arte e colega da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA, Carlos Perktold, perguntou, em 7 de julho de 2023, se alguém do grupo queria adquirir obras de arte sacra de um colecionador e antiquário amigo seu chamado Eduardo Kauheck residente na cidade de Tiradentes, em Minas Gerais, que queria se desfazer de seu acervo. Bem descrente, perguntei se havia algum Xavier das Conchas no acervo e qual não foi minha surpresa com a resposta positiva. Sim, havia um Oratório. Consultei Marcelo Collaço Paulo que se interessou, pois à época eu sabia também do fato que estavam preparando uma exposição sobre arte sacra no Instituto Collaço Paulo. Em 11 de julho a obra foi adquirida. Eduardo faleceu em 15 de julho. Em 01 de agosto de 2023, o Oratório chegou à Florianópolis (Fig.18), com muita festa e alegria de nossa parte e também de Eduardo, pois se certificou da concepção do Instituto Collaço Paulo.

A alegria se justifica. Até onde sabemos, é a obra de arte mais antiga que possuímos em território catarinense, feita por um artista que morou aqui na maior parte produtiva de sua vida. É também, o artista que marca o início da trajetória tridimensional na arte produzida em Santa Catarina, como já dito. A obra é, como as demais de Xavier das Conchas, de um preciosismo manual, técnico e formal. As figuras sacras escolhidas são em número de 5. Vamos iniciar pela central, que dá nome ao trabalho - “*São João Batista e Cordeiro*” (Fig. 18).

Ao designar Cristo como “o Cordeiro de Deus”, João inspirou muitos dos seus seguidores a seguir Cristo. O precursor de Jesus, João Batista, era filho de Zacarias, um sacerdote do Templo de Jerusalém, e de Isabel, prima de Maria, mãe de Jesus. João Batista viveu como um eremita no deserto da Judeia até cerca do ano 27 DC, que usavam uma túnica grosseira feita de pele de camelo atada a um cinto de couro (representação da liberdade, da escolha do destino de cada um), e alimentava-se de gafanhotos e mel silvestre. Além da vestimenta de pele, sua iconografia usual vemos uma vara com a cruz na ponta. Da cruz, pende uma faixa onde se lê AGNUS DEI, alusão à imagem de Cristo como cordeiro imolado pelos pecados do mundo. Aos pés do menino João Batista, enfatizando a mensagem sacrificial de Jesus, vê-se ainda um pequeno cordeiro(Fig. 19).

Aos trinta anos começou a pregar nas margens do rio Jordão, alertando as multidões que o ouviam para os males dos tempos e dos homens chamados à penitência e ao batismo como forma de purificação, razão por que passou a ser conhecido como João Batista, pois dizia: “o Reino dos Céus está próximo”. Seu dia é 24 de junho.



Figura 18: Xavier das Conchas. *São João Batista e Cordeiro*. Feita com conchas, madeira, ouro e prata. Século XVIII. Após a restauração por Sara Fermiano. Fonte: Coleção Collaço Paulo.



Figura 19. À esquerda, detalhe de *São João Batista e o cordeiro*, de Xavier das Conchas. À direita, imagem tradicional em santinhos religiosos representando o santo.

É uma figura importante para a história do Cristianismo, pois é o profeta que anuncia a chegada de Jesus Cristo, seu primo, como o salvador do mundo. Seu pai Zacarias, era sacerdote de um pequeno templo nas montanhas de Judá, provavelmente perto de Hebrom, e era descendente de Abias, um dos sacerdotes do rei judeu Davi. Sua mãe, Isabel, era prima de Maria (mãe de Jesus), dedicada ao lar e também descendia de uma linhagem de sacerdotes judeus que vinham desde Arão, irmão do profeta Moisés. Essa linhagem sacerdotal da família de João lhe concederia o prestígio e a fama que o seu curto ministério alcançou. O menino foi crescendo e fortificando-se em espírito e viveu nos desertos até o dia em que se apresentou diante de Israel. Com palavras firmes, pregava a conversão e a necessidade do batismo de penitência. Anunciava a vinda do Messias prometido e esperado. Sua originalidade era o convite a receber a purificação com água no rio Jordão, prática chamada batismo. Daí o seu apelido de Batista. Ele morre degolado sob o governo do rei Herodes Antipas, por defender a moralidade e os bons costumes. O seu martírio é também celebrado na liturgia da igreja.

De todos os santos, São João Batista é o único do qual celebramos o nascimento; todos os outros têm a festa celebrada no dia da morte (Davis, 1987).

Virgem Maria e São José (Fig. 20)

São José - Conhecido como José Carpinteiro e José Operário, São José é considerado o padroeiro dos trabalhadores e padroeiro universal da igreja. Além, claro, de ter sido o tutor do menino Jesus. O manto marrom de São José tem um significado belo e profundo: a humildade e a simplicidade. O marrom é a cor da terra, do chão. Por isso, ele simboliza humildade e simplicidade, retratando a personalidade de São José: homem simples, humilde, do qual pouca coisa se fala na Bíblia. O marrom é também a cor da madeira. Por isso, o manto marrom de São José também nos lembra o ofício que ele desempenhava: o de carpinteiro. A túnica de São José normalmente vem pintada na cor roxa, azul ou branca. O roxo representa a penitência, mas também (é mais aplicado a São José) a fé, a paciência e a confiança. O azul simboliza o céu, onde São José já está e, de lá, intercede por nós e é o grande patrono da Igreja. O branco simboliza a pureza de coração. Na iconografia religiosa popular, ele é associado a lírios ou nardos, representando sua castidade e pureza. O Lírio representa a pureza do seu coração e a vitória da vida sobre a morte. Esta foi uma das grandes virtudes de São José: homem puro e chamado pelo evangelista de “Justo”. José simboliza a figura masculina do pai, trabalhador e companheiro. A solenidade de São José é celebrada neste domingo, 19 de março. A tradição católica considera o santo um patrono da Igreja, cujo reconhecimento e devoção são associados pelos fiéis à proteção oferecida por São José a Maria e a Jesus.

Virgem Maria - também conhecida como Maria de Nazaré (Fig. 21), é chamada pelos católicos e ortodoxos de Virgem Maria, de Maria Santíssima, de Santíssima Virgem e de Nossa Senhora, identificada no Novo Testamento e no Alcorão como a mãe de Jesus através da intervenção divina. Jesus é visto como o Messias — o Cristo — em ambas as tradições, dando origem ao nome comum de Jesus Cristo. Maria, que teria vivido na Galileia no final do século I a.C. e início do século I d.C., é considerada pelos cristãos como a primeira adepta ao cristianismo. No catolicismo popular, a Virgem Maria exerce papel semelhante e de total relevância ao do seu filho Jesus Cristo. Para os seus devotos, ela é a protetora, a mãe bondosa, a justiceira e a defensora das minorias. Apesar de existirem poucas passagens de sua vida na Bíblia, Maria, ao longo do tempo tornou-se um personagem extremamente familiar na Igreja Católica (Fig. 21).

O culto mariano não é homogêneo, a Mãe de Jesus possui diversas representações e vários significados. Enquanto para a Igreja Maria é a Nossa Senhora, para o povo ela é singelamente a Senhora, a Mãe. De índole dogmática, para os fiéis a Virgem é

considerada uma criatura privilegiada pelas prerrogativas que Deus lhe concedeu. Maria é admirada pela bondade, amabilidade, modéstia, pela santidade que irradiava de todo seu ser, e pela beleza física, pois a Rainha é considerada depois de seu filho a mais perfeita das criaturas.



Figura 20: Xavier das Conchas. *Virgem Maria e São José*. Detalhe. Observar que Maria carrega o menino Jesus ao colo. Fotografia: Sara Fermino.

Figura 21: Xavier das Conchas. *Virgem Maria carregando o menino Jesus ao colo*. Fotografia: Sandra Makowiecky

Santo Antônio - A imagem de Santo Antônio (Fig. 22) é, como se sabe, representada com o Menino Jesus ao colo pela grande cumplicidade e companheirismo entre os dois. É considerado o Santo casamenteiro e o dia em que se celebra o seu culto é 13 de junho. Antônio era franciscano e é invocado também como padroeiro dos pobres, padeiros, pedreiros e das mulheres estéreis. A importância de Santo Antônio é tão grande que ele é conhecido no mundo inteiro. A devoção surgiu em Lisboa e Pádua, onde ele nasceu e morreu, respectivamente. Assim, quando vemos as imagens de Santo Antônio portando o Menino Jesus e a Palavra, ele quer nos dizer que o encontro dele com o Santo Evangelho não foi algo que veio ao seu encontro com voz de ordem dura e amarga, mas que tocou seu coração qual o carinho sincero de uma

criança. Em muitas imagens, Santo Antônio traz o menino em cima do Livro Sagrado; em outras, traz o livro de lado e o menino no colo. A Imagem do Santo explicita três pilares importantíssimos da vida de Santo Antônio. O Menino Jesus, a Palavra de Deus e o lírio da pureza. Em todas as representações de Santo Antônio que o encontramos segurando o Menino Jesus, representa que tamanho era seu dom da pregação e sua fé que Antônio era próximo de Jesus Cristo, devido a esta proximidade sempre há esta representação em sua imagem. A intimidade com o Senhor é um dos destaques do Santo, que assim como o Mestre, foi amante dos pobres e menos favorecidos. Na imagem de Santo Antônio é comum vermos um lírio, esta planta representa a castidade e a pureza de coração, além de demonstrar a estação em que o Santo ascendeu aos céus: o verão (na Europa). Santo Antônio da pureza, da castidade e da simplicidade. Na imagem de Santo Antônio o livro é o símbolo mais antigo. Representa o Evangelho, a sabedoria de Santo Antônio e o fato dele ser Doutor da Igreja. Representa, também, o pregador extraordinário que reunia multidões para ouvi-lo. Pessoas se converteriam e inimigos se reconciliavam ao ouvi-lo pregar (Quais..., 2020, não paginado).



Figura 22: A esquerda, Xavier das Conchas. *Santo Antônio de Lisboa*. Detalhe. Fotografia: Sara Fermino. A direita, Santo Antônio de Lisboa, século XVIII. Imagem brasileira em madeira policromada com esplendor em prata. 46 x 21 x 12 cm. Fonte: <<https://www.tntarte.com.br/leiloes/71/lote/274>>. Acesso em 14 maio 2024

São Francisco de Paula (Fig. 23) - Inicialmente julgou-se que a imagem era referente à São Judas Tadeu, todavia, estudos mais aprofundados chegaram em São Francisco de Paula. São Francisco de Paula nasceu em 1416 em Paola, na Calábria, Itália. Fundou a ordem dos mínimos franciscanos ou irmãos menores reformados. Ermitão, adquiriu a reputação de taumaturgo e, em 1482, foi chamado pelo rei Luiz XI da França que esperava ficar curado de uma enfermidade com suas pregações. Louis Réau (2000) explica que ele ressuscitou um cordeiro e outros animais e curou, com suas mãos, crianças disformes. Permaneceu naquele país durante 26 anos e morreu em 1507, no convento dos Bonshommes, perto de Touros, na França. A igreja comemora sua festa no dia 2 de abril, data em que faleceu, em uma sexta feira santa. Foi canonizado em 1519, pelo Papa Leão X. É padroeiro da Calábria e da região de Tours. Na França o invocavam contra a esterilidade conjugal pois obteve, com suas pregações, o nascimento da neta de Luiz XI.



Figura 23. A esquerda, Xavier das Conchas. Detalhe de *São Francisco de Paula*. Fotografia: Sandra Makowiecky. A direita, *São Francisco de Paula*. Fonte: <<https://salvador.blog.arautos.org/2019/04/santo-do-dia-sao-francisco-de-paula-2/>>. Acesso em 14 maio 2024

Pode ser representado como ermitão, porém, mais frequentemente, está com hábito pardo ou negro da congregação, com capuz e escapulário curto, terminado em semicírculo, cingido, junto ao hábito, por um cordão terminado em borla. Tem sempre barba comprida, grisalha ou branca de ancião. Segundo Juan Fernando Roig (1950), o atributo que mais lhe personifica é a palavra Charitas, que ostenta sobre o peito em um disco rodeado de chamas. A arte popular o representa segurando um crucifixo. Também pode usar um bastão curvado ou a modo de báculo pastoral, com a terminação superior em S, o que indica sua posição de fundador da Ordem dos Mínimos.

Místico e analfabeto, teve uma vida longa e santa voltada para o amor de Deus e santificação dos homens. Em seu modo de ser, de portar-se e agir brilhavam em grau heróico a virtude da sabedoria, além da prudência, da justiça, da temperança e da fortaleza. Por isso mesmo, esse Santo não alfabetizado não sentiu nenhum constrangimento ao conversar ou dar conselhos a Papas, reis e a grandes deste mundo. Protetor dos eremitas, marinheiros, viajantes e peixeiros, é invocado por casais estéreos para ter um filho, São Francisco de Paula viveu a simplicidade e a pobreza evangélica.

Os detalhes interessam.

Como vimos nas imagens acima, a produção de Xavier das Conchas apresenta imagens mais refinadas como o São João Batista que está no Outeiro da Glória comparado aos traços mais rudimentares do São João Batista e o Cordeiro, que está na Coleção Collaço Paulo. No entanto, são as conchas e escamas de peixe que sobressaem nas esculturas, características que abarcam o mesmo habitat marinho da definição do termo barroco na língua portuguesa: pérola de formato anômalo. O habitat de Xavier das Conchas foi o marinho. O comandante Francisco dos Santos Xavier serviu como soldado por mais de trinta e dois anos em Santa Catarina iniciando em 1752 (aos 13 anos), sendo que nove deles no comando da fortaleza da Barra do Sul, na ilha de Araçatuba, a partir de 13 de abril de 1768. Aliado a isso, temos a tradição açoriana do trabalho com conchas na ilha de Santa Catarina, já referenciados. Sobre o material das pequenas esculturas, existem indicações de gesso, pedra sabão e madeira. No caso da obra do Instituto Collaço Paulo, a indicação após análise feita por Sara Fermiano, que executou a restauração da peça, é de que as imagens são de madeira e aparentemente receberam uma base de preparação antes da pintura. Não há como saber porquê Xavier

das Conchas uniu em um único oratório as figuras de São João Batista e o cordeiro, Virgem Maria, São José e o menino Jesus, Santo Antônio de Lisboa e São Francisco de Paula. Mas podemos levantar indícios de aproximação. São João Batista foi o precursor de Jesus, a virgem Maria e São José, os pais de Jesus.



Figura 24: Xavier das Conchas. Detalhes do Oratório de São João Batista e o cordeiro. Século XVIII. Após a restauração por Sara Fermiano. Acervo da Coleção Collaço Paulo. Fotografia: Sara Fermiano



Figura 25: Xavier das Conchas. Detalhes do *Oratório de São João Batista e o cordeiro*. Século XVIII. Após a restauração por Sara Fermiano. Acervo da Coleção Collaço Paulo. Fotografia: Sara Fermiano

Santo Antônio de Lisboa representado com o Menino Jesus ao colo era franciscano e é invocado também como padroeiro dos pobres, padeiros, pedreiros e das mulheres estéreis. Foi amante dos pobres e menos favorecidos. Santo Antônio da pureza, da castidade e da simplicidade.

Sobre São Francisco de Paula, segundo Juan Fernando Roig (1950), o atributo que mais o personifica é a palavra Charitas, que ostenta sobre o peito em um disco rodeado de chamas. Se destaca em seu modo de agir, a sabedoria, prudência, da justiça, da temperança e da fortaleza. Protetor dos eremitas, marinheiros, viajantes e peixeiros, é invocado por casais estéreis para ter um filho, São Francisco de Paula viveu a simplicidade e a pobreza evangélica. No fundo, todos têm ligação com crianças, filhos, Santo Antônio de Lisboa e São Francisco de Paula são invocados pelas mulheres e casais estéreis. Todos pregam pureza, simplicidade e pobreza. Por fim, São Francisco de Paula é protetor de eremitas, peixeiros e marinheiros. Talvez tenha sido o santo escolhido por Xavier das Conchas para ser o seu santo protetor, afinal podemos dizer que era em certa medida de sua vida, um eremita e era marinheiro.

Nada podemos afirmar sobre essa escolha, mas podemos afirmar que tem pertinência. Todavia, o que mais impressiona são os detalhes feitos com conchas e escamas de peixe (Figs. 24 e 25). As flores se multiplicam em delicadas e variadas formas por todo o trabalho.

Podemos nos referir também ao simbolismo e à interpretação espiritual das conchas. Elas são consideradas objetos sagrados em muitas tradições espirituais e podem representar diferentes aspectos da espiritualidade, como proteção, sabedoria, intuição e conexão com o divino. Cada uma com sua forma e textura únicas, elas são perfeitas para expressar a diversidade nos trabalhos de Xavier das Conchas.

O dossiê temático “Detalhes”, organizada por Patricia Delayti Telles, da revista Palíndromo, diz em sua chamada:

o “detalhe” é um elemento intrínseco a um objeto ou a uma análise historiográfica de maior dimensão, cujo estudo muitos historiadores da arte ressaltam como premissa metodológica. De fato, como escreveu Daniel Arasse, em 1992, em seu livro recentemente reeditado (2014), seja ele visto inopinadamente ou cuidadosamente estudado, o detalhe é mais do que um mero recorte, pois fornece informações, e contribui para iluminar o significado, o uso ou a autoria de uma obra de arte (Telles, 2021).

No caso da obra de Xavier das Conchas, além da estrutura das obras em forma de oratórios e das imagens, em sua maioria sacras, o que se afirma como traço característico de seu trabalho é que nos detalhes da organização e confecção das flores, sua maneira singular e única auxilia a iluminar e identificar a autoria de suas raras obras, que felizmente chegaram até nós e mais ainda, finalmente, uma obra de Xavier das Conchas chega (ou retorna) à Santa Catarina pela Coleção Collaço Paulo.

REFERÊNCIAS

- BOITEUX, H. **Mestre Valentim e a arte catarinense**. Revista trimestral do IHGSC. Volume VII – 1918. Primeiro trimestre.
- BOITEUX, H. **Santa Catarina nas Belas Artes**. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1940.
- CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. São Paulo, Cosac& Naif Edições, 2003, p. 7.
- COUTO, Edilece Souza. **Tempo de festas: homenagens a Santa Bárbara, N. S. da Conceição e Sant’Ana em Salvador (1860 – 1940)**. (dissertação) UNESP. 2004 Assis. São Paulo.
- DAVIS, John . **Dicionário da Bíblia**. Rio de Janeiro: JUERP, 1987.
- FRANZ, Teresinha Sueli. Mariano Moreno e a primeira formação artística de Victor Meirelles. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_mmoreno.htmAcesso em 22 jul.2015.
- FRANZ, Teresinha Sueli. **Victor Meirelles: Biografia e legado artístico**. Florianópolis: Caminho de Dentro, 2014.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Edições do Senado Federal, vol. 42. Brasília: Senado Federal, 2005.
- MAKOWIECKY, SANDRA. Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil, Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. IN: MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela. **Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo**. Florianópolis: AAESC - Editora da Associação de Artes Educadores de Santa Catarina, 2016, págs. 75 – 110.
- MAKOWIECY, S. Xavier das Conchas (Francisco dos Santos Xavier) – O artista que marca o início da trajetória tridimensional na arte produzida em Santa Catarina. IN: MAKOWIECKY, S.; WEDEKIN, L.(Orgs). **Passado-presente em obras tridimensionais: uma antologia da história da arte em Santa Catarina**. Florianópolis, SC : Editora AAESC, 2023, págs. 36- 43.
- PIRES, Fernando Tasso Fragoso. **Nossa Senhora da Glória do Outeiro**. Imperial Irmandade. Rio de Janeiro, Gráfica Sol, 2013.
- Quais são os três pilares da vida de Santo Antônio? (2020). Disponível em < <https://conventodapenha.org.br/quais-sao-os-tres-pilares-da-vida-de-santo-antonio/>>. Acesso em 14 maio 2024
- RÈAU, Louis. **Iconografia del Arte Cristiano**. T omo 2 vol. 3 Barcelona: Serbal, 2000.
- ROIG, Juan Ferrando. **Iconografía de los santos**. Barcelona: Ediciones Omega, 1950.
- SALVADOR. **Santo do dia: São Francisco de Paula. 2 de abril de 2019**. (2019) Disponível em < <https://salvador.blog.arautos.org/2019/04/santo-do-dia-sao-francisco-de-paula-2/>>. Acesso em 14 maio 2024
- TELLES, Patrícia D. Chamada para o Dossiê número 33 da **revista Palíndromo**. 2021. Disponível em < <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/announcement>>. Acesso em 14 maio 2024.
- VILLAS- BOAS, Naylor Barbosa. **A Reconstrução Virtual do Antigo Passeio Público de Mestre Valentim**: Metodologia de Pesquisa. Disponível em < <http://cumincades.scix.net/data/works/att/e142.content.pdf>>.Acesso em 22 jun.2014.



18. Antônio Ferrigno *Esperança*

Ana Lúcia Beck



Na página anterior e na página atual:
Antônio Ferrigno. *Sem Título*. Cerca de 1900. Óleo sobre madeira. 26,9 x 19,5 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

*“We must accept finite disappointment,
but we must never lose infinite hope.”*

Martin Luther King Jr., *Shattered Dreams*.¹

Antonio Ferrigno (1863-1940) nos apresenta uma pintura na qual uma menina negra, sentada em um banco e recostada à mesa de madeira, apoia seu cotovelo esquerdo sobre esta enquanto segura com ambas as mãos um gato malhado de olhos verdes. Com suavidade, ela sorri discretamente, mirando de soslaio um infinito indecifrável dentro de si. Talvez encabulada por ser destino do olhar do pintor, reclinava sua cabeça levemente para a esquerda, como a evitar devolver o olhar deste. Ainda assim, sorri com a candura e a espontaneidade das crianças que sonham com amplos futuros, em uma imagem que nos lança seu olhar desde outros tempos.

Nessa pintura, Ferrigno marca no tempo seu gesto de pintor desde a época em que pessoas negras, assim como as crianças, não costumavam ser o tema central em produções artísticas tais como as pinturas a óleo. É época na qual nem mesmo quando fotografados aqueles que posavam sorriam para a câmera. Esses detalhes aparentemente tão fortuitos estão profundamente conectados com a importância da imagem elaborada por Ferrigno que nos afeta hoje tanto ou mais do que deve ter afetado aqueles que a miraram pela primeira vez.

¹ “Devemos aceitar decepções finitas, mas jamais devemos perder a esperança infinita.”

A menina, o gato, o banco e a mesa de madeira encontram-se no interior singelo de uma casa de pau a pique e piso de barro batido. Pelo menos essa é a impressão que se tem daquilo que é sugerido por Ferrigno, que namora sutilmente com os princípios do Impressionismo ao apoiar-se na ideia de que a elaboração de qualquer pintura também diz respeito à maneira como se entende a pintura enquanto ofício. Ofício marcado pelo que Merleau-Ponty definiu como filosofia por fazer. Segundo ele, “essa filosofia por fazer é a que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, ele ‘pensa por meio da pintura’” (Merleau-Ponty, 2004, p. 33). A pintura, nesses termos, precisa ser compreendida como resultado de uma ação efetiva que congrega – ao mesmo tempo em que se constitui – o olhar que o artista lança ao mundo, que é muito mais do que um ato mecânico ou fisiológico, e a elaboração da imagem. Na pintura de Ferrigno, evidenciam-se as tarefas duplas deste ofício; tarefas que atestam um pensamento dirigido pelo afeto. Pela capacidade de ser afetado pelo mundo, pelo outro, mesmo à face de conjunturas e circunstâncias adversas à maneira como somos afetados.

Em seu ofício de pintor, primeiramente, Ferrigno investiga as maneiras como se pode sugerir – antes de imitar – a realidade e seus corpos na superfície da tela. Mas o pintor debruça-se também sobre o processo de escolha daquilo que convencionamos chamar tema ou assunto de uma pintura. É justamente a partir deste segundo ponto que quero refletir sobre essa pintura que, segundo consta nos registros da Coleção Collaço Paulo, não possui título. Não sendo referida sequer como “Menina com gato”, “Interior singelo”, “Infância”, “Menina negra”, ou algo similar, essa pintura desafia a história com a mesma candura da menina retratada. Fosse o tempo social e histórico contemporâneo à realização dessa pintura outro, ela poderia ter sido nomeada Esperança. A menina, ou a pintura? – Me perguntam. Ao que respondo: – Ambas!

Antonio Ferrigno, nascido na Itália na região de Maiori, produziu essa pintura em algum momento entre os anos de 1893 e 1905 quando esteve no Brasil. Ferrigno chegou apenas cinco anos após a abolição da escravatura em nosso país. Imperavam ainda aqui como alhures ideias e práticas racistas que embasavam certos pensamentos e justificavam determinadas práticas a partir da noção de que a população negra seria um “tipo inferior”, merecedora de sua condição dada a narrativa bíblica que será peça fundamental da pintura de Modesto Brocos “*A Redenção de Cã*”². Assim, justificavam-se moralmente tanto o status

2. Como afirmou José Roberto Teixeira Leite, essa tela “muitíssimo bem pintada” é também “uma das pinturas mais reacionárias e preconceituosas da Escola Brasileira” (Leite, 1988). Imagem disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Redem%C3%A7%C3%A3o_de_Cam

social subalterno conferido a essa parcela da população, como a ausência de políticas públicas que garantissem dignidade aos libertos, ou mesmo a promoção do branqueamento através dos casamentos mistos que “melhorariam a raça”. Desde esse ponto de vista, é notável que o artista que ainda hoje é admirado e identificado pela alcunha de pintor do café tenha elaborado esse retrato de uma humilde menina negra.

Ferrigno esteve no Rio de Janeiro em seus dois primeiros anos no Brasil, mudando-se posteriormente para São Paulo. Nesse estado, executou muitas pinturas de grande porte sobre a produção de café, tais como as 12 imagens que retratam a Fazenda Vitória³ de propriedade do Conde da Serra Negra que o contratou para tal fim. Note-se que, segundo consta, a execução dessas pinturas que hoje fazem parte do acervo do Museu do Ipiranga permitiu que o artista ganhasse dinheiro suficiente para retornar à Itália de onde havia saído em busca de oportunidades de trabalho mais promissoras. É em função da execução das pinturas sobre a produção cafeeira e a crescente urbanização da cidade de São Paulo que a importância da produção pictórica de Ferrigno para a cena artística e histórica brasileira é aferida. Nas palavras de Moysés, “[...] podemos afirmar a importância da produção de Antonio Ferrigno para a arte brasileira, estando as produções do artista de acordo com os desejos de seus compradores, seja no contexto econômico, através da divulgação das fazendas e da produção do café paulista, ou da cultura burguesa, através das representações da cidade” (Moysés, 2022, p. 26).

O comentário de Moysés precisa ser compreendido a partir de duas chaves. Uma que diz respeito ao fato de muitas pinturas de Ferrigno terem sido realizadas para atender aos interesses econômicos e à ideia de civilidade de nossas elites. Outra chave é o fato de que, historicamente, a produção artística foi concebida a partir da ideia de que existiriam artes maiores que contrastariam com artes menores, assim como materiais nobres que seriam diferentes de materiais inferiores, ou mesmo motivos importantes que seriam distintos de motivos sem relevância. Nos finais do século XIX, artistas que burlavam de alguma forma essa lógica não eram aceitos a princípio nos círculos acadêmicos e nos salões de arte. Esse era o caso dos Impressionistas que não retratavam a realidade de modo fotográfico – enquanto cópia fiel desta – optando por investigarem a maneira como percebemos as coisas visualmente em diferentes situações da vida cotidiana com suas variações de luz e movimento, e que produziam uma pintura de pinceladas rápidas, realizadas frente àquilo que observavam e não dentro de ateliers. Em contraste, grandes telas realizadas em tinta à óleo com temáticas históricas eram consideradas arte superior face às anotações

3. Uma relação bastante completa das pinturas realizadas por Ferrigno no Brasil pode ser consultada na página da Enciclopédia Itaú: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22413/antonio-ferrigno>

rápidas dos impressionistas que aproximavam o gesto pictórico da agilidade de uma arte menor: o desenho! Enquanto uns produziam de maneira em grande parte idealizada, os Impressionistas percebiam a realidade do mundo à sua volta...

Dentro dessa lógica ainda predominante à época, Esperança, que é como nomearei daqui para frente a pintura sobre a qual nos debruçamos, é uma imagem que foge às regras de seu tempo. Foge à regra da produção brasileira mais aclamada de Ferrigno das paisagens cafeeiras e urbanas de grandes dimensões, realizadas por encomenda e com um tratamento pictórico de maior realismo no tratamento das formas. Afinal, Esperança é uma pintura cujo tratamento experimenta por vezes aquele dos impressionistas, assim como retrata um tema menor com um material nobre.

A importância aferida à produção maior de Ferrigno não é determinada pelo que, em Esperança, reconheço como sua faceta mais contundente frente às discussões e revisões reivindicadas atualmente pelo debate decolonial. Trata-se não somente da escolha de um motivo sem relevância, a menina negra e humilde, mas do modo como o artista a retrata: para além dos holofotes do exotismo, da força de trabalho, ou da pintura de gênero. O gesto pictórico de Ferrigno, se tomarmos a reflexão de Anne Lafont sobre a passagem do corpo negro objeto para o corpo negro sujeito (Lafont, 2021, p. 50), identifica e nos apresenta a menina enquanto corpo que sonha. Corpo de um sujeito permeado pelo afeto – o gesto da menina segurando o gato, seu sorriso tímido – tanto quanto pela esperança; corpo⁴ que, nesse caso, não parece marcado pelo que Martin Luther King Jr. definiu como a amargura e o fatalismo daqueles que tiveram seus sonhos destruídos, daqueles que, submetidos ao segregacionismo que os impedia de realizarem seus sonhos, não souberam transformar tal infortúnio, tal fardo, em habilidade (King Jr. 2012). A habilidade de manter infinita esperança...

Esperança é resultado de uma filosofia que se efetiva na pintura quando o artista lança um olhar verdadeiramente humano para o mudo a sua volta, para o outro. Olhar determinado pelo interesse do artista pelo ofício da pintura, pela reflexão que ela proporciona antes do retorno financeiro garantido por uma pintura realizada sob encomenda. Olhar lançado para um mundo que, no Brasil da época, ainda era orientado pelo segregacionismo velado até hoje presente em nosso tecido social, nosso imaginário, nossa forma de tratar o outro, especialmente quando esse outro é um sujeito negro⁵. À luz

4. Uso o termo corpo não no sentido estrito de "físico" ou mesmo de "objeto", mas enquanto organismo vivo marcado por uma variedade de processos psíquicos tanto quanto de processos orgânicos e fisiológicos. O corpo é mais do que carne, músculos, sangue e conexões; é, sobretudo, uma subjetividade que marca nossa expressão nos gestos como tão bem trabalhado por Milan Kundera em A Imortalidade.

5. No Brasil, nos últimos tempos e atrelados a práticas discursivas importadas dos Estados Unidos da América, tem-

do desejo de revermos como operamos historicamente com noções como as de humanos menores ou mesmo de temáticas menores, essa pintura de Ferrigno, essa que sequer perpetuou o nome da menina retratada, essa que sequer recebeu um título, se trata de uma obra maior! Uma obra em grande medida à frente de seu tempo visto que o tratamento que o artista confere a esse singelo retrato reconhece a humanidade da retratada na candura da cena, na ênfase em seu gesto de sorrir e de acarinhar o gato, mas, principalmente, porque essa composição foge à regra de representação de pessoas negras na arte produzida majoritariamente até então.

Se fizermos um rápido levantamento, verificamos que o mais das vezes os corpos negros são representados até finais do século XIX, no território do que é hoje o Brasil, de acordo com alguns modelos, ou modos de representação marcados por um olhar para esses corpos permeado pela racialização assim como pelas práticas de produção escravocratas, bem como as práticas sociais hierarquizantes então vigentes.

Corpo exótico

Os primeiros registros conhecidos de corpos negros no território do que hoje é o Brasil, datam do segundo século da colonização europeia. É nas pinturas do artista dos Países Baixos, Albert Eckhout (1610-1666), que encontramos as primeiras paisagens, fauna, flora e habitantes destas terras, vistos sob a ótica europeia em pinturas a óleo de grandes dimensões. O olhar para as pessoas negras consideradas sob a perspectiva da exotividade é evidente em Mulher africana de origem banto com seu filho (figura 2). Por um lado, a mulher não pode ser apresentada totalmente desnuda, motivo porque veste uma manta amarrada à cintura para recobrir sua genitália. Seus seios seguem desnudos e sua cabeça é encimada por exótico chapéu de palha e penas. A ambiguidade dessa representação, reforçada pelo conjunto de colares – um de pérolas à moda europeia e outro de contas vermelhas – muito mais à moda indígena ou africana, é associada ao exotismo com a presença de uma tigela cerâmica de padrão geométrico, recheada de frutos da terra que a mulher segura no ar com apenas uma de suas mãos. Essa pintura de Eckhout é uma das primeiras representações nas quais aparece uma criança negra. Não é casual que esta

se popularizado o uso do termo preto em oposição ao termo negro para referir pessoas da comunidade ou mesmo práticas culturais afro-brasileiras. Essa distinção – que faz sentido em língua inglesa em função do sentido pejorativo do termo "nigger" ou "niga", optando-se assim por "black" que designa a cor, não faz sentido quando observamos os termos preto e negro no idioma português. Ainda que em vários momentos o termo negro adquira conotação pejorativa, eu pessoalmente sinto nele uma distinção com relação à simples indicação de uma cor, uma exaltação de qualidades positivas, motivo porque opto por utilizar negro e não preto neste capítulo. Note-se, por exemplo o uso do termo negro em Pérola Negra de Luiz Melodia.

criança é representada nua e que – assim como a mulher – é representada na situação de colocar-se para o olhar do outro dirigido pelo princípio do exotismo: eles posam e são apresentados frente a uma paisagem organizada sob princípios clássicos, mas marcada pelo exotismo reforçado pela presença das palmeiras de diferentes tipos.



Figura 2: Albert Eckhout. *Mulher africana de origem banto com seu filho*. 1641. Óleo sobre tela. 282 x 189 cm. Acervo Nationalmuseet, Copenhage. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Mulher_Negra#/media/Ficheiro:Mulher_negra_banto.jpg

Figura 3: Pintor anônimo (seguidor de Rogier van der Weyden). *Adoração dos Reis Magos*. Sem data (século XV). Óleo sobre madeira. 60 x 55 cm. Acervo do Museu do Prado. Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Maestro_de_la_Adoraci%C3%B3n_de_los_Magos_del_Prado

Figura 4: Eugenio Cajés. *Adoração dos Reis Magos*. 1625. Óleo sobre tela. 195 x 100 cm. Acervo do Museu do Prado. Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-adoration-of-the-magi/98f332e8-754e-4001-af27-291b2f886343>

Obviamente a associação entre o físico de pessoas negras e o índice do exotismo é muito anterior à arte do século XVII. Desde o período do Renascimento, pelo menos, um homem negro se faz presente em incontáveis representações da visita dos três reis magos a Jesus Menino, como podemos ver nas pinturas acima, sendo ora retratado com vestimentas pomposas ao modo dos nobres europeus como na pintura de um pintor anônimo (figura 3), ora tendo o exotismo reforçado pelo uso de vestimentas que remontam à cultura árabe como na elaboração de Eugenio Cajés (figura 4). Nesses casos, a imagem é a de um corpo que possui características anatômicas e dermatológicas reconhecidas como exóticas pelo espectador por essas características serem distintas daquelas do corpo europeu com o qual

o espectador se identificaria. Afinal, como marcar a diferença entre três reis magos do Oriente e três reis europeus? A solução encontrada foi adicionar ao grupo um elemento distinto: um homem com características não europeias, um corpo negro.



Figura 5: Jean-Baptiste Debret. *Negra tatuada vendendo cajus*. 1827. Aquarela. 15,7 x 21,6 cm. Acervo do Museu da Chácara do Céu/Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya/IPHAN, Rio de Janeiro. Fonte: wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Debret_negra_vendendo_caju.jpg

Figura 6: Paul Haro-Harring. *Escrava recebendo punição*. 1840. Nanquim, aquarela e guache sobre papel. 31,7 x 21,2 cm. Coleção Brasileira Iconográfica. Fonte: brasiliaiconografica.art.br/obras/19304/escrava-recebendo-punicao

Figura 7: Autoria desconhecida. *Ama com criança no colo – Catarina e o menino Luis Pereira de Carvalho*. Possivelmente 1824. Óleo sobre tela. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis. Fonte: researchgate.net/figure/Figura-2-Autor-no-identificado-Ama-com-crianca-ao-colo-Catarina-e-o-menino-Luis_fig2_362397407

Corpo trabalho

Num segundo momento de nossa história, aumenta o fluxo de estudiosos e artistas a viajarem pelo Brasil retratando usos e costumes. Paisagens naturais, fazendas das mais variadas culturas, assim como cenas da vida econômica e social em nascentes núcleos urbanizados como a cidade do Rio de Janeiro surgem nas produções de artistas como Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Paul Haro-Harring (1798-1878), entre muitos outros.

Nessas representações, via de regra, homens e mulheres negros são retratados executando as tarefas a eles impostas de trabalho em lavouras, manufaturas, no ambiente doméstico assim como no comércio⁶. Podemos considerar que se trata menos de retratos de pessoas negras e mais de retratos da dinâmica social e econômica brasileira. O mais das vezes, os sujeitos que aparecem nessas imagens não possuem nome ou identidade identificados. É como se as imagens dissessem de fato respeito a corpos negros, e não a sujeitos negros. É assim que vemos outra mulher na representação de Debret (figura 5), vestida com roupas simples – bem distintas daquelas trajadas pela elite, vendendo cajus. Um exemplo da dinâmica comercial da cidade do Rio de Janeiro que cultivava a prática dos “escravos de ganho” responsáveis por venderem nas ruas produtos e serviços para o ganho de seus senhores. Chamadas em Salvador também “negras de tabuleiro” (Soares Dias, 1985) ou “ganhadeiras”, as “[...] escravas ganhadeiras [...] eram obrigadas a dar a seus senhores uma quantia previamente estabelecida, a depender de um contrato informal acertado entre as partes. O que excedesse o valor combinado era apropriado pela escrava [sic], que podia acumular para a compra de sua liberdade ou gastar no seu dia-a-dia” (Soares, 1996, p. 57). A dinâmica dos chamados escravos de ganho explica a grande quantidade de pessoas negras que aparecem nas gravuras de Debret executando tarefas ou vendendo produtos variados nas ruas. Tratam-se de imagens da vida econômica no Brasil nas quais pessoas realizam trabalhos forçados que geram imagens nas quais não são mais do que “força de trabalho”, corpos dos quais é retirada a força, corpos submetidos a um duplo processo de assujeitamento: no trabalho como nas imagens. Pois nem no trabalho forçado, nem nas imagens suas identidades, subjetividade ou individualidade são reconhecidas.

6. Uma notável exceção nesse período é a produção de aquarelas de Johan Moritz Rugendas que retratam usos e costumes da população negra no Brasil que não se restringem à representação das cenas de trabalho, revelado festas, batuques entre outros festejos, costumes e práticas culturais. Veja-se a esse respeito as imagens analisadas por Sandra Jatahy Pesavento (2006).

Apesar das condições de vida dos escravizados terem sido degradantes, não há maiores sinais de sofrimento ou mesmo de pobreza em representações como as de Debret⁷. As representações da comunidade negra nos séculos XVIII e XIX são elaboradas a partir dos modos de olhar deste período que são carregados pela lógica racista e escravista – modos instituídos social e economicamente – de subalternização desses corpos aos quais o trabalho forçado foi imposto. Corpos aos quais a humanidade foi em grande medida subtraída também quando a imposição ao trabalho era garantida com a aplicação de punições físicas normalizadas ao ponto de sua presença em imagens não causar maior espanto até mesmo quando produzidas por um artista como Paul Haro-Harring que lutava pela causa abolicionista e produziu desenhos como Escrava recebendo punição (figura 6), na qual, em contraste com as imagens de Debret, a violência física imposta aos escravizados é mais evidente. Todavia, o que seria a reação da dor física e emocional daqueles aos quais tais violências foram impostas, não deixa maiores marcas na elaboração gráfica e pictórica. Se há certo traço de melancolia na expressão da vendedora de cajus, não há mais do que um leve retesamento na testa da escravizada que recebe punição e mesmo o padre que acompanha a cena o faz com “cara de paisagem”. Apenas as crianças ajoelhadas parecem exprimir certo susto e temor com o episódio.

Para além da questão de como sujeitos negros são mostrados nessas imagens a partir de valores que dizem respeito à dinâmica da produção artística como à organização do tecido social, cumpre notar que a maior parte dessas imagens não se situavam em um primeiro momento no campo das artes visuais – as belas artes como se chamavam à época – mas no campo da notação científica. Tratavam-se de imagens executadas como arte menor. Produzidas em desenhos e aquarelas, destinavam-se à posterior produção de gravuras que eram reproduzidas aos milhares em publicações destinadas a dar visibilidade não aos sujeitos retratados, mas à dinâmica da vida nas Américas. Tratava-se, sobretudo, da produção de imagens destinada ao público europeu interessado em questões associadas à sociologia, à economia, à geografia, à biologia, aos modos e costumes dos povos. Posto de outro modo, o que essas imagens davam a ver é revelador de uma subalternidade temática se as analisarmos desde as noções artísticas desse período, tanto quanto da condição de subalternidade imposta aos sujeitos nelas apresentados.

7. O que contrasta grandemente com outra pintura realizada por Ferrigno (figura 7) que apesar de poder ser inserida na modalidade das cenas pitorescas da vida cotidiana paulista ou carioca, não economiza tintas ao evidenciar a pobreza e o sofrimento da negra liberta agora não mais chamada “negra de ganho” ou “negra de tabuleiro”, mas “quitandeira” que não é representada como exótica ou pitoresca, mas no cansaço e desesperança de sua condição após a abolição da escravatura.

Tomando assim pinturas como essas (Figs. 5 a 7), que são exemplares de uma produção maior, podemos dizer que nelas as pessoas negras, mesmo quando a escravidão e suas sequelas não são tão evidentes, não são o tema central das representações que são realizadas a partir do entendimento do corpo negro como força de trabalho no sistema escravista. Mesmo quando reconhecidos em seus primeiros nomes, como é o caso de Catarina, que segura em seu colo o menino Luis Pereira de Carvalho (Fig. 7) a produção da pintura e sua presença ocorre em função de uma demanda outra do que a do retrato enquanto imagem de um sujeito que possui estatuto social, dignidade, assim como uma subjetividade reconhecidos. Quando consideramos isso, torna-se evidente o contexto através do qual outras representações precisam ser consideradas, como é o caso de “*Mãe Preta*” (1912) de Lucílio de Albuquerque⁸ ou mesmo de “*Esperança*”. Imagens nas quais a condição subalterna dos escravizados e libertos adquire um tom de denúncia, como no caso de Mãe Preta, ou a dignidade e humanidade reconhecidas no direito do outro ao desejo, ao afeto, ao sonho e à esperança que percebemos em Esperança.



Figura 8: Jean-Baptiste Siméon Chardin. *Dando graças*. 1740. Óleo sobre tela. 49,5 x 38,5 cm. Acervo Museu do Louvre. Fonte: [wikipedia.org/wiki/Saying_Grace_\(Chardin\)](https://wikipedia.org/wiki/Saying_Grace_(Chardin))

Figura 9: Antônio Ferrigno. *Preta quintandeira*. 1900. Óleo sobre tela. 181 x 126 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: artsandculture.google.com/asset/preta-quitadeira-antonio-ferrigno/kAGfNkgrRBAAPA

Figura 10: George Frederic Watts e assistentes. *Esperança*. 1886. Óleo sobre tela. 142,2 x 111,8 cm. Acervo Tate Britain. Fonte: tate.org.uk/art/artworks/watts-hope-n01640

8. Veja-se a esse respeito a investigação de Sarah Dume “Sociedade e Cultura na obra Mãe Preta (1912) de Lucílio de Albuquerque”.

Corpo Esperança

O gesto de Ferrigno ao retratar Esperança possui outra dimensão. Não se trata mais de um desenho ou gravura realizado para se tornar ilustração em um livro, mas de uma imagem elaborada tendo um sujeito como tema central, não apenas enquanto corpo ocasional ou coadjuvante de uma cena da vida típica brasileira. É claro que localizamos no Brasil antes de finais do século XIX uma pintura como “*Ama com criança no colo*” (Fig. 7), mas cumpre notar que, nesse caso, o motivo da representação não é a ama, posteriormente identificada pelo prenome “Catarina”, mas a criança que ela segura no colo. Ainda que o pintor encarregado de executar o retrato do futuro general tenha elaborado uma cena que possui certo grau de candura e que confere certa dignidade à Catarina, que está vestida, com o corpo todo coberto e adornada por joias, sua presença na pintura ainda é a de um personagem secundário presente ali porque às amas competiria aguentar as muitas horas de pose para o pintor, tentando manter comportadamente em seu colo uma criança pequena, assim como a elas eram conferidos os cuidados na primeira infância.

No período em que Ferrigno esteve no Brasil, percebe-se a presença crescente da comunidade negra em representações visuais que ganharão ainda mais evidência no período do modernismo e, principalmente, na arte brasileira contemporânea. Nos anos posteriores à estada de Ferrigno no Brasil, encontramos muitos retratos realizados por Arthur Timóteo da Costa, artista negro que pertencia ao círculo da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, assim como retratos realizados por Belmiro de Almeida, por exemplo. Alguns dos retratos de homens e meninos negros realizados por Timóteo da Costa são comentados por Dume (2018) que analisa a relação entre esses artistas e o contexto do período de debate abolicionista e emancipatório da comunidade negra na sociedade brasileira do período. Dume considera que vários artistas brasileiros – excetuando-se Timóteo da Costa – teriam realizado pinturas esporádicas nas quais homens e mulheres negros são tema central. Já Christo opõe-se à noção da presença esporádica desses sujeitos em produções de finais do século XIX no Brasil citando, justamente, a produção de Ferrigno. A autora afirma que Ferrigno

representou em pequenos quadros jovens negras, a exemplo de: O galanteio, apresentando uma bela mulher, carregando um cesto e uma galinha, aparentemente retornando das compras, interrompida por um homem branco; Nativa, Fazenda Santa Gertrudes - Araras, SP, onde a mesma personagem posa segurando uma ovelhinha ao colo contra um bananal; Monjolo, Fazenda Victória - Botucatu, SP, abordando o

trabalho de mulheres carregando cestos; e, finalmente, Mulata quitandeira, pintado em maior formato, adquirido pelo Estado em 1902 (Christo, 2009, sem página).

Logo, percebe-se que “*Esperança*” é uma pintura que faz parte de um contexto maior de obras de Ferrigno que colocam essas pessoas em posição de protagonismo no contexto posterior à abolição da escravatura. É notável que em *Esperança* a criança surge não no ambiente externo de uma fazenda executando um trabalho ou tarefa doméstica, mas, possivelmente, em sua própria casa. A chave para minha interpretação é, justamente, o gato de olhos verdes. Animal arisco que não costuma sentar no colo “das visitas” fosse essa casa de outrem. Isso evidencia o interesse autenticamente humano e fraterno e não simplesmente pitoresco do artista pela menina. Afinal, o artista teria que ter, necessariamente, se aproximado e estabelecido algum tipo de relação com a família desta ao ponto de lhe ser permitido adentrar a casa para realizar o retrato, assim como sua decisão de retratá-la nesse ambiente numa posição que reflete conforto – apesar da aparente timidez – e certo grau de felicidade, diz muito sobre esta imagem que é mais do que o retrato de um indivíduo cuja identidade é revelada apenas pelos traços fisionômicos do rosto o que é mais comum nas pinturas de Timóteo da Costa, por exemplo.

No que diz respeito à presença de uma menina negra na pintura de Ferrigno, é interessante lembrar da aquarela de Debret “*Um jantar à brasileira*”, na qual um casal janta à mesa abaixo da qual crianças negras nuas, uma das quais sentada ao chão, ocupam a posição e o comportamento que seria comum vermos hoje na dinâmica de uma unidade familiar com animais domésticos de pequeno porte brincando e aguardando pedaços de alimento. Em Debret, trata-se de um cruel retrato da condição duplamente inferiorizada das crianças negras. Afinal, à época, mesmo às crianças brancas na Europa apenas se começava a conferir o estatuto de sujeitos. O que desejo marcar com esse comentário é a dignidade e humanidade com que Ferrigno retrata *Esperança*: enquanto sujeito que possui não somente um corpo físico, mas um corpo permeado por uma individualidade e uma subjetividade.

Em *Esperança*, sermão proferido por Martin Luther King Jr. (King Jr., 2012), o mesmo reflete sobre a segregação, considerada por ele como fator de destruição dos sonhos da comunidade negra. Em sua tentativa de manter a esperança de seus irmãos, considera que aqueles que sonham com a liberdade, ainda que enfrentem frustrações finitas, devem manter uma esperança infinita, mesmo face às adversidades. Não curiosamente o líder

9. Composição que será magistralmente subvertida por Gê Viana em Sentem para jantar. Disponível em: <https://mam.rio/ge-viana/>

pacifista inicia seu sermão fazendo menção a uma pintura de George Frederic Watts (e assistentes), também intitulada *Esperança*, na qual esta é tratada alegoricamente como uma mulher prostrada, de olhos vendados, tentando tocar uma harpa de cordas arrebatadas. Martin Luther King Jr. bem sabia do poder que as imagens tem de nos confrontarem com outras formas de olhar, de pensar, de fazer filosofia. Se a pintura de Watts é relevante para que King Jr. reflita sobre como a esperança é atitude fundamental para que a comunidade negra mantenha sua humanidade, a *Esperança* de Ferrigno nos leva a refletir sobre a esperança que devemos todos ter enquanto sociedade.

Para a pequena “*Esperança*”, a menina retratada por Ferrigno, carregar em si a esperança de futuro nas décadas posteriores à abolição da escravatura no Brasil pode ter sido viabilizada, sobretudo, por sua inocência infantil. Mas, no gesto pictórico de Ferrigno, identificamos – justamente – que o artista, muito provavelmente, possuía grande esperança em uma sociedade mais justa, mais humana e inclusiva independentemente de cor, raça, religião ou cultura. Tal pensamento sobre a realidade Ferrigno elabora em sua pintura.

Afinal, precisamos reconhecer que a realização desta como das outras pinturas mencionadas por Christo, advém da convivência do pintor não somente com os barões do café, mas com variadas pessoas de diferentes origens e situações sociais que faziam parte deste cenário. Entre eles, a população liberta que, em muitos casos, permaneceu trabalhando nas fazendas de seus antigos senhores por não identificarem outras possibilidades de subsistência. No mínimo, e as outras telas produzidas por Ferrigno que retratam tipos “simples” atestam isso, o artista pinta a partir de um olhar que não é excludente e discriminatório. Veja-se a sensibilidade com que retrata a Negra Quitandeira não apenas como corpo exótico, força de trabalho, mas como mulher cansada, exausta pelo trabalho, expressão muito mais marcada em Ferrigno do que na aquarela de Debret da vendedora de cajus.

Em alguma medida, *Esperança* pode ser associada a duas outras pinturas no contexto que estamos discutindo aqui. Por um lado, *Esperança* pode ser associada à produção de um artista como Chardin que, já no século XVIII, dedica-se a retratar os chamados temas menores em cenas da vida das famílias, das tarefas domésticas, dos jogos das crianças ou da oração antes da refeição, como vemos acima. *Esperança* poderia ser inserida nessa tradição da chamada pintura de gênero. Mas, o que dizia Chardin sobre a pintura em geral? Sobre o ofício do pintor?

Agamben afirma que o pintor francês acreditava que: “Os sentimentos com os quais [...] se fazem os quadros são a piedade e o amor.” (Agamben, 2019, p. 64). E eu complementarmente afirmando que, por vezes, demonstrar esses dois sentimentos – exercer essas atitudes – configura-se como ato de extrema coragem e de efetiva liberdade. É notável que o gesto pictórico de Ferrigno é muito mais livre na execução desta pintura do que naquelas feitas por encomenda. Não se trata apenas da liberdade no tratamento da forma, mas na escolha do motivo, assim como da maneira como esse é elaborado. Esperança não é apenas o nome que a tela poderia ter ganho, ou o nome que a menina poderia ter tido. Esperança é o que devemos continuar alentando. Esperança na capacidade de percebermos que mesmo frente a conjunturas adversas, conjunturas que nos convidam a tratarmos o outro de forma indigna, circunstâncias que destroem nossos sonhos de liberdade, como diria Martin Luther King Jr., somos capazes de responder com sentimentos outros do que a amargura e o fatalismo. Infinita esperança que marca o olhar do pintor tornado gesto, filosofia realizada. Esperança nos lembra que, enquanto sociedade, não podemos perder o desejo e a esperança em uma sociedade mais justa, mais inclusiva, uma sociedade na qual tanto Esperança, como Ágatha Félix, Eloah da Silva Santos, entre tantas meninas negras, deixem de ter sua vida e sonhos ceifados pela violência endêmica que ainda impera em nosso cotidiano.

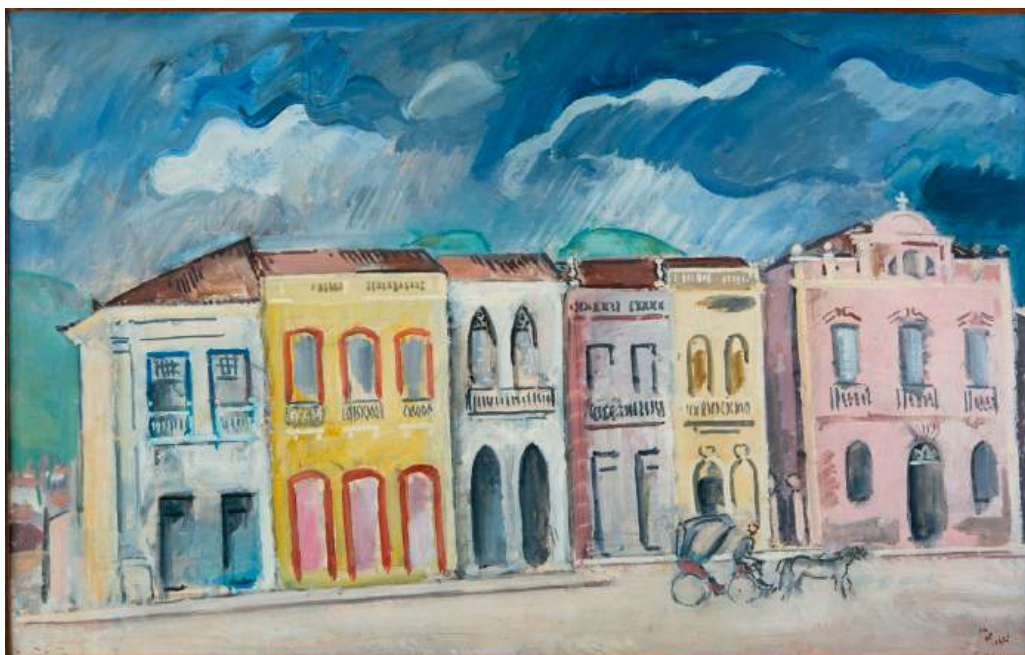
Esperança, mirando de soslaio seus sonhos, nos lembra que grande parte do que nos torna efetivamente humanos é a possibilidade de transformarmos em gesto o olhar que lançamos sobre o mundo, sobre o outro. Essa é a esperança que não podemos perder: sermos afetados pela presença do outro mesmo à face da destruição, ainda que face àqueles que miramos que são incapazes de enxergarem em nossos olhos seu próprio olhar.¹⁰

10. Faço questão de frisar que este capítulo foi escrito num intervalo de tempo marcado por acontecimentos extremos que me tocaram profundamente. Seu início foi marcado pelas enchentes na região do Vale do Taquari no Rio Grande do Sul, pelo terremoto com epicentro nas montanhas do Alto Atlas que destruíram grande parte da cidade de Marraquexe (Marrocos), assim como a inundação ocorrida no leste da Líbia que arrasou localidades como a cidade de Derna; todos eventos ocorridos no espaço de 7 dias, entre 5 e 12 de setembro de 2023. Suas linhas finais foram marcadas pelas enchentes em diferentes regiões do estado em Santa Catarina que deixou 111 municípios em estado de calamidade, à seca histórica na região do Amazonas que deixou outros 47 municípios em estado de calamidade pela falta de água potável, acontecimentos concomitantes ao ataque do Hamas à Israel, assim como à resposta de Israel com ataques à faixa de Gaza, e aos dois terremotos ocorridos no Afeganistão, eventos ocorridos entre 7 e 11 de outubro de 2023. Todos esses acontecimentos que, deixando um rastro de milhares de mortos e de feridos, nos lembram que as vivências do sofrimento e da destruição dos sonhos nos irmana, nos humaniza, sem distinção de fronteiras, raça ou credo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Studiolo**. Belo Horizonte: Editora Áyiné, 2021.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: http://www.dezenoveinte.net/obras/obras_maraliz.htm
- DUME, Sarah. Sociedade e cultura na obra Mãe Preta (1912), de Lucílio de Albuquerque. **19&20**, v. XIII, n. 2, jul.-dez. 2018. Disponível em: http://www.dezenoveinte.net/obras/la_mae Preta.htm
- FERRIGNO, Antônio. A cultura do café. In: **O Arquivo Ilustrado**, ano VI, n. XLIII, São Paulo, 1904. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/719102/per719102_1904_00043.pdf, acesso em setembro de 2023.
- JATAHY PESAVENTO, Sandra. Um encontro marcado – e imaginário – entre Gilberto Freyre e Albert Eckhout. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Abril/ Maio/ Junho de 2006. Vol. 3, ano III, nº 2. Disponível em: www.revistafenix.pro.br
- KING JR, Martin Luther. Shattered Dreams. In: **A Gift of Love: sermons from Strength to Love to Other Preachings**. Boston: Beacon Press, 2012. p. 91-102.
- KUNDERA, Milan. **A Imortalidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- LAFONT, Anne. **Uma africana no Louvre**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MOYSÉS, Stefanie Clarice Ramos. **Iconografia Paulistana: um estudo das pinturas “Rua 25 de Março”, de Antonio Ferrigno**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte), Guarulhos, Universidade Federal de São Paulo, 2022. Disponível em: https://repositorio.unifesp.br/bitstream/handle/11600/62912/Stefanie_Moyses_TCC_Rua_25_Marco.pdf?sequence=1&isAllowed=y, acesso em setembro de 2023.
- SILVA DIAS, Maria Odila da. Nas fimbrias da escravidão urbana: negras de tabuleiro e de ganho. **Estudos econômicos**. v. 15. n. Especial, 1985. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ee/article/view/157230> Acesso em: 13 set. 2023.
- SOARES, C. M. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 17, 1996. DOI: 10.9771/aa.v0i17.20856. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afoasia/article/view/20856>. Acesso em: 13 set. 2023.





Na página anterior:
Figura 1: Martinho de Haro. *Casario da Praça XV de Novembro*. (1970-75).
Óleo sobre madeira, 49,5 x 77,0 cm.
Fonte: Coleção Collaço Paulo.

19. As memórias da musa Florianópolis: um entretempo da cidade modernizada na obra de Martinho de Haro

Giulia Cechinel de Oliveira

Martinho de Haro (1907-1985) é denominado o poeta da paisagem por seu filho Rodrigo (Haro, 2002). Ele nasceu em São Joaquim, pequeno município situado na serra catarinense; desde criança gostava de pintar, tornando-se um bem sucedido artista.

Assim, Haro foi estudar na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro/RJ, ganhou uma bolsa de estudos para desenvolver-se em Paris, onde permaneceu por dois anos. Retornou para São Joaquim e posteriormente, em 1944, fixou-se definitivamente na capital catarinense, Florianópolis. Mesmo tendo frequentado a academia, Haro não seguiu a arte acadêmica; ele é atualmente reconhecido e valorizado por sua poética pessoal manifesta em cada obra pintada em retratos, nus, animais, naturezas mortas, interiores, paisagens, atividades folclóricas, entre outros motivos. Ressalta-se a excepcionalidade de sua carreira artística, através da qual, em mais de 60 anos, Haro pode viver graças a sua arte, como profissional artista, feito raro na História da Arte no Brasil, inclusive nos dias atuais (Makowiecky, 2012). Haro também foi um dos raros pintores brasileiros cuja trajetória abrange desde o pioneirismo até o desenvolvimento da arte moderna.

Na adolescência em sua terra natal, Haro iniciou a pintura de paisagens; entretanto, foi na Ilha de Santa Catarina que, com o seu olhar singular e incansável, traduziu suas memórias da trama urbana provinciana. Ele residiu com sua família na rua Altamiro Guimarães, no Centro florianopolitano, mesma ambiência que retratou muitas vezes: Nossa Senhora do Desterro, como nomeada a urbe nos primórdios. A área central era caracterizada pelas ruas estreitas, definidas ainda pelo casario colonial, marcadamente luso-brasileiro, revelando a origem açoriana da colonização. Além da Praça XV de Novembro e da Igreja Matriz, compunham com destaque o núcleo fundacional a baía, o cais e a movimentação do porto, onde se avistavam os barcos a chegar e partir e se sentia o cheiro dos peixes desembarcados. A cidade era para o artista a sua musa perene, segundo seu filho Rodrigo (Haro, 2002).

É a partir dessa relação entre o artista Haro e a sua musa inspiradora Florianópolis, fundamentada no olhar atento e minucioso aliado à sua postura saudosa e, por vezes melancólica, que se observam suas obras. Por conseguinte, desvela-se a cidade em pinceladas dramáticas e cores marcantes - na luz perolada e fria ou sanguínea e profunda. “Quem quiser saber o que foi a inesquecível Florianópolis do seu apogeu arquitetônico, poderá fazê-lo através do legado deste grande, de nosso maior artista” (Haro, 2002, p. 250). A propósito, através de sua produção artística, testemunham-se as transformações a favor da modernização da vila colonial à urbe republicana.

De fato, Haro é considerado o primeiro artista no gênero de paisagem de Florianópolis, a qual declarava ser a mais bela cidade brasileira. Com efeito, tornou-se uma referência nacional, pois sua obra possui uma “qualidade expressiva e formal pura e simplesmente, que o coloca, encabeçando uma antologia, lado a lado com Ernesto de Fiori e o Pancetti do período mais feliz” (Andrade Filho, 2007, p. 42).

Como exemplo desses fatos, olhemos a obra “*Casario da Praça XV de Novembro*” (Fig. 1), que abre esse texto. Nela, Haro cria a Florianópolis de outrora nos anos 1970-75, quando a vila colonial e a urbe republicana sucumbem, fragmentadas visualmente. Assim, elas desaparecem na nova paisagem do município na era desenvolvimentista, do progresso efetivado no apagamento do passado, este desprezado no casario antigo (sinal visível do atraso), e na construção do futuro, este idealizado nos arranha-céus novos em meio ao sistema viário dedicado aos veículos automotores particulares.

A cidade de Florianópolis, registrada por Haro em “*Casario da Praça XV de Novembro*” (Fig. 1), colocou um problema: o que se revela nas arquiteturas contempladas da urbanidade florianopolitana no tempo de Martinho? A fim de reconhecer o mundo citadino da capital catarinense de Haro, optou-se por olhar para a obra a partir da abordagem iconológica. Realizou-se inicialmente a descrição da pintura; então, efetuou-se sua análise iconográfica; e, por fim, perfez-se sua interpretação iconológica. Tal aproximação não encerra as leituras possíveis, sendo apenas mais uma das inúmeras possibilidades de acesso à obra. Foi uma opção metodológica.

Para isso, também se executou a revisão bibliográfica e o exame da obra, esta feita a partir da experiência direta da produção artística exposta no Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação, entidade sem fins lucrativos fundada em 2022, com acervo privado de acesso público em Florianópolis (Coleção Collaço Paulo, 2023).

Casario da Praça XV de Novembro: a cidade de Florianópolis na obra de Martinho de Haro

A obra “*Casario da Praça XV de Novembro*” (Fig. 1), paisagem florianopolitana pintada por Martinho de Haro entre os anos de 1970-75, em primeiro plano, nos mostra um veículo movido à tração animal, uma charrete com cobertura, com o seu condutor com o rosto voltado para o casario disposto em segundo plano. Instrui-se que esse tipo de transporte consiste em um elemento compositivo bastante recorrente em outras obras do artista. Destaca-se como figura protagonista, o citado casario disposto em segundo plano. Na imagem se identifica a configuração do conjunto edificado caracterizado pela implantação em alinhamento predial (sem recuos frontal e lateral ajardinados) e pela adoção do tipo arquitetônico sobrado, compondo uma quadra voltada para a principal praça citadina, marco fundante da cidade junto com a Igreja Matriz Nossa Senhora do Desterro, atual Catedral Metropolitana de Florianópolis.

A Igreja Matriz e a Praça XV de Novembro são, desde o princípio da Vila do Desterro, o sítio de nascimento municipal, o local de origem e irradiação para os lados e fundos das primeiras ruas, o mais importante ponto focal de crescimento do sistema viário, o ambiente de encontro de moradores e turistas, o lócus de sociabilidade - enfim, o centro de animação da vida na urbe (Fig. 2).



Figura 2: Casario na Praça XV de Novembro (1929). Fonte: Adaptada de Casa da Memória (2023), Florianópolis.

No terceiro e último plano, como fundo, há ondulações em tons de verde aludindo à formação montanhosa com cobertura vegetal ao longe e há ondulações em tons de cinza e azul remetendo à presença do céu com nuvens prestes à conformação do início do anoitecer (Fig. 3).

Retomando o casario disposto em segundo plano, o conjunto edificado implantado na face sudeste da Praça XV de Novembro, à esquerda da Igreja Matriz Nossa Senhora do Desterro, caracterizado pela adoção do tipo arquitetônico sobrado, compondo uma quadra voltada para a principal praça cidadina, notabiliza-se as construções privadas que delimitam o espaço público. A soma articulada de cada fachada principal dirigida ao logradouro constitui o cenário uno e singular do centro de animação da vida na urbe florianopolitana no início do século XX.

A despeito das distintas estéticas e dos diferentes tempos manifestos nesse cenário uno e singular, concebe-se a soma das edificações como conjunto edificado na Praça XV de Novembro posta a relação estabelecida fortemente entre os sobrados coloniais e os sobrados ecléticos.

Nesse sentido, a partir de um olhar patrimonial e arquitetônico, as descrições são realizadas. Assim, desde a esquina, da esquerda para a direita, contemplam-se em alinhamento predial: um sobrado luso-brasileiro com beiral, cunhal na quina do quarteirão e pintura da alvenaria provavelmente em branco, já envelhecido aparecendo em tons de cinza, e das esquadrias (com vergas retas, janelas de guilhotina e vidraça quadriculada) e molduras em azul, também já desgastado aproximando dos cinzas da parede; um sobrado eclético com platibanda vazada, pilastras nas extremidades e pintura da alvenaria em ocre, em tom vivo sugerindo ação recente, e das esquadrias (com vergas em arco abatido) e molduradas em vermelho; e outro sobrado luso-brasileiro igualmente com beiral, pintura da alvenaria provavelmente em branco, já envelhecido aparecendo em tons de cinza, e das esquadrias (com vergas em arco ogival e bandeiras envidraçadas) e molduras em azul, outrossim já desgastado aproximando dos cinzas da parede.

Na sequência, há um recuo na implantação do casario, locado em novo alinhamento predial, onde se observam: um estreito sobrado eclético com platibanda vazada, pintura da alvenaria provavelmente em rosa, já envelhecido aparecendo em tons de cinza, e das esquadrias (com vergas retas e bandeiras envidraçadas) e molduradas em marrom; outro estreito sobrado eclético com platibanda vazada, pintura da alvenaria em bege e

das esquadrias (com vergas em arco pleno e bandeiras envidraçadas) e emolduradas em marrom; e um sobrado eclético de maior porte, ocupando lote de testada mais larga, com um delgado afastamento lateral em ambas as divisas, platibanda vazada com frontão central, pilastras nas extremidades e no emolduramento do centro da composição simétrica, pintura da alvenaria em rosa e das esquadrias (com vergas em arco pleno no pavimento térreo e vergas retas no pavimento superior e bandeiras envidraçadas em todos os vãos) e molduras mais escuras retratadas em tons de cinza.

A relação forte estabelecida entre os sobrados coloniais e os sobrados ecléticos aparece no gabarito comum de dois andares e semelhante altura de pé direito nos pavimentos inferiores e superiores; no ritmo expresso pela articulação de vãos de esquadrias (portas, portas-janelas e janelas); e na altura similar da cumeeira paralela ao logradouro.

Deveras, Haro fez um importante registro das instâncias estética e histórica da cidade de Florianópolis, bem como conseguiu capturar a atmosfera de um momento da existência cidadina fugaz, que era transformada por ações do homem, ao perseguir a realização do desejo de concretizar, visibilizar, a Modernidade peculiar ao início do século XX, sobretudo na arquitetura civil. Assim, as memórias de Haro entrelaçam-se às memórias de sua musa, a cidade de Florianópolis.

No que tange ao ritmo das pinceladas, percebe-se uma semelhança entre o trabalho de Haro e dos artistas fauvistas¹ franceses. Estes “rompem” com a postura conservadora de então e “quebram” o padrão estético da arte tradicional, mostrando a beleza nas questões ordinárias do cotidiano. Recorda-se, nesse sentido, o período que Haro estudou em Paris, quando frequentou o curso de Othon Friesz (Makowiecky, 2012). Esta fase foi considerada por muitos o apogeu do Modernismo em Santa Catarina.

A cidade de Florianópolis na era da modernização para Martinho de Haro

A cidade de Florianópolis é considerada oficialmente fundada em 1675 pelo bandeirante paulista Francisco Dias Velho. O colonizador, junto com sua família, escravizados e agregados, iniciou a povoação da Ilha de Santa Catarina através da formação do povoado dedicado à Nossa Senhora do Desterro. De fato, ele mandou construir a Capela sob a invocação de Nossa Senhora do Desterro, onde está atualmente a Catedral

1. O fauvismo foi o primeiro e um dos mais breves movimentos de vanguarda da arte moderna do século XX, tendo o seu apogeu entre 1905 e 1907. Os experimentos com cores e espaço pictórico que caracterizaram as pinturas fauvistas. (Farthing; Cork, 2011)

Metropolitana, estruturando a partir disso o berço citadino florianopolitano, desde o qual se desenvolveu a urbe. Logo, em 1726, a povoação foi elevada à categoria de vila; e, em 1748, principiou a chegada dos primeiros casais açorianos, que se abrigaram nos arredores da Praça XV de Novembro. Então, em 1823, a vila ascendeu à condição de cidade; em meados do século XIX, a estrutura citadina começou a ser submetida a intervenções de modernização, mormente deflagrada pela visita do Imperador Dom Pedro II, ocorrida em 1845. Aliás, Desterro, assim como muitas urbes brasileiras passaram diversas reformulações impulsionadas pela vinda da família real portuguesa para o Brasil, pela presença da Missão Artística Francesa e pela Independência de Portugal. Na segunda metade dos anos 1800, Desterro tornou-se a capital da Província de Santa Catarina, período de prosperidade com o investimento de recursos do governo imperial, abrangendo a melhoria do porto e a construção de edifícios públicos, entre outras obras urbanas (IPHAN, 2023).

No final do século XIX e no início do século XX, a cidade de Florianópolis, como outras de mesma tipologia, por exemplo, a cidade de Laguna, sofreram intensas transformações, que alteram profundamente os espaços públicos e privados, decorrentes, entre outros fatores, do fim do trabalho escravizado, da imigração europeia (principalmente de alemães e italianos), da ascensão político-econômica da burguesia, da difusão do Positivismo, da Proclamação da República, da importação de elementos construtivos e da industrialização. Atrelado a isso, impuseram-se diversas ações de modernização da urbe lagunense e também florianopolitana: tornou-se imprescindível aformosear e higienizar (Benício, 2018). Por conseguinte, sob os domínios do poder estatal português e do poder religioso católico, ainda conexos, o ideal de cidade transfigurou-se na ordem e no progresso da vida na urbe, civilizada e domesticada - embelezada e saneada.

Com efeito, na capital catarinense efetivaram-se: o crescimento do mundo urbano em relação ao mundo rural; a irradiação e a expansão do perímetro a partir do berço citadino; a edificação nos lotes vazios e o aumento da densidade no sítio central; a valorização hierárquica (sobretudo financeira) do Centro, e do entorno da Praça da Igreja Matriz, em relação aos novos bairros periféricos; a conservação do protagonismo dos monumentos religiosos do Catolicismo em meio à laicização espacial; a segregação relacionada à situação socioeconômica, incluindo o direcionamento dos pobres e pretos à periferia, em terrenos menos favoráveis à obra edilícia, como nos morros a sul; a exaltação dos símbolos republicanos; a implantação de melhoramentos urbanos, incluindo redes de abastecimento de energia elétrica e água, de coleta de esgotos cloacal e pluvial e coleta de lixo; o crescimento da construção civil e a adoção do Ecletismo em reforma das edificações existentes e na execução de prédios novos (Benício, 2018). Ademais, a agricultura e a

pequena indústria de transformação deram forte impulso à prosperidade da economia na região, o que possibilitou a abundância necessária a outras iniciativas, como a implantação da Ponte Hercílio Luz - marco simbólico do desenvolvimento regional, que consolidou Florianópolis como centro administrativo de Santa Catarina.

Assim, Florianópolis na primeira metade do século XX exhibe-se em modernização: na urbe rejeitava-se e apagava-se o passado colonial (sobrepunhando a imagem de pobreza e atraso peculiar ao edificado luso-brasileiro) e ufanava-se e concretizava-se o presente republicano - efetiva-se o novo ideal moderno, afirmando a identidade nacional genuína.

A propósito, as fotografias das primeiras décadas do século XX (Figs. 2 e 5) confirmam o cenário uno e singular do centro de animação da vida na urbe florianopolitana no início do século XX - o cenário dado pela estrutura urbana central de Florianópolis que Haro eternizou em sua produção artística (Figs. 3 e 4). Ressalta-se na obra *Casario da Praça XV de Novembro* (Fig. 3), o cotidiano citadino de tempo passado em relação à vida do artista em seu tempo presente; há um intervalo de tempos entre o conteúdo que exprime a Florianópolis de outrora e cidade de então; entre a experiência real de Haro nessa urbe florianopolitana no início do século XX e o resgate das memórias da sua experiência já idílica na segunda metade do século XX; enfim, entre a ideação do retratado e a produção do retrato artístico. Desse modo, sujeito e objeto não mais se encontram no mesmo tempo: decorre um interstício entre o vivido e o não mais possível de ser vivo na vida. Sobrevive no trabalho artístico a trama urbana que mais vive.

Haro, portanto, revisitou formas e tempos distintos da cidade e registrou a urbe transformada na sucessão dos tempos: inclusive deu vida a instâncias da Florianópolis já sem vitalidade - sua obra pôs em obra e deu a aparecer o que a olhos vistos se retirava à desapareição. Explicitava-se, pois, o desejo de manter viva sua musa, impedida de envelhecer. Nesse sentido, o artista afirmou: "Gosto de pintar Florianópolis porque fui seduzido pela sua beleza natural, sua magia e sabor colonial, no sentido de sua memória." (Ayala, 1986, p. 4).

Retomando a obra "*Casario da Praça XV de Novembro*" (Fig. 3), uma cena de um dia corriqueiro na Praça da Igreja no Centro de Florianópolis, em primeiro plano, destaca-se o movimento do veículo movido à tração animal, que parece remeter à passagem do tempo, do passado ao futuro; e o olhar do condutor da charrete direcionado ao casario, que, por sua vez, parece chamar a atenção para o casario a parar o tempo. Nas figuras 3 e 4, percebemos que a obra final (Fig. 3) foi antecedida em desenhos que serviram de esboço para a composição (Fig. 4).

Em segundo plano, o conjunto edificado desvela a coexistência da vila colonial e da cidade republicana, a existência simultânea e articulada das faces luso-brasileiras, espremidas entre as fachadas ecléticas a se alargar. No terceiro e último plano, a natureza rebaixa-se como fundo para figurar a cultura da urbe - o mundo urbano é protagonista em relação ao mundo rural, que subjaz coadjuvante. Haro, com maestria, legou sua musa que tanto quis eternizar. Aliás, Haro “ao mesmo tempo em que nos oferece elementos para recordar a história da cidade, é um baú de alegria, melancolia, nostalgia e memória de um sujeito que respirou, sentiu e percebeu Florianópolis intensamente” (Bittencourt, 2019, p. 38) (Fig.5).

Salientam-se, ainda, os vários registros de Haro efetuados desde as vivências na cidade, cada vez mais misturadas a suas lembranças, diante das aceleradas mudanças urbanas e arquitetônicas em Florianópolis a partir de 1960. “À medida que se processam as destruições implacáveis de seu amado cenário, impotente diante do vandalismo progressista, ainda mais forte se torna o laço entre o artista e aquela Desterro romântica” (Haro, 2002, p. 244).

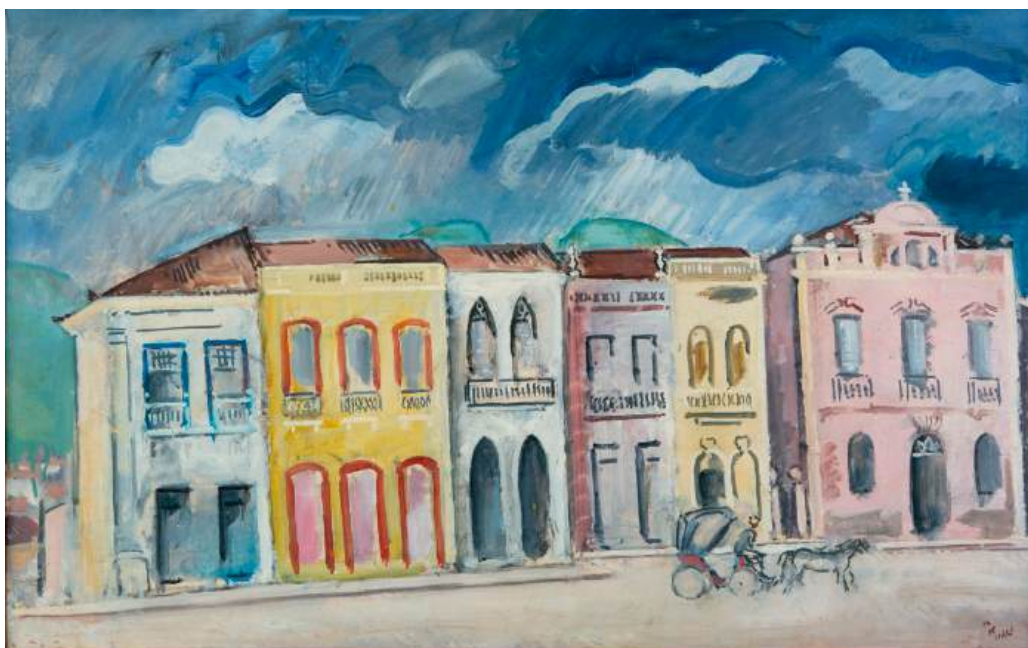


Figura 3: Martinho de Haro. *Casario da Praça XV de Novembro* (1970-75). Fonte: Coleção Collaço Paulo.

Ou seja, algumas obras de Haro apelam à preservação da cidade e de suas arquiteturas, à conservação do casario, à possibilidade de manter o relacionamento com a velha musa e de continuar a experiência na antiga urbe. Elas expressam a nostalgia de uma Florianópolis em extinção na realidade contemporânea e, ao mesmo tempo, a dor pelas perdas irreversíveis, deixando resquícios somente nas memórias. Rodrigo de Haro (1939-2021), seu filho, também artista plástico, testemunhou: “[...] lembro-me de tê-lo encontrado inúmeras vezes sentado à mesa da cozinha logo de manhã cedo com a expressão desolada. Diante dele muito penalizada, minha mãe servia o café. Recém-chegados do mercado, traziam a triste nova: outro monumento fora derrubado” (Haro, 2002, p. 245).

Todavia, graças a inquietante vontade de Haro de eternizar sua musa, a cidade de Florianópolis e suas transformações nem sempre bem-vistas pelo artista, se mantém viva a cidade de outrora e um recorte de sua história arquitetônica, que atualmente se mescla aos arranha-céus e modernizações urbanísticas, preservando a memória cidadina de um jeito uno e singular, como a cidade de Florianópolis foi aos olhos do artista.



Figura 4: Martinho de Haro. *Sem Título* (1970-75). Carvão sobre papel, 24,0 x 35,0 cm. Fonte: Coleção Collaço Paulo.



Figura 5: Praça XV de Novembro (1908). Fonte: Adaptada de Casa da Memória (2023), Florianópolis.

REFERÊNCIAS

ANDRADE FILHO, J. Um moderno na Província. In: HARO, R. et al. **Martinho de Haro: 1907-1985**. Florianópolis: Tempo, 2007.

AYALA, W.; HARO, R. **Martinho de Haro**. Rio de Janeiro: Leo Christiano, 1986.

BENÍCIO, D. **Laguna, arquitetura novecentista e preservação do patrimônio**: entre a conservação e a invenção. 2018. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

BITTENCOURT, R. **Florianópolis na paisagem de Martinho de Haro**. 2019. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/63157>. Acesso em: 15 jul. 2023.

CASA DA MEMÓRIA. **Acervo** [digital]. Florianópolis: [s. d.], 2023. HD.

COLEÇÃO COLLAÇO PAULO. Centro de Arte e Educação. Acervo. Florianópolis: [s. d.], 2023.

FARTHING, S.; CORK, R. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

HARO, R. Martinho de Haro: o poeta da paisagem. In: PEREIRA, N. **A Ilha de Santa Catarina**: espaço, tempo e gente. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Programas e Projetos. Programas. **PAC Cidades Históricas. História - Florianópolis**. Brasília: Iphan, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1824/#:~:text=Por%20volta%20de%201675%2C%20o,importante%20papel%20pol%C3%ADtico%20na%20regi%C3%A3o>. Acesso em: 11 jul. 2023.

MAKOWIECKY, S. **A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos**. Florianópolis: Dioesc, 2012.

Na página seguinte:

Martinho de Haro. Miramar e Castelinho (1975-80).

Óleo sobre compensado. 30 x 68 cm.

Fonte: Instituto Collaço Paulo.



Minibio dos autores/as

Alice Viana Bononi

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Mestrado em Artes Visuais e Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Professora Associada do Departamento de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde atua no curso de Artes Visuais, na área de Teoria e História da Arte. É ainda Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma universidade (PPGAV/UDESC), onde atua como orientadora de Mestrado, Doutorado e supervisora de Pós-Doutorado. Contato: alice.viana@udesc.br

Ana Carolina Campos França

Designer Gráfica e de Interiores (UFRJ / SENAC), tem 15 anos de experiência profissional que incluem passagem por agências de design e publicidade, editoras de livros e revistas, produção de eventos, projetos de reforma residencial e visual merchandising. Mestranda em Teoria e História da Arte no PPGAV da UDESC em 2024 para pesquisar sobre o mobiliário e layout residencial das casas do centro histórico de Laguna-SC. Contato: anacamposdesigner@gmail.com

Ana Lúcia Beck

Artista visual por formação, pesquisadora comparatista por destino, professora e crítica de coração, viajante e andarilha curiosa, Ana Lúcia é doutora em Estudos Literários, Mestra em História, Teoria e Crítica da Arte e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atua graduação e pós-graduação na Faculdade de Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás (UFG). É associada à AICA Internacional, cujo Conselho Internacional compõe; à Sociedade Europeia de Literatura Comparada (ESCL), à Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e à Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Para conhecer mais, acesse: <https://ufg.academia.edu/AnaBeck> Contato: anabeck@ufg.br

Camilla Aquino

Mestre em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte da Universidade Estadual de Santa Catarina. Bacharel em História - Memória e Imagem (2020) e Publicidade e Propaganda (2012), com especializações em História Social da Arte (2015) e Metodologia do Ensino em Artes (2020), tem experiência profissional na área de produção de conteúdo didático em História e Artes, gestão de acervos e pesquisa histórica, fotografia, edição e captação audiovisual. Contato: camilla.aqn@gmail.com.

Carlos Gonçalves Terra

Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004). Atualmente é Professor Titular da Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisador PQ-2 do CNPq. É avaliador institucional e de cursos superiores do INEP/MEC. Tem experiência na área de Artes, com ênfase nos estudos da paisagem, atuando principalmente nas seguintes áreas: História da Arte e História dos Jardins. Contato: carlosgt@gmail.com

Cibele da Silva Ribeiro

Licenciada em Artes Visuais (2020) e Mestra em Artes Visuais (2022) pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Doutoranda em Artes Visuais desde 2023, na linha de Teoria e História das Artes Visuais, na mesma universidade. Contato: bellesilvar85@gmail.com.

Daniela Queiroz Campos

Professora de História da Arte do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde atua na Graduação e na Pós-graduação. Realizou estágio pós-doutoral no Centre d'histoire et de Théorie des Arts (CEHTA) da École des Hautes Études en Sciences

Sociales (EHSS) de Paris (2015-2017) sob a supervisão de George Didi-Huberman e com bolsa consentida pelo CNPq. É doutora em História pela UFSC com estágio doutoral também na EHSS de Paris e com bolsa financiada pela CAPES. Contato: camposdanielaqueiroz@gmail.com

Emiliana Pagalday

Artista visual e pesquisadora. Nasceu em Rivera-Uruguaí em 1997. Reside no Brasil desde 2015. Em 2020 formou-se Bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestre na linha de Ensino das Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da mesma universidade. Contato: emipagalday@gmail.com

Francielen Vieira Meurer

Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com período sanduíche em Roma pela Università degli Studi di Roma - La Sapienza através do Programa Ciência sem Fronteiras - CAPES. Atualmente atua na área de Patrimônio Cultural como Supervisora de Patrimônio da cidade de Laguna na Fundação Lagunense de Cultura/Prefeitura Municipal. Mestranda em Artes Visuais na UDESC, na Linha de teoria e História da Arte. Contato: francielen.meurer@gmail.com

Francine Goudel

Doutora em Artes Visuais - Teoria e História, pela UDESC, mestre em Estudos Avançados em História da Arte pela Universidade de Barcelona, pós-graduada em Gestão Cultural pela Universidade Nacional de Córdoba e graduada em Artes Plásticas pela UDESC. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte e do grupo de pesquisa História da Arte: Imagem-Acontecimento (CNPq/UDESC). Atualmente é curadora-chefe do Instituto Collaço Paulo. Contato: curadoria@institutocollacopaulo.com.br

Fred Mendes Stapazzoli Junior

Graduado em Psicologia, mestre em Filosofia pela PUC-PR e doutorando vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UDESC, na Linha de Pesquisa Teoria e História das Artes Visuais. Suas pesquisas convergem para o possível diálogo entre Artes Visuais e Psicanálise. Contato: fredstapazzoli@gmail.com

Giulia Cechinel de Oliveira

Graduada em Artes Visuais pela UNESC e pós-graduada em Educação Estética também pela UNESC. Mestre em Artes Visuais na linha de Teoria e História das Artes Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV/

Ceart/Udesc) e professora de Artes efetiva no Estado de Santa Catarina. Tem interesse nas memórias das cidades, patrimônio cultural e histórias. Contato: giulia.co@hotmail.com

Isadora Cunha Caldas

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, na linha de Teoria e História das Artes Visuais. Membro do grupo História da Arte: imagem - Acontecimento - PPGAV/UDESC. Mestre em Artes Visuais, pelo PPGAV/UDESC (2023). Graduada em Design Gráfico pela Universidade Federal de Goiás - UFG (2018). Designer Gráfico na empresa WeGov - Inovação no Setor Público (2018-2020). Pesquisas atuais em estudos da imagem, núcleo: Ilustração de livros infantis brasileira, pela História da Arte. Contato: isadoracaldass@gmail.com

Julia Otero

Júlia Otero é artista visual e pesquisadora da área. Mestre em teoria e história da arte pela UDESC, também trabalha como agitadora cultural no cenário catarinense executando diversos editais. Em 2024, foi selecionada pela Funarte para residência artística em Portugal. Contato: julia.otero@gmail.com

Korina Aparecida Teixeira Ferreira da Costa

Mestre em Educação, Arquiteta e Urbanista, e Ceramista. Com mais de 20 anos de experiência na arquitetura, desde 2011 atua também como professora universitária na graduação e pós-graduação, com foco na interseção entre teoria e história da arte e da arquitetura e os processos criativos. Contato: korinaarq@gmail.com

Luana Maribele Wedekin

Luana Maribele Wedekin, professora na graduação em Design e na pós-graduação em Artes Visuais na UDESC. Membro Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil (ABCA); Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP) e do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Editora-chefe da Revista Palíndromo, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Contato: wedekinluana@gmail.com

Luciane Garcez

Professora e crítica de arte. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC (2006). Mestre em Teoria e História da Arte (PPGAV-CEART, UDESC - 2009), bolsista Capes. Doutora pela Université Aix-Marseille, França, Estudos e Ciência da Arte. Pós-doutorado na linha de Teoria e História da

Arte, pelo PPGAV-CEART, UDESC (2019); bolsista CAPES/ PNPd, sob orientação de Sandra Makowiecky. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA/UNESCO), membro do Comitê de Premiação AICA; Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil / Aica Unesco (ABCA); Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP). Criadora e gestora da plataforma www.viajarnahistoriadaarte.com - Clube Viajar na História da Arte. Contato: lucianegarcez@gmail.com

Mara Rúbia Sant'Anna

Possui graduação em História e doutorado em História (UFRGS, 2005). Professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina. É líder do grupo de pesquisa "Moda, Artes, Ensino e Sociedade" e coordenadora de atividades de Extensão. Professora permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Também é professora associada da Equipe d'Acueil 3400 "ARCHE", filiada à Universidade de Strasbourg (FR). Contato: mara.santanna@udesc.br

Néri Pedroso

Jornalista, que vive e atua em Florianópolis (SC), com larga experiência na criação e gestão de projetos editoriais no âmbito do jornalismo cultural. Sua produção transita entre a edição, a escrita, entrevistas, críticas

e perfis biográficos, registros e fontes para pesquisas com interesse nos estudos da história e memória sobretudo das artes visuais e da dança contemporânea. A prática em jornais diários desloca-se nos últimos anos para o campo editorial que envolve livros autorais, artigos de crítica e coordenação de publicações. É responsável pela produção de conteúdo e comunicação do Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação, em Florianópolis. Contato: neripedroso@gmail.com

Rafael Costa Geremias

Formado em Arquitetura e Urbanismo, mestre e Doutorando na linha de Teoria e História da Arte no PPGAV - CEART - UDESC, investiga as relações entre palavras e imagens no espaço pictórico. Como artista, explora a prática dos poemas visuais, formas de escrever e publicações de artista. Contato: rafaelcostageremias@gmail.com

Renne de Jesus Turibio Evangelista

Arquiteta e Urbanista formada pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) em 2014, mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 2021, na linha de pesquisa Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. Atualmente, é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) na UDESC, na linha

de Teoria e História das Artes Visuais. Contato: renne_turibio@hotmail.com

Sandra Makowiecky

Professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina. Coordenadora do MESC-UDESC - Museu da Escola Catarinense, de abril de 2012 a abril de 2024. Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA na gestão 2002 a 2024 e membro de diversas associações e instituições culturais, como o Comitê Brasileiro de História da Arte, Anpap - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e IHGSC- Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. Líder do grupo de pesquisa História da Arte: Imagem - Acontecimento, cadastrado no CNPq. Para saber mais: udesc.academia.edu/SandraMakowiecky. Contato: sandra.makowiecky@gmail.com

Na página ao lado:
Bruggemann. Vista de Desterro (c. 1860)
Óleo sobre tela. 48,6 x 72,7 cm
Fonte: Instituto Collaço Paulo
[detalhe]





O Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação é uma entidade privada, sem fins lucrativos, fundada em 2022, que tem como propósito a promoção da arte através de programas educativos. Com ênfase nas artes visuais, o instituto salvaguarda a Coleção Collaço Paulo, constituída ao longo de mais de 40 anos por Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. O acervo reúne um conjunto de expressivas obras de diferentes escolas, movimentos e estilos, dos séculos XV ao XXI. Como principal função, o instituto dedica-se a construir caminhos de aprendizagem que têm por base a arte e a convicção de que a possibilidade de entendimento do passado e do presente fortalece a ideia e o desejo de ressignificação do futuro.

institutocollacopaulo.com.br

Florianópolis
Ilha de Santa Catarina
2024

ISBN: 978-65-88730-21-8

