

Teatro da Igreja das Marções de L.
Guilherme de S. 1800s a. p. S. v.

Revista Linguagens nas Artes da Escola Guignard é vinculada a Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Linguagens na Artes

ISSN: 2675-8741

Belo Horizonte, vol. 01, n.º 2, Agosto/dezembro de 2020 - <http://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes>

Dossiê:

*“A Pintura Barroca e suas
Diversas Manifestações na
Modernidade Atlântica”.*



Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Reitora

Lavinia Rosa Rodrigues

Vice-reitor

Thiago Torres Costa Pereira

Chefe de Gabinete

Jander Silva

Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

Fernando Antônio França Sette Pinheiro Júnior

Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Magda Lucia Chamon

Pró-reitora de Ensino

Michelle Gonçalves Rodrigues

Pró-reitor de Extensão

Moacyr Laterza Filho

Escola Guignard/UEMG

Diretora

Lorena D'Arc Menezes de Oliveira

Vice-diretora

Fabiola Gonçalves Giraldi

Revista Linguagens nas Artes – Ano 1 – Número 1 – janeiro/julho 2020

ISSN: 2675-8741

Sobre o Periódico

<http://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes/about>

Correio eletrônico

E-mail: revista.linguagens@uemg.br; linguagensnasartes@gmail.com

Diagramação/CAPA

Rangel Cerceau Netto

EdUEMG

Contato Editora:

Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais – EdUEMG – Rod. Papa João Paulo II 4143 Serra Verde BH – MG CEP: 31630-902 Ed. Minas - 8º andar Tel 31 3916-9080

Coordenação

Gabriela Figueiredo Noronha Pinto

Editor Chefe

Prof. Dr. Rangel Cerceau Netto, Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, Brasil

Contato Editor:

Dr. Rangel Cerceau Netto
Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG
Rua Ascânio Burlamarque, 540 Mangabeiras - Belo Horizonte - MG - CEP: 30315-030
• Telefone:(31) 3194 9300 • Fax:(31) 3194-9303

Telefone: 31 3194 9300

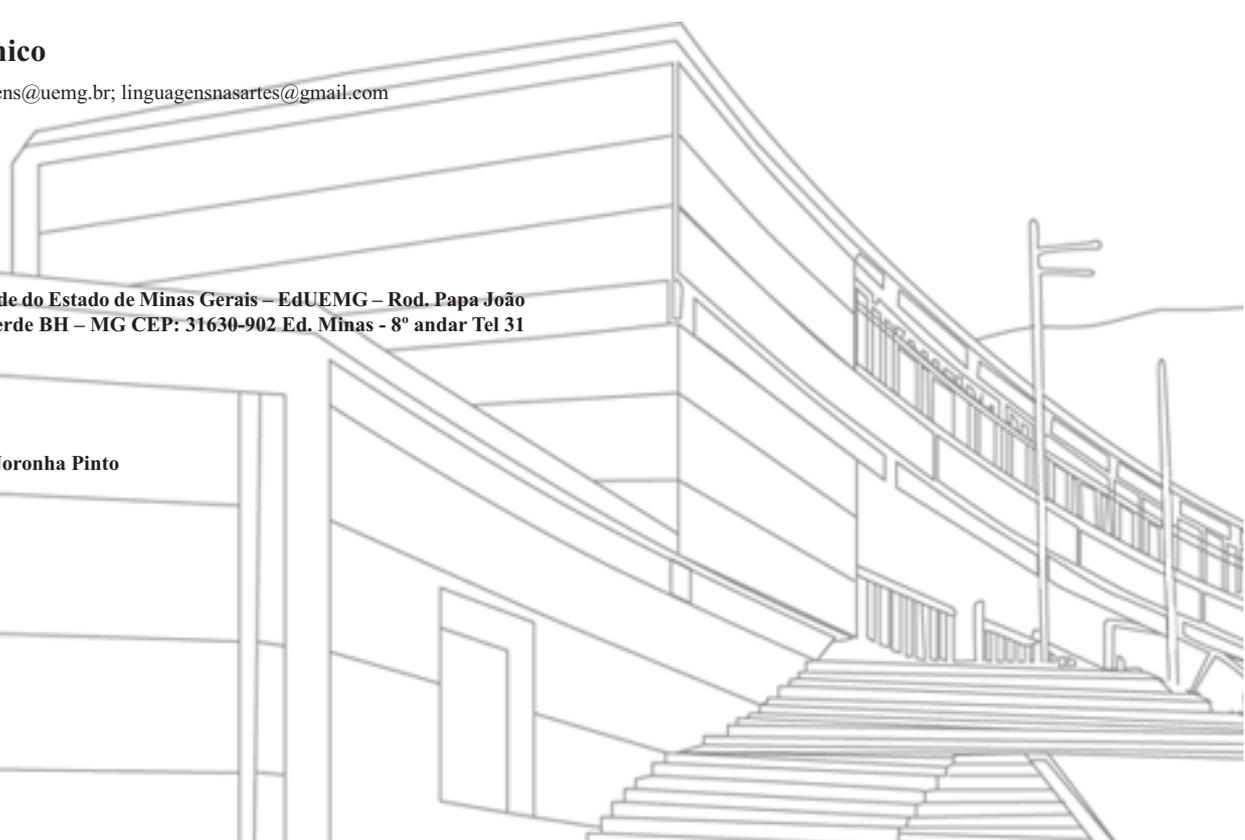
E-mail: rangel.netto@uemg.br

Editores Adjuntos

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior, Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, Brasil

Conselho Editorial

Dr. Alfredo Jose Morales Martinez, Universidad de Sevilla -US, Espanha
Dr. André Cabral Honor, Universidade de Brasília -UNB, Brasil
Dr. Francisco Javier Navarro de Zuñiga, Universidad Complutense de Madrid - UCM, Espanha
Dr. João Paulo Cabeleira Marques Coelho, Universidade do Minho- UM, Portugal
Dr. Magno Moraes Mello, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil
Dr. Marcos César de Senna Hill, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil
Dr. Marcos Tognon, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Brasil
Dra. Maria Mercedes Fernandez Martin, Universidad de Sevilla-US, Espanha
Dr. Rafael Sumozas Garcia-Pardo, Universidade de Castilla-La Mancha. UCLM, Espanha
Dr. René Lommez Gomes, Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG, Brasil
Dra. Sabrina Mara Sant Anna, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB, Brasil
Dra. Sara Fuentes Lázaro, Universidad a distancia de Madrid -UDIMA, Espanha



Sumário

Editorial05

Artigos Livres

Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mário Pedrosa: Embreantes da Arte Contemporânea Brasileira
Lygia Clark, Hélio Oiticica and Mário Pedrosa: incoming Brazilian

Contemporary Art9

A Moda de Luis XIV: A era anterior ao medo masculino do julgamento fronte
seu estilo e seu retrato artístico-midiático como disseminador

The Fashion of Luís XIV: The era before the male fear of judgment faced his style and his
artistic-media portrait as a disseminator28

Dossiê

A estrutura de Falsa Arquitetura dos Véus Quaresmais com Sibilas
de Diamantina

The structure of False Architecture of Lenten Veils with Diamantina Sibilas35

A (re)descoberta da pintura do forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo
de São Paulo: de painel invisível a marco na história da arte paulista.

The (re) discovery of the painting of the ceiling of the Church of the Third Order of Carmo
of São Paulo: from an invisible panel to a landmark in the history of São Paulo art .51

Semelhanças e Diferenças: As Pinturas do Meio Norte Mineiro - Diamantina e Serro (MG)
E o Contraponto Paulista - Mogi das Cruzes (SP)

Similarities and Differences: Pinturas do Meio Norte Mineiro - Diamantina e Serro (MG)
And the São Paulo Counterpoint - Mogi das Cruzes (SP)58

O Ensino da Geometria e da Perspectiva como Bases do Saber dos Pintores de Forros Ilu-
sionistas Portugueses e Luso-Brasileiros: Jesuítas e Militares

Teaching Geometry and Perspective as the Knowledge Bases of Illusionist Ceiling Painters
Portuguese and Luso-Brazilians: Jesuits and Military68

O tema da Arquitetura nas publicações da Casa Literária do Arco do Cego

The theme of architecture in the publications of Arco do Cego Literary House76

Comentário / Análise

Bosquejo pictórico – o simulacro arquitetônico na matriz Divina Pastora em Sergipe
durante o período colonial

Pictorial sketch - the architectural simulacrum in the Divina Pastora matrix in Sergipe
during the colonial period87

Resenha

O ensino da arte no contexto brasileiro atual: formação, políticas públicas
educacionais e atuação

Book review: Art teaching in the current Brazilian context: education, public policies
educational and performance98



Agradecimento aos Avaliadores:

O periódico Linguagens nas Artes é grato aos pareceristas que colocaram seus conhecimentos a serviço da avaliação dos artigos acadêmicos submetidos a nossa Editoria. A participação voluntária de autores, conselho e avaliadores foi essencial para os procedimentos de editoria. Agradecemos a todos os colaboradores que foram determinantes para a publicação dos artigos veiculados em nossa Revista.

Alexandra do Nascimento Passos (UNA)
Claudio Monteiro Duarte (UFMG)
Dimítrio Joviano Pinel (UFES)
Fabrício Vinhas Manini Angelo (UFMG)
Francesco Napoli (UNIVERSO)
Igor Bruno Cavalcante dos Santos (UFOP)
Jairo Venício Carvalhais de Oliveira (UFMG)
Loque Arcanjo Júnior (UEMG)
Luisa Teixeira Andrade (UEMG)
Magno Moraes Mello (UFMG)
Marco Antonio Silva (PBH/UNIBH)
Rafael Sumozas Garcia-Pardo (UCLM.ES)
Rangel Cerceau Netto (UNIBH)
Renato da Silva Dias (UNIMONTES)
Rodrigo Luis dos Santos (UNISINOS)
Solange Maria Moreira Campos (UNIBH)
Thainan Noronha de Andrade (UFMG)



EDITORIAL

É com grande alegria que apresentamos a segunda edição da Revista Linguagens nas Artes da Escola Guignard - UEMG. Estamos felizes, pois prosseguimos o nosso trabalho editorial vinculando o periódico em nova plataforma do OJS (Open Journal Systems). A versão 3 do OJS foi disponibilizada no domínio do portal de periódicos da Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais, que tem nos apoiado e auxiliado na viabilidade da revista. Sempre é bom lembrar para os nossos leitores e colaboradores que a revista publica edições semestrais e recebe materiais em fluxo contínuo nas seguintes seções: artigos de dossiês temáticos, artigos livres, resenhas, entrevistas e relatos de experiência em performance, exposições, curadorias, concertos musicais entre outras contribuições que tenham conexões com as artes.

A revista Linguagens nas Artes apresenta-se como um novo periódico que abre espaço para as publicações no campo das artes e suas linguagens. O periódico é jovem e nosso entusiasmo advém do interesse em razão das contribuições acadêmicas que estamos recebendo de pesquisadores e artistas.

O primeiro artigo desta edição discute a arte contemporânea enfocando o conceito “embreantes” desenvolvido pela filósofa Anne Cauquelin. Neste sentido o estudo de Bruno Henrique Fernandes Gontijo, busca observar a influência dos artistas Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Castelli na produção artística brasileira de Ligia Clark, Hélio Oiticica e do crítico de arte Mário Pedrosa. Este exame comparativo procura demonstrar como se estabeleceu a transição da arte moderna para a arte contemporânea no Brasil.

A segunda contribuição é de Juliana Tretin Rodrigues que retrata o ethos da moda ocidental masculina durante o período do Rei francês Luis XIV. A autora analisa a cultura masculina na França do Antigo Regime e mostra como os homens de cômte ansiavam pelas novidades da indústria da moda sendo adeptos da maquiagem, da ornamentação, do salto e dos tecidos brocados.

Para além dos artigos citados em epígrafe este número inaugura o segundo Dossiê da revista cuja temática envolve a “A pintura barroca e suas diversas manifestações na modernidade Atlântica.” A proposta central deste Dossiê Temático é refletir sobre as manifestações artísticas, culturais e metodológicas da sensibilidade barroca em torno do mundo atlântico. Sobre tudo entre os séculos XVII e XVIII, a produção artística barroca desenvolveu-se numa consciência estética mundializada, porém adquiriu feições próprias em dimensões culturais locais e de processos operativos específicos. Aliás, o Barroco constitui em uma das mais marcantes sensibilidades culturais e artísticas surgidas na modernidade e por isso uma atenção significativa neste segundo volume.

O nosso Dossiê abre com o artigo de Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani que nos apresenta a pesquisa sobre a influência do tratado de Andrea Pozzo na estrutura de falsa arquitetura em pinturas setecentistas em Diamantina. Para Maria Cláudia, o pintor José Soares de Araújo foi um dos responsáveis em trazer para a colônia a pintura ilusionista e a falsa arquitetura influenciada pelo tratado de Andrea Pozzo. Neste contexto recaem sobre o pintor Caetano Luiz de Miranda discípulo de Araújo, os falsos nichos das pinturas dos véus quaresmais em Diamantina.

A segunda contribuição é do pesquisador Eduardo Tsutomu Murayama que estuda o pro-

cesso de (re)descoberta e restauro da chamada “pintura invisível” do padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Marayama seguindo os passos do modernista Mário de Andrade, a partir de um estudo crítico, suspeitou que uma das pinturas na porção central do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo havia sido sobreposta e não correspondia aos aspectos plásticos, estilísticos e geométricos da pintura atribuída ao sacerdote e artífice do Monte Carmelo. A partir daí tem-se uma pesquisa minuciosa de redescoberta e resgate do forro setecentista do Padre Jesuíno.

Seguindo o Dossiê, o terceiro artigo é de Daniela Manoel dos Santos Pereira que analisa comparativamente as semelhanças e as diferenças entre as pinturas ilusionistas de Igrejas do meio norte mineiro – Diamantina e Serro – com as pinturas de São Paulo (Mogi das Cruzes). Sua intenção é buscar um panorama mais amplo da pintura ilusionista do período colonial, buscar possibilidades de autorias através de uma intensa análise das formas e dos esquemas compositivo.

A quarta contribuição é de Janaína de Moura Ramalho Araújo Ayres que analisa o ensino Jesuíta nas disciplinas de matemática e de geometria na influência do saber dos pintores de forros ilusionistas portugueses e lusos brasileiros. Para a autora, a ciência perspéctica propiciava uma nova visão espacial agora disposta nos tetos abobadados ou mesmo planimétricos. Um outro ponto a salientar neste texto é a preocupação da autora com a transposição do desenho ao suporte definitivo.

Já Danilo Matoso Macedo e Sylvia Fischer, na quinta contribuição, procuram estudar a Casa Literária do Arco do Cego coordenada por José Mariano da Conceição Velloso, que havia editado entre traduções e publicações originais mais de cento e cinquenta livros, entre 1796 e 1808. O estudo busca identificar a circulação de técnicas no universo editorial. Ou seja, a influência das publicações nos campos da matemática, da geometria, do desenho, da pintura, da gravura, da topografia e outros aspectos, até a produção de materiais, bem como livros de agricultura e diversas áreas correlatas em instruções diretas para projetos de edificações envolvendo numa mesma dinâmica a perspectiva e a arquitetura.

A penúltima contribuição é um estudo crítico sobre a pintura ilusionista existente na nave, na capela-mor, na sacristia e no coro baixo da Matriz Divina Pastora, em Sergipe do professor e organizador deste Dossiê Magno Moraes Mello. O foco de sua análise crítica foi estudar os efeitos perspécticos da pintura da falsa arquitetura e aproximar sua morfologia ao tratado de *Perspectiva Pictorum* do trentino Andrea Pozzo.

A última contribuição constitui na participação coletiva de Marciana de Freitas e Souza, Aylana Paula dos Santos Silva e Patricia Lorena Raposo. Trata-se da resenha do livro “O ensino da arte no contexto brasileiro atual: formação, políticas públicas educacionais e atuação,” organizado pelas professoras Sumaya Mattar e Rita Luciana Berti Bredariolli. Refere-se a uma coletânea de artigos de pesquisadores do Grupo Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte e Educação, da ECA/USP, e o GPIHMAE - Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História, Memória, Mediação, Arte e Educação, do Instituto de Artes da UNESP.

Neste Dossiê nossa intenção foi a de apresentar ao leitor especializado ou não os aspectos artísticos desde os períodos mais antigos como os dos séculos XVII e XIX, como também significativas questões da cultura artística e filosófica do século XX. Por conseguinte, um composto de estudos e textos bem diversificados de modo a motivar nosso leito desde as manifestações coloniais, até grande parte do século passado. Não podemos esquecer que a história da arte é fazer

a história de uma linguagem formal (sensorial e visível) com implicações cronológicas, ideológicas, ora, uma espécie de disposição interdisciplinar e a partir dos esclarecimentos do objeto em questão, ou seja: os seus objetivos, os seus temas e os seus métodos.

Nosso propósito não foi a de apresentar um Dossiê teórico ou de mera continuidade linear, mas dispor possibilidades diversas de estudo e de investigação. O que importa é provocar o leitor na pesquisa história e artística, na história e na arte. E, neste contexto, entendemos a arte como uma realidade entre forma e conteúdo: o visível e o invisível. A arte não pode ser vista como uma mera receita em que seguimos um plano para um mesmo resultado. A arte se individualiza em cada indivíduo, em cada suporte e desdobra-se em cada faceta, em cada sujeito. O artista com sua personalidade e conhecimento científico de uma dada época expõe sua mensagem estética e sua potencialidade criadora. Numa frase: a arte está condicionada pelo artista e pela sua realidade cultural, pois cumprirá sempre a sua função histórica de testemunhar sua época. É exatamente o que este Dossiê pretende evidenciar, ou melhor, dar a conhecer os aspectos críticos e formais desde Warhol ou Duchamp, como questões mais funcionais do objeto artístico na cultura colonial do Brasil. Não podemos esquecer que a finalidade da arte é fazer um diálogo com o espectador: a obra se expressa plasticamente e o fruidor ouve em termos de emoção. No universo artístico este diálogo é fundamental e por isso é importante “conversar” com a obra, seja ela produzida no século XX, ou em tempos mais antigos como o espiritualismo medieval, o humanismo renascentista ou o tenebrismo dos séculos XVII e XVIII.

Com este nosso volume apresentado agora à estampa temos uma nova noção de “gosto” para além da mera opinião. Trata-se de uma nova apreciação com um poder mais crítico. Esta foi a nossa intenção. Ao leitor cabe estudar nossas propostas com específicos discursos metodológicos, ou seja, aprender a ver! Não podemos deixar de salientar que ver é interpretar, ver é uma aprendizagem entre os diversos tempos históricos e por isso a leitura visual é basilar. Razão pela qual neste Dossiê, a história é a história das obras de arte. Como tudo na história, é processo, ou seja, é transcurso no tempo e por isso é muito importante a tradição. Dentro do terreno humanístico, a história da arte tem um objetivo preciso: interpretar as obras de arte, melhor dizendo, averiguar o seu significado. Uma obra de arte não é algo isolado, mas um elo de uma corrente formada por vários elos, entre os quais se estabeleceram conexões, mesmo de épocas e lugares diferentes.

Assim, este volume agora disposto ao público remete noções estéticas/formais entre os séculos XVII ao XX com a proposta de exercitar o leitor a desvendar o fantástico e strepitoso mundo imagético da História e da Arte ou da História da Arte.

Esperamos que nossos textos possam despertar novas aventuras no campo artístico e que seja profícuo como conhecimento pessoal, mas também estimulando novas descobertas, novas inquições e discussões culturais e metodológicas no discurso artístico.

Para reforçar algumas das questões abertas neste texto chamo para a nossa conversa algumas disposições do crítico italiano Lionello Venturi. Em suas palavras ele nos diz que quando uma pintura não deixa o observador indiferente, este reage dizendo: “Gosto” ou Não Gosto”. E todos têm o direito de se exprimir assim, (...). Mas as discussões relativas à arte, que têm uma tradição de alguns milênios e nas quais se empenharam grandes espíritos, procuraram (sem a desprezar) ultrapassar a preferência subjetiva e chegar a um juízo objetivo – isto é, encontrar uma norma objetiva de juízo (...) Mais adiante o mesmo crítico conclui, portanto, as duas proposições “Gosto deste quadro” e “Este quadro é uma obra de arte”, são de uma natureza diversa (...) Como reconhecer a diferença?

Esperamos que o leitor goste das análises realizadas por artistas, historiadores e críticos de arte que se dedicaram a estes estudos.

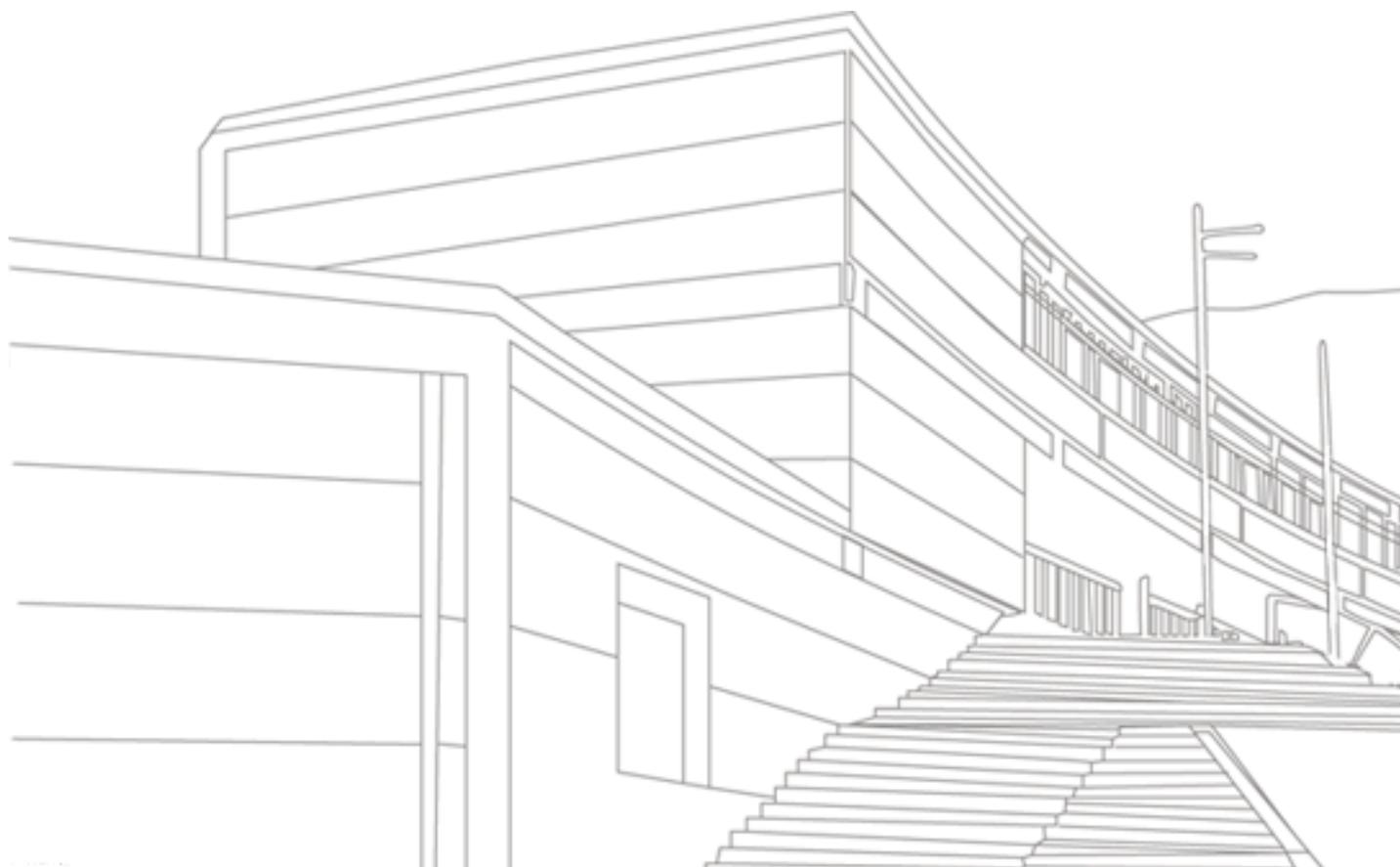
Boa Leitura!

Magno Moraes Mello

Organizador do Dossiê

Rangel Cerceau Netto

Organizador do Dossiê e Editor Chefe da Revista Linguagens Nas Artes



Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mário Pedrosa: Embreantes da Arte Contemporânea Brasileira *Lygia Clark, Hélio Oiticica and Mário Pedrosa: incoming Brazilian Contemporary Art*

Bruno Henrique Fernandes Gontijo

Especialista em História da Arte – PUC/MG

Orientadora: Maria Eugênia Dias de Oliveira Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
gontijobruno@hotmail.com

Recebido em: 27/12/2019 – Aceito em 04/08/2020

Resumo: O presente artigo parte do conceito de “embreantes”, desenvolvido pela filósofa Anne Cauquelin¹, para postular os pares, no contexto da arte brasileira, que corresponderiam ao papel desempenhado por Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Castellinas artes ocidentais. Como objeto de estudo, serão analisadas as obras dos artistas brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica, além do crítico de arte Mário Pedrosa, como protagonistas no período de transição da arte moderna para o pós-moderno. As proposições e formulações teóricas desenvolvidas pelos “embreantes brasileiros” foram decisivas para a consolidação de uma nova forma de se fazer e pensar a arte no país.

Palavras-chave: Lygia Clark; Hélio Oiticica; Mário Pedrosa; Embreantes; Anne Cauquelin; Arte Contemporânea.

Abstract: This article starts from the concept of “incoming”, introduced by philosopher Anne Cauquelin, to postulate the pairs, in the context of Brazilian art, that would correspond to the role played by Marcel Duchamp, Andy Warhol and Leo Castelli in the western arts. As an object of study, the works of Brazilian artists Lygia Clark and Hélio Oiticica, as well as the art critic Mário Pedrosa, will be analyzed as protagonists in the period of transition from modern to postmodern art. The propositions and theoretical formulations developed by the “Brazilian incoming” were decisive for the consolidation of a new way of making and thinking art in the country.

Keywords: Lygia Clark; Hélio Oiticica; Mário Pedrosa; Incoming; Anne Cauquelin; Contemporary Art.

Introdução

De onde viemos e para onde vamos? Com essa provocação, Lúcio Agra inicia seu livro² que busca traçar um panorama geral dos movimentos artísticos que assolaram o universo da arte durante o século XX. A contemporaneidade é marcada por características e postulações diretamente relacionadas ao que foi vivido e experimentado pelos que nos antecederam.

Como destaca AGRA (2004), “*a tendência que temos de nos apegar ao presente mais imediato (...) nos faz ignorar as relações que o atual mantém com o ancestral*”.

Por outro lado, para tornar didático o entendimento dos períodos históricos e os respectivos movimentos existentes na História da Arte, é comum enquadrar as obras e seus artistas em categorias gerais que exprimem ideias e congruências es-

¹CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma introdução; [tradutora Rejane Janowitz]. – São Paulo: Martins Fontes, 2005. – (Coleção Todas as artes).

²AGRA, Lúcio. História da arte do século XX: ideias e movimentos; 2a. Ed. rev. atual. – São Paulo: Editora Anhenbi Morumbi, 2004. – (Coleção moda e comunicação).

téticas. No entanto, no campo da arte, os limites não são totalmente delimitados de forma prática e racional. As mudanças de pensamentos e as formas de expressão e produção de significado na obra de arte são alteradas paulatinamente, com influências provenientes de todas as partes.

No que tange à História da Arte, especificamente, é comum que artistas enquadrados em um período histórico e em estilo específico, já presente em sua obra, ou em parte dela, indícios do que virá a ser explorado e tido como elemento fundamental de períodos consequentes. No caso da transição da Arte Moderna para a Contemporânea, se é que ela se constitui em um movimento já delimitado, as mudanças verificadas ocorreram de forma natural e linear. Tanto na arte ocidental quanto na arte produzida e pensada no Brasil, como se verá mais adiante, foram diversos os artistas e intelectuais que, mesmo pertencentes à Arte Moderna, já demonstravam, nos trabalhos desenvolvidos, aspectos que viriam a fazer parte do que artistas pós-modernos explorariam à exaustão.

Os embreantes

CAUQUELIN (2005) demonstra, através de dois esquemas distintos, a existência de modelos de exibição da obra de arte, que diferem pela posição e pelos papéis exercidos pelos atores em cada um deles. A arte moderna se relaciona ao regime de consumo, enquanto a arte contemporânea se enquadra no regime da comunicação. A grande mudança observada nos esquemas que demonstram a rupturada Arte Moderna para Contemporânea é que a arte deixa de ser um campo específico, formado por atores individuais, com papéis de mediadores bem definidos, para se transformar em um esquema circular, encolhido e voltado para si mesmo. As obras de arte passam a ocupar um espaço reduzido que se confunde com a própria sociedade da comunicação, já que “os mecanismos e a atribuição de valores são idênticos”. Ao contrário do que ocorria na Arte Moderna, a arte deixa de ser dividida entre academicista e vanguarda, já que a arte contemporânea é regida pela abordagem de redes, a obra está ou não incluída no circuito.

CAUQUELIN (2005) denomina “embreantes”, figuras singulares no contexto da arte ocidental que através de práticas e “fazereres” foram precursores no movimento de ruptura e, de certa forma, anteviram a “chegada do novo estado de coisas”, anunciando uma nova realidade. Como argumenta a autora, por vezes, essas figuras desarmonizam a ordem estabelecida e, mesmo pertencendo a modos temporais distintos, operam elementos do passado na esfera da atualidade. As três figuras apresentadas por CAUQUELIN (2005) que, mesmo se situando historicamente na Arte Moderna trazem indícios de características intrínsecas à Arte Contemporânea, são os artistas Marcel Duchamp, Andy Warhol e o *marchand*-galerista-colecionador Leo Castelli.

No topo da lista dos embreantes elencados pela autora, está Marcel Duchamp, devido à quantidade de trabalhos dedicados a ele no panorama da Arte Contemporânea e por se tratar de referência constante para artistas atuais. A primeira proposição apontada por CAUQUELIN (2005), para classificá-lo como embreante, é a distinção estética de sua arte, caracterizada pela ruptura, pelos *ready-mades*, além do acaso/escolha que transformam os objetos do mundo real em obras de arte. A segunda proposição é a da indistinção dos papéis, o artista atua ora como produtor, hora como produtor-observador e, outras vezes, como artista-conservador. A terceira proposição é que o sistema da arte passa a ser organizado em rede, as operações acontecem em círculo, com cada ponto da rede ligado simultaneamente aos outros e, como define Anne, “cada interveniente pode estar em toda parte ao mesmo tempo”. Por fim, a quarta proposição é que a arte pensa com palavras, sendo a linguagem de total importância no jogo de designação e demonstração. Um objeto já

existente no uso comum ganha nova dimensão ao receber o “coeficiente de arte”, manifestado muitas vezes pelo título atribuído pelo artista.

A relação entre artista e espectador foi abordada por Marcel Duchamp no que ele definiu como “coeficiente de arte”, já que, segundo ele, a diferença entre o que foi pretendido pelo artista e o que foi realizado, é equacionada pelo espectador. Ao se deparar com uma obra de arte é o espectador quem “decifra e interpreta suas qualidades internas” (DUCHAMP, 1957).

O embreante Andy Warhol se apresenta como um forte contraponto a Marcel Duchamp, uma vez que sua obra possui um caráter mercadológico, se valendo da publicidade e de todo o regime da comunicação. A obra de Duchamp ao contrário, é mais restrita e destinada aos “inteirados” e conhecedores da História da Arte. O ateliê de Warhol, organizado na chamada *Factory*, imitava deliberadamente um negócio comercial. No auge dos anos 60, eram produzidos até mil quadros por ano, projetados por Warhol e executados por seus funcionários e assistentes.

No mundo da arte, Warhol se apresenta como o “porta-voz lúcido e satírico” da sociedade de consumo, sendo que a obra de arte será considerada um produto como qualquer outro. O dualismo presente na postura exercida por Warhol está justamente em aderir aos mecanismos do sistema mercantil, com seus próprios artifícios, para exercer uma forte crítica sobre suas relações e funcionamento.

CAUQUELIN (2005) destaca a existência de uma “crítica envergonhada” com relação ao trabalho de Warhol. Ao mesmo tempo em que sua obra é exaltada pelas elucidações sociais que suscita, atuando como um “espelho de dupla face” que coloca em evidência as entranhas e todo o funcionamento do mecanismo mercadológico, Warhol se mostra um exímio empreendedor de negócios, com um talento para emplacar trabalhos que lhe trarão dinheiro e poder.

Os aspectos da obra de Warhol que o colocam no princípio do regime da comunicação, e, portanto, na contemporaneidade, são: o abandono da estética; a rede de comunicação, a repetição e o paradoxo. Com o abandono da estética, Andy Warhol abre mão de seu talento como desenhista e “se dissocia das questões de gosto, de belo e de único” (Cauquelin, 2005, p. 109). Sua obra irá privilegiar objetos banais e, por vezes, *kitsch* e de mau gosto, como garrafas de Coca-Cola, latas de sopa e caixas de sabão em pó.

Andy Warhol compreende, desde cedo, o funcionamento da rede de comunicação e se utiliza dela para construir sua própria imagem como artista, fazendo uso da publicidade para torná-la conhecida. Seu nome virou uma marca da moda. Na sociedade de consumo, toda individualidade é sugada, duplicada, reproduzida e depois devolvida às pessoas através da mídia. O uso da repetição rompe com o paradigma da obra de arte única e, portanto, com a ideia de “aura”³, conforme definida por Walter Benjamin. Como argumenta CAUQUELIN (2005), “*ligando seu nome ao objeto em série, conhecido de todos, Warhol se torna tão conhecido quanto a imagem que assina*” (Cauquelin, 2005, p. 113).

A questão do paradoxo é intrínseca ao próprio modelo de rede, em que há um bloqueio entre o autor e a mensagem que ele produz, fazendo com que eles sejam idênticos. Dessa forma, o nome Warhol passa a ser a própria obra, uma marca de distribuição e circulação de “produtos” com o nome do artista, “*Warhol produz a si mesmo como sua própria obra, como seu próprio astro*” (Cauquelin, 2005, p. 115). O paradoxo está no fato de Warhol ser ao mesmo tempo o produtor de um “astro”, e o astro em si. Portanto, há uma confusão e um entrelaçamento entre o seu nome, sua assinatura e a obra produzida, ao contrário do

³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

que ocorria em Duchamp⁴, que por vezes se escondia em codinomes, disfarçando sua assinatura.

O terceiro embreante apontado na obra de CAUQUELIN (2005), não é um artista, mas sim o galerista-*marchand* Leo Castelli. O galerista teve papel de destaque durante a década de 60 como influenciador de outras galerias inseridas no mercado internacional, além de atuar como produtor e “revelador” de novos artistas da *pop art*, arte conceitual e do minimalismo. Castelli trabalhou com os princípios da informação, do consenso, do bloqueio e da internacionalização para promover os seus artistas representados, tornando-os reconhecidos no cenário da arte e, portanto, inseridos no circuito das redes.

No que tange ao princípio da informação, Leo Castelli se mostrava extremamente inteirado sobre tudo o que se passava no meio da arte norte-americana e europeia. O galerista firmava acordos com outras galerias como forma de circulação de artistas e obras, dirimindo a concorrência e promovendo o intercâmbio a nível internacional. Castelli produzia também catálogos e vasto material de divulgação que eram distribuídos para a imprensa e influenciadores de opinião da época. A extensa rede mantida pelo galerista e seu grande poder de influência levava ao “consenso” entre críticos, museus e imprensa, valorizando os artistas representados e fortalecendo os movimentos artísticos apoiados por ele.

A rede montada por Castelli se retroalimentava, levando a um aumento de prestígio e reconhecimento constante. Quanto mais artistas representados por sua galeria atingiam notoriedade, maior era sua reputação, a ponto de um novo artista apresentado por sua galeria automaticamente adquirir o “consenso”, tão somente pelo *status* de pertencer à galeria de Leo Castelli. A esse fenômeno, CAUQUELIN (2005) denominou de “bloqueio”, uma vez que a obra do artista deixa de ser analisada em profundidade em detrimento do nome da galeria em que autor exhibe o seu trabalho.

Por fim, a rede internacional de galerias que envolvia os Estados Unidos, Canadá e Europa, e que promovia o intercâmbio mútuo de artistas, foi fundamental para a difusão e reconhecimento dos artistas a nível mundial, fortalecendo as vanguardas. CAUQUELIN (2005) pondera que a escolha de Leo Castelli como um embreante se faz no sentido de destacar um papel que viria a se tornar corriqueiro no contexto da Arte Contemporânea, em que todas as galerias e críticos aspiram por um papel semelhante ao que foi desempenhado por Castelli. A Autora questiona se o êxito obtido pelo galerista não seria explicado mais pela eficiência do sistema de comunicação montado à época do que exatamente por um “gosto e um julgamento estético infalível” por parte do galerista.

Os embreantes brasileiros

Partindo do pressuposto de que na arte brasileira também existiram artistas e críticos de arte que desenvolveram, em seu tempo, obras que os colocam como precursores na linha de ruptura com o que viria a ser chamado de Arte Contemporânea, a partir desse ponto será apresentado e analisado o perfil de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mário Pedrosa.

Seguindo a sistematização proposta por Anne Cauquelin, serão abordados os trabalhos de dois artistas que desenvolveram o que Beatriz Scigliano Carneiro (2004) denominou de “vida como arte”⁵, partindo de ideias derivadas da noção de “estética da existência” de Michel Foucault⁶, em que a própria vida é elaborada como uma obra de arte pessoal. Para Ferreira Gullar⁷, Lygia Clark e Hélio Oiticica são dois artistas que trabalharam no limite da experiência moderna, da vanguarda, dando o passo definitivo que “a vanguarda europeia não conseguiu fazer”, bus-

⁴A obra Fonte é assinada com o codinome R. Mutt, uma forma encontrada pelo artista para enviar anonimamente a obra para participação no Salão dos Independentes, em Nova York (1917). O artista faz um trocadilho com o nome da empresa fabricante do urinol, J. L. Motta Iron Works Company e a uma gíria em inglês em que mutt significa “imbecil”.
⁵CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. – São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004

⁶FOUCAULT, Michel (entrevista) Une esthétique de l'existence (entretien avec A. Fontana), Le monde, 15-16 juillet 1984, p. XI. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

cando a resposta de suas proposições artísticas nas sensações e no inconsciente. GULLAR (2005) argumenta que a obra dos dois artistas nada tem a ver com a arte cinética, que utiliza artifícios tecnológicos e a propulsão de motores para provocar o movimento na obra de arte. Em Lygia e Hélio, há uma volta ao primitivo, ao primordial: o movimento se dá pelas mãos do espectador⁸; sem a intervenção deste, as transformações não são possíveis.

A obra de Clark e Oiticica caminha para um rompimento radical e definitivo com a plasticidade e materialidade da obra de arte. Os trabalhos dos dois artistas podem ser facilmente enquadrados na primeira hipótese levantada por Umberto Eco⁹ para a morte da arte, levando-se em conta a poética utilizada para se julgar e apreciar obras de arte antes do advento da Arte Contemporânea. A arte, tal como se conhecia, “morre” para “renascer” sob uma nova ótica:

“Se estas observações correspondem à realidade, e se podem ser aplicadas, ainda que com diversas gradações a todos os produtos da arte contemporânea, então seremos levados a admitir que, num tal contexto histórico, o prazer estético foi alterando a pouco e pouco a própria natureza e as próprias condições e que, de prazer de natureza emotiva e intuitiva que era se tornou prazer de natureza intelectual (...) Mas é verdade que se toda a estética contemporânea, ao falar da Arte, pensava nesta concepção, fenômenos como o que descrevemos, e à volta do qual estabelecemos hipóteses, indicam claramente o crepúsculo da arte: apresentam-se como exemplos concretos de uma atual morte da arte”. (ECO, 1980, p. 248, 249)

Por outro lado, em artigo para o *Jornal Correio da Manhã* de 1966¹⁰, Mário Pedrosa já cunhava para si a denominação de “arte pós-moderna”, renunciando a chegada de novos tempos para o mundo da arte. Devido ao seu papel de incentivador e fomentador do desenvolvimento de uma nova forma de se pensar o movimento artístico, Mário Pedrosa será colocado na função exercida por Leo Castelli no estudo de Anne Cauquelin. Outra semelhança entre ambos é que, tal como Leo Castelli e Andy Warhol, Mário Pedrosa manteve por décadas um papel decisivo tanto na análise das obras quanto na função de amigo de Lygia Clark e Hélio Oiticica, se configurando em um grande apoiador de ambos.

A embreante Lygia Clark

Mineira, de Belo Horizonte, Lygia Pimentel Lins (1920-1988) tem sua iniciação no mundo das artes já morando no Rio de Janeiro, após uma experiência existencial advinda da chegada de seu primeiro filho, Eduardo. Caetano Veloso, em entrevista¹¹ a Suely Rolnik, lembra-se de ter questionado Lygia, certa vez, sobre as aptidões da artista para as artes plásticas na infância. Conforme lhe relatou Lygia, ela não desenhava ou se expressava plasticamente na infância ou juventude, chegando às artes visuais após um “*período difícil na minha vida, em que pensei que iria perder a razão e, para resolver isso, comecei a cortar papéis, como forma de me curar sozinha*”. Como destaca CARNEIRO (2004)¹², foi o ex-marido de Lygia quem lhe aconselhou a procurar uma opinião “categorizada” sobre os resultados de suas incursões em arte, o que promoveria o encontro de Clark com o crítico Mário Pedrosa, relação que se estenderia até o falecimento deste em 1981.

A formação artística de Clark inicia-se na década de 40, com orientações

⁷Entrevista de Ferreira Gullar a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443537>. Acesso em: 04/10/2019.

⁸Para Lygia Clark e Hélio Oiticica, o termo “espectador” é substituído por “ex-espectador” ou “participante”.

⁹ECO, Umberto. A Definição da Arte – Texto: Duas hipóteses sobre a morte da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

¹⁰PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. *Jornal Correio da Manhã*, 26/06/1966

¹¹Entrevista de Caetano Veloso a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443534>. Acesso em: 04/10/2019.

¹²CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. – São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004.

do artista e paisagista Roberto Burle Marx. Entre os anos 1950 e 1952 vive em Paris onde estuda com importantes artistas como Fernand Léger (1881-1955), Arpad Szenes (1897-1985) e Isaac Dobrinsky (1891-1973). No período que compreende os anos de 1947 a 1954, Lygia exercitou caminhos dos mais diversos. Em Paris, aprendeu luz e sombra com Arpad Szenes, retratou os rostos de seus filhos e chegou até a ser premiada em 1953 em um salão com uma obra de natureza-morta. No entanto, as obras desse período não constituem uma “fase” propriamente dita na obra da artista, entretanto, *“podem ser agrupadas por temas ou tratamento dado às questões de espaço, forma e cor, independente da cronologia e desfrutadas por si mesmas”* (Carneiro, 2004, p. 70).

A artista retorna ao Rio de Janeiro em 1953 e, em 1954, integra o Grupo Frente, criado por Ivan Serpa e vários de seus alunos¹³, com encontros frequentes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) ou na casa de Mário Pedrosa. Apesar dos aprendizados e influências estilísticas adquiridas nos ateliês parisienses, Lygia manteve intacta suas primeiras impressões e ensinamentos aprendidos com Burle-Marx, *“para quem rigor e geometria não contradiziam o orgânico”* (Carneiro, 2004, p. 71), optando pelas formas geométricas e abandonando completamente a figuração.

Na tela, Lygia Clark devorou a moldura que delimitava o espaço do quadro, incorporando-a como elemento de composição da própria obra, levando à *“destruição do espaço pictórico”*.

“Esse período assinala o começo de sua experiência considerada radical, por incorporar a fronteira do dentro representado e do mundo real nas suas telas, alargando o plano para fora. O intuito passou a ser expressar o próprio espaço e usá-lo como suporte. A primeira resultante desta guinada foi o fim do centro na própria tela. A abolição do centro de referência a partir da ausência de um eixo central permitiu o escoamento das figuras para fora do quadro”. (Carneiro, 2004, p. 72).

Em 1959, integrou a I Exposição de Arte Neoconcreta, assinando o Manifesto Neoconcreto ao lado de Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. Segundo Ferreira Gullar, o concretismo em São Paulo era muito racional e buscava uma objetividade que não lhes interessava, levando o grupo de artistas residentes no Rio de Janeiro a iniciar experiências que mais tarde resultariam na Arte Neoconcreta. As diferenças estéticas e de proposições entre as obras dos artistas do Concretismo em relação ao que era realizado no Rio de Janeiro, motivaram Ferreira Gullar a sugerir a mudança de nome para Neoconcreto, assim como o nome da primeira exposição do grupo no MAM, em março de 1959. A exposição, que englobava trabalhos nas áreas de pintura, escultura, gravura e literatura, criticava o mecanicismo e a objetividade empregada nas artes pelos movimentos predecessores.

“O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação

¹³Além de Lygia Clark e dos “embrantes” Hélio Oiticica e Mário Pedrosa, também participavam dos encontros do Grupo Frente, nomes como Aluísio Carvão, Abraham Palatnik, Lygia Pape, Décio Vieira, Vincent Iberson, João José da Silva Costa, Carlos Val, Rubem Ludolf, César Oiticica, Elisa Martins da Silveira e Franz Weissman.

existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência”. (Manifesto Neoconcreto, 1959).

Para Gullar (2005), entre os membros do grupo Neoconcreto, especialmente o trabalho de Lygia Clark e, posteriormente, o de Hélio Oiticica, conduziam progressivamente a “queimar etapas”, superando as experiências iniciais. Os outros integrantes do movimento, continuaram trabalhando, ao longo da vida, ramificações do trabalho inicial desenvolvido nas décadas de 50 e 60. Amilcar de Castro (1920-2002), por exemplo, continuou explorando o trabalho de corte e dobras, criando uma terceira dimensão a partir da placa bidimensional. Sendo que, para Gullar (2005), os trabalhos de Amilcar de Castro e de Franz Weissmann (1922-2005) não ultrapassam o limite da expressão escultórica na concepção moderna e de vanguarda artística.

Em Clark, no entanto, há uma “desintegração” da linguagem que conduz a caminhos sem limites, inclusive fora do que, para alguns, poderia ser considerado o campo da arte. Em entrevista a Suely Rolnik, em 2005, Ferreira Gullar enfatiza que, em um primeiro momento, os caminhos traçados por Lygia Clark e Kazimir Malévitch (1879-1935) podem parecer similar, indo da tela para o campo espacial.

“A diferença é que Lygia não abandonou a tela para ir para a terceira dimensão, ela desintegrou a tela, ela cortou a tela, ela estufou a tela, ela desfez, e criou uma escultura que não é escultura, que nasce da pintura, mas na verdade é a tela transformada em um objeto tridimensional pela ação real sobre a tela, e não mais como uma tela sobre a qual se pinta um objeto ou uma construção geométrica. Essa experiência que ela realiza, e de certo modo empurra o Hélio a realizar também, é de fato, um passo extremo que a vanguarda europeia não deu, talvez até por saber que esse passo conduz ao abismo, que esse passo acaba com a arte”. (GULLAR, 2005)¹⁴

Uma das marcas mais conhecidas do trabalho de Lygia Clark, a participação na obra de arte, já se manifestava desde os anos de 1950 e começou a se tornar cada vez mais preponderante depois da “quebra” da moldura. Os trabalhos de ilusões óticas, o deslocamento dos objetos para o ambiente, de certo modo eram tratados pela artista como uma forma de se “criar espaços”, e não meramente utilizá-los como suporte de suas representações. A primeira série que começa a aprofundar a questão do “tempo-espaço” foi *Espaço Modulado*, 1958, a superfície passa a existir na medida em que expressa isso, o “espaço se revela como um momento do espaço circundante”. Os trabalhos que se seguiram continuaram investigando essas possibilidades, como em *Ovo Linear* (1958), *Ovo Contra-Relevo* (1959), em todos os *Contra-Relevos*, produzidos com madeira, e, mais tarde, na derivação *Casulos*, produzidos com o emprego de metal.

Foi manuseando um de seus *Contra-Relevos* que Lygia chegou à segunda ruptura em sua obra, em um dos trabalhos mais reconhecidos em sua trajetória artística, os *Bichos* (1960). O objeto de arte deixa de ser contemplado, para ser também tocado, incluindo o espectador na própria criação, não mais como observador, mas como sujeito coautor que utiliza de seus sentidos para alterar a obra de arte. Os *Bichos* representam o “fim do império do olho ou do toque furtivo em troca de uma manipulação descarada como parte construtiva da própria obra”.¹⁵ Como destaca CARNEIRO (2004, p.79), Lygia foi quem melhor de-

¹⁴ Entrevista de Ferreira Gullar a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443537>. Acesso em: 04/10/2019.

finiu a mudança de perspectiva na relação artista e espectador, a partir da obra *Bichos*: “o Bicho não se compõe de formas independentes, que poderiam fazê-lo evoluir indefinidamente ao seu bom grado como um jogo. Ao contrário, suas partes jogam harmoniosamente umas com as outras, como um verdadeiro organismo. (...) Esta relação entre obra e espectador – antigamente virtual – torna-se efetiva”¹⁶.

Os *Bichos* marcam definitivamente a morte do plano de representação, não somente no que diz respeito à participação do espectador, mas principalmente pela qualidade envolvida nessa representação. Em seu novo papel de participante, o espectador “aprende o seu desligamento com tudo que é fixo e morto e isso é o começo de uma aventura ética de se identificar à vida e não a um plano fixo que fixe a vida em uma representação”¹⁷.

Em carta, sem data, escrita a Hélio Oiticica no ano de 1968, Lygia demonstra a necessidade de se criarem formas de expressões artísticas mais condizentes com as proposições que ambos realizavam e que dessem um passo adiante na estrutura “esgotada” da Arte Moderna.

“Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto – o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época. Estruturas que correspondam absolutamente a novas necessidades de o artista se expressar. Arte agora é a arte de culhões. Quem não os tiver está por fora – o problema já não é absolutamente de figuração”.¹⁸

Nos trabalhos que se seguiram, como *Caminhando*, a partir do corte na fita de Moebius, *O Antes é o Depois* e *O Dentro é Fora*, produzidos com estruturas elásticas que permitiam uma flexibilidade e deformação que não era possível nos *Bichos*, as proposições de Lygia foram adquirindo um caráter cada vez mais radical, transformando sua arte em experiências sensoriais. Para descobrir a vida, Lygia vai à *Pedra e Ar* (1966), obra que inspirou Caetano Veloso a compor a música *If you hold a stone*, em homenagem a Lygia, no LP de 1971. Lygia começa progressivamente a se afastar da materialidade plástica de sua obra, dos “objetos de arte”, e passa a priorizar as experiências e vivências do “ex-espectador”. Como descreve Felipe Scovino¹⁹ (2019), “a obra em si, eu diria, é a forma como nos relacionamos com essa experiência”. Nas palavras da própria artista em carta a Hélio Oiticica de 31 de março de 1971, o seu trabalho “de um ano e meio para cá aboliu completamente o objeto”²⁰. O corpo passa a ser elemento fundamental e matéria-prima do trabalho de Lygia, em proposições como *A Casa é Corpo*, de 1968, *Camisa de Força*, de 1969, e *Baba Antropofágica*, de 1973.

“A arte não poderia se manter definida como criação de objetos nos quais se projetariam ideias, formas, emoções e que surgiriam separadas das pessoas, integrando-se com estas em espaços institucionalizados. Suas proposições exigiam uma mobilização do usufruidor da arte. Não era questão deste ter ‘bagagem cultural’, informações e leituras, mas de se colocar na experiência proposta a partir de suas próprias vivências, sem querer interpretar nada no instante da ‘ligação elétrica’”. (CARNEIRO, 2004, p.106)

¹⁵ CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. – São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004, p. 78.

¹⁶ L. CLARK, Os Bichos, Lygia Clark, Funarte, p. 17

¹⁷ L. CLARK. Do Ritual, Lygia Clark, Fundació Antoni Tàpies, p. 123.

¹⁸ CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. Cartas 1967-74. (organizado por Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, p. 34.

¹⁹ Curador da exposição Lygia Clark: Respire comigo: Studio OM.art, 18 de setembro a 27 de outubro de 2019, Rio de Janeiro – RJ.

²⁰ Idem, p. 191.

De volta ao Brasil em 1976, após temporada de seis anos em Paris em que atua como professora na *Faculté d'Arts Plastiques St. Charles*, na Sorbonne, Lygia passa a se dedicar às atividades terapêuticas da arte. Trabalhando com “objetos relacionais”, a artista passa a atender individualmente pacientes em seu apartamento no Rio de Janeiro como forma de promover a cura para traumas, no que ela chamou de “Estruturação do Self”. Lygia identificava os “buracos” existentes nos corpos de seus pacientes e os “preenchia” com os objetos relacionais que criava. Ela própria deixa de denominar o trabalho que realiza de arte, apesar de pacientes como Caetano Veloso²¹, que participaram desses tratamentos, destacarem uma grande experiência de cunho estético nas sessões de psicoterapia de Lygia.

O crescente interesse pela obra de Lygia Clark foi impulsionado, em grande parte, pela retrospectiva da artista realizada no *MoMA* de Nova York, em maio de 2014. A mostra contou com quase 300 trabalhos que contemplam todas as fases de Clark, ocupando as principais galerias do museu americano. A comemoração dos 100 anos de nascimento da artista, em 2020, promete novas exposições e olhares para o trabalho de Lygia. A abertura do calendário de comemorações da data iniciou-se no Rio de Janeiro, em setembro de 2019, com a exposição “*Respire Comigo: Lygia Clark*”, no *Studio OM.art*, espaço idealizado por Oskar Metsavaht. Paralelo à exposição, ocorreram, gratuitamente, apresentações do monólogo “*Lygia*”, idealizado pela atriz Carolyn Aguiar, a partir da leitura dos diários da artista. O curador Felipe Scovino (2019) enfatiza no texto de abertura, a dificuldade de separar a exposição do monólogo, acrescentando que “*a mesma dificuldade, podemos dizer, também se faz na relação entre a obra e a vida de Lygia Clark*”. Em 2020, em um cenário pré-pandemia do Covid-19, estavam previstas exposições individuais no *Guggenheim Bilbao*, na Espanha, em março; no *Arco Lisboa*, em Portugal, em maio; e no *Peggy Guggenheim Collection* – Veneza, na Itália, em julho, até o momento paralisadas.

Em entrevista de 1986, Lygia Clark deu a seguinte declaração que reforça o estreito relacionamento artístico e pessoal com o artista Hélio Oiticica. “*Hélio era o lado de fora de uma luva, a ligação com o mundo exterior. Eu, a parte de dentro. Nós dois existimos a partir do momento em que há uma mão que calce a luva*”.

O ombreante Hélio Oiticica

Hélio Oiticica (1937-1980) é um caso raro de artista cuja produção ocorre juntamente com as proposições teóricas do trabalho. Como destaca o filósofo Celso Favaretto, em entrevista para a UNIVESP TV²², Oiticica questionava o papel da sua arte em meio à tradição da arte moderna ocidental. A relevância desse artista se torna cada vez mais notável no Brasil e exterior, sendo sua obra referência constante em meio às produções da Arte Contemporânea. Oiticica está na vanguarda da Arte Contemporânea brasileira pela sua trajetória que vai da experiência visual pura às manifestações ambientais e proposições comportamentais, esfacelando os projetos modernos brasileiros e apontando uma nova forma de se fazer e pensar a arte no país.

O crítico de arte Mário Pedrosa já destacava em 1966 o papel de protagonismo que o Brasil desempenhava na chamada “arte pós-moderna”, sendo Hélio Oiticica o mais jovem do grupo Neoconcretista. A produção ininterrupta de Hélio, iniciada em meados da década de 50 até sua morte em 1980, aponta para uma linha contínua de vanguarda e de constante questionamento do fazer artístico. Como destaca Waly Salomão em ensaio²³ sobre o amigo Hélio, o artista apresentava em sua obra

²¹ Entrevista de Caetano Veloso a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443534>. Acesso em 04/10/2019.

²² Entrevista de Celso Favaretto para a UNIVESP TV, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3b_i4kgSrSY. Acesso em 24/09/2019.

um “jogo originalíssimo entre o geometrismo mondrianesco e apropriações duchampianas” (Salomão, 2015, p. 19). Waly Salomão enfatiza o caráter inovador e de vanguarda de Hélio que, nas palavras dele, conduziriam ao que haveria de mais novo, ao futuro das expressões artísticas:

“Não adianta virar P. Mondrian ou Marcel Duchampa golpe de fada. Daqui não se pode afastar: Hélio Oiticica é a charada que quem almeja atravessar o rio de fogo e chegar do outro lado, na outra margem, vai ter que enfrentar. HO e suas obras: flechas com curare a furar atalhos e trilhas subterrâneas de uma comunidade potencial. Não é uma viagem através do nosso passado, é viagem através do nosso futuro” (SALOMÃO, 2015, p. 101).²⁴

Oiticica não se limitava a um suporte específico, tendo criado ao longo de quase três décadas de atividade artística, diferentes trabalhos, sendo que, em alguns deles, o conceito e denominação formal sequer existiam, constituindo-se em invenção do artista. Os trabalhos transitavam em *Metaesquemas*, *Monocromáticos*, *Relevos Espaciais*, *Bilaterais*, *Penetráveis*, *Bólides*, *Parangolés*, *Tropicália*, *Éden*, *Ready-made Landscape*, *Magic Square*, *Ready Constructible*. Como pontua Celso Favaretto²⁵ (2015), a prática de intitular as experiências é uma referência direta a Duchamp, em que os neologismos criados possuem um caráter de proposição e delimitam uma área de atuação. Como destaca SALOMÃO (2015), o tipo de técnica e material utilizado era igualmente diverso e inusitado, dentre eles: óleo sobre madeira, telas, painéis, vidros, garrafas, caixas, cartões, areia, terra, brita, palha, feno, fotografias, pigmento, plástico, tecidos, conchas, latas, fogo, água, plantas, pássaros vivos, pedaços de mármore, náilon, junta, algodão, jornais, luz, couro, luvas, espelhos, folhas secas, tijolos, livros, telas de náilon, arame, elástico, cocaína, discos, canudos, café, borracha, asfalto, almofadas etc.

Ao longo de sua trajetória, a pintura existente nos trabalhos da fase Neoconcreta vai dando lugar a objetos tridimensionais, aos parangolés e aos penetráveis, até desembocar na chamada arte ambiental. Hélio, com sua postura transgressora, gostava de afirmar que não tinha parado de pintar, mas sim acabado com a pintura. Essa frase polêmica pode ser entendida pelas novas experimentações propostas pelo artista, que aproximam muito o seu trabalho da embreante Lygia Clark, ao propor a participação ativa do público que deixa de ser espectador para se tornar um participante. Para Hélio, não cabia na nova arte que se iniciava, um papel passivo em relação à obra de arte, de mera contemplação. A arte deveria ser experimentada e vivenciada pelos fruidores. “*De modo que pintura e escultura para mim, são duas coisas que acabaram mesmo, não é nem de dizer que eu parei de pintar... não foi isso, eu acabei com a pintura, é totalmente diferente*”²⁶.

Oiticica já proclamava a chamada “crise da pintura” em seus primeiros trabalhos junto ao Grupo Frente, liderado pelo carioca Ivan Serpa, ancorado pelas teorias construtivistas de Ferreira Gullar e pelas experimentações de Lygia Clark. Os *Metaesquemas* desenvolvidos pelo jovem artista no final da década de 50 (1957-1958), na técnica de guache s/ cartão, se relacionam diretamente à mesma raiz que será evidenciada nos *Relevos Espaciais* e *Bilaterais*, que serão produzidos logo a seguir (1959-1963). O primeiro salto na obra de Oiticica é a passagem da pintura bidimensional para a pintura no espaço. A impressão que se tem é que as figuras geométricas que estavam enclausuradas no espaço bidimensional dos quadros, saíssem da tela para ocupar o espaço físico, se tornando objetos tridimensionais.

²³ SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

²⁴dem, p. 101.

²⁵FAVARETTO, Celso Fernando. A invenção de Hélio Oiticica – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

²⁶ Entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda / Carlos Alberto M. Pereira (1979). *Patrulhas Ideológicas* - São Paulo: Brasiliense, 1980.

Em correspondência endereçada a Lygia Clark do dia 15 de outubro de 1968, Hélio relata o espanto dos galeristas com relação ao material que enviara para sua grande exposição em Londres: “a verdade é que pra mim foi bom ele ter ficado espantado, pois se ficam aqui não é milagre, mas lá, numa galeria ‘pra frente’, na cidade mais ‘pra frente’ do mundo, é uma honra”.²⁷ A exposição “The Whitechapel Experiment”, de Hélio Oiticica, realizada em 1969, em Londres, viria a se tornar um dos marcos na carreira do artista, sendo de grande importância para que seu nome se tornasse conhecido no panorama das artes internacional.

Como destaca FAVARETTO (2015), em toda obra e proposição de Oiticica é visível o “impulso de desestetização” que transgride a normatividade modernista. A partir da “crise da pintura”, Hélio volta seus esforços para promover o “deslizamento da arte para o vivencial”. Tal como faz Lygia Clark em sua *Superfícies Moduladas*, as *Invenções* de Hélio Oiticica questionam as faculdades de iludir e encantar dos quadros, a busca de uma “arte pura” os leva para uma arte totalmente experimental e de transformação social. FAVARETTO (2015) propõe a divisão da obra de Oiticica em duas fases: a visual e a sensorial. A primeira compreende os primeiros trabalhos concretos datados de 1954 até os *Bólides* (1963). A sensorial vai desse ponto até sua morte em 1980, sendo que em ambas está presente a inventividade e o caráter de vanguarda, no que Hélio denominava de seu “programa in progress”.

Influenciado diretamente pelos trabalhos de Malévitch, Paul Klee e Mondrian, Hélio exercita o “desenvolvimento nuclear da cor”. “*Superando os desenvolvimentos construtivos modernos, a cor deixa de agir apenas por contrastes de tonalidades puras, propondo-se como estrutura e duração*” (Favaretto, 2015, p.77). A pesquisa da cor, desenvolvida por Oiticica, como forma de dar-lhe um “corpo” produziu inusitadas experiências como os *Bólides* e *Parangolés*. Ambos são considerados como elementos de transição na obra do artista para chegar à “ordem ambiental”, consolidando a superação definitiva da pintura e da escultura no seu programa. Os *Bólides* são caixas de madeira ou vidro que continham a materialização da cor no seu estado primordial: o pigmento. Já nos *Parangolés*, a cor que tinha saído do quadro para ganhar espacialidade nos *Relevos* e *Bilaterais*, ganha novo suporte no corpo humano, aliado ao movimento e aos passos de samba que Oiticica encontrou em suas incursões pela Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

A fase sensorial do trabalho de Hélio Oiticica compreende as Manifestações Ambientais, em que arte e vida se encontram, através de intervenções míticas e, em certo ponto, ritualísticas. Trabalhos como os *Penetráveis*, a *Tropicália* e os *Cosmococas* trazem o espectador para o cerne da discussão. O “objeto de arte” perde seu status de representação e sua obra assume um caráter exclusivamente experimental, como se pode notar em correspondência enviada a Lygia Clark em 15 de outubro de 1968:

“Tenho tido vivências incríveis justamente pelo não compromisso mais com a ‘obra’, mas com a sucessão de momentos em que o agradável e o desagradável é que contam, crio daí objetos ou não; por exemplo estou agora sem nada aqui e pego o que há de mais essencial, que é nada, por exemplo, uma esteira de palha e coloco no chão para que se deite nela: chamo a isso ‘projetessência’ (derivado do conceito de ‘projeto’ inventado por Rogério um dia depois de horas de conversa: ‘projeto’ seriam os objetos ‘sem formulação’ como obras acabadas mas estruturas abertas ou criadas na hora pela participação)”.²⁸

²⁷ CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. Cartas 1967-74. (organizado por Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996. p. 42.

O título do trabalho *Tropicália* seria apropriado por Caetano Veloso como nome de uma canção e, mais tarde, representaria todo um movimento estético nas artes brasileiras que envolveu Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé e Gal Costa na música, Glauber Rocha no cinema e José Celso Martinez Corrêa no teatro, através do Teatro Oficina. A *Tropicália* de Oiticica consiste em dois Penetráveis conectados através de labirintos e que remetiam diretamente à arquitetura das favelas, como a Mangueira que Hélio frequentou. O espectador que adentra a *Tropicália* tem seus sentidos aguçados por palavras, imagens, músicas, diferentes texturas e experiências táteis. No final do labirinto, o participante se depara com a imagem de uma televisão ligada que “suga” o espectador para uma outra realidade.

Os *Notebooks da década de 70* deixados por Hélio Oiticica foram tema de pesquisa de Paula Braga²⁹ que a fizeram concluir que “há em Oiticica uma multiplicidade de artistas”. A partir dos cadernos e maquetes deixados pelo artista foi possível reconstruir, anos após sua morte, obras que nem se quer foram montadas em vida. A linha contínua do “programa in progress” de Oiticica conduz a um desencadeamento de ações e consequências que produzem viradas constantes em sua obra:

“Na síntese de Oiticica há sempre um processo de transcorporificação, uma transformação do corpo, na qual o corpo condicionado é substituído por um corpo liberto - não abruptamente, mas após um processo de desaguamento de uma consequência em outra. É isso que acontece com a cor quando, no início dos anos de 1960, se liberta do corpo-estrutura que era o quadro e lança-se a um novo corpo-estrutura no espaço e nos pigmentos em pó dos bólides” (BRAGA, 2013, p. 71).

A série *Blocos-experiências em Cosmococas* foi desenvolvida por Hélio Oiticica e o cineasta Neville d’Almeida, em Nova York, entre os anos de 1973 e 1974, como forma de investigar a relação do público com a imagem-espetáculo. Os ambientes possuem dualismos em sua composição, como o ócio e a hiperatividade / a preguiça e a inquietação. Os artistas definiram a experiência como um “quasi-cinema” em que o participante é convidado a emergir por completo em uma nova realidade. Os ambientes podem conter redes, espumas, uma piscina, pisos irregulares, balões, fazendo dos espaços uma “extensão do corpo” do visitante como definiu José Augusto Ribeiro (2015)³⁰. O programa que hoje pode ser visto no Instituto Inhotim, em Brumadinho / MG, existiu por quase vinte anos somente em fotos, textos e instruções, sem que as salas fossem efetivamente montadas. A matéria-prima cocaína, que Hélio chamava de “PRIMA”³¹, está presente desde o nome do programa até o contorno das fotos que são exibidas nas salas em forma de *slides*. A substância é utilizada como pigmento, em forma de linhas sobre materiais recolhidos da indústria cultural: fotos de Marilyn Monroe, Yoko Ono, discos de Jimi Hendrix e um livro de John Cage. Como argumenta RIBEIRO (2015), a utilização do elemento surge “com a autenticidade artística e a noção de plágio; com a quantidade de ‘suor físico’ despendida para obter a autoria de um trabalho artesanal e a ideia de uma originalidade pura, inviolável, ligada às tradições cultas”.

A opção por exibir as imagens nas salas dos *Cosmococas* através de *slides*, fragmenta o cinetismo da narrativa, liquidando a ilusão que poderia ser criada com

²⁸Idem, p. 52.

²⁹BRAGA, Paula. Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade; 1a. ed. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

³⁰ Autor do ensaio sobre Hélio Oiticica em: *Através: Inhotim / Adriano Pedrosa, Rodrigo Moura (org.)* – tradução para a língua portuguesa de Izabel Murat Burdridge, Julia Debasse e Ana Ban. – 2. ed., – Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015.

³¹Correspondência a Lygia Clark do dia 11 de julho de 1974, mesmo ano em que o programa das *Cosmococas* era desenvolvido.

a continuidade rápida das imagens, como ocorre no cinema. Como demonstra BRAGA³² (2013), a quebra da duração das imagens cria um “momento algo”, uma espécie de “parada virtual”. “O que possui real duração nos *Block-Experiments in Cosmococas* é o participador, que está sempre em movimento, seja lixando as unhas, seja balançando em redes ou nadando numa piscina” (Braga, 2013, p.44).

A consolidação de nomes como os de Lygia Clark e Hélio Oiticica no cenário das artes, após o movimento Neoconcreto brasileiro, só foi possível com a presença de críticos que exaltaram a chegada dessa nova forma de se fazer e pensar arte no país. Nesse contexto, o nome de Mário Pedrosa é especialmente singular por sua importância na teorização e legitimação dos trabalhos dos artistas, além de abrir espaço e dar visibilidade aos projetos de vanguarda desenvolvidos a partir de então.

O embreante Mário Pedrosa

A vida e obra do embreante Mário Pedrosa (1900-1981) se confunde com a própria história da Arte Moderna e pós-moderna brasileira. Um dos grandes méritos de sua obra foi ter compreendido, logo no início, os princípios fundamentais que levariam à virada entre os conceitos de Arte Moderna e Contemporânea no Brasil. Se nomes como os de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape foram reconhecidos e validados já no início de sua produção, nas décadas de 50 e 60, muito se deve às críticas e ensaios escritos por Mário Pedrosa e publicados nos principais jornais do país.

Mário Pedrosa nasceu na cidade de Timbaúba, Pernambuco, mas já aos treze anos realizava sua formação educacional básica em Lausanne, Suíça. Pedrosa se graduaria em Direito pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e, mais tarde, se mudaria para a Alemanha onde estudaria filosofia, economia e sociologia. No entanto, seria o contato com a estética que influenciaria definitivamente sua vida e obra. Arte e política são dissociáveis em todos os seus livros, ensaios e artigos publicados nos periódicos da época, principalmente o *Jornal do Brasil*, o *Correio da Manhã* e a *Tribuna da Imprensa*.

No que se relaciona ao campo das artes visuais, Pedrosa fez história, sendo considerado um dos grandes intelectuais brasileiros do século XX, com obra ensaística que abrange os anos de 1933 a 1978³³. Além do seu trabalho como colunista e resenhista de jornais e revistas, Pedrosa exerceu funções importantes em instituições ligadas à arte no país, sendo de grande importância na constituição da Bienal Internacional de Arte de São Paulo³⁴, diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, além de ter tido papel decisivo para a fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Se no início Pedrosa se mostrava crítico dos movimentos de vanguarda que se afastavam dos princípios estabelecidos pela Arte Moderna, essa situação logo se reverteria, fazendo de Mário um dos principais apoiadores e defensores das experimentações que levariam à Arte Contemporânea.

Como argumenta Olívia Mindêlo (2015)³⁵, Mário Pedrosa é um “ensaísta por excelência”, se constituindo em um dos primeiros no Brasil a juntar a linguagem jornalística com a acadêmica no campo das artes visuais. Para MINDÊLO (2015), Pedrosa não vê a arte como uma reprodução fiel da realidade, mas sim como “a própria vida”. É fácil entender então a proximidade e o entendimento completo que o crítico de arte terá da obra tanto de Lygia Clark, como dos demais artistas do Movimento Neoconcreto, sendo ele um dos principais apoiadores das van-

³²BRAGA, Paula. Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade; 1a. ed. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

³³Em 2015 a editora Cosac & Naify publicou um grande volume, organizado sob a curadoria do crítico e professor Lorenzo Mammi, que abrange todo o período ensaístico de 1933 a 1978. *Arte – Ensaios Críticos – Volume I* – São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

³⁴Na Fundação Bienal de São Paulo atuou como membro da comissão organizadora de 1950 a 1960 e como diretor-geral em 1961.

³⁵Artigo publicado na Revista Continente – Edição 177 de 01 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/177/mario-pedrosa-reeditado>. Acesso em: 17 de outubro de 2019.

guardas que surgiram no país a partir desse ponto.

São inúmeras as referências a Mário Pedrosa encontradas nas correspondências que Lygia Clark e Hélio Oiticica mantiveram entre os anos de 1964 e 1974. Nas cartas, Pedrosa é reverenciado de forma afetuosa, com citações que vão de encontros com o amigo e sua esposa Mary, solicitações de Lygia para envio de ensaios traduzidos do crítico para sua residência em Paris, até questões relacionadas com problemas enfrentados por Mário com o regime militar.

Em artigo para o jornal *Correio da Manhã* de 1966³⁶, Mário Pedrosa já decretava o fim da arte moderna, saudando a chegada de uma nova forma de arte que precisaria de novos “critérios de juízo” para ser apreciada, que iriam além da experiência do cubismo. Nesse artigo, Pedrosa dá ênfase ao trabalho dos neoconcretistas que desempenharam papel fundamental para que essa “virada” ocorresse, em especial Lygia Clark e, o mais jovem do grupo, Hélio Oiticica. Mário Pedrosa, já no início do texto, destaca as diferenças dessa recém iniciada forma de se fazer arte em comparação com o período anterior que, para ele, já estava obsoleto.

“Na fase do aprendizado e do exercício da ‘arte moderna’, a natural virtualidade, a extrema plasticidade da percepção de novo explorada pelos artistas era subordinada, disciplinada, contida pela exaltação, pela suprematização dos valores propriamente plásticos. Agora, nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de ‘arte pós-moderna’, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais” (PEDROSA, 1966).

No mesmo artigo, Mário Pedrosa enfatiza que para os “artistas vanguardeiros” não é a expressividade em si que os interessa, pelo contrário, eles temem acima de tudo o “subjetivismo individual hermético” praticado pelos movimentos do passado. O texto prossegue pontuando a fase inicial da obra de Oiticica, com o abandono do quadro para os objetos insólitos, ou relevos espaciais. Para Pedrosa, a experiência da cor, promovida posteriormente nos “penetráveis” de Hélio, levava o espectador para uma ação totalmente diversa de suas cogitações convencionais cotidianas. O sujeito agora era “invadido” de cor, podia sentir o contato físico da cor, “ponderava a cor, tocava, pisava, respirava cor”.

A arte ambiental não precisava ser apreciada, seus atributos estéticos já não eram importantes, pelo menos não segundo a poética das artes modernas. “*Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina*”. Na arte de Lygia e Hélio, o importante, como Pedrosa destaca, é a experiência do espectador, o tato, o movimento e a fruição total da sensorialidade. O artista está em face de uma nova realidade, baseada no “*mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores*”. O artigo finaliza sublinhando o caráter anárquico promovido pela obra de Oiticica em um ambiente até então marcado pelo conformismo e pela manutenção das regras estabelecidas.

“A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão à arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um: Hélio é neto de anarquistas” (PEDROSA, 1966).

No que diz respeito a Lygia Clark, foi Mário Pedrosa o autor do texto de sua primeira exposição quando retorna ao Brasil em 1953, após dois anos em Paris es-

³⁶Artigo publicado no jornal *Correio da Manhã* de 26 de junho de 1966, com o título de “Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”.

tudando com Fernand Léger, Arpad Szenes e Isaac Dobrinsky. A partir daí, torna-se um dos seus principais interlocutores até o final da vida. Muitos dos encontros promovidos pelo Grupo Frente (1954-1956) ocorreriam em sua residência.

Se o campo das artes regeu boa parte dos interesses da vida de Mário Pedrosa, a política para ele não foi menos importante. Pedrosa foi militante decisivo para as causas do socialismo democrático, antistalinista precoce, foi o único latino-americano organizador da IV Internacional, com Leon Trótski à frente. Fez oposição ao Estado Novo, através da Esquerda Democrática, que lhe rendeu seu primeiro exílio de 1939 a 1945. O segundo, de 1970 a 1977, seria em decorrência de sua oposição ao regime militar instalado no país em 1964. Em 1980, já de volta ao Brasil, foi o filiado número 1 do nascente Partido dos Trabalhadores.

Talvez a grande diferenciação que podemos estabelecer entre o “embreante” de Anne Cauquelin (2005), Leo Castelli, e o “embreante” Mário Pedrosa, é justamente a forma de encarar a arte como negócio. Se Leo Castelli montou uma rede de influência que lhe favorecia e tornava conhecidos os artistas representados pela sua galeria, objetivando um viés mercantilista, a promoção que Mário Pedrosa proporcionou aos artistas de vanguarda brasileiros tinha como finalidade primordial, se não a única, méritos exclusivamente artísticos.

O Museu de Arte Moderna de Nova York, o *MoMA*, publicou, em 2015, a primeira coletânea em língua inglesa dos textos de Pedrosa, *Primary Documents*³⁷, com curadoria de Paulo Herkenhoff, com a colaboração de Glória Ferreira. Aos 66 anos de idade, tendo vivenciado de perto toda a experiência modernista, Mário Pedrosa soube como ninguém se voltar para o novo. Mário utilizou de sua influência como maior crítico de arte do país para promover uma reviravolta no contexto artístico brasileiro que levaria a caminhos nunca explorados, marcados pela “pura e crua totalidade sensorial”, que desembocaria na arte “pós-moderna”.

Os embreantes brasileiros e uma visão decolonizante

A proposição dos “embreantes” no cenário das artes brasileiras, partindo de um conceito desenvolvido por uma filósofa francesa etendo como expoentes Marcel Duchamp e Andy Warhol, pode parecer denotar uma submissão dos trabalhos dos artistas latino-americanos à tradição europeia/norte-americana. Segundo ROCHA (1988)³⁸, “*no universo da indústria cultural é criado sistematicamente um enorme conjunto de “outros” que servem para reafirmar, por oposição, uma série de valores de um grupo dominante que se auto-promove a modelo de humanidade*”. Essa postulação, no entanto, não condiz, pelo menos em sua totalidade, com o trabalho desenvolvido e formulado por Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Na obra dos embreantes brasileiros há uma busca clara por uma expressão artística nacional, que foge dos eixos centralizantes do circuito da arte mundial. A problematização decolonial trazida pelos artistas, em contraponto com a perspectiva marginalizada delegada às obras produzidas fora do circuito institucionalizado, é o que traz ao trabalho de Oiticica e Clark protagonismo na ruptura para uma arte pós-moderna a nível global.

Hélio Oiticica ao se aliar ao samba produzido no Morro da Mangueira para desenvolver os seus *Parangolés*, colocando-os dentro de um museu de arte, adota uma postura de vanguarda e ruptura, inclusive, no próprio circuito da arte produzida no país. Lygia Clark ao inserir o espectador na obra de arte para que ela exista, quebra com um padrão contemplativo da obra de arte, arraigado em nossa sociedade desde o *Re-*

³⁷PEDROSA, Mário. *Primary Documents* – New York: The Museum of Modern Art (MoMA), 2015.

³⁸ROCHA, Everardo P. Guimaraes. *O que é etnocentrismo*. – 5a ed. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

nascimento italiano.

JUNIOR (2019)³⁹, em artigo sobre o trabalho da artista Adriana Varejão, destaca que a ruptura “*coloca em suspenso de forma crítica, o caráter civilizatório e racionalizador dos dispositivos da colonialidade*”. O processo adotado pelos artistas dá voz a “*narrativas híbridas e localizadas*” de culturas que ao longo da história foram “*esquadrinhados como inferiores*” (JUNIOR, 2019).

A obra dos artistas de ruptura, porém, não é isenta de laços com os estilos precedentes e com a matriz europeia, já que como demonstra Albert Memmi (2007)⁴⁰ em sua obra sobre os retratos colonizatórios “*durante a revolta, assim como antes dela, o colonizado não deixa de levar em conta o colonizador, como modelo ou antítese. Continua a se debater contra ele*”.

Considerações Finais

Os trabalhos e as discussões trazidas pelos artistas do movimento Neoconcreto brasileiro, em especial nas figuras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, como se demonstrou, trouxeram uma nova luz às artes produzidas no país. O nível das proposições e abordagens empregadas por esses artistas, coloca-os como vanguarda a nível internacional, sendo objeto de estudo no contexto da Arte Contemporânea. A obra de Clark e Oiticica deu ao Brasil papel de protagonismo na transição da Arte Moderna para o “*pós-moderno*”, ganhando, cada vez mais, destaque e reconhecimento pelo mundo, como demonstram as exposições e retrospectivas dos dois artistas, a partir do início do Século XXI.

Se Anne Cauquelin (2005), ao propor e elencar os “*embreantes*” da arte ocidental, deu ênfase a nomes que mudaram o sistema de articulação do regime de consumo, na Arte Moderna, para o da comunicação, na Arte Contemporânea; no Brasil, podemos afirmar que as mudanças ocorridas foram de cunho estético. Ao romper definitivamente com a representação e materialidade dos objetos de arte, desviando o foco e esforços dos trabalhos para a sensorialidade e participação do espectador, Lygia Clark e Hélio Oiticica buscaram elevar a arte à categoria de vida. Da mesma forma, podemos considerar o crítico de arte Mário Pedrosa um “*embreante*” que esteve à frente no processo de entendimento e consolidação das regras que passariam a imperar no sistema de apreciação das artes, a partir do “*pós-moderno*”.

A compreensão de que novos caminhos para a arte começavam a ser traçados a partir da obra desenvolvida por ambos, fica evidente em carta enviada para Hélio Oiticica por Lygia Clark em 1968: “*o tempo é o novo vetor da expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura viva em si. Sinceramente eu tenho certeza de que os Bichos são isto, sem modéstia e sem exageros. O seu trabalho idem. Quanto ao resto, só Deus sabe... Não vimos aqui nada que lembre ou se compare ao nosso trabalho.*”.

Referências Bibliográficas

Livros

Através: Inhotim / Adriano Pedrosa, Rodrigo Moura (org.) – tradução para a língua portuguesa de Izabel Murat Burdridge, Julia Debasse e Ana Ban. – 2. ed., – Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015.

Manifesto Neoconcreto - Publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ.

AGRA, Lúcio. *História da arte do século XX: ideias e movimentos*; 2ª. Ed. rev. atual. – São Paulo: Editora Anhenbi Morumbi, 2004. – (Coleção moda e comunicação).

³⁹ JUNIOR, Atilio Buturi. A necropolítica e as resistências no discursopictórico-político de Adriana Varejão. Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher [online]. 2019, n.Extra [citado 2020-08-04], pp.81-92.

⁴⁰ MEMMI, Albert. Situação do colonizado. In: Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*; 1ª. ed. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. – São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*; [tradutora Rejane Janowitz]. – São Paulo: Martins Fontes, 2005. – (Coleção Todas as artes).
- CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. *Cartas 1967-74*. (organizado por Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- DUCHAMP, Marcel. *O acto criativo – (1957)*, trad. Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997.
- ECO, Umberto. *A Definição da Arte – Texto: Duas hipóteses sobre a morte da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015*.
- MEMMI, Albert. Situação do colonizado. In: Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- OSTHOFF, Simone. *Lygia Clark and Helio Oiticica: A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future*: Leonardo, Vol. 30, Nº 9, p. 279-289, 1997.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III / Mário Pedrosa: Otilia Arantes (org.) – 1. ed. 1. reimpr. – Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães. *O que é etnocentrismo*. – 5ª ed. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos*. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Artigos

- JUNIOR, Atilio Butturi. A necropolítica e as resistências no discurso pictórico-político de Adriana Varejão. Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher [online]. 2019, n.Extra [citado 2020-08-04], pp.81-92. Disponível em: <<https://eur05.safelinks.protection.outlook.com/?url=http%3A%2F%2Fwww.scielo.mec.pt%2Fscielo.php%3Fscript%3Dsciarttext%26pid%3DS0874-68852019000200008%26lng%3Dpt%26nm%3Diso&data=02%7C01%7C%7Cefc77ea6dab949260fcd08d838947b06%7C84df9e7fe9f640afb435aaaaaaaaaaaa%7C1%7C0%7C637321557650766494&sdata=CXnFe9LC%2F%2BE7Swv5z14m0%2B7IHBarsEvCIKFluLU1Cdk%3D&reserved=0>>.

Revistas

- Revista Continente – Edição 177 de 01 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/177/mario-pedrosa-reeditado>. Acesso em: 17 de outubro de 2019.

Entrevistas

- Entrevista de Caetano Veloso a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443534>. Acesso em 04/10/2019.
- Entrevista de Celso Favaretto para a UNIVESP TV, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3b_i4kgSrSY. Acesso em 24/09/2019.
- Entrevista de Ferreira Gullar a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443537>. Acesso em 04/10/2019.

Exposições

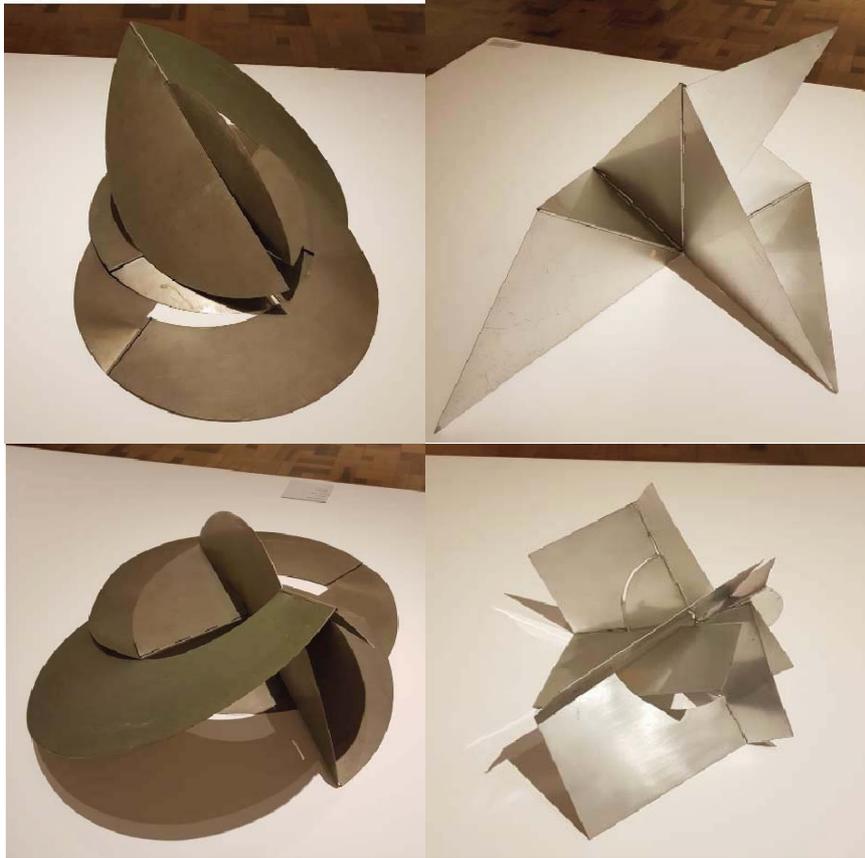
- Construções sensíveis: a experiência geométrica latino-americana na coleção Ella Fontanals-Cisneros*: Centro Cultural Banco do Brasil BH, 12 de outubro de 2018 a 07 de janeiro de 2019, Belo Horizonte – MG.
- Lygia Clark: Respire comigo*: Studio OM.art, 18 de setembro a 27 de outubro de 2019, Rio de Janeiro – RJ.

Espetáculo Teatral

- Lygia*. Encenação: Carolyn Aguiar. Dramaturgia: Maria Clara Mattos a partir dos diários de Lygia Clark. Direção: Maria Clara Mattos e Bel Kutner. Local: Studio OM.art. Período: 25 de setembro a 27 de outubro de 2019.

LP: *Caetano Veloso*, Polygram, 1971.

Referências de Imagens



Fotos: **Bruno Gontijo** – *Os Bichos* (1960-1964); Exposição: *Construções sensíveis: a experiência geométrica latino-americana na coleção Ella Fontanals-Cisneros*; Centro Cultural Banco do Brasil BH, 12 de outubro de 2018 a 07 de janeiro de 2019, Belo Horizonte – MG.





Fotos: **Bruno Gontijo** – Foto 01: Hélio Oiticica, *Invenção da Cor*, *Penetrável Magic Square #5*, *De Luxe* (1977) / Fotos 02 e 03: Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, *Cosmococa CC5 / CC2* (1973). Instituto Inhotim, Brumadinho/ MG

A Moda de Luis XIV: A era anterior ao medo masculino do julgamento frente seu estilo e seu retrato artístico-midiático como disseminador.

The Fashion of Luís XIV: The era before the male fear of judgment faced his style and his artistic-media portrait as a disseminator

Juliana Trentin Rodrigues

Graduada em Design de Moda – UEMG

Especialista em História da Arte - PUC/MG

julianatrentin@outlook.com

Recebido em:25/07/2020 – Aceito em 23/08/2020

Resumo: O artigo busca analisar o momento em que a moda ocidental em sua *ethos* adquire como principal correspondente o gênero masculino. Com o rei francês Luís XIV como intercessor da pesquisa, será possível identificar uma era em que os homens ansiavam pelas novidades da indústria da moda, sendo adeptos à maquiagem, ao salto (desenvolvido de maneira primária exatamente para o gênero em questão), e à tecidos brocados e com muitas ornamentações, com limitadas críticas e preocupações em torno do julgamento do indivíduo diante a forma em que este se apresenta.

Palavras-chave: Luís XIV, barroco, moda masculina, gênero, homem.

Abstract: *The article looks to analyse the moment where the occidental fashion into its ethos acquire as principal correspondent them as culingender. With Louis XIV as the intercessor o there search, it Will be possible to identifyanera in which men craved for the news of the fashion industry, bein gadepts to makeups, to the heels (developed in the first place exactly to the genderquoted here), and int obrocade fabrics with a lotofornaments, with limited critic sand concerns be yondjudgements of the individue beyonds the way it looks and appear in society.*

Keywords: *Louis XIV, barroque, male fashion, gender, man.*

Introdução

Ao verificar um período histórico de maneira mais meticulosa, é sempre viável analisar as vestes da sociedade ali presente de forma mais detalhada. A moda ao ser compreendida como uma ciência oferece ao seu leitor muitas informações: o posicionamento daquele indivíduo, a economia, e correlacionado à esta última, a política. Conceituando esta como ciência no estudo em questão, será possível verificar o porquê do homem como epicentro da moda entre os séculos XIV e XIX, se posicionando como um disseminador de tendências e adornos, ato hoje conferido primariamente à mulher.

Sistematicamente o homem é visto de maneira superior diante à sociedade, e embora tenham desenrolado certos movimentos femininos, tal distinção ainda se confere. Desta forma, é possível compreender que o momento aqui pontuado, do reinado de Luís XIV (e anterior a tais movimentos), confere tal supremacia. Enquanto a mulher posicionava-se de maneira demasiada nos ambientes caseiros, além de não poder ser vista sem a companhia de um homem, este último encontrava-se em batalhas, servindo a sociedade, ou em algum outro labor, mas em suma sempre

de maneira ativa.

Isto posto, o gênero presente de maneira mais frequente em sociedade encontrou na moda uma aliada para ressaltar tal postura. Assim, ao se adornar e ser acompanhado de tecidos mais destacados, o homem compreende que sua presença se faz de maneira mais enérgica, além da exaltação à estética conferir-lhe maiores elogios, alimentando seu ego e conceito de supremacia. É então, a partir de tal correlação que o Rei Sol e todo o seu Estado alia o belo ao seu poderio. Construindo o extraordinário Palácio de Versalhes, juntamente dos estrondosos eventos ali conferidos, e investindo de maneira árdua na beleza, Luís XIV foi o monarca que uniu o belo com a publicidade política, incrementando conseqüentemente tendências e caracteres presentes de maneira recorrente na moda e política até na contemporaneidade.

A Aparição da Moda

As civilizações antigas, com uma maior restrição em torno às relações mundiais, mantiveram sua cultura intacta por um período muito maior se comparado à momentos posteriores à globalização. Isenta da instabilidade gerada juntamente de uma maior recepção de informações e comparações entre núcleos culturais, a vida coletiva manteve-se por milênios sem a ambição às novidades, e portanto sem a temporalidade dos costumes e materiais.¹ É evidente que mesmo com essa menor alteração diante o estilo de vida, a mesma não é totalitária.

Em períodos de guerras e conseqüentes tomadas de terras e povos, os combatentes vencedores costumavam impor determinados caracteres de sua cultura sob seus novos reféns. Este ato, mesmo que gerando certa alteração na vivência destes últimos, não pode ser considerado como uma atitude de moda, logo que a mudança não provém da necessidade de novidades, e muito menos de um desejo inserido.² A ambição pela inovação do estilo vem a surgir em companhia de um interesse maior em elevar-se na pirâmide social com uma classe em específico: a burguesia.

Sobressaindo no mesmo momento em que se inicia o Renascimento, essa nova posição social originada de uma melhor qualidade de vida - esta provida logicamente de uma melhora econômica -, passa a buscar conseqüentemente uma maior luxúria, de maneira a expor seu *bonvivant*. Não obstante, essa crescente necessidade de aparição pública interpõe sobre o homem a compreensão de sua posição como indivíduo, levando-o à urgência de se destacar dos demais, afastando este de sua submissão anteriormente presente em torno de sua condição laboral e social.³

Como especificado, um dos desejos da burguesia era exatamente expor sua nova posição social, e portanto seu novo poderio. Uma vez que tal ascensão se apresenta de maneira recente, a classe se vê buscando inspiração estética exatamente naqueles que se encontram na camada acima da pirâmide social, ou seja, nos nobres e na realeza. Assim, somado à necessidade de se impor como indivíduo, o surgimento da moda ainda se faz por seu caráter efêmero, o qual correlaciona-se com o primeiro fator. Em outras palavras, como resalta Simmel (1961) *apud* Trinca (2005), a datarmos que os burgueses desejavam o estilo e viver daqueles de maior poderio, estes últimos – também relacionado à sua singularidade e por conseqüente à necessidade de se diferenciar dos indivíduos menos abastados – abandonam a moda ali em voga,⁴ além de aplicarem leis suntuárias⁵ com o intuito desta maior diferenciação.

Uma vez que esta transição da moda vem a ser recorrente primariamente nas camadas mais elevadas, serão estas as determinantes do rumo do estilo e suas conseqüentes alterações. Perante tais fatores, compreende-se que além desta dinâmica de imitação e seguinte distinção, a moda é sobretudo um objeto de análise sobre a sociedade e seu modo de vida, nos auxiliando a partir da estética e anseio pela atualidade à compreender o indivíduo. (SANT'ANNA, 2007 *apud* RECH; PE-

¹ LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 352 p.

² Idem.

³ TRINCA, T. P. Moda e reificação: a supremacia da aparência na sociedade do consumo. Anais do Colóquio Marx e Engels, Campinas, v.4, 2005.

⁴ Idem

⁵ Desenvolvidas inicialmente na Península Ibérica (XVIII – XIV), controlavam as vestimentas, aplicando restrições de adornos, cores e tecidos, registrando de maneira mais explícita as condições do indivíduo, e a qual parcela da sociedade este se posiciona. (VIEIRA, 2017).

RITO,2009).

A Moda Masculina em Primeiro Plano em Consequência à Estrutura Social

O desenvolvimento do traje curto para a moda masculina trouxe para esta uma maior gama de possibilidades ao se vestir. De tal maneira, entre o século XIV até aproximadamente o século XIX – a partir do qual o homem passa a se apresentar de maneira sóbria perante a sociedade –, a moda masculina destaca-se de maneira preponderante diante à feminina.⁶

Relacionada à esta moda mais vasta, está a postura do gênero diante a vida pública: enquanto a mulher se apresenta na maior parte do tempo dentro de casa, fator relacionado à sua pureza⁷ e às suas vestes, compostas em grande maioria em peças de difícil mobilidade (consequentes dessa repressão diante sua aparição e representação social), os homens encontram em suas vestimentas um meio para refletir sua grandeza militar, indicando sua superioridade e poder. Um bom exemplo de artifício para tal indicação é o salto alto, como ressalta Cox (2004) *apud* Macário (2012), desenvolvido inicialmente para o gênero em destaque.

Esta diferenciação ainda se faz pelas genitálias, uma vez que a masculina se encontra exposta, e como efeito retrata uma maior virilidade e conseguinte superioridade frente à feminina, a qual se apresenta “escondida”, logo que a entendiam como uma inversão do falo masculino.⁸ Em suma, constata-se que tanto a partir da sexualidade, a qual pode correlacionar essa inversão também com a postura social (a mulher, tal como sua genitália, se apresenta escondida), quanto a partir desta maior força masculina pontuada fortemente pelas guerras recorrentes, levou-se a essa maior aparição e preocupação estética por parte destes, os quais relacionavam a aparência como uma impulsionadora da exaltação e supremacia.

Relacionando esse maior louvor estético com o poderio e a virilidade, a irreverência do estilo Luís XIV, acompanhado de uma certa androginia e moda masculina demasiadamente adornada, traz o poder e glória da nação francesa.⁹ Com o intuito de amedrontar os seus vizinhos, Luís investe de maneira incessante no luxo de seu reino, seja através das vestes ou da imponência de seu Palácio em Versalhes.

A Estética de Louis XIV: Sua Marca Registrada

Compreendida essa intersecção diante a moda e o esplendor, Luís XIV é considerado por muitos o primeiro monarca a se aproveitar desta junção para seu benefício. Desta forma, com grande riqueza de detalhes compostos por demasiados adornos em suas peças e ambientação feitos de ouro, o Rei Sol buscou transmitir para as nações vizinhas a riqueza de seu povo e pátria. Doravante, estas mesmas riqueza e glória serão fruto de sua decadência¹⁰, acarretando tanto a falência da nação quanto a exposição de seu povo, o qual já se encontrava na miséria em disparidade à opulência do absolutista.

Com base no início de sua vida, Luís XIV sempre foi considerado um exemplo de divindade para sua nação. Os seus pais, Luís XIII e Ana de Áustria, conseguiram conceber o futuro herdeiro apenas vinte e quatro anos após o matrimônio,

⁶ LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 352 p.

⁷ É importante ressaltar que aquelas mais autênticas, que ansiavam por maior liberdade eram consideradas bruxas, intensificando assim o medo e conseguinte repressão feminina. (MOREIRA, 2005).

⁸ SILVA, S. G. Masculinidade na história: a construção social da diferença entre os sexos. Psicologia: Ciência e Profissão, Brasília, v. 20, n. 3, set. 2000.

⁹ ANDRZEJEWSKI, L. A moda como história. Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo, n. 53, p. 1-8, abr. 2012.

¹⁰ Idem.

¹¹ LUGLIO, I. A difusão do Luxo: o reinado do Rei Sol. In: COLÓQUIO DE MODA, 8, 2012, São Paulo. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/coloquio2017/anais/anais/edicoes/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT06/POSTER/101823_A_difusao_do_luxo.pdf. Acesso em: 16 jul. 2020.

momento em que já não havia tanta esperança no prosseguimento da dinastia.¹¹ Desta forma, o nascimento do primogênito acarretou grande furor entre os franceses, sendo este desde o início de sua vida aclamado e vangloriado por esta nação. Sendo considerado uma espécie de milagre, o Rei Sol antes mesmo de tal denominação já se posicionava assim, como o centro de seu Estado. Destarte, como apontado previamente, o rei decidiu agregar sua glória, já atribuída pelo povo, com uma imagética luxuosa, transpassando de maneira mais evidente a sua reputação e poderio além fronteiras.

Através de uma representação de certa forma vanguardista, o monarca transfere a moda para um elemento midiático e político, seja no uso diário ou em seus retratos pintados. A arte, como provada na idade média, era um dos meios de comunicação mais acessível ao considerar que grande parcela da população era analfabeta¹². Assim, ao deparar-se com a imagem (Fig. 1) de seu governador rodeado por toda uma luxúria, identificada pelos tecidos ostensivos, pela estampa da flor-de-lis (símbolo da realeza francesa), além da presença da espada e do cetro, os quais representam poder tanto em sua nação quanto nos campos de batalha, o receptor compreende que este se encontrava em ascensão.

Figura 1 – Luís XIV: Rei da França e de Navarra



Fonte: RODARTE, online, 2016

Seu *marketingsobretudo* deveria mascarar tudo aquilo que não se é belo ou adequado à disseminação, sendo desenvolvidos certos adereços e truques que permanecerão em voga mesmo passado seu reinado. Isto posto, seu acervo era composto por uma grande gama de perucas, utilizadas primeiramente para cobrir sua calvície, e tornando-se adiante um acessório da moda. Outro componente presente para agregar certa ilusão é o salto alto, uma vez que o monarca possuía uma estatura baixa, não manifestando superioridade.¹³

Tal como a peruca vem a ser um adereço da moda, também o faz o salto alto. Presente atualmente no vestuário feminino, o salto no período barroco não carre-

¹² FRASQUETE, D. R. A representação da indumentária como elemento midiático na construção da imagem real de Luís XIV. In: COLÓQUIO DE MODA, 10, 2014, São Paulo. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/coloquio2017/anais/anais/edicoes/10-Coloquio-de-Moda-2014/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO3-CULTURA/CO-EIXO-3-A-Representacao-Da-Indumentaria-Como-Elemento-Midiatico-Na-Construcao-Da-Imagem-Real-De-Luis-XIV.pdf>. Acesso em: 16 ju. 2020.

¹³ Idem.

¹⁴ RUDGE, P. B. Christian Louboutin: pés femininos vestidos com distinção. 2014. Tese (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

gava tal julgamento diante ao sexo masculino, pelo contrário, era atribuído majoritariamente à este. Como um diferencial na corte, a cor vermelha foi agregada ao seu solado, aplicando assim um novo caráter exclusivo sobre a estética da moda, tornando-se uma simbologia de pertencimento à realeza.¹⁴ Assim como o salto e a peruca foram abraçados como tendência até mesmo após a morte de Luís, o solado vermelho permanece agregando valor ao produto, sendo atualmente a marca registrada do designer francês de luxo Christian Louboutin, o qual possuiu até recentemente patente sobre o detalhe.

Com disseminação mais branda, a gravura é o meio de maior difusão midiática ao considerar que esta será exposta na imprensa, enquanto a pintura permanecerá no palácio. Desta maneira, o meio de comunicação do período “*A La Gazette*” adquire imagens do monarca com princípios publicitários.¹⁵ Ao repararmos na gravura (Fig. 2) selecionada, é possível pontuar a luxúria e adornos utilizados primariamente pelo monarca, e à posteriori pelos demais homens, tornando-se moda.

Figura 2 - Louis XIV, 1666.



Fonte: HultonArchive, 1754

Em destaque, deparamo-nos com seu braço envolto em uma armadura, representando assim a guerra e consequentemente a força e vitória – do monarca e da nação. Como atribuído anteriormente, é justamente esta força e superioridade que acarretam ao homem uma maior virilidade, e portanto uma sensação de poder. Esses caracteres são alguns dos contribuintes para a maior preocupação estética do gênero em si, buscando transpassar a partir de adornos a sua importância social. Fronte essa necessidade, é possível verificar que Luís não se apresenta com uma armadura qualquer: ela vem acompanhada de um belo laço e dojabô¹⁶ – acessório do período – enfeitando o pescoço do Rei Sol.

Somada esta gravura, a qual busca aperfeiçoar a imagética de uma simples armadura, juntamente do posterior uso da peruca e do salto alto, é importante frisar

¹⁵ARTS AND CULTURE. Luís XIV – A construção de uma imagem política. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/lu%C3%ADs-xiv-a-constru%C3%A7%C3%A3o-de-uma-imagem-pol%C3%ADtica/lQKi0IFV0mUgLA>. Acesso em: 18 jul. 2020.

¹⁶Lenço ou babado de renda preso ao pescoço. (SANA, 2010)

¹⁷FRASQUETE, D. R. A representação da indumentária como elemento midiático na construção da imagem real de Luís XIV. In: COLÓQUIO DE MODA, 10, 2014, São Paulo. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/coloquio2017/anais/anais/edicoes/10-Coloquio-de-Moda-2014/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO-3-CULTURA/CO-EIXO-3-A-Representacao-Da-Indumentaria-Como-Elemento-Midiatico-Na-Construcao-Da-Imagem-Real-De-Luis-XIV.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2020.

que os componentes primários de suas vestes são hoje relacionados ao vestuário feminino. Fala-se aqui dos demasiados brocados, fios de ouro e diamantes, os laços encontrados tanto em seu pescoço quanto em seus punhos, além de uma maior profusão de acessórios.¹⁷

Em suma, é possível relacionar seu reinado com a disseminação da moda parisiense, além de introduzir o salto alto de maneira mais branda à sociedade, e claro seu solado vermelho. É interessante o fato do Rei e seu palácio compartilharem de certa maneira de uma moda aberta, isenta de críticas em torno ao gênero – algo frequente no momento atual –, possuindo como princípio exatamente o posicionamento do indivíduo por suas vestes, caráter que de fato move a moda. Desta forma, não buscando conferir aqui o seu governo em si mas sim o seu estilo, compreende-se que o homem outrora compreendia o vestuário como porta-voz de seu vigor, relacionando-os diretamente: quanto mais estiver adornado, mais belo e mais presente este será na sociedade.

Considerações Finais

Como sintetizada logo no início, a moda se faz presente juntamente da profusão de novidades e do posicionamento do indivíduo, dois fatores expostos de maneira visível no reinado de Luís XIV. É exatamente diante tais caracteres, que o monarca se apresenta como nação, ou melhor dizendo, como o epicentro, o Sol.

Utilizando a imprensa e a arte para disseminar o esplendor de seu Estado, o qual segundo o mesmo é ele próprio, o monarca investe de maneira árdua na indústria da moda e da arquitetura. Transpassando tal riqueza de detalhes, e compreendido que a moda é composta basicamente da tendência *trickle-down*, logo em seguida grande parte dos homens se posicionavam de maneira similar ao seu governante.

Contrário ao que se é apresentado no século XIX, o qual destaca uma maior profusão na moda feminina (e certa emancipação da mesma em alguns âmbitos), o homem barroco de Luís XIV é encontrado em grandes perucas, saltos, brocados, enfim, em vestes exuberantes, com o intuito de exibir sua virilidade – o *codpiece* demarcado é sua personificação – e posição perante à sociedade. Isso posto, compreende-se que a realeza como um todo, mas possuindo Luís XIV como um dos principais exemplos de tal, utiliza-se de sua posição para adornar-se constantemente, materializando seu poder.

A partir deste ato, torna-se claro que com essa necessidade incessante de provar à todos seu valor em sociedade, os indivíduos não conferiam tal implicação nas vestes e cores diante à sexualidade de maneira tão incessante quanto ocorre presentemente. Em suma, como se foi comentado, o Estado de Luís XIV foi capaz de personificar o *ethos* da moda: o homem como indivíduo e expressão, além da necessidade deste em se posicionar na pirâmide social.

Referência Bibliográficas

ANDRZEJEWSKI, L. A moda como história. *Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 53, p. 1-8, abr. 2012.

ARTS AND CULTURE. **Luís XIV:** A construção de uma imagem política. [20-]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/lu%C3%ADs-xiv-a-constru%C3%A7%C3%A3o-de-uma-imagem-pol%C3%ADtica/IQKi0IFV0mUgLA>.

FRASQUETE, D. R. A representação da indumentária como elemento midiático na construção da imagem real de Luís XIV. In: COLÓQUIO DE MODA, 10, 2014, São Paulo. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/coloquio2017/anais/anais/edicoes/10-Coloquio-de-Moda_2014/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO3-CULTURA/CO-EIXO-3-A-Representacao-Da-Indumentaria-Como-Elemento-Midiatico-Na-Construcao-Da-Imagem-Real-De-Luis-XIV.pdf. Acesso em: 16 jul. 2020.

GETTY IMAGES. **Louis XIV, 1666. Creator Royal SavonnerieManufactory, Chailot Workshops (French, est. 1627); Pierre JossePerrot (French). (PhotobyHeritageArts/HeritageImages via GettyImages).** 1754. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/louis-xiv-1666-creator-royal-savonnerie-manufactory-foto-jornal%C3%ADstica/1183174177?adppopup=true>

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 352 p.

MACÁRIO, A. C. M. **Imagem, salto alto e representações de gênero:** estudo sobre a campanha *love in color* da marca Arezzo. 2012. Monografia (Especialização em Design) – Universidade Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2012.

MOREIRA, M. C. G. **A condição feminina:** uma breve retrospectiva histórica. In: MOREIRA, M. C. G. **A violência entre parceiros íntimos:** o difícil processo de ruptura. 2005. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. f. 17-40. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310205_05_cap_02.pdf. Acesso em: 15 jul. 2020.

RECH, S. R.; PERITO, R. Z. Sobre tendências de moda e sua difusão. **DA Pesquisa**, Florianópolis, v. 4, n. 6, 2009.

RODARTE, L. F. **Durante o absolutismo:** o rei faz as leis. In: RODARTE, L. F. **História e Geografia Loyane.** 4 jun. 2016. Disponível em: <http://historiaegeografialoyane.blogspot.com/2016/06/pintura-de-luis-xiv-rei-da-franca-e-de.html>. Acesso em: 21 jul. 2020.

RUDGE, P. B. **Christian Louboutin:** pés femininos vestidos com distinção. 2014. Tese (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

SANA. O barroco e a moda alternativa. In: SANA. **Moda de Subculturas.** 26 jun. 2010. Disponível em: <http://www.modadesubculturas.com.br/2010/06/o-barroco-e-moda-underground.html>. Acesso em: 18 jun. 2020.

SILVA, S. G. **Masculinidade na história:** a construção social da diferença entre os sexos. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 20, n. 3, set. 2000.

TRINCA, T. P. **Moda e reificação:** a supremacia da aparência na sociedade do consumo. **Anais do Colóquio Marx e Engels**, Campinas, v.4, 2005.

VIEIRA, T. G. **Moda e controle:** as vestimentas e adornos nas Leis Suntuárias em Valladolid na baixa Idade Média. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

A estrutura de Falsa Arquitetura dos Véus Quaresmais com Sibilas de Diamantina

The structure of False Architecture of Lenten Veils with Diamantina Sibilas

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani

Doutora em História da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais– UFMG

Professora de História da Arte pela Universidade Federal dos Vales Jequitinonha e Mucuri -UFVJM

Líder do Grupo de Pesquisa Arte, Cultura e Sociedade no Norte de Minas - séculos XVIII e XIX

(UFVJM/Diretório CNPq)

mariaclaudiamagnani@gmail.com

Recebido em:01/08/2020 – Aceito em 29/09/2020

Resumo: Em Diamantina, no nordeste de Minas Gerais, existem véus quaresmais do século XVIII e início do século XIX adornados com sibilas em estruturas de falsa arquitetura. Inexistem documentos que comprovem a autoria de todas as pinturas dos véus quaresmais daquela cidade. Os véus quaresmais, cuja função litúrgica está associada às celebrações da semana santa católica, são tradicionalmente adornados na cultura alemã. Não se sabe como essa tradição chegou à colônia portuguesa da América. Naquela cidade existe ainda a figuração de quatro sibilas contornadas por falsas colunas com cariátides, no teto de uma igreja. As profetisas pagãs foram incorporadas pelo cristianismo desde os seus primórdios. A sua pintura é atribuída a um discípulo de José Soares de Araújo, pintor português que trouxe para a colônia o ilusionismo e a falsa arquitetura influenciados por Andrea Pozzo. O objeto desse trabalho é mostrar a influência do tratado de Andrea Pozzo também nos falsos nichos das pinturas dos véus quaresmais de Diamantina, atribuídas ao pintor Caetano Luiz de Miranda, outro discípulo de Araújo, que possuía um tratado daquele jesuíta, registrado no seu inventário.

Palavras-chave: Quadratura, véus quaresmais, sibilas.

Abstract: In Diamantina, in the North east of Minas Gerais, there are Lenten veils from the 18th and early 19th centuries adorned with sibyls in structures of false architecture. There are no documents to prove the authorship of all the paintings of Said veils. In the German culture, Lenten veils, whose liturgical role is associated with the celebrations of the Catholic holy week, are traditionally adorned. However, how this tradition reached the Portuguese colony in America is still unknown. In Diamantina, another four representations of sibyls are to be found surrounded by false columns with caryatids, on the ceiling of a church. These pagan prophetesses have been incorporated by Christianity since its early days. Their depiction in the painting is attributed to a disciple of José Soares de Araújo, a Portuguese painter who brought to the colony illusionism and false architecture, influenced by Andrea Pozzo. The objective of this paper is to present the influence of Andrea Pozzo's treatise in the false niches of the Lenten veil paintings of Diamantina, which are attributed to the painter Caetano Luiz de Miranda, another disciple of Araújo, who owned one of the Jesuit's treatise, as recorded in his inventory.

Keywords: Quadrature, Lenten veils, Sibyls.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Introdução

Na cidade de Diamantina (que à época da colônia portuguesa se chamava Arraial do Tijuco e pertencia à comarca do Serro Frio) as igrejas do século XVIII foram adornadas com uma sofisticada pintura de quadratura, sobre a qual já tive oportunidade de pesquisar em outros momentos¹. Essa pintura foi levada à colônia pelo pintor português José Soares de Araújo, nascido na cidade de Braga. Aquele pintor levou a Diamantina uma pintura quadraturista única nas Minas Gerais. A quadratura surgiu na península itálica no século XVII. Devido à ampliação dos espaços e ao aspecto imponente que esse tipo de pintura dava aos interiores dos prédios, a maioria dos comitentes ali eram homens influentes. Esses homens intentavam dar maior visibilidade e importância às suas próprias imagens ao escolherem essa nova arte arquitetônica como decoração interior de seus palácios. A expansão dessa técnica, a princípio muito condicionada pelas dimensões das famílias ricas e poderosas da península itálica, foi posteriormente levada à península ibérica pelo rei Filipe I da Espanha, que para afirmar a opulência da coroa graças à descoberta do Novo Mundo, quis dar grande importância aos palácios reais. No momento da restauração da independência de Portugal (que estivera unido à Espanha de 1580 a 1640) a arte da quadratura já estava bem arraigada na Espanha. A nova dinastia de Portugal lançou mão daquela técnica para se afirmar e se impor. Assim, com o mesmo objetivo, os novos fidalgos construíram seus palácios e se apressaram a decorá-los com a arquitetura fingida. Os efeitos monumentais e impressionantes da nova técnica estão assim relacionados à afirmação e imposição de um determinado poder.² Atravessando o Atlântico, levada para a colônia portuguesa, esteve sempre associada à busca do apreço público por parte das ordens religiosas e da sua intenção de afirmação de superioridade de umas sobre as outras. Deste modo pode-se pensar que a escolha de José Soares de Araújo tenha como um dos fatores determinantes a rivalidade entre as ordens religiosas leigas. O artista bracarense levou ainda para o Tijuco uma iconografia muito comum na Itália, mas pouco comum em Portugal: a representação das sibilas.

Além de ser o único local no qual há a representação daquelas profetisas na colônia portuguesa da América, existem ali objetos de grande interesse histórico e artístico que são véus quaresmais adornados com sibilas, dentro de estruturas de quadratura. Os panos datam do final do século XVIII e do início do século XIX e estão inventariados pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Há, no entanto, dois véus não inventariados, pertencentes à Igreja de Nossa Senhora do Rosário de São Gonçalo do Rio das Pedras (atualmente um distrito do Serro) que datam de 1865.

As sibilas de Diamantina aparecem invariavelmente dentro de falsos nichos, seguindo os padrões da falsa arquitetura pintada nos tetos das igrejas. Os panos da segunda metade do século XIX têm as figurações *naïfes* e também a estrutura de quadratura torna-se mais simples, perdendo a habilidade do efeito de tridimensionalidade. Véus quaresmais adornados são raros no mundo português. Segundo Manuela Pinto da Costa (responsável pelos estudos sobre tecidos e têxteis portugueses dos séculos XVII e XVIII e ainda pelos inventários dos bens culturais da Igreja que se refere a têxteis e paramentarias) não há registros de véus quaresmais adornados em Portugal³. Na América portuguesa, além dos que sobreviveram em Diamantina, são conhecidos apenas outros dois, pertencentes à cidade de Mariana, cujos temas não representam sibilas, nem quadraturas. De acordo com informações

Agradecimento: Expresso minha gratidão à Arquidiocese de Diamantina, na pessoa do arcebispo Dom Darci José Nicioli, pela permissão de uso das imagens e por possibilitar a pesquisa; e ao IPHAN, na pessoa do Diretor Junno Marins da Matta, por possibilitar incentivar esta pesquisa

¹MAGNANI. Cultura Pictórica e o Percurso da Quadratura no Arraial do Tijuco no século XVIII: entre o decorativo e a persuasão. 428f.

²RAGGI. Italia & Portogallo: unincrociadisguardisull'arte della quadratura. P. 177-211.

³COSTA. Tecidos e têxteis portugueses do século XVII ao século XVIII. Pp. 153-181.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

obtidas do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra da Cidade de Mariana, registramos a existência de uma tela que servia como "Pano de Boca do Trono" para eventualmente tampar o trono do Altar-Mor, da Matriz de Santo Antônio – Município de Santa Bárbara, em Minas Gerais. Esse pano está adornado com uma pintura da entrega do Menino Jesus a Santo Antônio. As suas medidas são 6,40 metros por 2,75 metros. A autoria é de Manoel da Costa Athayde. Há ainda uma tela do Retábulo Mor da Catedral de Nossa Senhora da Assunção/Sé de Mariana, tendo como adorno uma pintura de Nossa Senhora da Assunção com uma autoria atribuída, segundo a ficha museológica, a Luca Giordano e uma possível origem italiana. A sua data é de 1690 a 1700 e as medidas são quatro metros por três metros.

As sibilas nos véus quaresmais de Diamantina eram tão presentes que qualquer pano de boca, ainda que não adornado com as profetisas, era chamado de sibila. Há no escritório do IPHAN em Diamantina, sete inventários de véus quaresmais especificados como pinturas de painéis, todos tendo como proprietária a Mitra Arquidiocesana daquela cidade, de autoria ou anônima, ou atribuída a Caetano Luiz de Miranda, um discípulo de José Soares de Araújo: uma Sibila Tiburtina do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, datada de 1799/1800; uma Sibila Líbica do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, datada do final do século XVIII; uma Sibila Eritreia do acervo da Sé Catedral de Santo Antônio, datada da segunda metade do século XVIII (essa peça está desaparecida); uma Sibila Cimeria do acervo da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, datada de 1799/1800; uma sibila Europeia do acervo da mesma igreja, datada de 1799/1800; uma sibila Cassandra do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, datada do século XIX; uma sibila Helespôntica do acervo da Igreja de São Francisco de Assis, datada do século XVIII/XIX. Há ainda os mencionados dois véus quaresmais adornados com sibilas entre quadraturas, no distrito do Serro São Gonçalo do Rio das Pedras, um distrito do Serro, como fora Diamantina no passado. Esses véus não inventariados e datados de 1865, ainda se encontram em uso na semana santa.

O único véu quaresmal sobrevivente em Diamantina, sem sibilas e sem quadratura é uma pintura hagiográfica em tecido, pertencente ao Museu do Diamante/Ibram com as seguintes especificações:

Pelas dimensões de 5,30 de altura x 2,57 de largura pode-se inferir que tenha sido também um véu quaresmal, cuja procedência é da Igreja de Nossa Senhora das Mercês daquela cidade. A época aparece na especificação como séculos XVIII/XIX. Seria então o único véu quaresmal não adornado com sibilas, de que se têm notícias no Arraial do Tijuco⁴.

Caetano Luiz de Miranda foi um pintor que viveu no Arraial do Tijuco, e que supostamente foi um discípulo do português José Soares de Araújo. O seu inventário de bens existente na Biblioteca Antônio Torres em Diamantina é bastante detalhado⁵. A partir da sua imensa lista de bens pode-se inferir que, além da pintura, se dedicava a outros afazeres, como à vida militar (atestado pela presença de pistolas, baionetas e espadas); à mineração (atestado pela presença de foices, almocafres e alavancas); às atividades de pedreiro provavelmente feitas pessoalmente por seus escravos (atestado pela presença de colher e martelo de pedreiro). No que concerne às artes destacam-se ferrinhos de escultor (em número de 36), 36 exemplares de desenhos para pintores, duas caixas de pinturas, uma pedra de moer tintas. Possuía também vários quadros com diferentes temáticas, dos quais não se sabe a autoria, mas não

⁴As informações foram cedidas pelo Museu do Diamante / IBRAM, Diamantina.
⁵BAT- Biblioteca Antônio Torres. Inventário de Caetano Luiz de Miranda. Maço 175, 2.o ofício.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

se exclui a possibilidade de que fossem fruto da sua própria arte. Possuía também inúmeras estampas – que serviam de modelo para os pintores desde a invenção da imprensa – cujos temas iam de religiosos a profanos, passando por temas históricos, vidas de santos, literatura, tendo nove de motivos não identificados.⁶ Provavelmente as gravuras das sibilas estariam entre elas. No entanto, o que aqui mais nos interessa é um livro dentre numerosos da sua notável biblioteca: "...Prespectivas dos Pintores dois vollumes in follio".⁷ Pelo fato de ser um tratado em dois volumes e em folio, nos leva a inferir que se tratava do *Perspectiva pictorum et architectorum* do jesuíta Andrea Pozzo, mas também pelo preço desconforme com outros volumes da biblioteca⁸. O tratado pretende ensinar a desenhar e a perspectivar pictoricamente estruturas arquitetônicas. Possui um conjunto de 102 e 118 estampas, respectivamente no primeiro e no segundo volume. Pozzo foi um artista genial que sistematizou a pintura de quadratura em um tratado que correu o mundo. Não é possível saber em que idioma estava o tratado em questão. Sabe-se que há uma tradução em português, no entanto, o tratado circulou seja em latim, seja em diferentes línguas vernáculas.⁹ A influência de Andrea Pozzo nas pinturas de quadratura das abóbodas em igrejas coloniais de Diamantina foi já objeto de outro trabalho.¹⁰ Essas pinturas têm a autoria de José Soares de Araújo, confirmada documentalmente (em algumas igrejas, no entanto, as pinturas foram atribuídas a seus discípulos). Todavia, a paleta de Caetano Luiz de Miranda aparece em muitos detalhes do conjunto contratado por aquele português, e ainda em tarjas atribuídas a Miranda. Exemplo disso é a tarja do consistório da igreja de São Francisco de Assis de Diamantina, de 1795.¹¹ Diferentes autores concordam que o José Soares de Araújo contou com outras mãos nas pinturas de teto. Antônio Fernando Santos lembra o fato de ele possuir dois escravos com a habilidade de pintar e atribui a pintura do forro da sacristia da Igreja do Carmo e os anjos dos balcões da nave central a Caetano Luiz de Miranda¹². Da mesma forma o fato de estar evidente que esses anjos foram pintados depois do traçado da falsa arquitetura de fundo (pela existência de áreas transparentes que permitem a visibilidade da quadratura sob elas) faz o autor afirmar que outros artistas teriam trabalhado com o pintor bracarense. Igualmente Myriam Ribeiro atribui a figura dos anjos mais delicados daquela abóboda que ela chama "graciosos meninos" a outras mãos, provavelmente de um discípulo.¹³ Luiz Jardim também afirma que aqueles anjos destoam do restante da pintura por serem de colorido claro e suave com fisionomia infantil e doce contrastando com o restante da pintura que seria pesada, de tonalidades recorrentes e anegrejadas¹⁴. Delson Júnior afirma que esses pintores trabalhavam juntos, em suas oficinas. Segundo esse autor, a pintura da Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matozinhos do Serro, que se compreende como arte total (uma vez que dialoga com a talha, a pintura e a escultura) e o teto do consistório da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Diamantina, teriam sido as duas grandes empreitadas adimplidas por Caetano¹⁵. Nenhuma dessas pinturas, no entanto, se destaca pela presença das estruturas de falsa arquitetura ou de quadratura. Somente nos véus quaresmais pintados por Caetano essas características aparecem e com visível influência das gravuras de Pozzo.

Além dos véus quaresmais há outras representações das sibilas em Diamantina. O teto da igreja de Nosso Senhor do Bonfim, um pequeno templo do século XVIII, tem um quadro central na capela-mor representando o descendimento da cruz. O que enreda o olhar do observador é, no entanto, o conjunto de quatro qua-

⁶SANTIAGO. Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830). Pp. 130-131.

⁷BAT. Inventário de Caetano Luiz de Miranda. Maço 175, 2.o ofício, fls.40f.

⁸Cf. a primeira edição do tratado: POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma: Gio. Komarek, 1693.

⁹Há uma tradução em português na Biblioteca Nacional de Portugal: POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. 1768. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de ResERVADOS. MF. F.R.

¹⁰Por aqui a história de uma pintura perdida.

¹¹MIRANDA. A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina. P. 155.

¹²SANTOS. A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização. P. 299.

¹³OLIVEIRA. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial. Pp. 27-37.

¹⁴JARDIM. A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais. P. 79.

¹⁵JÚNIOR. Caetano Luiz de Miranda um Pintor Rococó na Comarca de Serro Frio. P. 202.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

dros com figurações de sibilas entremeadas por cariátides que compõe uma estrutura de falsa arquitetura pouco refinada, se comparada com aquelas feitas por José Soares de Araújo. A escassez de refinamento e o pouco requinte da técnica pictural (que nos remetem à autoria de outro discípulo do pintor português) convivem com o refinamento e a raridade dos motivos: quadratura e sibilas contornadas por colunas de cariátides que não foram encontradas em outro lugar da colônia portuguesa.

O mito das sibilas teve um alcance temporal longo, sendo notável a sua sobrevivência em numerosos e diferentes espaços. Essas figuras foram representadas não só na pintura e na escultura (também na numismática, tapeçaria, em relevos, mosaicos, mármores incrustados, iluminuras, afrescos e pinturas de cavalete, polípticos, em gravuras desde os incunábulo) desde o império romano, tendo no renascimento italiano o momento privilegiado de suas figurações. Ainda que as primeiras representações sibilinas italianas datem da antiguidade, o grande sucesso da figuração das profetisas naquele país, a partir da contrarreforma, se repete também, dentre outros países, na França, na Espanha, na Alemanha, nas gravuras e nos polípticos dos países baixos.

Em se tratando da grande elasticidade do mito das sibilas e do seu imenso alcance espaço-temporal, cabe aqui tentar traçar o caminho das suas figurações até chegar à longínqua colônia portuguesa na América. Em Portugal, a tradição das sibilas é um pouco tardia em relação ao restante da Europa. Ali as suas representações plásticas são parcas se compararmos com outros países europeus, no entanto, efetivamente notáveis. No caso da literatura, antes de Antônio de Souza

Macedo (que em seu livro *Eva e Ave, ou Maria Triunphante*, do ano de 1676, abordou as profecias das doze sibilas)¹⁶, o Auto da Sibila Cassandra de Gil Vicente, datado de 1513 é um marco nesse sentido¹⁷. As profetisas estão presentes também em outras peças do mesmo autor, a saber, a Farsa da Lusitânia e a Exortação da Guerra¹⁸.

Diferentemente dessas, *Eva e Ave* de Macedo é já uma obra do século XVII, época em que a Península Ibérica passava por uma "onda de profetismo" de influência tanto muçulmana quanto israelita. Essas crenças proféticas teriam feito parte do arcabouço ideológico da restauração portuguesa de 1640 e sobreviveram ainda por algumas décadas naquele século. Tiveram uma força considerável na Espanha e assim se explica a incidência considerável de pinturas de sibilas na América espanhola, notadamente no México, no Peru e em Santelmo, na Argentina¹⁹.

Com relação às representações plásticas em Portugal destaca-se a porta Sul do Mosteiro dos Jerônimos e também a porta norte do Convento de Cristo em Tomar, nos quais há sibilas esculpidas por João de Castilho no início do século XVI, referidas dentre outros autores, por Pedro Dias²⁰ e por Paulo Pereira²¹. No púlpito de Santa Cruz de Coimbra encontram-se cinco sibilas associadas a profetas e doutores da Igreja, de autoria de Nicolau de Chanterene, esculpidas em 1522. Esse púlpito foi estudado por Pedro Dias²² e Fernando Jorge Artur Grilo²³. Ressalta-se também uma salva manuelina do Palácio da Ajuda (atualmente no *Victoria and Albert Museum*) na qual estão os bustos de 12 sibilas, referida por Maria José de Mendonça em um capítulo da História da Arte em Portugal²⁴. Registra-se apenas um ciclo de pinturas em Nossa Senhora de Machede, no Alentejo, estudadas por Vítor Serrão e Artur Goulart, do século XVIII, seguindo um programa elaborado um século antes (entre 1604 e 1625)²⁵. O projeto da pintura, assim como o

¹⁶A edição mais recente é: MACEDO, Antônio de Souza. *Eva, e Ave, ou Maria Triunphante*. Theatro da Erudicam, e da Philosophia Chrystam: Em Que se Representam Os dous Estados do Mundo, Cahido em Eva, e Le Vantado em Ave; No Patrocínio da Magestade Augustissima da Rainhados Ceos. Londres: Forgotten Books, 2018.

¹⁷VICENTE. Auto da Sibila Cassandra. Pp. 9-156.

¹⁸SERRÃO & GOULART. O ciclo de frescos com sibilas e profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico. P. 211-238.

¹⁹BAUZÁ. Il Mito della Sibilla e le Sibilledi San Telmo. P. 83-91.

²⁰DIAS. Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerônimos. Subsídios para a História da Arte Portuguesa. P. 5-340.

²¹PEREIRA. A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da arquitetura manuelina na grande Estremadura. P. 5-207.

²²DIAS. O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento. P. 95-99.

²³GRILO. Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511-1551). 2º vol.

²⁴MENDONÇA, Maria José de. As artes ornamentais no séc. XVI. In: História da Arte em Portugal, vol.

II Porto: Portucalense Editora, 1948, p. 428.

²⁵SERRÃO, Vítor & GOULART, Artur. Op. cit., pp. 211-238.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

programa integral de ornamentos da igreja, deveu-se a Pero Vaz Pereira, que, na segunda década do século XVII, possuía uma sólida formação humanista e italianizante. A tarefa de afrescar as paredes da igreja ficou a cargo de um pintor anônimo que cerca de um século depois, cumpriu à risca o programa de Pero Vaz. No que concerne a azulejaria existe um painel representando Eneias e a sibila Cumana, no Palácio Belmonte, da primeira metade do século XVIII²⁶. Na obra Eneida de Virgílio, a sibila tem o importante papel de guia do personagem principal, Eneias²⁷. Há ainda quatro sibilas em um baixo relevo adornando um portal de propriedade particular em Azeitão, Setúbal, dos finais do século XVIII²⁸.

As sibilas portuguesas são, no entanto, muito distintas daquelas pintadas na colônia portuguesa e nenhuma está contornada por estruturas de falsa arquitetura, ou relacionada de alguma forma com a quadratura.

As sibilas pintadas na abóboda da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina são: Tiburtina, Déléfica, Líbica e Frígia. As figuras estão representadas em meio corpo. Em Portugal como na colônia, a estrutura de falsa arquitetura não era finalizada por um quadro escorçado, em perspectiva. O uso da perspectiva manteve aí uma função de narrativa historiada em contraposição ao espetáculo próprio da quadratura em Roma (como nas pinturas dos tetos feitas por Andrea Pozzo), na medida em que utilizam o quadro recolocado e não o arrombamento do teto como continuidade da falsa arquitetura²⁹. As gravuras que servem de base iconográfica para essas sibilas, são, muito provavelmente as de Éliedu Boispouco posteriores a 1615 e inspiradas nas gravuras de Crispijn Van der Passe e Magdalena Van der Passe, do ciclo de 1615³⁰. Essas estampas constam do catálogo Gravures de laRueMontorgueil publicado em 2015 pela *Bibliothèque Nationale de France* de autoria de Séverin Lepape³¹. Ali as profetisas não guardam semelhança alguma com as sibilas de Nossa Senhora de Machede, único afresco com esse tema em Portugal. No que concerne ao quadro central identificamos a gravura que lhe deu origem, como sendo aquela de número 132 do *Evangelicaehistoriaeimages: exordineuangeliorum, quaetotoanno in missaesacrificiorecitantur, in ordinemtemporis vitae Christi digestae*, datado de 1593, de autoria do jesuíta Jerônimo de Nadal³².



²⁶ CORREIA. Questões de Iconografia e Fontes de Inspiração; as Metamorfoses de Ovídeo e a Eneida de Virgílio. P.81-86.

²⁷ Na obra Eneida Virgílio, a sibila aparece em distintas passagens. Ver a edição portuguesa: VIRGÍLIO. Bucólicas, Geórgicas, Eneida. Lisboa: Círculo de Leitores, 2012. 504p.

²⁸ MOREIRA. Três Baixos-relevos maneiristas de Azeitão. P. 83-100.

²⁹ Mello. A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de D. João V. Lisboa. P.83.

³⁰ MAGNANI. Modelos iconográficos da deposição de Cristo e das Sibilas nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-religiosa e persuasão na América Portuguesa. P.152-166.

³¹ LEPAPE. Gravures de laRue-Montorgueil. P. 236.

³² NATALI. Evangelicaehistoriaeimages: exordineuangeliorum, quaetotoanno in missaesacrificiorecitantur, in ordinemtemporis vitae Christi digestae. P. 132.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Fig.1: Imagem número 132 do *Evangelicaehistoriae imagines: exordineeuangeliorum, quaetotoanno in missae sacrificio recitantur, in ordinemtemporis vitae Christidigestae*, NATALI, Hieronymo, 1593. Quadro central da deposição da Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina. Foto de Bernardo Magalhães

Quanto às figurações das sibilas dos véus quaresmais, pouco foi identificado. Apenas o véu mais antigo, pertencente à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, representando a Líbica, traz semelhanças com uma gravura de Éliedu Bois e com a mesma sibila pintada na abóboda.

Cabe aqui esclarecer o que são esses objetos. Véus quaresmais são grandes panos usados para cobrir os crucifixos e os altares das igrejas na quaresma, durante as celebrações da paixão de Cristo. Não há consenso entre os liturgistas quanto ao significado do uso desses objetos – chamados ainda de véus da paixão e panos da fome – na celebração da Semana Santa. Antes da referência ao uso cristão desses tecidos, remetemo-nos às suas possíveis origens judaica ou veterotestamentária. No contexto medieval da atualização e espetacularização do sofrimento de Cristo as capelas eram cobertas com telas de grandes dimensões adornadas com os personagens dos episódios evangélicos da Paixão. É um ritual muito antigo que remonta ao século IX, provavelmente um resquício da separação dos penitentes públicos na igreja (eram os fiéis culpados de pecado grave depois do batismo e por isso deveriam se penitenciar publicamente). O significado litúrgico dessas telas é ainda hoje tema de discussão e não existe consenso com relação à sua completa inteligência. O padre Henri de Villiers explica o uso dos véus quaresmais também pela necessidade que têm os cristãos em se prepararem para viver o mistério da morte e da ressurreição de Cristo por meio do jejum (Villiers, s/d)³³. Neste sentido, no entanto, ele afirma que não se trata somente de compreender o jejum como uma privação de alimentos, mas igualmente como privação auditiva e visual. Para tanto, no passado, os órgãos e instrumentos musicais eram retirados das igrejas, e os sinos se calavam. No que concerne ao jejum do deleite estético visual, os véus quaresmais cobriam inteiramente o altar, impedindo a visão das belas imagens. Como exemplo dessa prática do passado, o autor afirma que em Paris, nos anos 1870, grandes véus de cor violeta ou cinza cobriam completamente os altares, desde o primeiro domingo da Quaresma, até a quarta-feira santa, quando eram descerrados enquanto se cantava, de acordo com o evangelho de São Lucas: “O véu do santuário rasgou-se ao meio, e Jesus deu um grande grito: Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito. Dizendo isso, expirou.”³⁴. Simbolicamente, o rasgar do véu representa o livre acesso ao Deus Pai facultado por Jesus Cristo. Ele rasga simbolicamente aquilo que separava os homens da presença de Deus, ou seja, o pecado. Seria uma referência ao véu do Santo dos Santos. Velar e consecutivamente desvelar seria então reviver o impedimento seguido da liberação do acesso ao divino, promovida por Cristo. Segundo Henri de Villiers, o uso dos véus quaresmais – que não era exclusividade de Paris ou da França – é bastante antigo, tendo sido atestado por vários concílios e estatutos medievais (a exemplo dos Concílios de Exeter em 1217, de Canterbury em 1220, de Winchester e de Evreux em 1240, e de Oxford em 1287). O mais antigo estatuto de uma abadia medieval que indica o uso de se fechar o santuário com um véu durante a quaresma são os *Consuetudines Farfenses*, da abadia de Farfã, vizinha a Roma, que remontam ao ano 1010. Tendo sido muito adornados até o fim da Idade Média, sobretudo na Alemanha, os véus quaresmais sobreviveram à reforma luterana e muitos chegaram até nós. Em outra interpretação dessa prática, Dom Prosper Guéranger afirma que o austero uso de cobrir a Cruz no período da Paixão significa para os cristãos a humilhação do Redentor, que foi forçado a esconder-se para não ser apedrejado pelos judeus.³⁵ Adornar um véu que pretende ocultar a beleza e interditar o deleite estético parece fazer parte da contradição intrínseca ao véu mesmo na sua concepção essencial (a dialética entre real e virtual, revelação e ocultação, fascínio e

³⁴Bíblia. N.T. Evangelhos. Lc 23: 45-36. P. 1976.

³⁵GUÉRANGER. L'annolitur-gico. - I. Avvento - Natale - Quaresima - Passione. P. 627-630.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

horror, desejo e proibição, transparência e opacidade, ignorância e conhecimento). Todavia, nem todos os véus quaresmais eram adornados. Muitos cumpriam sua função de velar com uma estética monocromática, ora negra, ora roxa. OPe. Edward McNamara, citando o historiador da liturgia Monsenhor Mario Righetti³⁶, também remete à Alemanha do século IX o costume de adornar os véus com os quais se cobriam os altares durante a quaresma³⁷. Segundo esse autor, o Concílio de Trento, referindo-se em particular à Santa Missa, motiva esse costume de velar recordando que a natureza humana é tal que não pode ser facilmente atraída para a meditação das coisas divinas sem ajuda externa: por esse motivo a Igreja oferece alguns ritos para introduzir as pessoas à contemplação e à piedade por meio desses sinais visíveis da religião. Tem ainda a intensa capacidade catequética e emotiva. Assim, na liturgia a presença da imagem é tão importante quanto a sua ausência. A ocultação dos santos e do próprio Cristo ajuda a alimentar a expectativa da Páscoa, o dia em que se oferecem novamente as imagens aos olhos de todos. O uso dos véus quaresmais se manteve em alguns locais. Ainda hoje, em várias igrejas, as imagens dos altares e os crucifixos são cobertos na última semana da Quaresma por panos roxos (Mcnamara, 2013)³⁸. Embora a tradição tenha se perdido em algumas regiões, é uma recomendação da Igreja, não sendo nem uma obrigação, nem uma interdição. Antes do Concílio Vaticano Segundo (1961-1965), na agora chamada Forma Extraordinária do Rito Romano, a igreja vestia-se de preto para reviver o luto pela morte de Cristo. Portanto, as imagens e os crucifixos eram cobertos de preto³⁹. Muitos véus quaresmais adornados sobreviveram na Europa, especialmente na Alemanha, na Áustria e na Suíça Alemã. Nestes países são chamados de *Fastentuch* ou *Hungertuch*, isto é, pano da fome, o que remete ao jejum da semana santa. Há ainda véus sobreviventes na Itália (especialmente na Sicília), na Espanha e França. Da Espanha, destaca-se um véu quaresmal existente hoje no *Victoria and Albert Museum*. Na França existe uma série de nove panos da paixão no Museu de Belas Artes de Reims, adornados com pinturas de cenas da paixão de Cristo, inclusive a rara cena da comunhão dos apóstolos. O período da sua datação é de entre 1460 e o início do século XVI⁴⁰. Em Portugal não existem registros de véus adornados, portanto a presença daqueles de Diamantina e Mariana e a sua origem permanecem, em certa medida um mistério. De todos os véus encontrados nesta pesquisa, apenas os de Diamantina, adornados com sibilas, possuem uma estrutura de falsa arquitetura. Também as sibilas em véus são exclusividade da colônia portuguesa da América. Somente em Gurk, na Áustria, em um véu do século XV no qual estão representados 99 quadros do livro sagrado, há um quadro no qual se representa a lenda da sibila Tiburtina e do imperador Augusto. A lenda trata da predição feita pela Tiburtina ao imperador, que, tendo sido chamado pelo povo de divino, lhe pergunta se seria oportuno fazer-se venerar como um deus. A sibila teria sugerido ao imperador um jejum de três dias, ao fim do qual ela lhe revelou o verdadeiro Deus, apontando para o céu que se abriu, aparecendo a Virgem Maria com o Menino Jesus. Augusto, que caíra de joelhos diante da aparição, teria dedicado um sacrifício ao Menino, o primeiro destinado ao verdadeiro Deus por um pagão. Essa lenda teve enorme sucesso, sendo extensamente apropriada e difundida. A fonte mais acessível para o leitor de língua portuguesa é sem dúvida Jacopo da Varazze, em sua *Legenda Áurea, Vida de Santos*⁴¹.

³⁶Para a história da liturgia, indico a leitura de RIGHETTI, Mario. *Storiadella Liturgia*. Milano: Ed. Ancora, 2005. 2243p.

³⁷MCNAMARA. La velatiodel-laimmagini durante il tempo di-Quaresima (n.p).

³⁸MCNAMARA, Edward. Il colore per lavelaturadellacroce, 2013. (n.p).

<https://it.zenit.org/2013/03/22/il-colore-per-la-velatura-della-croce/>. Acesso em 05/08/2020.

³⁹S.J. JUNGSMANN. *Missarum Sollemnia*. P. 147-182.

⁴⁰FAVRE-COMMUNAL. La Passiondumusée de Reims. Étude techniqueeticono graphique de toilespeintesduXVesiècle. P. 357-371. Disponível em

http://www.persee.fr/doc/mefr_11239883_1999_num_111_1_3698. Acesso em 05/08/2020.

⁴¹VARAZZE. *Legenda Áurea Vida de Santos*. P. 98-99.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".



Fig. 2: Detalhe do Véu Quaresmal de Gurk com a lenda da Sibila Tiburtina foto Maria Cláudia Magnani e Véu Quaresmal de Gurk exposto na Semana Santa disponível em <https://www.locusiste.org/blog/2015/03/veiling-images-in-lent> acesso em 22 de agosto de 2020

Não existem documentos comprovando a autoria da execução dos véus quaresmais de Diamantina, além de um único registro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. A autoria das pinturas foi atribuída pelos pesquisadores que fizeram seu inventário no IPHAN, inclusive desconhecendo aquele registro. Os mais sofisticados, tanto na figuração humana quanto na quadratura, são atribuídos a Caetano Luiz de Miranda, pintor nascido na colônia e dileto discípulo de José Soares de Araújo, pintor português. A partir dos mencionados volumes do tratado constante do inventário de Miranda podemos pensar que esse pintor tenha sido inspirado pelo autor jesuíta a criar os nichos falsos de suas sibilas. Com o tempo, a pintura dos outros véus tornou-se cada vez mais ingênua e a quadratura tornou-se uma cópia mal utilizada nas mãos de pintores cada vez menos sofisticados. É evidente que os autores dos véus de Diamantina encontraram inspiração nos textos clássicos e também nas imagens dos livros e gravuras que circulavam separadamente. O fato de se mencionar os textos de Pozzo na biblioteca de Miranda sugere a consistência da hipótese da correlação entre a quadratura brasileira, de Diamantina e o artista trentino.

Como dito anteriormente, cada uma das sibilas representadas no antigo Arraial do Tijucu está envolvida em uma estrutura de quadratura. Como já comprovamos a influência de Andrea Pozzo na pintura colonial de Diamantina⁴², podemos também pensar que nos nichos dos véus quaresmais encontram-se inspiração no tratado do pintor jesuíta.

De acordo com o inventário dos panos quaresmais de Diamantina feito no IPHAN, seriam de autoria de Caetano Luiz de Miranda, os seguintes véus, nos termos dos documentos: uma Sibila Tiburtina do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, datada de 1799/1800 (?), autoria de Caetano Luiz de Miranda (?), dimensões 495 cm por 344 cm, inventá-

⁴²MAGNANI. Quadratura e quadros perspéticos nas Minas Gerais dos Diamantes, Brasil: século XVIII. P. 283-296.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

rio número MG- 95.122.098; uma Sibila Líbica do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, datada do final do século XVIII, autoria atribuída a Caetano Luiz de Miranda, dimensões 490 cm por 390 cm, inventário número MG-95.121.074; uma Sibila Eritreia do acervo da Sé Catedral de Santo Antônio, datada da segunda metade do século XVIII, autoria Caetano Luiz de Miranda (?), dimensões 460 cm por 351 cm, inventário número MG-95.127.056 (esta peça está desaparecida); uma Sibila Cimeria do acervo da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, datada de 1799/1800 (?), autoria atribuída a Caetano Luiz de Miranda, dimensões 455 cm por 258 cm, inventário número MG-95.126.080; uma sibila Europeia do acervo da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, datada de 1799/1800 (?), autoria atribuída a Caetano Luiz de Miranda, dimensões 454 cm por 257 cm, inventário número MG-95.126.079.

O véu quaresmal pertencente à Igreja de Nossa Senhora do Amparo esteve desaparecido, foi reencontrado e devolvido à Diamantina. Hoje se encontra no escritório do IPHAN. Nesse pano, que sofreu intervenções aparentemente não profissionais e parece ter sido lavado, está representada uma Tiburtina. De acordo com a descrição de Alves podemos identificar uma “mulher jovem vestida com túnica, dalmática e manto; calçada com sandálias de tiras; na cabeça um diadema; traz um livro aberto e um bastão terminado em esponja.”⁴³



Fig. 3: Vêu quaresmal com Tiburtina de Caetano Luiz de Miranda, Igreja do Amparo. Foto: Bernardo Magalhães

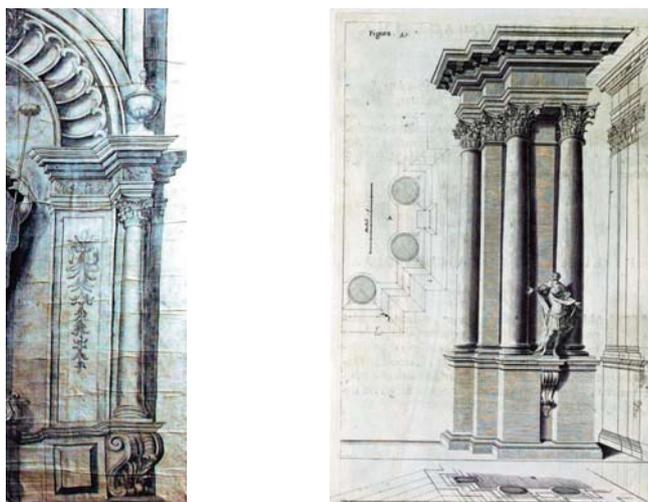


Fig. 4: Detalhe do véu quaresmal da Igreja do Amparo e figura 51 do volume I – Tratado de Andrea Pozzo (detalhe)

⁴³ ALVES. O ciclo pictural das sibilas de Diamantina. P. 160.

Dossiê:
“A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica”.

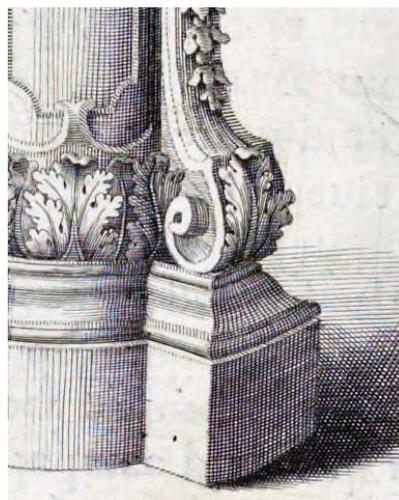
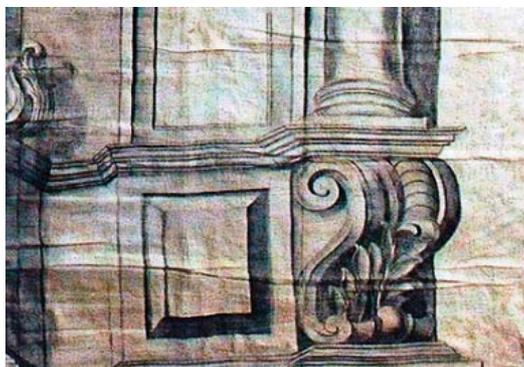


Fig. 5: Detalhe do véu quaresmal da Igreja do Amparo. Figura 25 volume II do tratado de Pozzo, (detalhe)

O véu quaresmal com a sibila Líbica de Nossa Senhora do Carmo, por suas características, é provavelmente o mais antigo dentre os que sobreviveram. A atribuição deve ser revista. Sugerimos *a priori* a autoria de José Soares de Araújo. A representação da profetisa não condiz em todos os detalhes com o refinamento peculiar de Caetano Luiz de Miranda nas figurações humanas. É uma pintura inacabada que atualmente está em um estado lamentável de degradação pelo tempo, umidade e acondicionamento inadequado. É a única figuração da qual identificamos a gravura original, como sendo a estampa francesa de Élie de Bois⁴⁴. Retomando a descrição de Alves podemos identificar uma “mulher jovem vestida com túnica, dalmática e manto; sobre a cabeça um chapéu cônico, com abas em bico, envolvido em véu; traz na mão uma palma.”⁴⁵ A Líbica está envolvida em estrutura de quadratura inacabada, e atualmente pouco visível por estar extremamente degradada. Ainda assim, o entablamento, os capiteis e as colunas poderiam ser também comparados com os desenhos de Andrea Pozzo. No livro de despesa 01 de 1765 da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo, na folha 66v, com a data de 1779 consta: “Pgto. Pa. feitiço de 2 nichos pa as Sibilas”⁴⁶. Presume-se que se trate dos falsos nichos pintados nos panos quaresmais. No entanto, não consta quem teria recebido o pagamento. Provavelmente existiam dois panos com sibilas, um para cada altar colateral. Na Igreja do Rosário (que teve um pano desaparecido, não inventariado, mas catalogado por Alves)⁴⁷; na do São Francisco (que teve uma sibila desaparecida, não inventariada, e também catalogada por Alves)⁴⁸; na das Mercês; e na do Rosário de São Gonçalo do Rio das Pedras (contando ainda com duas sibilas cada uma), existiam dois véus com sibilas para os altares colaterais. Destarte, presume-se que a Ordem Terceira do Carmo também possuísse um tecido adornado com sibila para cada altar.

⁴⁴ LEPAPE. Gravures de la Rue-Montorgueil. P. 238.

⁴⁵ ALVES. O ciclo pictural das sibilas de Diamantina. P. 160.

⁴⁶ VOTC - Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo - Livro de Despesa - 01 - 1765. Fl. 66v (1779).

⁴⁷ ALVES. O ciclo pictural das sibilas de Diamantina. P. 160.

⁴⁸ Idem, ibidem.

Dossiê:
“A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica”.



Fig. 6: Detalhe do véu quaresmal com a sibila Líbica da Ordem Terceira do Carmo (1779c.) atribuída a Caetano Luiz de Miranda e gravura de Éliedu Bois(1605-1620) disponível no acervo digital do PESSCA (<https://colonialart.org/artworks/2108A>). Acesso em 23/08/20.



Fig. 7: Comparação do estado de degradação do Véu Quaresmal com a sibila Líbica da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo entre 2015 e 2019. Fotos Bernardo Magalhães

O véu com a representação da Sibila Eritreia pertencente ao acervo da Sé Catedral de Santo Antônio está desaparecido. Como dito anteriormente está inventariado e foi assim descrito por Alves: “Mulher jovem vestida com túnica, dalmática e manto; calça botas de cano alto; com diadema na cabeça. Segura livro onde se lê: *Iesus Crhistus Filius Dei Salvator*.”⁴⁹ Há uma foto no inventário do IPHAN, na qual, apesar da má qualidade, pode-se verificar um falso nicho sofisticado com o efeito de tridimensionalidade próprio daqueles atribuídos a Miranda.

O véu quaresmal com a representação da Sibila Cimeria do acervo da Igreja de Nossa Senhora das Mercês foi restaurado em 2019, com financiamento do FEC – Fundo Estadual de Cultura – do Estado de Minas Gerais, por meio de um projeto da Diarte – Instituto de Arte e Cultura de Diamantina, aprovado em 2016. Na descrição de Alves pode-se ler: “mulher jovem vestida com túnica e dalmática; sobre a cabeça um diadema com véu comprido; traz um livro aberto e uma vela acesa envolvida por uma espécie de cardo.”⁵⁰ As representações da Cimeria e da Euro-

⁴⁹Idem, ibidem.
⁵⁰Idem, ibidem.

Dossiê:
“A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica”.

peia da mesma igreja são as únicas pinturas documentadas no Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês:

P. 2 Cibilas^a os Altares Colaterais a Caet^o Luiz de Miranda.....// 4 // ⁵¹

Também Martins cita a mesma documentação da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês:

MIRANDA, Caetano Luiz de
DIAMANTINA – IGREJA DE N. S^a DAS MERCÊS
1799/1800 – Recebeu 4/8^{as}. de “2 Cibilas p.^a os Altares Colaterais”
(L^o. de “Receita e Despesa” da respectiva Irmandade, fls. 148).⁵²

Apesar da existência desse registro, o inventário de 1995 (MG-95.126.080) afirma a “atribuição” a Miranda, apontando o desconhecimento da documentação à época.



Fig. 8: Vêu Quaresmal com a sibila Ciméria, pertencente à Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, foto de Patrícia Reis.



Fig. 9: Figura 64, volume I do Tratado de Andrea Pozzo e Detalhe do vêu quaresmal com a sibila Ciméria, do acervo da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês. Foto de Patrícia Reis

⁵¹ AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina Cx373 – B1 – A – Irmandade de N. S. das Mercês Arraial do Tejuco – Livro de Receitas e Despesas – 1770/ 1804. Fl 148.
⁵² MARTINS. Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. P. 49.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

As mesmas referências documentais e de arquivos se aplicam ao pano quaresmal representando a sibila Europeia, do acervo da Igreja de Nossa Senhora das Mercês. Também este pano foi restaurado na mesma oportunidade. Alves assim a descreve: "mulher jovem vestida igual à anterior; traz um livro aberto e um bastão terminado em bandeirola"⁵³. Também esse autor afirma serem aquelas duas as únicas sibilas do Tijuco cujas autorias das pinturas estão documentadas.



Fig. 10: Vêu Quaresmal com a sibila Europeia, pertencente à Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, foto de Patrícia Reis e Figura 15, volume II do Tratado de Andrea Pozzo.

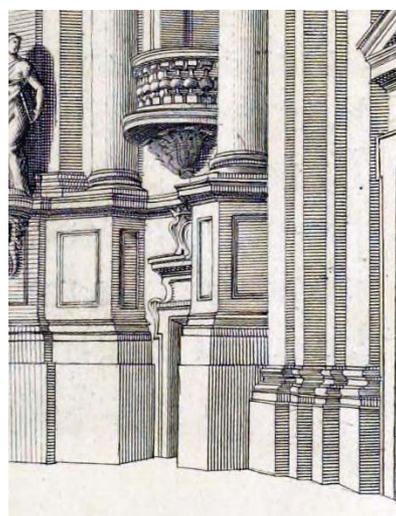


Fig. 11: Detalhe do véu Quaresmal com a sibila Europeia, pertencente à Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, foto de Patrícia Reis e Figura 73, volume II do Tratado de Andrea Pozzo, detalhe.

É possível imaginar também que os trabalhos de pintura tenham sido feitos por mais de um pintor, se lembrarmos, por exemplo, de que José Soares de Araújo era mais hábil na quadratura e Caetano Luiz de Miranda nas figurações humanas. Recordando que nas abóbodas das igrejas, essa situação de múltiplos pintores está já demonstrada. Araújo viveu até 1799, data das pinturas dos panos mais recentes dentre os atribuídos a Miranda. Fato digno de nota, já aqui mencionado, é que o tratado de Pozzo está registrado no inventário de Miranda, ainda que a quadratura não tenha sido sempre uma sua escolha como frequentemente foi a de Araújo. Ainda que não te-

⁵³ ALVES. O ciclo pictural das sibilas de Diamantina. P. 160.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

nhamos com exatidão essas informações, fato é que as estruturas de quadratura desses véus atribuídos a Caetano ou com a comprovação documental de sua autoria são extremamente eficientes do que diz respeito à falsa ampliação dos espaços e à impressão de profundidade tridimensional dos nichos fingidos. Outros pintores, ainda que mantivessem sempre o falso nicho nas demais peças de tecido, não obtiveram o mesmo efeito ou demonstraram a mesma habilidade. O engano do olho por meio da arquitetura fingida oferecia um impacto visual persuasório, condizente com a arte do barroco em geral, na sua passionalidade intencional. Conjuntamente, a intenção persuasória das pinturas das sibilas como videntes do futuro e do uso da falsa arquitetura dos véus quaresmais do Tijuco, portavam a eficácia no sentido de compactuar com a ordenação de uma sociedade colonizada, cristã e católica.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Célio Macedo. O ciclo pictural das sibilas de Diamantina. In *Imagem Brasileira*. N.º3. 2006. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. P.155-163.
- BAUZÁ, Francisco Hugo. Il Mito della Sibilla e le Sibilledi San Telmo. In *Critica d'Arte Rivista Trimestrale dell' Università Internazionale dell' Artedi Firenze* 8, Firenze. P. 83-91. 2004.
- BÍBLIA. N.T. Evangelhos. *Evangelho de São Lucas*. capítulo 23, versículos 45 a 46. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Editora Paulinas, 1980. 2366p.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo. Questões de Iconografia e Fontes de Inspiração: as Metamorfoses de Ovídeo e a Eneida de Virgílio. *Barroco Actas do II Congresso Internacional*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto. 2001. P.81-86.
- COSTA, Manuela Pinto da. Tecidos e têxteis portugueses do século XVII ao século XVIII, in *Actas do IV Congresso Histórico de Guimarães*. Guimarães. P. 153-181. 2009.
- DIAS, Pedro. *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerônimos. Subsídios para a História da Arte Portuguesa*. XXXVI. Coimbra: Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993. 340p.
- _____. *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra/CENEI, 1996. 248p.
- FAVRE-COMMUNAL, Monique. La Passion du musée de Reims. Étude technique et iconographique de toiles peintes du XVIII^e siècle. *Mélanges de l'École française de Rome Moyen-Âge*. Année 1999. Volume 111. Numéro 1 p. 357-371. Disponível em http://www.persee.fr/doc/mefr_11239883_1999_num_111_1_3698. Acesso em 05/08/2020.
- GUÉRANGER, Prosper. *L'annoliturgico. - I. Avvento - Natale - Quaresima - Passione*. trad. it. P. Graziani, Alba, 1959. 2243p. Disponível em <http://www.unavoce-ve.it/pg-quaresima-dom4.htm> acesso em 05/08/2020.
- GRILO, Fernando Jorge Artur. *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c.1511-1551)*. 2000. 2º vol. Tese de Doutorado em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2000.
- JARDIM, Luiz. A Pintura Decorativa em algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N.º 3. Rio de Janeiro, 1939.
- JÚNIOR, Delson Aguinaldo de Araújo. Caetano Luiz de Miranda um Pintor Rococó na Comarca de Serro Frio. *XII EHA – Encontro De História da Arte – Unicamp*. Campinas. Pp. 199-209. 2017.
- LEPAPE, Séverine. *Gravures de la Rue Montorgueil*. Paris: BNF, 2016. 359p.
- MACEDO, António de Souza. *Eva, e Ave, ou Maria Triumphant. Theatro da Erudicam, e da Philosophia Chrystam: Em Que se Representam Os dous Estados do Mundo, Cahido em Eva, e Le Vantado em Ave; No Patrocinio da Magestade Augustissima da Rainha dos Ceos*. Londres: Forgotten Books, 2018. 636 p.
- MCNAMARA, Edward. *Il colore per lavelatura della croce*. 2013. (n.p). <https://it.zenit.org/2013/03/22/il-colore-per-la-velatura-della-croce/>. Acesso em 05/08/2020.
- MCNAMARA, Edward. *La velatiodelle immagini durante il tempo di Quaresima*. 2016 (n.p). Disponível em: <https://cooperatori-veritatis.org/2016/03/11/la-velatio-della-immagini-durante-il-tempo-di-quaresima/> acesso em 22/08/2020.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. *Cultura Pictórica e o Percurso da Quadratura no Arraial do Tijuco no século XVIII: entre o decorativo e a persuasão*. 2013. 428f. Tese de Doutorado (Programa de Pós Graduação em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

_____. Modelos iconográficos da deposição de Cristo e das Sibilas nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-religiosa e persuasão na América Portuguesa in *O Barroco na América Portuguesa: Novos Olhares*. OLIVEIRA, Carla Mary e HONOR, André Cabral (org.). Sevilha/ João Pessoa: EnredArs /CCTA, 2019. P. 152-166.

_____. Quadratura e quadros perspécticos nas Minas Gerais dos Diamantes, Brasil: século XVIII. In MORENO, José Manuel Almansa, MELLO, Magno Moraes MARTÍN, Rafael Molina. *La Pintura Ilusionista entre Europa y America. Universo Barroco Iberoamericano*. 12º volumen. EnredArs: Sevilla, España, 2020. P. 283-296.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: MEC/Publicações do IPHAN, nº 27. 1974. 2º vol. 335p.

MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. 277p.

MIRANDA, Selma Melo. *A Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2009. 330p.

MOREIRA, Rafael de Faria. Três Baixos-relevos maneiristas de Azeitão, in *Belas-Artes*. Lisboa. Editora: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2.ª série, n.º 31. 1979. P. 83-100.

NATALI, Hieronymo. *Evangelicaehistoriaeimagines :exordineeuangeliorum, quae toto anno in missaesaesacrificiorecitantur, in ordinemtemporis vitae Christi digestae*. 1593. Disponível em: <https://archive.org/stream/evangelicaehisto00pass#page/n277/mode/2up> acesso em 22/08/20.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial. In *Revista Barroco*. Conselho de Extensão da UFMG: Belo Horizonte. nº10. P. 27-37. 1978/79.

PEREIRA, Paulo. *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da arquitectura manuelina na grande Estremadura*. Coimbra: Instituto da Universidade de Coimbra/Faculdade de Letras, 1990. 207p.

POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorumetarchitectorum*. Roma: Gio. Komarek, 1693.

_____. *Perspectiva PictorumetArchitectorum*. Tradução de Frei Francisco de Sam José. 1768. Biblioteca Nacional de Portugal. Divisão de Reservados. MF. F.R.

RAGGI, Giuseppina. Italia&Portogallo: unincrociodisguardisull'artedella quadratura. In ALESSANDRINI, NUNZIATELLA et al. *Di buonaffetto e commercio: relazioni lusoitalianas nos séculos XV-XVIII*. Lisboa, Centro de História de Além-Mar, 2012. P. 177-211.

RIGHETTI, Mario. *Storiadella Liturgia*. Milano: Ed. Ancora, 2005. 2243p

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. 2009. 367f. Tese de Doutorado (Programa de Pós Graduação em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SANTOS, Antônio Fernando B. *A Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina e as Pinturas ilusionistas de José Soares de Araújo: identificação e caracterização*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG/EBA, 2002.

S.J. JUNGSMANN, J.A. *MissarumSollemnia*. São Paulo: Paulus, 2008. 965p.

SERRÃO, Vítor & GOULART, Artur. O ciclo de frescos com sibilas e profetas da igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico. In: *Artis Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa. V.3. P. 211-238. 2004.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea Vidas de Santos*. São Paulo: Cia das Letras, 2003. 1039 p.

VILLIERS, Henri. *Le Voile de Carême – Velum Quadragesimale. Liturgie& Musique Sacrée Traditionnelles*. Fev. 2015 (n.p.). Disponível em: <http://schola-sainte-cecile.com/2015/02/28/le-voile-de-careme-velum-quadragesimale/> acesso em 22/08/20.

VICENTE, Gil. *Auto da Sibila Casandra*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 156p.

VIRGÍLIO. *Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2012. 504p.

Fontes Documentais

AEAD – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina Cx373 – B1 – A – Irmandade de N. S. das Mercês Arraial do Tijuco – Livro de Receitas e Despesas – 1770/ 1804. Fl 148.

BAT – Biblioteca Antônio Torres. Inventário de Caetano Luiz de Miranda. Maço 175, 2.o ofício.

VOTC – Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo. Livro de Despesa - 01 – 1765. Fl66v (1779).

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

A (re)descoberta da pintura do forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo: de painel invisível a marco na história da arte paulista

The (re) discovery of the painting of the ceiling of the Church of the Third Order of Carmo of São Paulo: from an invisible panel to a landmark in the history of São Paulo art

Eduardo Tsutomu Murayama

Doutor em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista -UNESP

Professor do Instituto Federal de São Paulo -IFSP

eduardomurayama@yahoo.com

Recebido em: 04/08/2020 – Aceito em 31/08/2020

Resumo: O presente texto descreve o processo de (re)descoberta e restauro da chamada “pintura invisível” do padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. A teoria sobre a existência de uma pintura oculta na igreja carmelita foi levantada pelo crítico de arte Mário de Andrade (1893-1945), no início da década de 1940. O escritor modernista, que estudava o artista colonial para uma biografia, suspeitou que a pintura visível na porção central do forro da nave estava deslocada geometricamente em relação aos elementos arquitetônicos do templo e que a composição não condizia com os aspectos plásticos e estilísticos do sacerdote artífice. O painel de Jesuíno poderia ainda existir intacto por baixo de outras camadas de pintura acrescentadas posteriormente? O tombamento da suposta pintura invisível, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, no final da década de 1990, comprovou que sim, a composição de Jesuíno ainda existia e estava em condições de ser recuperada. Finalmente, a restauração coordenada pelo historiador Carlos Cerqueira, em parceria com a equipe do restaurador Júlio Moraes, executada entre 2008 e 2012, resgatou o forro setecentista. Análises e comparações com outras obras do mesmo artista, que deixou relevantes trabalhos na cidade de Itu, também em processo de restauro, justificam porque a composição paulistana se converteu no ápice da obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo e um marco para a história da arte paulista.

Palavras-Chaves: Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Pintura Colonial Paulista.

Abstract: The (re)discovery of the painting on the ceiling of the Church of Ordem Terceira do Carmo de São Paulo: of invisible panel to landmark in the São Paulo’s art history. This paper describes the process of (re)discovery and restoration of the “invisible painting” of priest Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) in the Church of Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. The theory on the existence of a hidden painting in the Carmelite church was raised by the art critic Mário de Andrade (1893-1945), in the early of the 1940s. The modernist writer, who studied the colonial artist for a biography, was suspected that the visible painting in the central portion of the ceiling it was displaced geometrically in relation to the architectural elements of the temple and the composition did not fit the stylistic and aesthetic aspects of the priest artist work. The Jesuíno panel could still be intact beneath other layers of paint added later? The preservation of the supposed invisible painting by the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, in the late 1990s, proved that yes, Jesuíno composition still existed and was able to be recovered. Finally, the coordinated restoration by historian Carlos Cerqueira, in partnership with the restorative team of Julio Moraes, executed between 2008 and 2012, rescued the eighteenth century ceiling. Analyzes and comparisons with other works by the same artist, who also left relevant paintings in the city of Itu (in the restore process), justified why this paulistana composition of the priest Jesuíno do Monte Carmelo became his better work and a milestone in the São Paulo’s art history.

Keywords: Priest Jesuíno do Monte Carmelo. Church of Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Paulista Colonial Painting.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Introdução

A Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo e o padre Jesuíno do Monte Carmelo

Em dezembro de 1927 o Governo do Estado de São Paulo publicou um decreto desapropriando o prédio e os terrenos pertencentes ao antigo Convento do Carmo da cidade de São Paulo para a construção do Palácio do Congresso.¹ A desapropriação desse espaço, ocupado por mais de três séculos pelos frades carmelitas, fazia parte do plano de remodelação do centro histórico da capital – a exemplo do que também ocorreu em inúmeras outras cidades pelo país afora no mesmo período –, e que, no caso paulistano, visou transformar as antigas construções de taipa, muitas delas em ruínas e amontoadas em ruas estreitas e desalinhadas, nas avenidas largas e edificações de concreto de uma metrópole moderna. Nos anos que se seguiram, os frades da Ordem Primeira do Carmo abandonaram o prédio secular e se instalaram em um novo templo – no bairro paulistano da Bela Vista – construído com a indenização paga pelo governo.²

Os primeiros religiosos da Ordem do Carmo chegaram à Vila de São Paulo de Piratininga em 1592, vindo da cidade litorânea de Santos. Instalaram-se, então, num terreno localizado numa das extremidades da colina sobre a qual a cidade inicialmente tomou forma, numa esplanada próxima da ladeira que desembocava na várzea do rio Tamanduateí e uma das vias de acesso ao vilarejo.³ Ali, os frades carmelitas construíram e reconstruíram seu convento e a sua igreja em várias etapas entre o final do século XVI e o início do século XX.⁴ Por fim, a desapropriação do terreno dos religiosos, além de ceder espaço para o que atualmente é o edifício da Secretaria da Fazenda do Estado, também serviu para a abertura e ampliação de uma importante via de ligação entre o centro e as demais regiões da cidade, a Avenida Rangel Pestana.

Além do convento e da igreja da Ordem Primeira, fazia parte do chamado "Conjunto do Carmo", naqueles séculos de formação da capital, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Esta se situava exatamente contígua e alinhada ao convento e à igreja dos frades. Não se sabe exatamente quando os irmãos terceiros carmelitas de São Paulo construíram sua própria capela, embora alguns historiadores indiquem os possíveis anos de 1632, 1648, 1676, 1691 ou ainda 1697.⁵ Milagrosamente, a Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da cidade de São Paulo, nome oficial do templo dos irmãos terceiros carmelitas, sobreviveu à perda dos edifícios adjacentes, ficando o seu entorno totalmente descaracterizado. Todavia, apesar das reformas e remodelações ocorridas em seu interior ao longo dos anos, uma composição do final do século XVIII ficou escondida e pôde ser recuperada. E a relevância desse resgate é ainda maior se pensarmos na destruição das pinturas que ornamentavam a igreja da Ordem Primeira.

Nesse panorama de demolições que arrasou os quarteirões do centro da cidade, se perdeu o primeiro trabalho executado em São Paulo pelo artista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819), mais conhecido pelo nome que adotou quando assumiu a vida religiosa, padre Jesuíno do Monte Carmelo. Tratava-se,

¹ Decreto-Lei do Governo do Estado de São Paulo nº 4319, de 16 de dezembro de 1927.

² A indenização paga pelo Governo do Estado foi de 4.260.000\$000 réis, de acordo com o Decreto-Lei nº 4405, de 13 de abril de 1928 e Decreto-Lei nº 4566, de 01 de março de 1929. Com esse valor os frades carmelitas compraram uma chácara na região da Bela Vista e lá construíram um novo convento e igreja em estilo "neocolonial", projeto de Georg Przyrembel, inaugurado em 1934. Peças de imaginária, alfaias e alguns dos altares do período colonial da antiga igreja demolida foram desmontados e remontados na nova igreja. Atualmente é conhecida como Basílica de Nossa Senhora do Carmo.

³ O terreno onde se assentou o Conjunto do Carmo foi doação do governante da Capitania de São Vicente, Brás Cubas. ARROYO, Leonardo. Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 60.

⁴ Uma grande reforma executada no convento e igreja dos frades é citada em carta de Dom Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, governador geral da Capitania de São Paulo, para o Marquês de Pombal, então Conde de Oeiras, datada de 10 de dezembro de 1766: "(...) os mais suntuosos e melhores são a Sé, este colégio que foi dos Jesuítas, especialmente o seminário em que estou aquarelado, a Igreja do Carmo, e seu convento que se está reedificando, a de São Bento, que não está acabado, e o de São Francisco que é antigo, e o pretendem reformar; há mais um recolhimento de mulheres coisa limitada (...)". TOLEDO, Benedito Lima de. São Paulo: três cidades em um século. São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades, 2004, p. 11.

⁵ Todavia, é fato que a construção original era do século XVII, não mais existente. Já o interior foi remodelado diversas vezes entre o século XVIII e o início do XX. As fachadas frontal e lateral são, basicamente, de uma reforma realizada na metade da década de 1920. Cf. MONTEIRO, Raul Leme. Carmo: patrimônio da história, arte e fé. São Paulo, 1978.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

justamente, da pintura localizada no forro da igreja dos frades carmelitas, executada possivelmente entre 1794 e 1795. Não se conhece nenhum registro fotográfico ou descrição detalhada da pintura que foi destruída. O atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) seria criado apenas ao final da década de 1930, ou seja, lamentavelmente, por uma questão de poucos anos entre a demolição do convento e da igreja da Ordem Primeira (a partir de 1928) e o tombamento dos primeiros bens pelo órgão federal, parte da obra pictórica do padre Jesuíno não sobreviveu.⁶

Quanto à curiosa figura do padre Jesuíno do Monte Carmelo, sabe-se que era natural da cidade litorânea de Santos⁷, mas que passou a maior parte da sua vida na cidade de Itu. Foi dourador, pintor de tetos de igreja, encarnador de imagens de santos, músico e arquiteto. Não se sabe com quem aprendeu o ofício de pintor – por isso é considerado um artista autodidata – mas enquanto esteve na cidade de Itu trabalhou com o pintor José Patrício da Silva Manso (1740-1801), renomado artista paulista dos setecentos e considerado seu suposto mentor. Em parceria, pintaram painéis decorativos para a capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, na década de 1780.⁸ Jesuíno também realizou as pinturas da Igreja do Carmo dessa cidade, o que teria lhe rendido o convite para pintar o teto das igrejas carmelitas de São Paulo, a partir de 1794. Por conta de sua piedosa devoção à Nossa Senhora do Carmo, enquanto esteve em São Paulo, já viúvo, Jesuíno resolveu consagrar-se à vida religiosa. Estudou enquanto exercia suas atividades de pintura e em 1798 foi ordenado sacerdote. Retornou para Itu e lá permaneceu até o fim da vida, onde se dedicou a construir e a decorar, com o auxílio dos filhos, a Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio.

A teoria da pintura invisível do padre Jesuíno do Monte Carmelo e sua (re)descoberta

Enquanto esteve em São Paulo, o padre Jesuíno do Monte Carmelo realizou três trabalhos de pintura: (1) entre 1794 e 1795 a pintura do teto da Igreja da Ordem Primeira do Carmo – obra perdida; (2) entre 1795 e 1796 as pinturas decorativas da capela do Recolhimento de Santa Teresa – também demolido, no final da década de 1910⁹ e (3) entre 1796 e 1798 a pintura do teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo.

Foi a terceira obra executada por Jesuíno em São Paulo, o forro da nave da capela dos irmãos terceiros do Carmo, que chamou a atenção de um dos principais intelectuais brasileiros do século XX, Mário de Andrade (1893-1945). É graças ao olhar crítico e perspicaz do escritor modernista que se deve a “redescoberta” e a recuperação desta que pode ser considerada a obra-prima do padre Jesuíno e a mais bela pintura de teto de igreja colonial da cidade de São Paulo. Inclusive, Mário de Andrade já considerava Jesuíno “o maior representante do barroco paulista”.

Ao final da década de 1930, enquanto inventariava os monumentos do estado de São Paulo que mereciam ser tombados pelo recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Mário de Andrade, como assistente técnico da 6ª Região do SPHAN, visitou a Igreja da Ordem Terceira do Carmo e

⁶No âmbito das pinturas de forro das igrejas setecentistas paulistas, apenas poucos exemplares chegaram até nós intactos – as igrejas das Ordens Terceiras (do Carmo e de São Francisco), a Igreja da Ordem de São Francisco, da Irmandade da Boa Morte e do Convento da Luz, e vale ressaltar que nenhuma delas dentro da perspectiva arquitetônica de quadratura, no estilo sottinsù. Nos tetos das igrejas paulistas do século XVIII parece ter prevalecido a perspectiva aérea à maneira veneziana, com figuras esvoaçantes na parte central – a Virgem, Cristo, Santíssima Trindade – observadas por proissões de santos, mártires e fiéis presos aos entablamentos. E embora no estado de São Paulo tenham sido preservados alguns exemplares da pintura de forros de período anterior às pinturas ilusionistas, como os forros ornamentais – os grotescos de arabescos florais da Capela de Santo Antônio (1681), em São Roque, e de outros tetos em caixotão, o único exemplar de pintura em perspectiva arquitetônica é o da Igreja do Carmo de Mogi das Cruzes (1802), de Manoel do Sacramento. TIRAPELI, Percival (org.). Arte Sacra Colonial: barroco memória viva. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, UNESP, 2005, p. 24.

⁷Nasceu em 25 de março de 1764, filho e neto de escravas forras. Casouse, em 23 de dezembro de 1784, com Maria Francisca de Godói, com quem teve os filhos: Maria, Elias, Eliseu e Simão Stock. Ficou viúvo em abril de 1793. Faleceu em 01 de julho de 1819, em Itu.

⁸Cf. CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. José Patrício da Silva Manso (1740-1801): um pintor colonial paulista restaurado. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2007 e ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. O mestre pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulista dos setecentos. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. Atualmente, a Igreja Matriz da Candelária de Itu passa por restauro, uma vez que nas paredes da capela-mor, entre os quadros da vida de Maria e da vida de Jesus, de autoria de Jesuíno Francisco, foram encontradas pinturas, com cenas do antigo testamento, supostamente de autoria do artista santista e imitando, em painéis de madeira, os barrados e recortes de azulejos presentes em algumas igrejas do período colonial.

⁹O Recolhimento de Santa Teresa foi o primeiro convento feminino da cidade, fundado em 1685. As freiras haviam se transferido para outro edifício em 1913 e em 1918 o antigo convento abandonado foi demolido para a expansão da Praça da Sé e a construção da nova Catedral. Antes da demolição, porém, foram retirados 29 painéis que ornavam as paredes e o teto da capela das noviças, representando cenas da vida e dos êxtases de Santa Teresa de Ávila, religiosa espanhola do século XVI e reformadora da Ordem das Carmelitas Descalças, todos estes atribuídos a Jesuíno Francisco. Inicialmente, fizeram parte do Museu da Cúria, antes de serem doados, em março de 1924, pelo Arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva, para a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, onde decoram atualmente um corredor lateral. Dez desses painéis fazem parte do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Cf. CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. A pintura “invisível” de Jesuíno. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2009.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

se deparou a pintura do padre Jesuíno. Todavia, tendo já observado, fotografado e analisado a obra de Jesuíno em Itu, o crítico de arte desconfiou que o painel paulistano, embora tivesse a autoria atribuída ao religioso, não condizia com o estilo do artista.

No início da década de 1940, Mário de Andrade recebeu do diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, a incumbência de escrever uma biografia sobre o Jesuíno – tarefa que consumiu os últimos anos de vida do escritor – e que lhe permitiu aprofundar suas análises plásticas, técnicas e estilísticas do desenho e da pintura de Jesuíno e possivelmente verificar se o forro paulistano poderia ou não ser atribuído ao padre artista. Assim nasceu a teoria da “pintura invisível” do padre Jesuíno.¹⁰

A teoria da “pintura invisível” levantava a suspeita de que a parte central da composição do forro da capela dos terceiros carmelitas, visível para os contemporâneos de Mário de Andrade naquele início da década de 1940, poderia não ser de autoria de Jesuíno Francisco. A pintura representando Nossa Senhora do Carmo não estava geometricamente centralizada, a cabeça da Virgem quase tocava um dos arcos decorativos que dividiam a nave. Provavelmente aquela pintura não era de Jesuíno. Os traços do desenho, a forma do rosto, o drapeado das vestes, o fundo de nuvens, tudo aquilo não condizia com o estilo do artista que o crítico então estudava. Aparentemente, as figuras pintadas nas laterais, no entablamento (santos, beatos, mártires e dignitários da Igreja), estes sim possuíam o estilo de Jesuíno. Mário de Andrade deveria ter se perguntado, levando-se em conta a suposta existência dos arcos decorativos no final do século XVIII, como um artista – mesmo que autodidata – como Jesuíno, extremamente devoto da Virgem do Carmelo, não centralizaria a figura mais importante de sua devoção no espaço disponível? Provavelmente aquele painel central não era de autoria do religioso. Mas, será que o pintor que havia executado aquela repintura havia apenas retocado a composição original ou havia criado uma nova composição? O que Jesuíno havia pintado em 1796-98? O que teria acontecido com a pintura de Jesuíno para que a tivessem substituído?

Restava saber se a porção central do forro com a pintura de Jesuíno ainda existia, se poderia estar por baixo de inúmeras camadas de repintura adicionadas posteriormente. Infelizmente, para Mário de Andrade, naquele momento, também não havia meios técnicos ou profissionais habilitados para se descobrir válida ou não a teoria que lançava.¹¹ Havia ainda a informação não comprovada de que, por conta do escurecimento da pintura de Jesuíno, em algum momento entre o final do século XIX e início do século XX, o pintor acadêmico Pedro Alexandrino, ainda moço, antes de seus estudos na Europa, teria sido contratado pelos carmelitas para retocar ou cobrir a pintura do padre artista.¹²

O historiador Carlos Cerqueira, do IPHAN, a partir dos relatórios de Mário de Andrade e de outros pesquisadores, refez a cronologia das intervenções pelas quais a Igreja da Ordem Terceira do Carmo passou desde o término das pinturas de Jesuíno, em 1798, e levantou que na década de 1920 o arquiteto Ricardo Severo coordenou uma grande reforma na igreja, onde os arcos decorativos que deixavam a imagem de Nossa Senhora do Carmo deslocada no centro do forro teriam sido recolocados, pois se acreditava que faziam parte da configuração original do teto

¹⁰A biografia do padre Jesuíno do Monte Carmelo foi a última obra de Mário de Andrade, que morreu antes da publicação do livro, em 1945. A obra converteu-se na principal fonte de pesquisa e referência sobre o padre artista, o primeiro grande estudo realizado sobre um artífice do período colonial sob orientação do SPHAN. Para a confecção da monografia, Mário de Andrade entregou-se intensa e exaustivamente à pesquisa e à composição psicológica de Jesuíno, como atestam as inúmeras cartas, telegramas e relatórios trocados com seus superiores, colegas e amigos, onde descrevia em detalhes as dúvidas, os avanços e as descobertas que fazia. Muitas dessas correspondências foram publicadas, permitindo-se recriar os caminhos que levaram à formulação da teoria da pintura invisível de Jesuíno. Cf. ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade: cartas de trabalho, correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Fundação Pró-Memória, 1981; e ANDRADE, Mário de. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

¹¹Grande parte das informações aqui apresentadas foi reunida pelo historiador Carlos Gutierrez Cerqueira, da 9ª Superintendência do IPHAN de São Paulo, a quem sou extremamente grato por ter compartilhado suas pesquisas e relatórios. Cerqueira foi o responsável pela inclusão, no processo de tombamento pelo IPHAN, das pinturas do padre Jesuíno na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, inclusive da pintura invisível do forro, caso essa viesse a ser recuperada.

¹²ANDRADE, Mário de. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Op. cit., p. 166.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

concebido no final do século XVIII (em abóbada de berço, segmentado em três partes). Para completar, na década de 1950, após a morte de Mário de Andrade e mesmo com a divulgação da teoria da pintura invisível, um pintor desconhecido foi chamado pelos carmelitas para retocar a suposta pintura de Pedro Alexandrino, o que acabou por descaracterizá-la total e grosseiramente (Figura 1). Nos anos seguintes, acreditando-se na existência da pintura invisível de Jesuíno, trabalhos de prospecção foram realizados a pedido do IPHAN, coordenados por Edson Mota na década de 1960. O resultado não poderia ser mais positivo: por baixo das inúmeras camadas de repintura, havia uma camada que provavelmente se tratava da composição do padre Jesuíno e que esta se encontrava em ótimo estado de conservação e chances de ser recuperada. Com essa confirmação, o IPHAN tombou a pintura invisível do padre Jesuíno na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo em 1996.¹³



Figura 1: Detalhe da parte central do forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, com os arcos segmentadores e a imagem da Virgem deslocada, antes do restauro de 2008. Foto: Eduardo Murayama

Finalmente, em 2008, o IPHAN divulgou oficialmente o resultado da primeira fase dos trabalhos de restauro da pintura invisível do padre Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. A descoberta foi coordenada por Carlos Cerqueira, por meio dos projetos “*A Pintura Invisível do Padre Jesuíno do Monte Carmelo: Resgate de uma Pintura Colonial Paulista*” e “*Pintura Invisível do Forro da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo: do ventre da Virgem do século XX renasce a Nossa Senhora do Carmo pintada pelo padre Jesuíno do Monte Carmelo*”.¹⁴ A parte técnica do restauro – prospecções, decapagens, limpezas, reintegrações cromáticas e aplicação de camadas de proteção – ficou a cargo da equipe do restaurador Júlio Moraes.¹⁵

A primeira fase do restauro recuperou uma pequena área de pouco mais de 12 m² (Figura 2), exatamente no centro geométrico da nave e o resultado foi surpreendente. Realmente, a figura de Nossa Senhora do Carmo, aquela pintada por Jesuíno, estava localizada na porção central entre os arcos segmentadores, conforme havia intuído Mário de Andrade. A qualidade plástica e estética da compo-

¹³ Processo de Tombamento nº 1176-T-85 (1996).

¹⁴ Recompensa justa para o historiador que dedicou anos de pesquisa ao Carmo, Jesuíno e Mário de Andrade.

¹⁵ A equipe de Júlio Moraes já havia restaurado, em 2007, um painel da sacristia da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, de autoria de José Patrício da Silva Manso: Nossa Senhora com o Menino e Santa Teresa, considerado um dos mais belos quadros sacros da pintura paulistana. Expresso aqui também minha gratidão ao restaurador Júlio Moraes, que compartilhou comigo suas pesquisas, relatórios e fotografias sobre as etapas do processo de restauro da pintura invisível de Jesuíno.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

sição de Jesuíno mostrou-se muito superior às pinturas das camadas posteriores, e condizente com o estilo das figuras laterais do forro. A euforia dessa descoberta ajudou a desmistificar a ideia simplista de que não existia pintura sacra – principalmente pinturas de forro – de fôlego nos templos do pacato vilarejo de São Paulo no período colonial.



Figura 2: Resultado da primeira fase do restauro - recuperação do painel central de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, 2008. Foto: Eduardo Murayama

A partir de 2009, o IPHAN investiu na retirada por completo das camadas de pintura sobrepostas do teto da nave, da capela-mor e do coro do templo dos terceiros carmelitas da capital, para restituir a obra do padre Jesuíno em sua integralidade. Esse trabalho perdurou até o primeiro semestre de 2012. Nesse meio tempo descobriu-se, por exemplo, que os arcos segmentadores, colocados na nave por Ricardo Severo na reforma da década de 1920, nunca fizeram parte da configuração original do forro no século XVIII. Por baixo deles havia pinturas de Santo Elias e Santo Eliseu prostrados diante da Virgem do Carmo (Figuras 3).



Figura 3: Vista da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo após a finalização do restauro completo das pinturas do padre Jesuíno do Monte Carmelo, 2012. Foto: Eduardo Murayama

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Desse modo, com a finalização dos trabalhos de restauro, o IPHAN restituiu à cidade de São Paulo uma magnífica obra de arte de qualidade técnica e requinte estético sem par na produção artística da capital no período colonial. Uma pintura considerada invisível, mas que graças à visão crítica de Mário de Andrade, pode agora ser apreciada em todo o seu esplendor e frescor barroco (Figura 4).



Figura 4: Detalhe de Nossa Senhora do Carmo, de padre Jesuíno do Monte Carmelo, após conclusão do restauro de 2012.
Foto: Eduardo Murayama

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Semelhanças e Diferenças: As Pinturas do Meio Norte Mineiro - Diamantina e Serro (MG) E o Contraponto Paulista - Mogi das Cruzes (SP)

Similarities and Differences: Pinturas do Meio Norte Mineiro - Diamantina e Serro (MG) And the São Paulo Counterpoint - Mogi das Cruzes (SP)

Daniela Manoel dos Santos Pereira¹

Doutora em Artes pela Universidade Estadual Paulista -UNESP

daniellemspereira@yahoo.com.br

Recebido em: 03/08/2020 – Aceito em 09/09/2020

Resumo: O presente estudo tem por objetivo estabelecer as semelhanças e diferenças existentes entre as pinturas ilusionistas de Igrejas do meio norte mineiro – Diamantina e Serro – com as pinturas de São Paulo - Mogi das Cruzes. Embora não haja comprovação do deslocamento dos autores que executaram cada obra nas diferentes localidades, por meio das imagens é possível apresentar o diálogo intenso na forma e no esquema compositivo das pinturas.

Palavras Chaves: pintura ilusionista; falsa arquitetura; pintura de teto

Abstract: This study aims to establish the similarities and differences between the illusionist paintings of churches in the north of Minas Gerais - Diamantina and Serro - with the paintings of São Paulo - Mogi das Cruzes. Although there is no evidence of the displacement of the authors who executed each work in different locations, through the images it is possible to present an intense dialogue in the form and compositional scheme of the paintings.

Keywords: illusionist painting; false architecture; ceiling painting

Introdução

O estudo ora apresentado é fruto de abrangente pesquisa desenvolvida para a dissertação de mestrado da autora, o qual ressalta a provável influência nas técnicas e estilo de composição dos pintores do meio norte de Minas Gerais sobre os pintores que executaram as pinturas da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Mogi das Cruzes (SP).

Coube também no estudo pregresso, averiguar as autorias das pinturas mogianas, as quais só haviam recebido atribuições, restava encontrar documentos que pudessem embasar essas atribuições e quiçá essa possível influência da pintura ilusionista mineira em localidade diversa, como a região do Vale do Paraíba, onde situa-se Mogi das Cruzes (Pereira, 2012). Após levantamentos e confrontos estilísticos realizados, é possível apresentar nesse tra-

¹ PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos.- Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2012.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

balho, com precisão, as diferenças e/ou mesmo semelhanças existentes entre as obras mineiras e paulistas.

As pinturas utilizadas para esse confronto foram em Diamantina: a pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo, a pintura do forro da capela-mor e do forro do consistório de São Francisco de Assis e a pintura do forro da capela-mor de Nossa Senhora das Mercês.

No Serro: a pintura do forro da capela-mor de Bom Jesus de Matozinhos, a pintura no forro da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo.

Em Mogi das Cruzes: a pintura do forro da nave e a pintura do forro da capela-mor dos terceiros de Nossa Senhora do Carmo.

Contrapor obras de diferentes localidades e com vultoso distanciamento geográfico pode levar a equívocos, entretanto o atento Rodrigo Mello Franco de Andrade (Andrade, 1978, p. 11-74). nos afiança que,

[...] o estudo atento das manifestações pictóricas, na Capitania das Minas, tem utilidade manifesta não só pelo valor extraordinário que possuem em si mesmas algumas daquelas manifestações, no conjunto das nossas artes plásticas, como igualmente pelo papel que terão exercido, nas expressões regionais da última fase da pintura colonial do país. (Andrade, 1978, p. 12).

Os Deslocamentos Artísticos

Em Minas Gerais a liberdade artística encontrou campo aberto a sua expansão em razão da proibição quanto à fixação das ordens religiosas na região, “[...] como contrapeso, a proliferação de irmandades e confrarias, que se incumbiam de custear, erigir e adornar igrejas, não podiam deixar de vincar fortemente o caráter da vida religiosa, social e cultural em Minas [...]” (Holanda, 1995, p. 278).

Sendo assim a construção de igrejas e capelas estava a cargo das irmandades e ordens terceiras, estas, embora estivessem sob a orientação de suas congêneres diretas, não seguiam direções muito rígidas, esse aspecto de laiscização do culto foi fundamental para a arte que seria desenvolvida em Minas.

Logo, o barroco em Minas Gerais serviu como “armas da ideologia católica” segundo Everaldo Batista da Costa (2010), pois no seio dessas associações as construções e ornamentações eram a “bíblia dos iletrados”. Não eram os dogmas tridentinos que norteavam à arte barroca colonial, era o desejo de cristianizar os homens no novo território, pois a Igreja e o Estado estavam fortemente vinculados na configuração das cidades mineiras.

Os artistas encontraram, no seio dessas disputas, meios para elaborar uma arte mais flexível e liberta e, por vezes modificar seu status social frente a tantas restrições.

Aos pintores mais habilidosos agregava-se o termo de “mestre” embora não houvesse categorias definidas, nem mesmo um sistema de aprendizagem estruturado como houvera em Portugal. Nos contratos de alguns artistas ou mesmo nos pagamentos realizados nos livros de receitas e despesas das ordens aparece o termo “mestre pintor”, isso acarreta a ideia de maior prestígio entre este ou aquele artista.

A habilidade destes pintores é que os destacaria no cenário artístico, fazendo com que as irmandades disputassem contratá-los para a fatura de obras em seus templos, sendo assim “o talento

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

e o renome é que funcionariam como referenciais para a clientela" (Boschi, 1986, p. 60).

Embora não se possa falar em escola de pintura em Diamantina, deve-se ressaltar que além do mestre José Soares de Araújo, outros pintores também foram os responsáveis pelas pinturas preciosas que se encontram nos forros das igrejas diamantinenses.

Os discípulos ou aprendizes dos grandes mestres eram os responsáveis pela execução de partes menores das pinturas, limitados muitas vezes a executar a ornamentação destas obras, quando o trabalho não exigisse muita habilidade, pois ao mestre caberia detalhes mais delicados e importantes da obra, como a anatomia, a expressão das faces, os drapeados dos panejamentos, o emprego do ouro enquanto cor, etc.

Além da participação mencionada acima, normalmente era o aprendiz quem preparava a superfície ou suporte que receberia a camada pictórica, auxiliando ainda na preparação das tintas, dos pincéis, enfim, colaborando mais nos trabalhos manuais e atuando menos na criação, embora não haja uma regra fixa quanto ao auxílio que o aprendiz prestava ao mestre.

Os aprendizes ou discípulos dos grandes mestres são de cabal importância para a compreensão da evolução da pintura colonial, assim como de sua expansão pela vastidão territorial, pois os artistas muitas vezes ficavam restritos às comarcas vizinhas onde residiam em razão da grande demanda de obras para as quais eram contratados e, a duração para a execução dos trabalhos.

É provável que esses discípulos tenham sido os responsáveis por levar à outras regiões, as técnicas e estilo de pintura aprendido com seus mestres, o que explicaria a semelhança entre muitas obras pictóricas, mesmo quando estas estão distanciadas por amplos espaços geográficos, tal como ocorre entre a "rota do Serro" no meio-norte mineiro e a cidade paulista de Mogi das Cruzes.

Como exemplo dessa circulação e livre trânsito dos pintores entre as regiões pode-se mencionar comprovadamente que José Joaquim da Rocha oriundo de Minas Gerais atuou e marcou presença na Bahia, segundo Ott (1961) o pintor foi o formador da "escola baiana de pintura" e mestre dos discípulos que mais tarde seriam pintores baianos dos mais conceituados, como José Teófilo de Jesus e Franco Velasco.

Outra trajetória de comprovada ascensão foi a do pintor mineiro José Patrício da Silva Manso, que desenvolveu com notoriedade sua arte em São Paulo. Andrade (1945, p.14) afiança que este tenha sido o mestre do grande pintor Jesuíno do Monte Carmelo e, que condições muito especiais propiciaram esse intercâmbio ocorrido entre os pintores de Minas e as outras localidades.

Crê-se que o trânsito ocorrido entre as regiões, as trocas, os contatos culturais, tenham sido a força motriz que expandiu os conhecimentos e técnicas artísticas dos mineiros, bem como dos portugueses, para outras localidades, fora da zona de atuação dos grandes mestres, seja por meio de seus discípulos ou aprendizes e, é provável terem sido esses homens os responsáveis por expandir os conhecimentos que apreenderam, levando as técnicas de perspectiva e ilusionismo a outras regiões.

O trânsito ocorrido dos artistas nas mais diversas localidades, para Boschi (1986) se deu em razão das encomendas de trabalho dos artistas, ou seja, esse deslocamento era promovido pela ausência de trabalho em sua região ou ainda por sua contratação em outras vilas e cidades.

Como se pôde apurar, foram esses deslocamentos que propiciaram o intercâmbio artístico e as trocas culturais ocorridas nos séculos XVII, XVIII e XIX e, possibilitaram que diferentes técnicas e estilos chegassem às regiões mais afastadas.

²A demarcação Diamantina era controlada com maior rigor em virtude da facilidade do contrabando das pedras preciosas, sendo assim, a entrada ou saída de pessoas da demarcação só poderia ser realizada com autorização. Sobre o assunto ver Furtado, Junia Ferreira. O Livro da Capa Verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da real extração. São Paulo: Annablume, 1996.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Porém, o livre trânsito entre as regiões, à exceção de Diamantina (Furtado, 1996)², restringe as pesquisas a atribuições por comparações estilísticas, sem que se possa afirmar e identificar a autoria de muitas obras pictóricas, para Boschi "Embora sejam vulgarmente conhecidos poucos nomes, sabe-se que, especialmente após a terceira década do século, mais de uma centena de oficiais da pintura trabalharam em Minas Gerais[...]" (Boschi, 1986, p. 20).

Baseado no intercâmbio entre os pintores e, especialmente na classificação de Ávila (1980), Salomão e Tirapeli (2005) levantaram hipóteses profundas a respeito de uma pintura executada no forro da nave da igreja dos Terceiros do Carmo de Mogi das Cruzes, região essa muito afastada à "rota do Serro", os estudiosos indicam que:

Essa bela pintura ilusionista, com características rococós correspondentes ao partido C da segunda fase da pintura mineira da rota do Serro e Diamantina, 'quando se elimina a trama arquitetônica sustentante em favor de um muro-parapeito contínuo, que nasce imediatamente acima da cimalha que remata as paredes'. A pintura ocupa todo o espaço da nave, criando uma ilusão de ordens arquitetônicas com pedestais e pares de colunas tripartites que se erguem sobre as cimalkhas transversais (Salomão e Tirapeli, 2005, p. 110)

Ainda sobre a atribuição dessa pintura afiançam que:

Se Manoel do Sacramento não se encontra no *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, a emoção da pintura mineira está nos tetos carmelitas da igreja de Mogi das Cruzes como fato consumado, confirmando o fluxo da mão-de-obra dos artífices e as encomendas segundo a solicitação da Igreja. (Salomão e Tirapeli, 2005, p. 114-116)

Manoel do Sacramento é comprovadamente o autor da pintura do forro da nave dos carmelitas em Mogi das Cruzes, porém do artista pouco ou nada se sabe, mesmo após exaustivos levantamentos, nada de satisfatório foi apurado que possa confirmar a afirmação de Salomão e Tirapeli (2005, p.117) quanto a origem mineira do pintor.

Dentre os diversos estudos e pesquisas existentes acerca da pintura colonial em Minas Gerais, foi realizado um levantamento de fôlego na busca do pintor Manoel do Sacramento, mas nestes nada fora encontrado.

Se Manoel do Sacramento, pintor comprovado da pintura da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes, foi influenciado por pintores do meio-norte mineiro ainda não se pode afirmar, resta apenas efetuar a comparação estilística das obras para que seja possível perceber ou não, os traços vislumbrados por Salomão e Tirapeli (2005, p.114) quando foram surpreendidos pela beleza e excepcionalidade das pinturas do Carmo de Mogi das Cruzes.

Além da pintura do forro da nave, há nesta igreja outra pintura que desperta especial atenção, a pintura do forro da capela-mor, ambas as pinturas estão muito ligadas a essa filiação de uma pintura de gosto rococó praticada em Diamantina e Serro nos últimos anos do século XVIII e início do XIX.

A respeito dessa pintura foi possível apurar e também confirmar a autoria do trabalho ao pintor Antônio dos Santos, mas também sobre esse pintor a história não nos relega nenhum dado, esse

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

nome não circulou em Diamantina no período observado, ou ao menos, o artista não realizou nenhum trabalho na localidade, o que não inviabiliza que tenha apreendido a técnica e a levado consigo para estabelecer-se em outra região.

Não há além das pinturas do Carmo em Mogi das Cruzes nenhuma outra referência ou obra contendo os nomes de Manoel do Sacramento e Antônio dos Santos, nada fora encontrado até o momento que possa esclarecer a origem desses pintores ou as influências que possam ter definido a trajetória artística que desempenharam.

Diante da falta de informações sobre a origem dos pintores, dos quais não resta dúvidas terem sido os responsáveis pelas pinturas carmelitas em Mogi, faz-se necessário intentar uma análise comparativa dessas obras com as pinturas da rota do Serro, sobretudo as pinturas de Diamantina e Serro.

O Contrraponto: Mineiro e Paulistas

As pinturas que serão analisadas (Pereira, 2012) e comparadas a seguir possuem a mesma linguagem, embora em alguns casos a autoria dos trabalhos seja conhecida e em outros não, deve-se esclarecer que não se pretende estabelecer a atribuição das pinturas anônimas por meio desta análise. O intento é apenas averiguar a partir do confronto direto as semelhanças que pode haver entre as obras pictóricas.

Dentre as inúmeras obras que a Rota do Serro possui, as pinturas que se prestam a este confronto são aquelas que pertencem ao "Partido C" de Affonso Ávila (1980) ou integram o conjunto das obras do "Ciclo Rococó" de Myriam Ribeiro de Oliveira (1997).

Em Diamantina: a pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo, a pintura do forro da capela-mor e do forro do consistório de São Francisco de Assis e a pintura do forro da capela-mor de Nossa Senhora das Mercês.

No Serro: a pintura do forro da capela-mor de Bom Jesus de Matozinhos, a pintura no forro da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo. Em Mogi das Cruzes: a pintura do forro da nave e a pintura do forro da capela-mor dos terceiros de Nossa Senhora do Carmo³.

Levy (1942) faz uma grave observação: "A tarefa de atribuir obras a determinados artistas pela análise do estilo e do material empregado se encontra aqui grandemente dificultada pela atividade, muitas vezes nefasta, dos antigos restauradores" (Levy, 1942, p. 66). Esse juízo deve ser retomado para a análise a seguir, assegurando desse modo que atribuições errôneas não sejam tentadas nesta pesquisa.

Há ainda um esclarecimento que deve ser feito antes das análises, por que as pinturas mogianas não estão sendo comparadas às demais pinturas coloniais paulistas? Em primeiro lugar, pelas hipóteses aventadas em Salomão e Tirapeli (2005), em segundo lugar por serem elas pinturas muito distintas na fatura e na coloração quando comparadas com o conjunto da pintura colonial paulista.

A pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo atribuída ao pintor Caetano Luiz de Miranda, possui fatura muito distinta das demais pinturas realizadas na igreja. Antonio Fernandes Santos (2002) aponta que essa pintura pertence ao espírito rococó que começava a ser desenvolvido em Diamantina por artistas locais.

As pinturas do Carmo quando comparadas a esta se diferenciam muito, nas

³A pintura do vestíbulo da sacristia não será analisada por não fazer parte da mesma linguagem pictórica das demais obras e, ainda por ser uma pintura aposta, ou seja, que provavelmente não foi executada para o local onde está situada, como se pode apurar em Salomão e Tirapeli (2005) "Essa pintura foi trazida de outro local e comprovadamente foi adaptada, pois as pranchas precisaram ser cortadas nas pontas e acrescidas nas laterais, vendo-se que vieram de um ambiente mais comprido e estreito." (Salomão e Tirapeli, 2005, p. 114).

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

nuances de cores, embora estejamos falando de pinturas com mais de 190 anos, deve-se comparar o emprego que foi feito, nas pinturas carmelitas mogianas, o emprego dos tons azuis e vermelhos róseos é mais marcante, enquanto na outra pintura temos o uso dos tons ocres. Embora a formação triangular das tarjas – sacristia do Carmo mineiro e capela-mor do Carmo paulista – seja semelhante, no mais as pinturas destoam, embora haja elementos comuns a ambas.

Cachos de flores que se desenvolvem a partir do centro das volutas estão presentes em ambas as tarjas, assim como os festões que surgem do centro do enrolamento interno das volutas. Os tons escuros/pretos são empregados nas obras para criar a sensação de volume no emoldramento mais externo. A tarja carmelita mineira é arrematada nas laterais por vãos de flores, a tarja carmelita paulista é arrematada por elementos conchóides com tons róseos e verde-claro. O colorido terroso da moldura principal de ambos é também muito similar.

A pintura mineira, contudo, apresenta muito mais dissonâncias em relação a pintura do forro da nave e mais relações com os elementos apontados no forro da capela-mor.

A pintura do consistório de São Francisco de Assis em Diamantina, também atribuída em recente revisão por Selma Melo Miranda e Antonio Fernandes Batista dos Santos (1999) à Caetano Luiz de Miranda, faz parte da pintura de gosto rococó, com tarja central, e esta é equiparada com a pintura da capela-mor de Matozinhos no Serro. Quanto a esta pintura em comparação com as obras carmelitas, pode-se dizer que: nessa obra as cores se distanciam ainda mais das composições paulistas.



Figura 1 - Detalhe da pintura do forro da sacristia de Nossa Senhora do Carmo. Diamantina. MG e respectivamente detalhe da pintura do forro da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo. Mogi das Cruzes. SP. Foto / Fotomontagem: Danielle Manoel dos Santos Pereira.

A visão central é limitada por um quadro bastante definido em formato retangular, enquanto a outra obra possui apenas mísulas como suporte arquitetônico emoldurando as laterais da visão. As tiras/listras brancas aplicadas no fundo dos ornamentos não aparecem nas obras mogianas. Embora nos concheados da pintura da capela-mor o pintor tenha empregado tracejados brancos para

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

criar efeitos de volumes nas formas conchóides.

O emprego do branco nas formas conchóides aparece nas três pinturas, na da capela-mor mogiana ela é empregada para contornar as formas conchóides e criar ilusão de profundidade, após as linhas mais marcadas com tonalidades escuras, o mesmo ocorre na pintura franciscana, enquanto na pintura da nave mogiana esses rajados de branco aparecem para empregar a movimentação das formas conchóides, não estão contornados por uma cor mais marcada, é somente o tracejado branco.

Nas flores da composição mineira o branco enquanto cor é adicionado para modelar as pequenas rosas, enquanto em Mogi as flores são mais desenhadas, com uma tonalidade escura e, menos modeladas. As tiras brancas no fundo dos ornamentos aparece também na pintura da capela-mor mogiana, porém ela é interrompida, enquanto na pintura mineira o traço é contínuo e preenche o ornamento.

Os anjos também apresentam-se com diferenças nas três obras (Figura 2), enquanto na pintura franciscana os anjos são meditativos, nas outras duas obras tem-se dois tipos de anjos, na nave, anjos que esboçam um leve sorriso e mostram os dentes da frente, e na capela-mor o único anjo que aparece na visão possui uma feição mais grave do que os demais, embora seja mais semelhante ao da pintura da nave.



Figura 2 - Detalhes dos anjos das pinturas, respectivamente forro da nave da O.T.(Mogi das Cruzes), forro do Consistório de São Francisco (Diamantina) e forro da capela-mor da O.T. (Mogi das Cruzes). Foto / Fotomontagem: Danielle Manoel dos Santos Pereira.

As delicadas flores da composição franciscana estão relacionadas às rosinhas da outra composição franciscana, divergindo das obras carmelitas.

Quanto aos tracejados brancos que integram as formas conchóides (Figura 3), nessa obra o branco não é acompanhado pela marcação mais escura, é ele quem dá o movimento das reentrâncias das curvaturas, tal qual a pintura da nave mogiana. Embora, a paleta de cores ainda seja muito distante entre as obras, é possível perceber traços comuns nas formas dos enrolamentos que emolduram a visão central tanto na pintura franciscana, quanto na nave mogiana.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".



Figura 3 - Detalhes dos concheados das pinturas, respectivamente forro do Consistório de São Francisco (Diamantina), forro da nave da O.T.(Mogi das Cruzes), e forro da capela-mor da O.T. (Mogi das Cruzes). Foto / Fotomontagem: Danielle Manoel dos Santos Pereira.

As poucas nuvens que aparecem na composição do guarda-mor dão a sensação de “nuvens de algodão” onde o efeito realista está presente, em contrapartida as nuvens que aparecem nas composições mogianas são mais desenhadas e marcadas, tornando-se nuvens pesadas quando comparadas à outra.

Na capela-mor das Mercês o pintor encarregado da obra foi Manuel Alvares Passos, a obra foi executada em meados do ano de 1794, também esta obra pertence a linguagem do rococó, no qual a arquitetura fingida é substituída por espaços mais leves com muro-parapeito contínuo.

Em análise com as obras mogianas, essa pintura possui uma das maiores semelhanças, a expressão facial dos anjos e autoridades representadas, o traço que assinala as três obras é sobretudo o prolongamento das sobrancelhas com o nariz, no qual o traço é único, não havendo nenhuma interrupção entre as linhas, como havia nas demais pinturas até aqui analisadas.

Outro aspecto das faces das imagens representadas é o corte vincado acima do lábio superior, elemento comum em todas as obras. No entanto, o formato dos olhos difere entre as obras, com leves variações, na Mercês os olhos são mais abertos, na capela-mor, embora a pupila esteja centralizada a pálpebra superior é mais fechada, sobretudo porque todos os representados olham para baixo, na nave, a pupila dos anjos e da santa aparecem somente uma parte, pois o restante se prende a pálpebra superior.

A paleta de cores empregada por Manuel Alvares Passos se relaciona com as obras mogianas, sobretudo pelo emprego dos tons quentes, como os vermelhões e rosas.

A análise da pintura da capela-mor de Matozinhos no Serro com as pinturas mogianas leva às mesmas considerações feitas à pintura do consistório de São Francisco em Diamantina, as tiras brancas utilizadas no fundo dos ornamentos foram mantidas pelo pintor em Matozinhos e inexistentes em Mogi.

Mas aqui os anjos identificam-se, nos quais é perceptível a anatomia bem desenhada e marcada dos anjos mineiros e mogianos da nave carmelita. O posicionamento do pé dos anjos que estão sentados na parte superior da tarja se aproxima com o pé do anjo mogiano que faz parte da visão central. Entretanto, o panejamento que envolve estes anjos são muito distintos em sua forma e fatura.

Antonio Fernandes Batista dos Santos (2002) atribui a pintura do forro da capela-mor do Carmo no Serro ao pintor Manoel Antônio da Fonseca, considerando o artista também pertencente

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

ao gosto rococó, sobretudo por essa pintura. Carlos Del Negro (1978) aponta essa obra como uma variação da pintura do forro da capela-mor da matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara executada por mestre Ataíde.

Nessa pintura o panejamento das figuras é marcado e mais duro do que nas outras duas obras, sobretudo no manto que envolve as Nossas Senhoras ao centro da visão (Figura 4).



Figura 4 - Detalhes das faces das Nossas Senhoras e Santa das pinturas: respectivamente as pinturas do forro da capela-mor de Nossa Senhora das Mercês (Diamantina), forro da capela-mor e forro da nave da O.T. (Mogi das Cruzes). Foto / Fotomontagem: Danielle Manoel dos Santos Pereira.

Nas cercaduras concheadas são poucos os traços brancos que o artista emprega criando os efeitos volumétricos, ao contrário das pinturas mogianas, que são recorrentes, embora empregados de maneiras diferentes.

A paleta de cores empregada nas pinturas mogianas é mais alegre do que a pintura do Carmo no Serro, com cores fortes e carregadas de vermelhão, tons terrosos, ocre e azuis mais escuros.

Consideração Finais

Ao analisar as imagens das igrejas de Diamantina, Serro e Mogi das Cruzes, é possível perceber que há entre todas elas algumas semelhanças, muito mais marcadas entre Diamantina e Serro, onde se pode apurar o que já havia sido esclarecido por Carlos Del Negro (1978), que o pintor que realizou a obra do Consistório da Igreja de São Francisco de Assis de Diamantina é o mesmo autor da pintura da capela-mor da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos no Serro.

Sobre essa afirmação não resta dúvidas, embora haja uma ou outra variação nas composições, no conjunto da obra, elas foram produzidas pelo mesmo artista, que segundo Antonio Fernandes Batista Santos (2002) fora o pintor Caetano Luiz de Miranda o responsável por essas duas obras e ainda pelo forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina.

Muitos caminhos precisam ser percorridos ainda pelos pesquisadores para que seja possível fazer um resgate íntegro da história da pintura colonial paulista, tal qual vem sendo desenvolvido na região norte mineira, onde os trabalhos começaram a mais de 30 décadas.

Das análises das pinturas carmelitas o que se pode afiançar com segurança é a autoria das obras do forro da nave e também da capela-mor, estas agora, comprovadas por meio de documen-

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

tação arquivística. Não havendo margem a nenhuma dúvida.

O que ainda precisa ser feito é a continuidade nas buscas quanto à origem desses pintores, pois se nada a respeito deles fora encontrado em Minas Gerais, sobretudo na região do Serro e Diamantina, em nenhum dos levantamentos sobre a pintura das localidades consta o nome desses dois artistas.

Em São Paulo, o mesmo ocorre, não se localiza em nenhuma pesquisa referente à pintura colonial paulista, que tenham efetuado levantamentos sobre os diversos pintores, nenhuma referência ao nome dos artistas.

A descoberta de outros trabalhos de ambos os pintores poderia ser indicativa da origem dos artistas, ou minimamente, estreitar mais o conhecimento das técnicas dos artistas. Pois realizar a análise dessas obras, sendo elas únicas torna-se ainda mais difícil, pois não há com o que comparar.

Não se crê, no entanto que sejam obras dos primeiros tempos, sobretudo pelos conhecimentos demonstrados, ainda mais na pintura do forro da nave. O colorido alegre dessas pinturas traz leveza aos forros pintados e as destaca em meio ao cenário paulista, tornado-as trabalho de exceção. Onde o predomínio das pinturas era por cores mais carregadas e fortes, mais característico do barroco.

O mesmo não se pode dizer dessas graciosas obras. Ainda que seja perceptível algumas deformações nos desenhos, as obras possuem ao mesmo tempo caráter erudito e popular por sua fatura e as técnicas do desenho ilusionista empregadas.

A comparação empreendida demonstra que pode ter havido influência dos mineiros sobre os pintores que executaram as obras em Mogi das Cruzes, porém não é possível asseverar em que medida essa troca tenha ocorrido, pois como fora exposto, não há o conhecimento de nenhum outro trabalho de ambos os pintores.

E, por fim, para esclarecer ou delinear em que medida as obras da rota do Serro influenciaram esses artistas, além das semelhanças pontuadas por meio das comparações levadas a cabo e, nas quais não se percebe um relacionamento direto destas na pintura paulista, será a descoberta da origem de Manoel do Sacramento e de Antônio dos Santos.

A descoberta de outras obras ou da origem dos pintores será uma orientação para que se possa empreender ao levantamento de sua trajetória, pois quanto mais anônimo se torna o artista, menos se conhece sua obra e as influências de sua técnica, e nesse caso específico, estamos falando de apenas uma obra para cada pintor.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

O Ensino da Geometria e da Perspectiva como Bases do Saber dos Pintores de Forros Ilusionistas Portugueses e Luso-Brasileiros: Jesuítas e Militares

Teaching Geometry and Perspective as the Knowledge Bases of Illusionist Ceiling Painters Portuguese and Luso-Brazilians: Jesuits and Military

Janáina de Moura Ramalho Araújo Ayres

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro -UFRJ

Professora de História da Arte na Faculdade São Bento no Rio de Janeiro

janayn@superig.com.br

Recebido em: 06/08/2020 – Aceito em 04/09/2020

Resumo: No cenário colonial luso-brasileiro setecentista, a pintura ilusionista dos forros dos templos religiosos derivou daquela que se fazia na Metrópole, Barroca Joanina. No universo destes pintores, a influência do ensino da matemática, geometria, fortificações; enfim, das ciências que propiciavam um amadurecimento da visão espacial, em três dimensões, era latente, e se fazia presente por meio do ensino dos jesuítas e/ou dos engenheiros militares, visto que alguns destes pintores possuíam patente militar, ou ainda, tiveram como embasamento os tratados oriundos da formação jesuítica. Desta forma, transpunham seus desenhos para os diversos suportes, visando a mais correta projeção de elementos arquitetônicos e, assim, criando uma ilusão de espaço dilatado e celestial.

Palavra-chave: Ensino; Engenharia Militar; Jesuítas.

Abstract: In eighteenth-century colonial Luso- Brazilian scenario, illusionistic painting liners derived from that metropolitan, Baroque. In the universe of these painters, the influence of the teaching of mathematics, geometry, fortifications; finally, the sciences that provided a maturing of spatial vision, in three dimensions, was latent, and was present through the teaching of the Jesuits and / or military engineers, as some of these painters had military career, or even had the foundation treaties coming from Jesuit training. So, transposed their designs for various media, targeting the most accurate projection of architectural elements, creating an illusion of expanded celestial space.

Key-words: Teaching; Military Engineering; Jesuits.

Introdução

Os primeiros trabalhos de pintura no Brasil colonial surgiram nos colégios jesuítas e igrejas (e as atividades ligadas à pintura limitavam-se apenas àquelas que se desenvolviam nos seus interiores, incluindo as dos conventos), inspirados em modelos italianos ou franceses ou em ilustrações de missais e livros de orações. Quase sempre tinham caráter religioso, ou então elementos puramente decorativos de retábulos, imagens e oratórios. Exceto os trabalhos feitos pelos pintores

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

holandeses da comitiva de Maurício de Nassau, não havia neste período pinturas que retratassem paisagens, a fauna, flora ou costumes da colônia.

No início do processo de colonização, os jesuítas negavam todas as formas de manifestações artísticas profanas, pois se interessavam na salvação do paganismo e do avanço da Reforma; e mesmo após terem sido expulsos em 1759, a Igreja controlava não só os costumes da vida social, mas também as artes. Prova disso é que, na pintura, mesmo os temas religiosos eram limitados, condicionados às encomendas da clientela existente: as ordens religiosas e irmandades.

Os membros da Companhia de Jesus foram muitas vezes os mais hábeis (e por vezes os pioneiros em Portugal) nas disciplinas exatas, como a Astronomia, a Náutica, a Óptica, a Matemática, a Arquitectura Militar, a Hidráulica, a Cartografia e Física, entre outras.¹

Segundo o Professor António Costa Canas,² D. Sebastião I solicitou, em 1574, que os Jesuítas criassem uma classe no colégio de Santo Antão, voltada para a formação matemática necessária aos homens do mar, a chamada Aula da Esfera. A origem desta designação está ligada aos inúmeros Tratados da Esfera redigidos na Idade Média, nos quais eram expostas noções de Cosmografia, base dos conhecimentos necessários para a Arte de Navegar. Seu objetivo era prover, por meio de um ensino prático, enunciado no *Ratio Studiorum*³, as ferramentas técnicas e matemáticas necessárias para estes homens.

Em 1640, os programas da Aula da Esfera passaram por adaptações expressivas, visando melhor servir às necessidades do país, tais como a construção de fortificações militares, especialmente nas regiões de fronteira. Na segunda metade do século XVII, passaram a ser lecionadas a Aritmética e a Geometria, disciplinas de base, essenciais para os futuros engenheiros militares. Por ordem régia, lições de Arquitetura foram inseridas no curso, provando a importância que se dava à formação de homens habilitados a construir e reparar fortificações. Em Portugal, a única a ensinar regularmente a disciplina da Matemática foi a Aula da Esfera. Por possuir muitos professores estrangeiros que tinham contactado com realidades diferentes da portuguesa, a Aula da Esfera foi a via de inserção de muitas das novidades científicas que iam surgindo um pouco por toda a Europa.⁴

O jesuíta Inácio Vieira (1676-1739), professor de matemática do Colégio de Santo Antão, Lisboa, desde 1709, teve fundamental relevância, pois além de detentor de grande conhecimento teórico da perspectiva era, de certo modo, próximo da produção pictórica do quadraturista florentino Vincenzo Bacherelli. Inácio Vieira cita três vezes este pintor em seu texto, além de enfatizar a pintura na portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora. Aborda a perspectiva sob o viés teórico, mas correlaciona tanto com a pintura de tetos com o desenho de objeto em perspectiva, como ainda com as construções cenográficas teatrais; ensina como perspectivizar cenas e a elaborar uma cena ilusionista segundo os efeitos cromáticos de luz e sombra. Talvez Portugal não tenha tido uma tradição de textos práticos e didáticos sobre a produção perspectivada antes da presença deste jesuíta. Desta forma, sua obra repercute não só no estudo teórico, mas também no sentido "prático" das representações perspectivadas.

Sua associação com a pintura demonstra que Portugal estava a par da quadratura. Nas palavras de Magno Moraes Mello, "se Bacherelli apresenta a novidade da decoração ilusionista com esboços arquitetônicos e figurativos, o texto de Vieira expõe a engrenagem existente por trás desta 'forma decorativa', que é a quadra-

¹Cfr. <http://scientia.artenumérica.org/SJbiblio.html>

²Oficial da Marinha Portuguesa e Professor de Navegação na Escola Naval em Lisboa.

³Cfr. FRANCA, Leonel. O método pedagógico dos jesuítas: o "Ratio studiorum". Introdução e tradução: Leonel Franca. Rio de Janeiro: AGIR, 1952.

⁴Cfr: <http://cvc.instituto-camoes.pt/navegapor/a14.html>

⁵ MELLO, Magno Moraes. O Tractado de Perspectiva do Jesuíta Inácio Vieira e sua Relação com a Pintura de Falsa Arquitectura. Disponível em: <http://www.upo.es/depa/webd-huma/areas/arte/4cb/pdf/Magno%20Moraes.pdf>

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

tura".⁵

Em Inácio Vieira, a cultura visual portuguesa (sobre a pintura ilusionista de forros) encontrou seu auge: uma relação estreita, elucidativa e fundamental entre a teoria e a prática pictórica. No texto de 1715, período de pleno domínio joanino e ápice da produção de Vincenzo Bacherelli, verifica-se que Lisboa estava tão atualizada sobre a tratadística da época quanto qualquer outra cidade europeia. Desta forma, entre Inácio Vieira e Vincenzo Bacherelli pode ter existido uma parceria, no âmbito da construção pictórica dos espaços perspectivos.

Lecionou na Aula da Esfera, fato que só contribuiu para reforçar a hipótese de que não é possível separar o ensino da óptica, perspectiva e cenografia do aprimoramento da pintura de falsas arquiteturas, praticado na corte de Lisboa, ainda que Bacherelli não estivesse diretamente relacionado com os jesuítas. Esta conexão iria funcionar principalmente durante a fase em que os jesuítas ensinavam no Colégio de Santo Antão, pois ainda estavam em contato direto com toda a cultura teórica desenvolvida no universo do Colégio dos Jesuítas. O ambiente era fértil e erudito, pois a ordem tinha interesse, entre outras coisas, por questões matemáticas e geométricas da representação espacial como um veículo de disseminação da palavra aos fiéis; enfim, como um meio de comunicação visual eficaz e persuasivo, pois, neste sentido, o provérbio "a imagem vale mais que mil palavras" caberia perfeitamente. As leis da construção perspectiva viriam a ser um artifício apostólico essencial, não só de devoção, mas também de persuasão. Para eles, a construção do espaço segundo as leis da perspectiva foi considerada uma forma de construção racional de toda a visão divina, na intenção de assegurar e ordenar o universo de forma simbólica. Além disto, esta representação estaria atrelada a um forte sentido devocional e persuasivo.

Não se poderia limitar as pinturas de falsas arquiteturas à simples função de criação das aparências, ou de preenchimento dos espaços vazios. No caso das representações sacras, tinham dupla finalidade: o da catequese, instruindo sobre as verdades e mistérios da fé e nos relatos bíblicos; e também um propósito devocional, instigando o observador a elevar-se das coisas materiais, terrenas, para as coisas do espírito, fazendo com que o exercício da observação e da imaginação se tornasse algo mais sensível e próximo do divino, ou seja, substituindo o olhar do mero espectador, no método perspectivo (terreno), pelo olhar atento, contemplativo e seduzido do fiel (em busca do sagrado). Imbuído deste ânimo é que a Igreja buscou a forma barroca.

Os Jesuítas iriam aliar arte, ciência e cristandade, num amplo movimento onde a perspectiva se tornaria mais do que um meio; se tornaria um método importante para alcançar e difundir a manifestação de imagens e de pensamentos. Desta maneira, o culto da fé e da revelação transforma-se no conhecimento do absoluto por meio dos sentidos na percepção espacial, em três dimensões. "Ora, se o sermão se encontra vivamente na Contra-Reforma, a valorização da imagem não pode ser transcurada: o que não é conhecível torna-se imediatamente claro".⁶

O *Tratado de Perspectiva* de Inácio Vieira, influenciado por Andrea Pozzo, relata conhecimentos específicos sobre a óptica, a catóptrica, a dióptrica e a cenografia, mas, sobretudo, expressa o seu interesse em relação à pintura de arquiteturas fingidas.⁷

A quadratura em Portugal esteve relacionada ao Estado, à nobreza e à socie-

⁶ LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno Moraes. A Pintura Barroca e a Cultura Matemática dos Jesuítas: O Tractado de Perspectiva de Inácio Vieira, S. J. (1715). In: Revista de História da Arte, Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL, Lisboa: Edições Colibri, 2005, nº 1, p. 102 e 104.

⁷ Segundo Magno Moraes Mello, é importante considerar que, em Portugal, a prática da pintura de perspectiva em quadratura precedeu a fundamentação teórica, pois os textos anteriores abordavam a perspectiva não como um método construtivo do espaço matemático, mas, sobretudo, interessados ainda em tornar a pintura uma arte liberal e digna de uma nova postura social para o artista.

⁸ MELLO, Magno Moraes. O Tractado de Perspectiva do Jesuíta Inácio Vieira e sua Relação com a Pintura de Falsa Arquitetura. Cf. também MELLO, Magno Moraes. O universo científico dos jesuítas no Colégio de Santo Antão em Lisboa – o estudo da Perspectiva e da Cenografia nas aulas de Inácio Vieira S. J. entre 1709 e 1720. In: MELLO, Magno Moraes; RO-MEIRO, Adriana (Orgs). Cultura, Arte e História. A contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014, p. 81-124.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

dade, e foi elevada a uma situação de conhecimento científico superior, desenvolvendo amplamente as questões teóricas e práticas, envolvendo a presença dos jesuítas. Então, na primeira metade do XVIII, "o uso da forma decorativa que representa arquiteturas perspectivadas atua em modo mais e mais erudito com modelos interpretativos sempre em consonâncias com a tratadística e com o ensino da geometria e da matemática".⁸

Sobre os jesuítas portugueses, a historiadora Patrícia Domingos Woolley Cardoso menciona relatos de professores e de programas dos cursos mais relevantes lecionados no período entre 1748 e 1758 na Universidade de Évora, no Colégio de Santo Antão de Lisboa, no das Artes de Coimbra e no de São Paulo de Braga, certificando que a despeito da tradição filosófica aristotélica, os estudos físicos modernos não eram desconhecidos. Portanto, a ordem jesuítica encontrava-se habilitada a passar as noções necessárias a quem se voltasse para a visão espacial.

Em relação ao contexto brasileiro, Dominique Raynaud aponta que, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, a Companhia de Jesus lembrou a ordem franciscana da Idade Média quanto à organização e ao papel educativo. "Portanto, se pode pensar na transposição do método anterior: os séculos XIII-XIV volem-se nos séculos XVII-XVIII, os franciscanos em jesuítas, a óptica medieval em perspectiva linear".⁹

Conforme Raynaud, a pintura dos tetos em quadratura pode ser interpretada segundo duas categorias: na primeira, se o traçado não estiver condicionado às regras rígidas da perspectiva, a obra passa a ser objeto da historiografia e da iconografia/iconologia. Na segunda categoria, se o traçado estiver de acordo com regras da perspectiva, ainda que com alguma distorção, a obra pode ser analisada segundo a história das ciências.

Ao se questionar sobre a elaboração das pinturas de perspectiva, Dominique Raynaud conclui que há, pelo menos, três métodos de construção conhecidos: a "quadriculação (de acordo com Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 1698), o método do padrão perfurado (*Lereuchon, Recreation mathematicque*, 1624), e o método do alinhamento usando um instrumento (*Maignan, Perspectiva horaria*, Roma, 1646)".¹⁰ Entretanto, não cita qual ou quais destes métodos foram praticados na colônia.

Muitos templos jesuítas foram destruídos após sua expulsão da colônia, e junto com eles todo um legado artístico e documental. Na colônia, não há relato de igrejas ou colégios jesuítas decorados com pintura ilusionista de forros, ainda mais que tenha sobrevivido até os dias atuais, exceto a antiga Biblioteca do Colégio dos Jesuítas de Salvador, cidade que sediava a capital da colônia à época. Curiosamente, a maioria dos forros ilusionistas das igrejas coloniais se situa em templos franciscanos, ordem que não primava fundamentalmente pelo ensino e difusão das ciências relacionadas ao espaço¹¹ (como a matemática, a geometria e a perspectiva), como fizeram os jesuítas.

Na colônia, a decoração de forros das igrejas da Companhia corresponde principalmente aos forros artesoados, aqueles cuja pintura fica limitada a talha, posto que a expulsão em 1759 constituiu-se em um impedimento para que as construções iniciadas no século XVIII fossem concluídas.¹²

Excetuando as encenações jesuíticas, verdadeiros teatros religiosos, as artes que se destacaram foram a arquitetura e a escultura religiosas, e, por meio desta úl-

⁹RAYNAUD, Dominique. As redes universitárias de difusão das ciências matemáticas como fator de desenvolvimento da perspectiva. Uma agenda de pesquisa para o historiador da perspectiva no Brasil. In: http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/47/98/22/PDF/Redes_universitarias-PP.pdf

¹⁰RAYNAUD, Dominique. As redes universitárias de difusão das ciências matemáticas como fator de desenvolvimento da perspectiva. Uma agenda de pesquisa para o historiador da perspectiva no Brasil.

¹¹Para a relação entre perspectiva e franciscanos, consultar CHAIMOVICH, Felipe Soeiro. Perspectiva: uma herança franciscana? FAAP/CBHA. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_chaimovich_felipe_art.pdf

¹² Cfr. COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In: ARS, vol.8, no.16, São Paulo, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200009. Acesso em 10/09/2013.

¹³Cfr. d'ARAUJO, Antonio Luiz. Arte no Brasil Colonial. Rio de Janeiro: Revan, 2000, p. 87.

¹⁴COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

tima, e "do revestimento colorido das estátuas de santos e do trabalho de encarnação de imagens, é que teve início o processo de implantação da arte pictórica no Brasil"¹³

O processo didático baseava-se na observação e imitação do aprendiz em relação ao mestre, ensinando as artes e ofícios onde eram produzidos utensílios, talhas, esculturas e pinturas, destacando-se os trabalhos em madeira e cerâmica. Nas palavras de Lúcio Costa, os artistas encarregados da tarefa incumbiam-se também, geralmente, do douramento, estofagem (pintura e douramento) dos retábulos e das imagens, "assim como do fingimento em "faiscado" das cimalthas de madeira e dos elementos de cantaria que, por seu aspecto mais grosseiro, por ventura destoassem da atmosfera ideal convencional"¹⁴

Tal como os jesuítas, os ensinamentos voltados para os engenheiros militares também influenciaram os estudos sobre a sistematização do espaço no período colonial. O ensino militar era permeado pelas disciplinas de matemática e geometria, notadamente no que concerne às construções de fortificações.

A primeira instituição voltada para o ensino da Arquitetura Militar em Portugal foi a Escola Particular de Moços Fidalgos do Paço da Ribeira (1562-73), criada para a instrução do jovem futuro rei D. Sebastião (cujo reinado durou de 1557 a 1578) e alguns poucos jovens da nobreza.

Desde, pelo menos, meados do século XVII, Portugal demonstrava preocupação com a formação de engenheiros militares competentes para traçar cartas geográficas. No entanto, foi durante o reinado de D. João V que esta formação obteve um forte incremento devido a criação, em 1732, de novas Academias Militares na cidade alentejana de Elvas e na vila de Almeida. Estas Academias vinham juntar-se as de Lisboa e Viana (atual Viana do Castelo), além das Academias já existentes na colônia, desde finais dos seiscentos.

Objetivando solucionar os problemas relacionados à construção civil na colônia em decorrência da falta de qualificação da mão-de-obra, a Coroa criou e implementou, no final do século XVII, o ensino sistemático para a formação de engenheiros militares, que deveriam desempenhar suas atividades em todo o Império. No estado da Bahia, as aulas foram criadas em 1699, por meio de Carta Régia de D. Pedro II de Portugal, formando a Escola de Artilharia e Arquitetura Militar. As aulas de Recife foram criadas neste mesmo período (1701), e as aulas de São Luís do Maranhão em 1699. As lições no Rio de Janeiro datam de 1697-1698. Desta forma, Portugal tentava solucionar os problemas em decorrência da escassez de profissionais voltados à manutenção das fortificações e às de construção civil na colônia, descentralizando a formação da mão de obra profissional e propiciando a muitos estudantes a possibilidade de estudar em terras "brasileiras".

Quanto ao "desenho militar", houve uma grande contribuição em relação às regras de configuração espacial implantadas no "Brasil", no tocante ao desenvolvimento da malha urbana, às estratégias de povoamento, defesa e controle da urbe.¹⁵

Segundo os historiadores Gláucia Trinchão e Antônio Wilson Silva e Souza,¹⁶ alguns engenheiros se tornaram professores de escolas secundárias e superiores entre 1750 e 1836. Alguns só lecionaram, e outros também estudaram nas capitâneas, principalmente nas de Pernambuco, Maranhão, Rio de Janeiro e Bahia, justamente as mais desenvolvidas sob os aspectos econômico e cultural no século XVIII.

O conhecimento do desenho é fundamental para a formação de qualquer engenheiro militar, seja na geometria descritiva, no desenho de máquinas, na geo-

¹⁵ Cfr. Os Engenheiros Militares, a produção iconográfica e as cidades brasileiras do século XVII. Disponível em: http://www.uesb.br/anpuha/artigos/anpuh_II/ligia_santana.pdf

¹⁶ TRINCHÃO, Gláucia; SOUZA, Antônio Wilson Silva e. O Desenho na Formação de Lentos Engenheiros Militares Portugueses e Brasileiros. In: IV Congresso Brasileiro de História da Educação. Disponível em: <http://www.sbbe.org.br/novo/congressos/cbhe4/individuais-coautores/eixo02/Glucia%20Trinchao%20e%20Antonio%20Wilson%20Silva%20de%20Souza%20-%20Texto.pdf>

¹⁷ BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares – 1500-1822. São Paulo: USP, 2001. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

metria ou na cartografia; ou então associado às artes na forma de croquis, esboços, perspectivas e desenho de vistas, dentre outros conteúdos. É por meio do registro gráfico proporcionado pelo desenho que se pode determinar o tipo e a qualidade da ação militar. No "Brasil", tal qual em Portugal, a ciência do desenho (seja a ciência do projeto ou a ciência da representação gráfica) embasou, concebeu, orientou e supervisionou os projetos de fundação das cidades pelas mãos dos engenheiros, tanto no planejamento de praças quanto na execução de obras militares, religiosas e laicas. Também foram estes mesmos engenheiros os autores dos mapeamentos de territórios, bem como dos projetos da maioria das vilas e cidades coloniais.¹⁷ Em sua formação, a destreza no desenho foi fundamental nas aulas de arquitetura militar, pois consistia em um dos mais importantes instrumentos de uma ação política. No "Brasil" atuaram cerca de duzentos e quarenta e quatro engenheiros militares entre os anos de 1500 e 1822.¹⁸

O ensino da engenharia em Portugal começou no reinado de Filipe III (1598-1621), no Colégio Jesuíta de Santo Antão de Lisboa; porém, foi por incentivo do Príncipe D. Teodósio de Bragança (1634-1653), filho primogênito do rei D. João IV, que o processo de formação de engenheiros portugueses mudou, ao serem apoiadas as ideias de Luís Serrão Pimentel¹⁹ (1612-1679), cosmógrafo-mor do Reino e mestre de matemática do Paço da Ribeira. A partir de então, grandes nomes surgiram, como, por exemplo, Manuel de Azevedo Fortes (1660-1749) e o engenheiro militar Manuel da Maia (1677-1768).

Em 1647 foi criada a Aula de Fortificação e Arquitetura Militar visando a projeção e construção de fortificações para defesa do Reino. Os alunos estudavam aritmética, geometria, trigonometria plana e topografia, utilizando-se de diversos aparelhos como a bússola, o nível e o prumo, inclusive com manuais expressamente redigidos para uso dessas aulas.

No ano de 1770, a Aula de Fortificação e Arquitetura foi substituída pela Academia Real da Marinha, onde se formavam engenheiros e marinheiros; cerca de quase trinta anos depois, esta mesma Academia Real deu lugar à Academia Real de Fortificação, Artilharia e Desenho, criada por D. Maria I, local onde foi criado o Real Corpo de Engenheiros como quadro especial do Exército português.

O artigo *As Aulas de Engenharia Militar. A Construção da Profissão Docente no Brasil*²⁰ destaca as importantes referências lusitanas nas obras de Luís Serrão Pimentel e Manuel de Azevedo Fortes, e enfatiza também a contribuição efetiva de engenheiros militares baianos, formados pela Aula Militar da Bahia, notadamente o engenheiro militar e lente José Antônio Caldas (soteropolitano, 1725-1782), o primeiro professor baiano de engenharia e arquitetura. Os profissionais de engenharia que lá trabalhavam deveriam ter uma formação preferencialmente militar, voltada para as obras de defesa. Estes engenheiros militares eram nomeados pela Coroa para exercer, além das atividades docentes, as de engenheiro trabalhando a serviço da Coroa e do Senado da Câmara em obras de defesa e elaboração de projetos de construção civil, tal como pontes, chafarizes, igrejas, edifícios, abertura de estradas, fiscalização urbana e cartografia.

A partir do penúltimo ano do século XVII, a Aula Militar de Salvador, Bahia,²¹ iniciou-se de maneira informal, mas já em 1700, por Ordem Régia, o militar Antônio Roiz Ribeiro se apresentou para ministrar aulas. Na Bahia, atuaram como lentes até 1750 os portugueses: Capitão José Paes Esteves, por ordem do Gover-

¹⁸TRINCHÃO, Gláucia; SOUZA, Antônio Wilson Silva e. O Desenho na Formação de Lentes Engenheiros Militares Portugueses e Brasileiros.

¹⁹Cfr. Luís Serrão Pimentel. Porto: Porto Editora, 2003-2010. Disponível em: <http://www.infope-dia.pt/luis-serrao-pimentel>.

²⁰Cfr. MAROCCI, Gina Veiga Pimheiro. As aulas de engenharia militar. A construção da profissão docente no Brasil.

²¹Cfr. MAROCCI, Gina Veiga Pimheiro. Bahia, século XVIII: O Ensino do Desenho nas Aulas de Arquitetura e Engenharia Militar. Disponível em: <http://www.sbbe.org.br/novo/condgressos/cbhe5/pdf/170.pdf>

²²RIBEIRO, Dulcyene Maria. A formação dos engenheiros militares: Azevedo Fortes, Matemática e ensino da Engenharia Militar no século XVIII em Portugal e no Brasil.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

nador Geral (antes da Ordem Régia); Mestre de Campo Miguel Pereira da Costa; Sargento-mor Gaspar de Abreu, lente de Arquitetura Militar, até o ano de 1718; o Tenente de Mestre de Campo Nicolau de Abreu Carvalho e o Coronel Manoel Cardoso de Saldanha.

A seleção dos jovens para as aulas de engenharia militar na colônia era feita entre os alunos remanescentes dos colégios da Companhia de Jesus.²² Isto porque os inacianos se encarregavam de, praticamente, todo o sistema educacional no Brasil colônia, uma vez que recebiam remuneração da coroa portuguesa para aplicar as chamadas aulas públicas, voltadas ao ensino da grande maioria da população (excetuando os filhos da elite, que estudavam nos colégios da Companhia).

As aulas públicas se destinavam, exclusivamente, a ensinar a ler, escrever e contar, enquanto nos colégios da Ordem, os alunos recebiam formação completa, baseada em gramática, filosofia, humanidades e artes. Era esta base educacional que os tornava aptos a continuar seus estudos na Europa, nomeadamente em Coimbra e Paris.

A formação dos alunos da Aula Militar da Bahia acompanhava a orientação vinda de Lisboa. Entretanto, a base teórica da formação dos engenheiros militares baseava-se em obras de grandes engenheiros franceses dos setecentos. As principais referências que ecoavam por toda a metrópole eram: Bernard Forest de Belidor (1693?-1761), Etienne Bézout (1730-1783) e Nicolas Buchotte. Os alunos iniciavam copiando as estampas contidas nos tratados destes franceses, visando o amadurecimento das técnicas de representação gráfica ajustadas a cada tipo de desenho.

No cenário do Rio de Janeiro de 1699, em 15 de janeiro, uma carta régia mandou decretar a aula de fortificação e artilharia, localizada junto ao Arsenal, por ordem do Governador. "Não se sabe qual tenha sido o primeiro professor; dirigiu-a, porém, já no século XVIII, o Sargento-Mor José Fernandes Pinto Alpoim, cujo nome está ligado a muitas obras realizadas no Rio de Janeiro".²³ Em 1738, este português de Viana do Castelo foi transferido para Lisboa, sendo nomeado em seguida sargento-mor do Terço de Artilharia do Rio de Janeiro, por Ordem Régia datada de 19 de agosto do mesmo ano.

Nesta cidade, a engenharia militar foi a pioneira na atividade técnica exercida às margens da Baía de Guanabara, praticada por Nicolau Durand de Villegagnon, ao fundar o forte de *Colligny*, na Ilha de Serigipe, ou ilha das Palmeiras. Observa-se que, posteriormente, tanto o forte como a ilha adotariam o nome de *Villegagnon*.

Sobre Recife²⁴, o começo das Aulas de Fortificação, 1701, significou uma melhoria na defesa da capitania, reiterando a importância estratégica de Pernambuco enquanto ponto de irradiação e defesa da conquista. As Aulas do Recife se valiam de importantes tratados de geometria prática, aritmética e arquitetura do período, tais como o de Luís Serrão Pimentel.

No período que abarcou quase um século, apenas quatro 'professores' deram aula: Luiz Francisco Pimentel (1701-1707), o primeiro lente da Aula Militar da Praça de Pernambuco; João de Macedo Corte Real (1707-1719), que sucedeu Pimentel; Diogo da Silveira Veloso (1720-?), ex aluno do engenheiro-mor do reino Francisco Pimentel na *Accademia Real de Fortificação* de Lisboa, e autor de três tratados, dos quais dois deles redigidos como apostilas da Aula do Recife: os dois primeiros tratam de geometria elementar e prática, enquanto o terceiro discorre sobre a *Hercotectonica*, ou *Munitoria*, versando essencialmente sobre questões de projeto (delineação e fabrica), referentes à arquitetura militar. O quarto lente foi Antônio Francisco Bastos (1795-?).

No estado do Maranhão, foram três os lentes: Pedro de Azevedo Carneiro

²³ In: COARACY, Vivaldo. O Rio de Janeiro no Século XVII: raízes e trajetória; p. 170.

²⁴ Cf. MIRANDA, Bruno Romero Ferreira. Aulas de Fortificação do Recife. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/pergamino/zero/perg00-miranda.pdf>

²⁵ FONTANA, Ricardo. As Obras dos Engenheiros Militares Galluzzi e Sambuceti e do Arquiteto Landi no Brasil Colonial do Séc. XVIII. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

(1699), o sargento-mor Custódio Pereira (1705) e Gregório Rebelo Guerreiro Camacho (1735?-1755?).

Ao que tudo indica, a Aula do Maranhão teria sido substituída pela Aula de Fortificação do Grão Pará, estabelecida em 1752, à época em que o antigo estado do Maranhão se converteu em estado do Maranhão e Grão Pará, com a capital transferida de São Luís para Belém, em 1751. A carta régia datada de 22 de novembro de 1752 que determinou a instituição de uma Aula em Belém baseou-se em um decreto anterior, de 1732, que estabeleceu as diretrizes para o funcionamento das aulas.

O livro *As Obras dos Engenheiros Militares Galluzzi e Sambuceti e do Arquiteto Landi no Brasil Colonial do Séc. XVIII*,²⁵ faz menção ao arquiteto, desenhista, gravador, geógrafo e astrônomo bolonhês Antônio José Landi (1713-1791) como "o Bibiena dos Trópicos", por ter sido aluno de Fernando Galli Bibiena na Academia Clementina, em 1745. "Antônio Landi foi o principal protagonista em terra brasileira do encontro entre duas tradições culturais, a do setecentos bolonhês e a da Amazônia lusitana. Praticamente desconhecido na Itália, ele foi a glória da cidade de Belém".²⁶

Recebeu o título honorário de "Capitão de Infantaria", patente que seria preterida em função do título de "Arquiteto Régio". Sob o prisma estilístico, as obras projetadas por Landi trazem os sinais do neoclássico com acentuada antecedência, enquanto em outras cidades brasileiras ainda preponderava o estilo barroco. "No Rio de Janeiro, por exemplo, o estilo arquitetônico neoclássico, será introduzido somente 50 anos depois das realizações de Landi, ou seja, em 1816 pelo arquiteto francês Auguste Grandjean de Montigny".²⁷

As chamadas Aulas de Fortificação e Arquitetura Militar foram criadas pelo governo colonial devido a necessidade, cada vez maior, de profissionais capacitados. Todavia, não menos importantes eram os mestres-pedreiros e mestres-de-obras que, no início, eram os responsáveis pela execução dos trabalhos e, com frequência, criaram projetos arquitetônicos. Não tinham formação teórica em arquitetura, mas eram detentores do conhecimento prático, adquirido nos canteiros de obras. Dentre os que elaboraram riscos arquitetônicos notáveis está Manuel Ferreira Jácome, mestre-pedreiro, autor da Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Recife. Em Minas Gerais, tem-se os nomes de José Pereira dos Santos, José Pereira Arouca e Francisco de Lima Cerqueira, este último responsável pela Igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei.

Portanto, pode-se concluir que os pintores de perspectiva da colônia, ao longo do exercício do ofício, de certo tinham assimilado noções de geometria, perspectiva, matemática, ótica - entre outros, ou pelo menos tinham entrado em contato com desenhos e outros esquemas sobre a visualidade em três dimensões, ao ponto de conseguirem aplicar de modo eficiente tais conhecimentos de ordenação matemática do espaço na elaboração de pinturas de falsas arquiteturas nos forros das igrejas, forjando ilusórios e persuasivos espaços.

²⁶FONTANA, Ricardo. *As Obras dos Engenheiros Militares Galluzzi e Sambuceti e do Arquiteto Landi no Brasil Colonial do Séc. XVIII*, p. 85.

²⁷FONTANA, Ricardo. *As Obras dos Engenheiros Militares Galluzzi e Sambuceti e do Arquiteto Landi no Brasil Colonial do Séc. XVIII*, p. 97.

Dossiê:
“A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica”.

O tema da Arquitetura nas publicações da Casa Literária do Arco do Cego

The theme of architecture in the publications of Arco do Cego Literary House

Danilo Matoso Macedo

Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília -UNB

danilo@mgs.arq.br

Sylvia Ficher

Doutora em História pela Universidade de São Paulo-USP

Professora da Universidade de Brasília -UNB

Pesquisadora CNPq 1B e líder do Grupo de Pesquisa CNPq Arquitetura e Urbanismo da Região de Brasília

sficher@unb.br

Recebido em: 06/08/2020 – Aceito em 08/09/2020

Resumo: O grupo reunido em torno à conhecida *Casa Literária do Arco do Cego*, coordenada pelo marianense José Mariano da Conceição Velloso, editou mais de cento e cinquenta livros entre 1796 e 1808 – tanto traduções quanto publicações originais –, destinadas a promover o desenvolvimento econômico do império Português – e sobretudo do Brasil – por meio de “conhecimentos úteis”. O objetivo deste artigo é identificar e mapear a presença do tema da arquitetura naquele universo editorial. São elencadas aqui mais de sessenta obras sobre matemática, geometria, desenho e pintura, gravura, topografia, paisagismo, hidrologia, mineralogia, química e fabricação de materiais, bem como livros de agricultura e outras áreas correlatas que forneciam instruções diretas de projeto ou construção de edificações.

Palavras-chave: Teoria da Arquitetura, Arco do Cego, História do livro.

Abstract: The group surrounding the widely-known publisher *Casa Literária do Arco do Cego*, led by the Brazilian José Mariano da Conceição Velloso, edited over one hundred and fifty books between 1796 and 1808 – both originals and translations –, aiming to promote the economic development of the Portuguese Empire – especially Brazil – through “useful knowledge”. The goal of this text is to identify and to map the presence of Architecture in that editorial universe. Over seventy works are listed here. They deal with mathematics, geometry, drawing and painting, printing, topography, landscape design, hydrology, mineralogy, chemistry, production of materials, as well as books about agriculture and other related areas, that contain direct instructions about architectural design and building.

Keywords: Architectural Theory, Arco do Cego, Book History.

Introdução

O tema da Arquitetura nas publicações da Casa Literária do Arco do Cego

A conhecida *Typographia Chalcographica, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego*, coordenada de 1799 a 1801 em Lisboa pelo naturalista brasileiro Frei José Mariano da Conceição Velloso (1742-1811), não deu aos prelos nominalmente textos de arquitetura ou engenharia. Entretanto, se aquela iniciativa editorial, no dizer de Rubens Borba de Moraes, foi levada a cabo “visando diretamente ao Brasil, com a finalidade, por meio de publicação de livros, de espalhar ‘conhecimentos úteis’, isto é, técnicas modernas e idéias científicas, para arrancar a colônia do atraso em que se arrastava”¹, tal programa ilumi-

¹ MORAES, Rubens Borba de. Livros e bibliotecas no Brasil colonial. 2 ed. Brasília: Briquet de Lemos Livros, 2006. p.79.

² SILVA, Antonio de Moraes. Dicionário da língua portuguesa recopilado dos vocabulários impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito acrescentado. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. 2 v. [Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Oficinas da S. A. Litho-Typographia Fluminense, 1922]. t.1, p.173: “ARCHITECTURA, s.f. Arte de edificar, e construir edificios, fortificações, ou vasos nauticos; daqui a sua divisão em Architectura civil, militar, e nautica. §. fig. A obra architectada. (ch como q) §. fig. O artificio: v. g. a architectura do mundo, dos Ceos.”

³ Cf. CURTO, Diogo Ramada. “D. Rodrigo de Sousa Coutinho e a Casa Literária do Arco do Cego”, p.29; LEME, Margarida Ortigão Ramos Paes. “Um breve itinerário editorial: do Arco do Cego à Imprensa Régia”, p.84. In: CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de. (org.). A Casa Literária do Arco do Cego, 1799-1801, bicentário: Sem livros não há instrução. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Biblioteca Nacional, 1999. (Catálogo de exposição). Decreto de 7 de Dezembro de 1801.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

nista, patrocinado politicamente pelo Secretário de Estado dos Negócios da Marinha e Ultramar português Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812), incluía necessariamente aspectos ligados ao desenho e *fábrica* das edificações. Foram de fato editados livros relacionados à matemática, geometria, desenho e pintura; passando pela topografia, paisagismo e hidrologia; fornecendo subsídios na mineralogia, química e fabricação de materiais; até instruções diretas de projeto e construção de edificações e seus complementos – sobretudo aqueles relacionados à atividade rural.

Se *architectura* é “a arte de edificar e construir edifícios”, na definição coeva do dicionarista Antonio de Moraes e Silva (1755-1824),² a arquitetura e suas disciplinas correlatas estão presentes em mais de sessenta publicações originais e traduções da *Casa Literária do Arco do Cego* e impressões de outras tipografias ligadas ao grupo reunido por Velloso – incluindo a própria *Impressão Régia*, que absorveria a estrutura daquela editora após a ascensão de Sousa Coutinho ao cargo de Presidente do Erário³. Identificar e mapear a presença da arquitetura naquele universo temático editorial é o nosso objetivo neste artigo.

Em 1791, logo após a chegada a Lisboa do marianense frei Velloso na comitiva do governador Luís de Vasconcelos e Sousa, a monumental *Flora fluminense* teve sua publicação ordenada pelo rei,⁴ por meio do Real Museu de História Natural da Ajuda, em que depositara ainda um variado cabedal de espécimes de plantas, conchas e pássaros. Em vida, o naturalista jamais veria este livro publicado, o que só ocorreria em 1825.⁵ Sua mobilização em torno à atividade científica e editorial, entretanto, rendeu mais de cento e quarenta obras até 1808, quando Velloso retornou ao Rio de Janeiro.

Os tradutores e autores dos livros eram intelectuais brasileiros ou ligados ao Brasil, então residentes em Portugal, reunidos, nas palavras de Velloso, para

ajuntar, e trasladar em Portuguez todas as Memorias Estrangeiras, que fossem convenientes aos Estabelecimentos do Brasil, para o melhoramento da sua economia rural, e das Fabricas, que della dependem, pelas quaes ajudados, houvessem de sahir do atrazo, e agonia, em que actualmente estão, e se pozessem ao nível, com os das Nações nossas vizinhas, e rivaes no mesmo Continente, assim na quantidade, como na qualidade dos seus generos e producções.⁶

A empreitada *Enciclopédica* destinava-se a reforçar o papel econômico das colônias como fornecedoras de produtos naturais e agrícolas para a metrópole, que continuaria concentrando a manufatura.

Com tal objetivo, traduzir ampliava o público leitor para além da elite letrada brasileira, como nos explica Manoel Jacinto Nogueira da Gama (1765-1747) num de seus prefácios:

Todos os homens têm igual direito ás Sciencias; e as Sciencias têm igual direito aos homens de genio, que pelas circunstancias particulares da sua condiçãõ civil não podessem entrar na carreira das Letras. Era por tanto necessario abolir-se este monopolio vergonhoso, e abrirem se as portas das Sciencias á todos os individuos. Tal foi a principal origem das traducções em vulgar.⁷

Nesse sentido entende-se que a uma nova edição de *Arte da grammatica da lingua do Brasil*, de Luiz Figueira⁸ (c.1575-1643) e um *Dicionário português, e brasiliano* estejam entre as primeiras obras editadas por Velloso em 1795, num labor classificatório que chegava a extremos idealistas como a grafia universal baseada em algarismos arábicos, proposta por José Maria Dantas Pereira (1772-1836) em *Memoria sobre hum projecto de pasigraphia...*

⁴Decreto de 2 de julho de 1792, ordenando sua impressão pela Academia Real das Sciencias. Cf. LEME, “Um breve itinerário editorial”, p.77.

⁵ARRABIDA, Antonio d’ (ed.); VELLOSO, José Mariano da Conceição. *Flora Fluminensis, seu descriptionum plantarum praefectura fluminensi sponte nascentium liber primus ad systema sexuale concinnatus Augustissima Diminae Nostrae per manus Ill.mi ac Ex.mi Aloysii de Vasconcellos & Souza Brasiliae Pro-Regis Quarti &c. &c. sistit Fr. Josephus Marianus a Conceptione Vellozo Praesb. Ord. S. Franc. Reform. Prov. Flum. 1790. Flumine Januari: Typographia Nationali, 1825. Estampas: Petro Domine ac Imperio Primo Brasiliensis Imperii Perpetuo Defensore imo Fundatore Scientiarum Artium Litterarumque patrono et cultore juventae Florae Fluminensis icones nunc primo eduntur vol. I Edidit Frater Antonius Da Arabida Biblioth. Imp. in Urb. Rio Janeiro Profectus Coes. Maj. Bras. Poenitentiaris Episc. titul. Eleemosymariil Imp. Coajutor Studior. q. Principium ex Imp. Stirpe Moderator. Parisiis off. Lithog. Senefelder [curante F. J. Knecht] 1827 Sculpit Severinus Oleszozynski. 11v.*

⁶VELLOSO, José Mariano da Conceição (org.). O fazendeiro do Brasil [cultivador] melhorado na economia rural dos generos já cultivados, e de outros, que se podem introduzir, e nas fabricas, que lhe são proprias, segundo o melhor, que se tem escrito a este assumpto: debaixo dos auspicios e de ordem de Sua Alteza Real (...). Colligido de Memorias Estrangeiras por Fr. José Mariano da Conceição Velloso, Menor Reformado da Provincia da Conceição do Rio de Janeiro, &c. Lisboa: Regia Officina Tipografica; Officina de Simão Thaddeo Ferreira; Impressam Regia; Officina de João Procopio Correa da Silva, 1798-1806. t.II [Tinturaria], pt. II [Cultivo da Indigueira], p.1.

⁷GAMA, Manoel Jacinto Nogueira da. “Discurso do Tradutor” in: CARNOT, Lazare. *Reflexões sobre a metaphysica do calculo infinitesimal* por Carnot, Membro do Instituto.

⁸FIGUEIRA, Luiz. *Arte da grammatica da lingua do Brasil*, composta pelo P. Luiz Figueira, natural de Almadoar. Quarta impressão. 4.ed.Lisboa: Officina Patriarcal, 1795. [1.ed.Lisboa: [s.n.], 1621; 2.ed.Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1687; 3.ed. [1754]; 5.ed. Bahia: Typographia de Manoel Feliciano Sepulveda, 1851; 6.ed. Leipzig: B. G. Teubner, 1878; 7.ed. Rio de Janeiro: Typographia e Lithographia a vapor de Laemmeris & C., 1880.]

⁹LA CAILLE, Nicolas Louis de; Marie, Joseph-François. Trad. Manoel Ferreira de Araujo Guimarães. Charles Thevenau (il.). *Curso elementar e completo de mathematicas-puras*, ordenado por La Caille, augmentado por Marie, e illustrado por Thevenau, traduzido do francez, e dedicado a Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor por Manoel Ferreira de Araujo Guimarães Alumno da Real Academia da Marinha. Lisboa: Officina Patriarcal de João Procopio Correa da Silva, 1800.

¹⁰O Patriota: jornal litterario, politico, mercantil, &c. do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: na Impressão Regia, 1813-1814. 3 v. 18 números.

¹¹LAGRANGE, Joseph-Louis. Trad. Manoel Jacinto Nogueira da Gama. *Theorica das funções analyticas*, que contem os principios do calculo differencial, livres de toda a consideração de quantidades infinitamente pequenas ou de desvanecentes, de limites ou de fluxões, e reduzidos á analyse algebraica das quantidades finitas, por M. La Grange, e de ordem de Sua Alteza Real o Principe Nosso Senhor, traduzida do Francez por Manoel Jacinto Nogueira da Gama, Cavaleiro Professo na Ordem de S. Bento de Aviz, Bacharel Formado em as Faculdades de Mathematica, e Philosophia pela Universidade de Coimbra, Capitão Tenente da Armada Real, e Professor de Mathematica na Academia Real de Marinha. Lisboa: Officina de João Procopio Correa da Silva, 1798. 2 pt.

¹²COUSIN, Jacques Antoine Joseph. Trad. Manoel Ferreira de Araujo Guimarães. *Tratado elementar da analyse mathematica*, por J. A. J. Cousin, Membro do Instituto Nacional, e Professor no Collegio de França, traduzido do francez, de ordem de Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor, por Manoel Ferreira de Araujo Guimarães Lente Substituto de Mathematica na Academia Real dos Guardas-Marinhas, e Socio da Sociedade Real Maritima. Lisboa: Officina de João Procopio Correa da Silva, Impressor da Santa Igreja Patriarcal, 1802.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Talvez não venha ao acaso a conjunção entre nacionalismo lusitano e ciências matemáticas, já que seus manuais serviam de livros didáticos nas academias militares então em processo de renovação. O amplo e profundo *Curso elementar e completo de mathematicas-puras*,⁹ de La Caille (1713-1762) (incluindo cálculos diferencial e integral), seria traduzido por Manoel Ferreira de Araujo Guimarães (1777-1732) – então apenas “alumno da Real Academia da Marinha” –, futuro editor do periódico *O Patriota*.¹⁰ Iguualmente sofisticados eram o *Theoria das funções analyticas* de Lagrange¹¹ (1736-1813) e o *Tratado elementar da analuse mathematica*¹² de Cousin (1739-1800). Uma disputa entre uma matemática clássica, *perfeita*, e outra utilitária e *imperfeita* auxiliada pela aproximação com o *infinitamente pequeno* (ou *metafísico*), seria narrada nas *Reflexões sobre a metaphysica do calculo infinitesimal* de Carnot (1753-1823), para quem

a vantagem deste calculo consiste em que, sendo muitas vezes difficilimo o serem expressas as condições de huma questaõ exactamente e por equações rigorosas, ao mesmo tempo que o seriaõ facilmente por equações imperfeitas, elle nos subministra os meios de tirar destas equações imperfeitas os mesmos resultados, e razões exactas, que se obteriaõ se as equações primitivas fossem da mais perfeita exactidaõ; e isto pela simples eliminaçaõ das quantidades, cuja presença occasionava taes erros.¹³

O direcionamento destas ferramentas à engenharia estrutural, e portanto à construção, nos é atestado pela tradução da *Construcção, e analyse de proposições geometricas, e experiencias practicas, que servem de fundamento à architectura naval*, de George Atwood (1745-1807). “para coadjuvar a Instrucção dos Alumnos da Nova Classe de Engenheiros Constructores”, servindo para a “construcção, e analyse de proposições geométricas, que determinaõ a posição tomada por Corpos Homogeneos, que fluctuaõ livremente, e em repouso, ou estado de quietaçãõ sobre huma superficie fluida; e que tambem servem para determinar a estabilidade dos Navios, e de outros Corpos fluctuantes”.¹⁴

A geometria, operador lógico clássico, é uma das principais interseções entre tais disciplinas e o desenho projetivo, afeito à arquitetura e à engenharia. Os *Elementos de Geometria* euclidiana de Alexis-Claude Clairaut (1713-1765), na verdade, haviam sido vertidos para o português em 1772 pelo professor de desenho e gravura Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818),¹⁵ o qual viria a ser inicialmente o mestre dos gravadores na oficina do Arco do Cego, cujo quadro chegou a vinte e quatro artífices. Se traduzir ampliava o público potencial das edições, mais ainda o fazia a complementação do texto por imagens – procedimento a que José Mariano Velloso estava habituado em sua tarefa pregressa de catalogação naturalista. Foi com vistas a formar seus ilustradores que ele editou toda uma série de livros dedicados ao desenho, à pintura e à gravura, iniciada com *A sciencia das sombras relativas ao desenho*, de Dupain de Montesson (c.1715-179-?), traduzida pelo próprio José Mariano, o qual justificava em seu prólogo:

A Sciencia das Sombras he o primeiro degrão do desenhador, e por onde devem subir todos, os que se destinaõ ás grandes Artes, da Architectura Civil, Naval, e Militar, da Pintura, da Gravura, da Estatuaría e de outras muitas Artes, que exprimem primeiramente a sua idéa pelo Desenho.¹⁶

A pequena obra, voltada originalmente para arquitetos e engenheiros, foi dividida em oito capítulos, e ilustrada com quatorze gravuras, limitando-se ao tema das sombras construídas geometricamente em objetos de um nível crescente de complexidade de modo que, ao final “se examina o effeito da luz nos corpos mixtos”: compostos de elementos construtivos clássicos como “as bases, os capiteis, e as cimalthas, ou arquitraves das diferentes ordens de Architectura”.¹⁷ A ilustração sistemática de arquitetura se limita porém

⁹CARNOT, Reflexões sobre a metaphysica do calculo infinitesimal, op.cit., p.23.

¹⁰[ATWOOD, George]. Trad. Antonio Pires da Silva Pontes Leme. Construcção, e Analyse de Proposições Geometricas, e Experiences practicas, que servem de fundamento à Architectura Naval. Imprensa por ordem de Sua Magestade e traduzida do inglez por Antonio Pires da Silva Pontes Cavalleiro Professo na Ordem de S. Bento de Vaviz, Capitaõ de Fragata da Real Armada, e Governador da Capitania do Espirito Santo. Lisboa : Officina Patriarcal de João Procopio Correa da Silva, 1798. [passagens extraídas da dedicatória do tradutor]

¹¹CLAIRAUT, Alexis-Claude. Trad. Joaquim Carneiro da Silva. Elementos de geometria por M. Clairaut da Academia Real das Sciencias de Paris, e da Sociedade Real de Londres. Lisboa : Regia Officina Typographica, 1772.

¹²MONTESSON, Louis Charles Dupain de. Trad. José Mariano da Conceição Velloso. A sciencia das sombras relativas ao desenho, obra necessaria a todos, que querem desenharchitectura Civil, e Militar, ou que se destinaõ a pintura, &c. Na qual acharaõ regras demonstradas para conhecer a especie, a forma, a longitude, e a largura das Sombras, que os diferentes corpos fazem, e produzem, assim sobre superficies horizontaes, verticaes, ou inclinadas, como sobre as superficies verticaes, planas, convexas, ou concavas. Lisboa : Officina de João Procopio Correa da Silva, 1799. Segundo Luigi MARINI (Biblioteca storico-critica di fortificazione permanente. Roma : Mariano de Romanis e Figli, 1810), a primeira edição desta obra data de 1746. A mais antiga que encontramos no catálogo do Bibliothèque Nationale de France e no OCLC – Online Computer Library Center – foi a de 1750: MONTESSON, Louis Charles Dupain de. La science des ombres, par rapport au dessin. Ouvrage nécessaire à ceux qui veulent dessiner l'Architecture Civile & Militaire, ou qui se destinent à la Peinture. Dans lequel ils trouveront des regles démontrées pour connoître l'espece, la forme, la longueur & la largeur des ombres que les différens corps portent, & qu'ils produisent tant sur des surfaces horizontales, verticales, ou inclinées, que sur des surfaces verticales, plates, convexas, ou concaves. Paris : Chez Charles-Antoine Jombert, Libraire du Roi pour l'Artillerie & le Génie, au coin de la rue Gil-leccœur, à l'Image Notre-Dame, 1750. De fato, Montesson, autor também de uma *Construction de la fortification régulière, et irrégulière...* (Paris : Mesnier, 1742), tinha por objetivo em suas obras o projeto de fortificações.

¹³MONTESSON, A sciencia das sombras, op.cit., p.74.

¹⁴Camilla Fernanda Guimarães SANTIAGO (“Os livros sobre arte editados pela Casa Literária do Arco do Cego : circulação e usos em Minas Gerais.” In: MELLO, Magno M. (Org.). *A arquitetura do engano : perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil*. Belo Horizonte : Fino Traço, 2013. p.21-34), seguindo uma tradição talvez inaugurada entre nós por Hannah LEVY (“Modelos europeus na pintura colonial.” *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. 1944. p.7-66, no.8.), sugere a adoção de elementos pictóricos do livro de Montesson pelo pintor mineiro Francisco Xavier Carneiro (1765-1840). Se tal inferência é possível, também o seria a de um procedimento análogo por parte dos arquitetos locais – leitores a que o autor originalmente se dirigia.

Dossiê:
“A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica”.

aos elementos da ordem toscana (Fig.1). Fosse interesse dos editores brasileiros estender-se aqui em temas edilícios, teriam traduzido a segunda parte da obra original francesa, intitulada *Le Dessinateur au cabinet et à l'armée*. Não é de se descartar sua apropriação, em todo caso, por artífices que o utilizassem como guia para execução dos elementos clássicos ali ilustrados, à maneira de um pequeno *Vinhola*.¹⁸

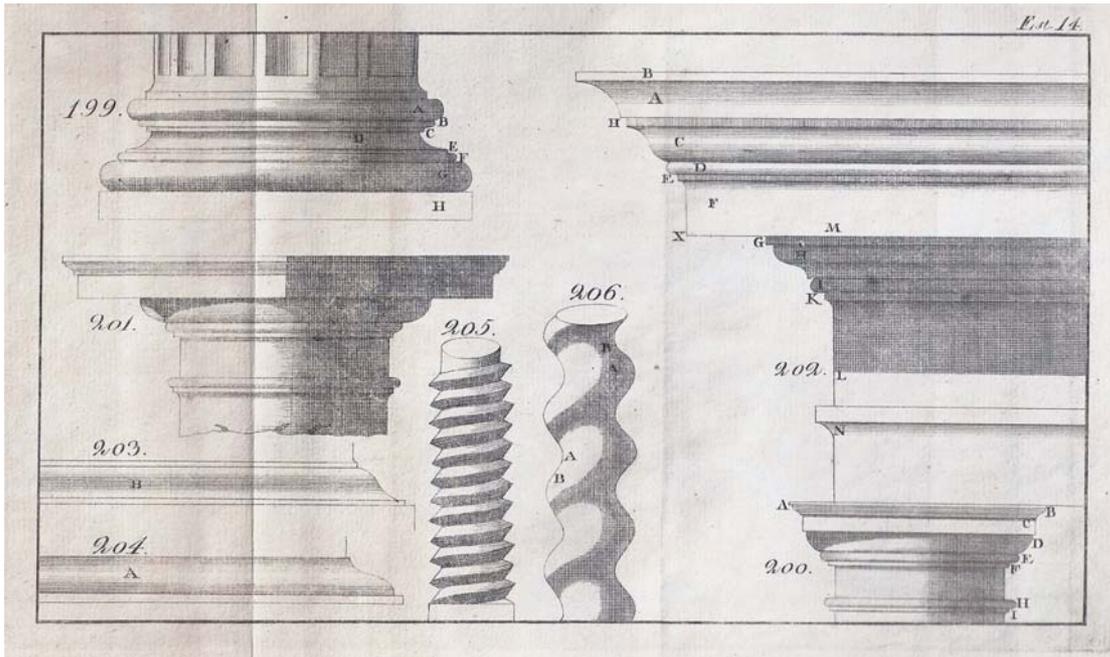


Figura 1: Estampa XIV de *A sciencia das sombras*, de Dupain de Montesson, correspondendo no texto a: “Do lugar, e da natureza das Sombras, feitas sobre a base de huma columna” (fig.199); “Do lugar, e da natureza das Sombras, sobre o capitel de huma columna” (figs. 200-201); “Do lugar, e da natureza das Sombras, que tem as molduras, que compoem huma samblagem” (figs. 202-206); e “Aplicações das Observações precedentes” (figs. 200-206); op.cit. pp.74-84.

Se o original de Montesson era já cinquentenário, seria no neoclassicismo dos mestres do século 17 que o grupo do Arco do Cego buscaria suas demais fontes no campo pictórico. Da versão francesa (1787) do *Grande livro dos pintores*,¹⁹ de Gérard Lairesse (1641-1711), também o próprio editor brasileiro traduziria dois capítulos, resultando em três publicações: *Princípios do desenho*²⁰ e *O grande livro dos pintores*²¹ – o segundo apenas uma versão do primeiro com dois frontispícios – e *Princípios da arte da gravura*, publicados em 1801. As primeiras são um guia didático em quatorze lições destinadas a orientar professores, com os exercícios necessários ao aprendizado de rudimentos do desenho a mão livre, apreendidos a partir de figuras geométricas simples e eixos de equilíbrio e regras simples de proporção. Para Lairesse, “do mesmo modo que o alfabeto ou conhecimento das letras serve de introdução á grammatica, tambem a geometria he o primeiro passo, que nos conduz ao desenho, ao qual senão pode chegar bem sem ella, bem como a outra qualquer arte ou a qualquer sciencia”²³(Fig.2).

¹⁸Originalmente: LAIRESSE, Gerard de. Het groot schildederboek. Amsterdam : By de Erffnaamen van Willem de Coup [, op 't Rokkin, by de Valburg], 1707. 2v. Jacques-Charles BRUNET (Manuel du libraire et de l' amateur de livres. 5. ed. Paris: Firmin-Didot Frères, Fils et cie., 1860. 3/775) indica que a obra *Principes du dessin* de Lairesse fora publicada originalmente já em francês: “Amsterdam, 1719 ou 1746, in-fol” (localizamos, na verdade: *Les principes du dessin; ou methode courte et facile pour apprendre cet art en peu de tems par Monsieur Gerard de Lairesse. Amsterdam ; Leipzig : Chez Arkstée et Merkus, 1746*). A primeira tradução francesa do livro sobre pintura já viria integrada ao livro sobre desenho: *Le grand livre des peintres, ou l'art de la peinture Considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes; Avec des Réflexions sur les Ouvrages de quelques bons Maître, & sur les défauts qui s'y trouvent. Par Gérard de Lairesse. Auquel on a joint les Principes du Dessin du même Auteur. Traduit du Hollandais sur la seconde Edition. Avec XXXV Planches en taille-douce. Paris : s.n. [a l'Hotel de Thou, rue des Poitevins], 1787. 2v.*

¹⁹LAIRESSE, Gérard. Trad. José Mariano da Conceição Velloso. *Princípios do desenho* tirados do Grande Livro dos Pintores, ou Da Arte da Pintura, de Geraldo Lairesse, traduzido do francez para beneficio dos gravadores do Arco do Cego, de ordem, e debaixo dos auspícios de Sua Alteza Real o Principe Regente N. S.. Lisboa : Typographia Chalcographica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

²⁰LAIRESSE, Gérard. Trad. José Mariano da Conceição Velloso. *O Grande livro dos pintores, ou arte da pintura, considerada em todas as suas partes, e demonstrada por principios, com reflexões sobre as obras d' alguns bons mestres, e sobre as faltas que nelles se encontraõ. Por Gerardo Lairesse, com hum appendice no principio sobre os principios do desenho. Traducção do Francez. De Ordem, e debaixo dos auspícios de Sua Alteza Real o Principe Regente N. S.. Lisboa : Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801. [O “Princípios de Desenho” tem seu próprio frontis., que não está incluído na paginação.]*

²¹LAIRESSE, Gérard. Trad. José Mariano da Conceição Velloso. *Princípios da Arte da Gravura, trasladados do Grande Livro dos Pintores de Geraldo Lairesse Livro Decimo Terceiro para servirem de appendice aos principios do desenho do mesmo author, em beneficio dos gravadores do Arco do Cego. Lisboa : Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.*

²²LAIRESSE, *Princípios do desenho*, op.cit., p.5.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

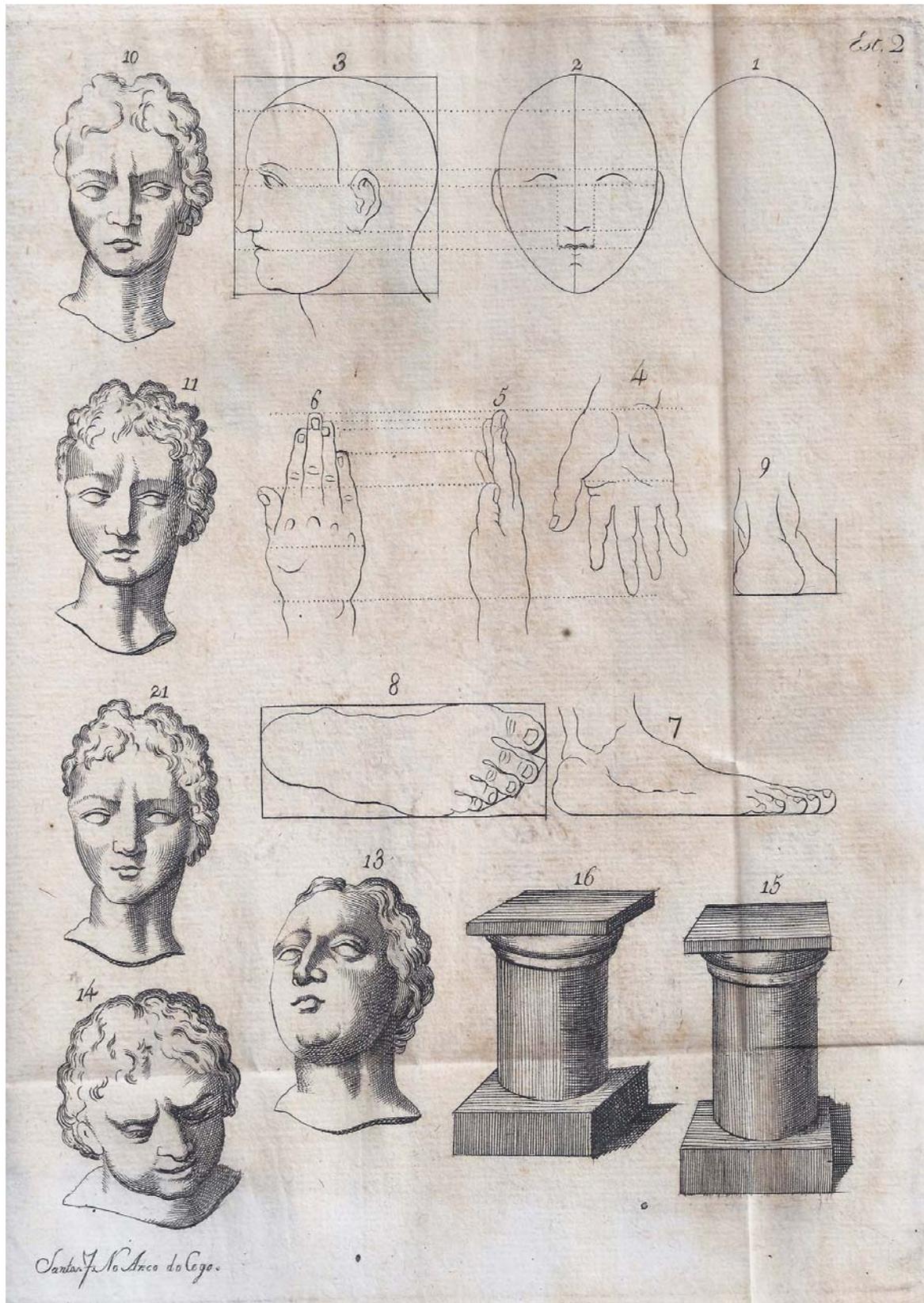


Figura 2: Estampa II de *Principios do desenho*, de Gérard Lairesse, correspondendo no texto às lições VII e VIII, destinados à cópia, para aprendizado das proporções de partes do corpo humano, do manejo do lápis, e de sombras sobre objetos; op.cit. pp.27-32.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Sua terceira publicação ensina as técnicas de gravura em buril e água-forte em nove capítulos – ilustrados com apenas uma estampa, na tradução. Escassez talvez explicável pela relação de complementaridade da obra com o *Tratado da gravura*,²⁴ de Abraham Bosse (1602-1676). Dividido em quatro partes e ilustrado com vinte estampas, o detalhado manual ensina mesmo a construir um *tórculo*, ou prensa – o que não deixa de ser curioso, já que os livros se destinavam também à circulação no Brasil, onde a impressão era proibida (Fig.3). Na verdade, o tradutor do livro, o mineiro original de Mariana José Joaquim Viegas Menezes (1778-1841), se notabilizaria por ter inaugurado a imprensa em Minas Gerais em 1806 – portanto ainda ilegalmente – justamente construindo um prelo e gravando chapas diretamente em cobre e com isso produzindo um folheto.²⁵ Em plena voga classicista na Europa, o ilustrado grupo do Arco do Cego parecia ter poucas dúvidas quanto a questões estéticas na arte, privilegiando a sua difusão à sua invenção – ao menos no que concernia a seus gravadores.

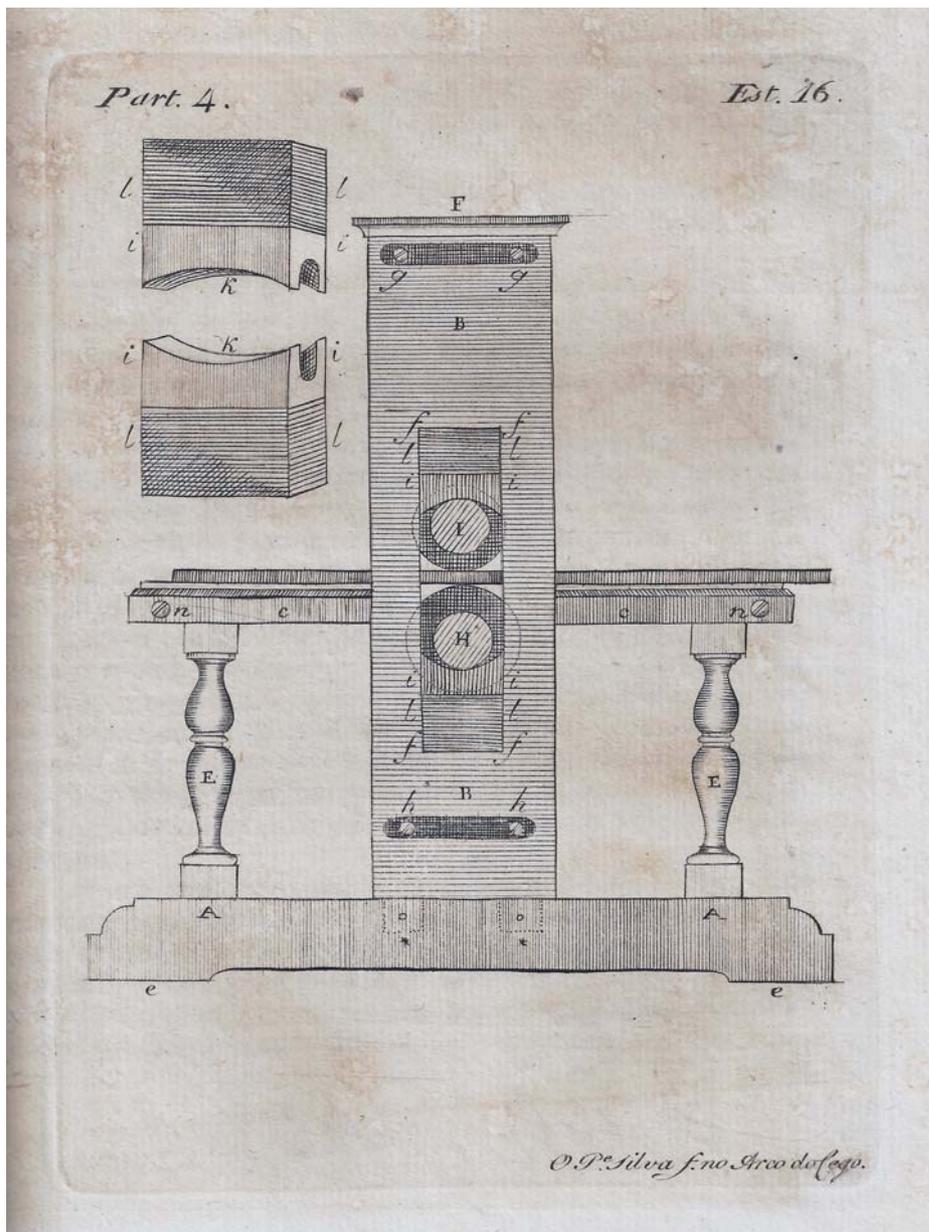


Figura 3: Estampa 16 do *Tratado da gravura*, de Abraham Bosse, correspondendo no texto à "Representação geometrica do torculo visto de perfil"; op.cit. pp.158-159.

²⁴BOSSE, Abraham. Trad. José Joaquim Viegas de Menezes. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce*. Por Abraham Bosse gravador regio. Nova edição traduzida do francez debaixo dos auspícios e ordem de Sua Alteza Real o Principe Regente, Nosso Senhor, por José Joaquim Viegas Menezes, presbytero mariannense.. Lisboa : Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.
²⁵O folheto é: VASCONCELLOS, Diogo Pereira de. Ao Illmo. e Exmo. Snr. Pedro Maria Xavier de Ataíde e Mello governador e capitão general da capitania de Minas Geraes no seu dia natalicio. [S.l.] : [s.n.], [1806?]. 18 p. Ao tratar do padre Viegas, Moraes explica: "o que o notabilizou foi o ter gravado em 1807, em Vila Rica, um poema em honra do aniversário do capitão-general Ataíde de Melo, governador da capitania de Minas Gerais. O poema, um Canto, era obra de Diogo Ferreira Ribeiro de Vasconcelos que, aliás, já havia escrito e publicado no Porto, em 1806, outro poema saudando o aniversário natalicio de D. Maria Madalena, esposa do capitão-general. Desta vez o poeta não mandou seus versos encomiásticos para serem impressos em Portugal. Resolveu publicá-los em Vila Rica. Como não existisse tipografia no Brasil, Viegas foi incumbido de gravar os versos e tirar os exemplares no tórculo que fabricara. Executou pacientemente as 28 oitavas do Canto, o título, a dedicatória, as notas explicativas e o apêndice. Gravou ainda um Mapa do donativo voluntário [...] e um retrato de D. Ataíde de Melo e sua esposa que juntou à obra." In: MORAES, Livros e bibliotecas no Brasil colonial, op.cit., p.103. Um fac-símile de excelente qualidade do folheto foi publicado em: CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes. Uma raridade bibliográfica: o canto encomiástico de Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcellos impresso pelo Padre José Joaquim Viegas de Menezes, em Vila Rica, 1806. Edição fac-similar com estudo histórico Biobibliográfico. Rio de Janeiro : Biblioteca Nacional ; São Paulo : Gráfica Brasileira, 1986. Vê-se aqui uma diferença de datação entre o estudo mais recente de Lygia Cunha (1806) e o de Rubens Borba de Moraes (1807).

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Nesse contexto compreende-se o tratamento sumário dado à pintura nesse pequeno conjunto editorial, em dois pequenos livros sem gravuras. *A arte da pintura*,²⁶ de Charles Alphonse du Fresnoy (1611-1668), foi traduzido por Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803). Com setenta e um "princípios" divididos em três lições, a obra é definitivamente clássica quanto ao gosto. Para Du Fresnoy, "A principal, e mais importante parte da Pintura he o conhecimento das obras da natureza mais bellas, e convenientes para esta arte, cuja escolha se deve fazer, segundo o gosto, e maneira dos antigos".²⁷

Com poucos sinais de classicismo, mas prático a ponto de ser sarcástico, *O meio de se fazer pintor em três horas*,²⁸ foi traduzido por Velloso a partir de uma obra anônima em francês.²⁹ O livro é um diálogo entre um certo M. Vispré e uma Marquesa, numa aula em que se ensina a produzir uma pintura num decalque obtido pela colagem e desfolhamento de uma gravura colada sobre uma chapa de vidro. A estratégia da apropriação, cópia, e mesmo multiplicação de obras de arte também estava no cerne de uma das matérias publicadas no almanaque *Palladio Portuguez: clarim de Palas*,³⁰ que Velloso editara em 1796, intitulada:

Exposição do privilegio concedido a Diogo Watt pelo seu novo methodo de copiar cartas, e outros manuscritos.³¹ O método consiste em umedecer um papel com uma solução ácida de fórmula específica e passá-la numa prensa de rolos junto à folha a ser impressa. Mais uma vez, o projeto do prelo é fornecido em detalhes. Ganha destaque mais uma vez a reprodução à produção do desenho original, situando as prioridades de Velloso claramente num jogo já descrito por Lairesse, para quem a gravura "he para os olhos, o que a fama para os ouvidos; pois se esta apregoa a gloria dos grandes Heroes, a gravura tambem nos faz conhecer as suas obras, e os seus pensamentos".³²

O grupo não abria mão, em todo caso, de publicar diversos livros de poesia. Segundo Miguel Faria, 16% dos livros por eles editados eram dedicados ao gênero – igualando o tema da Medicina – e perdendo apenas, em número, para as edições dedicadas à agricultura.³³ Neste conjunto, no que nos concerne, destaca-se *Os jardins, ou a arte de aformosear as paisagens*,³⁴ de Jacques Delille (1738-1813), publicada em edição bilingüe no Arco do Cego, em tradução de ninguém menos que Manoel Maria de Barbosa du Bocage (1765-1805). O poeta menciona diretamente sua filiação à pintura paisagística, citando Berchem (1620-1683) e Poussin (1594-1665),³⁵ e enumera, ao longo de quatro cantos, as características de um jardim composto de modo natural, evitando monumentos historicistas e grandes movimentos de terra e privilegiando as formas sinuosas encontráveis em bosques e fazendas:

Esses painéis de natural pintura
Requerem longo espaço; em quadro estreito
Não vás aprisionar montanhas, bosques,
Nem lagos, nem ribeiras. He costume
Zombar desses jardins, paródia absurda
Dos rasgos que a atrevida Natureza
No seu grande espetáculo derrama;
Jardins, em que Arte rude, e inverossímil
Hum Paiz todo n'uma geira encerra.³⁶

Também traduzido por Bocage em edição bilingüe foi o poema *As plantas*,³⁷ de René-Richard Castel (1758-1832). Dedicado ao ciclo anual das plantas, em quatro cantos correspondentes às estações do ano, o livro conta com cinco estampas alegóricas explicadas e *nomenclatura linneana* das espécies tratadas. O espírito do autor em relação à paisagem, em certo sentido, assemelha-se ao de Delille, no que pode ser lido como uma crítica ao paisagismo geometrizarante francês:

²⁶FRESNOY, Charles Alphonse du. Trad. Jeronymo de Barros Ferreira. *A Arte da Pintura de C. A. do Fresnoy, traduzida do francez em portuguez, e exposta aos candidatos, e amadores desta bella arte. Debaixo dos auspicios, e ordem de Sua Alteza Real do Principe Regente N. S. por Jeronymo de Barros Ferreira professor de desenho, e pintura historica nesta Corte.* Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

²⁷FRESNOY, A arte da pintura, op.cit., p.7.

²⁸VELLOSO, José Mariano da Conceição (trad.). *O meio de se fazer pintor em tres horas, e de executar com o pincel as obras dos maiores mestres, sem se ter aprendido o desenho, Traduzido do francez.* Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

²⁹Le moyen de devenir peintre en trois heures et d'exécuter au pinceau les ouvrages des plus grands maîtres sans avoir appris le dessin. Amsterdam: M. Magéras, 1746.

³⁰VELLOSO, José Mariano da Conceição (ed.). *Palladio Portuguez, e Clarim de Pallas que annuncia periodicamente os Novos Descobrimentos, e Melhoramentos n' Agricultura, Artes, Manufacturas, Commercio & Offerecido Aos Senhores Deputados da Real Junta do Commercio &.* Lisboa: Officina Patriarchal, 1796. 2 v.

³¹WATT, James. "II. Exposição Do privilegio concedido a Diogo Watt, pelo seu novo methodo de copiar cartas, e outros manuscritos. Com huma estampa. Aos 4 de Fevereiro de 1780". In: VELLOSO, Palladio Portuguez, op.cit., pp.11-18.

³²LAIRESSE, Principios da arte da gravura, op.cit., p.4.

³³FARIA, Miguel F. Da facilitação e da ornamentação: a imagem das edições do Arco do Cego. In: CAMPOS, A casa literária do Arco do Cego, op.cit., p.117.

³⁴DELILLE, Jacques. Trad. Manoel Maria de Barbosa du Bocage. *Os Jardins, ou A Arte de Aformosear as paisagens, Poema de Mr. Delille, da Academia Franceza, traduzido em verso de ordem de S. Alteza Real O Principe Regente, Nosso Senhor, por Manoel Maria de Barbosa du Bocage.* Lisboa: Typographia Chalcographica, e Litteraria do Arco do Cego, 1800. [2.ed. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1812].

³⁵"Dos Berghems, dos Poussins tal foi a escolha, / De ambos estuda as produções divinas, / E o muito que o pincel aos campos deve, / Arte cultivadora, agradecida, / Nos jardins restitua à Natureza." In: DELILLE, *Os jardins*, op.cit., p.11.

³⁶DELILLE, *Os jardins*, op.cit., p.17.

³⁷CASTEL, René. Trad. Manoel Maria de Barbosa du Bocage. *As plantas, poema de Ricardo de Castel, professor de literatura no prytaneo francez, traduzidas da II. edição verso a verso, debaixo dos auspicios e ordem de S. Alteza Real O Principe Tegente Nosso Senhor, por Manoel Maria de Barbosa Du Bocage.* Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801. [2.ed. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1811].

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Dois ufanos Rivaes a Terra partem;
Hum, das regras fiscal, nascido em França,
Entre as Artes caminha, envolto em pompas.
Ornã-lhe a fronte mil festões, e as Quadras,
Filhas da Natureza, o cinto lhe ornaõ
De ramalhetes mil. Angulos fóрма
O til, e assombra além tapiz viçoso,
Leito das Nynfas. Indios Castanheiros,
Aqui, tecendo abóbadas, nos vedaõ
A presença dos Ceos, Cada passeio,
[...]
O outro, cedendo a pompa, e luxo ás Artes,
Do Génio as digressões mais livre segue.
Em ti se apraz ha muito, Ilha famosa,
Que sepáraõ de nós soberbos mares,
Mas que duros caprichos obstinados
Inda sepáraõ mais, por mal do Mundo.³⁸

Menos contemplativa, e tratando diretamente da agricultura, é notável a segunda edição³⁹ de *De rusticis Brasiliae rebus carminum libri IV*, de José Rodrigues de Mello, juntamente a *De sacchari opificio carmen*,⁴⁰ de Prudêncio do Amaral: espécies de *geórgicas*,⁴¹ ou poemas agrícolas. O poema em quatro livros de Rodrigues de Mello divide-se em: *De cultura radicis brasilicae*, *De usu vario radicis brasilicae*, *De cura boum in Brasilia* e *De cultura herbae nicotianae in Brasilia*, em que o processamento da mandioca para a produção da farinha ganha cinco figuras em duas estampas, com máquinas de ralar e filtrar sua polpa, cujo funcionamento é detalhadamente descrito no texto. Já o poema de Amaral, dedicado à produção do açúcar, explica em detalhes e ilustra com uma estampa o funcionamento de um engenho. A publicação em latim certamente não tornava estes textos acessíveis a um público amplo, mas certamente grangeava prestígio intelectual para a produção editorial de Velloso. No dizer de Enio A. Fonda,

Poucas vezes, [...] a Terra brasileira teve pintor mais eficaz e sincero do que José Rodrigues de Melo, em cujos versos, exarados num Latim elegantíssimo, se condensam: bucolismo, economia rural, observação de fatos, cientificidade, poesia e beleza.⁴²

Mais práticos e menos naturalistas em seu trato com a paisagem são as traduções de livros sobre hidrologia e irrigação publicados no Arco do Cego. O *Tratado do melhoramento da navegação por canaes*,⁴³ de Robert Fulton (1765-1815), sistematiza em 23 capítulos a prática da alteração de cursos d'água de modo a permitir a irrigação e navegação, chegando a pormenores como máquinas hidráulicas de transposição de elevações, planos inclinados, aquedutos, e mesmo pontes de madeira e de ferro fundido que complementaríamos as obras. O tradutor, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada (1773-1845), deixa claras as intenções econômico-sociais da publicação, no melhor estilo iluminista:

Os Canaes diminuindo immensamente os gastos da conducção, reduzirãõ o preço dos generos, o qual sendo menor augmentará o consummo, o consummo a producção, e a producção a povoação, que sempre está em razão directa do numero de subsistencia, e por hum circulo, [...] virá tambem a povoação a fazer crescer a producção. Desta serie de acções, e reacções nascerá a abundancia, e felicidade geral; civilisar-se-hão, e se tornarãõ mais humanos costumes, espalhando-se, o espirito de sociabilidade, a nação em fim será rica, e contente, e tambem o Soberano, cujo paternal espirito se compraz com a felicidade de seos subditos. E que lucros incalculaveis se não conseguiriãõ, se as vistas beneficas de V. A. R. alcançassem até o vasto con-

³⁸CASTEL, As plantas, op.cit., pp.13-15.

³⁹Este conjunto dos dois poemas fora editado pela primeira vez em Roma, em 1781: MELLO, José Rodrigues de. ; AMARAL, Prudêncio do. Josephi Rodrigues de Mello lusitani portuensis de rusticis Brasiliae rebus carminum libri IV. Accedit Prudentii Amaralii brasiliensis de sacchari opificio carmen. Roma : Ex Typographia Fratrum Piccinelliorum, 1781.

⁴⁰MELLO, José Rodrigues de. ; AMARAL, Prudêncio do. Josephi Rodericii Melii De Rebus Rusticis Brasiliensibus Carminum Libri quatuor. Quibus accedit Prodentii Amaralii De Sacchari Opificio singulare carmen, Jussu, et auspiciis Regiae suae celesitudinis, Brasiliae Principis, domini nostri denuo typis mandati, curante Fr. Josepho Mariano A Conceptione Velloso, Strictoris observantiae S. Francisci Fluvii Januarii. Olysiptone : Typographia Patriarchali Joannis Procopii Correa Silvii, 1798.

⁴¹A tradução destes poemas para o vernáculo seria feita na íntegra em 1830: REIS, João Gualberto Ferreira Santos. Poesias de João Gualberto Ferreira Santos Reis, lente publico de Língua Latina. Bahia : na Typographia Imperial e Nacional, 1830. t.III. Uma versão bilingue, incluindo a tradução de Reis seria finalmente publicada pela Academia Brasileira de Letras em 1941 – e a esta edição devemos a comparação com as geórgicas de Virgílio: SILVA, Regina Pirajá da. Geórgicas brasileiras (cantos sobre as coisas rusticas do Brasil) (1781) Versão em linguagem de João Gualberto Ferreira dos Santos Reis Biografias e notas de Regina Pirajá da Silva. Rio de Janeiro : Publicações da Academia Brasileira, 1941.

⁴²FONDA, Enio Aloisio. "Um Canto das Geórgicas Brasileiras." Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. (31 dez.1977). p.47. no.19. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69964> > 23 mar.2015.

⁴³FULTON, Robert. Trad. Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva. Tratado do melhoramento da navegação por canaes, onde se mostraõ as numerosas vantagens, que se podem tirar dos pequenos canaes, e barcos de dous até cinco pés de largo, que contenhaõ duas até cinco toneladas de carga, com huma descripção das masquinas precisas para facilitar a conducção por agua por entre os mais montanhosos paizes, sem dependencia de comportas, e aqueductos; incluindo observações sobre a grande importancia das communicações por agua com reflexões e desenhos para aqueductos, e fontes de ferro, e madeira. Illustrado com XVIII estampas. Escrito na lingua ingleza por Roberto Fulton, Engenheiro Civil, e traduzido para a portugueza sob os auspicios, e de mandado de S. Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor, por Antonio Carlos Ribeiro de Andrade Machado da Silva, Bacharel formado na Faculdade de Leis, e Bacharel de Philosophia pela Universidade de Coimbra, publicado por Fr. Jose Mariano da Conceição Velloso. Lisboa: Officina da Casa Litteraria do Arco do Cego, 1800.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

tinente do Brasil, minha chara patria, onde a pródiga, e rica natureza faz rebentar no seio da terra semnumero de produções, que murcha, e secca em sua origem a falta de communicações, e o peso das conducções!⁴⁴

Esta sofisticada empreitada demandaria conhecimentos de base específicos de nossos engenheiros, e Velloso publicaria suas traduções de *Mineiro Geometra* (chamado por ele de *Mineiro do Brasil*),⁴⁵ de Antoine de Genssane (175-?-1780), bem como *Mineiro livelador, ou hydrometra*,⁴⁶ de Simon Le Febvre (1720-1770). Enquanto o primeiro retoma os rudimentos da geometria, aplicando-a à topografia subterrânea, o segundo desenvolve a ciência topográfica necessária à construção de minas, dutos e canais. Maior refinamento teórico-matemático seria objeto de uma compilação e tradução de Manuel Jacinto Nogueira da Gama, compreendendo o *Ensaio sobre a theoria das torrentes e rios*, de Jean-Antoine Fabre (1749-1834), seguido da *indagação da mais vantajosa construcção dos diques por Mrs. Bossut e Viallet; e de um extracto da architectura hydraulica de M. Belidor; terminado pelo tratado pratico da medida das águas correntes, e uso da taboa parabolica do P. D. Francisco Maria de Regi*.⁴⁷

O grupo do Arco do Cego contemplaria a ciência necessária à formação de uma base manufatureira para o império português. Desde títulos sobre química pura, como a *Filosofia química*,⁴⁸ de Antoine-François Fourcroy (1755-1809); ou a *Nomenclatura química portugueza, franceza e latina*,⁴⁹ da lavra do brasileiro Vicente Coelho de Seabra Silva Telles (1764-1804); passando pelas *Experiencias, e Observações sobre a liga dos bronzes que devem servir nas fundições das peças de artilheria*,⁵⁰ do Engenheiro Carlo Antonio Napione (1756-1814), até o *Manual do mineralogico*,⁵¹ de Torbern Bergman (1735-1784) – um catálogo de minerais. Destacam-se pelo número, neste cenário, as seis obras⁵² acerca da extração ou fabricação do salitre, ou *nitrato de potassa* (necessário tanto à confecção de pólvora quanto de fertilizantes). Também da autoria de Silva Telles seria a *Memoria sobre os prejuizos causados pelas sepulturas dos cadaveres nos templos*, em que, na esteira do novo higienismo – apregoado em Portugal por António Nunes Ribeiro Sanches (1699-1783),⁵³ por exemplo –, faz uma análise química da decomposição, e das maneiras desfavoráveis em que ela ocorre dentro dos templos, em covas rasas e naves pouco ventiladas. Propõe como “meios de evitar os seus máos efeitos”:

I. Destruindo-os immediatamente depois da morte [cremação]. II. Sepultando-os de tal fôrma, e em tal sitio, que as suas emanações putridas sejam logo accarretadas, e diluidas pelos ventos, e aguas. III. Extrahindo as terras inficionadas das sepulturas, e substituindo-lhes outras sadias e puras. IV. Lançando nas novas sepulturas, ou nas renovadas, substancias, que neutralisem, ou destruão a má qualidade das emanações podres [cal viva e vinagre].⁵⁴

Especificamente a produção de componentes construtivos seria tema da *Arte de louceiro*,⁵⁵ de Henri-Louis Duhamel du Monceau (1700-1782), traduzida por José Ferreira da Silva, contendo detalhes da produção de tijolos e telhas cerâmicos. A obra corresponde ao oitavo tomo (1778) da colossal *Descriptions des Arts et Métiers, faites ou approuvées par messieurs de l'Académie Royale des Sciences de Paris*,⁵⁶ com a qual somente a *Encyclopédie* de d'Alembert e Diderot em seu tempo rivalizara. De *Descriptions*, o grupo do Arco do Cego extrairia ainda material para o *Arte do carvoeiro*,⁵⁷ traduzido por Paulo Rodrigues de Sousa, em que – no que nos concerne – fornece detalhes da fabricação de fornos provisórios de queima de carvão; bem como para um trecho do segundo tomo do *Fazendeiro do Brasil*, dedicado à *Arte de refinar o assucar*.⁵⁸

⁴⁴SILVA, Antonio Carlos Ribeiro de Andrada e. In: FULTON, Tratado do melhoramento da navegação por caes, s.n. [dedicatória].
⁴⁵GENSSEAN, Antoine. *Mineiro do Brasil*. Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1801. VIII, 135 p.; 7 ct.; 21 X 15 cm.
⁴⁶FEBVRE, Simon le. Trad. José Mariano da Conceição Velloso. *Mineiro livelador ou hydrometra*, copiado do novo tratado de levantamento de M. le Febvre e impresso de ordem de S. A. R. e. o Príncipe Regente Nosso Senhor, para o uso da Nação Portugueza, por Fr. José Mariano da Conceição Velloso. Lisboa : Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, Impressor dos Conselhos de Guerra, e do Almirantado, 1803.
⁴⁷GAMA, Manoel Jacinto Nogueira da (org.). BELIDOR, Bernard Forest de BOSSUT, Charles; FABRE, Jean-Antoine; REGI, Francesco Maria de; VIALLET, Guillaumo. Ensaio sobre a theoria das torrentes e rios, que contem os meios mais simples de obter os seus estragos, de estreitar o seu leito e facilitar a sua Navegaçãõ, Sigra, e Fluctuaçãõ, acompanhado de huma discussãõ a respeito da Navegaçãõ interior da França; e terminado pelo projecto de tomar Paris em Porto Maritimo, fazendo subir a vela pelo Seine as embarcações, que parãõ em Rouen. Por Fabre, Engenheiro em Chefê das Pontes e Calçadas da Provincia do Var : seguido da indagação da mais vantajosa construcção dos diques por Mrs. Bossut e Viallet, e de hum extracto da Architectura Hydraulica de M. Belidor, relativo ao ensecamento dos paues, metodo de os reduzir à cultura, e aos canaes de rega destinados a fertilisar hum paiz arido : terminado pelo tratado da medida das aguas correntes, e uso da taboa parabolica do P. D. Francisco Maria de Regi; de ordem de Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor, traduzidos por Manoel Jacinto Nogueira da Gama Cavalleiro Professor na Orden de S. Bento de Aviz, Bacharel Formador em as Faculdades de Mathematica, e Philosophia na Universidade de Coimbra, Capitão de Fragata da Armada Real e Professor de mathematica na Academia Real da Marinha. Lisboa : Officina Patriarcal de João Procopio Correa da Silva, 1800.
⁴⁸FOURCROY, Antoine François de. , Manoel Joaquim Henrique de Paiva. *Filosofia química ou verdades fundamentadas da Química moderna, e Observações sobre a liga dos bronzes que devem servir nas fundições das peças de artilheria*. Medico da Camara de Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor, Cesar Conde, &c. &c. Lisboa : Off. de João Procopio Correa da Silva, Impressor da Santa Igreja Patriarcal, 1801.
⁴⁹TELLES, Vicente Coelho de Seabra Silva. *Nomenclatura química portugueza, franceza e latina*. A que se ajunta o systema de caracteres químicos adaptado ao uso feito e facilitado a sua Navegaçãõ, e adpt. offerida a S. A. Realze Real o Principe Regente N. S. por Vicente Coelho de Seabra Silva Telles, lente substituto de zoologia, mineralogia, botanica, e agricultura na Universidade de Coimbra, e natural do Acad. Real de sciencias de Lisboa, etc. Lisboa : Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.
⁵⁰BERGMAN, Torbern. *Manual do mineralogico*, de Torbern Bergman, natural de Cononghas, Silva Telles fora o autor de Elementos de química (Coimbra : na Real Officina da Universidade, 1788), considerado o primeiro livro-texto da moderna química em lingua portuguesa, e um dos primeiros se não o primeiro texto de Química lavorentina a ser publicado". In: MAAR, Juergen Heinrich. *História da química*. 2. ed. Florianópolis : Conectio Editorial, 2008. 2 parte, p.155.
⁵¹BERGMAN, Torbern. *Manual do mineralogico*, de Torbern Bergman, natural de Cononghas, Silva Telles fora o autor de Elementos de química (Coimbra : na Real Officina da Universidade, 1788), considerado o primeiro livro-texto da moderna química em lingua portuguesa, e um dos primeiros se não o primeiro texto de Química lavorentina a ser publicado". In: MAAR, Juergen Heinrich. *História da química*. 2. ed. Florianópolis : Conectio Editorial, 2008. 2 parte, p.155.
⁵²BERGMAN, Torbern. *Manual do mineralogico*, de Torbern Bergman, natural de Cononghas, Silva Telles fora o autor de Elementos de química (Coimbra : na Real Officina da Universidade, 1788), considerado o primeiro livro-texto da moderna química em lingua portuguesa, e um dos primeiros se não o primeiro texto de Química lavorentina a ser publicado". In: MAAR, Juergen Heinrich. *História da química*. 2. ed. Florianópolis : Conectio Editorial, 2008. 2 parte, p.155.
⁵³ROGICOURT, Théodore Bernard Simon Urthube de. *Memoria sobre os prejuizos causados pelas sepulturas dos cadaveres nos templos*, em que se tem o extracto do methodo de se fazer nitrate de potassa ou salitre copiado dos Elementos de Chymica compostos em francez por J. A. Chaptal traduzido e impresso por ordem de Sua Magestade. Lisboa : Officina de João Procopio Correa da Silva, Impressor da Santa Igreja Patriarcal, 1799-1800. 212 p.
⁵⁴ROGICOURT, Théodore Bernard Simon Urthube de. *Memoria sobre os prejuizos causados pelas sepulturas dos cadaveres nos templos*, em que se tem o extracto do methodo de se fazer nitrate de potassa ou salitre copiado dos Elementos de Chymica compostos em francez por J. A. Chaptal traduzido e impresso por ordem de Sua Magestade. Lisboa : Officina de João Procopio Correa da Silva, Impressor da Santa Igreja Patriarcal, 1799-1800. 212 p.
⁵⁵DUHAMEL, Henri Louis. *Arte de louceiro*, de Henri Louis Duhamel du Monceau, traduzido por José Ferreira da Silva. Lisboa : Imprensa Regia, 1804.
⁵⁶DUHAMEL, Henri Louis. *Descriptions des Arts et Métiers, faites ou approuvées par messieurs de l'Académie Royale des Sciences de Paris*. Paris : Chez Saillant & Nyon : Neuchâtel : Imprimerie de la Société Typographique, [1761-1782]. 28 v.
⁵⁷DUHAMEL, Henri Louis. *Arte de carvoeiro*, de Henri Louis Duhamel du Monceau, traduzido por Paulo Rodrigues de Sousa. Lisboa : Imprensa Regia, 1804.
⁵⁸VELLOSO, José Mariano da Conceição (ed.). *O fazendeiro do Brasil [cultivos] melhorado na economia rural dos generos já cultivados, e de outros, que se podem introduzir, e nas fabricas, que he são proprias, segundo o methodo, que se tem escrito a este assumpto: dehuo dos auspícios e de ordem de Sua Alteza Real (...) Colligido de Memorias Estrangeiras por Fr. José Mariano da Conceição Velloso, Mener Reformado da Provincia da Conceição do Rio de Janeiro, &c. - Lisboa : 1799-1806. 10 v.*

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Como se sabe, o *Fazendeiro do Brasil*, com seus dez volumes, foi a obra de maior envergadura da empreitada editorial de Velloso. Como o próprio subtítulo explica, é uma coletânea de "memórias estrangeiras", divididas em cinco partes e dez tomos, tratando de "cultura das canas, e factura do assucar"; "tinturaria" [indigo, urucum e cochonilha]; "bebidas alimentosas [café e cacau];" "especiarias" [girofeiro e moscadeira]; "filatura" [algodão]. A este *Fazendeiro do Brasil – cultivador*, soma-se o volume único do *Fazendeiro do Brasil – criador*,⁵⁹ dedicado ao processamento do leite e seus derivados. Em praticamente todos os volumes, Velloso colige artigos sobre a construção dos edifícios e equipamentos destinados ao processamento de produtos agrícolas, destacando-se aqui a segunda parte do tomo terceiro,⁶⁰ dedicado ao café, em que dezoito das vinte e uma estampas são detalhados desenhos técnicos de arquitetura e engenharia, com uma planta geral de uma fazenda, projetos de residências, armazéns, secadoras e moinhos de grãos, etc. – também explicados no texto. O engenho de cana-de-açúcar é tratado em detalhes na segunda parte do tomo primeiro, ilustrado com oito estampas e contendo traduções do segundo tomo da *Encyclopédie méthodique*,⁶¹ do décimo-quinto tomo das *Déscriptions*, de Duhamel du Monceau e do *Précis sur la canne*⁶² de Jacques-François Dutrône de la Couture (1749-1814) – este último mereceria uma edição em separado, batizada por Velloso de *Compendio sobre a canna*,⁶⁴ com seis estampas sobre o engenho.

Neste tema, além destas obras e do já visto *De sacchari officio carmen*, Velloso curiosamente resgataria a obra de André João Antonil (Giovani Antonio Andreoni, 1649-1716), em *Extracto sobre os engenhos de assucar [...] tirado da obra Riqueza e opulencia do Brasil, para se combinar com os novos methodos, que agora se propõem*,⁶⁵ com um apêndice contendo descrição e quatro estampas com o projeto arquitetônico de *hum engenho para moer cannas de assucar, ou pisar qualquer substancia*, de Arthur Young (1741-1820), num contraponto ao engenho descrito na obra original. Originalmente publicado em 1711,⁶⁶ de circulação imediatamente revogada pela Coroa, o livro de Antonil chegara a circular clandestinamente no Brasil justamente como uma espécie de manual para estruturação e manutenção de fazendas de cana-de-açúcar e engenhos, contendo a descrição não somente destes últimos equipamentos, mas também da casa-grande e de outras edificações: justamente o *Extracto...* selecionado por Velloso. Por fim, os alambiques, diretamente relacionados à cultura da cana no na América Portuguesa, seriam também tratados em detalhes – com estampas – em dois livros escritos ou organizados pelo brasileiro João Manso Pereira (c.1750-1820): a *Memoria sobre a reforma dos alambiques*,⁶⁷ de 1797 e a *Memoria sobre huma nova conscrucção do alambique*,⁶⁸ de 1805.

Outros livros de agricultura do grupo do Arco do Cego trariam a publicação de projetos de arquitetura civil com surpreendente nível de detalhes. O *Compendio de Agricultura*,⁶⁹ coligido e traduzido por Ignacio Paulino de Moraes em cinco volumes entre 1801 e 1803, teria o artigo quatorze de seu segundo tomo dedicado a *Planos de Cabanas, Choças, e Choupanas, para a habitação dos Trabalhadores camponeses, calculados para salvar a despeza de Edificios, tanto, quanto he possível, sem prejudicar a saude, ou commodidade dos habitantes; dirigidos aos senhores de terras por Thomaz Davis, Mordomo do Marquez de Bath, e do Lord Carteret*, contendo seis plantas e elevações de casas de pequeno porte destinadas a trabalhadores rurais (Fig.4). De modo análogo, os *Discursos apresentados à Mesa da Agricultura sobre varios objectos relativos à cultura, e melhoramento interno do Reino* – da Inglaterra – traduzidos por José Feliciano Fernandes Pinheiro (1774-1747), são na verdade os *Discursos apresentados à Meza da Agricultura sobre a construcção dos edificios ruraes*, em duas partes. A primeira é composta pelos discursos *Sobre os Edificios de huma Fazenda em geral*, por Robert Beatson (1742-1818),

⁵⁹VELLOSO, José Mariano da Conceição (ed.). O Fazendeiro do Brasil Criador. Melhorado na economia rural dos generos já cultivados, e de outros, que se podem introduzir; e nas fabricas, que lhe são proprias, segundo o melhor, que se tem escrito a este assumpto: Debaixo dos auspicios e de ordem de Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor. Coligido de Memorias Estrangeiras, publicado por Fr. José Mariano da Conceição Velloso. To. I, Part. I Do Leite, Queijo, e Manteiga. Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

⁶⁰LABORIE, P. J. Trad. Antonio Carlos Ribeiro de Andrada e Silva. O fazendeiro do Brasil, cultivador Melhorado na economia rural dos generos já cultivados, e de outros, que se podem introduzir; e nas fabricas que lhe são propria, segundo o melhor, que se tem escrito a este assumpto: debaixo dos auspicios e de ordem de Sua Alteza Real do Principe do Brazil, Nosso Senhor. Traduzido do Fazendeiro do Café da Ilha de S. Domingos (The Coffee [sic] planters of Saint Domingo by P. J. Laborie L. L. D.) por Antonio Carlos Ribeiro d'Andrade. Bachelar em Leis, e Philosophia. Tomo II. Bebidas alimentosas. Parte II. Publicado por Fr. Jose Mariano da Conceição Velloso. [Lisboa]: Na Officina de Simão Thadéo Ferreira, 1799. Trata-se de uma tradução de: ———. The coffee planter of Saint Domingo; with an appendix. Containing a View of the Constitution, Government, Laws, and State of that Colony, previous to the Year 1789. To which are added, some hints on the present state of the island, under the British government. By P. J. Laborie, LL. D. Planter in the north of St. Domingo, and member of the Superior Council. London: printed for T. Cadell and W. Davies, in the Strand, 1798.

⁶¹TESSIER, M. l'Abbé. Encyclopédie méthodique. Agriculture. Par M. l'Abbé Tessier, Docteur-Régent de la Faculté de Médecine, de l'Académie Royale des Sciences, de la Société Royale de Médecine, & M. Thouin, de l'Académie Royale des Sciences. Tome second. A Paris: Chez Pankoucke, Hôtel de Thou, 1791. p.629-648.

⁶²MONCEAU, Henri Louis Duhamel du. Description des Arts et Métiers, faites ou approuvées par messieurs de l'Académie Royale des Sciences de Paris. Avec figures en taille-douce. Nouvelle Edition. Publiée avec des observations, & augmentée de tout ce qui a été écrit de mieux sur ces matieres, en Allemagne, en Angleterre, en Suisse, en Italie. Par J. E. Bertrand, Professeur en Belles-Lettres & en Médecine des Sciences de Munich, & de la Société des Curieux de la nature de Berlin. Tome XV. Contenant la Fabrique des aneres; la Forges des enclumes; le Nouvel art d'adoucir le fer fondu; l'Art de réduire le fer en fil connu sous le nom de fil-d'archal; l'Art de raffiner le sucre; & l'Art d'affiner l'argente. A Neuchâtel. De l'Imprimerie de la Société Typographique, 1781. p. 465-550. 6 est.

⁶³DUTRÔNE DE LA COUTURE, Jacques François. Précis sur la canne et sur les moyens d'en extraire le sel essentiel, suivi De plusieurs Mémoires sur le Sucre, sur le Vin de Canne, sur l'Indigo, sur les Habitations & sur l'état actuel de Saint-Domingue. Ouvrage Dédié à notre Roi Louis [sic] & imprimé à ses frais. Par Jos-F. Dutrône, Docteur en Médecine, Membre de la Société Royale des Sciences & Arts du Cap François, de celle d'Histoire Naturelle de Paris & Correspondant de la Société Royale d'Agriculture. Paris: Clousier, 1790.

⁶⁴DUTRÔNE DE LA COUTURE, Jacques François. Trad. José Mariano da Conceição Velloso. Compendio sobre a canna, e sobre os meios de se extrahir o sal essencial, ao qual se ajuntam muitas memorias ao mesmo respeito, dedicado á colonia de S. Domingos por J. F. Dutrône Doutor em medicina, memb. da Soc. R. das Scienc. e Art. do Cabo Francez, etc. etc. Adicionado de huma memoria, copiada d'hum manuscrito francez, sobre a construcção do saccharometro. Traduzido de ordem de S. Alteza Real o Principe Regente N. S. por Fr. José Mariano da Conceição Velloso. Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

⁶⁵VELLOSO, José Mariano da Conceição (ed.); ANTONIL, André João; YOUNG, Arthur. Extracto sobre os engenhos de assucar do Brasil, e sobre o methodo já então praticado na factura deste al essencial, tirado da obra "Riqueza e opulencia do Brasil", para se combinar com os novos methodos que agora se propõem debaixo dos auspicios de S. Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor, por Fr. José Mariano Velloso. Lisboa: Typographia Chalcographica, e Litteraria do Arco do Cego, 1800.

⁶⁶ANTONIL, André João. Culture e opulencia do Brasil, por suas drogas e minas, com varias noticias curiosas do modo de fazer o Assucar, plantar & beneficiar o Tabaco; tirar Ouro das Minas; & descobrir as da Prata; E dos grandes emolumentos, que esta Conquista da America Meridional dá ao Reyno de Portugal com estes, & outros generos, & Contratos Reaes. Obra de Ande João Antonil offerecida aos que desejão se estabelecer no Alentejo, e ao veneravel Padre Joseph de Anchieta Sacerdote da Companhia de Jesu, Missionario Apostolico, & novo Thaumaturgo do Brasil. Lisboa: Na officina Real Deslandesiana, 1711. Edição fac-simil. Recife: Museu do Açúcar, [1969]

⁶⁷ROZIER, l'Abbé; PEREIRA, João Manso. Memoria sobre huma construcção de alambique para se fazer toda a sorte de destillação das aguas ardentes. Traduzida do francez pelo P. J. P. de A. Accrescentada e illustrada com as notas de João Manso Pereira. Lisboa: na Impressão Regia, 1805.

⁶⁸PEREIRA, João Manso. Memoria sobre a reforma dos alambiques ou de huma propoza para se fazer toda a sorte de destillação a Sua Alteza Real o Principe do Brasil Nosso Senhor por João Manso Pereira, Professor Regio emérito no Rio de Janeiro, e actualmente encarregado por Sua Magestade em exames de Historia Natural, etc. Lisboa: Officina Patriarcal de João Procopio Correia da Silva, 1797.

⁶⁹MORAES, Ignacio Paulino de [org.]. Compendio de Agricultura resumido de varias memorias, e cartas offerecidas á Sociedade de Bath. Traduzidas do inglez debaixo dos auspicios, e ordem de Sua Alteza Real o Principe Regente N. S. por Ignacio Paulino de Moraes. Lisboa: Impressão Regia. Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801-1803. 5 v. O segundo volume de Lisboa: na Regia Officina Typographica, 1802), é uma tradução de: Letters and papers on agriculture, planting, &c. selected from the correspondence of the Bath and West of England Society, for the Encouragement of Agriculture, Arts, Manufactures, and Commerce. vol. VII. Bath. Printed, by order of the Society, by R. Crutwell, printer, in the Strand, in 1791, and by the booksellers of Bath, Bristol, Salisbury, Gloucester, Exeter, &c. &c. M DCC XCV. [1795]; [Artigo XIV; pp.294-310].

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

complementados por ensaios de Rowland Hunt, A. Crocker e John Sinclair. A segunda parte, *Sobre as Cabanas* contém um debate epistolar de diversos autores, incluindo o arquiteto Henry Holland (1745-1806). São cento e cinquenta páginas de texto e quarenta e uma estampas de projetos de arquitetura rural diversos, que Pinheiro justificaria em seu prólogo:

Se a experiencia constante de todos os Seculos, se o exemplo de todas as Nações, se a historia do poder de todos os Estados nos ensinão, que as maiores vantagens tem sido o resultado infallivel de huma boa agricultura; se esta arte creadora mais vigorosamente se avança, quando habitações adaptadas, ao mesmo tempo que embelezaõ as fazendas, convidaõ o fatigado grangeiro á hum agradável repouso; quando em casas, e officinas commodamente dispostas se recolhem as producções, e se abrigaõ os animaes; bem se colligem já as intenções beneficicas, com que V. A. REAL manda vulgarisar estes DISCURSOS.⁷⁰

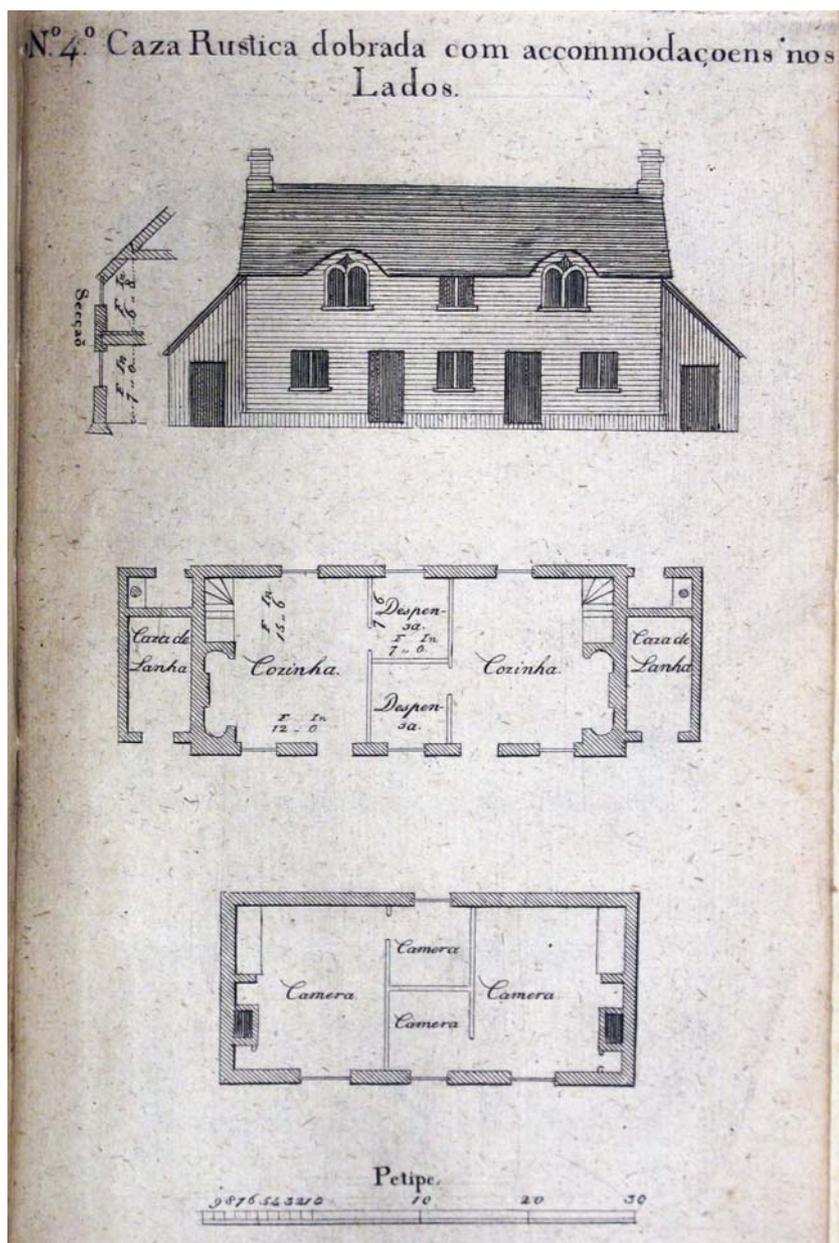


Figura 4: Estampa do *Compendio de agricultura*, traduzido por Ignacio Paulino de Moraes, correspondendo no texto ao “Plano de huma util, e igualmente aparatosa Casa rustica dobrada; com 2 quartos em cada andar, e accomodações para lenha nos lados. Póde fazer-se esta casa rustica, com janellas rasgadas nas cameras, quadradas, e goteiras horisontaes. Avaliada em 100.l.”; op.cit. v.2, p.80.

⁷⁰PINHEIRO, José Feliciano Fernandes (trad.). Discursos apresentados á Meza da Agricultura sobre varios objectos relativos á cultura, e melhoramento interno do Reino: traduzidos da lingua ingleza debaixo dos auspicios e ordem de Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor pelo Bacharel José Feliciano Fernandes Pinheiro. Lisboa : Typographia Chalcographica, e Litteraria do Arco do Cego, 1800. 2.ed. 1807. [Ed. de 1800 com nova página de rosto]. Tradução de: Communications to the Board of Agriculture; on subjects relative to the Husbandry, and internal improvement of the country. Vol. I. Parts I. and II. London : Printed by W. Bulmer and Co. For George Nicol, bookseller to His Majesty, and to the Board of Agriculture; and sold by Messr. Robinson, Paternoster-Row; J. Sewell, Cornhill; Cadell and Davies, Strand; W. Greegh, Edinburgh; and J. Archer, Dublin, 1797.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Mesmo no *Manual practico do lavrador*, de C. Chabouillé-Dupetitmont (séc.18), uma obra sobre a lida diária da agricultura, o tema das construções rurais era tratado de modo extenso – ainda que sem estampas –, com capítulos tratando da *posição de huma fazenda, da casa do fazendeiro, da casa da abogaria*,⁷¹ do *páteo baixo*.⁷²

Como se depreende da diversidade de fontes para as traduções do grupo do Arco do Cego, tinha-se em Portugal – pelo menos naquele círculo – a uma ampla gama de fontes bibliográficas correntes na Europa e Estados Unidos.⁷³ O nível de atualização científica e agrícola presente em suas publicações acabaria por tangenciar algumas tecnologias construtivas nascentes que no século seguinte transformariam radicalmente o mundo. O *Palladio Portuguez*, cumprindo a promessa de seu título em trazer *Novos Descobrimentos, e Melhoramentos n' Agricultura, Artes, Manufacturas, Commercio &c.*, dentre outros também apresentava a *Exposição do privilegio concedido a Jose Green, pela sua invenção, e methodo de aquecer os quartos, e salas de huma casa com ar mais quente, e de huma qualidade mais pura do que até agora se tem praticado*,⁷⁴ consistindo numa das patentes de sistemas de calefação por serpentinhas que se desenvolveria rapidamente até chegar ao modelo de água quente ainda usado hoje na maioria dos lares em clima frio. Apresentava ainda uma *Memoria sobre o Telegrapho, extrahida de uma carta, escrita de Paris a Leysic o anno passado de 1795. Com tres estampas*, com um sistema de telégrafo por sinais difundido por meio de postos telegráficos visíveis entre si.⁷⁵ Também significativo é o *Breve compendio ou tratado sobre a electricidade*,⁷⁶ publicado por Francisco de Faria e Aragão (1726-1806), dividido em dez artigos e com duas estampas. A eletricidade era ali considerada objeto de curiosidade. Algo entre “summamente delectavel para a vista” e “não inutil para a saude”. Em todo caso, os estudos de Benjamin Franklin (1706-1790) compunham o *Capítulo IX: dedicado a electricidade da Atmosphaera, grandes conductores, ou guardarraios*.

O também inventor norte-americano Benjamin Thompson, Conde de Rumford (1756-1814), teria algumas de suas obras editadas pelo grupo ligado a Velloso. Seus *Ensayos politicos, economicos e philosophicos*,⁷⁷ seria traduzidos por Hipólito José da Costa (1774-1823) e publicados entre 1801 e 1802, pela Imprensa Régia. Ao mesmo tempo, José Feliciano Fernandes Pinheiro traduzia um trecho da mesma obra, *Relações circunstantiadas de hum estabelecimento formado em Munich a favor dos pobres*,⁷⁸ publicando-o pelo Arco do Cego em 1801. Nestes empreendimentos, o avanço tecnológico estava diretamente relacionado à melhoria de bem-estar social, e o desenvolvimento de novos fornos para cocção de grandes quantidades de alimento, novas chaminés, sistemas de aquecimento, estava ligado a seu uso em instituições destinadas a transformar, por exemplo, pessoas em estado de extrema pobreza em cidadãos produtivos da nova sociedade industrial. Nesta esteira seriam publicados: *Noticia da sopa de Rumford, estabelecida em Paris*,⁷⁹ com detalhes do forno, de Augustin-Pyramus de Candolle (1778-1841) e Benjamin Delessert (1773-1847); *Instituto dos Pobres D'Hamburgo*,⁸⁰ voltado à administração destes estabelecimentos, de Caspar von Voght (1752-1839) e Johann Joachim Eschenburg (1743-1820), traduzido por Ildefonso Leopoldo Bayard (1785-1856); *Historia dos principaes Lazaretos d'Europa*,⁸¹ de John Howard (1726-1790), traduzido por José Ferreira da Silva; *Propostas para formar por subscrição na metropole do imperio britannico huma instituicao publica para derramar, e facilitar a geral introducção das uteis invenções mechanicas, e melhoramentos, e para ensinar por meio de cursos e lições phylosophicas, e experienciadas, aos communs fins da vida*,⁸² do próprio Thompson, traduzido por Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva (1773-1845).

⁷¹“ABEGORARIA s.f. o trabalho rustico. § os aparelhos deste trabalho.” In: SILVA, Dicionario da lingua portugueza, t.I, p.7.
⁷²“CHABOUILLE-DUPETITMONT, C. Trad. José Ferreira da Silva. Manual practico do lavrador, com hum tratado sobre as abelhas, por Chabouillé, traduzido do frances por ordem de S. Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor, por José Ferreira da Silva, natural de Santa Luzia do Sabará. Lisboa: Typographia Chalcographica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801. “Pelo meu estado de Lavrador, não posso dar conhecimentos bem claros sobre a construcção de huma fazenda, ou quinta; mas com tudo posso, tam bem como hum Architecto, dar a posição, e distribuição de todos os edificios, que hão de servir para huma colheita rural; o que he de muito grande importancia, tanto para a vigilancia, que deve ter hum Fazendeiro, como toda a sua familia, sobre os domesticos, e o que torna saudaveis as estercas, e curraes, e outros alojamentos dos animaes domesticos, como por maior commodo das obras do campo, que sempre são das mais multiplicadas, e hum Fazendeiro não pôde dellas tirar fructo, se não fazendo huma grande economia sobre a despeza de seu tempo. Depois deste discurso incontentavel, antes de passar a cultura das terras, e de huma parte do que ali pôde ter relação, he necessario dar a posição, e distribuição de todos os edificios necessarios para a colheita de huma fazenda.” (pp.11-12). Curiosamente, após explicar detalhes da casa do fazendeiro, Chabouillé conclui: “Depois da distribuição da casa, que pôde ser maior, ou menor, conforme o commodo, e fortuna do cultivador, pertence ao Arquitoo desenhá-la seu plano de hum modo o mais regularmente possível, para assentar as chaminés, estas são precisas principalmente na cozinha, e na casa do forno, no salão, e no quarto de dormir do Fazendeiro, para todos estes corpos he possível o distribui-las” (p.18).

⁷³“Fato comprovado pela presença no Palladio Portuguez – uma das primeiras obras editadas por Velloso – de um Catalogo dos melhores livros, e mais modernos, que se tem impresso em Inglaterra, pertencentes a Architectura, decorações, ornatos de casas, assim da Cidade como do Campo; assim nobres, como rusticas, cujo conhecimento interessa não só aos nossos Architectos, Mestres, Administradores de obras publicas e particulares, e aos que trabalham em madeiras como Carpinteiros, Marceneiros, Ensambladores, &c.; mas também a todo Magistrado incumbido deste ramo de economia publica, e aos que em razão dos seus fundos, ou gostos, intentão fundações.” (VELLOSO, Palladio Portuguez, op.cit., pp.89-105). Trata-se de uma lista de sessenta e cinco títulos de arquitetura, arte, e engenharia em inglês e francês. A relação é comparável com as que frequentemente constavam no final das publicações da I. and J. Taylor’s Architectural Library, de Londres, sob o título: A catalogue of modern books on architecture, &c. Theoretical, practical, and manerial. As seguintes são as classificações sucessivamente recitadas: a maioria pelos próprios Taylor – como o *Vitruvius britannicus*, de Colen Campbell (1 ed. London: [s.n.], 1715-125), ou o *Builder’s Jewel*, de Batty e Thomas Langley (1 ed. London: R. Ware, 1741); contendo diversos manuais de officios – sobretudo de carpintaria – como o *The carpenter’s and joiner’s repository*, de William Marshall (1 ed. London: I. Taylor, 1778), ou *The carpenters and joiners vade mecum*, de Robert Clavering (1 ed. London: the author, 1778); chegando álbuns luxuosos como *Plans elevations and views of the church of Batalha*, acompanhado de textos analíticos de Luís de Sousa e James Murphy (1 ed. London: I. and J. Taylor, at the Architectural Library, 1795).

⁷⁴VELLOSO, Palladio Portuguez, op.cit., pp.18-21.
⁷⁵VELLOSO, Palladio Portuguez, op.cit., pp.115-127. Seguida de: “Telegrapho: Novo modelo mandado de Paris que pode ser executado por qualquer Marceneiro, Ferreiro, &c. Com huma estampa”, pp.127-129; e “Leque a tele grapho. Com huma estampa”, pp.130-131.

⁷⁶“ARAGÃO, Francisco de Faria e. Breve compendio ou tratado sobre a electricidade, impresso por ordem de S. Alteza Real o Principe Regente, Noso Senhor, e composto pelo reverendo Francisco de Faria e Aragão. Lisboa: Typographia Chalcographica, e Litteraria do Arco do Cego, 1800.

⁷⁷“THOMPSON, Benjamin. Hypopolito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça. Ensayos politicos, economicos e philosophicos, por Benjamin conde de Rumford Cavalleiro das Ordens da Agua Branca e de Santo Estanislao, Camarista, traduzido em vulgar por Hypopolito José da Costa Pereira. Lisboa: Regia Officina Typographica, 1801-1802. 2 v.

⁷⁸“THOMPSON, Benjamin. Trad. José Feliciano Fernandes Pinheiro. Collecção de memorias sobre os estabelecimentos de humanidade; traduzidas de ordem de S. Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor, pelo Bacharel José Feliciano Fernandes Pinheiro [Relações circunstantiadas sobre hum estabelecimento formado em Munich a favor dos pobres. Traduzidas do alemão de Benj. Thompson, Conde de Rumford]. Lisboa: Typographia Chalcographica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

⁷⁹“Candolle, Augustin-Pyramus de; [Delessert, Benjamin]. Noticia da sopa de Rumford, estabelecida em Paris, rua do Malho n.16. Impressa de ordem superior. Lisboa: Typographia Chalcographica, e Litteraria do Arco do Cego, 1800.

⁸⁰“VOGHT, Caspar von; ESCHENBURG, Johann Joachim (colab.). Trad. Ildefonso Leopoldo Bayard. Instituto dos Pobres D’Hamburgo. Tradução do inglês para o alemão, e agora deste para o portuguez por Ildefonso Leopoldo Bayard. Lisboa: Typographia Chalcographica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

⁸¹“HOWARD, John. Trad. José Ferreira da Silva. Historia dos principaes Lazaretos d’Europa, acompanhada de diferentes memorias sobre a peste, etc. Tirada da Collecção de Memorias sobre os Estabelecimentos de Humanidade, por João Howard membro da Sociedade Real, traduzido por ordem de S. Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor por José Ferreira da Silva. Lisboa: Typographia Chalcographica, e Litteraria do Arco do Cego, 1800. Ineficazmente, esta tradução não contava com as diversas estampas de plantas detalhadas dos edificios descritos no texto, presentes na edição original da obra: “... An account of the principal lazarettos in Europe; with various papers relative to the plague; together with further observations on some foreign prisons and hospitals; and additional remarks on the present state of those in Great Britain and Ireland. By John Howard, F. R. S. The second edition, with additions. Warrington: printed by William Eyres; and sold by T. Cadell, J. Johnson, C. Dilly, and J. Taylor, in London, 1789.[edição mais antiga encontrada].”

⁸²“THOMPSON, Benjamin]. Trad. Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva. Propostas para formar por subscrição na metropole do imperio britannico huma instituicao publica para derramar, e facilitar a geral introducção das uteis invenções mechanicas, e melhoramentos, e para ensinar por meio de cursos e lições phylosophicas, e experienciadas, aos communs fins da vida aprendidas pelos administradores da instituicao traduzidas da inglaterra de ordem de Sua Alteza Real por Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado da Silva e Araujo, Bacharel formado na Faculdade de Leis, e Bacharel na de Phisiosophia, pela Universidade de Coimbra. Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, Impressor da Serenissima Cassa do Infantado, 1799.

Dossiê:
“A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica”.

Nas obras aqui vistas, elementos da *arte de edificar* estão de certo modo presentes, quer como representação pictórica, quer como objeto do texto, constituindo claramente parte do programa didático editorial da Oficina do Arco do Cego. Resta aferir a circulação daquelas publicações e idéias em nosso território. Evidentemente, uma grande parte dos autores, tradutores e gravadores do grupo – aqui nascidos ou não – acabou por vir ao Brasil em 1808 acompanhando a côrte portuguesa, tornando-se, por exemplo, lentes nas nascentes Academias, ou políticos de relevo e influência – como os irmãos Antônio Carlos e Martim de Andrade Machado e Silva, ou Manuel Jacinto Nogueira da Gama. Acresce que recentes pesquisas – como aquelas realizadas por Gilda Verri,⁸³ Jorge Araújo⁸⁴ ou Camilla Santiago⁸⁵ – acusam a presença de alguns dos livros aqui vistos. Qual teria sido o impacto destas obras em nosso país? Rubens Borba de Moraes afirma que “os livros não deram os resultados imediatos esperados”.⁸⁶ Sabemos porém que a história da construção não opera numa perspectiva de curta duração. Somente a verificação de edificações e soluções técnicas posteriores à atuação editorial da *Casa Literária do Arco do Cego* pode vir ser um indício da efetiva influência daquele grupo e daquelas obras na formação de uma parte de nossa arquitetura.

⁸³O inventário de Gilda Verri, compreendendo dez anos de livros enviados para Pernambuco entre 1769 e 1807, autorizados pela Mesa Censória, aponta: Palladio Portuguez solicitado em 1796 (v.2, p.120); Arte da gravura solicitado por Francisco Nunes Correa em 1803 (v.2, p.363). Compendio de agricultura solicitado por Manoel de São Thomas de Aquino em 1807 (v.2, p.441); In: VERRI, Gilda Whitaker. Tinta sobre papel : livros e leituras em Pernambuco no século XVIII, 1759-1807. Recife: Editora Universitária UFPE / Secretaria de Educação e Cultura, Governo de Pernambuco, 2006. 2v.

⁸⁴Este autor revela a correspondência entre Rodrigo de Souza Coutinho e o General Antonio Manuel de Mello, entre 1797 e 1799, documentando a demanda e envio dos livros editados pelo grupo do Arco do Cego. ARAUJO, Jorge de Souza. Perfil do leitor colonial. Ilhéus, Bahia: Editus, Editora da UESC, 1999. pp.142-145.

⁸⁵A autora demonstra, por meio da análise da documentação contábil da Casa Literária do Arco do Cego e da Impressão Régia, o envio de livros para o Brasil: “Os volumes seriam distribuídos pelos ouvidores de Alagoas, Paranaíba, Serro do Frio e São João del-Rei”. Documenta ainda o pedido de autorização à censura por Antônio José Vieyra de Carvalho, cirurgião-mór do regimento da cavalaria de Minas Gerais, de: “Sciencia das sombras do Desenho - Trad. Arte da Pintura – Trad. O Pintor em 3 horas – Trad. Principios da Arte da Gravura – Trad.” Por fim, registra, no inventário de 1840 dos bens do pintor mineiro Francisco Xavier Carneiro, a presença da “sciencia das sombras relativas ao desenho”, e possivelmente o livro de Lairesse ou o de Du Fresnoy sobre pintura. In: SANTIAGO, “Os livros sobre arte editados pela Casa Literária do Arco do Cego”, pp. 27-29.

⁸⁶MORAES, Livros e bibliotecas no Brasil colonial, op.cit., p.87.

Comentário / Análise

Bosquejo pictórico – o simulacro arquitetônico na matriz Divina Pastora em Sergipe durante o período colonial

Pictorial sketch - the architectural simulacrum at the Divina Pastora headquarters in Sergipe during the colonial period

Magno Moraes Mello

Doutor em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa (UNL/PT)
Professora de História da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais/PPGH

magnomello@gmail.com

Recebido em: 27/07/2020 – Aceito em 11/08/2020

Resumo: Esta análise tem como objetivo fulcral chamar a atenção para o estudo das pinturas ilusionísticas no Brasil durante o período colonial. Uma “forma decorativa” que se espalha por todo o país, com diferenças morfológicas e culturais que merecem uma pesquisa específica e mais determinada. O texto procura evidenciar as pinturas ilusionistas existentes na nave, na capela-mor, na sacristia e no coro baixo da Matriz Divina Pastora, em Divina Pastora, no Estado de Sergipe. Uma preciosidade no que diz respeito ao ilusionismo arquitetônico. Nossa intenção foi a de analisar os aspectos formais e não entrar em polêmicas sobre autoria. Neste último caso deixaremos para uma próxima oportunidade. As pinturas perspécticas no Brasil Colonial são de qualidade técnica, com grande expressão em sua mensagem historiada e narrativa. Nosso foco principal foi estudar os efeitos perspécticos e aproximar sua morfologia ao tratado *Perspectiva Pictorum* do trentino Andrea Pozzo.

Palavras-chave: Divina Pastora, Sergipe, Pintura ilusionista, Falsa Arquitetura, Forro de Teto;

Abstract: This analysis has as main objective to call attention to the study of illusionistic paintings in Brazil during the colonial period. A "decorative shape" that spreads throughout the country, with morphological and cultural differences that deserve specific and more determined research. The text seeks to highlight the illusionist paintings on the nave, in the chancel, in the sacristy and in the low choir of the Matriz Divina Pastora, in Divina Pastora, in the State of Sergipe. A gem when it comes to architectural illusionism. Our intention was to analyze the formal aspects and not get into controversies about authorship. In the latter case, we will leave it for the next opportunity. The perspective paintings in Colonial Brazil are of technical quality, with great expression in their historical and narrative message. Our main focus was to study the perspective effects and bring its morphology closer to the *Perspectiva Pictorum* treatise by the trentino Andrea Pozzo.

Keywords: Divina Pastora, Sergipe, Illusionist painting, False Architecture, Ceiling Lining;

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Introdução

Quando pensamos na arte no Brasil entre os séculos XVIII e XIX, até o fim do período colonial, surgem uma infinidade de possibilidades de estudos para o historiador de arte. Estas preocupações acontecem quando temos um imenso manancial artístico e queremos entendê-lo o mais rápido possível: seja pelo entusiasmo ou pela vaidade de obter tais conhecimentos. Isso não é possível, pois precisamos de tempo, de possibilidades investigativas, de estudos específicos e de uma acomodação geográfica fora do comum. O patrimônio colonial no Brasil está fechado num espaço cronológico circunstancialmente gigantesco, numa cronologia elástica e com variações formais e icônicas que abrangem um imenso continente de expressões e de linguagens. Portanto, a concentração investigativa é motriz para um presumível entendimento. A vastezas espacial associada a um decurso de grande poder e grande intimidação. Por isso nosso foco será poder ver e entender a produção pictórica e ainda nela procurar especificações de modo a contribuir não apenas na divulgação e na catalogação, mas numa disposição crítica do objeto de pesquisa.

Em vista dos argumentos e de todas as possibilidades de investigação pictórica escolhemos a pintura ilusionista apresentada normalmente em tetos, mas que aparecem igualmente em paredes, cúpulas e abobadas de diversas especificidades, em edifícios sacros ou não. E porque decorar um teto ou construir uma pintura que tem como ponto fulcral apresentar espacialidades inventadas, mentirosas, fictícias e que nos causa incômodo e ambiguidades? Mas estamos no século XVIII e esta fábrica de ilusões é um dos pontos mais expressivos desta época. É isso que nos faz pensar mais neste período colonial: um passado distante, que tanto nos cativa pelo aparente, pelo engano, por aquilo que olhamos, mas não vemos, ou seja, pura dissimulação.

Ora, esta época simbólica, emblemática e com distintos paradigmas nos fascina, a cada região percorrida e a cada contexto contemplado. Mais uma vez o nosso foco ou o nosso eixo de estudo é a pintura colonial do século XVIII e que escreve nos tetos verdades fictícias em formas sensíveis como cromatismo, luminosidade e espaços tridimensionais que juramos percorrer. Estas pinturas estão situadas nas paredes, nos tetos planos, nas abóbadas, nas cúpulas e seus estudos ainda estão por fazer.

É nossa tarefa, como historiadores de arte, estudar estas pinturas para conhecermos melhor não apenas o patrimônio artístico, mas para tomarmos parte de um mundo diferente, ou seja, mensagens desde os complexos pictóricos com o uso dos mosaicos medievais, das experiências arquitetônicas em sistemas morfológicos de concentricidade desenvolvidas no renascimento, até os espaços infinitos e turbulentos da ornamentação barroca. Estamos falando de vislumbres perspéticos espetaculares em que os edifícios são arrombados e escancarados acima de nossas cabeças fugindo de um espaço tectônico. Este espaço construído nos transporta para outro universo onde tudo se move, onde tudo é solene, mas se comunica veemente com o nosso olhar e só ele pode perceber balaustradas, sentir o peso das colunas compósitas, dos pedestais ou o frescor dos vasos luminosos, das grinaldas que entrelaçam entre fictícias estruturas arquitetônicas. Estas aparências espaciais nos fazem construir com apenas o olhar uma pujança matéria e cromática que

¹A historiografia tradicional atribuiu a José Teófilo de Jesus a autoria deste teto. No entanto, não há ainda comprovação documental. Neste estudo preferiremos não continuar com a atribuição, pois não existe um estudo sistemático sobre as obras decorativas (figurativas ou quadraturas) que possam sustentar definitivamente esta atribuição.

²Registra-se que no coro baixo existe ainda uma pintura com elementos arquitetônicos muito interessante e com uma iconografia especial. Entretanto, neste estudo não abordaremos este espaço arquitetônico. Neste momento temos outro estudo específico sobre as pinturas ilusionista nesta Matriz sergipana. O coro baixo apresenta bela pintura com elementos figurativos com figuras de anjos que tocam instrumentos musicais e seguram partituras envolvidos numa trama (pequena) arquitetônica. Estamos preparando uma publicação de maior fôlego sobre a pintura ilusionista no Brasil e abordaremos com mais rigor esta decoração. Salienta-se que no Brasil colonial é frequente depararmos com figuras musicais. Aqui o tema pode ser a Glorificação da Virgem Maria preparando o fiel para o espaço da nave e da capela-mor. Foi realizado um restauro em 2005 na nave, na capela-mor, na sacristia e no coro baixo. Esta intervenção ocupou-se da questão da umidade e da oxidação da pintura. Infelizmente, não há estudos que discutam questões sobre autoria, cronologia e construção perspética dos espaços ilusionistas neste edifício.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

simplesmente não existe. Somos atores e espectadores, como bem chama a atenção Giulio Carlo Argan.

Ora, estamos diante da quadratura, do ilusionismo, da pintura perspéctica, do *trompe l'oeil*, do simulacro, num processo de exercício de estilo como um dos gêneros artísticos mais fascinantes da história da arte. Neste espaço espetacular e aparatoso vê-se a densidade do ar, a presença de objetos que definem avanços ou recuos, grinaldas ou festões entre falsas paredes verticais. Tudo isso é parte do nosso patrimônio pictórico e foi matematicamente erigido por artistas decoradores, quadraturistas e figuristas entre os séculos XVIII e XIX. E como diria o jesuíta italiano Andrea Pozzo, *l'arte della prospetiva com mirabile diletto inganna il più accorto de' nostro sensi esteriori ché è l'occhio*.

E ainda poderíamos nos lembrar de Hans Belting dizendo que a invenção que chamamos perspectiva supôs uma revolução na história do olhar, a fazer do olhar o árbitro da arte, o mundo se converteu em imagem. Portanto, estaríamos aptos a complementar dizendo que a dimensão temporal na perspectiva é a sua ligação com o movimento, pois o escorço dá a sensação de profundidade, acelera a percepção do espaço. É nesta aceleração espacial na convergência do olhar em imagem que apresentamos ao leitor o conjunto pictórico na matriz de Nossa Senhora Divina Pastora,¹ em Serpente: um complexo quadraturístico pouco explorado e estudado.

Estamos diante de três quadraturas existentes na igreja (Santuário) de Nossa Senhora Divina Pastora,² infelizmente, com pouca documentação. O que mais se destaca nesta Matriz são suas pinturas ilusionistas: na nave, na capela-mor, no coro baixo e na sacristia.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".



Sem autoria, sem data: Coro Baixo, Matriz Divina Pastora, Divina Pastora, Sergipe.

São três construções perspectivas de grande expressão e que podem não ter sido realizadas numa mesma campanha ou por um mesmo artista (ou por uma mesma equipe). As decorações da nave e da capela-mor estão em bom estado de conservação e nos permitem visualizar um cromatismo muito apurado, uma luz bem construída para a projeção da arquitetura fictícia com grande volume, numa invenção arquitetônica de grande fôlego. Tal produção, provavelmente, pode ter sido feita a partir de disposições difundidas em tratados europeus, como é o caso do texto do jesuíta Andrea Pozzo que publica seus dois tomos, entre 1695 e 1700. De acordo com nossa análise, a decoração da nave e da capela-mor parecem vir de uma mesma matriz. Podem ser de campanhas diferentes, mas apresentam um cromatismo e uma luminosidade muito similar.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".



Sem autoria, sem data: Nave, Matriz Divina Pastora, Divina Pastora, Sergipe.

A nave é mais complexa no que se refere à invenção da arquitetura ilusionista (mas, também é maior em dimensão). O centro com o figurado e os extremos com as duas falsas cúpulas preenchem todo o percurso da nave. Acima do arco cruzeiro e acima da porta de entrada, vêm-se dois grandes quadros com molduras elaboradas projetadas para o espectador que entra no templo ou para aquele que avança em direção à capela-mor. A decoração da nave apresenta dois grandes painéis que se cruzam entre os eixos transversal e longitudinal, ambos com visualidade frontal ao fruidor disponibilizando narrativas circundadas por belas molduras ricamente decoradas. Os temas no eixo transversal são *Anunciação* e *Visitação*; no eixo longitudinal tem-se a *Adoração dos Pastores* e dos *Reis Magos*. São propostas

³ Veja para um estudo imagético (uma completa análise iconológica) deste teto a recente publicação de FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro: "A Divina Pastora e as heroínas do Antigo testamento no teto da nave da igreja Matriz da cidade sergipana de Nossa Senhora Divina Pastora", in MELLO, Magno Moraes: *Desenhando Palavras e construindo geometrias – espaço escrito e espaço sagrado no Tempo Barroco*. Belo Horizonte, Clio Gestão Cultural e editora, 2016, págs. 187-208.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

historiadas e narrativas que se complementam com a cena central do quadro fictício, como diria Omar Calabrese. Este quadro se encontra ladeado por outras pequenas histórias que imitam estuque e, para fechar este ciclo, encontram-se nos quatro ângulos do teto da nave a representação dos quatro *Evangelistas*. Um pouco acima destes, encontramos outras cenas historiadas que representam as quatro heroínas do Antigo Testamento: *Ester e Assuero*, *Judite e Holoferne*, *Jael e Sisara* e *Raquel*.³ É facilmente perceptível que há uma composição narrativa bem estruturada e que pode ser (re)vista em períodos anteriores como no teto do Seminário Jesuíta em Santarém (apenas na intenção narrativa e historiada). No entanto, neste teto escalabitano tem-se ainda a representação dos quatro jesuítas: *São Francisco Bórgia*, *Santo Estalislau Kostka*, *Santo Inácio* e *Francisco Xavier*, e nas extremidades estão representados a alegoria dos quatro continentes. Nossa pretensão foi fazer apenas uma referência de um processo narrativo bem típico dos tetos luso-brasileiros, mas que, no caso de Sergipe, não apresenta uma dependência iconográfica, mas sim uma relação de temas frequentes em tetos. O espaço arquitetônico falsamente construído é bem complexo e permite deduzir que o quadraturista e sua equipe conheciam o contexto científico da perspectiva e sabiam ver a arquitetura de modo a equilibrar o ilusionismo arquitetônico. O ponto de fuga é único e central (como enfatizava em seu tratado Andrea Pozzo), os fustes são maciços e, próximo do capitel, vê-se uma espécie de festão que o rodeia por completo. Já o capitel é compósito de modo que as volutas e os espaços das folhas de acanto mostram-se bem estilizadas e organizadas em blocos: uma tipologia bastante utilizada na simulação arquitetônica no Brasil Setecentista.

Tendo em vista o exposto anteriormente, percebemos que o artista pensou numa solução angular bem precisa de modo que houvesse uma continuidade entre as partes e as 'emendas' com os eixos que cortam o teto. Na parte mais longa, têm-se três pares de colunas compósitas e, no eixo mais curto, apenas duas que ladeiam a cartela figurativa. Tudo está composto em dois andares de quadratura que preparam o espaço para o arrombamento do centro figurativo ladeado por duas cúpulas fictícias, cada uma com seu próprio ponto de fuga.



Sem autoria, sem data: Falsa Cúpula, Pormenor, Matriz Divina Pastora, Divina Pastora, Sergipe.

Assim, encontramos três pontos de fuga neste teto, ou seja, o ponto central para a quadratura e outros dois, um para cada cúpula fictícia. Em consequência disso, o espectador poderá se deslocar entre a parte central e algum espaço do quadro figurativo com o tema principal para ver tanto

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

uma quanto outra cúpula pintada sem distorções. Uma invenção interessante e bem articulada deixando o fruidor limitado a uma linha reta entre a entrada do edifício e a capela-mor: um percurso retórico típico do barroco. A sobreposição de elementos arquitetônicos falsamente construídos é um dos pontos mais expressivos desta composição. O espaço destinado às heroínas do Antigo Testamento está muito bem proporcionado e seus movimentos situam-se de modo harmonioso numa espacialidade abrigada por arcos plenos e ladeado por pares de fustes. Interessante é reforçar o esquema proporcional entre as figurações e a disposição ilusória da arquitetura. Tudo remete a uma equipe de figuristas e quadraturistas que, para além da competência criativa do espaço ilusório, conhecia bem as proporções da figura humana e suas posturas entre um espaço e outro. Importa referir que há diferenças entre representar figuras que se apoiam a suportes arquitetônicos e figuras que flutuam em espaços abertos e se deslocam livremente no ambiente simulado. Na nave percebemos estes dois exemplos: no ambiente da quadratura as figuras estão dependentes de módulos arquitetônicos, mas no figurado central elas aparecem flutuando com certo rigor.



Sem autoria, sem data: Capela Mor, Matriz Divina Pastora, Divina Pastora, Sergipe.

⁴ Do lado esquerdo está a Caridade (Virtude Teologal) e do lado direito a Justiça (Virtude Cardinal).

⁵ Do lado esquerdo está a Fé (Virtude Teologal) e do lado direito a Esperança (Virtude Teologal)

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

Já a capela-mor é menor em dimensões, mas igualmente consistente na invenção da quadratura. O esquema é articulado por arcos fictícios que projetam a inversão estrutural num andar de arquitetura, condicionado por possantes arcos que nos quatro lados projetam o ambiente espacial para o alto no desfecho atmosférico do figurado central com a *Assunção de Maria* ladeada pelo *Sagrado Coração de Maria*⁴ e pelo *Sagrado Coração de Jesus*⁵. Estes, por sua vez, estão ladeados pelas duas Virtudes Cardeais e/ou Teologais em cada um dos quadros. Como na nave, a solução angular é muito inteligente e permite ligar os eixos de modo harmonioso. Os pedestais com os vasos de flores quebram a sequência e as formas tectônicas do arranque dos arcos.



Sem autoria, sem data: Sacristia, Matriz Divina Pastora, Divina Pastora, Sergipe.

A quadratura da sacristia distancia nitidamente do formulário da nave e da capela-mor. O ilusionismo pensado para o espaço da sacristia está disposto em uma sala com pouca altura, não muito longa. Contudo, é bem idealizada quanto ao formulário escolhido dos elementos arquitetônicos, como também em relação à idealização do falso espaço que cresce a partir da sanca real e projeta um andar fictício para a abertura atmosférica com a narrativa do figurado, o qual domina grande parte do teto com a *Coroação de Maria* num cortejo de anjos e *putti* que acompanham as figuras de Cristo e do Deus Pai. A construção simulada do espaço apresenta a projeção de pequenas pilastras com um ousado arco dinamizado por volutas que preparam o terraço tectônico que faz moldura ao figurado central. Mas o que mais impressiona é a preocupação do quadraturista que prepara toda a ilusão ao disponibilizar uma base *picta* que se projeta entre os espaços da sanca real e sustenta o conjunto de pilastras que armam o arco para suportar o andar de cima que circunda a *Coroação*. Se o observador se posiciona nos quatro ângulos, ele visualiza perfeitamente o espaço imaginado, que cresce verticalmente. Isso acontece nos quatro ângulos da sala. Entretanto, se o fruidor se afasta destas posições, todo o simulacro é rapidamente desfeito. Diante destes três tetos ilusionistas da igreja Matriz de Nossa Senhora Divina Pastora em Sergipe, percebem-se duas linguagens ou dois momentos formais. A nave e a capela-mor encontram-se mais inte-

⁶ Não significa que o tratado poziano foi, na sacristia, abandonado totalmente.

⁷ Rosario Assunto, "L'universo come spettacolo e l'unità di finito e infinito" in *Infinito e Contemplazione, Gusto e Filosofia dell'Europa Barocca*, Napoli, 1979, p. 102.

⁸ Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, tomo I, 1693, citação contida na parte dedicada aos leitores.

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

gradadas num mesmo formulário e a sacristia com outras disposições ilusionistas (ou mesmo outro momento formal). A solução formal entre a nave e a capela-mor descende ou está muito próxima da tratadística italiana do século XVII e se avizinha intensamente das gravuras do *Perspectiva Pictorum* de Andrea Pozzo. Percebe-se esta proximidade nas soluções dos fustes (especificamente colunas) sustentados por mísulas com ornamentos, capitéis, arcos diversos, pedestais com ornamentos, soluções angulares como balcões semicirculares apoiados por elementos decorativos, como é o caso da capela-mor.

O efeito de maior ênfase em relação ao tratado poziano pode ser visto nas duas falsas cúpulas da nave que ladeiam o figurado central. Não há uma idêntica proximidade, mas percebe-se uma impecável leitura das estampas do mesmo tratado em relação à solução dada na igreja da Divina Pastora. O quadraturista eliminou os lóbulos da cúpula poziana, mas manteve as janelas e as *lesene* que as ladeiam. No andar superior, os óculos são mantidos de modo similar e mais sintético, e a falsa cúpula sergipana insere-se num espaço quadrado igualmente diferente do tratado.

Enfim, um processo operacional solucionado pelo pintor-decorador e sua equipe dispendo e associando outras ferramentas culturais às quais ele deveria ter acesso. Já a sacristia difere do tratado de Andrea Pozzo, mas permite dizer que é, igualmente, fruto de elaborações operativas culturais que o quadraturista tinha em mãos.⁶

As pinturas da nave e da capela-mor podem ter saído de uma mesma campanha ou de uma mesma equipe, mas acreditamos que a composição da sacristia possa ser de uma outra época. Contudo, estas pinturas intensificam a grande difusão do quadraturismo no Nordeste do Brasil, entre os séculos XVIII e XIX. Estudos e pesquisas ainda devem esclarecer pontos mais específicos que o nosso tímido texto não pretende avançar. Convém lembrar das palavras de Rosario Assunto quando nos diz que *se tutta la vita è sogno, cioè ilusione, quale differenza vi sarà tra la vita reale e quella illusionisticamente dipinta sugli scenari ché fanno da fondale alle rappresentazione barocche, su sipari, nei soffitti dei teatri? Non è, questo inganno della prospettiva, più veridico delle scene architettoniche alle quali esso si viene sostituendo?*⁷

E assim Andrea Pozzo nos diz, nos motiva e nos ensina: *dapoi, se la la Bontà Divina mi darà tempo e forze da poter comporre un altro libro, mostrerò il modo di fare tutta la prospettiva con la regola che al presente io adopero, ed è più facile e universale dell'ordinaria e comune; benché questa sia il fondamento dell'altra. Cominciate dunque o mio lettore allegramente il vostro lavoro; con risoluzione di tirar sempre tutte le linee delle vostre operazioni al vero punto dell'occhio, che è la gloria Divina. Ed io vi aguro e vi prometto a sì onorati desiderii felicissimo riuscimento.*⁸

Neste mundo da quadratura, quando se olha para além da forma, das condições lumínicas e da beleza plástica de cada prospecto de um teto inicia-se o diálogo com Deus. E o que vemos quando olhamos estas pinturas em Divina Pastora?

Resenha

Resenha

O ensino da arte no contexto brasileiro atual: formação, políticas públicas educacionais e atuação

Book review: Art teaching in the current Brazilian context: education, public policies educational and performance

Marcia de Freitas e Souza

Especialização em Saúde Pública em Saúde da Família Faculdade Vale do Jaquaribe
macianafreitas@hotmail.com

Aylana Paula dos Santos Silva

Bacharel em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
aylana_silva@hotmail.com

Patricia Lorena Raposo

Mestranda em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
patylore@hotmail.com

Recebido em: 08/08/2020 – Aceito em 03/11/2020

Resumo: O livro "O ensino da arte no contexto brasileiro atual: formação, políticas públicas educacionais e atuação" organizado pelas professoras Sumaya Mattar e Rita Luciana Berti Bredariolli é o objeto de análise da presente resenha. Trata-se de uma discussão teórica que apresenta reflexões sobre o ensino das artes na realidade brasileira, os desafios na prática docente e os rumos da educação pública.

Palavras chave: Ensino; artes; educação

Abstract: The book "The teaching of art in the current Brazilian context: training, educational public policies and performance" organized by teachers Sumaya Mattar and Rita Luciana Berti Bredariolli is the object of analysis of this review. It is a theoretical discussion that presents reflections on the teaching of the arts in the Brazilian reality, the challenges in teaching practice and the directions of public education.

Keywords: Teaching; Arts; education

Matar, Sumaya; Bredariolli, Rita Luciana Berti (Org.). O ensino da arte no contexto brasileiro atual: formação, políticas públicas educacionais e atuação. 1. ed. São Paulo: Uni-

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

versidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2019. v. 1. 174p

Introdução

A Importância do Ensino da Arte na Educação

O livro "*O ensino da arte no contexto brasileiro atual: formação, políticas públicas educacionais e atuação*" organizado pelas professoras Sumaya Mattar e Rita Luciana Berti Bredariolli, reúne uma série de artigos de pesquisadores do Grupo Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte e Educação, da ECA/USP, e o GPIHMAE - Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História, Memória, Mediação, Arte e Educação, do Instituto de Artes da UNESP.

A presente publicação disponível no Portal de Livros Abertos da USP, traz relevantes considerações sobre o ensino das artes na realidade brasileira. Desse modo, analisa o processo de formação dos professores (as) nesse campo de conhecimento, as políticas públicas educacionais em curso com o projeto neoliberal e os desafios para a criação de ações voltadas a cidadania a partir de um arranjo curricular que leve em conta a pluralidade e a liberdade de expressão. A obra se organiza em três partes, com reflexões voltadas ao fortalecimento e aperfeiçoamento da prática docente.

A primeira parte intitulada "formação de professores para o ensino da Arte" os autores Rejane Coutinho, Carminda André, Guilherme Nakashato e Marisa Fonterrada apresentam nos textos um panorama sobre as dificuldades vivenciadas no cotidiano em sala de aula das escolas públicas, e aponta elementos sobre a importância do ensino de Artes, tendo por objetivo o desenvolvimento de uma consciência crítica e cidadã do alunado.

O componente curricular Artes foi reconhecido como área de conhecimento pela Lei no 13.278 de 02 de maio de 2016, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional referente ao Ensino da Arte. Deste então constitui-se como ponto central a questão da formação continuada, com vistas a promover mudanças substanciais na prática pedagógica. No que tange a educação, dialogando com os autores é fundamental reconhecer que segue na conjuntura ataques a instituições públicas de ensino, retirada de direitos e ausência de comprometimento na formação dos professores.

A segunda parte que trata sobre "políticas públicas educacionais para o ensino da arte", Rita Bredariolli, Clarisa Suzuki, Maristela Rodrigues e Adriana Oliveira trazem discussões pertinentes sobre a função social do ensino de Artes com base na proposta da Base Nacional Comum Curricular – BNCC e questionam as ações governamentais em curso, na qual estão distantes dos marcos normativos. Embora a disciplina de artes tenha sido incluída nos currículos passando a ser ofertada nas escolas, as conquistas obtidas na última década estão sendo suprimidas pelas reformas no terreno das políticas sociais.

Nesse sentido, os autores compreendem que o campo da educação e das artes tem sido de disputas e o Estado tem atuado no sentido de atender os interesses das classes dominantes. Diante desse repertório de decisões, em vez de atribuir à educação e as artes, um campo com vistas a diminuir a exclusão social e fomentar ações coletivas, podemos observar que as agências estatais priorizam decisões que mostram a falta de reconhecimento da importância das artes e da cultura para os processos emancipatórios.

A nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC), determina que o ensino de artes seja visto em todos os níveis de ensino e ressalta a importância de que temas transversais que discutem a di-

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

versidade cultural devem ser incorporados em projetos de extensão e pesquisas. Nessa direção, o ensino de artes abre possibilidades para “desenvolver o senso estético para reconhecer, fruir e respeitar as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, (...) com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas (BRASIL, 2017, p. 63).

Nestes termos, as reflexões construídas reforçam a educação enquanto direito constitucional, por outro lado, podemos notar na prática e diminuição de ações por parte do Estado. Sob essa perspectiva, as restrições no fomento à educação artística tem a ver com a forte pressão exercida pelos grupos conservadores e apoiadores do projeto “Escola Sem Partido”, que não têm apresentado compromisso com o debate no interior da escola sobre temáticas relevantes para a formação dos alunos(as). Esta argumentação pelos autores nos permite refletir sobre as implicações dessa conjuntura para o cumprimento do trabalho docente de forma crítica e propositiva.

Na terceira parte e última parte, “Atuação de professores no ensino da arte” as autoras Sumaya Mattar, Betania Araujo, Kelly Sabino e Miriam Martins pontuam que o ensino das artes além de contribuir para ampliar o repertório cultural dos alunos visa o respeito entre as diferenças, e por meio dos projetos pedagógicos permite a exploração de diversos temas e linguagens, despertando curiosidades e incentivando novas descobertas. Assim, é importante que a criticidade seja promovida pelos professores para construir uma agenda política com vistas a superação das desigualdades sociais por meio de propostas artísticas que se alinham com “princípios éticos, democráticos, inclusivos, sustentáveis e solidários” (BRASIL, 2017, p. 10).

Prosseguindo na análise, as pesquisadoras ressaltam que é fundamental que seja mantida a responsabilidade estatal em promover, bolsas de pesquisa, campos adequados de práticas de estágios bem como formação pedagógica aos docentes. Todavia, as recentes ações sobre a área, tem apresentado rebatimentos sobre processos de criação e implementação de políticas públicas, o que remete ao pensamento de Darcy Ribeiro, ao mencionar que a crise na educação não é uma crise, mas um projeto. Ademais, reforçam que é dever dos profissionais se posicionar diante dos sucessivos desmontes do direito à educação e seu caráter público, estatal e de qualidade.

De forma geral, por todas as questões apresentadas, fica nítido que as ações conduzidas pelas agencias estatais não tem priorizado um processo educacional que visa interromper as desigualdades no acesso à educação e um currículo que produza resultados mais democráticos para os estudantes e professores. Dessa forma, é preciso impulsionar programas, propostas, debates, para que tenhamos uma educação verdadeiramente igualitária destinada a “(...) partilhar informações, experiências, ideias e sentimentos em diferentes contextos e produzir sentidos que levem ao entendimento mútuo” (BRASIL, 2017, p. 9).

Como visto, o ensino de artes é um componente curricular obrigatório, todavia podemos observar que as instituições educacionais não estão preparadas para oferecer aos alunos propostas pedagógicas que possam “valorizar e fruir as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, e também participar de práticas diversificadas da produção artístico-cultural” (BRASIL, 2017, p. 9), visto o desinteresse dos governos investirem em ações voltadas à cultura e a educação. Mesmo com a criação de bases políticas-legais verifica-se que há uma deslegitimação em curso do ensino de Artes na esfera pública.

Ademais, trata-se de um campo que permite a exploração de diversos temas e linguagens na qual podem contribuir na problematização da realidade e na melhoria da qualidade de vida, potencializando a capacidade dos alunos. No entanto, é importante perceber que em nossa realidade

Dossiê:
"A Pintura Barroca e suas diversas manifestações na Modernidade Atlântica".

social o ensino de artes é pouco reconhecido e trabalhado pelas dinâmicas escolares havendo dessa forma uma disputa nos currículos e pouca valorização dos profissionais. O ensino de artes na educação básica é imprescindível para o desenvolvimento da capacidade reflexiva e criativa dos alunos ao mesmo tempo que contribui para o "(...)respeito às diferenças e enfrentamento à discriminação e ao preconceito" (BRASIL, 2017, p. 5) uma vez que as atividades propostas dão subsídios ao exercício da cidadania.

No contexto brasileiro, em meio a uma conjuntura conservadora consideramos como necessário este estudo por compartilhar ideias que através da arte e da cultura é possível vencer a barbárie da violência física e simbólica. Por meio da Educação Artística, podemos ampliar a compreensão acerca do que é a justiça, a ética, a inclusão, a natureza, enfim, a vida. Em face disso, acreditamos que o ensino da arte é fundamental na promoção do desenvolvimento social.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Ministério da Educação/Conselho Nacional de Educação. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Brasília: MEC/CNE, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf Acesso em: 19 de junho de 2020.

_____. Presidência da República. Casa Civil. Lei no 13.278 de 02 de maio de 2016. Altera o § 6º do art. 26 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Diário Oficial da União, Brasília, 03 de maio de 2016, Seção 1, p. 1.

MATTAR, SUMAYA; Bredariolli, Rita Luciana Berti (Org.). O ensino da arte no contexto brasileiro atual: formação, políticas públicas educacionais e atuação. 1. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2019. v. 1. 174p