

esse exemplar corresponde à
redação final da dissertação
devidamente corrigida e defendida
pela mestrande Tana Lis
Francis Schiavimatto Carvalho
Souza e aprovada pela
Comissão Julgadora em
11 de outubro de 1990

T. Moyatubo

Ady. J. J. J.

Doutor M. Piccini de Araujo

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Curso de Pós-Graduação em MULTIMEIOS

DAS TRAMAS DO VER: BELMIRO DE ALMEIDA

Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho Souza *~*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em MULTIMEIOS do Instituto de Artes da UNICAMP, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em MULTIMEIOS.

Orientador: Prof. Dr. Virgílio Noya Pinto *†*

- 1999

DC/9101036

1990



Gostaria de agradecer ao Professor Virgílio Noya Pinto o acompanhamento extremamente profissional e contínuo deste trabalho, alertando-me para a preemência da escrita, da exatidão do dizer. Bem como, o imenso respeito pelo meu processo de amadurecimento cognitivo e emocional. Devo referências bibliográficas, informações preciosas e um incentivo animador ao Prof. Roberto Teixeira Leite. No Rio, as indicações, as conversas e um trabalho admirável na sistematização da documentação da E.N.B.A. de Carlos Roberto Maciel Levy e a elucidação iconográfica a Cláudio Valério Teixeira. O Departamento de História da UNESP-Ásis, propiciou-me várias condições de trabalho e, mais de uma vez, encorajou-me na sua continuidade, debatendo-o.

Fernando de Tacca, Vívian e Olavo, temos lá nossas veleidades, solidariedades e cumplicidades.

Ao Rinaldo e Vanilse, Érica e Cacau, agradeço todas as atenções que atenuaram, em muito, a dor moral que o mestrado embute.

Virgínia e Pedro leram atentamente, exigiram precisão nos conceitos, inqueriram constantemente; somos companheiros de projetos ziguezagueantes, porém movidos por uma afinidade, quase amorosa, a história.

Dedico a Ce A., com amor.

Campinas, 1990.

Sumário

INTRODUÇÃO: Ou onde se reverteu a questão	01
CAPÍTULO 1: Naturalizando o objeto: uma operação da história	08
CAPÍTULO 2: Ou moldando a identidade	71
CAPÍTULO 3: Nervurando a visualidade: Belmiro de Almeida	140
NOTA FINAL	185
BIBLIOGRAFIA	189

INTRODUÇÃO: ou onde se reverteu a questão.

“Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. É só deste modo que somos determinados a escrever”

G. Deleuze

A intenção inicial era incursionar pela produção cinematográfica brasileira originária do DIP, no governo Vargas, entre 1937-1945; quando as salas de projeção, num ritmo acelerado, espalham-se pelo país.

Neste momento, elabora-se o país enquanto um espaço de *crise* ou até mesmo um lugar demarcado pelo vazio de poder, sendo o próprio Presidente qualificado e entendido, por esta produção, tal qual um redentor que se incumbiria de solucionar os problemas de choques entre classes sociais e da anarquia reinantes em solo pátrio¹.

A figura e a personalidade de Vargas dissemina-se no tecido social através da repetição insistente de seus discursos no rádio, no alarde sobre suas decisões, do efeito e do uso da sua imagem nas telas de cinema assinalando sua presença determinante no curso do governo, desenhando o “acontecido”. Este acontecido categoriza-se, assim, enquanto o real, por isso essas imagens cinematográficas adquirem a definição de documentário, rodado, confeccionado pelo olho do espectador, já que este assiste a um dado real; escoimando o olhar construtor dessas imagens que corroboram na conformação mitológica da identidade de Vargas. Essas não se constituem nas únicas estratégias dessa demiurgia do Estado Novo e, tampouco, cabe somente a Vargas a tarefa de fazer-se herói.

Deter-se neste abundante material fílmico consistia em notar por que,

¹Quanto a desconstrução dessa mitificação ver:

Chauí, M., Apontamentos para a crítica da Ação Integralista Brasileira in *Ideologia e Mobilização Popular*, R.J., Paz e Terra, 1978.

De Decca, E., *1930: O Silêncio dos Vencidos*, S.P., Brasiliense, 1984.

Lenharo, A., *A Sacralização da Política*, S.P., Papyrus, 1986.

em determinado momento, o discurso que se visa político opta pela imagem, associando-se a ela com univocidade, investindo a imagem de uma carga militante, difundindo uma certa atuação e compreensão da cidadania brasileira², pois, um dos projetos do Estado Novo pauta-se por criar um Homem Novo. A imagem enquanto eficácia política. A relevância do assunto reacendia quando se percebia a concomitância das experiências totalitárias do nazi-fascismo – guardadas suas diferenças e especificidades – instaurando o próprio cinema enquanto signo de seu poder³.

Evidenciou-se, logo, uma dificuldade de acesso a essa documentação nos Arquivos da Cinemateca Brasileira, apesar da publicação, em 1983, do “Catálogo: Cinejornal Brasileiro - DIP, 1938-1946”, e para além dessa dificuldade, vigora uma opinião generalizante e reiterada a respeito da produção do DIP que a acusa de uma estética simplista desprovida de qualquer ousadia, embasada em movimentos e ângulos os mais divulgados da câmara, componentes de qualquer manual, no sentido de elementar. Uma quase-banalidade daquelas imagens.

Essa natureza dita “elementar” do documentário provém do modo pelo qual encara-se o público considerado, o leitor a quem se dirige. O preceito deste tipo de documentário infere um público assemelhado a uma massa que deve ser ordenada, senão constricta, pelo poder político, conquanto a capacidade intelectual dessa massa reduz-se em virtude de sua tensão emocional⁴. Desta forma, a simplificação da construção imagética dessa produção coaduna-se a quem ela pretende que seja seu leitor, e, ao formulá-lo, imediata e indissolúvelmente, forja-o.

²Tavares, L.R., Júbilos Nacionais in FOLHETIM, 17/abril/1983, S.P., n. 326, chama a atenção para esse caráter das imagens.

³Para tanto ver:

Arendt, H., *O Sistema Totalitário*, Lisboa, D. Quixote, 1978.

Nazario, L. *De Caligari a Lili Marlene*, S.P. Ática, 1984.

Krakauer, S., *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, 1947.

⁴O primeiro a pronunciar esse veredito é Gustave le Bon no estudo “Psicologia das Massas”, 1898, cujo princípio da maximização emocional das pessoas reunidas em *massa* ressurta em O Mal-Estar da Civilização de Freud. Le Bon afirma que na massa aflora o inconsciente impedindo o exercício racional, lógico, de cada indivíduo, pois, na massa pensa-se apenas por imagens, e mais, estas, são as causas da ação em massa. E ao final desse processo, encontra-se os que temem pela vulnerabilidade psíquica dos frequentadores de cinema cujas capacidades seriam afetadas a partir e por causa das imagens, da sua intensificação

Prolongando esse procedimento com as fontes, na leitura de Memórias⁵, emerge um momento anterior a essa produção do DIP, onde, indistintamente, esses narradores relatam um entusiasmo, um espanto ao frequentar o cinema⁶. A percepção dessa primeira platéia multiplicava-se, impressões análogas reapareciam e ocupavam espaços nos jornais, na literatura. Localiza-se uma rápida mudança, em aproximadamente, cinquenta anos: do aparecimento do cinema tão proclamado ao nível do sensível a uma produção fílmica dita banal, colada estritamente ao debate político orbitado no Estado, dele subservente, pois, a premissa da Narrativa conjuga-se às movimentações do político encarnado no Estado. Não se depreenda, porém, que desnute-se a produção fílmica, em geral, de uma eficácia.

Dessa sensibilidade se metaforseando, as questões reverteram-se da produção enviesada em Vargas aos anos precedentes. Sem contudo diligenciar circunscrever a pesquisa, exclusivamente, ao universo dessa sensibilidade assombrada e afrontada pelo fremir de um novo. Neste trabalho não se busca descrever essa esfera do sensível.

Recorta-se uma temporalidade anterior ao DIP sem contudo atribuir a esta instituição o estatuto de baliza na periodização. O DIP sinaliza e apresenta uma possibilidade da imagem investir-se de qualquer significado, entre eles a estratégia política confessa. Neste momento anterior ao DIP, desde meados do século XIX insurgem múltiplas experiências visuais inscrevendo-se em campos diferenciados: a pintura, a invenção, a disseminação da fotografia e a polêmica acerca de onde enquadrá-la (“arte ou indústria?”), a criação de métodos científicos com a finalidade de indiciar criminosos lastreados nos traços visuais, fisionômicos: a cor da pessoa, o tamanho da caixa craniana e outros itens que serão arregimentados na teoria recista, no intuito de reconhecer os não-eleitos⁷, os não-arianos, os inferiores; perpassando a criação de novas “máquinas” e instrumentos destinados a apreensão do “real” e/ou fabricação de imagens. Nesta mudança de rota

⁵Veja as coletadas minuciosamente por Bosi, E., *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*, S.P., T.A. Queiroz/EDUSP, 1979.

⁶Faz parte do folclore do cinema rememorar o pavor causado pela projeção do trem, pelos Irmãos Lumière, nos espectadores; tamanha era a novidade do invento, o desconhecimento daquela experiência, abarcando até a ordem das emoções.

⁷Note-se que para afirmar essas noções de arianismo do universo totalitário – também vislumbrado no Estado Novo – essa concepção visual constitui-se numa premissa tornada uma espécie de senso comum que assegura sua consolidação.

para o século XIX perscruta-se a constituição da natureza da imagem, a visualidade.

No século XIX engendram-se visualidades – como as acima mencionadas – que populam de modo díspar, disperso, e atravessam vários pontos da sociedade, sendo que somente no século XX adquirem esse caráter globalizante de meios de comunicação e, de certo modo, de MULTIMEIOS.

Nesta dinâmica do aparecimento de formas visuais várias, surge uma gama de debates ocorridos em virtude do estranhamento que tais obras, engenhocas, imagens denotam, ou ainda, a recusa até mesmo moral.

A Gazeta de Notícias, no Rio de Janeiro, relata, quase diariamente, o estado das projeções e expõe suas impressões:

“é uma máquina de tanta perfeição e valor, que as fotografias por ele projetadas revelam-se com tanta nitidez e verdade, com tanta seriedade e precisão, que muitas vezes deixa o espírito observador na dúvida, se está ou não diante da própria realidade...”

(15/01/1988, p. 6).

A posição de dúvida inculcada quanto ao espectador desponta em Antonio Torres, 1921, ao inquirir “si o cinema é útil”:

“As desordens que taes espetáculos determinam no systema nervoso, e, que va delle, no psychismo dessas victimas (que outro nome não merecem), são incalculáveis, e as suas consequências moraes são fáceis de prever para quem costuma visionar taes contingências, um pouco d’alto”⁸

Tanto Antonio Torres quanto o comentador da Gazeta de Notícias destacam essa experiência, valorizando-a nos seus opositos por conturbarem o “espírito humano”; no entanto, em ambos, o espectador, a partir dessa experiência não será mais o mesmo.

Tais discursos, e outros mais, adensam-se, coligam-se a essas formas visuais, delas tornam-se constitutivos, amalgamando suas incorporalidades (do discurso) às corporalidades desses inventos e das formas visuais já existentes, elas embricam-se ao inscrever-se no real. Assim, não existe uma

⁸Xavier, T. *Sétima Arte: Um Culto Moderno*, S.P., Perspectiva, 1978, p. 117.

bipartição e dissociação entre matéria e fala, *de outro lugar*, estes discursos também as definem.

Concebe-se uma temporalidade não apenas recortada ou cujo eixo residiria e nutrir-se-ia da cronologia, onde nem o cinema era definitivo, nem o fonógrafo instrumento ultrapassado, aposentado nos museus – mais uma das invenções visuais dos anos oitocentistas, desta feita, dedicada a seu inventário e à eleição de uma memória. Nesta temporalidade instalam-se várias formas de representação visual que remetem intrínseca e incessantemente à sensibilidade.

Ao tempo em que a visualidade⁹ vai sendo investida em si mesma¹⁰, concorre com um processo de dessubstanciar o olfato, por extensão, os odores, que estaria na razão inversa de inteligência. Corbin¹¹ rastreia esse processo a partir de práticas sociais que relegam o mundo dos odores não apenas por desconfirmá-lo mas também pela constituição de um rol de saberes – principalmente nucleados na química – onde o olfato é desqualificado por se aparentar com a podridão, a imundície, o lixo, os miasmas, tão próximos da pobreza. Ainda mais, este processo de obscurecer o olfato (evidentemente, ele não deixa de existir enquanto sentido) permeia-se à problematização do espaço urbano. Ao se desconstituir o odor, investe-se no campo da visualidade.

Essa positividade das formas visuais remete em hipótese alguma à idéia ou à noção de que a imagem não tenha sido, em outros tempos enfocada (a Renascença, por exemplo), todavia, a imagem é, agora, necessariamente perpassada pela visualidade: isso se dá no século XIX. Dessa forma, não se considera a visualidade um dado, um lugar natural, um elemento desde sempre conhecido; desta vez, procura-se localizar onde se instaura tal questão, como se formula.

⁹O termo visualidade não sintetiza todos os meandros da questão, muito menos enumera e abarca todas as práticas que a instauram. Por ora, serve como um território pleno de virtualidades e recurso na explanação. O obstáculo em circunscrevê-lo deve-se a sua própria potência na contemporaneidade.

¹⁰O olhar fôra e é lugar privilegiado na acepção platônica. Contudo, não é o olhado, o sensível que se conhece, ao contrário, somente ao abandoná-lo, visto que pertence ao mundo das sombras, vislumbra-se o plano das Idéias, onde, de fato, se trava o Conhecimento. Ver: Platão, *A República*, S.P., Atena, 1959.

¹¹Corbin, A., *Saberes e Odores – o olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove*, S.P., Cia. das Letras, 1987.

Tal visualidade ocorre na dinâmica histórica, por isso, pode-se desmontar como se dimensionou, indagar e perfazer sua genealogia. Nesta, não se trata de colocar em evidência somente os grandes acontecimentos, no entanto, trabalha-se nas minúcias, nos comentários, até então desprezados, nas práticas dispersas e, muitas vezes, olvidadas. Pela genealogia retira-se a visualidade do julgo de um *cogito* ou um sujeito universal transcendental que a limitaria, designaria ao manifestar-se, o que acarretaria num *desvelamento* desse universo visual considerando-o aparência, manifestação de algo, de um processo, de um ente muito maior e mais complexo que habitaria o interior e o mais profundo dessa manifestação. Por outro lado, não se invalida a presença e a elaboração do sujeito na trama histórica, vivendo, pulsando no bojo desta enquanto individuação efetivada e não o “a priori” e/ou o fazedor da trama histórica¹².

Esta visualidade constitui-se em ampla extensão: o cinema; o cinematographo; a fotografia; a daguerreotipia; o desenho destinado e absorvido pela produção industrial; os cartazes fetichizando a mercadoria; a pintura tensionando-se em seus novos veios onde abole-se os vetores acadêmicos; os fóruns científicos visando revelar e desvendar os processos da visão: como se vê? Por quais mecanismos capta-se a imagem?

Outras tantas práticas são efetivadas sem que entre elas estabeleça-se um laço sólido e único, se bem que esse extenso e profuso campo da visualidade funda topológica e logicamente relações com outros campos do social de modo descontínuo, sem urdir uma continuidade constante e fixa numa totalidade que, ao ser investigada, prescindiria de um olhar globalizante. A visualidade e os outros campos sociais, tangenciam-se, tocam-se nas fronteiras, entrelaçam-se aqui e ali pelos discursos, nas redes conceituais, embora estas não sejam sinônimos daqueles.

O discurso não é tomado com o fito de delatar o que cada sujeito da pronúncia entende e designa por visualidade. Não é a visualidade numa compleição abstrata, uma idéia desdobrada no real. Não se trata de um exercício de interpretação, pois não é o sujeito o “regente”; longe disso, a visualidade constitui-se no jogo dessas redes-interdiscursivas: ato contínuo, instaura-se no real ao diferenciar-se enquanto prática e estratégia.

¹²Ver com maior precisão: Foucault, M., “Nietzsche, a genealogia e a história”, in *Microfísica do Poder*, R.J., Graal, 1984.

O discurso modula-se por diversos e díspares saberes – da ciência à poesia – mas não se intenta colocá-los sob uma bitola comum a fim de captá-los e apreendê-los, quase calcificá-los. O discurso, então, não se comporta como um referencial, mas suas afirmações:

“são verdadeiras práticas e as suas linguagens, em vez de serem um logos universal, são linguagens mortais, aptas a promover e por vezes a exprimir mutações”¹,

o discurso ao invés de estar encravado e cristalizado num logos a ser decifrado por um saber iluminado, científico ou não, monta-se como um instigante do saber, um operatório desse, dinamizando-se.

A esta questão visualidade não caberia um recorte michelletiano de uma vontade aguda de abarcar, abraçar a totalidade da História, ao contrário, a história não é compreendida enquanto uma totalidade. Assim, o trabalho circunscreve-se a uma singularidade, qual seja: a produção artística de Belmiro de Almeida² sem a pretensão de torná-la uma espécie modelar capaz de ser pluralizada, tampouco de transformá-la em exemplo de uma dinâmica ou um específico de uma generalidade.

Convém pontuar ao leitor a estratégia de escrita deste texto. O capítulo I aborda a emergência profusa da visualidade sob a égide do princípio do progresso. Já no segundo, desmonta-se como esta acepção do progresso define uma importância crucial à atualidade na obra de Belmiro de Almeida. A medida em que Belmiro embate-se com esta dobra progresso/atualidade, seus contemporâneos reconhecem-no enquanto um moderno. Perscruta-se, aí, a substantivação deste moderno. O Capítulo III trata de perceber as urdiduras entre Belmiro e a visualidade, o modo pelo qual vetoriza em sua produção este objeto visualidade; sem desvencilhar-se desta premissa do progresso. Há na dissertação um fio interno – bastante relevante – que percorre a instauração da visualidade no real, ordenada pela lógica do progresso, até os limites desta mesma lógica ao esbarrar com a linguagem. Quando a visualidade tensiona-se com a linguagem, simultaneamente, remete à questão do moderno. De certo modo, assinala-se ao leitor a possibilidade de destrinçar a atualidade indagando o moderno sem, no entanto, orquestrá-la através deste sentido; daí a pertinência deste objeto visualidade.

¹²Deleuze, G., *Foucault*, Lisboa, Vega, 1987, p. 33.

¹³A sugestão de centrar a pesquisa neste artista nasceu de um artigo de Gilda de Melo e Souza, publicado em *Exercícios de Leitura*, 1980.

CAPÍTULO I: Naturalizando o objeto: uma operação da história

“Il est vrai que la grande tradition s’est perdue, et que la nouvelle n’est pas faite”

Baudelaire

O século XIX enfeixa-se e emblema-se no Progresso. Este século demarca-se por um elogio constante e até moral desta categoria conduzida, inúmeras vezes, à condição de explicação do fio-condutor da história. Por extensão, julga-se (a si, século XIX) pura demonstração deste primado. Não obstante, anterior a esta unanimidade, o progresso penetrou o coração da história no século XVIII. Sendo a Revolução Francesa o acontecimento responsável, em definitivo, por entrecruzar essa junção (história-progresso) e uma promessa de uma *nova* época operada através de uma ruptura, inclusive, violenta.

No século XVIII¹ desaparece uma concepção de história constituída num elenco de exemplos. A história² deve na sua narrativa inculcar ou promover, ao que dela se vale, uma reflexão a propósito do conhecimento da Verdade. Assim, importa menos o narrado do que os elementos extraídos (a prudência é um deles), que remetam à verdade.

Podia-se ouvir, ler uma narrativa histórica da Antigüidade ou da corte (o caso de La Bruyère) e delas retirar uma lição porque entre elas persistia a mesma natureza humana. Compreendia-se a história enquanto repetição, e em seus ciclos, a história revelava as constâncias da natureza humana. Nesta perspectiva, fazer história era corroborar para o melhor conhecimento da natureza humana.

Com a emergência da acepção de história enquanto mudança e transformação, entreabre-se o horizonte que verte o acontecimento histórico em

¹Esta primeira parte do texto com vistas ao papel da história entre os séculos XVIII-XIX embasa-se em três frentes de estudo. O conjunto de leituras quanto a obra de Renato Janine Ribeiro estabelecendo um intenso diálogo entre a história e a filosofia e que resultou numa entrevista para RH1. Outra frente na tradução com Virgínia Camilotti de um texto de C. Ginzburg a propósito da narrativa histórica para RH2. A última frente envereda por *Escritores, Escravos e Mestiços em um país tropical (raça e natureza na cultura brasileira 1825-1933)*, USP, mimeo., 1988 de Roberto Ventura, principalmente o capítulo “Estilo Tropical: A natureza como pátria”.

²Gênero literário até em pé de igualdade com as fábulas.

revolucionário. No entanto, somente esse vetor da história não responde a elaboração da Revolução significando Ruptura. Neste sentido, monta-se o seguinte prisma: a) escande-se a noção cíclica do tempo, no lugar da repetição insurge o tempo como “diferenciador irreduzível”³ b) uma positividade conferida ao tempo histórico: progresso, uma idéia ordenadora de uma diversidade empírica, c) a noção de concentração do poder na soberania capaz de instaurar algo novo no tempo e no social⁴ d) o homem engendra-se como artífice de sua existência, laicizando a história.

A Revolução Francesa instala-se enquanto acontecimento inaugural onde o homem funda a história, interfere, estabelecendo uma relação não somente com o passado, o antigo, mas elegendo a contemporaneidade em si e redimensionando o campo do político.

A partir dessa fortuna, o século XIX entende que expande o progresso político a medida em que cumpre as premissas da Revolução Francesa: quando propõe o alargamento da participação das pessoas - seja numericamente seja na sua extensão - no político, desmonopolizando e decaptando o lugar e o corpo do Rei⁵.

Anterior a esse intrínseco história-progresso, a noção de progresso dissociava a possibilidade de aliar a felicidade moral e o crescimento material. Nos autores antigos - Sêneca e Lucrecio, por exemplo - existia uma tensão e desconfiança da combinação entre o desenvolvimento tecnológico e a bonança moral. Ao contrário, no séc. XIX, cumpliciam-se o enriquecimento material, o domínio técnico, o espraiamento das Ciências ao progresso político, senão moral das pessoas.

Um dos formuladores dessa configuração do Progresso e o primeiro a solidificar a aliança do crescimento material e a felicidade moral dá-se em pleno espectro da Revolução Francesa com o “Esquisse d’un tableau historique de l’esprit humain”, de Condorcet⁶, datado de 1795.

³Ribeiro, R. J., “História e Revolução: a Revolução Francesa e uma nova idéia de história” in *Revista USP*, no. 1, p. 15.

⁴Ver os artigos: “A Governamentalidade” e “Soberania e Disciplina” de Foucault in *Microfísica do Poder*, R.J., Graal, 1984.

⁵Sobre a fortuna da Revolução Francesa, ver: Furet, F., *Ensaio sobre a Revolução Francesa*, Lisboa, A regra do Jogo, 1978, Lefort, C., *A Invenção Democrática*, S.P., Brasiliense, 1987.

⁶Condorcet torna o fato humano passível de ser objeto de conhecimento. Talvez esse seja um dos motivos de Comte considerá-lo seu genial precursor.

Neste escrito, Condorcet recupera dois pontos cardeais apresentados por Turgot. No primeiro afirma-se a existência tanto a nível do género humano quanto dos indivíduos de uma infância e um progresso que podem ser delineados a partir da origem de cada um. No outro ponto, decorrente do primeiro, explicita-se a tarefa da história (local onde se conectam os elementos: origem - infância - progresso) aos olhos do filósofo:

“Dévoiler l’influence des causes générales et nécessaires, celles de causes particulières et des actions libres des grandes hommes, et le rapport de tout cela à la constitution même de l’homme; montrer les ressorts et la mécanique des causes morales par leurs effets ...”⁷

Condorcet encontra em Turgot o princípio de uma história humana, afastada de qualquer intervenção ou regulamentação teocêntrica. Aliás, ele será renitente opositor aos obstáculos e amarras das luzes: a tirania e a superstição representados no Rei e na Igreja e pais dos preconceitos que impedem a expressão de cada um ou do coletivo.

Condorcet ao lado do aparecimento das ciências⁸, coloca a imprensa. Ela

⁷Citado in Sorel, G., *Les Illusions du Progrès*, Genève/Paris, Slatkine, 1981, p. 222. Este autor reconhece um caráter mais “moderno” em Turgot em comparação a Condorcet. Todavia, não se trata aqui de situar em qual destes pensamentos surge o melhor desenho do progresso ou o que de nós mais se aproxima, mas de assinalar na formulação do progresso os destaques atribuídos por ambos às técnicas, à imprensa e a relação tácita entre a forma de governo e o lugar do povo.

⁸O curso geral desse progresso humano esboçado pelo autor ancora-se na sua história e positiva-se enquanto trajetória das Luzes. As três primeiras épocas recortadas correspondem à formação das relações sociais e dos sistemas econômicos organizados, abrangendo desde os grupos primitivos. A passagem para uma outra era ocorre em virtude de uma primeira grande conquista intelectual do homem: a invenção da escrita. A escrita faz-se avanço porque fixa o conhecimento, encrusta-o, possibilitando que outros venham a conhecer, com precisão, desde que tenham acesso à leitura.

A ciência vai, lentamente, corporificando-se nas quarta e quinta épocas. Durante a sexta e sétima épocas, a ciência ganha um caráter geral, porém, degladia-se com as forças sociais retrógradas, adversárias da Razão. A invenção da Imprensa (anunciada ao final da sétima época e estudada na oitava) vincula-se ao nascedouro das Luzes: o aparecimento da ciência. Neste momento histórico, o autor destaca: Bacon por desvendar o verdadeiro método de estudar a natureza pautado no triedro: cálculo – experiência – observação; Descartes por realizar o mesmo empreendimento de Bacon no campo do espírito; Galileu por sua luta contra a superstição além de provar o movimento diurno e anual da terra enfatizando o lugar cósmico do planeta.

multiplica os exemplares de uma obra, *comunica* o saber entre os povos, entre as Nações dispersas, disseminando a Razão e a instrução. Por causa da sua capacidade de comunicar-se, a imprensa transforma-se numa tribuna, um palco de opiniões com extrema liberdade de expô-las e defendê-las. No limite, com a imprensa visa erigir uma língua universal dos homens supondo que assim todas as barreiras à comunicação desapareceriam, facilitando o fluxo e ampliação da Razão.

A língua desempenha um outro papel vital na arquitetura deste pensamento, pois na idéia de ciência subentende-se a presença de uma língua bem constituída⁹. Por isso, ele introduz e recorre a um substrato da disciplina matemática na ciência, dado que a matemática assegura a precisão e a inteligibilidade desta língua já que o símbolo matemático procede da própria ciência. Enfim, a língua não se restringe aqui, a expressar algo mas serve de instrumento à reflexão, à forma pela qual se conhece.

Em “Esquisse” ligam-se o regime econômico, as formas da vida social e o progresso intelectual; sendo este último, como no caso da escrita, condicionante do advento de novas organizações sociais. Esta idéia de que o progresso no conhecimento causa o progresso social gerando liberdade e igualdade é inédita ou não tinha sido até então anunciada com tamanha importância.

A medida em que a Razão triunfa – realizando com maior amplitude o progresso – o homem, mais e mais, torna-se mestre e conhecedor da natureza ao desvelar o seu funcionamento. Uma das tarefas da história consiste em esboçar como esse assenhoreamento ocorreu. Além disso, Condorcet adapta os métodos das ciências da natureza e matemática ao conhecimento dos fatos humanos – p. ex., as asseverações quanto a sensação e a observação que abrem o livre.

O intento fundamental de sua obra, o alvo de sua ciência, erige-se em conhecer o próprio homem. Se o homem tem seu progresso assegurado

⁹ A este respeito a Nona Época elucida. Condorcet cita Locke a fim de evitar perder-se no caos do conhecimento e nele aprende duas lições: a) um sistema de análise onde pelas operações da inteligência sobre as sensações que iniciam o conhecimento do objeto pode-se chegar por sínteses sucessivas às idéias mais imediatas na origem ou a mais simples na composição do objeto; b) embasado nesta simplicidade - filha da análise - unir uma palavra a cada idéia precavendo-se dos enganos: “Au contraire, si les mots ne répondent point à une idée bien déterminée, ils peuvent successivement en réveiller de différentes dans un même esprit; et telle est la source la plus féconde de nos erreurs”.

- o pressuposto do texto -, essa condição se deve não ao próprio devir histórico mas sim a subordinação da história à estabilidade cósmica; atando o progresso ao desencadeamento da ordem vigente, o amanhã se comporta, em graduações variadas, como uma edição melhorada do hoje:

“Sans doute, ces progrès pourront suivre une marche plus ou moins rapide; mais jamais elle ne sera rétrograde, tant que la terre, du moins, occupera la même place dans le système de l’univers, et que les lois générales de ce système ne produiront sur ce globe, ni un bouleversement général, ni des changements qui ne permettraient plus à l’espèce humaine d’y conserver, d’y déployer les mêmes facultés, et d’y trouver les mêmes ressources” (p. 3).

Ou então, ao abordar o nascedouro da sociedade e o local do aparecimento da escrita, primeiro, aponta o estabelecimento do homem de modo sedentário na terra, estabilizando a vida coletiva.

Esta concepção do progresso no século XVIII ordenada numa subordinação a uma lei cósmica embasa-se no “Principia” de Newton. Ele garante um princípio de conservação da perfectibilidade natural da humanidade, sendo o progresso a sua manifestação. O progresso calca-se numa noção de conservação permitindo, então, explicar uma possível irrupção da decadência enquanto um retorno imprevisto à irracionalidade¹⁰.

Do final do século XVIII à primeira metade do XIX, o fenômeno físico simbólico do progresso sofre uma descontinuidade¹¹. Desapareceu o culto das *luzes* cuja emissão é garantida pela estabilidade (conservação) do sistema solar e instaura-se o predomínio do *calor* sempre na dependência de situações não renováveis dos combustíveis terrestres.

Dessas experiências com o calor compõe-se o terreno da Termodinâmica onde vigora um paradigma de desigualdade ou de degradação nas trans-

¹⁰A passagem da era greco-romana à Idade Média reveste-se desse teor para Condorcet, pois vão predominar as crenças religiosas, o cristianismo. Na quinta época, afirma: “La lumière des sciences naturelles lui était même odieuse et suspecte; car elles sont très dangereuses pour le succès des miracles; et il n’y a point de religion qui ne force ses sectateurs à dévorer quelque absurdités physiques. Ainsi le triomphe du christianisme fut le signal de l’entière décadence des sciences et de la philosophie” (p. 84).

¹¹Canguilhem, G., La décadence de l’idée de Progrès in Revue de Métaphysique et de morale, n. 4, 1987.

formações irreversíveis, acrescido o risco da energia interna do sistema não transformar-se em energia mecânica. Perde-se, irremediavelmente, algo. Esse conceito da *perda*, independente da vontade humana, paulatinamente migra da disciplina da física para o debate filosófico, bem como insurge na teoria da mais-valia, vigindo a desigualdade na relação Trabalho-Salário.

A introdução dessa simbologia do calor corrompe a concepção da história fundada na afirmação otimista da racionalidade progressiva. A crise pode, agora, irromper no entremeio, no decorrer do progresso, alojando-se em seu interior, participando da mesma figura epistemológica¹².

Note-se que essa compleição da crise no transcórre do progresso desponta com virulência ao final do século XIX. O século XIX denota-se por uma intensificação e espraiamento dos discursos e projetos tangenciando, perpassando, colidindo com o Progresso e, na virada do século, assiste estupefato o seu estilhaçamento.

Uma das contribuições para a edificação do progresso, entre o final do século XVIII e meados do XIX, finca-se no Romantismo ao propor: a) uma dissipação da concepção da natureza humana compreendida como imutável e uniforme, porque passa a perceber que “uma dada forma de civilização só pode existir quando o tempo está apto a recebê-la e tem o seu valor precisamente porque são aquelas as condições de sua existência”¹³; b) que se conheça as épocas passadas repudiadas pelo Iluminismo sob a acusação de obscuras e bárbaras, pois, o artista, nostalgicamente, vai confortar-se, abandonar-se em épocas remotas, sendo a mais patente a recuperação da Idade Média.

Nem pelo gosto e apego do retorno ao passado remoto, o Romantismo mantém uma relação de contradição ou repulsa pelo progresso já que compreende que os estágios passados (refúgios dos poetas) da história conduziriam necessariamente ao presente ainda que o artista se sinta compelido a escapular ou insista na disparidade desses dois momentos¹⁴. Há uma apro-

¹²Starobinski, refere-se a um conflito Trevas e Luzes na origem e trajetória da Revolução Francesa, porém, não se trata de uma *crise*, uma perda interna das Luzes mas antes este conflito é resultado, repercussão de um embate maior entre a Razão e a Vontade, visto que a primeira busca submeter e guiar a segunda para concretizar o seu Reino. Esse problema transparece em *1789: Os Emblemas da Razão*. S.P., Cia das Letras, 1988, especialmente no capítulo Princípios e Vontade.

¹³Collingwood, R.G., *A Idéia de História*, Lisboa, Ed. Presença, s/d, p. 119.

¹⁴Talvez um breve esquema facilite a expressão: Idade Média = a $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d \rightarrow$

ximação entre os românticos e Condorcet, por exemplo, no lugar atribuído à educação: um desejo romântico, no âmbito da política, de formar através da educação popular um povo iluminado, instruído.

Outro projeto asseverando e cristalizando o progresso nucleia-se no Positivismo. Esse paradigma científico postula, principalmente, a determinação dos fatos, numa primeira apreensão, pela percepção sensorial associada, posteriormente, a um processo de investigação e cognição.

O fato, para ser inferido, é alimentado por um exame crítico e minucioso das fontes, das provas, que o lastreiam; desenvolvendo, no limite, a crítica filológica. O fato deve dotar-se de uma existência em si, isolada, atômica, independente tanto da vontade e/ou inclinação do sujeito do conhecimento, da subjetividade quanto dos outros fatos. Fixados os fatos, por indução, procura-se as leis que os regem num processo cada vez mais amplo de generalização, num interesse de que ao término crie-se uma lei capaz de avaliar e sintetizar um volume, cada vez maior de leis particulares, específicas.

Procedendo desta maneira, os positivistas entendem que desenvolvem uma analítica própria das ciências naturais julgam revestir o fato de uma existência natural. Apoiados nessa visão de ciências naturais propõem transferir seus vetores ao campo do estudo do social¹⁵. Forja-se uma identificação entre o processo histórico e o da natureza.

Na natureza vislumbra-se uma vida progressiva¹⁶ através da *espécie* cuja formação se dá por um processo temporal. No mesmo leque epistêmico do Positivismo, indagando a natureza, Darwin definirá seu processo interno menos pela evolução e mais por descrevê-lo causado pela seleção natural:

“Com Darwin, o ponto de vista científico capitulou em relação ao histórico, passado a estar de acordo em conceber como pro-

$ef \rightarrow g \dots \rightarrow n$ Presente = n

Sendo que:

- a) cada época possui valor permanente por si mesma
- b) a linha coincide com o progresso porque é o encadeamento necessário de uma época a outra.

¹⁵Segundo Comte tratar-se-á da física social - “sociologia” - cujo o cientista, o sociólogo, faria ascender a história à categoria de ciência porque não só aborda os fatos, circunscrevendo-os empiricamente mas também diligencia descobrir suas conexões causais.

¹⁶Outras compreensões a respeito da natureza são obtidas. Lembre-se que Hegel sustentara que as diferenças entre os organismos superiores e inferiores residiam na lógica e não na temporalidade.

gressivo o seu objeto. Agora, a evolução podia ser utilizada como um termo geral que abrangia quer o progresso histórico quer o progresso natural": Collingwood, R.G., p. 168.

Em contrapartida, preocupações instalam-se na história, sobretudo quando se refere à "natureza" do homem: abandonando o perfil humanista, racionalizante das Luzes e nele descobrindo a pujança do inconsciente, à revelia de sua vontade ou de seu comando intelectual. Nesta toada, as categorias biológicas adentram a análise historiográfica; somente para recordação a síntese raça, meio, momento de Taine para explicar a história.

Esse "termo geral" resume a aproximação e a equivalência produzidas entre a natureza e a história, reforçando o trânsito havido entre uma categoria orbitada na natureza, na disciplina da física (luz e, posteriormente, calor) para o pensar filosófico¹⁷.

Essa relação de equivalência entre a natureza e a história estabelece-se a partir de elementos constitutivos da história que são deslocados para o bojo da natureza, a ponto de transparecer uma dinâmica inversa: da natureza à história. A história fornece o princípio da evolução, aqui sinônimo do crescimento e do progresso, vislumbrado na natureza, sobretudo, na verificação da tendência e do limite assinalados por Malthus quanto a multiplicação em progressão geométrica da população.

Este princípio da evolução assenta-se numa trajetória da infância à fase adulta, mediados por uma sucessão de passagens onde a educação pode operar a fim de obter a melhor compleição do ser, do objeto. Mesmo na fase adulta há a possibilidade da ocorrência de mudanças contudo, numa proporção menor dado o volume de componentes sedimentados; as irregularidades diminuem e restringe-se o campo de intervenção.

O princípio da evolução regula a natureza em dois níveis. No macro, na sua própria mecânica, no jogo de suas regras, pois a priori considera-se que existe um conjunto de leis interna à natureza, bastando o esforço inte-

¹⁷Tal movimento da introdução e cristalização da historicidade na natureza "ou antes no ser vivo" passar a ser mais do que uma forma provável da sucessão "constitui como que um modo de ser fundamental" in Foucault, M., *As Palavras e as Coisas*, S.P., Martins Fontes, 1981, p. 291. Conforme o autor, essa idéia é uma das dinâmicas que institui a passagem da metafísica ao Homem enquanto objeto e da história natural à biologia. Neste caleidoscópio, Canguilhem denotará em Darwin aquele que insere o ator da história da Humanidade na *história da Vida*.

lectual aliado á precaução na (re)incidência dos erros para que o sujeito do conhecimento desvende tal conjunto. Num nível micro, em cada indivíduo, quando se pensa que a saúde consiste numa redução das irregularidades do corpo.

A título de complementação e matizando um pouco a questão, note-se: a fundação da Sociedade de Biologia (Fr., 1848) vetorizada em Comte e capitaneada por Claude Bernard. Estuda-se aí o meio até erigí-lo em ramo de conhecimento: a mesologia, pautada na premissa de regulação presente na mecânica de Newton e na relojoaria onde o exterior regula o interior¹⁸. Repetindo Newton: a estabilidade cósmica estabiliza os corpos ou ainda a garantia da estabilidade da história em Condorcet.

Ao cabo desse processo de aproximação, de introdução do historicismo na natureza, converte-se a trajetória da evolução: ela estaria em germe no organismo, sendo a história a atualização da natureza humana.

A propósito desta discussão do progresso cabe recordar que inclusive a formulação antitética dessa sociedade capitalista, o pensamento marxista não desenreda-se desta premissa do progresso, como nos textos sobre o modo de produção asiático ou o encaminhamento da história por épocas ou etapas almejando a sociedade comunista. No entanto, nele a dinâmica do progresso molda-se pelo desenrolar da dialética que abarca sempre um contrário, a oposição da identidade, a dissemetria.

A procura do progresso fundamenta-se num sentido de civilização. Aqui, o tempo histórico não se atém a uma recitação das tradições, um empreendimento de recuperação do passado mais digno à semelhança do que o Renascimento entreviu na Antigüidade Clássica, ao contrário, pretende-se elaborar, saber, selecionar os componentes do passado que renunciem, adiantem o futuro. Dito de outra forma, a civilização espelha o próprio desenvolvimento, significando este: manifestação sucessiva de potencialidades contidas num germe do organismo social.

Desde a Revolução Francesa instala-se uma relação inusitada com o passado, que não é mais a de repetí-lo ou exaltá-lo. Pouco a pouco, atenta-se para o presente, estabelecendo-o na primazia do pensar e da ação humana. Manifesta-se uma vontade de saber a sua formação e entende-se que conhe-

¹⁸Canguilhem, G., *Ideologia e Racionalidade na Ciências da Vida*, Lisboa, edições 70, s/d; p. 73-122.

cer tal trajetória, expressa no discurso, coincide com a verdade do objeto perquirido neste presente. Nesta formação perscrutada, passado, presente, futuro partilham de uma mesma matéria temporal¹⁹. Destarte, durante o século XIX, crescentemente, desgasta-se o elo com o passado elegendo a contemporaneidade em si enquanto problematização. Essa preemência de recortar, abarcar a atualidade finca uma natureza da Modernidade: a dissolução, depois, a abolição dos liames com o passado²⁰.

Das Figuras da Civilização.

Ao paradigma de civilizado, almejado, só caberia uma capital cognominada cidade-luz: Paris - que enfeixa-se, cataliza-se à Modernidade. Um dos escritos de maior acuidade a propósito de Paris, esculpindo-a enquanto capital dos oitocentos, provem das preocupações de Benjamin. Ele recompõe um mosaico análogo a Paris recorrendo às novas experiências visuais difundidas e transpassando a cidade, inventariando desde os detalhes ínfimos do cotidiano das galerias, das mercadorias até a música efervescente de Offenbach e ressalta que os próprios coetâneos a definem como celebração, onde as experiências mais díspares se sacralizam ao usufruir de seu fascínio. Paris adquire um tom cosmopolita dado a densidade e o volume de atividades, afluências ultrapassando o limite geográfico da cidade; tornando-se a moradia do moderno, elevando-se a um "mito histórico"²¹.

¹⁹ As teorias da evolução, onde o progresso porta-se como lugar explicativo, identificarão e determinarão os traços reveladores do progresso ou do estágio de uma dada formação das espécies nos sinais físicos, nos aspectos visíveis que denunciam o ser. Rastreia-se as evidências.

²⁰ O tema da Modernidade sofre uma reviravolta no Iluminismo conjugado à Revolução Francesa. "Para se falar muito esquematicamente, a questão da Modernidade tinha sido colocada na cultura clássica segundo um eixo com dois polos, o da antigüidade e o da modernidade; ela era formulada seja nos termos de uma anterioridade a aceitar ou a rejeitar (que autoridade aceitar? que modernidade seguir, etc), seja sob a forma (correlativa aliás daquela) de uma valorização comparada: só os antigos superiores são modernos? Estamos nós num período de decadência, etc? Vê-se aflorar uma nova maneira de colocar a questão da modernidade, não mais numa relação longitudinal como os antigos, mas no que se poderia chamar uma relação "sagital" com sua própria atualidade. O discurso tem que retomar em conta sua atualidade, de um lado, para reencontrar aí o seu lugar próprio, de outro lado para dizer o sentido disso, enfim, para especificar o modelo de ação que ele é capaz de exercer no interior dessa atualidade. In Foucault, M., O que é Iluminismo in *Escolas*, C.H., *Dossier Foucault*, Taurus, R.J., 1984, p. 105.

²¹ Bresciani, M.S., *Século XIX: a elaboração de um mito literário*, Curitiba, História:

Paris reclama exaustivamente a presença do Novo, do inédito, chamado por um projeto de Modernidade, aqui, compactuado e adstrito ao Progresso. Existe uma Modernidade que se distancia do preceito liberal repudiando esse tipo de progresso, Baudelaire, causticamente, o comenta:

“Esse fanal obscuro, invenção do filosofismo atual, aprovado sem garantia da Natureza ou da Divindade, essa lanterna moderna projeta trevas sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade se esvai, o castigo, desaparece. Quem quiser ver com clareza a história deve antes de mais nada destruir esse fanal pérfido”²².

Embora avesso ao progresso, esse poeta, matriz da Modernidade, extrai sua poética da experiência, do flunar, do perder-se em Paris.

No Brasil, uma farta e profusa literatura produz discursos centrados em Paris. Montando uma representação da cidade, expondo-a, apresentando sua sociedade, sua elegância, seus temores e podridões; nessa dinâmica, vai-se desenhando e norteando um parâmetro de civilização. Entre essa gama de obras transparece *Paris* de Nestor Victor, *Corpo e Alma de Paris* de Tomas Lopez, *Paris-luz, Paris-trevas*, o autor, Augusto Correia, conduz o leitor aos meandros de Paris, investigando-a: de seus museus, os quais arrola e perfaz uma curta apreciação, aos cafés, costurando um roteiro turístico numa primeira parte de livro que se dá à luz solar, no mais radioso espetáculo e num segundo momento, contrapõe tais luzes às trevas, ao turvo da vida proletária, da condição operária, no limiar da penúria, onde pontificam a sujeira, as moléstias, as mazelas da vida. Ele não desvia o leitor de olhar estas feridas, no entanto, o precavê do perigo e, por outro lado, manifesta o ensejo de uma vitória das luzes, escoimando as trevas.

Salienta-se a relação umbilical dessa barbárie, não localizável apenas nas colônias subjugadas às metrópoles européias do século XIX, com as cidades, mesmo na cidade-luz. Daí, a preemência de desbravar essas “selvas”, arregimentá-las sob o progresso²³ e a luz - um construindo-se na complementação e delinear do outro.

Questões e Debates, 1986, p. 211.

²²in Exposição Universal de 1855 in Coelho, T., *A Modernidade de Baudelaire*, R.J., Paz e Terra, 1988.

²³Quanto a pesquisa desse universo selvagem nas cidade com a finalidade de que a burguesia se assente, cristalize seus espaços, seus respectivos códigos e a que projeto de

Paris entroniza o avanço e citá-la, assimilá-la, sabê-la, pode viabilizar que o Brasil participe e drene uma fatia dessa riqueza capitalista, inscrevendo-se neste mapa do progresso.

Um dos artífices desse elo Paris-Brasil, Felix Ferreira, crítico de arte e jornalista vê-se na contingência de recomendar ao país que se espelhe em Paris:

“Mãe adorável, Pariz é a nova Roma, a renascida Athenas, onde os artistas e os poetas vão inspirar-se nos seus bellos modelos e aprender com seus grandes mestres”²⁴.

Ele enreda Paris num fio da história, pois ela seria o estágio último de sua história da arte formulada desde um ponto de origem: um Egito remoto e desenrolando-se até a sua atualidade. O estatuto de grandeza conferido a Paris equipara-se aos Atenas e Roma, porém percebe o quanto ela não está mergulhada no passado, antes, nota-a simultânea e presente.

A eficácia de recomendar Paris aos artistas brasileiros - aos estudantes enviados pela Academia Nacional de Belas Artes que lá se depararão com o “verdadeiro” conhecimento - reside no fato dos artistas da Academia em boa parte trabalhar no Liceu de Artes e Ofícios (L.A.O.). Ardoroso defensor e incentivador do LAO, Felix Ferreira acredita que esta instituição cumpre uma tarefa em nome do progresso ao destinar-se à formação de uma mão-de-obra especializada e mais intelectualizada já que suas lições norteiam-se pelo estudo e aplicação do desenho. E tão somente essa mão-de-obra propiciaria uma produção industrial crescente e mais aperfeiçoada gerando riquezas para o país. Numa operação pedagógica das imagens suscitando a produção, o enriquecimento, o autor inscreve o Brasil nesse rito a Paris.

Num outro instituinte, anuncia e propala a Gazeta de Notícias um artigo cujo título estabelece uma correlação desejada: “Paris-Rio”. O vínculo surge mediante a apresentação de aparelhos provocando o êxtase, anulando a capacidade intelectual do espectador frente a emoção evocada:

cidade se molda, ver: Bresciani, M.S., Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da Pobreza, S.P., Brasiliense, 1982. Metrôpoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX), in R.B.H. n. 8/9, 1984/1985, pp. 35-68.

²⁴In *Belas Artes*, R.J., 1885, p. 88. O livro em sua história da arte deriva-se da obra de Charles Blanc

“Tem sido a great attraction desta época o maravilhoso animatographo Lumière, que com tanta aceitação se exhibe diaalmente na casa da rua do Ouvidor n. 141. A reprodução dos fatos e casos ocorridos em várias partes do mundo, é o que mais, com uma fidelidade e semelhança indescritíveis, provoca verdadeira admiração e justiça a enorme concorrência que tem tido”.

Comenta, ainda, a comunhão de espetáculos no animatographo, aliando as imagens reveladoras da Europa à própria curiosidade despertada pelo aparelho, num brinde à técnica:

“O animatographo da rua Moreira n. 141 pela fidelidade com que reproduz as mais difíceis cenas e costumes europeus tem conquistado um verdadeiro reclamo do público, que dia e noite pressurosamente vai admirar tão assombroso quanto maravilhoso invento” (9 de outubro de 1897).

Nessas diversas falas vige uma explícita vontade de identificação e implantação dos parâmetros europeus no Brasil. A Europa, ancoradouro, promulgadora e motivadora da civilização, alarga os modos de expansão através da produção industrial modulada pela fábrica, o que vem permitir, ao menos às elites, à burguesia vivenciar o conforto e o luxo apostando na crença de um futuro melhor graças à Ciência e à Técnica.

Um evento celebra a civilização, justamente ao reunir e fraternizar os povos, arranjando-os num mesmo espaço: as Exposições Universais, o auge do cosmopolitano.

O Secretário Geral do Júri da Exposição Brasileira de 1873, Joaquim Manoel de Macedo (o escritor), abre seu Relatório assinalando a função dessa comunhão unificada por duas revoluções modernas, recortadas por ele: o vapor: força motriz e a eletricidade-correio:

“Na eloquente natureza de seus espetáculos grandiosos, ou tremendos, de suas festas magníficas ou horríveis, as nações manifestam o gráu e as tendências de sua civilização.”

Logo a seguir, distingue o suporte deste empreendimento:

“... festas de todas as Nações reunidas em magestoso concurso ora nesta, ora naquella capital convocadora, festas de todos os

produtores ricos e pobres, modestos e soberbos, festas que não podem ser mais grandiosas; porque são da humanidade e a lei que as preside foi prescrita por Deus - a lei do Trabalho.”

Em consonância a essa normalização do Trabalho que potencializa o mundo da abundância frente ao reino das Necessidades, José Saldanha da Gama nos seus *Estudos sobre a Quarta Exposição de 1875*, avalia detalhadamente e verifica num item (Cálculo econômico) o processo produtivo de uma fábrica, no caso de paralelepípedos:

“Com 8 minutos de trabalho e com 7 homens livres, o expositor faz em sua fábrica 120 paralelepípedos de cimento por dia, tendo cada um 3 palmos para a maior aresta, 2 de largura e 1 de espessura. A extração não é larga por enquanto, mas conta vender à razão de 250 rs. o palmo cúbico, ou 1/500 para cada pedra.”

A par dessa descrição, arrola os aparelhos empregados nesta fabricação.

As Exposições reúnem contribuições científicas, mercadorias procedentes de todos os países do planeta. Acontece uma festa ao olhar, sobretudo o burguês que aí vai codificando o seu universo. Esses encontros não revestem-se de importância apenas para o Brasil, representado em Paris (1867), Filadélfia (1876), continuando esta prática na República, mas a todas as nações que comparecem. Baudelaire, também, mais de uma vez se deterá em analisar e percorrer as Exposições. No plano da historiografia, Jacques le Goff ao analisar o binômio Antigo e Moderno²⁵ caracteriza as Exposições como um fomentador do Moderno, rivalizando, em importância, com a Revolução Francesa no que concerne à instalação do Novo.

As Exposições mobilizam comissões no país num nível ascendente: inicia-se no municipal servindo-se da divulgação em jornais; disputa a nível regional; alcança o país obtendo uma pluralidade de participações e mediante esse procedimento desvenda-se o globo seja aos que afluem as Exposições, seja por causa do “auto-conhecimento” que promove no país.

O *Boletim Comemorativo da Exposição Nacional de 1908* – (encarregada de comemorar o centenário da Abertura dos Portos quando, de acordo com a história, pela primeira vez, permite-se ao Brasil uma disponibilidade

²⁵in Le Goff, J. (org.), *Memória e História*, Lisboa, Enciclopedia Einaudi, 1984.

ao cosmopolitismo, esgarçando o vínculo com Portugal) – elabora uma radiografia do país, nomeando e quantificando a produção de cada produto (sendo o animal, vegetal, mineral mais enfatizado dado o caráter crucial do Reino Natural no Brasil, acrescido ao industrial, artístico, escolar e por aí afora) situando as contribuições procedentes de quais estado, contabilizando e comprovando o desenvolvimento através do uso da linguagem matemática.

O Boletim faz um balanço da Exposição frente duas preocupações: quanto à integração nacional efetivada pela *“vasta rede telegraphica que une pelo pensamento os pontos mais longínquos do nosso território”* e pelas vias férreas, *“conquistando para a civilização os sertões bravios desertos”*. E em contraste com as outras nações retrata a *“imagem do progresso do Brasil, fazendo n’um século de apressada marcha o percurso necessário para alcançar o grão de cultura, que as antigas nacionalidades atingiam em milhares de annos”*. Grifos nossos. Asseverando o esforço brasileiro de participar dessa integração cosmopolita ao patentear o seu progresso. A congregação das Nações impele, pelo convívio, que alguma nação deixe de ser refratária ao progresso, forjando um sentido de globalidade para o planeta e adensando essa abstração.

As Exposições demonstram, inventariam o esplendor da burguesia, o viço de sua riqueza, a elegância de suas formas, a potência de suas construções ao edificar palácios, salas, parques no intuito de atender a Exposição e a seu cabo põe tudo abaixo, literalmente, destroe-os. Então, na próxima exposição constroem novos palácios, salas, prédios sem precisar ou recorrer ao material da anterior. Faz-se um novo, procurando desvincilhar-se “do espetáculo de curiosidade, do simples atrativo circense, a diferença fundamental reside em que todas as coisas exibidas ali devem ser encaradas como objetos de conhecimento técnico-científico, cabendo, portanto, muito mais no plano da regularidade do que na deformidade¹²⁶.

Universaliza-se por meio das Exposições uma aversão à barbárie, apesar das curiosidades remetidas pelos países estrangeiros, distantes, e um apelo à técnica entranhada ao Trabalho mas extremamente despersonalizada, reti-

²⁶Hardman, F.F., *Trem Fantasma - A Modernidade na Selva*, S.P., Cia das Letras, 1988.

O autor destaca o quanto e como a burguesia elabora a sua Exibhtio, particularmente, na imagética do trem em consonância aos princípios liberais todavia as ruínas nele contidas escapam a previsão burguesa.

rando de cena o operário, sua vida, a tensão social, deslocando a técnica para o égide da Indústria e da Ciência, campos da “neutralidade”. A Técnica operacionaliza-se um instituinte da Modernidade inclusive em virtude de sua desreferenciação. Porém, este projeto carregado de espectros de espetáculos não se reduz às Exposições, essa lógica adentra inúmeros circuitos: as mercadorias, as relações pessoais, o comércio, as imagens ... isto é, enreda-se ao tecido social, nervurando o real.

Outro lado das Exposições, assinalado desde a primeira ocorrida em Londres (1851), caracteriza-se por ela ser permeada por questões a respeito da forma eivadas de discussões técnicas.

Um texto de 1901, *L'Art Nouveau*²⁷, de Jean Lahor reconhece a origem deste estilo no interior do debate travado na Exposição de 1851, onde Ruskin denuncia o “feio”, a ausência do Belo nos produtos ali apresentados e indaga os motivos da não-beleza destas mercadorias. Seu pronunciamento será fonte de todo um esforço por parte dos artistas de rearranjar a lacuna e a tensão entre arte e técnica. A própria internacionalização desse problema o autor encara como um passo do progresso. O término dessa tensão, denotado na Exposição de 1900, resulta no triunfo do Art Nouveau nos artefatos de ferro, vidro, mosaicos, bijouterias, cerâmica, pequenas estatuárias, affiches. Desta forma, julga o Art Nouveau uma arte filha de seu tempo.

O próprio edifício do Palácio de Cristal de Paxton destinado à Exposição provoca celeuma. A solução dada por Paxton²⁸ à construção requisitada: um pavilhão gigante, maior do que o Palácio de Versailhes e bem iluminado realizado em tempo recorde (10 meses) valendo-se de uma armação pré-fabricada, ocasionando uma mudança nos padrões de construção, nas formas de edificar, ao desnudar o esqueleto, a armação do prédio, abandonando e rejeitando uma gama de anedotas culturais abolindo a decoração. Abrindo as comportas para que a função explicita-se na forma e fomentando o embricamento entre a arte e a indústria que mais adiante encontra-se nos fundamentos da Bauhaus.

A arquitetura nos anos oitocentistas deflagra-se com uma construção to-

²⁷Ed. Lemère, Paris

²⁸Ele fizera para o Duque de Devonshire umas estufas aparentadas com a resolução encontrada para o Palácio. Ver: Jordan, R.F., *História da Arquitetura no Ocidente*, Lisboa, Ed. Verbo, 1985.

talmente inédita na cultura: a obra de engenharia. Seus novos edifícios simplificam as formas, reavaliam e excluem a ornamentação procurando uma funcionalidade decorativa, aderindo a materiais inusitados: ferro, vidro²⁹. Esses materiais adquirem vantagens perante as edificações surgidas neste momento: os mercados cobertos e as estações ferroviárias, dois tipos de construção elevadas ao primeiro plano pelo fantástico aumento da população no século XIX.

À Engenharia, próxima as técnicas científicas, desligando-se do rol das Belas-Artes, atravessa e reformula a questão urbana. Quer a população quer a urbanização problematizam-se no século XIX: como ordenar?, conhecer?, harmonizá-las?, decifrar essa população no universo urbano?. Produz-se uma estratégia de planificação dos centros urbanos, adequando as cidades pré-industriais às exigências da sociedade capitalista, convertendo-a em agradável, higiênica, ajardinada e deslocando, quando não arremessando pela violência, a pobreza, a mendicância, aos arredores e às franjas dessas cidades civilizadas.

Essa dinâmica intenta evitar a difusão da miséria e o risco que ela encerra em si de convulsão e ameaça sociais, daí a reurbanização capitaneada por Haussman após o levante da Comuna de Paris. Quando a luta de classes contida na sociedade se faz visível, vem à tona o reverso e o repulsivo ao *exibido* nas Exposições. O conjunto das instituições que ostentavam e detinham o poder estatal, repentinamente desabam. A vida social escapa de seu eixo e ritmo habituais sob o domínio da normalidade burguesa, os vários projetos sociais militarizam-se.

Tal dinâmica será nomeada e contada por W. Benjamin num movimento de corrosão interna desse espetáculo imagético, enquanto contrapelo da burguesia em "Paris: capital do século XIX" onde ele acaba por escarnecer dessa beleza burguesa, cidadina, visto que, mesmo na lentidão, a dialética da

²⁹W. Benjamin, em seu artigo "Experiência e Pobreza", conjuga a pobreza da modernidade ao uso do vidro ainda que não vise uma reminescência dos antigos padrões de beleza arquitetônicas. Ele constata uma relação: "Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso no qual nada se fixa. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. Será que os homens como Scheebart sonham com edifícios de vidro, porque professam uma nova pobreza?". A pobreza coincide não com o recurso material mas com a perda de significados, de memórias que garantissem a validade da experiência.

luta de classes se impõe³⁰. Embora assinale ruínas, Benjamin não se desfaz do diapasão da Modernidade, mantém-se na toada da sua formulação.

Neste esteio da engenharia e do espetáculo burguês, o Rio de Janeiro, entre os primeiros anos do século XX, sofrerá uma *Regeneração*. Compreendia-se que seu corpo social estaria enfermo numa analogia aos próprios corpos humanos já adstrito ao mesmo processo vital, inseridos numa ordem biológica que medicaria, recomendaria a Vacinação pela Secretaria Pública. Há uma concordância da ordenação e higienização da cidade aos corpos indóceis contaminados pela febre amarela³¹. O corpo da sociedade e o ciclo vital fundem-se, criando uma redução e uma inteligibilidade entre elas, afinando-as.

Na Regeneração emerge um projeto de apagar a cidade configurada na colônia com “ruas estreitas, ruas sinuosas, ruas mal-edificadas, ruas mal-iluminadas” em favor das obras do Porto, da dragagem e retificação do Canal do mangue, da abertura da Avenida – “Avenida? Uma rua muito larga, muito recta, muito bem calçada, muito bem edificada, muito bem

³⁰O parágrafo que encerra o texto sintetiza o que ora se assinala:

“Balzac foi o primeiro a falar das ruínas da burguesia. Mas só o surrealismo liberou-as à contemplação. O desenvolvimento das forças produtivas deixou em pedaços os símbolos dos desejos do século anterior, antes mesmo que desmoronassem os monumentos que os representavam. No século XIX, tal desenvolvimento emancipou as formas configuradoras da arte, assim como no século XVI as ciências se livraram da filosofia. O início disso é dado pela arquitetura enquanto construção de engenheiro. Em seguida vem a fotografia enquanto reprodução da natureza. As criações da fantasia se preparam para se tornarem práticas enquanto criação publicitária. Com o folhetim, a poesia se submete à montagem. Todos esses produtos estão a ponto de serem encaminhados ao mercado, enquanto mercadorias. Mas eles ainda vacilam no limiar. Desta época é que se originam as passagens e os interiores, os salões de exposição e os panoramas. São reminiscências de um mundo onírico. A avaliação dos elementos oníricos à hora do despertar é um caso modelar de raciocínio dialético. Por isso é que o pensamento dialético é o rgo do despertar histórico. Cada época não apenas sonha a seguinte, mas sonhando, se encaminha para o seu despertar. Carrega em si o seu próprio fim e – como Hegel já o reconheceu – desenvolve-o com astúcia. Nas comoções da economia de mercado, começamos a reconhecer como ruínas os monumentos da burguesia antes mesmo que desmoronem.” In Walter Benjamin, Paris, capital do século XIX in *Walter Benjamin*, S.P., Ática, 1985, p. 43.

³¹Ver Sevcenko, N., *A Revolta da Vacina*, mentes insanas em corpos rebeldes, S.P., Brasiliense, 1984, abordando a rebelião popular em virtude do controle da obrigatoriedade da Vacina. Quanto aos projetos médicos, clínicos que ao sanear recodificam o espaço urbano ver: Lopes, M.B., *Práticas Médico-Sanitárias e Remodelação Urbana na cidade do Rio de Janeiro – 1890-1920*, ag. 1988, UNICAMP

iluminada”³².

Em 1905, Kosmos descreve e mapeia a Avenida Central: largura, comprimento, ângulo de inclinação, número de árvores e o espaçamento entre elas, o número de postes de iluminação intercalados às árvores; além de reproduzir fotografias, publicar os projetos das fachadas porque os interiores pouco importam, perquerindo as personagens, os hábitos da “Grande Artéria”³³, obra do governo que “cerrou ouvidos” ao povo, “não hesitou, seguiu seu caminho”, agora, “o que é mister é ser grato aos cirurgiões”. Em 1907, ainda, publicava-se panoramas da parte central, reurbanizada do Rio de Janeiro e começa uma campanha que incentiva construções urbanas de cimento e ferro, ao invés dos chalets, edificações de pedra de cantaria feitas por mestres de obra sem o respaldo, interferência ou gerência dos engenheiros.

Quando o Rio regenera-se, patenteia-se o desaparecimento de um passado malfadado por ser retrógrado, moldado e servindo mais a Metrópole do que a Nação, todavia registra-se uma perda. Gonzaga Duque, apesar da sua adesão à reurbanização, lamenta a demolição do Hotel Frères Provençaux que abrigava um teatro – em nome da Reconstrução. A melancolia de seu texto – Páginas Volvidas³⁴ reside no não-retorno de um tempo; enterra-se um passado que leva consigo signos da cultura.

Não apenas cingida à arquitetura mas abarcando outros veios da arte, pulveriza-se uma renúncia aos modelos antigos nas esferas da temática e da forma. Sinalizando a viabilidade do ecletismo, combinando diversas formas vinculadas a estilos diferentes. No ecletismo, formas adquirem uma natureza intercambiável. Rompe-se de vez com o programa neo-clássico assentado na vontade de igualar-se a um passado longínquo - Antigüidade Clássica - matriz da qual se nutria; abstraía um Ideal de Beleza transcendente, preconizado por Winckelmann. Ele julgava a arte do presente pelos padrões, princípios vislumbrados nos antigos, adstrito à arte do passado, desprezando a criação artística amalgamada ao contemporâneo.

No século XIX, de distintos lugares do conhecimento auscultava-se mutações

³²Avenida Central, artigo de Ferreira da Rosa em Kosmos, n. 11, 1905. Note-se a astúcia do texto na repetição das palavras “rua”, “muito” e os predicados, reforçando e fixando um teor de melhoria do passado ao presente.

³³Título de um artigo de Gil para a Revista. As aspas a seguir são retiradas deste artigo.

³⁴Kosmos n. 10, 1906.

das formas visuais. Francastel estabeleceu em seus estudos³⁵ uma trajetória da representação plástica que se originaria na Renascença ao engendrar a perspectiva e apenas desmoronada, em seu conjunto, no século XIX. Tal trajetória elaborada tanto a nível formal quanto temático (mesmo que o autor se atenha e privilegie muito mais o primeiro do que o último), dispõe o século XIX como um antagonico da Renascença ao desfazer suas premissas, descerrando as frestas para as realizações da vanguarda.

No intuito de ordenar esta trajetória, Francastel a conjuga a uma linearidade absoluta, pondo num segundo plano as práticas picturais que medeiam estas antípodas. Assim, o barroco comparece tão somente como um sistema plástico desdobrado da Renascença, imperando uma dinâmica de permanências. Os princípios renascentistas, designam os parâmetros encarregados de julgar e conhecer a obra-de-arte, cristalizando um *Mesmo* até a insurgência da ruptura encetada pelos impressionistas. Por isso, a estes o autor dedica, em particular, uma análise³⁶ onde os descreve enquanto um movimento desencadeador de várias experiências artísticas, sobretudo as vanguardas. A fim de compreender a ruptura, nomeia as mudanças: a bidimensionalidade da tela como cena exclusiva da pintura, a reprodução da vibração da luz na tela, a “estética das manchas” de Van Gogh, Cézanne, Gauguin, pois as manchas prestam-se à alusão, à sugestão e não mais definem, por si, um ideal ou um objeto; introduzem e matizam a vida moderna e, em alguns casos, entrelaçam arte e ciência. Conforme o autor, os impressionistas viabilizam-se por distinguirem-se da noção de escola artística, tendo em vista o seu desatrelamento dos princípios acadêmicos³⁷, e a maneira que consideram a autonomia visual:

“Ninguém tinha ainda separado de um modo tão decidido as noções visuais das do tacto e do conhecimento prático das coisas” (p. 39).

Por certo, a maior contribuição desse debate travado por Francastel

³⁵Esta posição e aceção encontram-se reafirmadas, várias vezes, nos escritos do autor, todavia, sua melhor compleição está em *“Peinture et Société: naissance et destruction d’un espace plastique”*, Paris, Denoel, 1977.

³⁶O Impressionismo, S.P., Martins Fontes, 1988.

³⁷Apesar disso, Manet e outros impressionistas assistem as aulas das Escolas de Arte, reconhecidas pelo seu ensino. Por outro lado, frequentam, visitam e apreciam e aprendem nos museus com as obras dos mestres do passado.

refere-se à natureza dessa ruptura, isto é, instaura-se um esvanecimento emparelhado a um desgaste da Semântica interna da obra em função do seu sistema formal. As produções pictóricas, até então, mantinham, guardavam em si tal semântica, agora o quadro emudece.

A ruptura alardeada espraia-se pelo rol das Artes Plásticas, contudo, não se considera mais a mesma Semântica e a mesma Formalização que vigoravam anteriormente, emerge uma nova discussão formal, plástica, fomenta-se um “novo”, portador de tantos abalos à sensibilidade de seus contemporâneos.

Num outro trabalho, distante conceitualmente de Francastel, Gaëtan Picon³⁸ também considera uma gama de violações na esfera da pintura do século XIX por negar e dismantelar a tradição, sendo esta o conjunto de referências culturais anteriormente dadas, resultando numa agonia lenta da Semântica da obra, simultaneamente, sobreleva-se uma discussão de ordem formal. O autor potencializa-se e deduz esse momento de ruptura em 1863, inquietando-se com um acontecimento inaugural, detectando nele uma série de ocorrências que findam com a pintura clássica: Ingres pinta o Banho Turco, falece Delacroix, ocorre o Salão dos Recusados entre outros, desgastando-se e estilhaçando a tradição e a dignidade da arte. Em razão disso, dirá G. Picon sobre este ano e sua vetorização:

“Fin de l’imaginaire, fin de tout ce qui appartient à une memoire et à une rêverie collectives, fin des modèles que la individuelle ne rencontre pas, mais peut reconstituer, réanimer: légendes et mythes, grandes actions et grandes figures de l’histoire, figurations idéales de la beauté, objets ideaux de désir... Fin de monde comme ensemble, comme totalité dans l’espace et le temps se tenant à l’arrière - plan de chaque image présentée, fin du monde comme hérarchie par rapport à laquelle chaque image choisie se situe e se justifie”³⁹.

Segundo o autor, o bojo da pintura transmuta-se de um imaginário coletivo a uma tematização da própria percepção, da forma pela qual se vê, cujos avatares ainda despontam, aparecem no atual cenário pictural, por

³⁸ 1863: *la naissance de la peinture moderne*, Geneve, Skiva, 1974.

³⁹ Op. cit., p. 25.

isso, ele se propõe, no último capítulo, verificar e esmiuçar tais avatares e decorrências; tratando de inquerir que vínculos atam com 1863, se estreitos ou ralos e como se perfazem.

Também no universo literário finca-se, ao longo do século XIX, uma dissipação dos ditames da Tradição, na qual se bifurcava a Literatura e sua dignidade correspondente; oscilando, sem passagem, entre a Tragédia – domínio do Sublime – e a Comédia – o *baixo estilo* onde seria possível embaralhar-se aos elementos do real. A regra estilística clássica predominante excluía todo e qualquer realismo material das obras clássicas sérias.

O século XIX, flamejando a bandeira dos realistas⁴⁰ e seu fazer literário, postula amalgamar componentes do sublime aos aspectos do Real. Mudando um e outro. Auerbach⁴¹, estudioso capital dessa dinâmica, em nada aproxima-se de uma teleologia, no sentido de solidificar ou engendrar um universo clássico que se desmancharia drasticamente, por ruírem seus preceitos, nos anos oitocentistas. De acordo com o autor esses parâmetros afrouxavam-se desde os fins do século XVIII como em *O Sobrinho de Rameau* de Diderot. Quando atem-se em Sthendal, ao perscrutar *O Vermelho e o Negro*⁴², sobre a vida trágica de uma personagem, Julien Sorel, vindo de uma baixa condição social, ele comenta:

“As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance, aliás em nenhuma obra literária em geral, e a não ser naquelas que se apresentavam como escritos políticos satíricos propriamente ditos”⁴³.

Mesmo assim, Auerbach investiga também a combinação das idiosincrasias do Baixo-Sublime em Shakespeare⁴⁴. Apesar de nele predominar a tragédia, Auerbach ainda frisa a primeira ocorrência dessa integração

⁴⁰O termo realismo nasce na Exposição de Coubert, onde apresenta O enterro em Ornans, depois, aloja-se em outros campos artísticos.

⁴¹*Mimesis – a representação da realidade na Literatura Ocidental*, S.P., Perspectiva, 1976.

⁴²Idem, cap. 18.

⁴³Idem, p. 408.

⁴⁴Idem, cap. 13. Dirá a esse respeito: “O trágico e o cômico estão entrelaçados estreitamente na maioria das peças que pelo seu caráter de conjunto, são trágicas, sendo que

Baixo-Sublime na história: quando a vida de um homem real e mortal, Cristo, é sacrificada e inserida num devir sacro, divino. Tal combinação não ultrapassa um caráter esporádico e a tragédia firma-se como estilo literário fundamental.

O autor opera no interior dos textos, embrenhando-se na própria obra literária, a qual se comporta enquanto um campo de investigação, descrevendo-a, sem vertê-la, subordiná-la a uma condição extrínseca ao contexto. Antes, explora as relações dadas com a cultura e o universo cultural a partir do texto. Dessa forma, erige-se uma formulação do realismo não enquanto uma linearidade imputada à História, mas uma obra oriunda do próprio seio da cultura; por esta condição é considerada uma criação.

Vimos várias conceituações – a destruição do espaço plástico (Francastel), as rupturas (G. Picon), o engendramento do Realismo (Auerbach) convergindo para o abandono da Tradição – calcada nos postulados clássicos alimentados, em demasia, no universo greco-romano, almejados, inclusive, enquanto ideais transcendentos. Esta tradição não fomenta-se numa única Tradição no decorrer de séculos: mesmo havendo uma continuidade, não há um *Mesmo* que desdobrar-se-ia temporariamente ou distante conforme a sociedade. Nestes estudos, ela se contrapõe, unilateralmente – com ou sem mediações –, a um outro que se instalaria enquanto Moderno.

Inaugura-se, no século XIX, uma série de discursos nos quais a arte cinge-se ao Moderno, por ser dele um constitutivo e sua proclamadora. Destarte, torna-se irremediável em Picon jungir tal ruptura à *Naissance de la peinture moderne*. Ou as diatribes de Baudelaire refutando tanto o Ideal de Belo nos moldes de Wilckelmann – desprezando qualquer aspecto do contemporâneo em nome de um sistema de ideais circunscritos à Antiguidade –, quanto o apego dos burgueses à matéria, em decorrência à arte por eles produzida. Por isso, esse mentor dos malditos julga execrável a fotografia, filha do progresso e dada a sua função reprodutora e não criadora

para tanto trabalham em conjunto diversos métodos. Enredos trágicos, nos quais ocorrem ações capitais, ou públicas ou outros acontecimentos trágicos, alternam com cenas cômicas populares ou gaiatas que estão ligadas ao enredo principal, por vezes estreitamente, por vezes um pouco mais frouxamente; ou, nas próprias cenas trágicas aparecem, ao lado dos heróis, bufões ou outros tipos cômicos, que acompanham, interrompem e comentam à sua maneira as ações, os sofrimentos e as falas das personagens principais; ou, finalmente, muitas personagens trágicas têm em si próprias a tendência para a quebra de estilo cômica realista ou amargamente grotesca” pp. 280/281.

das imagens:

“Nestes tempos deploráveis, surgiu nova indústria, que muito contribuiu para confirmar a tolice na sua fé e para destruir o que podia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idolatra postulava um ideal digno de si e apropriado a sua natureza, isso é evidente. Em matéria de pintura e de escultura, o *credo* atual das pessoas de alta sociedade, sobretudo na França (e não creio que alguém ousará afirmar o contrário), é este:

“Creio na natureza, e apenas na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser senão a reprodução exata da natureza (uma seita tímida e dissidente quer que os objetos repugnantes sejam afastados como por exemplo, um urinol ou um esqueleto). Assim, o engenho que nos desse um resultado idêntico à natureza seria arte absoluta”. Um Deus vingador atendeu os pedidos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz para si mesma: “Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis da exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos, a arte é fotografia”. A partir desse modo, a sociedade imunda, precipitou-se, com um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal”⁴⁵

O debate a propósito da visualidade – divergências, apostas, apologias, relatos de assombro ou até a declarada suspensão do juízo – enlaça-se ao emblema e a preemência do Moderno, à sua localização, discordando e relegando a Tradição. Esse debate pulsa não num único fórum, mas em diversos artistas, de literatos a pintores, escultores, atravessando cientistas entrincheirados na Universidade, sem contudo, pretender uma isonomia ou uma equivalência entre eles. Considerando, sim, o entrecruzamento, o jogo de relações entre esses discursos e indivíduos. De todo modo, dissemina-se pelo tecido social uma verdade afirmando que a Modernidade funda-se em íntima relação com a Arte.

Por extensão, desperta, em alguns artistas e críticos, uma severa restrição à Academia encarada enquanto reduto e pólo difusor dos modelos

⁴⁵in Teixeira Coelho (org.), *A Modernidade de Baudelaire*, R.J., Paz e Terra, 1988, p. 70/71.

desvinculados com o presente, da busca do novo, catalizada num ideal⁴⁶. Esgota-se um olhar que possuirá um sistema coerente e coeso de princípios culturais coletivos, enfrentando, pela primeira vez, situações para as quais não detinha paradigmas seguros.

Deste princípio entretecendo Arte e Modernidade explicita-se a escolha de Benjamin por Baudelaire enquanto vaticinador e sensor da Modernidade, sendo o poeta um dos primeiros a realizá-la. O poeta transforma a Modernidade em sua matéria-prima; sua condição de vida e sua contemporaneidade transmutam-se em obra-de-obra. O próprio artista se modifica a ponto de permitir a queda e o enlamear de sua aura, Baudelaire assiste a deterioração de uma dada notabilidade, pontificando uma noção de artista moderno. Lembre-se a “Perda da Auréola”:

“Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa, o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-se da cabeça caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para o bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis e entregar-me a crápula, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você como está vendo”⁴⁷.

O artista torna-se um homem comum, em meio à multidão, e a sua arte enlaça-se à sua individualidade⁴⁸.

Nesta brecha do desgaste e despojamento da Tradição, simultaneamente, descortinam-se novas possibilidades da visualidade, sem que necessariamente estabeleçam, de início uma relação causal ou determinante, mas que ao longo dos séculos XIX-XX tornam-se mais do que relações de

⁴⁶ A crítica mais ácida que Zola dirige às Artes do passado – o clássico e o romântico – assenta-se no repúdio do transcendente e do sobrenatural e reivindica que a Literatura pautar-se na ciência pregada por Claude Bernard. Assim, ele confere um olhar armado pela ciência ao romancista, in *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, S.P., Perspectiva, 1982.

⁴⁷ *Pequenos Poemas em Prosa*, R.J., Nova Fronteira, 1980, p. 112.

⁴⁸ A subjetividade agregada à individualidade do homem forja-se entre o século XVIII/XIX, anteriormente, havia um ‘veto à individualidade’ do ser humano.

virtualidade. A pintura deixa de ser o único modo de reprodução plástica frente o advento da fotografia, do cinematographo e seus correlatos, assim, ela desprende-se de um sistema de representação e de paradigma cultural; ela volta-se à percepção, e elegerá sua atualidade e a subjetividade do artista enquanto engendradores dessa obra de arte. Essa mudança não incide unicamente sobre uma idéia de obra-de-arte; no entanto transmuta o conceito em si⁴⁹.

Emergem novas experiências na arte, entre elas: a obra de Coubert num realismo integral independente de qualquer poética previamente constituída. Aproximando-se, junto com Fromentin⁵⁰, da produção pictórica dos Países Baixos (séculos XVII-XVIII), tematizando a vulgaridade da vida cotidiana. Coubert tematiza o vulgar numa tela de proporções grandiosas n'O Enterro em Ornans; patenteia-se um silêncio na obra sendo acusado de ofender o belo e de ser ímpio. O assunto é tratado cruamente e sem uma preocupação em eternizar, o pintor não elucida os elementos e as personagens do quadro, pinta o que seus olhos escolheram.

Em outra via, nota-se a entrada e divulgação das estampas japonesas na Europa ocidental, admiradas por Manet, Baudelaire, Seurat, entre outros, que as colecionam. Elas propõem outras soluções de ordem pictural, de composição, da questão espacial, visto que nas estampas existe um fundo finito aonde articulam-se planos de diferentes inclinações desobedecendo a um ponto de fuga, e por isso, requer do artista uma astúcia e uma prática na elaboração da visualidade, p. ex., O Balcão de Manet (1868).

Outra dessas práticas incide no escândalo provocado pelas obras impressionistas onde privilegia-se a sensação de olhar, a percepção e a observação do artista, no limite em Seurat, conferindo até uma envergadura científica do processo visual que seria condensado num sistema cerebral. Aqui, o artista está isento de qualquer premissa do antigo ou das poéticas romântica e clássica, enfatiza-se o enfrentamento com a realidade sem qualquer postura anteriormente ordenada que prejudicasse a sua imediaticidade. Daí, a retomada e latência da lição da Escola de Barbizon: pintar à luz natural e imediata do espaço ao ar livre, abandonando a luz artificial do ateliê. Tal tratamento da luz resulta na dissipação das formas e dos contornos dos ob-

⁴⁹Ver G. Lébrun: As mutações da obra de arte, *Cadernos de Texto*, 4, FUNARTE.

⁵⁰Ele estudará e trará à luz os artistas da região norte da Europa in *Maitrès d'Autrefois*. Traduzindo estes mestres à moda.

jetos como em 'A Rua Saint-Denis - Festa de 30 de junho de 1878' (1878) ou a "Catedral de Rouen em Pleno Sol" (1894), ambas de Monet.

A problematização da forma generaliza-se no séc. XIX. Na Exposição de 1851, quando da apresentação das mercadorias acusa-se a ausência do Belo, beirando o feio e o grotesco. Deflagra-se uma discussão dos vínculos entre o Belo e a mercadoria e onde eles residiriam. Ruskin e W. Morris apregoam mudanças na forma da mercadoria, (o que sem dúvida contribui para o espraiamento e a verticalização do fetiche da mercadoria), embricadas a uma outra acepção do fazer artístico, do processo de elaboração - confecção do objeto. Eles reintroduzem e valorizam a noção de artista medieval, pois nele o trabalho não se dissocia da vida, de seu cotidiano contrastando com as condições de trabalho na fábrica, da vida operária. A arte espelhariaria e seria continuação coerente daquele que a produz.

Vitalizando o Desenho.

No Brasil, o reduto dessa discussão centrada no Desenho reside e prolifera nos Liceus de Artes e Ofícios⁵¹, abarcando a frequência aos operários, trabalhadores, homens comuns, atrelando a arte à produção industrial.

A fundação do Liceu de Artes e Ofícios do R.J. seguiu-se uma criação de congêneres em outros locais: Bahia (1872), São Paulo (1873), Pernambuco (1880), Santa Catarina (1883), Amazonas e Lagoas (1884). Em Minas nas cidades do Serro (1879), Ouro Preto (1886) e Diamantina (1896). No Rio de Janeiro, a instituição nasce sob o patrocínio da Sociedade Propagadora da Instrução Popular a qual implementará um programa de ensino feminino e uma biblioteca popular funcionando em horário noturno. Ela mantinha um estreito relacionamento com a Academia de Belas Artes, pois muitos de seus alunos continuarão os estudos da arte nesta instituição onde a arte adquire um tom mais nobre e erudito e, por outro lado, diversos professores do Liceu pertencem à Academia e atuam nas cadeiras de desenho, pintura, modelagem, cadeiras pertinentes ao rol das Artes⁵².

⁵¹O centro deste debate localiza no LAO e N. Pevsner pontua que esse processo ocorre em boa parte da Europa Ocidental in *Las Academias de Arte*, Madrid, Eds. Cátedra, 1982.

⁵²O outro eixo do ensino no Liceu firma-se no Grupo das Ciências, esses dois são designados pelo Regulamento do Lycêo de Artes e Ofícios. Deste grupo em particular encontram-se: Arithmetica; Algebra até equações de 2o. grau; Geometria e sterometria; Discriptiva; Sterometria, perspectiva, trigonometria; Physica; Topographia; Chimica; Mi-

Araújo Porto-alegre⁵³, ao inaugurar as aulas de Desenho geométrico na Academia, ressaltava:

“Os espíritos vulgares consideram o desenho como uma arte de luxo, ou passatempo agradável, porém, os homens que pensam, as intelligenciais superiores, o encaram como uma necessidade para a civilização; porque elle é uma revelação do pensamento a escripta da linguagem das formas”⁵⁴.

E, nas intenções do Liceu, o desenho enfeixa-se à produção industrial, a partir e em decorrência da sentença acima citada. O Liceu insere-se no mesmo campo de posturas da Academia.

Bittencourt da Silva, seu diretor e arquiteto formado na Academia, afirma:

“O desenho, esse precioso ramo dos conhecimentos, como a escripta, é entre nós completamente ignorado, não obstante a sua qualidade graphica. Três ou quatro pessoas o sabem, três ou quatro o comprehendem. ... Ninguém hoje ignora que as bellas artes são o influxo de todas as indústrias, as bases de toda a perfeição manufactureira”

Mais adiante, B. da Silva assinala o modo de cooperação quer do artista quer das Artes:

“Que valor não terão as obras da indústria nacional, quando as Bellas Artes tiverem enriquecido os adornos de todas as nossas produções, melhorando o seu fabrico, harmonizando as suas linhas, dando-lhes uma nova fôrma, applicando-lhes todos os recursos da natureza brasileira” (p. 40)

neralogia e Geologia; Mechanica Prática; metalurgia; Botanica e Materiais Linhosos. Sem nenhuma incongruência entre o grupo das Ciências e o das Artes.

⁵³Discípulo de Debret e pertencente à primeira geração de artistas formados pela Academia da qual, um dia, será diretor. E intelectual ativo em várias frentes: romancistas, caricaturista, arquiteto, editor de jornal e revista.

⁵⁴Citado por F. Ferreira em “Do Ensino Profissional - Lycéo de Artes e Officios”, R.J., Imp. Industrial, 1876, p. 20. Ao promover a defesa do incentivo do Estado ao LAO, pois, os resultados propiciam um crescimento do país pela qualidade e volume de profissionais que pode gerar.

Este discurso é publicado na Revista Brazil Artístico desta mesma entidade, que terá apenas seis números em 1857. Reaparece em 1911 em caráter trimestral, e no primeiro número de sua reedição reedita-se os discursos proferidos na noite de inauguração, sinalizando o destaque e a concordância que ainda se mantinha ao projeto inicial.

Em 1915, Modesto Brocos, no libreto *A questão do Ensino das Bellas Artes*, sugere entre outras alterações, aulas noturnas de Desenho (na Academia) a fim de educar o *olho* (p. 20) da população em nome de um ensino mais prático descartando as cadeiras “inúteis” (p. 69): Mitologia, Arqueologia, teoria e História da Arquitetura. Ele alinhava esse conhecimento prático a um fio evolucionista do qual não se pode esquivar: “*Nas sciencias biologicas, procura-se, para se obter e se chegar a resultados efficazes, investigar as causas primordiaes, para depois estudar as consequentes, e assim por diante. Darwin, estuda o estado embryonario da criança e tira delle todas as consequências para averiguar a origem do homem. Nós também deveremos estudar o estado embryonario das artes e seguir o seu desenvolvimento, para depois tirar as consequencias e applical-as ao nosso método de ensino. Antes, porém, precisamos indaga como as artes se manifestaram na humanidade*”. Ele adequa a arte às premissas da ciência e dessa combinação vislumbra um procedimento na forma de conhecer onde o passado da arte prenuncia virtualmente a sua atualidade.

Desde o começo do século XIX, era o desenho dentro da pedagogia neoclássica o elemento principal do ensino artístico prezando a exatidão da linha e do modelado. A importância desses elementos envia à influência dos exercícios de observação da escultura antiga, que existente em maior número, em comparação com a pintura, fincara-se como modelo constantemente citado.

Na esteira dessa preocupação do uso e lugar do desenho, Felix Ferreira, na década de 50, acusava o seu desprestígio e o estado desastroso da indústria nascente em virtude do emprego da mão-de-obra escrava considerada aviltante:

“Os escravos entre nós são empregados não só nos mais pesados ofícios e serviços secundários das fábricas mas também, nas artes mais delicadas e industriais mais apuradas como o fabrico dos chapéus, jóias, móveis, nas coisas de moda, tipogra-

fias, etc. Arredar tão desvantajosa concorrência das fábricas e oficinas é uma das medidas mais úteis que se pode tomar em favor do desenvolvimento da indústria nacional, como também de não maior alcance é propagar o *ensino artístico* pelas classes operárias”⁵⁵.

Neste projeto de várias vontades e discursos manifestos (amplificando-se no social por uma complementação, não havendo sequer uma voz recalci-trante), uma das tarefas desse desenho destinado à indústria consiste num refinamento do gosto em geral, asseverando o padrão de civilização⁵⁶ e tendo por finalidade o povo, tornando-o “capaz” através do desenho. A partir disso, presume-se uma afinidade entre o povo e a ignorância, uma dificuldade de apreciar o Belo em suas formas diversas. Rui Barbosa⁵⁷, no preâmbulo do texto, insere uma metáfora ao Liceu no âmbito da física, tematizando a luz e o calor.

“De um fragmento de treva, como carvão, que é, digamos assim, a humildade mesma, a *physica* faz brotar, com todos os seus prestígios e deslumbramentos, o jorro luminoso da *chamma* que Franklin arrebatou às nuvens do céu”.

Depois de construir a relação e nomeá-la, ele encarna o Liceu num

“Benvindo ao meteoro radiante e purificador! No meio da indiferença que gela a nossa nacionalidade, alguma coisa dir-se-hia ter este espetáculo da calma exuberância de uma aurora boreal doirando as solidões polares”.

Essa elevação de “templo” que associa ao Liceu justifica-se pelas suas atuações cruciais: o ensino da arte e o ensino feminino.

Uma pedagogia da imagem vai se estabelecendo, pois o povo se encontra carente das condições de conhecimento e por sua simplicidade, dessa

⁵⁵Grifos nossos. in Barbosa, A.M.T., *Arte - Educação no Brasil*, S.P., Perspectiva, 1978, p. 28.

⁵⁶Há uma recorrência na comparação e equiparação com Paris e Londres; além de circunscreverem uma origem no agravo de Ruskin na Exposição de 1851.

⁵⁷*O Desenho e a Arte Industrial*, R.J., 1882, proferido no Liceu de Artes e Ofícios.

maneira, evoca-se o desenho, por ser uma forma sintetizada, cuja compreensão é acessível. Um progresso intelectual no povo permite uma melhoria da nação.

Outros discursos fomentam e aliam o progresso na produção do desenho. André Rebouças, um engenheiro com vistas na Europa e renitente combatente da civilização do Brasil, diz em 1878, a respeito da generalização do Ensino do Desenho:

“O Desenho é um complemento da escrita; da caligrafia e da ortografia. É o meio de comunicar a idéia de uma figura do mesmo modo que a escrita, é o modo de comunicar um pensamento”.

e prossegue, complementando e alocando o desenho no mundo do trabalho:

“Pode o engenheiro fazer a seu contramestre um discurso de duas horas e no fim nada ter alcançado mas em dois minutos, esboçando a peça da máquina que tem na mente, terá conseguido fazer-se compreender como por milagre. Para qualquer outra profissão, o Desenho se não é indispensável é pelo menos da maior utilidade” (O Novo Mundo, nov., 1878).

O desenho escapa do domínio exclusivo das belas artes, costurando-se, lentamente, à ciência, sendo introduzido numa pedagogia dedicada a uma população cuja compreensão é facilitada na medida em que recorre a uma outra linguagem: a figura, que através de seu potencial de alusão, remete a uma idéia não explicitada, atada e delimitada na ordem intelectual, no entanto, *comunicada*. Sob hipótese: não seria essa relação, travada entre esse desenho eivado dos princípios da indústria e ciência, distante de qualquer ideal, e o povo, uma experiência ancestral ou primeira da, hoje, alegação de que a tolice dos meios de comunicação deve-se ao público a que se dirige, bem como a esses meios podem servir de difusores da educação porque concebem o público aparentado ao ignaro?

Se o aprendizado de Desenho nucleia-se, sobretudo, no LAO tanto para os que buscam o trajeto das Artes (transforma-se no primeiro passo para adentrar na Academia) como para os que se fazem artífices, há um espalhamento dessa acepção de desenho no projeto levado a cabo por Rui Barbosa sugerindo o modelo “americano” de arte na Reforma do Ensino

Secundário e Superior em 1882⁵⁸. Recupera-se uma passagem onde esse nó desenho-ciência é enunciado:

“O que cumpre, é que todos os gêneros de Desenho elementar sejam ensinados, não como arte, mas como instrumento prestadio. Tratado como linguagem, o Desenho é como uma crítica exercida por nós mesmos sobre os nossos conhecimentos, mediante a qual ou sondamos a profundidade da nossa ignorância, ou inteligivelmente exprimimos as noções e as idéias de que dispomos”.

Rui Barbosa pauta-se no positivismo, para o qual a arte era definida como um poderoso veículo para o desenvolvimento do raciocínio desde que ensinada através do método positivo, subordinando a imaginação à observação, identificando as leis que regem a forma dissociada do tema.

Forja-se um consenso quanto à ação pedagógica do desenho, bem como incentiva-se o seu uso em lugares diferenciados na sociedade, desmonopolizando o seu primado no campo das Belas Artes. Ayres de Albuquerque Lima destaca a glória do emprego da ciência no desenho devido a duas causas: “*introdução da esthetica no número das ciências, e necessidade do ensino artístico*” (in *Noções de Belas Artes*, 1883, p. 79). Através do Desenho aprende-se uma nova maneira de captação da imagem pela alusão, sugestão dos traços, ao abreviar formas, pela sua rapidez na confecção e no entendimento, pois toma o visto como um real em si. Uma experiência e prática de leitura veloz emerge em lugares díspares da sociedade, pontuando-a.

Durante o século XIX, nota-se uma intensificação das formas visuais se espraiando pelo social e inscrevendo-se no real. A partir dos anos 20, a Tipografia Plancher instala-se com recursos financeiros respeitáveis e um moderno equipamento francês para a impressão, concorrendo e obtendo serviços da Tipografia Nacional. A Plancher edita a primeira novela brasileira e depois o *Jornal do Commercio*.

A Tipografia Garnier que expande seus negócios e passa a publicar em grande escala em 1860, emprega redatores, revisores qualificados para preparar a edição de um conjunto de textos literários em prosa e poesia que cobrem os primeiros tempos da literatura brasileira: Marília de Dirceu,

⁵⁸in *Obras Completas*, R.J., Ministério da Educação e Saúde, 1941, vol. 9, t. 1.

Obras Poéticas de Silva Alvarenga, Poesias de Gonçalves Dias. Nesta Tipografia delineiam-se práticas comerciais concernentes ao mercado gráfico: tamanho do livro, preço de capa fixo, por exemplo, que acabam por estabelecer um padrão⁵⁹ gráfico no país.

Se a Plancher executa as primeiras litografias numa impressão planográfica aonde trabalha Hercules Florence, a grande responsável pela produção litográfica será a Lombaerts disputando com a Leuzinger, fundada em 1852 e numa constante empreitada de modernizar-se quer importando equipamentos dos Estados Unidos e Alemanha quer na contratação de artesãos eficientes, recrutando-os, até mesmo, no exterior. Esta tipografia introduz cartões-postais⁶⁰ ilustrados no Brasil além de editar e ilustrar relatos de viagem pelo país, por exemplo, Agassiz.

A outra grande Tipografia, a Laemmert, marca-se pela produção de Almanques – manuais técnicos abordando de modo geral e num ensejo de abarcar todas as práticas, saberes sociais que vão desde a agricultura, economia doméstica, passando por questões de etiqueta e moral familiar até a medicina auto-instrutiva ou no manejo da câmara fotográfica.

Henrique Fleiuss inaugura da década de 60 o Instituto Artístico, uma empresa tipo-litográfica. Nela lança a *Semana Ilustrada* – revista humorística publicada aos domingos onde cria os tipos: Dr. Semana, Negrinha, Moleque. Esta publicação perdura longo tempo, 1860-1876, quando é substituída pela *Ilustração Brasileira*, de curta duração (1876-78). Este Instituto desenvolve outras atividades quanto à visualidade: já em 1861 oferece-se graciosamente ao Governo para realizar a decoração da Primeira Exposição Nacional e do edifício da Escola Politécnica, imprimindo o álbum *Recordação da Exposição Nacional*. Toma a si o encargo de ensinar a xilogravura (1863) num curso gratuito e regular por 3 anos, sendo que emprega parte de seus alunos. Dinamiza-se uma pedagogia quanto às formas visuais, mais de uma vez entrelaçada ao processo produtivo, à produção industrial.

Concomitantemente a esta proliferação e aperfeiçoamento das tipografias, esboça-se a compleição da imprensa: jornais e revistas com uma pe-

⁵⁹O conhecimento das formas e casas de impressão no Brasil perpassa necessariamente a contribuição de Hallewell, L., *O Livro no Brasil*, S.P., EDUSP/T.A. Queiroz, 1985.

⁶⁰Enquanto os postais pictóricos de Arsênio da Silva com um requinte de minúcias, datados entre 1861-64 têm uma fria acolhida por parte do público, o sucesso dos cartões e o jargão Rio de Janeiro-cartão postal fazem com que Felix Ferreira sinalize essa indiferença.

riedicidade variada e que ao longo do século vai intensificando sua tiragem e os tipos de jornais. A imprensa converte-se num terreno por excelência do trabalho intelectual, animando a literatura; a crítica literária e artística; avaliando as posturas governamentais, acirrando campanhas políticas: a República e a Abolição têm ali um fórum de debates fazendo um balanço do progresso no país. Alimentada economicamente, a partir da metade do século, pelas publicações de propaganda e classificados. Num termo geral, a imprensa embui-se de um teor social dada a sua natureza de tribuna que expressa, acolhe e garimpa opiniões.

Olavo Bilac, numa espécie de retrospectiva de sua vida⁶¹ destaca logo de início círculos que congrega e atravessa. Contudo, ressalva (nisto consiste a sua quase tristeza) a sua não-ilusão de que todos aqueles textos publicados, e são tantos e tantos, possuam leitores. Ele aponta um “*vício literário*” (título de um dos artigos) disseminando-se pelo Rio de Janeiro dado o volume de Jornais que circulam, criando uma avaliação (“pior que o ópio”): “*a existência de uma literatura em um paiz que não sabe ler*” (p. 192).

Caricaturas, desenhos, ilustrações com diversas finalidades sociais, cartazes, propagandas, uma literatura voltando-se ao social e ao país corroboraram para uma determinada compleição da Imprensa, moldando esse espaço privilegiado.

Cria-se o folhetim (Jornal da Commercio, 1852 como espaço gráfico) espreitando a literatura e fomentando um gosto literário, caracterizando as personagens, as paisagens pertinentes, particulares ao Brasil. Inferindo um *topos* ao país, no instante em que uma preocupação em localizar, circunscrever, mapear, assinalar a fim de promulgar a identidade da Nação; indaga-se sobre a matéria dessa nacionalidade no intuito de divulgá-la, dá-la a conhecer aos próprios súditos, os membros do Estado. Em geral e sobretudo, os folhetins embasam-se, durante as décadas de 40 e 50⁶² nos relatos de viagem dos estrangeiros em larga maioria combinados às pranchas, aquarelas,

⁶¹ *Ironia e Piedade*, R.J., Livr. Francisco Alves, 1921, 2a. ed., apesar de não ser um escrito autobiográfico, condensa várias passagens e vivências deste poeta. Ele aborda a Gazeta de Notícias sob a direção de Ferreira Araújo (a quem dedica o livro) e considera o jornal uma “dama, fidalga e bela” a qual ele corteja, enamora-se, conquista, firmando uma relação amorosa.

⁶² A propósito da elaboração do narrador de ficção oitocentista como criação da cultura e denotando seus instituintes e aí a autora enreda-se à formas visuais, necessariamente. Sussekind, F., *O Brasil não é longe daqui*, S.P., Cia das Letras, 1990.

desenhos efetuados pelos viajantes ou pessoas requisitadas, aprendizes para cumprir tal atividade. Estas formas visuais complementam o texto da viagem bem como integram a expressão da decifração do objeto conhecido⁶³. “O que importa fundamentalmente? O fato de o viajante ensinar a ver, organizar para os olhos nativos a própria paisagem e definir maneiras de descrevê-la. E desenhá-la” (Sussekind, F., p. 39).

Neste sentido, “*Brasil Pitoresco e Histórico*” de Debret designa a paisagem singular, peculiar e os costumes dos habitantes da Nação, sendo até criticado pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro pela presença insistente de escravos. Debret retrabalhará seus apontamentos a partir do seu contato com a natureza, in loco, para uma série de ciclos de aquarelas realizada na década de 1820. E segundo F. Sussekind servirá de repertório para toda uma produção literária nos anos 40-50. No mesmo sentido só que em outra direção, ou seja na formação do artista, há o convite ao menino Pedro Américo pelo naturalista Louis Jacques Brunet para acompanhá-lo em sua missão científica explorando a natureza do território depois de apreciar o desenho do menino. Um dos eixos da educação deste pintor assenta-se nesta vivência de “viajante” que vai sendo ilustrada pelo chefe da missão.

A partir da década de 70, emerge a crítica literária que, paulatinamente, dota-se de um caráter mais regular, transformando a literatura numa discussão, produzindo polêmicas, incentivando manifestos sobre as correntes literárias e artísticas⁶⁴. Simultaneamente, o jornal estabelece uma nova forma de leitura: a descontinuidade entre os artigos a nível da temática e da forma, apesar de se poder reconhecer o lugar fixo do folhetim – o rodapé da primeira página –, empenhando-se em noticiar o mais recente acontecimento, perseguindo a rapidez e a transitoriedade do Novo; além do intento de forjar um retrato, um mapa para a sociedade da época. Incutindo e iniciando a pessoa numa prática de leitura sem inteireza, lacunar e esparsa.

As caricaturas, no começo, surgem associadas inúmeras vezes ao texto, entretecendo em si uma narrativa, em geral, imediatamente abaixo e curta

⁶³Recorde-se que na Enciclopedia (século XVIII) alinha-se à definição do verbete a respeito de um instrumento, um objeto, uma figura, um desenho que registre suas formas permitindo retratar o assunto. Ver: Chater, R. e Roche, D.; *O Livro, in História: Novos Objetos*, organização de Jacques Le Goff e P. Nora, R.J., Francisco Alves, 1976.

⁶⁴Lembre-se que Araújo Porto-Alegre desenvolvera uma crítica, incluindo uma história, da arte em décadas anteriores.

em sua extensão, mas, de todo modo, há um tênue fio-literário no desenho. O desenho obedecia à clareza, à minúcia de detalhes, beirando um fazer paisagístico (p. ex., o jornal satírico de Porto-Alegre). Posteriormente, com a chegada de Ângelo Agostini, a caricatura desembaraça-se dos ditames acadêmicos, mantendo ainda a companhia do complemento escrito. Gradualmente, a caricatura desliga-se dos padrões acadêmicos abolindo a composição, o fundo, o detalhamento, alterando os fundamentos de verossimilhança. A linha rápida e econômica substitui o sfumato do lápis de sebo de carneiro assim como a técnica de produção e reprodução por processos gráficos de zinco e da fotogravura na imprensa substituem a litografia abrindo as comportas às aguadas e ao desenho de traço.

As rupturas estéticas do século XIX despontam nos trabalhos de Bordalo Pinheiro, Belmiro de Almeida, J. Calixto, Raul e vários outros. Neles, o contorno nítido compõe-se apenas dos traços mais característicos das situações ou das personagens enfocadas, numa síntese rápida e de fácil decodificação.

O final do século conhece uma volumosa produção caricatural que frequenta assiduamente a imprensa disputando essa superfície com a propaganda e o registro fotográfico; todavia instala-se também nos estandartes dos grupos, blocos de carnaval e nos cartazes atendendo ao mercado, propagandeando o consumo.

Gonzaga Duque, ao narrar e avaliar sua visita ao Salão de 1905, relata num misto de riso e susto o equívoco incorrido por um espectador anônimo⁶⁵. O espectador comenta que até poderia adquirir a obra que aprecia com a finalidade de pendurá-la na porta de seu estabelecimento comercial, na esperança de que ela atraísse freguesia. O espectador subverte o *locus*, a natureza condigna da obra-de-arte retirando-a das belas-artes, encerrando-a na propaganda.

A propaganda ultrapassa as imagens e convoca à sua elaboração muitos poetas, literatos. Um dos mais atuantes escritores e criador de inúmeros slogans é Emílio de Menezes – Rio de Janeiro, virada do século – com suas criações, hoje, inseridas nas cotidianidade, implicando, por vezes,

⁶⁵Se de fato deparou-se com tal personagem ou não, aqui, é de menor importância, pois, de qualquer maneira aventa a possibilidade da relação sugerida pela personagem. O texto encontra-se em *Contemporâneos*, livro póstumo (1929), o original saiu no ano do Salão na Revista Kosmos.

outras relações, pois, perdeu-se até a sua autoria. Criações próximas ao dito popular: “Quem tem boca vai a Roma” (a confeitaria), “Se é Bayer é bom”. Inclusive um dos píncaros da Literatura frequenta a imprensa e versa por encomenda de algumas empresas: Olavo Bilac. Ele justifica sua atuação defendendo que sua dignidade de artista, ao escrever textos tão prosaicos, repassaria para os mesmos, conferindo-lhes uma respeitabilidade.

Num apanhado geral do séc. XIX, percebe-se o engendramento de uma diversidade das formas visuais animando a discussão da instalação dos parâmetros da Nação: por qual roteiro ou mapa perseguí-la, quais os componentes de sua singularização. Alveja-se abarcar a nacionalidade enquanto uma globalidade una, orgânica. Essas formas visuais vão tangenciando, penetrando, destrinchando o debate da Nação.

Elaborando a Nação.

A Missão Artística de 1816 introduzida sob o patrocínio e chancela do governo – ainda na situação de colônia elevada a Vice-Reino – de diferentes formas corrobora no embate da visualidade, sendo o primeiro passo: uma academia de Belas-Artes. Consigo, ela traz moinhos e máquinas, conhecimentos técnicos inusitados ao país, ao lado da introdução da classe de mecânica, entre seus ensinamentos, destinada a ser mais uma aula prática para aplicação dos processos mecânicos no trabalho fabril⁶⁶. De certa forma, há em germe, uma intenção ancestral do LAO entranhada à Academia, destacando a formação de artífices, marceneiros, mecânicos, sujeitos voltados à técnica. Com o projeto da Missão Artística finda-se o aprendizado e a produção artística da Colônia: as linhagens corporativas de homens livres, ou escravos filiados a ordens conventuais, ordens terceiras ou mesmo mestres leigos independentes⁶⁷.

Debret, o mesmo artista-viajante que norteia o olhar de quem perscruta o Brasil, encarrega-se da primeira geração de artistas aqui formados (entre eles, seu discípulo preferido: um artista polivalente de inúmeros recursos: Araújo Porto-Alegre) e sua contribuição interfere nas gerações seguintes. Ele orienta o complexo empreendimento pedagógico e didático da academia:

⁶⁶Morales de los Rios Filho, A., *O Ensino Artístico: Subsídio para sua História*, R.J., 1938, p. 93.

⁶⁷Alexandre Eulálio, *O século XIX in Tradição e Ruptura – Síntese de Arte e Cultura Brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, nov. 84/Jan. 85. Esta mudança também é notada por Gonzaga Duque, *A Arte Brasileira*, 1888.

estabelecer um repertório imagético de referência que servisse aos estudos, à procura de modelos adequados, à composição e distribuição das disciplinas. A academia ganhará maior regularidade⁶⁸, sob o comando de Félix Emile Taunay introduzindo as Exposições Gerais de Belas-Artes (1840) cujo acesso franqueia também aos artistas independentes e autônomos em relação a entidade que dirige e obtém do governo os prêmios de viagem (1845) assegurando um contato maior com a cultura européia através da *viagem*, burilando e aprimorando os dotes e conhecimentos dos artistas nacionais, sendo que o Corpo Acadêmico instruí e determina que obras consagradas serão copiadas nos museus europeus já que servirão *“de norma aos alunos de pintura e darem idéia do estilo e colorido dos mestres”*⁶⁹, além de apelarem à vigilância dos diplomatas em Roma e Paris. O objetivo último era instigar no Brasil uma Escola Artística Brasileira cuja definição não seria contar com um grande número de artistas brasileiros que confeccionariam obras-de-arte mas sim num conjunto artístico que embatesse-se com a nacionalidade⁷⁰.

Na produção artística acadêmica predomina a celebração dos fatos e heróis nacionais rastreados através de estudos e inventários de suas existências, recuperando as origens da Nação, (A Primeira Missa, os Descobridores sendo retratados por Luiz Moreau – Vasco da Gama e Alvares Cabral –, ou O Desembarque de P.A. Cabral em Porto Seguro de Mendes Carvalho, as Batalhas comemorando e revelando a luta pela autonomia do povo e do território, além de exaltar os heróis – Vitor Meirelles confessa: *“não tive em vista o facto da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dicto. Para mim a batalha não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis d’aquela época se viram todos reunidos”*. Os retratos dos grandes homens do país, a Coroação do Soberano, o Desembarque, o Casamento da

⁶⁸Há uma enorme dificuldade em estabelecê-la e vários projetos apresentam-se quanto a seu corpo de regras, suas formas de funcionamento.

⁶⁹Retirado das Instruções dadas pelo Corpo Acadêmico ao Sr. Vitor Meireles, citado in Durand, J.C., *Arte, Privilégio e Distinção*, S.P., Perspectiva/EDUSP, 1989, p. 13.

⁷⁰Felix Ferreira e Gonzaga Duque coincidem quanto a inserção de um fio progressivo nas artes brasileiras no sentido de: quão mais progressivo quão mais nacional, mais arte brasileira. Por isso, identificam esse momento de Taunay enquanto uma formação mais avançada, preparando, alicerçando, o florescimento, o desenvolvimento – outra fase histórica. Este tema de arte nacional será problematizado também por Machado de Assis ao investigar as relações entre a Literatura e o instinto nacional.

Princesa, para ligeira citação), demarcando-as, adensando mediante fatos e heróis a historicidade da Nação. Havendo mesmo uma consonância com o Instituto Histórico Geográfico e Etnológico (fundado em 1838) num esforço de consubstanciar a identidade nacional, produzindo um suporte material a este abstracto: Nação⁷¹. O próprio Varnhagen situa sua obra *História Geral do Brasil*⁷² perante a questão nacional:

“Em geral busquei inspirações de patriotismo sem ser no ódio a portugueses, ou a estrangeira Europa, que nos beneficia com ilustração, tratei de pôr um dique à tanta declamação de servilismo à democracia, e procurei ir disciplinando produtivamente certas idéias soltas de nacionalidade”.

Ele mesmo, membro do Instituto, declara a unificação que perfaz da nacionalidade, dotando-a de totalidade, permeada por uma disciplinarização da história ao se comprometer a desvendar a gênese da Nação, pois, só então, pode-se inserir a Nação numa trajetória de civilização e progresso.

Esse debate da constituição da Nação perpassa a Academia, todos os planos que se defrontam e nas suas constantes reformulações - asseveram e se justificam por concorrerem para o progresso da Nação - enfatizam a necessidade de inclinar-se ao estudo e execução artísticos parametrizados

⁷¹Debret já sofrera restrições do IHGB pela presença abusiva de escravos na Viagem Histórica e Pitoresca e conta ter recebido uma sugestão de José Bonifácio para um pano de boca teatral no sentido de rearranjar a composição: o trono encontrava-se sob uma tapeçaria suportada por palmeiras:

“Pedi-me apenas que substituísse as palmeiras naturais por um motivo de arquitetura regular a fim de não haver nenhuma idéia de estado selvagem. Coloquei então o trono sob um cúpula sustentada por caríatides douradas”, citado in Sussekind, F., p. 38.

ou ainda a Batalha dos Guararapes de V. Meirelles baseada em *Os Holandeses no Brasil* de Varnhagem. A relação do Brasil com a natureza como modo de definição primeira coloca-se no artigo 1º do Contrato da Missão Artística sobre a Cadeira de Paisagens, Flores e Animais. “Este gênero de pintura é uma das mais agradáveis artes, eo vastíssimo terreno do Brasil oferece vantagens aos artistas que viajarem pelas províncias tirarem uma coleção de vistas locais, tanto terrestres quanto marítimas”. Cit. in Galvão, A., *Subsídios para a história da Academia Imperial e da E.N.B.A.*, R.J., s/e., 1954, p. 47.

⁷²Citado por Guimarães, M.L.S., *Nação e Civilização nos Trópicos* in *Estudos Históricos*, n.1, 1988, p. 6-7.

por essa questão além de definir uma tarefa social da Instituição⁷³.

A Academia finca-se, territorializa-se enquanto debate das *artes* visuais formando arquitetos (Bethencourt da Silva, fundador do LAO, lá estudou e foi discípulo de Grandjean Montigny), pintores, escultores. Contudo, atravessa outros campos visuais: o panorama, a caricatura, a propaganda, mais tarde a fotografia. Em meados do século XIX, descortinam-se brechas para a instauração de outras formas visuais, marcadamente: a fotografia e o cinema.

A fotografia e o panorama⁷⁴ guardam uma irmandade. Em ambos triunfa um olhar soberano do espectador que vê o que já foi visto pelo fotógrafo ou pelo pintor de panoramas, no entanto, instila-se que a soberania do olhar pertence ao espectador.

Durante o século XVIII, no Brasil, o panorama caracterizava-se como um instrumento paramilitar. Em 1824, num primeiro panorama executado por M. Ronmy de acordo com os desenhos de Felix Emile Taunay do Morro do Castelo e motiva um texto de Ferdinand Denis e Hippolyte Taunay onde é exaltado: *Notice Historique et Explicative*. No preâmbulo aparece a exaltação e uma função do panorama:

“La grandeur et la beauté des lignes, l’élégance et le pittoresque de l’architecture, la pompe de la végétation des tropiques, et la fidélité du coup-d’oeil, forment un tout extraordinaire et ravissant”⁷⁵.

Pretende-se com o panorama uma exata mimesis do real, tão minuciosa e detalhista a ponto de abarcar a história e a geografia do local além de evidenciar um objeto, a própria cidade norteando a sua compreensão. Dessa forma, emerge no Rio de Janeiro, uma outra maneira de ver, conotar a

⁷³Na alegação de que se a Academia e suas produções tratam da “história oficial”, pois existem sob coordenação e beneplácito do governo, elas desaparecem, ou pouco incitam ao pensar histórico, exceto quando adstrita à história da arte. Porém, cabe salientar as inúmeras práticas, construções eficazes nela nucleadas ou atadas, como por exemplo: nesse ato de esboçar as imagens da Nação não se visa homogeneizar a seu respeito um senso comum?

⁷⁴“Grande quadro circular cuja disposição permite que o espectador, no centro, veja os objetos como se do alto de uma montanha estivesse a observar todo o horizonte circunjacente”. In *Novo Dicionário Aurélio*, R.J., Nova Fronteira, 1986, p. 1257.

⁷⁵Citado in Morales de los Rios, p. 84.

cidade. Vitor Meirelles e o pintor belga Langerock⁷⁶ associam-se com o escopo de produzir e exibir panoramas. Para as Exposições de 1888 e 1889 (Bruxelas e Paris, respectivamente), pintam uma imensa vista do Rio de Janeiro. A primeira totalizava 1.667 m² pintados, a ser exibida num recinto circular fechado:

“Entrando em um pavilhão e postando-se em seu centro, o espectador podia ver a enorme paisagem desfilar à sua frente, movida por uma engrenagem que a desenrolava de um eixo vertical para enrolá-la noutra, alguns metros além”⁷⁷.

Numa exibição do panorama da Entrada da Esquadra Legal em 1894, o *Jornal do Commercio* enfatiza a sua superioridade em relação ao cosmorama⁷⁸ da rua do Ouvidor e justifica-se:

“Neste o que se vê por vidros de aumento está longe de produzir o efeito artistico que se observa no verdadeiro panorama, quando executado com arte e baseado nos conhecimentos científicos indispensáveis” (10 de janeiro de 1897).

Mário Sette, cronista da época, celebrara os cosmoramas pelo seu caráter pedagógico ao substituir as viagens enquanto um modo de conhecer pela apresentação das imagens sem a aventura e o risco de deslocar-se, arrojarse, num território desconhecido. O próprio cosmorama guia os olhos, não desvirtua o conhecimento do real, tampouco retira a pessoa de sua tarefa social, sua função num universo fundado na produção. Os versos do cronista explicitam:

“Qualquer rapaz ou moçoila
Podem sem muito gastar
Nas cinco partes do mundo

⁷⁶Henri Langerock, membro correspondente da Academia Imperial das Belas Artes desde 1880. Com ele, Vitor Meirelles realiza o panorama “Entrada da Barra do Rio de Janeiro” (1885), acabam por fundar uma oficina de panoramas, Meirelles e Langerock. In Peixoto, E.R., *Vitor Meirelles de Lima - 1832-1903*, R.J., Pinakothek, 1982, p. 107-109.

⁷⁷Durand, J.C., p. 22.

⁷⁸“Série de vistas de vários países observadas por aparelhos ópticos que as ampliam. Aparelho com que se observam essas vistas. Lugar onde se expõe” in *Novo Dicionário Aurélio*, p. 489.

A vontade viajar
As vistas do cosmorama
Assim bonitas como são,
Tanto servem de passatempo
Como também de instrução?
(cit. in Araújo, V. de P., p. 54-55).

A preferência pelo panorama reside na continuidade das imagens de um local, dominando-o numa extensão constante, irmã da totalidade encarada, ao contrário do cosmorama, com suas interrupções entre as vistas. O panorama, assim, conota-se enquanto um passo adiante, um desenvolvimento desdobrado do cosmorama, um progresso.

O fotógrafo Marc Ferrez também envereda pelo panorama trabalhando com material fotográfico, apresenta um deles na Exposição da Filadélfia e em Paris, insatisfeito com o próprio aparelho panorâmico de Brandon consome, então 3 anos de estudos para melhorá-lo, retirando-lhe os defeitos: não compor os objetos em seus verdadeiros planos e nem manter a perspectiva em sua precisão matemática causando, assim, aberrações. O aparelho final possui um movimento de relógio sendo automático, varia a sua rotação completa entre 3 a 20 minutos dependendo da luz e dos objetos enfocados, alcançando sua extensão o mínimo de 120° e o máximo de 190°, resultando num panorama de 1.10 m de extensão.

Esta prática investe-se, explicitamente, da finalidade política de dar a conhecer ao habitante a que espaço ele, sujeito, pertence; é um modo de saber a experiência urbana (as exposições contam com grande afluência do público). Segunda estratégia: objetiva exibir suas vistas na Europa enunciando a cidade e, depois, louvando a reurbanização do Rio de Janeiro. As imagens comportam-se enquanto atestados de verossimilhança do Real – a aversão às aberrações – e, assim, corrobora na definição imagética do Rio de Janeiro como “cartão postal do Brasil”.

As Máquinas da Imagem.

A Fotografia emerge nos anos 20 do século XIX espalhando-se rapidamente pelo globo, propiciando que se conheça áreas até então misteriosas, selvagens, daí seu uso corrente nas incursões dos grupos expedicionários da Metrópole nos países onde reina e grassa a barbárie: América Latina, Ásia, África atentando também ao pitoresco, ao que foge do lugar-comum euro-

peu. Por seu turno, as Metr6poles possuem seus tumores a serem expostos, evidenciados: Atget percorre as 6reas da pobreza, Nadar esquadrinha Paris numa a73o militar quando a registra num bal3o ou ao trabalhar para o servi7o de 6guas e esgotos da cidade, percorrendo-a em seu subsolo.

A fotografia cunha-se pelo registro permitindo uma verifica73o, a identifica73o de uma situa73o, um cen3rio, um fato: consoante a este princ3pio o governo brasileiro decide contratar um fot6grafo para documentar a Campanha de Canudos e a morte de Ant4nio Conselheiro (o corpo r3gido sem vida), montando uma exposi73o itinerante pelas capitais do pa3s com este rol de "documentos" comprovando a inexist4ncia de revoltas no pa3s e a vit6ria da Rep6blica. Nesta mesma toada, t4m-se um farto material produzido por Malta no per3odo da Regenera73o do R.J., contratado por Pereira Passos com o intuito de fotografar o processo de reconstru73o e embelezamento da cidade. Na eclos3o da Revolta da Vacina, passa a registrar rua a rua que se rebelava, cada participante.

Molda-se uma inteligibilidade da fotografia coadunada 3 verdade, uma evid4ncia, um 3ndice do real, particularmente, da natureza. Popula-se uma s3rie de manuais fotogr3ficos⁷⁹, em larga maioria franceses a partir da d3cada de 80, desde os mais b3sicos arrolando numa primeira parte os aparelhos e os recursos e na segunda as aplica73es (Julien Lefebvre *La Photographie et ses applications - aux sciences, aux arts et 3 l'industrie*, 1888) aos mais verticalizados numa pesquisa cient3fica: no dom3nio da 6ptica, H. Vogel (*La Photographie et la Chimie de la Lumiere*, 1876) destaca duas descobertas no s3culo: a an3lise espectral; e a fotografia atingindo a 3ndustria, a arte e a ci4ncia, causando uma nova ci4ncia: a fotoqu3mica. Neste espectro, ele enfatiza a qu3mica enquanto um viabilizador da revela73o, da impress3o e fixa73o da imagem. Outro de igual cunho cient3fico, *Traite th3orique et pratique de Photographie* (1897, por A. Cormier, professor da Escola Polit3cnica), det4m-se em investigar a natureza f3sica da luz quer do ponto de vista geom3trico quer f3sico e, em seguida, prossegue assinalando na fotografia as suas condi73es qu3micas embricadas 3 luz pelos processos de oxida73o e revela73o. Nesse aspecto, recupera um pioneiro, meio pai da inven73o:

⁷⁹O arquivo oitocentista da Biblioteca Nacional cont4m v3rios deles adquiridos neste per3odo. A t3tulo de curiosidade, recorda-se a amizade entre Marc Ferrez e os Lumiere datada de antes de suas rela73es comerciais cinematogr3ficas.

“Ces influences chimiques de la lumière sont même durables comme l’a annoncé et prove N. Niepce”.

A última parte do livro perfaz uma história da fotografia relatando a história de seus progressos químicos e físicos pautada numa obtenção de imagens com maior nitidez.

A Bibliothèque Scientifique des Ecoles et des Familles, editada por H. Gautier, coleta inúmeros textos científicos: uma análise sobre a vida e sociabilidade das formigas, a indústria do álcool e seu funcionamento, uma biografia de Lavoisier, estudos sobre a eletricidade, artigos assinados por Pasteur e outros tantos. Apesar dessa diversificação dirigem-se a um público leigo e emparelhado a estes textos, há *La Photographie - les appareils et leur usages* dos irmãos Lumière. A finalidade do texto consiste em ensinar o leitor a bem resolver a fotografia, obter uma imagem satisfatória, agradável, apesar de não enveredar pelas artes, pois, de acordo com o texto, a fotografia “*rendre la nature sous sa forme la plus littérale*” (p. 5). Logo, explicitando o conceito de fotografia: um meio através do qual a luz fixa as imagens. Sendo uma operação, resta considerar as suas variáveis: a própria luz, os aparelhos empregados na sua captação, as superfícies sensíveis que recebem sua ação. Dadas as variáveis, ensinam o leitor a buscar a maior eficácia da nitidez da imagem no acerto do tempo da exposição, na abertura do aparelho, o tipo de luz presente, alertando-o para os perigos e erros da aberração esférica e/ou cromática tal qual a distorção.

Reguladas as variáveis e acertadas, os autores, orientam, afinal, a propósito da questão que escapa a descrição dos procedimentos fotográficos, i.e.: “*la choix du sujet à reproduire*” (p. 4). A visada consiste em criar um termo geral do objeto a ser enfocado, o que escapa da técnica e insere-se no livre arbítrio do leitor; chegam a nomear o conteúdo, o alvo do retrato. Recomendam que o amador: tente surpreender a natureza, o que não significa golpeá-la ao acaso ou desprovido de recursos, postule uma *analogia entre o desenho e a fotografia* quanto a disposição das linhas e a distribuição das cores no fito de obter uma harmonia no retrato. O último e principal conselho, “*pour donner à l’oeil une satisfaction*” (p. 7), salienta as condições nucleares da fotografia sem sacrifícios da verdade da natureza: *unidade e equilíbrio*, por isso as cores e as linhas devem adotar e existirem sob um sistema de compensações. Somente filiando-se e seguindo tais passadas o

amador produziria fotografias naturais e satisfatórias. Desse modo, chegam a determinar ou, ao menos, a encaminhar o olho do leitor, escondendo a sua presença em nome da harmonia. Se acaso a fotografia não fosse una e equilibrada o equívoco não se instala na natureza, pois é da sua condição ser *una e equilibrada* e sim na incapacidade do fotógrafo.

Note-se, a grosso modo, que simultaneamente à formulação dessas formas visuais estabelece-se uma gama de discursos e práticas pedagógicas quanto a sua eficácia, compreensão, realização.

A verdade construída pela fotografia pauta-se pelo seu teor técnico próximo, senão gêmeo da ciência – e quanto mais refinada, aperfeiçoada – sendo a medida, a reprodução mais exata e completa do objeto, daí o incomôdo antes mencionado de M. Ferrez – mais ela comprova a ocorrência e o avanço do Progresso, obedecendo o princípio destilado por Condorcet: a técnica revela o estágio da civilização e gera o progresso. Elogia-se o trabalho de Insley Pacheco – artista-fotógrafo⁸⁰ em virtude do perfeito colorido das imagens, o relevo dos objetos o intervalo entre a senhora retratada e os objetos que a ornaram. *“O sr. Pacheco, explicando-nos uma parte de seu segredo, não nol-o revelou todo inteiro; elle descobriu um verniz, derramando-o sobre o papel une as duas substancias, e pelas costas do papel copia com esmerado pincel e finas côres todos os pontos da imagem photographica tirada no vidro. Graças ao novo processo, as photographias tornam-se de vitrea transparencia, as tintas a oleo do lado opposto imprimem-lhes o tom, a belleza e o collorido”*.

O fotógrafo beira o cientista ao adentrar na pesquisa de novos instrumentos, papéis, chapas (todas confeccionadas por eles), procedimentos. Cada fotografia encerra uma curiosidade quanto a sua produção: quais os recursos empregados pelos artistas, sempre dispostos e diversificados no interior da série de variáveis levantadas pelos Lumières.

Marc Ferrez muda seus processos de acordo com o mais em voga, o mais recente: daguerreótipo, ambrotipo, em fumo, colorido, em papel albuminado, gelatino, clorureto e gelatio-brumoreto, à platina, ao ferro prussiato e à carvão, retratos sobre papel, marfim, porcelana, tela, oleado, podendo ser coloridos a mão, nitrificados e fixados a fogo como pintura de Sevres

⁸⁰Gama, J. de S. da, *Estudos sobre a Quarta Exposição Nacional de 1875*, R.J., Typographia Central de Brown e Evaristo, 1876, p. 161 – Inclui a fotografia no rol das artes liberais.

e Limoges, dos seguintes tamanhos: natural, pequenos, minúsculos⁸¹. A fotografia testava uma imensa gama de materiais, com resultados múltiplos que, em última instância, procuram obedecer e produzir sob o termo geral unidade-equilíbrio o alvo focado, conceituado pelos irmãos Lumière, todavia, muitas vezes, os resultados são de somenos importância frente ao espetáculo da técnica, o método descoberto. A Gazeta de Notícias persegue essas inovações e ao comentar o novo método do estabelecimento Guimarães e Cia o faz em nome do término do longo período de exposição além de pontuar através da metáfora o momento exato e ligeiro em que o ato de fotografar – a imagem impressa pela luz – ocorre, sem no entanto, indagar ou mencionar a qualidade do retrato:

“São 24 capsulas cheias de uma explosivo, em que consiste a insensação, e que ao contacto do gás explodem com violência, intensidade e rapidez admiráveis; é neste instante de relâmpago que se fixa na placa fotográfica a imagem a reproduzir-se” (22 de janeiro de 1897)”

A fotografia desenvolve-se acentuadamente entre 1826-1895, valendo-se de processos diversificados sem um único e sólido procedimento impondo a forma da sua obtenção. Simultaneamente oculta o fotógrafo, já que ele retrata algo “dado pela natureza”, recorta o real de acordo com os limites de horizonte determinados pela aparelhagem e vetorizando seu olhar pela apreensão de relações de equilíbrio e unidade.

A interferência e o desempenho maiores do fotógrafo dá-se a nível de regular e desregular as variáveis técnicas, captar e fixar uma imagem, subordinando-se ao aparelho fotográfico e ao processo de realização. Delineia-se uma compreensão da técnica dotada de um estatuto de neutralidade, isenta da subjetividade, passível de repetir uma mesma experiência fotográfica desde que se empreguem, rigorosamente, os mesmos elementos da anterior. No intuito de assemelhar-se mais ao “real”, um dos desafios da fotografia consiste na substituição da condição estática do real nela apresentada, perdendo o seu movimento intrínseco⁸².

⁸¹Ferrez, G., *O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez*, R.J., João Fortes Engenharia / Ed. Ex-Litris, p. 19.

⁸²Num século onde impera a premissa do movimento, de que todos os corpos, objetos,

Não se tratava de aprofundar os estudos quanto à *chronophotographie* – termo cunhado no Primeiro Congresso Mundial de Fotografia (1889, França) – ramo da fotografia dedicado a captar o movimento dos homens ou dos animais. Ao contrário, a estratégia calcava-se em formular uma imagem dotada de movimento em si mesma.

Duas linhas de pesquisa enfeixam o embasamento do cinema: de um lado, os conhecimentos ópticos e químicos desenvolvidos pela técnica fotográfica e, noutra mão, o estudo do processo da visão sobretudo seus mecanismos físico-fisiológicos. A brochura *Cinématographe-type* dos Lumière (1895) explora e detalha a capacidade de retenção do movimento pelos olhos:

“Quand nous observons un objet quelconque, son image vient se former sur le fond de notre oeil et s’y dessine réellement sur la membrane nerveuse qui le tapisse et qu’on nomme la rétine. Si l’objet cesse brusquement d’être éclairé, l’image rétinienne ne s’efface que progressivement et tant qu’elle n’a pas entièrement disparu, le nerf optique continuant à être impressionné, notre oeil continue à voir l’objet comme s’il était resté éclairé”⁸³.

Em seguida, numa seqüência de cálculos onde soluciona o número de quadros por segundo que apresentados continuamente, forjam o movimento ao olho humano. Desta convergência técnico-científica nasce o cinematógrafo.

Adentram-se e espalham-se pelo Rio de Janeiro, outras formas visuais alinhavando imagem e algum movimento e que posteriormente - no momento da introdução do cinematógrafo - serão encarados e delimitados enquanto prenúncio e preâmbulo do cinematógrafo. Sylphorama exibido num salão de teatrinho na Rua do Ouvidor, o agroscopio de Kruss com vistas fotoscópicas e colodoscópias, o cosmorama, o kinetoscopio onde somente um espectador assistia o desenrolar das imagens.

A experiência inusitada do omniographo – similar do cinematógrafo – implica ao *Jornal do Commercio* descrever o próprio local onde se exhibe o

conceitos, práticas, políticas, etc encaminham-se de um ponto a outro, principalmente, através da continuidade infinita, tudo evolui, tudo progride, se não, esse reverso tende ao desaparecimento, um gênero da morte.

⁸³Cit. in Frescourt, H. (org.), *Le cinéma - des origines a nos jours*, Paris, Eds. du Cygne, 1932, p. 63.

objeto:

“Em uma vasta sala quadrangular, iluminada por lâmpadas elétricas de Edison, paredes pintadas de vermelho escuro, estão umas duzentas cadeiras dispostas em fila e voltadas para o fundo da sala onde se acha colocada, em uma altura conveniente, a tela refletora que deve medir dois metros de largura aproximadamente. O aparelho se acha por detrás dos espectadores, em um pequeno gabinete fechado, colocado entre as duas portas de entrada. Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se” (9 de julho de 1896).

O cinematógrafo instala-se ao lado, no mesmo espaço, por vezes, de outros divertimentos: pista de patinação, tiro ao alvo, balões, bicicletas, balanços, fio aéreo, fogos de artifício. Esvaziando as platéias, gradualmente, das conferências literárias⁸⁴ e dos Salões promovidos pela A.N.B.A.⁸⁵

O desenvolvimento da técnica cinematográfica deveu-se, em muito, às relações travadas com a diversão, sem distingui-la desse rol de atividades. Nem por isso deixa de espraiar-se pelo social; João do Rio apanha a cidade através da sua velocidade e metamorfose e desse abarcar instantaneidades intitula sua obra *Cinematographo* e comenta: “É o delírio atual. Toda a cidade quer ver os cinematrógrafos, anúncios, ajuntando milhares de pessoas”⁸⁶; segundo ele, era um dos sete prazeres da cidade.

Somente na belle époque, o cinema adquire uma autonomia enquanto espetáculo e espaço (em 1907, acentuam o caráter moderno da Avenida Central), embora continue-se a perscrutar seus “avanços” técnicos – por exemplo, um físico brasileiro em Paris trabalhando num “cinematographo-falante” *Gazeta de Notícias*, 18/3/1907 – e canalizando-o na função de apresentar lugares distantes, o boulevard parisiense (*Jornal do Commercio* 21/6/1896), a reprodução dos fatos, dos acontecimentos, dos incêndios, das

⁸⁴Brocos, B., *A Vida Literária no Brasil*, 1900, R.J., José Olympio, 1975, p. 138.

⁸⁵Durand, J.C., p. 63

⁸⁶Cit. in Araújo, V. de P., *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, S.P., Perspectiva, 1976, p. 18.

paradas militares acompanhando “Todos os dias vistas novas, nacionais e estrangeiras, dos últimos acontecimentos” (Gazeta de Notícias, 13/7/1900).

Vigora uma intensificação das formas visuais. Aqui, trata-se essas práticas não na intenção de encerrá-las numa unificação ou homogeneização, num só movimento, muito menos no intuito de capturá-las e citá-las enquanto exemplos de um fenômeno maior ou transcendental, antes, elaboram-se até em díspares e dispersos instituintes ou em plena contigüidade como a fotografia e o cinematógrafo que perfazem a visualidade que vai se engendrando, procurou-se esboçar sua neryuração no real e como vão constituindo uma acepção de real cada vez mais embatendo-se com a atualidade como o cinematógrafo.

Da Agonia do Progresso.

Nota-se uma intensificação no final do século XIX início do XX das formas visuais: pinturas, esculturas povoando a reurbanização da cidade, a reformulação da arquitetura, as exposições na Casa Vieitas, no ateliê I. Pacheco, no Liceu de Artes e Ofícios, na De Wilde, nas inúmeras oficinas litográficas, ateliês fotográficos espalhando-se pela cidade, uma volumosa produção caricatural, o cinematógrafo arrebanhando um público cada vez maior, o crescimento desenfreado de revistas artísticas, satíricas, literárias, a Kosmos aborda por fotografia, reprodução de obras pictóricas desde os confins da China, ou sertões do país ao bosquejo dos edifícios da Avenida Central ou ainda como reconhecer por mensurações antropométricas um gatuno, gravuras ilustrando contos, presenteando seus leitores com uma litografia de final de ano onde o velho e menino têm a mesma feição. Enfim, há uma vasta quantidade de signos visuais pulsando na cidade. Sendo tal intensidade vislumbrada enquanto própria, intrínseca àquele tempo:

“Fon-Fon goza magnificante a vida. Trabalha passeando, divertindo-se. Engatilha a Kodak e percorre as avenidas fotografando as elegâncias que passam; apara o lápis e, em plena rua, caricatura uma sumidade que refresca as banhas, e, muitas vezes, curvando ante o fulgor de dois olhos belos, metrifca num lindo verso o ridículo que, de improviso, surge.

Assim num momento de vadiagem feliz, Fon-Fon assistiu há dias, a uma sessão do cinematographo Pathé e, soberbamente impressionado, vem recomendá-lo ao público elegante, como

uma diversão digna do Rio modernizado. E Fon-Fon não desejaria sair mais de lá, tão fixas são as vistas” (28 de setembro de 1907).

As formas visuais conotam o tempo, adquirem o estatuto de conceitos (kodakizar a avenida), a visualidade tematiza e caracteriza um tempo social quando fora, por vezes, cunhada no ensejo de afinar-se e servir ao emblema progresso.

No texto da Fon-Fon desponta uma dinâmica distinta da até agora localizada a respeito da inteligibilidade dessas formas visuais. Em Fon-Fon, vige uma unificação, convivência muito próxima ou até mesmo intercambiável, por suporem equivalentes as formas visuais. Se durante a maior parte do século XIX, cada uma em si foi criada, delineada, investigada sendo tal processo registrado pelos contemporâneos sob uma acepção histórica, na virada do século, acompanhando uma explicação arraigada ao progresso, instala-se uma prática de conectá-las num único objeto causado e pulsado por um mesmo coração. Monta-se um nó.

No primeiro ano da Revista Kosmos (1904, n. 10), há um artigo “A Arte”, assinado por Eunápio Deiró, tematizando os elos travados entre a arte (no caso, a pintura) e a fotografia:

“Porque, – pergunta um escriptor moderno, – a photographia, outrora tão desprezada dos artistas, pelo contrário, hoje como que domina os confins da própria arte?”

Antes, dessa situação, segundo o próprio autor existia uma desconfiança em relação à fotografia em virtude das suas intenções de retratar o real, uma maximização do naturalismo eximindo a subjetividade do fotógrafo. Ora, uma série de práticas tanto do lado da fotografia quanto da pintura, acarretam, ao cabo dessas trajetórias, uma reciprocidade entre elas. Assim, a isonomia e equivalência dessas formas visuais origina-se de um conjunto de práticas e não de um programa artístico demandando ou reivindicando tal assimilação.

Nosso autor decifra ao leitor o ancoradouro dessa transformação: o artista em si mudou. Ao determinar um sujeito dotado de um talento suficiente, ou melhor, especial no campo das artes, ele compele o sujeito (artista) a assenhorar-se dessa dinâmica, em última instância, torna-se o

seu engendrador, podendo assim, valer-se ou recorrer a qualquer forma visual no intuito de expressar-se, em nome de sua arte ou de seu fazer artístico. Simultânea e necessariamente, aprópria natureza da arte muda:

“Hoje os artistas procuram, não as minúcias, mas o complexo, o todo; não a acumulação dos fatos, mas a simplificação das idéias.... Lembram-se de que é um erro d’arte – o querer definir tudo, pois diante d’uma coisa definida, nada mais resta à imaginação”.

Embora, por certo, pudesse-se incorrer num debate sobre esse abandono de uma estética do real por uma calcada na imaginação combinada e intrínseca às idéias, o interesse maior aqui é demarcar esse redimensionamento do artista, engrandecendo-o cada vez mais⁸⁷, agigantando-o ao catalizar e criar toda arte, por extensão e paralelamente, as formas visuais autonomizam-se, ganham o estatuto da matéria visual, qualquer enredo, programa, ou vontade do artista vem ali se alojar e/ou operar. Ao encerrar o artigo, Eunápio Deiró alerta o leitor: a fotografia sem o artista não alcança a condição de arte. As formas visuais, se artísticas, ficam à deriva do artista⁸⁸, ainda que as formas visuais existam por si, autônomas, independentes da vontade do artista.

Não se trata mais de instituí-las enquanto objeto, como boa parte do século XIX preocupara-se e detivera-se em tornear, especialmente, sob o tema e em prol do progresso. Nesta virada do século e até os arredores de 1914, destaca-se, reconhece-se, problematiza-se essa abundância de formas visuais. Enfeixam-nas num mesmo conjunto, embaraçadas, gêmeas, apagando as distinções, enosadas na sua *natureza de imagem*, não identificando cada uma, não detectando os elos travados.

⁸⁷Esse artista cuja subjetividade rege a arte já aparecia em Coubert ao afirmar que pintava o que seus olhos enlevados à sua escolha consciente viam. Neste artigo da Kosmos, as duas estéticas assinaladas pelo autor emergem enquanto antípodas, contrários, avessos.

⁸⁸Uma passagem do texto sintetiza o vínculo homem-“meio”: “num (homem) e noutro (machina) compreende-se a arte. O artista e a arte identificam-se. Um vive do outro; si o artista for genial, as criações estheticas serão sublimes; a arte, que as exprimir, estará em correspondência. O nosso autor [está comentando um] mostra como, na machina, scintilla a luz maravilhosa do bello; como o artista communica a machina as commoções, que experimenta ao influxo do – Deus in nobis, agitante callescimus illo...”

As imagens povoam a sociedade, percorrem-na aceleradamente e edificam-se em elementos característicos de um fervilhar, um burburinho social. Este montante que pulsa atrela-se, está eivado da velocidade: implicando a transitoriedade, a duração fugaz da imagem vista, dado que a seguinte já se avizinha; também pela rapidez de sua confecção (ao fazê-la e na sua forma final); além de sua declarada intenção de captar o movimento. Acusa-se, enfim, esta compleição global e sintetizante, esse volume arrebatado e insistente de imagens de suscitar e despertarem no sujeito social um cansaço, uma exaustão.

João do Rio constrói uma longa crônica de sua atualidade, entremeando não somente índices de verossimilhança que reporte o leitor a esse tempo: locais, práticas comerciais, datas, etc., que acabam impondo ao texto um acentuado teor de verdade mas sobretudo por notar a difícil elaboração de seu tempo e isto erige-se em matéria-prima de sua poética⁸⁹. *Vida Vertiginosa* de 1911, traz uma coleção de contos abordando a cidade numa máxima aceleração de sua vida social, apreendendo esparsamente instantaneidades (a forma conto corresponde a essas curtas vivências), personagens do Rio Modernizado. Às vezes, nestes textos, aflora uma nostalgia por um tempo passado, uma anterioridade que não fica bem delimitada mas que fora mais agradável, porque a vida era mais cadenciada: por exemplo, o caso da extinção dos burros devido ao crescimento cada vez maior e a eficiência de atendimento dos bondes. Na configuração deste seu presente atenta, em particular, às personagens, chegando a batizar os contos com tais tipos: “bororó”, “as feministas activas”, “jornalistas cabotinos”, “os jogadores”, “as modern girls”, “o reclamo moderno”.

Todo o livro explicita e constitui-se num repositório de experiências de vida, vida da qual o narrador está mergulhado, refere-se à sua própria condição de existência, porém impera um tom geral de mal-estar com essa mesma vida sem inferir diferenças entre a natureza da vida humana e da vida social. Pois ela guarda em seu íntimo uma fantasmagoria a qual os homens estão, fatidicamente, enredados. Ao cabo de cada crônica evidencia-se ao leitor a dificuldade insuperável de desamarrar-se dessa vida vertiginosa, exceto numa única ocasião: quando escapa das ruas, das avenidas, do es-

⁸⁹ Antonio Candido assinalara essa novidade em João do Rio ao revisitar suas crônicas, retirando-o de um estigma de frivolidade e desvario a que fora alocado. O livro a seguir trabalhado foi editado por H.Garnier no Rio de Janeiro.

plendor urbano de cartão-postal e num acaso, quase-desvirtuado, passeia pelos morros, deparando-se, lá, com uma cidade dentro da Cidade (p. 145-6), uma tranqüilidade de vida em estreita relação com a solidariedade dos amigos, numa completa ausência de formas visuais e tal bonança converte-se numa serenata, cantada na roda de viola⁹⁰.

Nos contos, as formas visuais adquirem uma pujança e certa amargura. Num deles – “Que Poe, que Barbey imaginaria um conto de tal fórmula pavoroso?” (p. 81) – apresenta ao leitor um rapaz: Franz sentado num bar, bebendo cerveja e trajando preto. O narrador só estranha o preto, indagando o motivo. Franz relata a morte de Guilherme Hopffer, o maior tomador de cerveja da cidade, ironicamente, a morte fora causada pela cerveja. Do relato nasce um desabafo: Franz também julga que o destino lhe reserva igual morte: corroído pela bebida. Começa a entrever-se o sinistro: Franz e Guilherme ganhavam a vida, com salário e franquia na quantia de cervejas, para beber cervejas, sempre a mesma marca, sempre a serviço da mesma indústria de cerveja. Passam os dias sentados nos bares, cafés, restaurantes bebendo, seguidamente, cerveja, um “reclamo” vivo. *“Nada de homem sandwich, mas o homem barril de cerveja”*. O homem – Franz, Guilherme – torna-se propaganda viva, aparência, destituído de alma, somente uma imagem instigando o consumo de cerveja, sem revelar sua profissão e comprometendo sua vida. Na realização da propaganda perde-se, inclusive, uma vida humana e nesta lógica moderna nem a fábrica culpabiliza-se, pois, agira no estrito interesse de seus acionistas. Franz aceita substituir Guilherme ainda que destrua-se física e psiquicamente ao reduzir sua vida a um reclamo.

No preâmbulo do conto, João do Rio, definira o “reclamo” e com Franz, ele dilata à sua definição uma vivência, assegurando sua verossimilhança. Diz ele:

“O Reclamo, meu caro (numa conversa com o poeta Pedreira), é o aproveitamento de um mal contemporâneo - o mal de aparecer. É o mal devorador, é a epidemia, é o flagello açoitando todos os nervos, todos os cérebros, como em castigo dos céus. Que

⁹⁰Outra forma de sobrevivência encontrada, pelo autor, nesta vida vertiginosa ocorre num refinamento das sensações experimentadas pela personagem como no caso de O Bebê de Tarlatana Rosa, in *Histórias da Gente Alegre*, R.J., José Olympio, 1981.

queres tu que se faça na anciada vida moderna, na neurose da concorrência, no desespero de vencer? Aparecer! Aparecer!" (p. 71-2).

A natureza humana degladiava-se entre uma moral – e o autor não prescreve nenhuma – e uma ação social incontrolável, devastadora. O ensejo de aparecer supera a própria preservação da vida e a imagem – (o reclamo moderno) – acentua e deriva-se desse mal-moderno.

O último conto aumenta a perturbação do leitor porque não arranja uma solução, ou alguma minimização deste mal-estar, ao contrário, dilata-o por ocorrer no futuro, não mais o melhorado senão o piorado do hoje exposto na sonegação e destruição de informações por parte do jornal, nas relações amorosas destituídas de amorosidade mas carregadas de inescrupulosidade, na morte não pranteada e indiferente da filha.

Em "O dia de um homem de 1920", João do Rio subverte a promessa do progresso. Apesar do crescimento e aperfeiçoamento de técnicas, máquinas – navalha de barbear em 30 segundos, um despertador que movimenta os colchões e joga um facho de luz sobre os olhos, do criado-mudo sai a xícara de café, os "vestidos pyrilampos", seu "coupé aéreo", o Jornal Electro Rápido, no entanto, o auge desse espetáculo, beirando o pirotécnico, assiste-se na "casa de jantar".

"toda de crystal transparente para que poderosos reflectores electros possam dar aos convidados por meio de combinações habéis, impressões imprevistas; reproduções de quadros celebres, colorações cambiantes, fulgurações de incendio e prateados tons de luar" (p. 338-9).

Num descompasso entre o homem e o meio, a angústia persiste, senão engrandece-se, a discrepância entre o pesar espiritual e o acesso material acirra-se, gerando um tédio tão intolerável que provoca uma redução das capacidades físicas, mentais, psíquicas do homem. Almeja-se no projeto do progresso um permanente desenvolvimento humano, ao efetivar-se, o progresso consome seu próprio alvo, pois desarranja-se a ordem, rompe-se a regulação entre o externo e o interno.

O autor cria uma ficção, embora faça questão de esclarecer ao leitor, numa espécie de nota entre o título e o texto, a viabilidade quase-certeira

dessa ficção acontecer, ficção apenas por reportar-se ao futuro, lugar não-acontecido, desconhecido, nem por isso, plenamente enigmático. Antes, ele estabelece uma continuidade entre o presente e o futuro, na premissa do progresso, compreendendo-os numa mesma matéria temporal:

“Dentro de trez mezes as grandes capitaes terão um serviço regular de bonds aereos denominados “aerobus”. O ultimo invento de Marconi é a machina de stenographar. As occupações são cada vez maiores, as distancias menores e o tempo cada vez chega menos. Deante desses successivos inventos e da neurose de pressa hodierna, é fácil imaginar o que será o dar de um homem superior dentro de dez annos, com este vertiginoso progresso que tudo arrasta...” (p. 333).

O avesso do progresso, numa fantasmagoria, se esboça no horizonte do homem, sem felicidade moral, subjugado à técnica, à máquina – expressões cruciais da positividade do progresso dada a aplicabilidade dos conhecimentos intelectuais centrados nas ciências – e nevrosado, esgotado pela quantidade incessante de experiências, fragilizado em seus nervos pelo frenesi das imagens. O progresso, longe de um estável crescimento, trouxe a perda, a corrosão da condição humana.

João do Rio não é o único a salientar esse mal interno da subjetividade humana mas que se espraia pela condição humana, pois, mesmo em “O Dia do Homem de 1920”, na esfera das aparências surge toda uma gama de experiências arduamente visadas pelo séc. XIX, porém, no seu coração instila-se e serpenteia o sinistro, o pavor, uma tristeza infinita que não encontra no crescimento técnico-material, no enriquecimento um conforto, ao contrário, aumenta seu fardo.

Ironia e Piedade tematiza a ilusão do progresso sinônimo de Civilização (título da crônica de O. Bilac), vai-se desfazendo o ideal de progresso em suas diversas facetas. Se em Olavo Bilac o sinistro, o terrífico não se evidencia por completo, a amargura da descoberta do engano não se esconde ou disfarça:

“Acho que parecendo ter mudado muito nestes últimos séculos, realmente a Vida não mudou. A Civilização é uma chalaça! Os aspectos variam, mas a essência é sempre a mesma. Olhe!

alli adiante foi inaugurado hontem um cinematographo, aperfeiçoado, que dá aos olhos da gente uma impressão real da vida, luz, cor, movimento ... Imagine que, por milagre, ressuscitasse hoje um homem do tempo antigo - esse mesmo Timocles de Cós, ... Esse homem, vendo os prodígios d'este seculo, sabendo da invenção do telegrapho, e do telephone, e do radium, e indo alli admirar aquelle cinematographo - deixaria talvez, a principio, por alguns momentos, de ser um sceptico, e acreditaria no progresso da humanidade. Mas se, depois de contemplar tudo isto, começasse a contemplar a situação moral dos homens, o sorriso da duvida reapareceria nos seus labios, e elle continuando a dizer que tudo é illusão, reentraria com prazer no domínio da morte" (p. 215).

Essa perversão moral dos homens não está alojada na sua contemporaneidade, exclusivamente, antes, de acordo com o autor, ela percorre toda a história, comportando-se sob uma causa última e imortal: "*as exigências do estomago*".

Constroi-se um lugar interno – dada a sua não-compreensão no imediato das aparências, sobretudo das formas visuais, – ao progresso, uma essência não realizada que, ao ser desobedecida, compromete todo o encaminhamento do processo. Na mesma linha no séc. XIX, o progresso não se julgara ou medira por uma essência mas, agora, há uma perda, um deslize, uma discrepância entre o vetor material, índices demonstrativos do progresso e o âmago espiritual do homem, a sua própria natureza. Esse embate caracteriza-se, é entendido entre uma exterioridade – a aparência, o olhado – frenética, veloz, bela, sinuosa tal qual o fio da eletricidade e uma interioridade ridícula, pavorosa⁹¹.

Uma solução encontrada por um literato da época – Taunay – reforça a dificuldade de escapar dessa armadilha do progresso. O Encilhamento⁹²

⁹¹O humorista Emílio de Menezes ao retratar na tônica do livro "deuses em ceroulas" os homens reconhecidos, ilustres no cotidiano da época, pequenos deuses estabelece uma antítese avassaladora: que deus se revelaria ou se daria a conhecer em ceroulas? na sua intimidade? O Humor expõe esse ridículo que será fatal a qualquer deus. O título do livro explicita: *Mortalhas, os deuses em ceroulas*, R.J., Livr. Ed. Leite Ribeiro, 1924, (reedição).

⁹²Taunay, A. d'E., *O Encilhamento; cenas contemporâneas da Bolsa do Rio de Janeiro*

abrangendo essa política de emissão desenfreada da moeda, gerando riquezas sem suporte produtivo calcadas somente no montante de dinheiro, germinando falcatruas, contando com tamanho aumento do dinheiro que as modas aceleram-se, nessa vertigem, o protagonista depois de oscilar e valer-se desse desvairio se redime e alenta sua consciência, suas preocupações ao amar uma jovem culta, Alice Dias, estranhamente bela por ser arraigada a um código rígido de posturas, distantes dessas manobras e da ilusão da riqueza momentânea. Ao lutar por esse amor, ao conquistá-lo, o protagonista resolve sua tensão, abrindo-se para uma verdade sólida em nada semelhante ao movediço anteriormente vivenciado e tão inócuo a seus olhos.

A salvação reside no âmbito da moral, distante de qualquer promessa do progresso, onde no decorrer de seu curso as descobertas e avanços das Ciências, do intelecto ficariam transparentes, por isso, o progresso das ciências seria idêntico as ciências. Essa postura emerge no conjunto de histórias de fotografia, desenho, pintura, artes plásticas, enfim, das formas visuais confeccionadas durante o séc. XIX a fim de abarcar e conhecer o objeto estudado.

Por seu turno, os contemporâneos da virada do século rastreiam, configuram, instalam um tempo em corrosão, sofrendo igual processo o homem e a sociedade⁹³ irmanados no mesmo eixo. Pois torna-se insuportável conviver com tais formas visuais entendendo-as enquanto realidade destituídas de uma explicação ulterior e mais abrangente que dê conta, amarre e de alguma maneira transcenda essa maciça presença das formas visuais. Em geral, *há um princípio de insuficiência dessa realidade para manter-se, constituir-se por si mesma, daí, a reclamação generalizada, em primeiro lugar, da ausência de "algo", de um tédio suscitado no sujeito social porque as formas visuais seriam exatas e tão somente isto: formas visuais.* Nisso que se julga lacuna, insuficiência, impalpável introduz-se o terrífico, um sentimento de perda e pavor, muito mais próximos da concepção de que a inconsciência, um monstro encoberto no homem, todavia, próprio do homem, que a qualquer momento pode manifestar-se. Na lacuna planta-se

em 1890, 1891 e 1892, B.H., Itatiaia, 1971.

⁹³Ora não se cita, todavia pertence ao mesmo leque, as teorias, sendo o vetor Haeckel, que introjetam na natureza um mesmo percurso que o vivido pelo homem, e mais, que todo homem resume em si toda a história.

um sujeito da realidade.

Pelo lado dos estudiosos, vêem-se na contingência de afinar-se com tal inteligibilidade, instaurando ao recuperar a acepção de uma irrupção traiçoeira e desviante no progresso, descarrilhando esse trem da história, apesar da abundância de formas, experiências ali contidas, acusando uma frivolidade pelo apego às modas e às visualidades. Esse período surge sob o lugar - explicativo de crise. Harmonizam-se os contemporâneos e os pósteros quanto a este mal-estar; note-se que não se rastreia como se elaborou essa acepção da crise.

Hobsbawn⁹⁴, na perspectiva marxista, ao abordar as artes entre 1870-1914 aloca-as enquanto ilustração da *crise* de identidade da sociedade burguesa (então, sujeito da história). "*Foi a época em que tanto as artes criativas como seu público perderam as referências*" (p. 308). Isto gera uma clivagem entre a modernidade política e artística, especificando-as e esvanecendo o teor político dos movimentos artísticos, bem como designa o que era modernidade desintegrando-se, por completo, do antigo e ao fazê-los, põe-se no horizonte a presença das vanguardas. Nesse mesmo capítulo, o autor assevera o triunfo do cinema e da fotografia alterando, profundamente, a cultura popular, ao descosturá-la dos liames com a tradição. De todo modo, as formas visuais ilustram, aparentam essa grande crise do sujeito cujo ápice efetiva-se na 1ª. Grande Guerra e no limite, na Revolução Bolchevique. Note-se a característica do pensar marxista ao definir que, na crise aguda de uma sociedade, surgirá outra pelas mãos da Revolução.

O tempo histórico enfeixado na Belle Époque porta em si uma virulência sígnica, uma enormidade de imagens oriundas do esplendor do liberalismo burguês postos em corrosão e ruína na Primeira Guerra, quando desabam os peceitos de paz e harmonia social defendido por esse liberalismo e asseverado nas Exposições Universais, p. ex.. Enfim, a crise se instala. Neste exspecto, dois historiadores evidenciam esse movimento - C.E. Schorske e E. Weber⁹⁵ onde a crise torna-se lugar explicativo do universo burguês do

⁹⁴A *Era dos Impérios*, R.J., Paz e Terra, 1988, particularmente o capítulo: As artes transformadas.

⁹⁵Schorske, C.E., *Viena fin-de-siècle, Política e Cultura*, S.P., Cia das Letras UNICAMP, 1988.

Weber, E., *França: fin-de-siècle*, S.P., Cia das Letras, 1988. Sem a menor intenção de estabelecer uma equivalência ou continuidade entre estes historiadores.

século XIX, uma espécie de inverso subterrâneo do Progresso tão proclamado pela burguesia⁹⁶. Essa abundância de signos é rastreada; indiciada, evidenciada de vários modos: reurbanização de Viena, redesenhando a arquitetura da cidade, a criação imagética de Klint, a inovação dos cartazes em Paris, iniciando os olhos dos espectadores para outros espetáculos visuais, a disseminação de cartões, embalagens, caixas, posters. De certa forma, assenta-se uma aceção da mudança na percepção e na própria constituição das imagens, a ponto de Weber considerar as experiências visuais um aspecto da noção de fin-de-siècle, particularmente os capítulos: Decadência?, As velhas e as novas Artes, Teatro.

Weber justifica seu objeto em virtude de uma analogia entre o fin-de-siècle e a nossa época: o disparate entre o progresso material e a depressão espiritual. O lugar-comum dessas épocas, embora ressalte as suas diversidades a nível antropológico, reside no sentimento de crise, de decadência confessados por essas épocas. A partir daí, procura localizar o engendramento dessa degeneração resultante de tamanha intensificação das mudanças. Na generalidade e certa vaguidão da obra, ele diz: “Sempre houve inovação; nenhuma geração passou sem novidades” (p. 15). Contudo, não ata, não explicita que noção de Tempo rege e/ou absorve essas novidades, em qual fio ou figura epistêmica elas se enredam, pois, não procedem do acaso.

Na decadência, o autor encara “uma experiência redentora e revigorante, um passo em direção à transcendência da mediocridade sufocante das convenções de todos os dias” (p. 26), constatando na negação do progresso um fenômeno de criação, um fervilhar social, registrados e inseridos no terreno das artes. A degenerescência, a decadência, portam-se enquanto um antagonico do progresso⁹⁷, no entanto, instituir essa negativa, ao ana-

⁹⁶“fin-de-siècle” é tratado enquanto categoria diferenciada pelos franceses nas décadas de 1880/90 e a outra surge “quando se olhou em retrospectiva através de cadáveres e ruínas, representa os dez anos e pouco antes de 1914” (p. 9). A distinção ultrapassa a periodização, o fin-de-siècle demarca-se pela busca da mudança enquanto natureza da vida, repleto de novidade, sem recender a alegria ou a esperança, antes uma época de depressão moral e econômica.

⁹⁷Nem por isso, deixa o autor de manter um apreço pela civilização, uma grande criação humana. “Penso, como Avenel, que a consciência comum fazia um julgamento falso e uma representação errônea da realidade. Embora a experiência do progresso não fosse um êxito absoluto, envolvia muito mais do que seus difamadores estavam (ou estão) dispostos a conceder” (p. 100).

lisá-la, não significa dela desatrelar-se, senão de outro modo: o contrário pertence, apega-se, continua nas mediações do progresso.

Ao abrir seu texto, Schorske remete o leitor a estudos independentes, porém existe um feixe perpassando todo o livro, na esfera da tensão efetiva de Viena: uma transição do liberalismo burguês e seu projeto de cidade-sociedade ao seu desmoronamento devido ao embate com outras perspectivas sociais. Ao longo dos ensaios, percebe-se que apesar da pulverização da identidade (antes a elite era bastante coesa, agora, cada indivíduo, cada eu ancora em si um mundo desconhecido, misterioso e mobilizador de si apesar de inconsciente) ao ultrapassar-se a crise (p. ex., quando Freud se auto-conhece ao decifrar-se no sonho onde seu pai era o protagonista), esse espaço passa a comportar-se enquanto criação. A produção imagética de Klint delatando a condição da vida moderna e Schorske enaltece esse fator: transformar a crise na visualidade em criação visual, artística, justamente, esta superação define o moderno.

Mírian Bahia Lopes se vê na contingência de constatar o volume e a profusão de documentos visuais no Rio de Janeiro da Belle Époque onde a visualidade sobressi-se fazendo-se constitutiva da própria modernidade reivindicada neste momento. O debate da cultura torna-se estratégia e auto-projeção da política republicana. Assim, em seu texto, as *figuras* escapam do estatuto de ilustração, ornamentos ou exemplos, moldando o próprio texto. A autora busca deslocar-se da repetição fetichizante do “Rio de Janeiro, cartão postal do Brasil”, optando por “mergulhar nas fontes, encarar o risco e utilizar o material pesquisado fazendo vibrar experiências perceptivas da cidade diluídas na representação” (op. cit., p. V), subvertendo a leitura da documentação, rediscute a memória histórica, por isso, na última parte do trabalho dedica-se a mapear, representar imagetivamente os movimentos de assalto, as lutas travadas na revolta da vacina. Ao cartão postal, a autora, responde com uma outra configuração da cidade: a luta, os saques, os incêndios, porém, necessariamente, uma figuração.

Nestes autores o debate visual foge do campo consagrado da História da Arte, o que não significa negá-lo enquanto disciplina, e nele encontram uma forma de constituição da atualidade. Tampouco na história da arte, essa preocupação com a arte e o moderno crivados pela crise deixa de despontar.

Argan ao investigar a arte moderna vincula-a estritamente à crise, depois da fratura na tradição iniciada na pintura quando os impressionistas

querem averiguar e revelar a reação, mais descomprometida possível, com sujeito em contato direto com a realidade. O autor nomeia e persegue essa rede:

“No nosso século, mais do que em qualquer outra época da história, o mundo ocupa-se da arte. São todavia difusas a preocupação e a consciência que tem de uma crise profunda e irreversível. A arte teria deixado de cumprir uma função concreta, não comunicaria mais nada que a sociedade pudesse captar e utilizar; mais ainda, estaria em contradição com todo o sistema das actividades culturais e produtivas da sociedade contemporânea. Tem sido avançada a hipótese de que a civilização do futuro venha a ser uma civilização sem arte e prevêem-se as conseqüências negativas: dado que, em toda a história da humanidade, a arte tem sido a expressão de uma vontade ou aspiração criativa, olhasse com justificada angústia para uma sociedade sem impulsos criativos, incapaz de dar um sentido não apenas contingente e utilitário ao trabalho, incapaz de constituir o ambiente da vida sob formas que reflectam uma concepção positiva do mundo⁹⁸”.

Sob as amarras do triedro: arte, moderno, crise, o futuro se enegrece, esmaecendo sua credibilidade e latejante de pessimismo, pois encontra-se sob as coordenadas da elaboração do objeto, sob o efeito da figura epistêmica do progresso: que será o futuro? Que consistentemente se alinhavou à arte, no desgaste da tradição, no abandono e, conseqüente, esvaziamento do passado.

Ao apresentar o progresso histórico, essa trajetória de continuidade retrógrada repetindo o movimento dos astros, Condorcet⁹⁹ instala a escrita e as formas tipográficas num meio de espriar a instrução e a informação pública à serviço das Luzes, sendo que estas colaboram na efetivação do progresso ao implementar a emancipação cultural, intelectual do homem,

⁹⁸ *Arte e Crítica de Artes*, Lisboa, Ed. Estampa, 1988, p. 21.

⁹⁹ Condorcet cataliza essa vontade iluminista do progresso vetorizando inclusive a obra comtiana, respondendo assim por um vasto espectro a propósito da questão do progresso.

compreendido também enquanto cidadão. Ao final do século XIX, contudo, subverte-se e até inverte-se essa aspiração do século XVIII, do programa da Razão em virtude da irrupção e potência da figura epistêmica do calor, sem a vontade ou escolha de qualquer sujeito da história. O calor entranha-se através da máquina à vapor de Woolf à imagem do trabalho árduo, em péssimas condições, de crianças e mulheres consumidas no trabalho, tão avessa à noção de progresso. Outra emergência que aturde e convulsiona a acepção de progresso reside na descoberta oitocentista de uma arraigada e profunda irracionalidade em cada indivíduo, um mundo desconhecido, enigmático, inconsciente que fratura o ideal de homem arvorado pelas Luzes. A subjetividade humana produz um novo veio a ser explorado pela ciência, bem como, confirma um privilégio ao *indivíduo* na sociedade.

Em Condorcet, a escrita, a imprensa, a técnica, marcadamente, visual inscrevem-se no curso de progresso e foram assinaladas, recuperadas pela história na sua tarefa de tornar transparente a ocorrência do progresso. Enquanto documentos – a escrita e a imprensa – inseriam-se nesta memória que envia a um tempo melhor no seu hoje e no amanhã. No entanto, a par dessas descontinuidades insurgentes¹⁰⁰ esses objetos, de modo incongruente ao proposto por Condorcet, vertem-se em formas visuais. Sendo a melhor, a mais nobre aplicabilidade ou investigação sofrida quando é recrutada, circunscrita, refletida pelo artista quando é atrelada à sua (dele) expressão, respeitando as suas escolhas. Entende-se que após o seu desenvolvimento –

¹⁰⁰O vapor e a eletricidade entremearam-se a uma série de discursos no oitocentos. Recorde as falas aqui recortadas e mencionadas na Exposição Universal ou a sua projeção em João do Rio e Olavo Bilac. E mesmo os personagens encerrados num contraponto desta consagração do progresso, incorporam essas duas novidades, até no plano poético. Le décadente, em 1886 afirma sua posição:

“Somos os recém-chegados ao mundo literário. Seremos talvez acusados de presunção. Os antigos pertenciam ao seu tempo. Queremos pertencer ao nosso. Vapor e eletricidade são dois agentes indispensáveis da vida moderna. Devemos ter uma língua e uma literatura que se harmonize com os progressos da ciência. Não é nosso direito? – Decadência, seja. Aceitamos a palavra. Somos *Decadentes* visto que esta decadência não é senão a marcha ascensional da humanidade para ideais considerados inacessíveis”. Cit. in Moretto, F.M.L., *Caminhos do Decadentismo Francês*, S.P., Perspectiva/EDUSP, 1989, p.27.

no decorrer dos oitocentos – pautado numa discussão técnica, numa certa liberação da forma, desvencilhando-se do passado por completo, de modo a nuclear-se na atualidade, assim, podem ser alocadas em qualquer domínio, esboçando-se e cada vez mais conformando-se num teor de meio, de instrumental. A finalidade anterior, iluminista, desinvestiu-se devido a não mais portar, imbuir-se e reger-se pela Razão, destituídas de um sujeito ordenador de sua dinâmica, de sua própria existência.

A imagem, as formas visuais que a produzem, fazem-na estratégia, desarranjando-se do sentido do progresso, transfiguram-se, inclusive, aos olhos dos seus contemporâneos – sendo reiterado pelos trabalhos, discursos historiográficos – numa debilidade moral, reclamada, persistentemente, sob a pecha de frivolidade – o que não lhe retira a eficácia – numa deligência por um sentimento, uma moral esvanecida, de algum modo, pretende-se localizar uma identidade capaz de incentivar e realizar uma comunhão, (ao tempo em que bem se auto-justifica), dessas formas tão profusas, com tamanha virulência. Ora, acontecia justamente um despreendimento, depois um esquecimento não-casual, desse engendrado. As formas visuais esgarçavam seus liames com a história, não apenas do trabalho historiográfico, isso permanece mas sim da história enquanto seu instituinte, enquanto uma lógica fundante, definindo sua forma de ser. Por ora, encravam-se à acepção de moderno, visto que se cristalizaram como elementos da própria realidade, quase vislumbrados como objetos naturais do real.

CAPÍTULO II: ou moldando a identidade

“Ah! estúpido olhar da Convenção, tu não sabias quanto era formosa essa mulher que julgavas feia! Não compreendeste sua beleza, porque a sanção fez da tua visualidade um aparelho estreito e mediocrementemente sensível, onde só se refletem as imagens posadas segundo os ditames de velhas regras e de usadas theorias. O que é estranho, novo, nobre e grandioso, foge à rua apreensão – tu fitas sem entender, tu percebes sem sentir, tal o olhar do ignorante com os mundos sideraes que elle confunde numa só fórma e num mesmo brilho”.

Gonzaga-Duque

Impossível refutar o interesse suscitado por uma biografia; tampouco seria desprezível uma biografia nucleada num artista brasileiro oitocentista. Contudo, por ora pretende-se estudar os liames entre Belmiro de Almeida e esse objeto da visualidade engendrado nos oitocentos. Além do que a biografia presumiria uma vontade de abraçar a totalidade da existência deste homem ou de sua obra. Este anseio de totalidade não alicerça este trabalho, o que não implica um fechar de olhos frente ao processo de elaboração da identidade belmiriana.

Nascido na cidade mineira de Cêrro, Belmiro de Almeida (1858-1935) terá toda a sua formação no universo urbano: mesmo suas viagens esporádicas a Teresópolis, ao interior de Minas ou à tranqüilidade de Dampierre destinadas ao estudo de paisagem alinham-se a este teor urbano, o qual delineará, a personalidade do artista. Bem cedo, ele se transfere para o Rio de Janeiro; depois vive prolongadas estadas, estuda na Academia Lefebvre, incursiona por Roma falece em Paris. Estas viagens pautadas pelo *conhecer* substanciam sua experiência urbana.

Sua educação artística inicia-se aos 11 anos, quando entra no Lycêo de Artes e Officios (R.J.). Intensificando-se o interesse pelas artes, em 1874, matricula-se e frequenta, ora no diurno, ora no noturno, a Academia Imperial de Belas Artes. De ambas as instituições, mais tarde, será professor.

Na Academia cumpre um longo programa curricular, bem como manifesta seu persistente interesse pela técnica artística, sobretudo no desenho sendo que reconhece e cita enquanto mestre¹ João Zeferino da Costa, responsável pelas cadeiras de Paisagem e Desenho. O próprio currículo enfatiza as disciplinas correlatas ao desenho: *Mathematicas Applicadas, Desenho Geometrico e Figurado* (de 1874 a 1876), *Paisagem, Modelo Vivo* (1876 a 1884), *Pintura Histórica* (1877 a 1884), *Anatomia* (1877 a 1884), *Esthetica* (1880-81 e 1885), *História da Arte* (1880-81 e 1885), *Archeologia* (1880-81 e 1885), *Physiologia das Paizões* (1885) e em 1886, seu último ano de estudante (apesar de ter interrompido o curso em 1884 para uma primeira viagem a Paris financiada por amigos), comparece enquanto amador à cadeira de *Estatuaria*². Esta sua preferência pelo desenho expressa em sua obra fará com que um amigo próximo, Raul Pederneiras – caricaturista e professor da E.N.B.A. –, sentencie que Belmiro adota a máxima de Ingres: “Le dessin c’est la probité, le dessin c’est la honneur”³.

O próprio Raul enquanto professor da Escola estimula a publicação e imprime um pequeno texto de *João Zeferino da Costa* que serve de lastro a seu curso: “Mecanismos e Proporções da Figura Humana”, reeditado pelos Arquivos da E.N.B.A., em 1956, dada a importância da obra. A formação de Belmiro se ancora neste texto. O autor indicava os princípios do desenho artístico na convergência da ciência e da arte, pois uma elucidava o campo da outra para o pesquisador (o sujeito do conhecimento). Recorrendo à geometria, perspectivas lineares da anatomia das formas, leis de equilíbrio e do mecanismo dos movimentos, o autor intentava propiciar um fazer artístico calcado no e que resultasse em equilíbrio e proporções anatômicas do corpo humano. Alvos visados e obtidos pela arte desde o antigo Egito, almejado também pelo século XIX. Essas duas noções de equilíbrio e proporção constituem-se conquistas do homem contemporâneo. Para traçar essa marcha oitocentista ele arrola e perfaz uma análise bibliográfica de uma série de estudiosos: de Alberto Gamba (*Lezioni di Anatomia Descrittiva Esterna, Applicata Alle Arti-Belle*), aos franceses: Jean Cousin, Charles Blanc, Charles Rocher recuperando os modos de melhor obter o desenho, obedecendo o binômio equilíbrio-proporção, da figura hu-

¹Cat. da Exp. Geral de Bellas Artes, 1894.

²in Pasta Belmiro de Almeida, Museu João VI, R.J.

³Belmiro de Almeida, in Boletim de Artes Plásticas, R.J., n. 26, 1947.

mana. A partir dessa análise, propõe o seu “próprio” método de obtenção destes binômios, ou seja, perceber quais as relações entre os componentes do corpo (cabeça, tronco, membros) e o próprio corpo em movimento durante a construção da figura humana, considerando: homem, mulher ou criança.

Nestas instituições, alicerces de sua formação, (lembre-se o quanto frisava-se a importância do desenho no Liceu), Belmiro desempenha a função de Professor sem, todavia, fixar-se em definitivo ou membro demoradamente em nenhuma delas. No Liceu, substitui (1882) Victor Meirelles no ensino de Desenho Figurado, sendo que em 1879 fôra responsável por Desenho Elementar. Rodolpho Amoêdo convida-o (1893) para ocupar o cargo de Pedro Weingärtner, onde permanece até 1896, com intervalos devido principalmente a uma briga (1894) com H. Bernardelli, também na cadeira de Desenho na Academia de Belas Artes. Em 1896, tendo ao todo 70 alunos, reclama desse exagero de alunos tanto por turma quanto por sala; mesmo assim a exposição final reúne 300 trabalhos. Sua queixa continua no relatório enviado à direção onde informa e avalia suas funções, apontando então as deficitárias condições de iluminação da sala:

“Esse local não pôde absolutamente convir para o ensino do desenho, a luz que o illumina não é directa como convem para esse mister, é luz de reflexo que varia alternadamente de um instante a instante, prejudicando em muito as lições do professor. Tive muitas vezes ao começar a lição o modelo illuminado de um modo e momentos depois de modo muito differente. Ora, V. Exa. que também conhece os embaraços que causa essa variabilidade de luz, variabilidade que muitas vezes embaraça artistas provectoros, quanto mais alunos principiantes, de se comprehender, que, é impossível ensinar convenientemente os principios de claro-escuro em um local que não tenha luz directa, constante, nas horas de aula”⁴.

Longe de insistir ou filiar-se a uma iluminação homogênea no quadro enquanto modelo e forma única da pintura, Belmiro enfatiza a necessidade de bem ensinar, encaminhando o aprendiz individualmente, considerando

⁴in Pasta Belmiro de Almeida, Museu João VI, R.J.

o “gráo de conhecimentos e intelligencia de cada um delles”⁵, de modo a torná-los aptos ao desenho e até, quem sabe, à variação, a irregularidade da luz dependendo da sua sólida formação. Repare-se em *Efeitos de Sol*, datado de 1892: a luz rompe com o modelado preciso da figura feminina, embaralhando-a na paisagem, sendo apreendida num golpe, numa imediatividade do artista com o que é visto, revelando seu interesse pela pincelada curta, próximo às experiências pontilhistas que inicia neste ano de 1892, na Itália⁶. Essa preocupação e experimentação com a luz também são notadas pelo crítico de O Paiz em 1895, primeiro em uma obra desaparecida *Lieta*, “um estudo feito de noite, à luz de Gaz”⁷, e depois quando coloca restrições á suas paisagens:

“... a natureza que elle pinta é muito esbranquiçada, como as gravuras da Illustration de Pariz” (18/out./1895).

Apesar do repúdio do crítico d’O Paiz, o modelado recortado, preciso, continua a despontar em sua obra, são do mesmo período *A Tagarela* (bastante apreciada pelo crítico justamente por seu delineado), e *Vaso com Flores*, onde a personagem feminina nunca se confunde à paisagem, predominando uma mesma iluminação, podendo-se determinar a origem, a fonte, o foco de luz que atravessa e revela a cena.

Retornará, em duas outras ocasiões, à Academia. A primeira em 1915, ao solicitar a cadeira de pintura, então vaga; contudo, sua proposta será rejeitada. A outra, como professor interino (1916) da cadeira de Modelo Vivo, após o falecimento de João Zeferino da Costa. Apesar de intermitente na Academia, Belmiro expõe em várias oportunidades no Rio de Janeiro: Salão de Wilde, Salão d’O Paiz, Barracão do Largo São Francisco de Paula (onde funciona um curso livre de belas-artes, daí, ser conhecido também por Ateliê Livre), Galeria Belvedere, Casa Vieita, na Photographia Gutierrez onde num incêndio perde um grande número de trabalhos⁸, e em São Paulo (1894).

⁵idem

⁶José Maria dos Reis Jr. pontua esse “começo” in Belmiro de Almeida, R.J., Pina-kotheke, 1984.

⁷Acentuando essa condição do processo artístico, marcadamente a sua luz.

⁸Jornal do Commercio, 20/jan./1898.



A Tagarela, 1893, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A outra pilastra da sua formação tangencia sua vivência urbana, configurando-se nos periódicos. Assíduo dos Cafés Colombo e Paschoal no Rio, circulando pela R. do Ouvidor⁹, tão assíduo que fica íntimo dos círculos da boêmia. Herman Lima elege essa condição da boêmia em modo explicativo do artista¹⁰. Arelada a essa experiência urbana emerge seu viés de caricaturista, estreitando no Binóculo e atuando em diversos jornais e revistas: Binóculo (1881, n. 13), Mephisto, Diabo a Quatro, João Minhoca (1886), O Malho, Almanaque da Noite, Gazeta de Notícias, A Bruxa, A Tagarela. Funda o Rataplan. Participa no L'Assiette au Beurre. Em 1920, publica em Paris, uma carta ilustrada dirigida a Pandiá Calógeras onde irreverentemente investiga a origem da expressão "o que tem a ver o o cú com as calças". Boa parte de suas caricaturas são assinadas sob anagramas: Bel, Bromeli, Romibel. Também o poema inscreve-se no rol de suas produções: embora de expressão miúda e de esparsa publicação. Alguns poucos poemas marcados pela mesma verve satírica, jogando com os significantes e significados das palavras, brincando com a construção do sentido e nele introduzindo um componente de riso, quase lúdico, meio frouxo¹¹, sem transtornar as regras do sôneto:

"No Palácio das Aguias

No regimen de Vargas, Presidente
Discricionario, a gente, sem tardança,
Se encaminhava para a grande dança
Que no Catete havia num crescente ...

Um bravo Interventor, chic tenente,
Alli fallava à douto homem de França,
Sobre coisas de sciencia, arte e finança
O francez o interrompe, gentilmente:

⁹No Rio, ele reside na R. do Hospício n. 270 in Almanaque Laemmert, 1883, p. 382, na R. da Caixa d'água, 33, R. Conselheiro Saraiva, 29 e na Visconde de Inhauma, 78 in Cats. da Exp. Geral de Bellas Artes, 1894, 1906, 1909, respectivamente.

¹⁰*História da Caricatura no Brasil*, R.J., José Olympio, 1963, p. 921-930.

¹¹Luiz Edmundo narra um desses jogos de palavras feito por Raul Pederneiras: "Era uma vez dois anões que numa estrada se divertiam jogando dados. Veio a polícia e levou os anões. Moralidade - Vão os anões, fiquem-se os dados", in *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*, R.J., Conquista, 1957, p. 543.

- Vous parles le français, comme un vrai frère
- Estudi a grammatique do Pingó!
- E tambem sei de cór o dictionnaire!

Um mineiro presente a rir sem dó:

- Não se diz *grammatique* e sim *grammaire*
- Ora cebo, seu Zé. Grand mère é a avó!¹²

Sem considerar a condição a que reputa um governante brasileiro (o interventor) se comparado a um francês, ou o retrato do país sob Vargas, ressalte-se a presença dessa sátira na sua poética, que também ecoa, amplifica-se, em sua pintura, quer a nível da temática (*Namoro do Guarda* de 1904), quer na migração de um recurso estilístico da caricatura (os traços realçados caracterizando uma personagem, como os braços alongados do poeta *Alberto Oliveira*), presentes anteriormente na sua caricatura (como numa publicação de 1881 do *Binóculo*).

Ainda na caricatura pode ser vislumbrada essa irreverência com as palavras na declaração de uma personagem ilustrada no *Binóculo* (19/abril/1882) na secção Galeria Política, o Conselheiro Lima Duarte, subvertendo qualquer seriedade ou nobreza da política:

“Porque vim de barba à scena
 Agora danço o can-can!
 Vi-me abarbado na arena
 Porque vim de barba à scena!
 Vou tornar a Barbacena
 Lá me espera um ram-tam-plan!
 Porque vim de Barbacena
 Agora danço o can-can”

Por outro lado, outro poema desponta com o intuito de exaltar um artista, o ator Xisto Bahia:

“Xisto primeiro, eil-o! O Xisto
 Bahia que agora pinto!
 É Xisto, tem chiste e insisto
 Se eu digo Xisto 'sta visto

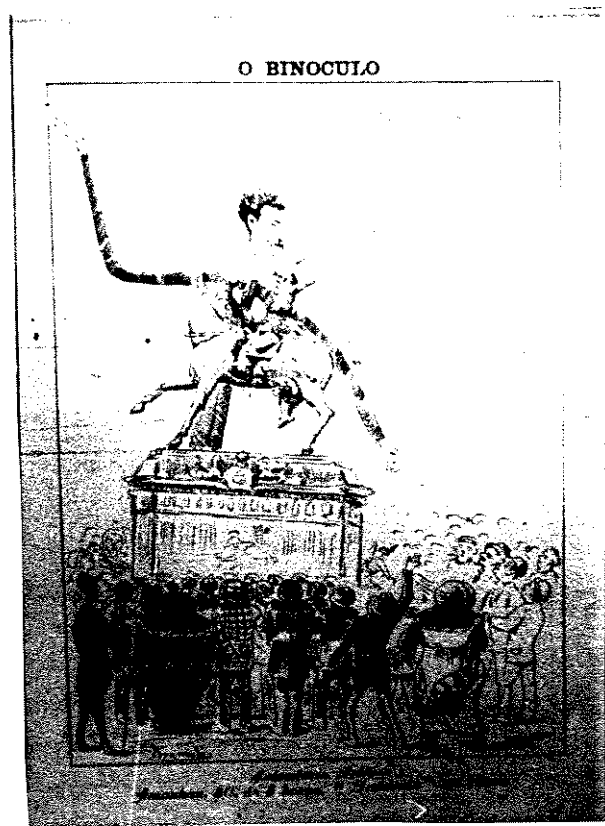
¹²Biblioteca particular de Quirino Campofiorito, inédito.



Retrato do poeta Alberto Oliveira, MASP, São Paulo.



Namoro do Guarda, 1904, Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maia, Rio de Janeiro.





Binóculo, 19/abril/1882, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

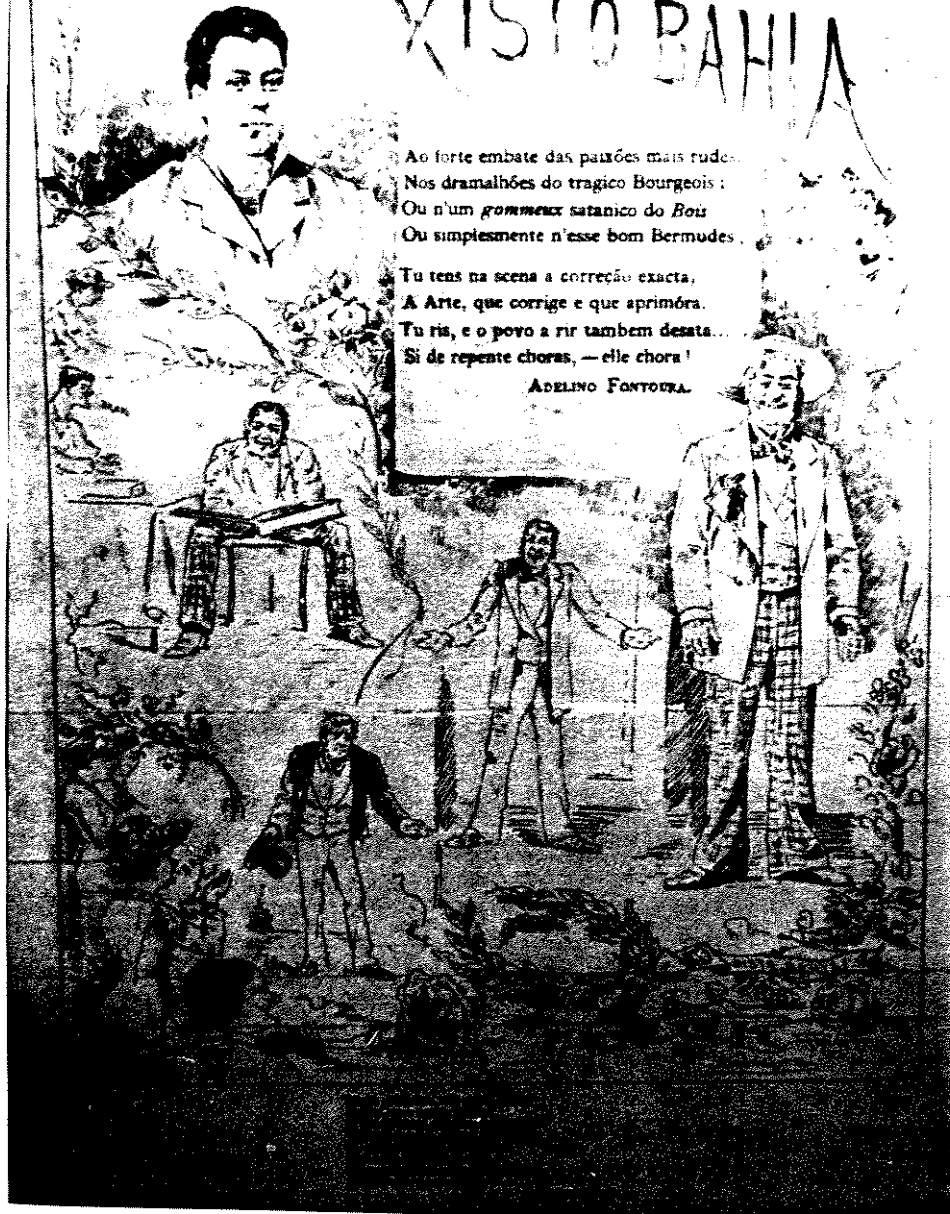
THEATRO RECREIO DRAMATICO

XISTO BAHIA

Ao forte embate das paixões mais rudes...
Nos dramalhões do tragico Bourgeois :
Ou n'um *gommeux* satânico do Bois
Ou simplesmente n'esse bom Bermudes.

Tu tens na scena a correção exacta,
A Arte, que corrige e que aprimora.
Tu ris, e o povo a rir também desata...
Si de repente choras, — elle chora !

ADELINO FONTOURA.



Que não digo Xisto V
Xisto primeiro, eil-o! O Xisto
Bahia, que agora pinto”

(Binóculo, 29/abril. 1882).

Belmiro iniciou-se na caricatura pelas mãos de um mestre – (assinado enquanto tal por Teixeira Leite, Q. Campofiorito, José M. dos Reis Jr.) –; *Antonio Araújo de Souza Lobo*, que atua como professor no Liceu, na Academia, no Colégio D. Pedro II e no Asylo de Menores Desvalidos. Ele descentra a arte da instituição acadêmica, aventurando-se por outras formas artísticas: cenógrafo no teatro provisório de Lopes Cabral e Caetano Ribeiro, fotógrafo, caricaturista, litógrafo, chegando a ter uma oficina litográfica onde se imprimia a *Comédia Popular*; neste periódico Belmiro estréia e contribui no decorrer de 1877-78. Junto com seu irmão, Souza Lobo dedica-se a uma empresa cuja finalidade consiste na execução de retratos, paisagens e na restauração de obras de arte. Por certo, Belmiro apreendeu dele a lição de ser um artista múltiplo.

Souza Lobo desenvolve um intenso debate com a Academia. Primeiro, ao fundar Acrópolis (1867-1874), um centro de convívio e ensino artístico em parceria com Almeida Reis e Rodrigues Monteiro incentivando a pintura ao ar livre e a atualização do modelo humano na confecção da obra, ao contrário da orientação copista em geral, da Academia. Diz Morales de los Rios:

“Ela [Acrópolis] tinha por escopo modificar a metodologia escolar, amparar os discípulos pobres e proteger os artistas ... muito se esforçaram, na docência livre que a si próprios impuseram, para que a educação artística fosse ministrada segundo diretrizes novas: mais amplas, panoramicamente consideradas, e livres de convencionalismo, no sentido da técnica”¹³.

Esse princípio de descortinar novas técnicas, atrever-se a descobri-las, experimentá-las, perpassa a obra de Belmiro. Não que em Souza Lobo se encontre a origem, a fonte, ou a inspiração, mas uma prática artística que percorre uma série de artistas. Tal prática funde-se a uma eficácia

¹³In *O Ensino Artístico 1816-1889*, p. 288.

e estratégia social. No libreto de Souza Lobo¹⁴, escrito por ocasião da necessidade de eleger-se um novo diretor da Academia, dado o falecimento de Thomas Gomes dos Santos, o autor apregoa uma união dos artistas, escandindo os antagonismos a fim de garantir o desenvolvimento da arte, a sua passagem de um estado infantil no Brasil para uma fase de instalação áurea, madura, definitiva¹⁵. Ele alerta para a necessidade do crescimento da arte, pois ela opera enquanto índice de demonstração, por decorrência comprovação, do progresso intelectual do povo seja através do “aformosear” (p. 12) das cidades, seja por narrar a história em seus monumentos ou ainda pela produção de quadros abastecendo os museus. Para além dessa tarefa, a arte contribui:

“para o desenvolvimento moral da nação, base primordial de um reinado, sem a qual a posteridade traçará uma página negra na história da humanidade” (p. 12)

Movido por esse ensejo de espriar a moral internalizada à representação artística, o autor compromete-se com uma perspectiva crítica que dele requer imparcialidade e discernimento. Este último apoia-se na tríade: conhecimento de museus (ele é o conservador da Pinacoteca da Academia, cargo no qual Belmiro o substituirá), conhecimento do processo de execução das artes nas oficinas, e o assenhorar-se tanto da história das artes quanto dos artistas. Dessa forma, transforma sua voz numa opinião autorizada, legítima a tecer tais “Considerações”.

Ele propõe, principalmente, que a Academia irradie-se pelo país, não sob o molde da “academia”, mas sim enquanto oficinas. Souza Lobo retira de Taine essa anterioridade digna das oficinas em relação à academia (historicamente, aquela ocorre antes e num tempo artístico privilegiado: o

¹⁴ *Considerações sobre a Reforma da Academia*, 1874, (Biblioteca Nacional). A respeito deste texto Manuel Bandeira escreve um artigo norteado pela crítica de arte no jornal carioca *A Manhã*, 2/dez./1942.

¹⁵ A imagem solar, iluminista do progresso transparece na trajetória das nuvens, aquilo que obstruí a plenitude da luz:

“Se motivo houve para receiarmos do futuro das Belas Artes em nosso paiz quando apenas nuvens carregadas appareciam no horizonte, é mais para temermos quando em sua marcha ellas se approximam do zenith” (p. 9).

Renascimento), bem como os argumentos de sua eficácia. Nas oficinas se aprende melhor e mais rápido em virtude da intensidade da prática (entendida somente como empiria), o contato estreito com o mestre num meio onde viceja a familiaridade aproximando os aprendizes e instilando a rivalidade: quem faz a mais bela obra? Concepção bastante coerente ao mundo do trabalho e à dinâmica do capital compassada a um vetor moralizante, isto é, no seio da família. Assim, o autor opta por desenvolver a dobradinha, unidade Acrópolis-oficina litográfica. Academia e oficinas devem funcionar como “pastores que conduzam as ovelhas” (p. 17), uma espécie de vanguarda (ele usa o termo ao final da Introdução), do país, sobretudo, do povo através da arte.

Notando a dissonância entre o seu projeto esboçado e a atuação da Academia catalizadora e ordenadora do sentido da arte, ele sugere que esta norteie-se por sua natural espinha dorsal: o desenho. Numa segunda órbita aparece a pintura histórica, a paisagem e a estatuaria, sendo que as outras disciplinas, os outros ramos do conhecimento artístico atuam por refração, refletindo a origem: o desenho. Todavia, é fundamental para a construção do desenho que o artista possua uma carga literária: frequência a Pinacotecas (instituição tão restrita no Brasil), viagens subsidiando sua erudição, pois um pintor histórico necessita de um repertório literário alimentando sua obra.

Mais uma vez o desenho pauta o fazer artístico, conjugando, dessa feita, a importância do assunto narrado, a elucidação da semântica interna à obra de arte. Em algumas caricaturas, Belmiro evidencia o assunto tratado, assinalando a referência e/ou a fonte, como no caso de um comentário travado a partir de uma notícia publicada na Gazeta de Notícias. Ou então, no volume de chistes acompanhados de uma máxima, um diálogo, uma complementação, em geral, imediatamente abaixo do desenho, inclusive com curtas histórias em “quadrinhos” marcadamente no Binóculo, como no caso das “Tribulações de Nicolau”. Belmiro torna-se conhecido pelo seu traço rápido e constante produção, desde uma descrição feita no transcorrer do jantar num cartão à pena do qual participa e retrata Ferreira de Araújo, Angelo Agostini, Arthur Azevedo, Decio Villares¹⁶, aos estandartes do grupo

¹⁶Noticiando em o Paíz, 14/nov./1885, a finalidade do banquete consistia em fundar um círculo que animasse e desenvolvesse as artes no Brasil. Outra tentativa de despolarização a Academia em nome do ideal artístico.

carnavalesco Tenentes do Diabo¹⁷, passando à confecção de propagandas pontuada numa estrofe assinada por Raul em Tagarela, aproximando uma certa queda da arte ao ser executada em série, velozmente:

“Artista, que és deveras valoroso
E sabes o que fazes!...
Mas, nos desculpa, um tempo precioso
Perdes, agora a fabricar cartazes”

(29/nov./1902)

Outra frente menor de sua obra refere-se à produção escultórica, sem prejuízo da sátira, permeando sua arte: o busto em bronze do poeta Gastão Braga, o grupo escultórico do túmulo do Presidente Afonso Pena (1925), *O Gendarme* de 1911; conquanto sua mais proeminente obra dessa natureza será o *Manequinho*, aparentado com o *Gendarme* não só na data, mas também no tom jocoso, instalado, de início, na Avenida Rio Branco, no Jardim da Avenida. A transferência dessa escultura, em 1925, suscitará tanto o repúdio da população¹⁸ quanto um artigo de Belmiro n’O Globo (18/set./1925), considerando o *Manequinho* tal qual um filho, sendo destituído de seu nicho natural, apropriado dado que é “genuinamente carioca”. Por outro lado, ao comparar com a Europa, critica a política de patrimônio e memória no Brasil:

“Careço notar que na velha Europa não se toca em obras de arte sem sérios motivos e sem grandes e longas discussões entre pessoas idoneas e garantidoras do patrimonio nacional”.

Atribui a retirada da escultura a uma rusga de âmbito estrito da política institucional, adversa e longínqua da problemática da arte. De acordo com o artista, esta política repleta de “cupim” (expressão sua) emperra o crescimento das artes, compromete o progresso da Nação.

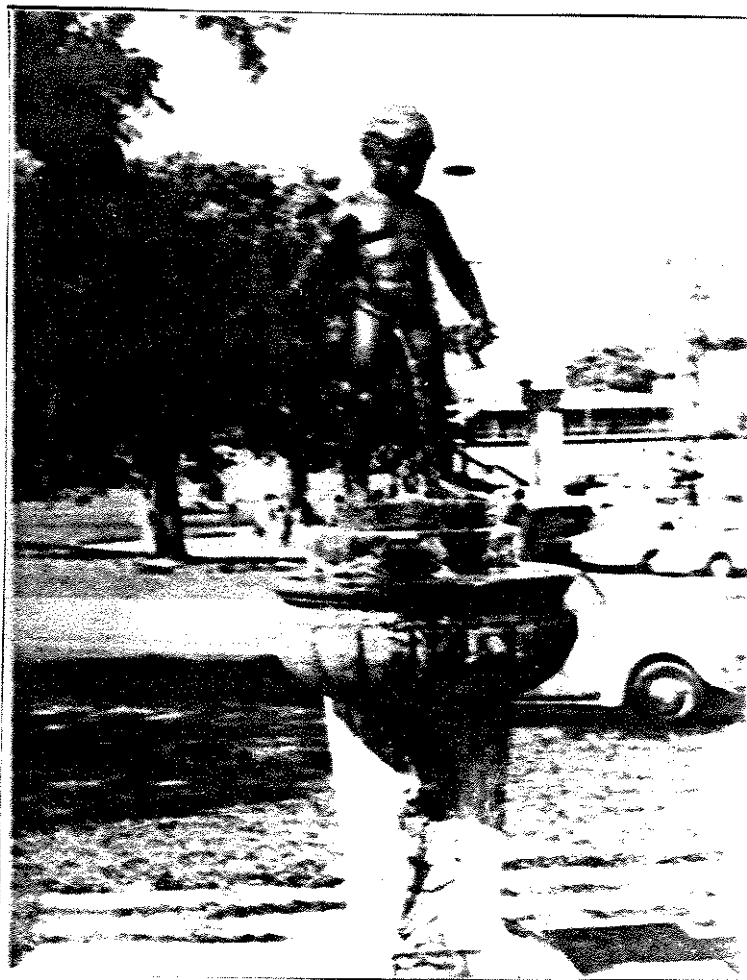
A obra de Belmiro está eivada deste embate da empiria: a lógica da arte residiria no desenho, a construção da obra de arte, com a Nação, com

¹⁷in Carlos Rubens, *Bellas-Artes*, n. 15/16, 1936.

¹⁸Correio da Manhã, R.J., 18/set./1925.



Gendarme, 1911, coleção particular.



Manequinho, circa 1911, instalada na praça pública no Mourisco, Botafogo, Prefeitura Municipal da Cidade do Rio de Janeiro.

o progresso, sobretudo na edificação da identidade do artista que atua num universo social.

Artista de tantos recursos, vencedor de muitas medalhas de reconhecimento obtidas na Academia, em Exposições, Belmiro desaparece e submerge no campo das artes brasileiras, apesar de ser incluído numa série de exposições no século XX¹⁹, não perde essa aura de antigo, passível de esquecimento, um entre tantos, privado de singularidade. Porém, de que modo se efetiva esse esquecimento?

Evita-se, aqui, fundar um escopo revisionista deste artista, pois o revisionismo implica em acreditar na possibilidade de alcançar-se uma verdade primeira ou de maior pureza, refinada, eliminando os erros da leitura anterior. De outro modo, não se busca verificar se esse conjunto artístico se faz consoante, harmônico ou não, a um determinado critério ou a um modelo a que se submeteria e que, de imediato, transformar-se-ia em sua própria explicação já que abarca uma totalidade, por exemplo, “era Belmiro um acadêmico?”. O que significaria avaliar o artista, quase desvendar se ele “acertou ou errou” em seu próprio tempo. Esse procedimento esvaziaria a própria historicidade deste artista. Desta feita, procura-se pontuar as várias falas, discursos – descontínuos, fragmentados – que lentamente conferem um contorno à sua obra e à sua pessoa, atentando que mesmo o não-dito, o excluído, o repudiado, o que nele se nega ou detrata, torna-se constitutivo desse objeto²⁰. Afinal, Belmiro engendra-se, também, num bojo de inteligibilidades.

O Museu Lasar Segall, ao organizar a Exposição de Pintores Precursores do Moderno no Brasil – 1974 – encetava uma discussão sobre o Moderno, recortando e elegendo a existência de experiências que antecipam o Moderno, apesar de não se modularem somente pelo diapasão da Semana de

¹⁹Exposição de Pintura Religiosa (1942), Exposição da Paisagem Brasileira (1944), Retrospectiva da Pintura no Brasil (1953), Exposição Retratos Femininos (1954), Retratos Masculinos (1956), O Nú na Arte (1957), 1974: Exposições Reflexos do Impressionismo; todas no Museu Nacional de Belas Artes. Sempre sob a definição e custódia de um tema no qual se vê contemplado.

²⁰Em *A Governamentalidade* (op. cit.), Foucault salienta as leituras realizadas sobre *O Príncipe*, primeiro onde é exaltado e, depois, as que o abominam. Destas últimas, comenta: “O importante é que esta literatura anti-Maquiavel não tem somente uma função negativa de censura, de barragem, de recusa do inaceitável: é um gênero positivo que tem objeto, conceitos e estratégia, e é em sua positividade que gostaria de analisá-lo” (p. 279).

22.

A respeito desta exposição, Gilda de Mello e Souza afirma a importância de revisitar as obras dos pintores ali arrolados: Eliseu Visconti, Arthur Thimóteo da Costa e Belmiro de Almeida. A autora acrescenta, por necessidade, o fazer artístico de Almeida Júnior devido a forma pela qual apreende o “tipo brasileiro” em suas minudências enredadas, sobretudo, ao cotidiano: os gestos, o trejeito do andar, o sentar-se de cócoras, a indumentária, expressos numa luz que recorda as experiências impressionistas. A autora justifica seu elogio e a introdução de Almeida Júnior nesta série “precursores” devido ao vínculo por ele forjado entre a pintura e os temas nacionais, isto é, o homem brasileiro²¹. Outro artista somado a esta galeria particular da autora, ou seja, os ausentes da Exposição, embora fundamentais neste caráter de precursor, é Grimm. A autora destaca-o em virtude de sua investigação formal da luz e da prática de ensinar ao ar livre, abandonando e rejeitando a luminosidade de ateliê. Grimm envereda pela pesquisa da variação da luminosidade e, durante esta variação, o artista deve aprender a captá-la e a pintá-la, ao contrário do que Belmiro postulava no seu ensino artístico. Porém, nem um nem outro filia-se à mera cópia ou obediência a um tratamento da luz ditado por regras acadêmicas.

Quanto a Belmiro, particularmente, a autora ressalta sua apurada técnica e a vitalidade da sátira em sua obra, não restringindo seu trabalho ao feitio das caricaturas ou aos poemetos, antes, impregnando todo o conjunto de sua obra. A sátira aguça-lhe o senso de observação do cotidiano, voltando-o à sua contemporaneidade. A autora contempla-o como “precursor” pela paleta clara além de sua recusa dos temas nobres ou dignos: os heróicos, os acontecimentos grandiloquentes da História e da Bíblia, as alegorias; não obstante, observa-se algumas raras, e não tão felizes, incursões por esse repertório temático. De acordo com a autora, Belmiro faz-se precursor ao apartar seu fazer artístico da tradição pictórica.

Belmiro já despontara num estudo anterior desta autora²² quando ela investiga a moda como fenômeno datado de importância no século XIX sob os auspícios da burguesia. Considerando a moda e a elegância uma junção

²¹Igual reconhecimento de Almeida Júnior empreende Monteiro Lobato na Revista do Brasil, em 1917.

²²*O Espírito das Roupas - a Moda no Século Dezenove*, estudo dos anos 50 só publicado em 1987, pela Cia. das Letras (S.P.).

delineadora do burguês, e também na medida em que a moda toma para si a tarefa de definir o feminino e o masculino, a autora cita iconograficamente duas contribuições do artista: *Arrufos*, 1887, onde a personagem feminina estirada junto ao sofá, de lado para o observador só se dá a conhecer pelo vestido, pela saia bem talhada, o corpo escondido pelo volume do tecido ao tempo em que é bem modelado, por exemplo, na cintura de vespa, e *Dame à la Rose*, 1905, onde a silhueta sinuosa constrói-se pelo recorte do vestido. Ambos os quadros pertencem ao M.N.B.A. Mais uma vez, o artista salienta-se por embricar-se a seu tempo afastando-se dos temas determinados pelo neoclássico. Belmiro envolve seu fazer artístico num dos assuntos constituintes da discussão a respeito do moderno: a moda, o lugar das roupas, a distinção ao usá-las²³.

De certa forma e na esteira do tema da Exposição, Gilda de Mello e Souza remete ao tópico mais ardorosamente debatido sobre Belmiro o aspecto do moderno ou não. Neste espectro, Frederico Moraes, anos mais tarde, quando comenta a exposição organizada pelo Acervo Galeria de Arte (1984, R.J.), centrada exclusivamente em Belmiro de Almeida vê-se na contingência de compará-lo, distingui-lo da Semana de 22:

“No fundo os modernistas de 22 tiveram razão em recusar Belmiro de Almeida. Sua obra nada tem do espírito “destrutivo” que se queria imprimir ao movimento, sua revolução se faz dentro da tradição. O que ele quis fazer, e conseguiu, foi demonstrar a autonomia da linguagem plástica, dar a cada toque de pincel um valor próprio e, simultaneamente, despojar a pintura de qualquer carga emocional ou subjetiva. De certa maneira, até que se poderia dizer que este lado de sua obra se projeta na modernidade construtiva, que defende a autonomia da linguagem plástica. Só que isso nada tinha a ver com o espírito de 22”²⁴.

²³Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna* destaca a moda e a percepção de como ela intrincheira-se ao universo burguês e moderno do século XIX: o predomínio do negro profundo nas casas, o colorido harmonioso no figurino feminino, o arranjo perfeito entre a subjetividade e a roupa. Daí, seu interesse especial pelo dândy, subvertendo a noção burguesa de moda, no ócio em que vive, refutando qualquer atividade produtiva, quando não, furtando-se e recusando-se a viver neste mundo.

²⁴In *O Globo*, R.J., 3/10/1984. Pela ênfase na sua investigação da linguagem plástica o título do artigo define. “Belmiro de Almeida, o nosso mais rigoroso pontilhista”.



Arrufos, 1887, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Dame à la Rose, circa 1905, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Belmiro sempre escorrega e patina neste movediço: moderno ou não. Ao invés de postular e justificar uma filiação a uma ou outra posição, busca-se entender e destrinçar o que se configura ou se recusa enquanto moderno. Tal disputa pelo moderno (positivando a obra-de-arte) que parametriza as artes plásticas no Brasil calca-se num único conceito? Pretende-se abarcar este campo onde Belmiro emerge sob essa chancela de moderno ou não.

Francisco Acquarone²⁵ arrola uma variedade de telas de Belmiro, entre outras, destaca *Arrufos* e *Manuela* (1924/25, M.N.B.A.), abstendo-se de analisá-las tanto a nível formal quanto temático²⁶, preferindo reportar as reações que tais obras provocaram, pois, através dessa virtualidade de *chocar aquele que vê, o leitor*, Acquarone localiza a condição de artista de Belmiro, o sujeito que abala a sensibilidade comum. *Arrufos* será mais de uma vez comentado pelos periódicos da época; *Manuela* foi rejeitado nos salões parisienses de 1925 acusado de imoral. Contudo, não é na ordem da produção artística que o autor infere essa conotação de moderno a Belmiro; antes, no intuito de elucidar e reivindicar esse caráter ao artista, o autor recupera sua biografia: as experiências pessoais do pintor, as viagens constantes de estudo à Itália, a sua forma única e elegante de vestir-se.

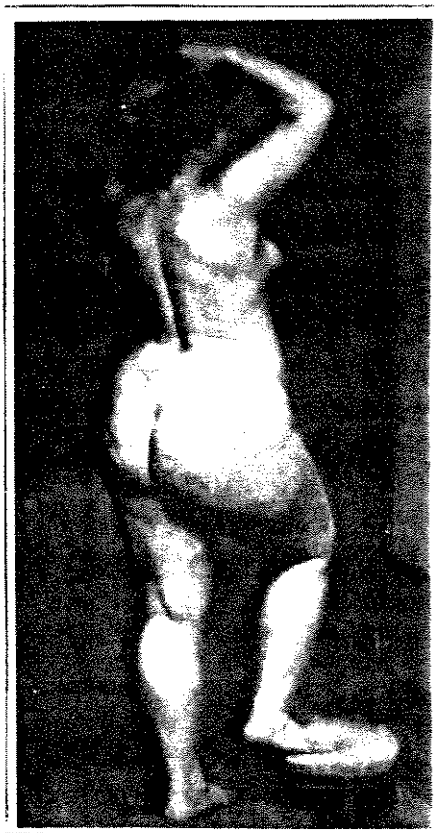
O autor apresenta, numa contraposição no decorrer do livro, Almeida Júnior como um pintor sincero, espontâneo, mas rústico, “simplório no trajar, simplório nos gestos conservando sempre um ar de retraimento invencível”, originando seu provincianismo “sem nunca conseguir adaptar-se aos grandes centros, ao esplendor das cidades civilizadas” (p. 90). Assim, distingue-o de Belmiro: o primeiro enfeuda-se nos ares provincianos (por isso, o tom pejorativo de Acquarone) o último sintoniza-se com a vida europeia, portanto faz-se moderno. Em ambos, atrela a obra de arte a uma decorrência, uma extensão do artista, de sua pessoa.

Pietro Maria Bardi²⁷ reclama a necessidade e a urgência de elaborar-se uma classificação, uma taxonomia das Artes Plásticas no Brasil, um empreendimento análogo ao realizado por Sílvio Romero na Literatura.

²⁵ *Mestres da Pintura no Brasil*, R.J., Francisco Alves, Paulo de Azevedo, s/d.

²⁶ A única pista formal sugerida pelo autor consiste na comparação de *Flagelação de Cristo* de Belmiro e a obra de igual temática desenvolvida por Victor Meirelles.

²⁷ *História da Arte Brasileira - Pintura, Escultura e outras artes*, S.P., Melhoramentos, 1977. O livro é repleto de sugestões intrigantes para a pesquisa das artes articuladas à sensibilidade aguçada e à estrita convivência de Bardi com as artes plásticas.



Nu Feminino (ou Manuela), circa 1924/1925, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Apesar de preocupar-se com esse estudo mais estruturado, ele vislumbra, no Brasil, uma confusão de estilos porque as pilastras artísticas, estéticas não estão fincadas, fixas, pelo contrário, encontram-se em formação, causando um caráter eclético nesta arte.

O autor coloca Belmiro em relevo de diferentes modos: ao citar e reproduzir suas obras pictóricas – *Retrato de Senhora* (col. part.), *Moça Sentada* (Museu Mariano Procópio) – e ao longo do texto considera Belmiro “um dos poucos brasileiros a compreender que Paris não se achava circunscrita à École Beaux Arts” (p. 180), mesmo tendo Belmiro frequentado o ateliê de Julien Lefebvre. Bardi, criando outro fazer iconográfico que foge da monumentalidade do tema e desbravava outra luz para a tela aproxima-o da poética de Whistler e das técnicas de Seurat devido as suas experiências pontilhistas. Tal aproximação assegura mais ainda a importância de Belmiro, ao escapar dos limites impostos pela Academia. Dessa forma, Bardi alia Belmiro e Visconti numa fresta de pintores que iniciam o modernismo no Brasil.

Quando discorre a propósito de Belmiro, Quirino Campofiorito²⁸ rememora-o e, paralelamente, tece críticas à Academia Nacional de Belas Artes, pois um dos componentes que recortam Belmiro enquanto moderno consiste na sua discórdia em seguir e obedecer as regras destas instituições, embora delas proceda sua formação. Também o pensa moderno por suas incursões formais diferenciadas e divergindo do conceito-padrão de arte vigente naquele momento. Belmiro embate-se com os velhos mestres da Academia e essa rixa extravaza em sua obra e combina-se com seu temperamento irrequieto, sendo que, segundo o autor, a sátira, o humor de Belmiro é mais perspicaz, feroz, combativo que sua pintura suave e lírica. Belmiro introduz no Brasil um novo horizonte na pintura ao experimentar as técnicas impressionistas; no entanto, Quirino Campofiorito o critica porque o artista desenvolvia o que se consagrara na Europa, “se demonstrava vitorioso e em fase até de superação, com a atuação dos pós-impressionistas (Cézanne, Van Gogh e Gauguin) que avançaram além da simples pintura da atmosfera e de ar livre, conduzida por Manet, Pissarro e Renoir” (p. 199).

O autor identifica-o a meio caminho do Modernismo, numa situação parcial em virtude do caráter retrógrado do meio cultural brasileiro. O

²⁸ *História da Pintura Brasileira no século XIX*, R.J., Pinakothek, 1983.

meio refreia e impede um pleno desenvolvimento do artista e este, por sua vez, não supera seus obstáculos, não cria o realmente novo: escapando dessa condição de dependência da Europa, desarticulando-se da repetição do que acontece na Europa.

Um amigo fraterno de Quirino Campofiorito, José Maria dos Reis Júnior, escreveu o texto²⁹ de maior fôlego sobre Belmiro, quer pelas informações coletadas quer pela defesa acirrada, edificada como fio-condutor do texto, do quanto este artista descortinou veredas para a modernização da arte no Brasil. Ele estabelece esse moderno em razão da novidade de *Arrufos* ao flagrar um cotidiano burguês, da sua produção pontilhista na *série de Dampierre*, e o caráter experimental de *Mulher em Círculos* (1921, col. part.). O autor instaura um eixo no qual o artista distancia-se da Academia e, lentamente, da preocupação temática. Por outro lado, reafirma-o moderno pelo fato de ter se movimentado por distintas áreas da produção artística: poesia, pintura, escultura, caricatura e, em todas, com desenvoltura.

Na sua *História da Caricatura no Brasil*, Herman Lima atribui a Belmiro um desenho humorístico que vai desvencilhando-se, dissipando as técnicas acadêmicas, suavizando os contornos, abreviando os traços. No escopo de desvendar Belmiro, traça um perfil do artista adstrito à sua personalidade: para compreendê-lo faz-se necessário, imprescindível mesmo, destacar sua boêmia citada por Gonzaga Duque.

De início, despontava uma coincidência entre esses autores, e outros mais: Flexa Ribeiro, Roberto Pontual, Carlos Rubens que instiga uma revisão de um “dos maiores pintores do Brasil”³⁰ pelo que possui de novo e singular. C. Kelly, que não o captura nem no veio modernista tampouco acadêmico, denotando sua leveza, o seu tom irônico, burlesco, como se fosse superficialmente feliz³¹, todos dedicam uma atenção particular ao perfil psicológico de Belmiro, indicado a partir de sua aparência física, conformando-o numa condição de moderno: o gênio inquieto, a vida boêmia, o zelo no vestir-se, o apuro no cavanhaque, os passeios de flâneur pelo Rio, o modo de andar, a estatura baixa sem comprometer o porte altivo. *Todos estes autores mencionavam, citavam, reiteravam um trecho da obra de Gonzaga*

²⁹ *Belmiro de Almeida (1858-1935)*, R.J., Pinakothek, 1984.

³⁰ *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*, R.J., Cia. Ed. Nacional, 1941, p. 140.

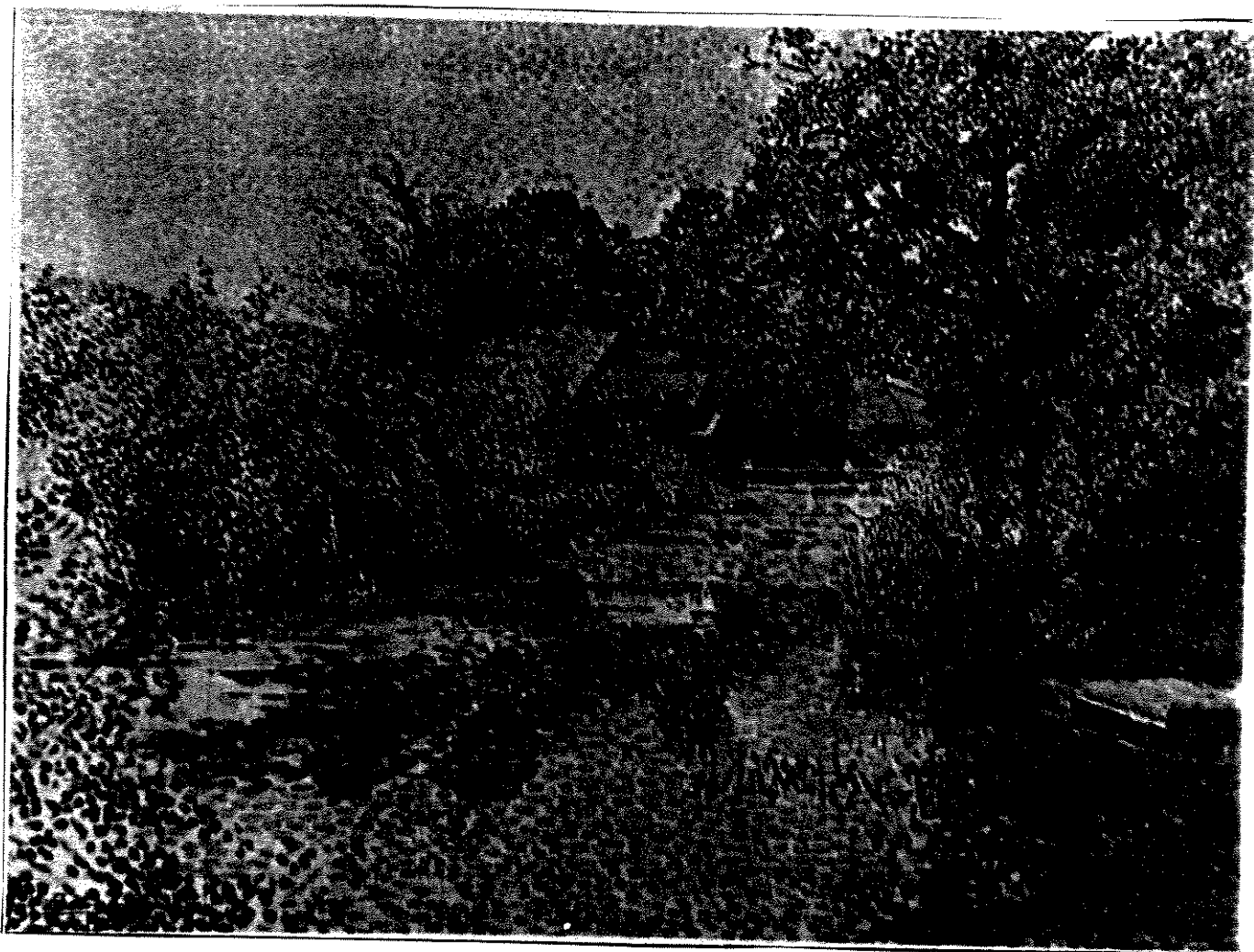
³¹ Belmiro de Almeida, Arquivos da E.N.B.A., R.J., 1958, recorrendo como pano de fundo na elaboração de Belmiro as observações de Gonzaga Duque.



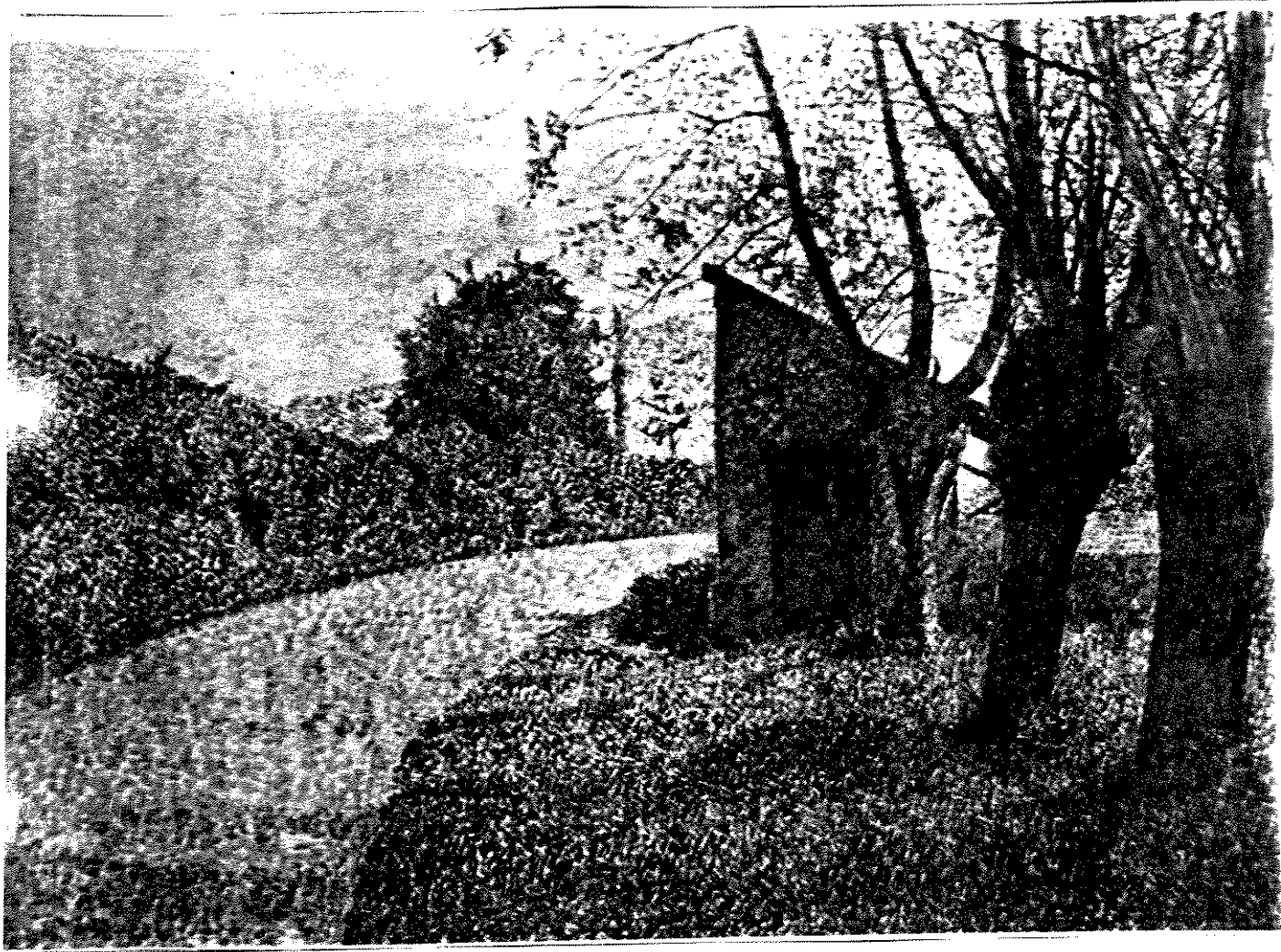
Mulher em Círculos, 1921, coleção particular.



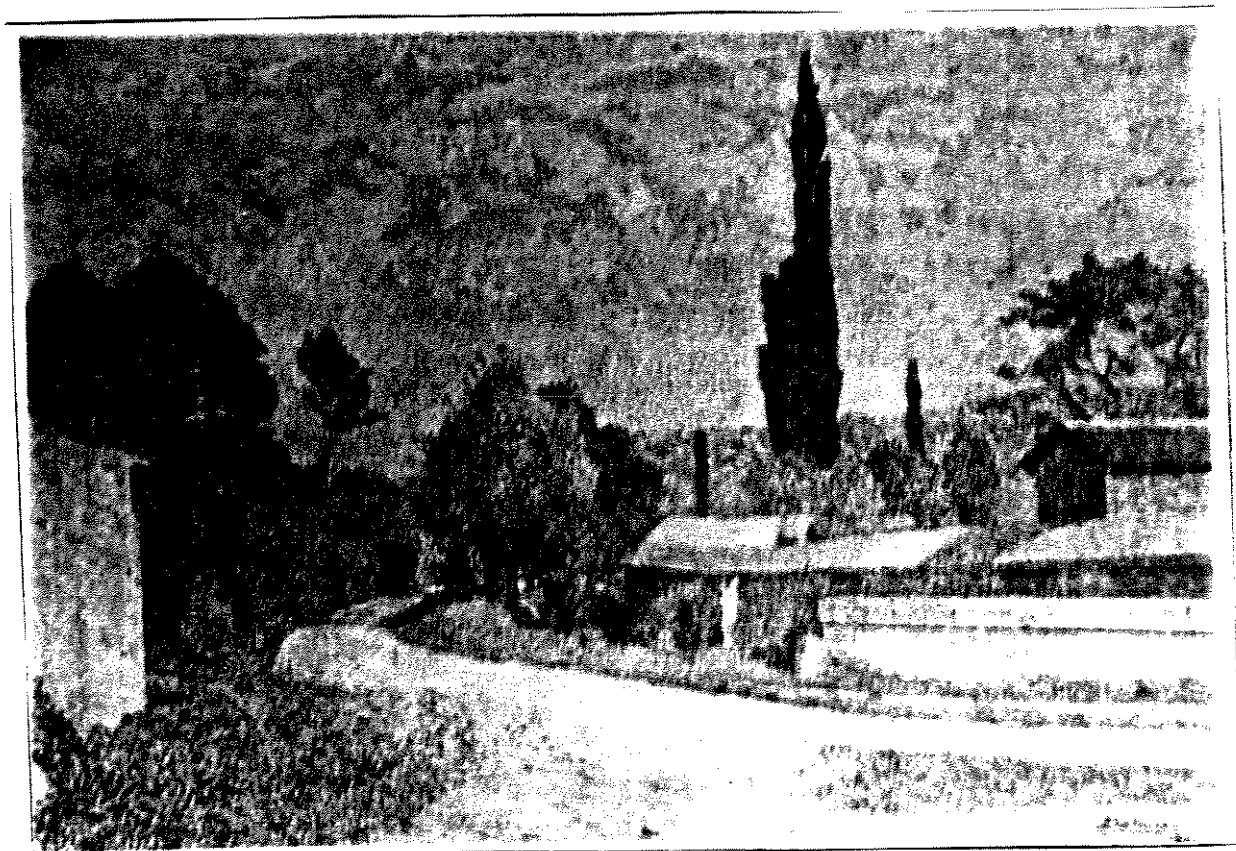
Paisagem em Dampierre (França), 1912, coleção particular.



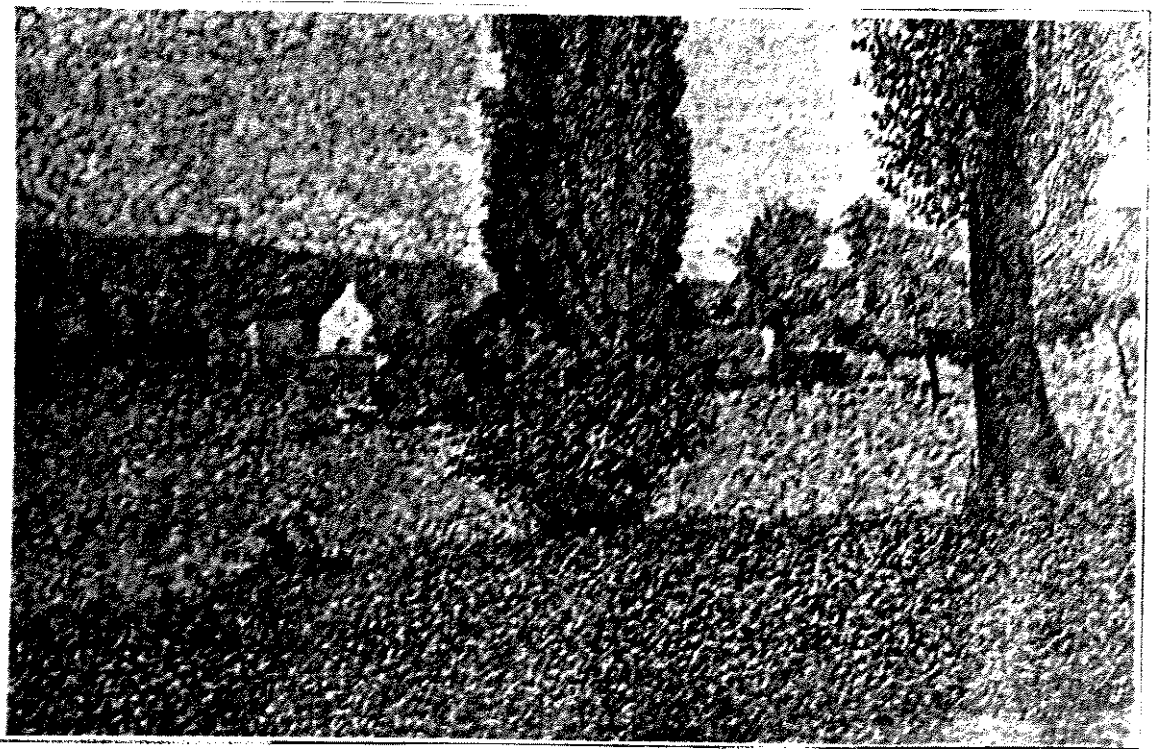
Paisagem em Dampierre (França), 1918, coleção particular.



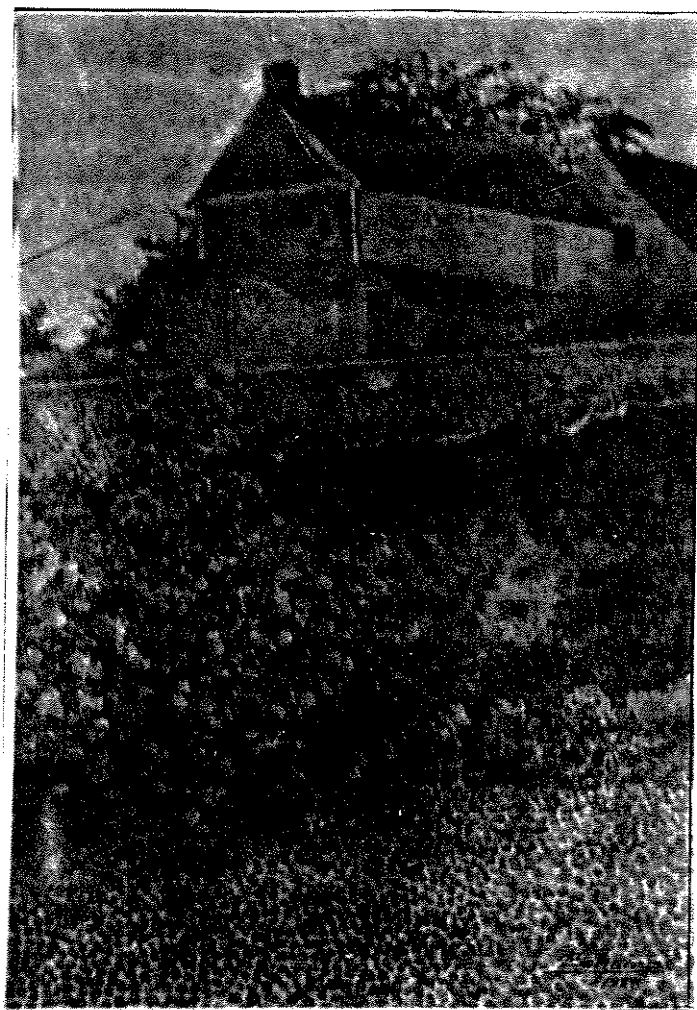
Le Chemin de la Ferme (Dampierre, França), 1920, coleção particular.



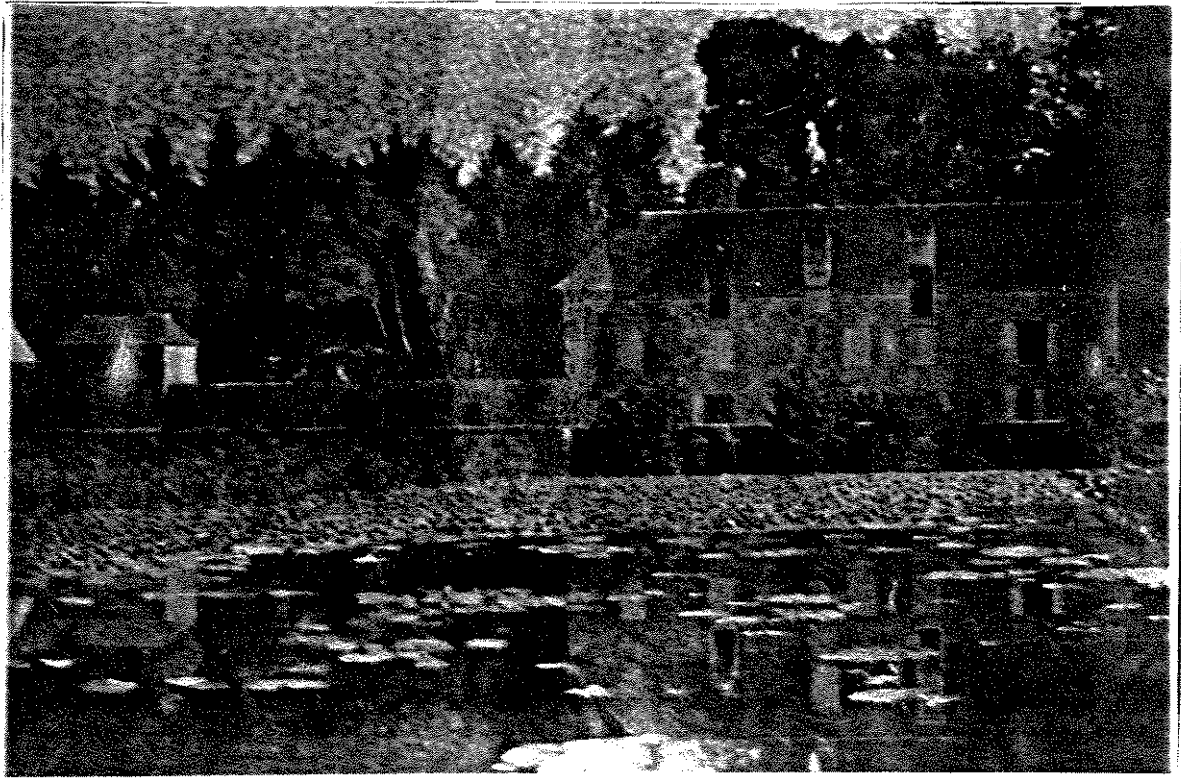
Pont sur le Quillon – Fourchiroles (Dampierre, França), 1920, coleção particular.



Paisagem em Fourchiroles (Dampierre, França), 1922, coleção particular.



Roseira do velho quintal (Dampierre, França), 1923, coleção particular.



Moulin Godart (Dampierre, França), 1927, coleção particular.

Duque versando a propósito de Belmiro onde esse simbolista descortinava no pintor um moderno e sob esse termo explanava o seu fazer artístico.

Mediante esta dinâmica de citação – discurso paulatino, sorrateiro mas profuso, assíduo, nem por isso contínuo – funda-se uma repetição do mesmo parecer; lentamente, vai-se singularizando o artista nesta repetição, findando por estabelecer e cristalizar sua verdade, personificando-o enquanto moderno. O discurso de Gonzaga Duque entroniza Belmiro moderno. Moderno que a Semana de 22 não dá conta, se esquece, não digere. A única voz que aflora este leque de ressonância dá-se no pequeno artigo de Antonio Bento na Revista Gam n. 5, 1967. Ao registrar um dos quadros inseridos *na série de Dampierre* comenta: “é excelente no gênero. Já releva a influência das idéias que conduziram a pintura francesa ao Cubismo através de Cézanne e do próprio Seurat”. Por esta “revelação” e “pelo seu significado museológico, parece-me um documento importante da pintura brasileira da época”. Se de um lado desvirtua-se na questão do moderno posta por Gonzaga Duque, de outro lado Antonio Bento remete ao moderno por conduzir a uma vanguarda (o cubismo).

No Brasil, também esse conceito-estratégia do moderno tem sido renitentemente objetivado, exaltado e selecionado em relação a um movimento artístico (tenha-se presente o capítulo I). Os organizadores e promotores deste movimento artístico reconhecem-se enquanto modernos e na máxima intenção de fazerem-se modernos projetam e realizam a Semana de 1922. Nesta produção de 22, escoima-se e escande-se qualquer outra discussão a respeito de Moderno distinta ou isolada desta freqüência. Em vista disso, 1922 surge enquanto um fato absoluto, inabalável, incontestável, passando a vetorizar a literatura, as artes plásticas, enfim, o domínio das artes no Brasil. Não está em mérito, aqui, saber se há um debate ou um espectro de projetos artísticos que sustentem e mereçam o porte reluzente da Semana mas, antes, nota-se a possibilidade de estarem ofuscados, por esse marco cronológico e mesmo pelo estrondo suscitado, outros projetos e inteligibilidades de moderno e arte.

Desse modo, emerge a singularidade Belmiro de Almeida perscrutada como moderna por Gonzaga Duque. Porém, efetiva-se um liame, um nó, entre Belmiro e o moderno de 22. A ponto do Museu Lasar Segall revigorá-lo a partir da localização de sua natureza *precursora*, ou de Frederico Moraes ao compará-lo a 22. Indaga-se a execução dessa urdidura entre o triângulo

moderno-Belmiro-Gonzaga Duque e a Semana.

Segundo Aracy Amaral, em *Artes Plásticas na Semana de 22*³², o objetivo desta consistia na “derrubada de todos os cânones que até então, legitimavam entre nós a criação artística” (p. 16) e isso acarretaria uma arte nacional, pois ausculta-se o povo e a sua contemporaneidade a ponto de erigí-los em sua matéria primordial³³. A autora seleciona em epígrafe um parecer de Gonzaga Duque que pronunciaria a Semana ao evidenciar a necessidade de alinhar arte e nação, e na ocorrência da Semana, Gonzaga Duque comungaria com uma vontade de ser moderno. A epígrafe diz:

“Esta arte, senhores, marca uma transição de ontem para hoje, representa duas gerações que se confundem, a de ontem que ainda não terminou o seu tempo, e a de hoje que começa a irradiar sob o rastro luminoso da que a antecedeu (...) Falta-lhe o cunho, a marca nacional? Mas, senhores, arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem da tentativa de uma escola” (p. 19).

Todavia, G. Duque *não trata* da Semana e sim da Exposição Nacional de 1908. Aracy Amaral, ao citá-lo, sugere que ele anunciaria uma necessidade de mudança intrínseca à nação, que provém das suas profundezas, e que somente se concretiza em 22. Destarte, alinha-se o moderno em Gonzaga Duque e o moderno – tão polissêmico – da Semana, ainda que em ambos hostilize-se, reverbere-se veementemente contra a Academia de Belas Artes.

Nesta junção, Belmiro apresenta-se como precursor de tal grandeza que obrigatoriamente a autora põe-se a discutí-lo. Ele é várias vezes designado através das reproduções de algumas de suas obras pictóricas no primeiro capítulo, “Antes da Semana”. Também comparece com os anúncios que realiza para o Restaurante Madrid conforme uma linha floral do Art Nouveau, em contigüidade, a autora analisa a introdução desse estilo no Brasil e como se comporta antecipando a Semana.:

³²S.P., Ed. Perspectiva, 1979.

³³Mário de Andrade volta-se ao folclore brasileiro, elegendo-o como quintessência de sua arte em *Macunaíma*. Sendo homem de vanguarda defende e funda uma noção de nacional arraigada e retemperada às raízes populares. Isto não impede que module e embrique-se ao universo urbano como em *Contos Novos*, B.H., Ed. Itatiaia, 1983.

“Nas artes gráficas, o art nouveau emergirá, tardiamente, (...) nos trabalhos de ilustração de Di Cavalcanti inspirado em Beardsley, bem como em Ferrignac além de Belmiro de Almeida e, em certos reclames como o de Bromil” (p. 32)”.

A. Amaral insere Belmiro nesse primeiro momento do livro quando detecta quais os elementos precursores de 22, mostrando de que modo vinham ocorrendo: começando esparsamente, amplificando-se num fôlego capaz de desembocar na eclosão de 22. Mudanças nas artes que se opunham, se distinguiam com relação a Academia.

Mais adiante no livro, quando se detém e explica a Exposição que inaugura o evento Semana, necessariamente discorre sobre a exclusão de Belmiro, justificando os modernistas:

“A escolha das obras e os convites dos artistas não podem ser definidos segundo um critério, a não ser que consideremos como um princípio o fato de serem convidados os artistas jovens que seguiam ou tentavam outra orientação que não a da Academia”.

Nisto assinala a ausência de Arthur Thimóteo da Costa (também presente na Exposição do Lasar Segall). E prossegue:

“Outro caso seria o de Belmiro de Almeida (Cêrro 1858-Paris 1935) o autor do precioso realismo do pequeno quadro Arrufos, do Museu Nacional de Belas Artes, fizera os anos que antecederam a Semana, incursões experimentais e suaves pelo divisionismo de Signac e Seurat tanto na técnica pontilhista como na composição desses neo-impressionistas; bem como uma clara e única experimentação de aparência futurista de que temos conhecimento no Brasil no curioso Mulher em Círculos (1921), onde a dinâmica que caracteriza as obras desse movimento está visível através do retrato tratado, mas não construído, daí o seu pseudo – futurismo – com sobreposições de figuras geométricas.”.

“É possível que os modernistas de então rejeitassem Belmiro de Almeida por terem sido essas obras simples exemplos de virtuosismo e não representassem uma adesão às novas idéias. Porém,

parece-me antes que provavelmente não pudesse ser seu nome cogitado ou por desconhecimento desses trabalhos ou por suas relações com a Escola Nacional de Belas Artes” (p. 139/140).

Belmiro não foi englobado à Semana mais em virtude de um deslize, um acaso dos promotores desse evento, do que propriamente por uma divergência ou alguma ruptura entre eles.

O âmbito das artes plásticas no Brasil principalmente no período precedente a Semana, foi alijado, considerado de segundo escalão enquanto objeto de estudo, surgindo numa condição de subordinação, senão inferioridade, perante as produções artísticas de 22. Além de ser caracterizada pela inércia, incapaz de ajustar-se, sintonizar-se com a modernização devido à rigidez e os apegos acadêmicos, sempre pertencendo e/ou gravitando nos círculos do governo, da política institucional, até por desta fonte provir sua renda³⁴. De certo modo, minimiza-se ou anula-se a sua importância ao relegá-la, julgando que assim neutralizaria suas produções; estas seriam ineficazes, inoperantes. Neste mesmo campo só que em outro sentido, há uma acepção que também desmerece, renega e invalida a Academia e as artes plásticas oitocentistas que coincide com aqueles que filiam-se aos princípios e critérios imprimidos na e a partir da Semana e que passam a ser, intensa e abundantemente, divulgados, espalhados na sociedade.

Não se pretende entronizar a Academia e seu debate artístico. No entanto, visa-se assinalar como ao dessubstanciá-la, revesti-la de defeitos julgando que encerraria sua ação e eficácia, este procedimento não resolve, tampouco a desvenda. Acrescente-se que desfaz-se também de outros projetos de arte tal qual o postulado por Souza Lobo.

No avesso, encerrar Belmiro sob a alcunha de pré-moderno implica entender uma dada temporalidade a partir de outra, ou seja, na ocorrência da Semana, vetoriza-se o passado. Toma-se o anterior pelo posterior. Ao proceder assim, esvazia-se os projetos de moderno do século XIX e impõe-se uma concepção de moderno efetivada pela Semana. Ao cristalizar a Semana, engendra-se uma teleologia ao devir histórico onde Belmiro funciona como um atestado da gestação desse moderno, dessa teleologia, sendo encarado enquanto um precursor. Descosturando essa espécie de quimera,

³⁴ Afora os jornais e as produções artísticas, a documentação básica da Academia dirige-se toda ela, que está catalogada, aos próceres do governo.

pode-se indagar sobre a acepção de moderno proposta por Gonzaga Duque em Belmiro de Almeida.

“Ainda não é história e já não é
vida”

“de quando o Alceu
viu nascer o Tristão”.

Busca-se, por ora, distinguir a elaboração do sentido de Moderno erigido conforme a Semana de 22. E como ao operá-lo, ordena-se o período precedente criando uma dada inteligibilidade a seu respeito que corrobora para o esvanecimento de Belmiro. Trata-se de assinalar as passadas e percalços desta elaboração de Moderno.

Em 1942, na Casa do Estudante, Mário de Andrade faz uma espécie de balanço da Semana. Desta conferência, destaca-se duas passagens. A primeira, onde ele declara o seu assombro por sua própria adesão a um episódio tão ruidoso quanto foi a Semana, atribuindo, a sua participação ao entusiasmo de seus companheiros. Mário releva que esse caráter ruidoso da Semana é extremamente coerente, intrínseco, à experiência de 22 e articula tal evento a um fio de transformações que vinha ocorrendo. Neste fio, 22 se destaca por se tratar de um “brado coletivo principal”; é da natureza

do brado ser ruidoso, dado o ápice (enquanto ação coletiva) que 22 representa Mário recupera e descreve as especificidades que o engendraram: por quê em São Paulo, os colaboradores, os adversários, as reuniões que a organizam, etc. Ao desenhar 22, o autor qualifica tal momento de *destruidor* ao compará-lo a uma fase anterior – recortado por ele – compreendendo de Anita aos puros malditos. Essa fase heróica delinea-se pelo esforço de artistas isolados arriscando-se a discordar, publica e virulentamente, dos cânones artísticos abrindo, assim, as comportas à Semana.

O período de 22 só se completa em 1930 (final da fase destruidora) a medida em que tece uma *destruição* na ordem social. Desta forma, os movimentos do espírito (no caso, as artes) antecedem e antecipam as movimentações e mudanças da ordem social. Efetiva-se a inserção histórico-temporal de 22.

A outra passagem refere-se a própria relação da Semana e, para além dela, do Modernismo com a Nação. O tema Nação é caro a Mário de Andrade. *Macunaíma* (texto por excelência deste primeiro tempo modernista, no dizer de Antonio Candido) consiste numa tentativa literária de captar e abarcar a Nação, por um abraqueamento linguístico só alcançando a partir de uma exaustiva pesquisa estético-antropológica³⁵. Apreende-se a Nação através de uma síntese de (– resultante de um mergulho no –) seu povo ecoado no herói-síntese: Macunaíma e revelado por sua língua, vislumbrado enquanto primitivo, agora, categoria impregnada de positividade ao equivaler a uma civilização verdadeira e necessária, dotada e voltada à sensibilidade. Em *Macunaíma*, o autor exercita um projeto seu de estabilização de uma consciência criadora nacional, *Macunaíma* é um projeto de ordem intelectual explicitado por Telê Porto Ancona Lopez:

“Apesar das contradições do seu pensamento, é a busca de um caminho político que motiva o seu estrido do homem brasileiro nas manifestações folclóricas, pesquisadas como forma do conhecimento. Sabendo qual a tônica do pensamento popular brasileiro, poderia melhor, através da divulgação de elementos folclóricos, levar o Brasil a seu autoconhecimento, para fazê-lo chegar ao nacionalismo e mais tarde ao universalismo, nas artes

³⁵Sobre este vetor na obra do autor, ver: Lopez, T.P.A., *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*, S.P., Livr. Duas Cidades; 1972, particularmente o capítulo: O Verde Folclore.

cultas” (p. 102)

Nas palavras de Mário: “o movimento modernista foi o precursor, o preparador e por muitas partes o criador de um estatuto de espaço nacional”. À arte cabe decifrar, dar a conhecer, configurar o sentido da Nação.

A Semana foi uma recusa, uma revolta contra os parâmetros artísticos precedentes, dito – acadêmicos, propondo uma investigação estética ao invés do respeito e reverência à Arte e, portanto, rompe, com a “Inteligência Nacional” nos termos de Mário. Sua ruptura, note-se, entremeia-se ao debate da Nação e por privilegiar esse elo com a Nação, neste balanço, da década de 40 implica até uma rememoração. Mário critica a si e a seus companheiros pela ausência de uma enfática atuação política e social da Semana. Ao rememorar, ele cobra um engajamento de teor político, bastante coerente a primazia da Nação e de sua história.

Na análise de Antonio Candido destacam-se dois períodos, duas expressões literárias de fulgor artístico no Brasil: o Romantismo e o Modernismo. A. Candido esclarece que esse fulgor deve-se a uma combinação dialética, uma espécie de equilíbrio na relação fundamental da cultura brasileira (“uma lei de evolução da nossa vida espiritual”) encrustada na dinâmica entre o particular e o universal, o localismo e o cosmopolitismo, o conteúdo e a forma; note-se, essa oscilação de uma antípoda a outra constitui a elaboração de um mesmo. Para o autor, o Modernismo erige-se no momento de maior equilíbrio, sobretudo 1930, definido como um instante de frutos maduros gerados por transformações no poder, no terreno sócio-político:

“Na maré montante da Revolução de Outubro, que encerra a fermentação antioligárquica (...) a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada”³⁶.

Se 1930 representa essa harmonia entre a literatura e o social, 1900-1922 (periodização “natural” da Literatura Brasileira desta centúria, conforme o autor) aparece como uma fase pós-romântica, na qual o simbolismo marcado por manifestações espirituais embate-se com o “naturalismo plástico dos parnasianos”. Tratando-se, em seu conjunto, de uma literatura amena,

³⁶Literatura e Cultura de 1900 a 1945 in *Literatura e Sociedade*, S.P., Cia Ed. Nacional, 1985, p. 123.

esvaída de qualquer conteúdo. “Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião, sem abismos” (p. 113). Se nela acaso despontasse algum interesse pela nação, este seria somente um culto ao pitoresco nacional em virtude do gosto exarcebado pela forma, cultuando-a e um teor de permanência, conservação, sem criar o novo.

A esta permanência contrapõe-se, rebela-se 22, entendido enquanto um catalisador de mudanças incluindo uma faceta de arrogância, indagando sobre o destino do homem, do homem brasileiro e nessa operação introduz a cultura primitiva, negra, indígena e suas criações culturais (parte do projeto de Mário de Andrade). A ruptura de 22 conforma-se pelo montante de mudanças ali represada:

“Deixou de lado a corrente literária estabelecida, que continua a fluir mas retoma certos temas que ela – a corrente do naturalismo convencional – e o espiritualismo simbolista haviam deixado no ar” (p. 119)

Igualmente, equilibra-se nesta antípoda: naturalismo/simbolismo, superando os dois termos ainda que deles herde alguns ângulos – 22 elege o menor, o periférico desse momento anterior, deslindando-se de seu fio-condutor e/ou de sua essência. Molda-se um outro, um novo.

Nesta primeira metade do século XX, não significando um fechar os olhos ou um desprezo pelo XIX, antes, justamente por tê-lo em mente, Antonio Candido sinaliza uma íntima ligação e em decorrência, uma semelhança entre a literatura (marcadamente, a sua função), a burguesia e a consciência nacional. A literatura concorreu mais do que qualquer outra atividade do espírito (por exemplos: a ciência, a jurisprudência) na elaboração da consciência nacional, seja nos anos oitocentistas, desenhando o roteiro e os elementos nacionais, seja neste século ao (re)tomá-la antropológicamente³⁷. A burguesia desenvolve sua identidade sob a égide da literatura. Estas categorias (nação, burguesia, literatura), emergem como entidades autônomas, atômicas; todavia, sublinha A. Candido, suas histórias amalgamam-se e tornam-se critérios de avaliação crítica.

³⁷ Mesmo sendo uma categoria cunhada pelo projeto modernista demolidor, devastador oswaldiano não se pode negar o quanto impregnou e floresceu na cultura brasileira: desde o companheiro Mário, perpassando o teatro, a tropicália nos anos 60, só à título de citação.

Essas noções aparecidas no artigo citado convertem-se em algumas inquietações quando comparadas ao prefácio assinado por A. Candido para a publicação da tese de Salete de Almeida Cara (1983). Ali, A. Candido indica no trabalho da autora a instrumentalização de outra acepção de modernidade. Salete Cara perscruta a produção crítica entre 1900-22, investigando como os críticos da época reconhecem a função poética do discurso e como sentiram os nexos da obra face às contingências do momento histórico – quais correspondências e desvios existem. Mas dessa problemática, A. Candido afirma que Salete Cara insiste mais na ruptura e inovação do que na continuidade e na rotina, por privilegiar esse binômio Salete Cara encontra uma modernidade “mesmo fraca”, frisa o prefaciador. Um pauta-se pela permanência, outra na ruptura e por tais critérios externos avalia-se o próprio tempo e as tensões que instauram o Moderno quando procura desvendar a identidade Moderno³⁸.

Salete Cara³⁹ vislumbra essa concepção de Modernidade por salientar a confecção poética das palavras e nesta operação reside a ruptura e a inovação assinaladas por A. Candido enquanto tênue, dado que ele mesmo dissera que neste culto da palavra ancorava-se a produção pós-romântica, volátil e amena.

Salete Cara envereda por esmiuçar os problemas, os limites, os temas dos críticos (Araripe Júnior, Medeiros e Albuquerque, Nestor Vitor, José Veríssimo e outros), perante o simbolismo. Neste viés, afirma uma não-distinção entre os críticos parnasianos e simbolistas, imersos na mesma questão, mesmo variando as atenções, as ópticas. Em consequência desse privilégio da atitude crítica face o simbolismo, ela repõe uma ordem classificatória dos críticos, refaz a hierarquia: em seu edifício crítico-teórico marcado por torvelinhos⁴⁰ Silvio Romero, pouca importância dispensa ao simbolismo ou à confecção da palavra (matéria poética); simultaneamente, neste aspecto, eleva-se Araripe Júnior.

³⁸Mesmo sem o objetivo direto de esmiuçar essa identidade do Moderno, M.E. Boaventura em *A Vanguarda Antropofágica*, S.P., Ática, 1985, p. 5, precisa definir vanguarda e modernismo a fim de poder operacionalizar a pesquisa orbitada na Revista de Antropofagia. Conferindo um teor mais lato à vanguarda por remoer o conceito de moderno, alcançando um contra-discurso, contestando a sociedade.

³⁹*A recepção Crítica: o Momento Parnasiano-Simbolista no Brasil*, S.P., Ática, 1983.

⁴⁰Candido, A., Fora do texto, dentro da vida, in *A Educação pela noite e outros ensaios*, S.P., Ed.Ática, 1987.

Ao término da análise, quando compara estes críticos com críticos ulteriores (Agripino Grieco, Tristão de Athayde, Mário de Andrade e Otávio de Faria) a autora localiza uma persistência e não uma ruptura, uma inovação do conflito: “entre uma sensibilidade de artista, cômico das exigências da escritura, e seus impulsos de intelectual à procura do melhor desempenho de formador na nacionalidade e/ou do trabalho de construção social”⁴¹. Novamente, soergue-se o vínculo estrito e fundamental da arte e da nação, e no campo temático, prepondera antes e no interior de 22.

Diversa desta persistência por ela circunscrita de 1870 até meados de 30, Salete Cara identifica uma outra produção crítica no próprio A. Candido, sensível à palavra, ao estilo, às conexões históricas da obra. Todavia, mais uma vez conjuga-se (e a autora bem sabe disso) a crítica e o compromisso com a “nossa cultura e nossa nacionalidade”, tornando-o instituinte dessa necessidade da concepção de Nação⁴².

Outro crítico, um sistematizador da Literatura Brasileira, Alfredo Bosi concorda e converge com Mário de Andrade e Antonio Candido, no entendimento desse período anterior 22, ao abarcá-lo numa cultura infecunda e provinciana atada ao culto da forma padecendo de um vazio de conteúdo. O Moderno rebela-se, justamente, contra tal cultura. Ao estudar esta época, o crítico localiza, na mesma toada de A. Candido, uma oscilação em forma de rixa entre a escola parnasiana e o simbolismo, o racional e o emotivo, a matéria e o espírito, assim por diante. Apesar dessa oscilação de uma antípoda a outra, o simbolismo herda dos parnasianos (o anterior na esfera temporal, no devir histórico) a “paixão do efeito estético”⁴³. Repete-se o movimento dialético enquanto ordenador da produção literária.

O autor pontua a contribuição do simbolismo ao introduzir e revitalizar o símbolo e sua potência, retirando-o do contexto religioso, embora os artistas mantenham uma atitude de fé ao duvidar da *Ratio Burguesa*. Contudo,

⁴¹Lafetá, J.L., 1930: *Crítica e Modernismo*, p. 116 – cit. por Cara, S.

⁴²O recurso da prudência exige lembrar que nos últimos tempos A. Candido desloca seu debate das máximas Romantismo/Modernismo, para uma verticalização analítica do Romantismo que dilata sua horizontalização pela sociedade brasileira, ao afirmar que até hoje não se desfez essa fonte e vetor romântico da cultura. Num curso de pós-graduação na F.C.L. de Assis. Unesp, 1989, demonstrava esse eixo contínuo, que transparece também na desconstrução de “Louvação da Tarde” de Mário de Andrade pautado numa discussão romântica ver: O Poeta Itinerante, Rev. USP, n. 4, 1989-90.

⁴³in *História Concisa da Literatura Brasileira*, S.P., Cultrix, 1975, p. 293.

o simbolismo não encontrará no Brasil a fortuna que conheceu na Europa, em virtude da ausência de uma realidade histórica-social que assegurasse, alicerçasse, tal expressão artística. Portanto, em solo pátrio, o simbolismo empobrece, cai numa rápida “degeneração”, possuindo um caráter de surto epidêmico e nunca ultrapassando a superfície da literatura oficial, assim, não propicia (tal qual efetivara na Europa) a emergência das vanguardas.

Essa oscilação configura o quadro geral antes de 1922, divisor de águas da Literatura brasileira, resultado tanto das alterações internas do país ao nível do social, (principalmente em São Paulo com o nascimento da burguesia), quanto de uma impulsão externa caracterizada nas correntes de vanguarda européias transmutando o Realismo e o Decadentismo. Só depois de analisar tais correntes, explora as opções estéticas da Semana, afinal estas derivam daquelas.

Se traça a globalidade anterior a 22 não é, todavia, na sua plenitude que esta coincide com o Pré-Moderno, abrangendo as experiências, “tudo” que neste período problematiza a nossa realidade social e cultural, onde elege nesta situação Graça Aranha e Lima Barreto, sem esquecer Euclides da Cunha. Esse viés será retomado nos anos 30 – momento maduro da literatura –, perfazendo uma crítica crucial ao Brasil arcaico. Vitalidade maior da literatura em razão de sua íntima concordância e embricamento com o campo social, já que por Modernismo “entende-se algo mais que um conjunto de expressões de linguagem; se a literatura que se escreveu sob o seu signo representou também uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira, então houve, no primeiro vintênio, exemplos probantes de incorformismo cultural ...” (p. 373). Ele reata com o princípio da elaboração e problematização da realidade social enquanto questão do moderno, forjando uma verdade da sociedade. Nesta lógica, engendra uma história da continuidade encrustrada na dialética e da inflexão causada pelo Modernismo, e como a sua maturidade (anos 30) espelha a nossa condição social, legitimando, concomitantemente, a obra-de-arte por provir e retornar ao tecido social através de um artista mais perspicaz e consciente de seu momento histórico.

Este assentamento da Semana com 1930 – note-se que aqui a Semana

vaticina esta Revolução⁴⁴ – transparece nitidamente em W. Martins:

“Não é fantasioso imaginar que a Semana de Arte Moderna foi a primeira manifestação revolucionária, coletiva e programática, de uma década ardentemente empenhada no processo revolucionário. Já se disse que os modernistas foram os tenentes da literatura e das artes, assim como os Tenentes foram os modernistas da política; a idéia é mais do que uma simples imagem. Se houve uma Semana de Arte Moderna é porque existia um clima revolucionário, que explodiu pelo ponto de menor resistência – tomando com isso consciência de si mesmo”⁴⁵.

Intercalando personagens, atores sociais encerrados numa mesma dinâmica – revolucionária –, entreabre-se a possibilidade de analisar a consciência de cada um deles e, à medida em que esta se expande, vence-se o ultrapassado ao localizar as contradições internas, superando o antagonismo, alcançando, afinal, a revolução. Neste processo, constitui-se a natureza da Semana: superação da dualidade – parnasianismo X simbolismo – até porque o anti-moderno age de modo necessário e complementar ao moderno, e ao ultrapassá-lo executa o desaparecimento do século XIX.

A Semana possui seu próprio prenúncio, a origem da moderna inteligência brasileira, um momento no qual os atores sociais isoladamente preparam a ação maior e coletiva (análoga ao “brado coletivo principal” de Mário de Andrade) circunscrito a 1917 e evidenciado pelas seguintes ocorrências: as primeiras obras de Mário, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida (os três participam da Semana), a fundação da Revista do Brasil, a morte de José Veríssimo, promulgação do Código Civil, publicação da História da Literatura Brasileira (p. 61/79). A partir daí, acirra-se a disputa entre as antíteses: passadismo/futurismo; reação/revolução; direita/esquerda; materialismo/espiritualismo; bastante próximas às “oscilações” de A. Bosi. Existe, porém, um entreato lógico-temporal entre a superação definitiva das antíteses e o Moderno instaurado:

⁴⁴A propósito da construção do fato 1930 e sua vigência na história do país enquanto nascedouro da burguesia, da luta de classes, ver: De Decca, E., (op. cit.).

⁴⁵*História da Inteligência Brasileira*, vol. VI, S.P., Cultix/EDUSP, 1977-78, p. 266. De certa forma, cumpre a auto-crítica feita por Mário de Andrade na conferência de 1942.

“O próprio Simbolismo não era então menos anacrônico que o Parnasianismo, mas tinha encontrado no Penumbrismo, (...) uma maneira sutil de se transformar em “poesia moderna” e de se conciliar com as tendências modernizantes cada vez mais fortes” (p. 94).

O Penumbrismo em si medeia a passagem ao Modernismo; gêmeo da transição.

Apoiada nesta perspectiva da transição – também reconhecida por A. Bosi –, uma série de estudos angulam-se no Penumbrismo, uma poética menor do simbolismo, sob o signo de uma vontade de alheamento deste mundo porque o artista vive num tempo exaurido e desiludido. E “esse veio crepuscular atuaria como uma lenta erosão que, sem o alarido dos terremotos nem o alvoroço dos furacões, deixou marcas profundas e definitivas”⁴⁶.

Num texto anterior, no entanto, na mesma tônica, Rodrigo Octavio Filho⁴⁷ rememora e explica esse momento respiratório, essa zona intermediária que viabiliza a eficácia da passagem sem comprometer ou abalar a continuidade histórica, assim, elege os poetas – Mário Pederneiras, Gonzaga Duque e poucos mais – que comungam um estado emocional, sem jamais formar uma escola. Ainda que suas obras padeçam de uma “inconsciência literária” (p. 65) é passível de perdão, de tolerância, devido tanto às condições históricas em que viviam quanto pelo valor artístico de suas obras.

Forja-se uma unanimidade da ordem intelectual a respeito do Pré-Moderno, sem um estatuto próprio porém bastante atrelado a um eixo histórico, tonificado por um veio marxista, onde, renitentemente, embate-se com a questão da Nação. Desta breve apresentação da formulação teleológica do moderno percebe-se a dificuldade em debater e compreender essa anterioridade à Semana, cognominada de Pré-Modernismo por Tristão de Athayde, apenas na década de 30, na sua *Contribuição à História do Modernismo*⁴⁸.

O termo Pré-modernismo emerge de uma coletânea de artigos datados de 1919/20 originalmente e publicados em jornais, selecionados, por Tristão

⁴⁶in Goldstein, N., *Do Penumbrismo ao Pré-Moderno*, S.P., Ática, 1983, p. 13. O intuito do texto consiste em demonstrar o encaminhamento dessa poética ao Modernismo.

⁴⁷*Simbolismo e Penumbrismo*, R.J., Livr. São José, 1970.

⁴⁸Vol. I – *O Pré-Modernismo*, R.J., José Olympio, 1939.

de Athayde que alerta ao leitor que foram preservados na sua versão primeira. Em geral, os artigos abordam, numa óptica de análise crítica obras literárias editadas a maioria naquele biênio: *Tarde* de Olavo Bilac, *A Mulher e os Espelhos* de João do Rio, as *Trovas Brasileiras* de Afrânio Peixoto, de Menotti del Picchia o *Juca Mulato*, *Sertão em Flor* de Catulo da Paixão Cearense, *A Crítica de Ontem* de Nestor Vitor e outras mais. Apenas um único texto escapa a essa matriz, nele o crítico comenta e envereda pela obra literária, intitulado *A Guerra e a Literatura*.

A essa coleção, Tristão de Athayde embute uma tarefa de cunho histórico e em nome da história: essa série documental traz à baila um período escassamente conhecido e o autor sugere como ponto de partida uma fragmentária noção de assuntos, ensaios e questões regionais. Pouco a pouco essa fragmentação prepara material até analítico, para uma futura visão de conjunto desse passado recente, que:

“Ainda não encontrou quem o fixasse em livros e já não se acha acessível ao conhecimento direto. Já está esquecido e ainda não registrado. É o momento de penumbra mais intenso das coisas que ainda não mergulharam de todo na sombra do esquecimento. Nesse purgatório indistinto vou buscar essas folhas, cujo mérito literário exclusivo é justamente fixarem um ponto-morto na história” (extraído do prólogo de 1939).

Tristão inicia uma seleção documental, a partir do “registro”, espera possibilitar uma compreensão, uma elucidação da história.

O Pré-modernismo não se efetivara ainda numa sólida e exclusiva rua de mão-única com a *Semana*, mesmo que subrepticamente fique essa sugestão; tampouco estava equacionado quer enquanto temporalidade quer no rastreamento e recusado que portava no domínio das artes.

Esta “penumbra” alinha-se a um outro obstáculo na confecção da história do Brasil – empecilho que Tristão já notara nos artigos escritos antes das colocações acima citadas. Uma coerência rege essa eleição de 1919 a 1920. Inexiste também uma globalidade na esfera da Nação: esta encontra-se em processo de formação. Analogamente, a raça constitutiva da Nação enfrenta este mesmo conflito: destituída da uniformidade, apesar de almejá-la, enquanto vê-se mergulhada num enredo de fusão. Não se possui um contorno completo, um desenho preciso da história e do país: “o território ainda não

foi ligado com método e eficácia; uma nova língua lentamente se está formando; o espírito da nacionalidade ainda não se desprende das tendências individuais e regionais” (p. 74). Isto, sobretudo o drama da raça (cap. XVII), explica e resume o desconcerto da história e o desequilíbrio da vida intelectual.

Entrosado a esta fragilidade do país, das suas atividades artísticas, de sua própria história, o artigo de Tristão A Guerra e a Literatura tematiza e investiga as decorrências no campo literário da guerra de 1914. A premissa do texto reside que a cada tempo histórico de ação (a guerra em si) segue-se um tempo de criação, recuperando os exemplos dos Condottieri, a Vítor Hugo e Goethe e por aí afora, numa transformação da energia. De 1914 presume que uma nova vereda criativa florescerá e já descortinando alguns índices dessa trajetória imediatamente após a guerra revigora na França o neorealismo destronando o movimento decadentista que se pautava pelo escapismo, o refúgio no ópio e no haxixe, tornando o requinte superlativo. A guerra provocando a dor pode “fertilizar a inspiração, se o tempo decantar o fel que a corrompe” (p. 236): purga-se o frívolo, a queda, pela guerra, reintroduzindo a energia da ação no terreno decadente da criação artística. Os resultados não transparecem aos contemporâneos da guerra; no entanto, tal dor não será em vão dado que infla o fôlego da geração seguinte, profetiza:

“A literatura baixará dos cenáculos e grupos de aristocracia intelectual para o meio da multidão, sem se perder nela” (p. 242).

Fixado nesta guerra redentora, o autor insere o Brasil nesta transformação pelos abalos que aqui repercutirão, apesar do Brasil não partilhar de um contato direto com esta realidade; por isso, seus ecos serão mais amenos ou mais retardados se comparados à Europa. A tarefa última desses ecos consiste em “sanear as fontes de nossa inspiração” (p. 245), escandindo o preciosismo, o gosto pelo requinte, pela degeneração, penetrando junto a um público maior e principalmente porque esse requinte faz-se perigoso por ser incoerente e corrosivo ao princípio da Nação.

Nesta fundação do pré-modernismo, feita por Tristão, vigora uma coletânea de anseios pela mudança. A metamorfose embrica-se a uma convulsão social do porte da guerra, a primeira a se projetar Mundial, parale-

lamente, nas críticas apresentadas durante os artigos manifesta a natureza débil do país, existindo apenas esboços do tipo; da literatura, da história, da crítica nacionais. Na ausência – nem um pouco neutra – dessa globalidade, desponta um misto de insatisfação e certa esperança, sinalizada, esta última, na energia – esquivando-se da ruínas – da guerra.

Num consenso geral, minuciosamente argamassado, o premodernismo equivale a um terreno lacunar, vazado e esgrima-se com essa natureza fluída, lábil, temerária por escorregar em extremos diversos, precária como se não fosse a trama do conhecimento – resultante do trajeto de embate entre o sujeito que conhece e o saber – que ao naturalizá-lo enquanto objeto, assim o designasse. A tensão maior reside nesta trama nada inocente.

Num breve e instigante texto do início da década de 80, Luíz Costa Lima⁴⁹ alerta quanto a um risco do debate de continuidade ou não entre o século XIX-XX. Abandonando uma possível preferência, ele aponta o quanto o século XX encontra-se impregnado do século XIX, constituindo-se no próprio *limite* da reflexão. Ora, esse limite efetiva-se devido ao desconhecimento dos oitocentos, tal limite “é menos indicador de uma ruptura entre sua cultura e sociedade frente à nossa do que sintoma do nosso embaraço ante nossa própria paternidade cultural” (p. 31).

Não há parto sem sangue e um tanto de crueldade. Nesta atitude assinalada, a *origem* da identidade nacional permanece ilibada, intangível, por extensão: nesta estratégia de desconhecer o século XIX, evita-se indagar sobre as vulnerabilidades e auto-referências da cultura, da identidade do ser – inclusive atual –,entremeando-se ao debate da Nação.

Esparça e pontuadamente, os anos 80 empreendem uma espécie de garimpagem pelos oitocentos, em consonância a esta clave de insatisfação mencionada por L.C. Lima, fazendo emergir facetas da conformação do país. F. Foot Hardmann⁵⁰ investiga a instalação dos trilhos da estrada de ferro sob a égide da burguesia, enervando-se à selva amazônica no projeto da Ferrovia Madeira-Mamoré regido e auto-proclamado enquanto signo da Modernidade. Neste empreendimento, ele recupera toda uma arqueologia da imagética e do significado do trem, sua *exhibitio*, rasgando territórios

⁴⁹A Crítica Literária na Cultura Brasileira do Século XIX, in *Dispersa Demanda*, R.J., Franciso Alves, 1981.

⁵⁰Op. cit. cap. I. Esta preocupação com a Modernidade sem fissura ou transição já evidenciava-se em *Nem pátria, nem patrão*, de 1983.

abandonados, estéreis, inhóspitos, desintegrados, marginais. Quando o trem os atravessa, imediatamente arrebanha-os, acolhe-os neste emblema do Progresso. Na obra de Hardmann, o rasgado se revolta, e insubordinado impede, danifica, envergonha, porque derrota esse signo da Modernidade: a ferrovia. Toda a natureza funciona – a par dos homens, trabalhadores, contrapelo desse domínio burguês – enquanto um obstáculo, uma recusa à incorporação desse artifício, desta máquina engenhada pela lógica do capital. E deste tornada símbolo, quase que com um estatuto mítico. Este acontecer moderno inscreve-se no século XIX e submerge esquecido pelo constrangimento que causa aos seus arquitetos.

Enveredando pela produção literária na virada do século e sob uma premissa benjaminiana, Flora Sussekind⁵¹ interroga as conexões entre a literatura e as novas formas de artes – todas reprodutíveis – neste momento. Não se trata apenas de que modo são tematizados, eleitos enquanto assunto nos textos de cunho literário mas também a sua emergência na forma e na própria confecção artística, enfim, pretende uma distinção da produção literária dessa época em relação a “uma paisagem tecno-industrial em formação” (p. 15), mudando a natureza da obra de arte conforme ponderara W. Benjamin.

Em artigo recente, José Paulo Paes⁵² propõe o empréstimo da lei da obnubilização formulada por Araripe Junior (1893) a fim de refletir o processo de sincretismo (mestiçagem, segundo Sílvio Romero) vital à cultura brasileira. Esta dinâmica perpassa o projeto da cultura brasileira desde seus escorços no século XVI até a atualidade, serpenteando também no bojo dos modernistas, se bem que a “pertinência” da obra modernista gera a sua relevância perante o geral da literatura. Se neste ensaio, o autor instaura uma questão que porta em si uma trama literária (no caso, um conflito perene entre civilização X barbárie) atravessando o tempo histórico, num artigo de 1983⁵³ defrontava-se diretamente com o problema do pré-Modernismo,

⁵¹ *Cinematógrafo de Letras – Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*, S.P., Cia das Letras, 1988.

⁵² *A Aventura Literária*, S.P., Cia das Letras, 1990, particularmente o ensaio *Cinco Livros do Modernismo Brasileiro*. Recorde-se que no decorrer do livro destila-se uma insinuação quanto a uma certa barreira que os modernistas produziram que impede a expansão da literatura brasileira.

⁵³ O art nouveau na literatura brasileira in *Gregos e Baianos*, S.P., Brasiliense, 1985.

notando sua ambigüidade e ao estudar as obras daquele período⁵⁴, lentamente, foi-se desenhando uma idiosincrasia, ao contrário, da dubiedade). O estatuto da literatura desse momento assemelha-se à produção das artes plásticas, sugerindo por isso uma extrapolação do art nouveau à literatura, considerando a função do ornamento não frívola, indiferente, mas necessária e orgânica, um apelo ao enfeite prezando bastante e simultaneamente o efeito da linguagem, o gosto pelo sinuoso e por essa vida urbana, caústica (elege João do Rio representante maior da prosa neste momento, e Augusto dos Anjos o poeta por excelência), a conversão do literato num dândy, a preferência por temas refinados, mundanos, povoados por uma fauna de personagens arruinados, sendo muito fatais.

Neste dispositivo de saber, instaura-se um reverso que não escapa à órbita e ao domínio do Moderno.

“E ahi está em nosso tempo, diante do nosso nariz,
uma Arte nova desmantellando todos os estafados
moldes conhecidos, de interpretação e feitura, sem
que vossês dêem fé da sua existência”.

Camillo Prado

⁵⁴Esse procedimento de compreensão específica e lacunar de obras amplifica-se a ponto do seminário Pré-Modernismo organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, publicado em 1988 reunir uma série de artigos nesta situação, estudos verticalizados em singularidades.

De um lado, Belmiro submerge face a implantação e consolidação do moderno vincado na Semana de 22. Na outra ponta, instaurando uma espécie de antítese de modeno-22 desponha a relação entre Gonzaga Duque e Belmiro, visível a partir de um efeito de repetição, de citação contínua do escrito do primeiro entronizando o último enquanto moderno. Essa relação abrange mais do que uma correspondência, uma analogia ou um laço enraizado numa amizade sólida, antes, permeia crônicas, comentários, análises históricas; daí, a importância da série documental. Literato e pintor, que relações travam⁵⁵?

Gonzaga Duque (1863-1911) representa na produção simbolista um dos poucos instantes de nobilidade⁵⁶ desta prosa com o romance *Mocidade Morta* (1899) e um livro póstumo: *Horto de Máguas* (1914), reunindo poesias em prosa (Sapo, por exemplo), contos. Nesta coletânea, os textos pautam-se em episódios, situações de caráter místico, explorando o ocultismo ou o estado de alma da personagem, onde os mistérios fascinam, atordoam e até causam a morte das personagens – o caso, em *Confirmação*, de Carlos Fragoço cuja morte resulta da sua curiosidade pelo Espiritismo. As personagens desenvolvem-se em ambientes de requinte – a presença constante do Oriente, da Índia, das otomanas, das estações de água, da educação na Europa – e perseguem a emoção rara, nobre, sublime e singular. Mário, seduzido e interessado pela metempsychose, vai ao limite de rejeitar a oportunidade de amar Eugenia devido a parentela rude da moça e a “sua vulgaríssima educação de menina romântica”⁵⁷. Nesta busca pela emoção esmerada, avessa ao universo burguês, privilegia-se experiências, alusões de ordem puramente estéticas.

Essa recusa pelo mundo burguês não significa uma adesão ou um retorno

⁵⁵Há uma intensificação dos vínculos entre as Artes, neste momento, e este diálogo profícuo revela a própria elaboração do estatuto da arte. Para tanto ver: Praz, M., *Literatura e Artes Visuais*, S.P., Cultrix, Ed. USP, 1982. Starobinski, I., *1789: Os Emblemas da Razão*, S.P., Cia das Letras, 1988; como nas artes vigora uma tensão entre luzes e trevas discutindo o paradigma de que o Iluminismo só se constroeu pelo parâmetro da Razão.

⁵⁶No sentido de sua nobilidade ver: Moises, M., *O Simbolismo*, S.P., Cultrix, 1973. Muricy, A., *Panorama do Simbolismo Brasileiro*, R.J., Departamento de Imprensa Nacional, 1962.

⁵⁷O título do conto insinua o gosto mórbido atravessando o livro: *Ciume Posthumo in Horto de Máguas*, R.J., Benjamin de Aguiar, 1914, p. 60.

à natureza. Longe desta, amplifica a vitalidade do artifício afastando ainda mais o artista e a arte da natureza; à não há descanso, mesmo porque sequer é procurada. O ápice desse artifício emerge em *Às Avessas* de K.-K. Huymans, onde o protagonista dândy Jean dés Esseintes, último varão, um decadente desta prestigiada família, chega ao extremo de artificializar, desnaturalizar, uma tartaruga encrustando em seu casco um jogo de pedras preciosas que acarretam a morte do animal. Se o animal a personagem ou o artista está morto ou vivo, pouco importa, visto que prefere-se o fremir, apesar de ser um estado momentâneo, da emoção que virtualmente desdibra-se até o artista. Esta acepção de artifício atravessa a produção de Gonzaga Duque.

Gonzaga Duque não se restringe apenas a literatura, atuando também numa produção nucleada na crítica e na história das Artes: *Arte Brasileira* (1888), *Graves e Frívolos* (1910) no qual o tom nefelibata, decadente, será estudado numa exaltação a Rops, à mulher enigmática de Puvis de Chavannes, ou ainda na fruição estética suscitada pelas composições de Wagner. Nestes textos transparecem igualmente um gosto pela palavra rara, pela construção cifrada, erudita, rebuscada. Analisa tanto o movimento artístico nacional quanto internacional a fim de estabelecer as nuances de cada um deles, embora estejam sob o manto da contemporaneidade. Possui outra obra póstuma, desta feita dedicada às artes: *Contemporâneos* (1929). Afora isso colabora assiduamente na imprensa, sobretudo assinando críticas para a Revista Kosmos⁵⁸.

O problema e o apelo da visualidade no conjunto de sua obra transparecem de várias maneiras: primeiro, num nível temático enquanto ficcionista e crítico das artes plásticas; todavia, inexistente uma dicotomia entre esses universos, não encontram-se isolados, ao contrário, um substancia-se no outro, entrelaçando-se. O romance *Mocidade Morta* tem um dos seus eixos numa disputa artística entre o velho, arcaico de princípios acadêmicos e a implementação do novo nas artes. Segundo: vigora uma aguda dimensão visual em seus textos de ficção, a visualidade enforma, aliando a descrição da situação às metáforas visuais, tonificando o caráter da sugestão ao leitor:

⁵⁸Antônio Dimas ao pesquisar a Kosmos, edificando uma mitologia urbana, vê-se na contingência de alongar-se sobre este autor dada sua extensa e fértil participação. in *Tempos Eufóricos (análise da Revista Kosmos - 1904-1909)*, S.P., Ática, 1983.

“Vinham-lhe à boca os versos de Wilde como um revolver de pérolas que saíssem dum coração sangrando; sonetos de Mallarmé, serenos e misteriosos como deuses de pedras na sombra roxa dum bosque; quadras de Samain que parecem escritas sobre veludo negro como estilete de ouro candente... Uma emoção, esmerilhenta de fino pó de rubis triturados, ruborizava, em *lavis d’aquarela*, a brancura ártica da sua pela ...”⁵⁹.

Ao debater a visualidade, concomitantemente, o autor instaura-a. Por vezes, os recursos da construção literária, da ficção, adentram os textos de arte, como no Salão de 1906 (In *Contemporâneos*), onde uma personagem, casualmente encontrada na rua acompanha o autor a esse evento, colaborando no fio condutor da crítica, pois o diálogo entre eles facilita a passagem de um quadro a outro, de um parecer a outro, embora sob a maestria do crítico. Ou então quando, ao apreciar o Salão de 1906, cria uma analogia entre o salão e uma senhora desconhecida que o encanta, “um bom augurio”⁶⁰ que o guia, sem qualquer conversa entre eles, pelo evento, pelas obras. Tampouco importa-se em descobri-la, pois o fascínio que desperta não se restringe à esfera intelectual:

“Ah! ... percebo que se me foi o bom humor depois que aquela formosa dama de lindos olhos partiu. E quem seria? ... Ora que me importa saber quem seria tão donairosa senhora! Uma deusa, talvez, descida à terra para dar a um pobre mortal, arruinado e triste, a alegria necessaria á sua penosa missão... [visitar o Salão] De qualquer forma, verdadeira ou imaginaria, deusa ou simples madama tres estrelinhas, de qualquer forma, uma linda mulher! Isto basta” (p. 133).

A relevância de Gonzaga Duque foi notada entre seus pares, não somente pela sua boemia e o tom extravagante de sua personalidade⁶¹, mas pela sua

⁵⁹ *Horto de Máguas*, p. 60.

⁶⁰ *Contemporâneos*, R.J., Typ. Benedicto de Souza, 1929, p. 115.

⁶¹ Em consonância aos malditos franceses e a identidade do artista neste momento. Luiz Edmundo assim o descreve: “É alto, fino, elegante, usa uma barba à Cristo, negra e bem tratada, emoldurando o rosto pálido, onde dois olhos meigos profundos brilham através de suas lentes de cristal” in *o Rio de Janeiro do meu tempo*, p. 551

elaboração intelectual. Nestor Vitor, ao falar de *Graves e Frivolos*, confere-lhe um destaque:

“Além disso, outra qualidade que há nesse livro é a de revelar-se no escritor uma cultura relativa às artes plásticas que nos aproxima da cultura do tempo como nenhum outro homem de letras até então conseguira”⁶².

Sob tal apreciação, Andrade Muricy o salienta ao qualificá-lo de “o primeiro livro civilizado, refinado da nossa crítica de arte”.

O exercício crítico de Gonzaga Duque não se perfaz na crônica da vida artística encarada apenas como acontecimento social ou, circunstancialmente, comentando as obras artísticas numa pura fruição estética; ao invés disso, objetiva conhecer a obra-de-arte, decifrá-la com as chaves do intelecto. Ele detém-se na obra-de-arte vinculada ao artista, à sua figura e a sua personalidade, estabelecendo entre eles um nó intrínseco: entender a obra de Vitor Meirelles remete, necessariamente, a Vitor Meirelles, há uma indissociabilidade entre um e outro.

A par dessa literatura de ficção e crítica, G. Duque escreve e publica livros a propósito da história do Brasil: *Revoluções Brasileiras* (1898), adotado pelo ensino oficial da capital federal e dos estados do Rio de Janeiro e Paraná, e *Marechal Niemeyer* (1900). O campo da história entranha e vetoriza sua compreensão da arte e do país, inferindo, inclusive, o lugar da arte que concorre para o estabelecimento da Nação.

Na segunda parte de *A Arte Brasileira*, persegue as “Manifestações” das artes plásticas na passagem da colônia ao império, não adstrito ao estatuto formal do país, mas como vai se desenhando essa autonomia, qual a sua origem e como a arte contribui na descoberta da identidade nacional. Porque a arte encarna o povo e emana da nação (por isso, o título dessa parte do livro), mantendo a mesma natureza e qualidade de um e de outra; em si, combina os dois num sistema de analogias. Neste trecho da obra, começa a reivindicar do artista a sua atuação comprometida com seu próprio tempo, menosprezando os descompassados com as suas respectivas

⁶²in *A crítica de arte na obra de Gonzaga Duque* in *Obra Crítica de Nestor Vitor*, vol. III, R.J., Fundação Casa de Rui Barbosa/Curitiba, Secr. do Estado da Cultura e do Esporte, 1979, p. 241

contemporaneidades. O artista investe-se de uma função social. Logo, ao comentar Delfim da Câmara diz:

“Falta-lhe o modernismo, esquisita maneira de fazer e de ver as coisas que caracteriza as obras do nosso século”⁶³.

No segmento seguinte de *A Arte Brasileira* descreve os “Progressos”, no qual a maioria dos pintores filia-se de um modo ou de outro à corrente estética dos artistas de uma geração anterior, ainda aqui a relação com a nação não se coloca:

“O romance, a poesia e a história do país nenhuma influência tiveram n’essas obras que permaneceram invioláveis ao pallido alvorecer do pensamento nacional” (p. 241).

Neste tempo histórico, ele particulariza as suas análises amalgamando a pessoa, a subjetividade do artista e sua obra, constituindo uma unidade. Deles se sobressaem Vítor Meirelles e Pedro Américo. Embora arautos da pintura histórica, padecem do mesmo mal de Delfino da Câmara, apesar de relevar o apuro técnico desses pintores, além de apontar proporções distintas quanto a disparidade com a contemporaneidade. O crítico, ao argumentar, delineia uma detalhada apreensão de *A Batalha do Avay*, desde seu instrumental técnico (o artista desenha o movimento e não a linha, por exemplo), passando pela individualidade do artista (mostrando a maneira pela qual esse quadro, espetáculo da ação harmoniza-se com *Holocausto*, uma peça literária de Pedro Américo), até inquerir se a veracidade interna do assunto corresponde ao narrado na tela. Gonzaga Duque acusa Pedro Américo de pouco pesquisar e, pior, assenhorar-se do assunto pela ótica errada, como em *Joana D’Arc*, onde considera a camponesa através de numa imagem bíblica, desrespeitando sua existência histórica, desvirtuando a fidelidade ao assunto (p. 134-135). Depois, compara a obra de igual temática de Vítor Meirelles, a *Batalha dos Guararapes*, definindo o que cada um vislumbra na batalha.

O autor reconhece Grimm especialmente por retirar a aula das quatro paredes, findando com o “copiar de quadros e preparar palhetas” (p. 171), no entanto, a deficiência desse artista reside em não saber *ver*, em não

⁶³R.J., Lombaerts, 1888, p. 92.

sentir, sob um signo pessoal, a natureza. Neste sentido, ele desconfia da cópia, pois a imitação só “realça o mérito do original” (p. 119). Desfilam ainda Henrique Bernardelli, Rodolpho Amôedo, Décio Villares; enfatiza, porém, Belmiro de Almeida...

Em grau de importância, aproxima-o de Pedro Américo e Vítor Meirelles, únicos além de Belmiro a que dedica capítulos inteiros e específicos. Cabe diferenciar: os dois pintores históricos são reconhecidos por celebrarem os fatos nacionais por excelência, ele aloca Pedro Américo enquanto nomeia Belmiro de inusitado e de *moderno*. Configura-o através de seus traços físicos, seu aspecto exterior. Lembra que Belmiro largara a boêmia, a rua do Ouvidor, a Casa Havaneza, o Café Inglês pelo casamento – e várias serão suas relações amorosas –; todavia:

“A única coisa que ele jamais abandonará é a toilette.

O vestuário é para Belmiro o que foi para Honoré de Balzac e para Alphonse Karr, o que é para Daudet e para Carolus Durand, o que é para Leon Bonnat e Rochengrosse: uma feição artística, um sintoma de bom gosto e de asseio, ou como lhe chama o mestre, o senhor Ramalhão Ortigão, a expressão gráfica, pessoal de uma philosophia. Ter toilette, ter saúde e ter dignidade são necessidades de um homem que se preza e possui talento. Um peralta, suinamente estúpido, e profundamente canalha, canalha desde a medula dos ossos até os poros da pelle, póde vestir-se bem, trajar-se ao rigor da moda, mas nunca terá toilette, porque não tem individualidade, porque não tem sentimento artístico” (p. 188).

O autor rastreia e identifica Belmiro a partir de seu estilo combinado aos componentes da sua indumentária, moldando a sua elegância. Somente alguém de olhar treinado, arguto, consegue capturar a personalidade, a individualidade do outro através dos indícios visuais; Gonzaga Duque empreende uma leitura fincada no intelecto, lê com os olhos da abstração. A roupa insurge como um elemento instituinte e definidor do indivíduo; portanto, ela participa enquanto código de acesso à subjetividade de cada um, engendrando – apesar de ser um artifício – a natureza dessa pessoa.

Procedimento igual reaparece quando o autor discorre a respeito de Almeida Júnior, entrelaçando, mais uma vez, personalidade e obra, insta-

lando um uno orgânico e mesmo denotando neste artista uma compreensão moderna da arte, nas vizinhanças de Corot:

“Elle é a sua obra. Forte, obscuro por índole, devotado ao estudo como é devotado ao canto da terra, na província de São Paulo, onde vio pela primeira vez a luz, baixote e quasi imberbe, simplório no fallar e simplório no trajar, a arte é para elle uma profissão e não uma profissão elegante, agradável ao sentimentalismo das meninas românticas” (p. 154).

A relevância maior de Belmiro ancora-se no seu teor universal, extrapolando o local, isto Almeida Júnior não consegue, ele permanece adstrito à Província. Ao viver em Paris cultiva os gestos, a fala da terra e confessa a um visitante ocasional:

“Istou mórto pór mi pilhár no Brasil” (p. 155. Acquarone repete essa relação Belmiro-Almeida Jr.).

No entanto, inexiste uma incongruência entre a defesa e o assentamento da Nação preconizada por G. Duque, ao contrário, seu elogio ao universal, ao cosmopolita abarca uma luta pela inserção do Brasil enquanto Nação ao rol das grandes nações, equiparando-se à Europa.

Essa vontade cosmopolita e moderna, Belmiro materializa, G. Duque adere ao pintor por sua obra destituída de grandiloquência, sem temática histórica, militar, bíblica, alegórica, que tem por cenário um lar. Um lar burguês qualquer. Desconhece-se as personagens. Nem nobres, nem reis, nem parábolas. Gilda de Mello e Souza designa-lhe a novidade: o adultério. Como sabê-lo? Só sabemos o título: *Arrufos*. O quadro perfaz uma crônica lacunar G. Duque anedotiza preenchendo as brechas semânticas:

“O marido, um rapaz de fortuna chega em companhia da esposa à bonita habitação em que viviam até aquele dia como dois anjos. Tudo em redor demonstra que aquelle interior é presidido por um fino espírito feminino, educado e honesto. Ella, o encanto d’esse interior a bric-abarc, depõe o toucado de palha sobre um môcho coberto por um bello penno de seda e entra em explicação com o esposo. E elle, muito a seu commodo em um fauteul de estofa sulferino, soprando o fumo do seu colar

do havana, responde-lhe palavra por palavra às explicações pedidas. Há um momento em que ella excede-se, diz uma frase leviana, elle reprova, ella retroca, elle repelle, então ella não se póde conter, é subjugada por um acesso de ira, atira-se ao chão, debruça-se ao divan para abafar entre os braços o impeto do soluço. É este o momento que o artista escolheu. Da esposa debruçada sobre o divan, vê-se apenas o perfil, mas ouve-se-lhe os soluços que fazem estremecer o seu corpo.

Debaixo do seu vestido foulard amarello percebe-se o collete, o volume das suas saias, os artifícios exteriores que a mulher emprega para dar harmonia à linha do corpo. Na fimbria do vestido a ponta do sapatinho de pellica ingleza ficou esquecido, sobre o tapete do assoalho, como se propositalmente, animado por estranho poder, tomasse aquella attitude para contemplar a rosa que cahiu do peito da moça e faz no chão, melancolia, desfolhada, quasi murcha, lembrando – a olerente alegria que se despregara do coração da fleiz criatura n'aquelle tempestuoso momento de rusga. E o esposo, um guapo rapaz delicado e forte, n'um gesto de indifferentismo, attende a tenue fumaça que se desprende do charuto, levantando-o entre os dedos, en frente” (p. 189/190).

O crítico relata um episódio, uma divergência, constroe uma história para o quadro, ele mesmo indica o que vê nesse momento e precisa o visto numa teia narrativa. No entanto, são os olhos de Belmiro que elaboram a matéria visual e da qual não se detém referências determinadas. Desconfia-se e interpreta-se, enquanto leitor, as emoções das personagens, o fio dessa crônica mediante as formulações visuais enumeradas amiúde por Gonzaga Duque: os modos do cavalheiro, a posição desconsolada da figura feminina, todavia, quem revelou que são casados? Presume-se, apenas. Sem que o espectador encare por completo o semblante dessa personagem feminina apreende-se o seu estado emocional. Novamente, conhece-se pelos traços físicos, provenientes, originariamente, da natureza. Nesse ponto, o autor confere o mesmo tratamento ao criador e à criatura, reenviando à organicidade dessa relação.

Os críticos dilatam a filosofia da indumentária em Belmiro. Por seu

intermédio pode-se lê-lo, abordá-lo, conforme Gonzaga Duque. Este será o ângulo mais invariavelmente citado, recuperado na definição Belmiro-moderno. Assim é decifrado. Julião Machado, coevo e concordante a Gonzaga Duque, inscreve-o nesse denominador ao caricaturá-lo (A Cigarra, 20/jun./1895) e sintetiza: *Grande estylo na Palheta e nos collarinhos*. Simultaneamente, este preceito desponta na compreensão de sua obra pictórica. Compare-se a austeridade da casaca preta bem iluminada, a sobriedade dos cabelos brancos, as sobranceiras cerradas acentuando a gravidade e propriedade da personagem, os olhos espremidos do *Retrato de Francisco Pereira Passos* (Circa 1908/1909), onde o ritmo da tela procede do tipo de pincelada curta, com *Castro Urso*, (1886), personagem popular do Rio de Janeiro, o desleixo do traje, a gravata mal colocada, as calças pendentes, a bengala mal segura, o andar desequilibrado, quase alcoolizado, são as mesmas roupas de um e de outro: contudo, através de sua ordenação, ao fazer-se elegante ou ébrio, conhece-se as personalidades, as individualidades, conotando-as, inclusive, pejorativamente ou não. As roupas, os traços visuais, operacionalizam a individuação da existência.

No intuito de compreender e celebrar o moderno desnudo de erudição histórica, destituído de máximas, passível de ser interpretado por qualquer leitor, “uma arte de multidão”⁶⁴ almejada por Gonzaga Duque, este crítico insere em *Arrufos* uma crônica, detalha-a, dilatando o assunto, adensando-o. Outros críticos-intérpretes da época deparam-se com a mesma contingência posta pelo quadro: exige a fim de abarcá-lo numa globalidade, uma formulação por parte do leitor no que tange à sua semântica, funcionando enquanto uma complementariedade. Distingue-se: não se trata, de modo geral, da elaboração de um soneto, tal qual o de Arthur Azevedo, a partir de *Arrufos*⁶⁵: mesmo este soneto decalca-se à tessitura do quadro.

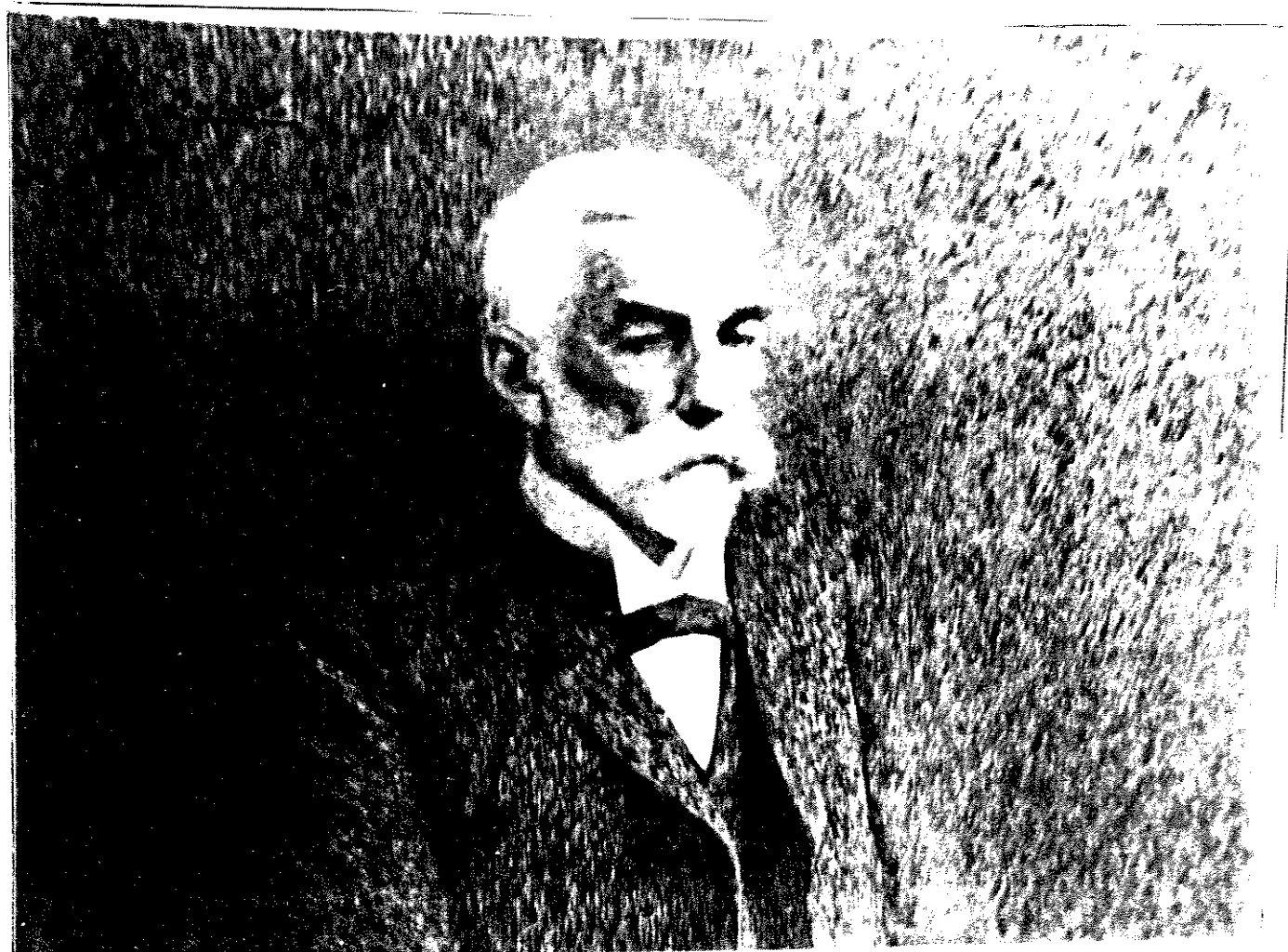
⁶⁴“De mais – a pintura moderna é a pintura de multidão, i.e., a pintura para o povo, se ella é feita para impressionar, para fazer sentir a realidade, como exigir do artista a calculada composição de linhas académicas? Não é justa tal exigência” (op.cit.,p. 125). Faz parte desta pintura moderna a intervenção interpretativa do espectador. Um único crítico, além de G. Duque, acena com a noção de moderno em “Arrufos”. Quando cumprimenta o artista e justifica sua satisfação: “certo desembaraço em atirar-se ao modernismo, deixando as convenções antigas para atacar corajosamente o realismo, com todas as suas bellezas e extravagancias artisticas” in *Revista Illustrada*, 1887, no. 462.

⁶⁵“Não há no mundo quem amantes visse

Que se quisessem como nos queremos.



A Cigarra, 20/junho/1895, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Retrato de Francisco Pereira Passos, circa de 1908/1909, coleção particular.



Castro Urso (personagem popular no Rio de Janeiro de fins do século passado), circa, 1886, coleção particular.

Trata-se de uma elaboração imputando uma legitimidade, um significado inerente à obra. Pontua-se essa edificação.

O crítico do *Diário Ilustrado* (assinado M.C.), adverso a G. Duque, nega a *Arrufos* qualquer admiração, deconstruindo a obra numa série de falhas, as menores pertencendo ao âmbito formal: a rosa mal pintada, a incompatibilidade do tamanho exagerado das figuras perante as dimensões do quadro. Sua maior discordância reside no tema:

“Lancemos o olhar para o quadro a óleo onde uma mulher, cahida à beira de um divan, parece chorar com a face occulta, e um pilantra banal acompanha friamente, assentado em uma poltrona, as ondulações da fumaça de um charuto que arde-lhe entre os dedos” (29/ag./1887, anterior, portanto, ao escrito de G. Duque).

Continuando e por desconhecer o título da obra, não consegue comentar o tema; aloja-o então, numa corrente estilística sem esmiuçá-la ou definí-la, sendo que pressupõe essa mera inserção num estilo como se fosse explicação suficiente:

Um dia uma questiúncula tivemos
Por um capricho, por uma tolice.

“Acabemos com isto!” ela me disse
E eu respondi-lhe assim: “Pois acabemos”
E fiz o que se faz em tais extremos:
Tomei do meu chapéu com fanfarrice.

E tendo um gesto de desdém profundo
Sai cantarolando (Está bem visto
Que a forma aí contrafazia o fundo)

Escreveu-me voltei. Nem Deus, nem Cristo,
Nem minha mãe volvendo agora ao mundo
Eram capazes de acabar com isto!”.

Esse liame do poema e o quadro foi traçado por Jorge Fernando, *Vida dos Grandes Pintores do Brasil*, S.P., Livr. Martins, 1954, p. 59/60. Sob hipótese: Fernando Jorge assinala um débito de Arrufos com *Le Retour du Bal de Gervex*, talvez dessa obra pictórica, Gonzaga Duque tenha extraído elementos da rusga vista no quadro depois do retorno de um baile, pois, o casal chega de algum lugar no início de sua crônica. Verificou-se ainda a distinção “fundo” - “forma” realizada por A. Azevedo neste quadro.

“O assunto não é novo. É francamente, um quadro naturalista em sua essência, quero dizer, na concepção geral. Não tem originalidade, entretanto”. (idem).

Ao descobrir o título, num artigo seguinte, ataca-o com virulência. Primeiro porque a palavra “arrufos” tenuemente dramatiza essa matéria visual, havendo, assim, um descompasso entre a designação e o quadro. “Isso fica no limite da comédia” (30/ag./1887) declara, desmerecendo a dignidade da obra-de-arte. Entre as duas personagens dá-se “cousa de amor” e o crítico adere a uma das posições, duplica uma das personagens quando a ela se filia. Compromete-se à condição feminina, tão nobre, capaz de amar fielmente, em contraposição àquele homem banal, frio, com sua horrível gravata vermelha (aqui, a roupa denigre o ser). De resto, quanto as outras obras de Belmiro, aprecia-as, só *Arrufos* o incomoda, embora reconheça a sua novidade no cenário da arte brasileira.

Neste ano de 1887, ao avaliar a Exposição de Belmiro no Salão de Wilde, o crítico de arte do *Jornal do Commercio* discorda do parecer do *Diário Ilustrado*, louvando *Arrufos*. Seu elogio assenta-se tanto na forma da confecção, o desenho salientando a elegância, quanto o inusitado do assunto. Mais uma vez entretece-se uma anedota:

“A scena passou-se lá fôra. Elle ainda com uma luva calçada, sentado numa cadeira de braços, acompanha com a vista as caprichosas ondulações do fumo do seu charuto, como quem espera que serene a tempestade, ou como quem pouca importância liga às lágrimas da mulher; ella, attirou com o chapéo para cima de uma cadeira e arrojou-se para cima da alcatifa, apoiando a cabeça e parte do corpo em um sofá. Não se lhe vê o rosto, mas deve chorar e amargamente. Daquelles arrufos é natural que resulte nova paz, sellada com fervidos beijos e carícias” (3/ago./1887).

Estes discursos perpassam o quadro, evidenciando a ação interpretativa do espectador diante de um dado imediato, um acontecido conformado visualmente enquanto arte. A narrativa de Gonzaga Duque permanece, cristaliza-se no interior do quadro a ponto de quando é arrolado ressuscitar e repertoriar, necessariamente, o escrito de G. Duque, em virtude,



Os Descobridores, 1899, Museu do Itamaraty, Rio de Janeiro.

principalmente, da construção mais global, mais completa de sua narrativa, assemelhando-se à uma descrição sem compactuar com uma posição ou prever o desfecho daquele momento. Nele, a interpretação do espectador recua, quase desaparece como tal, por conferir ao acontecimento um caráter mais real do que o vislumbrado nos outros enunciados, além de ser o único a introduzir sua análise numa história da arte bem como a determinar-lhe uma função social. Todos os enunciados se estabelecem a partir de uma situação, um momento visto pelo artista e por outro lado, na sua aceção a obra requer, de algum modo, um vetor textual.

No espectro belmiriano, o assunto adquire contornos problemáticos, assinalados por seus contemporâneos, alguns causticamente. Inúmeras vezes, sua obra transparece como uma teia vazada, lacunar. Ainda em 1887, Filho d'Almeida faz um perfil dos *Novos Artistas*, entre eles Belmiro. De início, aponta uma espécie de defeito por parte desse 'inexcedível'⁶⁶ caricaturista que consistiria numa preguiça na escolha do assunto⁶⁷. O autor declara que em várias ocasiões sugere o tema, "estava sempre vazio de assunto". Esta falta de perseverança insinuada consiste num dos vértices de sua obra: uma certa flexibilidade, lentamente, um desprendimento do assunto considerado o regente da obra. Este autor, dentro do artigo citado, refere-se, exaltando, o *Naufração de Montserrat* onde o navio aparece em segundo plano:

"uma mancha insignificante. As águas agitadas ao fundo com violência, levantam uma grande onda que arrebenta pavorosa no primeiro plano, levemente tocada de luz nas obras esverdeadas e espumantes. Para quebrar a monotomia do tom verdeneiro, o pintor collocou na parte mais sombria da tela, no ângulo inferior do primeiro plano, á direita, um soberbo albatroz em voo, cuja brancura harmonisa delicadamente o effeito geral da composição".

Apaga-se o assunto naufrágio dada a excelência da composição.

⁶⁶Quirino Campofiorito afirma essa preguiça belmeriana no modo de confeccionar suas telas, principalmente, as de caráter pontilhistas. Entrevista com Quirino Campofiorito, Rio de Janeiro, 14/fev./1989.

⁶⁷A Semana, 7/maio/1887.

Cada vez mais, desvencilha-se do tema, simplificando-o, subvertendo-o, refinando a técnica, investigando a sua formulação, clareando a paleta, no limite, em 1897, o crítico do *Jornal do Commercio* faz-lhe uma única restrição:

“... falta-lhe só pintar um quadro cujo assumpto releve a elevação das suas faculdades creadoras” (11/set.).

Para esse crítico, desdobra-se a necessidade de forjar uma anedota à obra em *Os Descobridores*⁶⁸. Explica minuciosamente que são portugueses aqui esquecidos, vagando no território selvagem, à deriva da fortuna, espreitando a presença da salvação em algum navio que se aproxime, denotando até o desespero interno e a reação de cada um a este abandono. Encara-o enquanto uma obra decorativa, não mais celebrativa, de mera fruição estética, de um episódio vago envolvido em lendas e representado numa suavização da natureza, quase sem cor, sugerindo um universo de sonho, simplificado, apenas ornamental, numa filiação a Puvis de Chavannes, pois:

“O artista não tem nada neste quadro de intuitos didáticos; não visa dar uma lição de história, nem fallar ao cerebro, affirmar intenções patriotas” (27/abril/1899).

A partir dessa visada do artista, as personagens em nada assemelham-se às acadêmicas, “são inteiramente humanas e modernas na sua attitude natural e desprezenciosa” (idem).

Esta lógica do esvaziamento do tema preenchida pelos críticos-intérpretes faz com que suas produções, calcadas na polêmica dos temas, da história da nação, arraigadas à grandiloquência desmoronem. Em unanimidade, seus críticos, inclusive os avatares deste século, rejeitam a sua *Apoteose de 15 de novembro*, quando o assunto predomina e delimita a obra. Ali, desferem diatribes desde a luz mal colocada, incongruente ao tema (“à imitação das revistas de anno?”, *O Paiz*, 18/out./1895), à mulher rechonchuda comprometendo o símbolo da aurora, querubins que provocam o riso, o tamanho

⁶⁸Flora Sussekind nota o vigor desse tema na fundação da nação, da origem, retirando-a do desconhecido na primeira metade do século XIX fazendo-se celebração. in *O Brasil não é longe daqui*, S.P., Cia das Letras, 1990, p. 35-64. Em Belmiro esta composição encontra-se dilacerada.

descomunal. Adolpho Caminha, ao escrever em *O Paiz*, confessa ter procurado entender se provinha do “decadismo”, um estilo que muito admirado “mesmo sem compreender”, todavia, os recursos da composição pertinentes a este estilo lá não eram empregados.

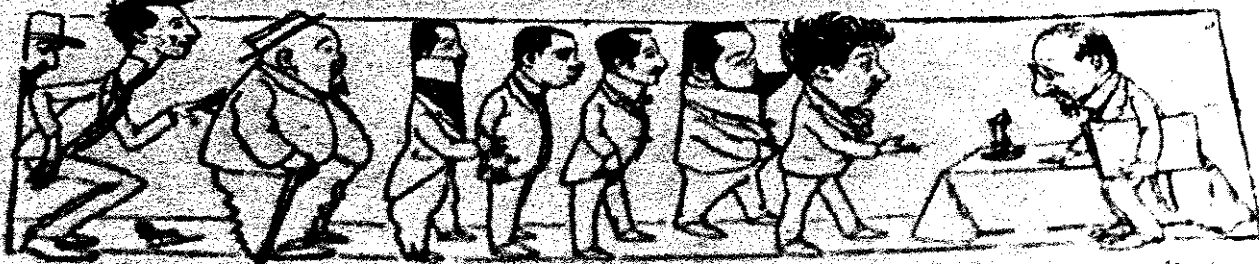
Essa violabilidade do tema, demolição, no limite do assunto, atravessa e ultrapassa Belmiro. Uma caricatura de Raul elucida e ironiza essa situação. Uma fila de caricaturistas, entre os quais Belmiro, espera ser atendida por uma personagem (um tanto burocrática), uma alteridade desvinculada do artista que designa, indica (talvez patrocine) o assunto (A Tagarela, 3/jan./1903, o *Coro Unanime*, proclama: “Pelo amor de Deus, Exmo. Sr., um bom movimento, um escandalosinho ... Precisamos tanto de assumpto”). O caricaturista não sobrevive, é impedido de produzir sem um assunto-alvo de seu ridículo, de sua pena, de sua mordacidade e que seja de domínio público. Gonzaga Duque critica *Marabá* de Rodolpho Amoêdo por se tratar de um assunto não-contemporâneo e do qual o pintor não revela suas fontes, sem traços descritivos da poesia que a lastreia, sem a punjança de pintura histórica denotada pela ausência da tribo e poderia intitulá-lo *Melancolia* ou *Isolda*⁶⁹. Em geral, vigora uma distinção entre o tema e o domínio de sua formulação. Assim como toda e qualquer matéria visual torna-se representável a par de uma reviravolta no campo da forma. Paulatinamente, dimensiona-se o significado e o significante.

Nesta dinâmica de adensar a narrativa de *Arrufos*, notificando, sobremaneira, no tema da diferença dessa obra, somente G. Duque denota Belmiro enquanto moderno. Indaga-se o diapasão desse moderno.

A clave do moderno, presente em Gonzaga Duque e pela qual, de certo modo se delinea, a obra belmiriana, edifica-se em dois âmbitos. Um, pontualmente, na discussão de *Arrufos*, assunto por excelência, pertinente à sua contemporaneidade; e uma vez inscrita a obra artística neste contemporaneidade, explicita-se sua função social, seu compromisso com a atualidade, qual seja: *Arrufos* deve servir de referência à família. Noutro âmbito, o moderno ordena-se pelo fio-condutor da história. Entre esses dois âmbitos não se estabelece qualquer contradição ou qualquer indiferença, antes, convergem porque trazem à tona, de modos diversos, nunca excludentes, o problema da Nação.

⁶⁹ *A Arte Brasileira*, p. 160.

CÔRO UNANIME



Os membros do Conselho de Estado, reunidos em sessão, discutem a proposta de reforma da legislação eleitoral. O presidente do Conselho, Sr. ...

Gonzaga Duque aponta a propriedade de *Arrufos* no campo social, enredando aí a postura do artista, ao demarcar o elo do quadro e a família. Quando Belmiro desfaz-se dos assuntos históricos, preferindo uma cena doméstica, de acordo com Gonzaga Duque:

“prova exuberantemente que compreende o desideratum das sociedades modernas, e conhece que a preocupação dos philosophos de hoje é a humanidade representada por essa unica força inacessivel aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firme, a mais elevada, a mais admiravel das instituições – a família” (p. 190).

Segundo G. Duque, desta arte o “povo necessita”, e o seu melhor realizador seria a Inglaterra porque refere-se à base da sociedade, sua célula mater, atingindo a experiência e entendimento de qualquer um, dado que todos proveem de uma família. Igualmente, torna-se obra exemplar a ser colocada nas residências⁷⁰, pois dirige-se à sensibilidade familiar, desperta-lhe a reflexão sobre si mesma a partir dos componentes próprios da sua existência, de sua verdade; em *Arrufos* tematiza-se o casal. As famílias somam-se e sintetizam-se na Nação, assim, se uma lição perpassa, família, num crescente alcança a nação e garante o estágio intelectual do povo. Em decorrência, *Arrufos* contribui na consolidação da arte brasileira na medida em que expõe questões específicas ao Brasil.

A respeito do conceito *arte brasileira*, G. Duque emprega-o cheio de cautelas e restrições. Considera que no Brasil não se forjou ainda um sentido global da arte, embatendo-se, diretamente, com a originalidade do país, a sua singularidade⁷¹, pois mesmo os que evocam e/ou recorrem ao

⁷⁰O crítico justifica: “As grandes télas históricas, os assumptos militares, os biblicos, as allegorias, pertencem ao muro dos templos, dos edificios do Estado, dos aquartelamentos ... A casa de família sendo um alegre santuario de paz, não comporta o peso sanguinolento d’essas scenas de guerra, d’essas tragicas representações dos supplicios inquisitoriaes nem a representação estúpida das solenidades officiaes. N’ella, na casa de familia, a mobilia como tudo quanto fizer parte da ecoração devem ter um character real e firme, devem, antes de tudo, ter um cunho de honestidade e de verdade” (p. 190/191).

⁷¹Ataca o Catálogo da Escola Brasileira arquitetado pela Academia de Belas Artes (*A Arte Brasileira – conclusão*) ao incluir artistas de uma fase – Movimento – na qual inexiste um caráter nacional, lembrando que a arte brasileira não se circunscreve as artes assinadas por artistas nascidos no país.

caboclo e ao índio, findam por “sujar o assunto”. “Ao deparar-se com *A Redenção do Amazonas* de Aurélio de Figueiredo⁷² dramatiza e enaltece a cena na esfera da narrativa, atando-se apenas às suas impressões iniciais de espectador. Porém, quando urde à compreensão do quadro o seu engenho de crítico, muda o julgamento da obra: ela torna-se insatisfatória tendo o crítico o cuidado de esclarecer (ao retomar) e justificar o fascínio ao cabo da análise. Sua impressão inicial deriva da paleta do artista. Prosseguindo sua análise, justifica sua reprovação na figura do índio:

“Foi esse typo de indigena que tranformou o seu quadro numa aglomeração illogica de figuras” (p. 82).

A personagem “suja o assunto” em virtude do desconcerto existente entre esses tipos (índio e caboclo) e a atualidade, e por não serem representados na sua justa verdade, sendo esta sequer perscrutada. Fincado neste princípio, acaba por recusar à aceitação e à louvação a pintura de Almeida Junior quanto ao seu perfil nacional⁷³. Gonzaga Duque localiza uma linha-gem artística pautada no caboclo desde uma origem literária em Gonçalves Dias (poesia) e Alencar (prosa) até Modesto Brocos, passando pelo mestre Almeida Junior. Ele explana seu repúdio:

“Não serei dos mais adversos ao caboclo como assumpto pinturesco, não o considero menos esthetico que o *caipira*; ao contrario, por ser boa *academia*, desde que não falte talento ao artista para saber collocar-o no quadro. Mas o que devemos exigir, é que o caboclo seja realmente cabloco e não se pareça com os selvagens dos romances nacionaes, que aprenderam rhetorica em artinha de padre-mestre. Ora, todos os pintores que têm tomado por thema esse bicho humano, que é o caboclo, não se

⁷²in *Contemporâneos*, p. 79-86.

⁷³O autor discordaria da inclusão feita por Gilda de Mello e Souza deste pintor no rol dos precursores do moderno no Brasil e também no que tange a sua compreensão de Almeida Jr. ser o primeiro a configurar, eminentemente, o homem nacional. Gonzaga Duque sentença no Salão de 1904: “Essa maneira (pintura a óleo) foi usada por Almeida Junior, que havia perdido as excellentes qualidades technicas da estréa para se transformar num pintor *pastoso*, amaneirado e duro. Obteve, porém, sucesso e não pequeno. Chegou a fazer discípulos. Mas, considerada a nossa incultura esthetica e essa intermitente pretensão de fundamentar uma arte racional com a pintura de costumes...” in *Contemporâneos*, p. 110.

dão ao trabalho de o reproduzir talqualmente elle é; fazem-no de cera da terra ou de barro cosido, argamassam-no consoante suas proprias habilidades de artista e seus recursos imaginativos. E dahi uma caboclada pelintra, rebolante ou escanifrada, que nos desafia a ponta dos botins” (p. 111/112).

Gonzaga Duque reverbera contra essa idealização do tipo nacional, bem como contra essa noção cabocla do povo porque confere a este um halo negativo, esvaziando a sua força, a sua capacidade de agir. Além de criticar o processo de composição da figura: refuta o acesso, a recorrência ao ideal e prescreve um trabalho a partir do real, sobretudo, instrumentalizado pelos estudos da ciência.

Dessa forma, G. Duque contesta o herói nascido no e proclamado pelo romantismo. Por certo, não pertence a esta natureza o homem moderno; tampouco o herói moderno modula-se na idealização, embora ambos postulem na subjetividade o fundante do indivíduo.

O homem moderno faz-se heróico por deflagar-se e mergulhar em suas experiências, em sua realidade, sem pretexto ou refúgio. Esta realidade abarca a empiria, as necessidades elementares, até e principalmente a sua condição emocional, sua constituição psíquica. Assim, a personagem Paulo,⁷⁴ perturbado por uma imagem, uma visão que tem ressonância em sua memória, vasculha a procedência daquela semelhança. Ao investigar, descobre uma amorosidade contida em relação à sua mãe. Ou mesmo, o narrador que conhece os males irremediavelmente suscitados por Miss Fatalidade⁷⁵ a todos os seu pretendentes não deixa de seduzir-se não por um contato direto – vira-a uma única vez de relance – mas ouvindo um dos seus desafortunados amantes. Quando dela se esquiva, o narrador preserva a vida; porém sabe que perde algo e viverá desassossegado, ao contrário dos outros que encontraram tranqüilidade na morte. Essa condição terrífica participa da existência deste herói. Ou na situação mais candente em Gonzaga Duque, desse embate do artista com a realidade perfaz um retrato cruel do grupo que intenciona revolver a arte brasileira em *Mocidade Morta*, enfocando a adesão por inteiro de Camillo Prado ao objetivo e à necessidade de (re)formular a arte, diferenciando-a da Academia, criticando o papel

⁷⁴ Agonia por Semelhança em *Horto de Máguas*, p. 25-38.

⁷⁵ idem, p. 135-148.

calcificante das regras internas ao fazer artístico obstruindo a manifestação da personalidade do artista, reivindicando uma arte concernente a atualidade nacional. Conta, neste projeto, com adesão idêntica de Agrário de Miranda, o “Manet Brasileiro”, (decalcado segundo Alexandre Eulálio em Belmiro de Almeida), e que não se concretiza e também ciente dos revezes e adversidades do meio. *Mocidade Morta* trata das decadências desse projeto, corrompendo a vida de Camillo Prado, sem abalar sua opção combativa⁷⁶.

O artista revela-se um herói moderno de um gênero especial por conhecer as necessidades de mudança quando estas não se pronunciam no senso comum. Através desse talento sensitivo aliado a um trabalho cognitivo, o artista pode agir pedagogicamente no interior do povo (sem fronteiras e na sua moral), ao patentear ou, no mínimo, indicar tais mudanças em suas obras, daí o caráter instrutivo da arte.

Inclinado e intentando cingir, ao tempo em que postula, uma arte brasileira, o autor evidencia toda a sua trajetória, elucidando a sua formação: origem → infância → mocidade → período maduro, adulto, num processo análogo à vida biológica do ser humano. A identidade da arte brasileira funda-se no decorrer dessa trajetória, isto é, esta fórmula institui a sua individuação. Em *A Arte Brasileira*, o autor persegue nas Causas⁷⁷ as determinantes da fragilidade desta origem, pois seus germens lá se depositam no momento próprio da sua criação.

A arte brasileira com todos os seus percalços resulta justamente do entrecruzamento de indivíduos decaídos e um território, uma sociedade, destituídos de existência própria. O seu germen reside na colônia dominada pelos jesuítas domesticando os índios através da religião, convencendo-os pelos milagres, pela crença, pelo apelo da bíblia, impedindo-os de acender ao exercício racional, sem despertar-lhes o intelecto com o fito de mantê-los cativos. Neste período, nasce e viceja uma instituição aviltante e que introduz uma raça no bojo do povo: a escravidão, constringindo a autono-

⁷⁶Por vezes, o artista sucumbe a sua condição humana. Isto acontece a Augusto Muller: “O artista foi corrompido pelo homem. Esta metade do ser que o distingüia deixou de existir, porque um sceptismo profundo, transcendente, apagou da sua compreensão a idéia de um destino a cumprir” in *A Arte Brasileira*, p. 70.

⁷⁷Esse termo encerra uma ambigüidade proposital da crítico, funcionando tanto como um período correspondente ao Brasil colônia até meados do século XVIII, quanto introduz um nexos causal neste processo de formação.

mia do ser humano. Do lado dos portugueses, a influência também depõe contra, pois remetem à colônia os degenerados de Portugal, os degredados. Assim, o Brasil nasce sob o signo da dominação. Se os elementos conformadores do seu povo demarcam-se por uma condição degenerada, por seu termo, a sociedade está presa aos mandos de Portugal, sem adquirir a sua especificidade⁷⁸.

A reversão desse quadro de fragilidade da arte só se efetiva mediante a interferência de fatores externos ou alheios à vontade do povo: a reforma pombalina; a vinda da Corte abrindo o território a outros países; o fascínio que a natureza brasileira – enfatizando essa primeira singularidade da nação – exerce nos portugueses aqui chegado em 1808; os ideais americanos de independência ecoando em Minas⁷⁹; a instalação da Academia de Belas Artes, sistematizando o conhecimento e o aprendizado das artes.

Posterior ao período de Manifestação, no qual emergem obras-de-arte melhor talhadas, que se auto-reconhecem enquanto arte, Gonzaga Duque passa a propor e a defender o aparecimento de artistas ou grupos destes que revolvam, perturbem a ordem artística vigente, porquanto somente numa série de lutas, de batalhas implicando estratégias e sofrimento pode-se promover o progresso, empreender uma arte genuinamente brasileira. Sob a égide deste princípio, *Mocidade Morta* configura a luta e o esvaziamento do Zut, grupo de artistas contrário aos moldes acadêmicos. O grupo assim se batiza a partir de uma expressão usada pela amante francesa de Agrário. O Monet brasileiro o apresenta:

“... –É Zut. Qualquer cousa, cousa nem uma, Grupo Zut, assim como Club X, assim como *Vlan*”⁸⁰.

A que Camilo Prado concorda entusiasmado:

“– Realmente, o título é o que serve”⁸¹.

⁷⁸Essa condição acentua-se no uso de metáforas: “Á proporção que o polvo metropole sugava o Brasil, o sorvedouro fazenda engulia escravos” in *A Arte Brasileira*, p. 18.

⁷⁹A “Revolução Mineira” apesar do estrondo provocado não obtem a participação do povo: “O povo, se ahí entrava, era como uma forma automatica, movida sem consciencia, alheia de entendimento”, idem, p. 14.

⁸⁰*Mocidade Morta*, R.J., Livr. Moderna, p. 98.

⁸¹idem, p.99. Alexandre Eulálio sinaliza o teor dessa gíria francesa: “Basta!”, exata-

Nota-se mais uma vez o esvaziamento do significado.

O livro inicia-se com os membros do Zut visitando – e nesta visita expressam seu sarcasmo – à Exposição de Telesphoro de Andrade, pintor histórico, dignatário da Academia, cogitado para ser diretor (o que se concretiza ao término do livro), apresentado à sociedade carioca inclusive com a presença da Princesa, um painel retratando a Rendição de Uruguayana, 28 de setembro de 1865. Em contraposição, o grupo dos Insubmissos se revela num artigo assinado por Camillo Prado no jornal, contudo, produz poucas e rarefeitas transformações na arte. O projeto vencedor, cristalizando uma dada concepção de arte, é o de Telesphoro⁸². Essa conquista elabora-se numa das facetas cruéis do livro.

O eixo no qual o autor inscreve a arte funda-se na história. Esta também insurge no pensamento deste crítico enquanto campo de conhecimento, modo de disciplinarização de um saber. Nesta óptica, conjugando um campo e uma lógica, ele denota a arte e as *Revoluções Brasileiras*, cujo objeto crucial consiste na formação da República. Esses dois trabalhos historiográficos convergem para a Nação livre, independente; sendo confeccionada pelos cidadãos⁸³.

Na sua construção historiográfica, G. Duque rastreia detalhadamente o documento. Para este autor, seja qual for a fonte vale recolhê-la, pois o documento lastreia a verdade histórica e somente se obtém o conhecimento do todo da história a partir da recuperação da totalidade da massa documental. Por isso, G. Duque desenvolve uma longa defesa da preservação das fontes assegurando, a seu ver, a memória nacional.

Ademais, Gonzaga Duque incursiona pelo interior do documento, buscando flagrar a sua verdade mais pura, tornando-o transparente, sobretudo no que se refere ao documento artístico, à obra-de-arte. Nesta, ele investiga desde os recursos técnicos aplicados na sua construção formal (tipo de luz, de pincelada, de perspectiva; as dificuldades de se produzir em aquarelas; a

mente o ensejo último do grupo em relação à Academia in Posfácio, Folhetim, S.P., no. 598, 1/julho/1988.

⁸²De outro lado, Alexandre Eulálio aponta a mordacidade de G. Duque impressa na nomeação deste artista vencedor de Telesphoro, significando: o que finaliza, aquele que realiza.

⁸³Georges Sorel indicou um dos instituintes da acepção de progresso na realização da independência do país, desligando-se de qualquer tipo de subordinação.

tinta usada; linha estrutural; a composição das massas; o aspecto geral do quadro e outros itens enumerados e apreendidos a partir do contato espectador/crítico-obra), até a avaliação da veracidade narrada no assunto. Se porventura uma pintura pretende-se histórica deve engendrar-se em estrita correspondência com o acontecido⁸⁴, caso contrário desobedece às prerrogativas lógicas da matéria visual a que se propõe.

O zelo com o documento justifica-se pela função que este desempenha na disciplina da história, pois a partir dele e nele respaldado o historiador localiza, circunscreve, enxerga o fato, inexistindo uma lacuna entre um e outro. Verifica-se o fato apenas em contato, se comparado ao documento, embora o fato ultrapasse um apanhado ou uma síntese documental.

Revoluções Brasileiras prima pelo encadeamento de fatos num eixo teleológico cuja ocorrência última, incide na proclamação da República. Considera-se a república a forma de governo de máxima liberdade, a plenitude da Nação, visto que a sua ordenação política assenta-se na igualdade de todos. Assim, justifica-se a repugnância deste autor pela escravidão, modo atrasado de organização social e, pior, um ultraje à liberdade civil de cada ser humano. Os fatos estudados no livro nucleiam-se em guerras civis, batalhas: o Quilombo dos Palmares – primeiro movimento a defender, de forma embrionária, a República –, Guerra dos Mascates, Cabanos do Pará, Inconfidência Mineira, etc. Narrados enquanto peças literárias, próximas de entreatos do teatro, mesmo que um movimento desconheça o outro. A narrativa embui-se de uma tarefa pedagógica:

“sua exposição é feita de maneira a impressionar os seus jovens leitores, descrevendo as scenas mais notaveis e dellas aproveitando as minudencias mais caracteristicas, sem prejudicar a necessaria clareza da narração”⁸⁵,

⁸⁴Por esta imperícia critica Pedro Américo em Joana D’Arc: “É a isto que se pôde chamar com propriedade, a história idealizada, ou o idealismo na história. Américo está, portanto, incorrendo em uma falta gravissima, porque praticou um crime contra a proibidade histórica. Joana D’Arc não é um typo bíblico, não é uma ficção do Antigo Testamento, é uma verdade no domínio da história” in *A Arte Brasileira*, p. 132-133. Assim, ausculta a opinião de dois historiadores Henri Martin e Frederico Lock a respeito desta heroína, além de Laturneau inserindo-a no tipo “allucinados hypnóticos” (idem, p. 135). Todos concordam que Joana D’Arc consiste num “phenomeno psycho-physiologico” (ibidem, p. 135).

⁸⁵In *Revoluções Brasileiras*, 1905, p. XII.

dando a conhecer a origem da república, a sua formação. A astúcia de impressionar o seu leitor visado, o jovem, busca desenvolver ou, pelo menos, provocar neste alvo um sentimento patriótico, um apreço pela liberdade. Delineia-se a estratégia da escrita desta história: a par da narrativa de guerra, vizinha da aventura, enredando um número imenso de ações, a sua narrativa coincide com o eixo teleológico aonde essas guerras se organizam, se perfilam. Assim, ao término da leitura (através de um efeito da escrita), viceja a República, tornada o ápice dessa narrativa, conquistando de imediato a adesão do leitor. Procura-se convencê-lo duplamente o leitor: na forma do narrar e do encaminhamento crescente do argumento (a teleologia) até a República.

Os fatos tomados enquanto episódios literários, versados em crônicas curtas desenrolam-se em épocas e lugares díspares sem uma necessária urdidura entre eles, dotados de existência por si mesmos, atomicamente. Em cada entreato destes dramatiza-se o acontecimento no qual vidas humanas opõem-se, embatem-se, padecem, inclusive sacrificam-se, gerando um certo apelo moral no leitor. Se a vida adquire um teor agônico em determinada ocasião, Tiradentes, por exemplo (para tratar do herói, por excelência), de início parece aos olhos de seus contemporâneos um louco, um desajustado na normalidade da colônia; contudo, ao se mudar o enfoque dado a Tiradentes, passando a ser um olhar analítico oitocentista, percebe-se a lógica da existência agônica deste homem por antecipar o Brasil independente e, principalmente, como sua ação corroborou na realização dessa independência. Elucida-se o papel e o significado do ser humano, de uma vida, ao inserí-los numa linha do progresso transcendendo a imediatividade de sua existência, tendo, porém, o cuidado de não esvaziar-lhe o tom trágico, antes, cultiva-se este último à nível da narrativa.

Das colocações do autor extrai-se que a existência humana apesar do destino trágico não representa um desperdício, ou uma perda, pois essa morte, esse sacrifício, não se engedram num golpe do acaso ou do azar, ao contrário, justificam-se na longa ocorrência temporal e investida de positividade do progresso. A ação humana não se perde: como no caso de Tiradentes ela acende uma fagulha, transformando-o no herói da luta pela independência⁸⁶.

⁸⁶Justamente por essa capacidade de ação, o herói da Independência é Tiradentes e não

Por seu turno, cada fato possui uma existência autônoma, por outro lado, o conjunto de fatos enfeixa-se num fio-condutor. O modo dessa inserção (do fato à trama do progresso) condiciona-se ao que se *realiza*, dependendo diretamente da ação humana. As ações humanas nascem e/ou norteiam-se por ideais despertados nos homens no âmbito das idéias, tal como por exemplo: o fluxo das idéias contribui para a Inconfidência Mineira quando o pensamento americano migra para as universidades européias difundindo-se entre os brasileiros que as frequentam, e, depois, estes brasileiros arquitetam a revolta mineira. As ações decorrem de uma reflexão; por isso o autor enfatiza, em demasia, o papel da instrução já que ela comporta-se como o canal crucial do trânsito do pensamento.

Note-se que são as mesmas categorias de impulsão do progresso assinaladas por Condorcet: a imprensa, ou seja, o avanço intelectual do povo configurado em G. Duque, principalmente, pela instrução e a Guerra. *Revoluções Brasileiras* enlaça em seu cerne essas duas categorias: a primeira enquanto eficácia do texto⁸⁷, a segunda como objeto de estudo. A guerra acelera o tempo histórico ao evidenciar as adversidades, acirrando-se a ponto de se militarizarem, se armarem, além da preemência de esclarecer prioridades, intenções precisas. Narrar a guerra, aqui, não significa vangloriar o vencedor, ao contrário, indica o quanto foi difícil e custoso a efetivação do progresso. Dessa forma, o livro abre-se com o ataque mortal das forças portuguesas ao Quilombo de Palmares massacrando esse embrião de República, devido à sua forma de organização social, nem por isso um dia a República deixa de acontecer, mesmo que séculos depois. Neste triunfo do progresso, o livro termina.

Na guerra, o autor entrevê um espetáculo próprio da Ação. *Revoluções Brasileiras* entretece-se numa sucessão de guerras civis, sendo o único conflito externo mencionado a Guerra do Paraguai, resultando ao Brasil uma consequência capital para o advento da República: nela se patenteia o

D. Pedro I. Este rei é impulsionado pelos instintos, sem domínio das suas paixões, preferindo as suas amantes ao exercício do governo, arraigado à Portugal apesar de proclamar o Grito do Ipiranga. Ao descrevê-lo, G. Duque aproxima-o de Luíz XV e Luíz XVI pelo apego as amantes, indiferentes aos problemas nacionais, além do mais: "O príncipe era aventureiro e concupiscente. A noite frequentava os fados, entrava nas tavernas, corria a cidade, embuçado, disfarçado como um heroe de novella" in *A Arte Brasileira*, p. 22-23.

⁸⁷Ribeiro, R.J., *A Filosofia Política na História*, In *Filosofia Política* 2, Porto Alegre, LPM, 1985.

quanto o escravo pertence à Nação ao combater a seu favor.

A Proclamação da República dá-se numa conjunção de causas: a abolição – incitada cada vez mais desde a Guerra do Paraguai, uma série de sustentáculos da monarquia que ao se degradarem passam a corroer esta instituição⁸⁸; a participação renitente da imprensa, que propagandea a República e convoca todas as opiniões a se declararem a este respeito (Gazeta de Notícias, Gazeta da Tarde). A partir destas táticas as idéias adquirem consistência, efetivam-se na sociedade através da concretização da ação humana e estas crescem, alastram-se pela sociedade, enfim progredem. Assim, ao finalizar *Revoluções Brasileiras*, o autor consonante a esta lógica permite-se vaticinar:

“E o throno desabou sem resistenciais, sem ruido, esboroado sobre a dissollução dos caracteres, que o cercava. Mas o lodo infécto transformar-se-á em terra fertil, e a Republica ha de triumphar serena e poderosa, levantando á luz da dignificação universal o nome de nossa Patria” (p. 248).

Esta lógica histórica fundada no progresso desponta em outro trabalho historiografico de G. Duque, perquirindo a formação da arte no Brasil. Em seus textos, há sempre uma vontade de localizar a origem, consequentemente a formação, de um ente do real. Embora o objeto seja a arte, ele ordena a sua formação rente à periodização da Nação: colônia; vice-reinado/monarquia encarados numa mesma unidade a medida em que convergem à figura do rei; república. O caráter sintético do texto deve-se ao fato do autor pressupor que já explicou a *meio brasileiro*, a sociedade em

⁸⁸ (...) os ensinaveis defeitos intestinos que as camarilhas de D. Pedro I provocaram na administração do paiz; a imprevidencia e descabio das finanças; o espantoso desprezo pelo bem estar material da população, que vivia encurralada em cidades participantes da feição tristonha de miseraveis aldêas e das repugnantes senzallas, como se o *meio externo* fosse uma banalidade de mundanos ou um luxi de voluptuosos; o atrophiamiento de expansões generosas pela incapacidade da maioria dos homens do governo, a acephalia de todos os serviços da nação, o impaludismo politiqueiro com que a desenfreada ganancia dos pretendentes à pingue *representação nacional* desmoralisou a dignidade popular, desenvolvendo em último gráo attingivel o dissolvente nepotismo e a indigna advogacia administrativa, minaram os alicerces do throno brasileiro, imprimindo-lhe a oscillação de um palanquim, não conduzido no dorso cinzento dos elephantes pausados, mas nos hombros vergastados dos negros escravos in *Revoluções Brasileiras*, 1898, p. 235.

Revoluções Brasileiras, de modo que pode, agora, discorrer a propósito da arte constituída neste meio. Esse avatar das *Revoluções Brasileiras* aparece no *Discurso pronunciado na Exposição Nacional de 1908 na Seção de Bellas Artes*⁸⁹. Dele, Aracy Amaral retirará além da epígrafe, a acepção um pouco precipitada de que G. Duque prenuncia a Semana Desta fresta, a autora forja um elo entre Belmiro e a Semana, inserindo-o na classificação de pré-moderno.

Durante o discurso, o autor refaz toda uma trajetória do espriamento e dignificação da arte: desde os escravos artesãos, os mestres pintores concordando com Arthur de Azevedo quanto a produção magnífica do “aleijadinho”, a Colônia Le Breton encetando a sistematização da arte brasileira; atravessando a atenção de D. Pedro II dedicada às artes e, paralelamente, a “nação entrava numa phase definida” (p. 253) que manifesta-se à exaustão no nacionalismo dos românticos até a República, vista tal qual uma revolução que “revigora o organismo, o temperamento dos nervos” (p. 253) desse sujeito histórico chamado povo. Ele prossegue no rastro de *Revoluções Brasileiras*, salientando, em especial, a função da arte na elaboração da Nação. Aos olhos do crítico amalgamado ao historiador, a arte desempenha o papel de indício tanto do seu progresso quanto do desenvolvimento intelectual do povo e compreender esse indício significa recaptulá-lo no bojo da história⁹⁰. Por outro lado, prezando o leitor, G. Duque define a tarefa social da arte perante o espectador comum:

“(...) a Arte que educa pelo affecto, que instrue pela imagem, que dignifica pela rememoração” (p. 254).”

Recém-libertada pela República e ainda em seus arredores, a arte oscila entre o modelo monárquico (onde restringia-se à capital e a um número escasso de pessoas, voltada à glorificação do reino), e a sua escolha em ser moderna. Dessa forma, não se engendra, neste período ambíguo, de oscilação, uma totalidade cunhada no nacional. Almejando a efetivação dessa

⁸⁹In *Contemporâneos*, p. 247-255. O texto lastreia-se numa massa documental, uma coleção de obras de arte, arrolada pela própria Exposição repondo imagetivamente a formação da arte brasileira. Novamente, insinua-se a importância do documento no pensar histórico do autor.

⁹⁰“Ella vem dizer-vos que o desprezível officio dos negros e mestiços do seculo XVIII, é hoje uma nobre profissão de homens livres e cultos de que se póde orgulhar o Brasil” (idem, p. 254).

passagem⁹¹, o autor abraça o projeto de reforma da Academia pleiteado por Montenegro Cordeiro, Decio Villares e Aurelio de Figueiredo postulando uma vinculação intrínseca entre a República e a Arte, e esclarece a finalidade desta última em seu programa:

“2o. – Que é um dos elementos fundamentais e indispensáveis do bem publico a difusão, em todo paiz, do ensino das artes, como meio, e dos mais efficazes, de erguer o nivel moral do povo, offerecendo ao mesmo tempo, a todos que forem dotados da capacidade esthética, ensejo de aproveitarem-na em beneficio da Patria”.

Adiante, detalha:

“8o. – Que a arte, tendo por fim supremo cultivar em nós o instinto do aperfeiçoamento, impõe a todo o governo bem esclarecido e realmente preocupado com a regeneração do povo, o dever de estendel-a a todas as classes e idades, o que só será obtido por meio da difusão do ensino nas escolas publicas em proveito da infancia e pela manutenção de museus permanentes por todos os Estados confederados em proveito dos adultos”⁹²

Alia-se à esta determinação social da República, recém-instaurada, a difusão da sua energia pelas instituições (p. 218). Desta forma, a arte ultrapassará essa condição de passagem que vai da lábil identidade a um período definitivo e essencialmente nacional quando o processo de integração das raças constitutivas do povo brasileiro concluir-se; então, o povo se unificará, tornando-se uma entidade orgânica, não mais o índio, o escravo negro, o português apesar destas raças permanecerem em sua origem, na raiz do povo brasileiro. Desta natureza uma do povo nascerá a arte nacional.

Explicita-se a fragilidade da “passagem” por que não se delineou em sua plenitude o *outro* que se encontra em gestação. Assinala-se que o *outro* (a fase nacional, no caso) acontecerá através das lições da história; foi o povo, o agente engendrador da autonomia, da igualdade assentadas pela República,

⁹¹Comentando a Exposição da Associação dos Aquarelistas de 1906 (ibidem, p. 169-176), o autor afirma à persistência de um trabalho louvável com esta técnica, existindo uma continuidade linear e constante na história, seja qual for o seu objeto.

⁹²O aranhado da Escola, In *Contemporâneos*, p. 218/219.

saindo de sua inconsciência e alcançando a consciência da necessidade da República, mesmo que pelas mãos e olhos dos intelectuais (jornalistas, por exemplo). Resta, então, forjar uma única feição, um único tipo nacional⁹³ catalisando em si todas as suas raças. Sem este suporte e/ou determinante dificulta-se o estabelecimento e cristalização de uma arte nacional. Se a República, considerada um índice, uma evidência do Real, paulatinamente concretizou-se, prever, nesta lógica progressiva que um dia esta arte nacional se conformará; daí o tom otimista no futuro.

Quer nas *Revoluções Brasileiras* quer no Discurso de 1908 percebe-se o tom otimista fornecido pela história (mediante a recorrência à sua lógica, pelo que se demonstra do passado a presente) e também em virtude da contínua potência da Ação Humana. Em sua antítese, o pessimismo insinua-se (nos arredores ou mesmo na forma do terrífico, do monstruoso, do cruel disseminados na morbidez de *Horto de Máguas*), emergindo a corrosão e a degenerescência⁹⁴ ao negar-se ou ao esvaziar-se a Ação Humana, quando apesar de suas intenções ou investidas, ela nada soluciona ou frutifica, enfim, não se realiza; ou, ao gosto do século XIX – nada produz.

A Ação Humana malograda, eis o cerne de *Mocidade Morta*. Este tempo da Mocidade⁹⁵ ocupa um lugar de destaque em seu edifício teórico, ressalta-se a Mocidade devido o seu fôlego, seu desejo inerente de distingüir-se, de

⁹³Tão diverso de Mário de Andrade, p'ra tomar um só modernista, que recomendava e norteava-se por uma concepção de que se deve explorar, revelar a nacionalidade do tipo popular à Nação, impedidos de serem denotados por esta arte acadêmica. Conhece-se a Nação através da arte, introjetando na arte *moderna* elementos próprios da cultura popular. Em Gonzaga Duque intenciona-se a elaboração de um tipo nacional coincidindo com o perfil do povo.

⁹⁴A degradação humana surge em vários momentos históricos marcados pela decadência de uma nação, por exemplo: Portugal ao colonizar o Brasil já não se configura como a grande nação expansionista, ao contrário, alimenta-se da opressão do outro (aqui, a colônia), sem forças para autogerir ou sustentar-se. Ver *A Arte Brasileira – Causas*.

⁹⁵Ao tratar d'O Modernismo, José Veríssimo enreda os seus problemas ao sujeito que produz a arte no Brasil e informa ao leitor: "É este o grande mal da literatura brasileira que por circunstâncias peculiares à nossa evolução nacional, ela tem sido sobretudo, quase exclusivamente até, feita por moços, geralmente rapazes das escolas superiores, ou simples estudantes de preparatórios sem o saber dos livros e menos ainda o da vida. Ora a literatura para que valha alguma coisa, há de ser o resultado emocional da experiência humana. A nossa tem principalmente sido uma literatura de inspiração e fundo, mais livrescos que vividos" in *História da Literatura Brasileira*, Brasília, Ed. UnB, 1963, p. 272.

ousar, de rebelar-se coincidindo com o ápice da vitalidade da vida humana, onde as loucuras, os exageros, alguma irregularidade, são compreensíveis. A mocidade pode empreender qualquer espécie de atividade contando para isso com sua formação escolar, uma instrução pertinente à infância. Diversa da fase adulta, quando já se realizou ou está-se algemado aos princípios ensinados num passado anterior, embora cultive-se, nesta fase, a prudência. Há sempre na mocidade uma expectativa de mudança, pois esta participa da natureza da mocidade; assim, a mocidade comporta-se como o elemento do presente mais sintonizado com o futuro, sendo sua melhor arquiteta.

Desta *Mocidade Morta* não concretizando o seu projeto, Gonzaga Duque perfaz um retrato literário com uma escrita torneada, esculpida⁹⁶; uma mocidade reivindicando mudanças embora não arque com todas as implicações e demandas desta transformação enaltecida⁹⁷.

Mocidade Morta inicia-se numa grande Exposição da arte reconhecida pelo público, a de Telesphoro de Andrade, visitada tanto pela Princesa quanto pelo desprezo do grupo Zut, atacando-a. Depois de apresentar esse conflito direto, o fio da narrativa interrompe-se enviando à formação⁹⁸ (capítulos II-VIII) desse grupo de Insubmissos, modo de comprometimento casual dos membros mais preocupados com os recursos de sua sobrevivência. O autor aponta em breves episódios, em geral, ocorridos nas ruas do Rio de Janeiro, envolvendo o cotidiano destes artistas. Episódios curtos mas significativos, como a exposição do pintor Gavasco que (de)trata sua obra como uma “quitanda” vendendo “agriões” sempre ao gosto do freguês, permitindo que o leitor deslumbre o imensa monopolização da Academia, orientando as regras artísticas ou o desdenho com que são abordadas outras posturas

⁹⁶A respeito dessa construção minuciosa da forma literária no trato com a língua ver: A Linguagem dos Pré Modernistas. Alguns problemas na Fixação de Textos de Kury, A. da G., In *Sobre o Pré Modernismo*, p. 205-215.

⁹⁷Em *A Obra*, de Zola, igual tema se põe. Um pintor, decalcado no amigo de infância de Zola, Cézanne, pinta o novo, o moderno, todavia não suporta psíquica e emocionalmente a sua produção e o modo pela qual é recebida pelo público, i. e., o quanto é execrada. O artista até obtém desses confusão e conflito internos, elementos que propiciem aquela arte. Sua dor pessoal, beirando o desvairio, impede-o de deflagrar-se com seus opositores ou de ignorá-los. Reza a tradição que depois do mau-trato que recebeu em *A Obra*, a amizade de Zola-Cézanne cinde-se. Aqui, o crítico perturba a fidelidade da amizade, inversamente, em *Mocidade Morta*, o pintor causa a distensão.

⁹⁸De novo, procura e evidencia a origem do objeto visando apreendê-lo.

artísticas, a miséria com que sobrevivem estes artistas, atenuando essa pobreza com a conquista rápida, o romance frívolo, mera atração, de Agrario e Henriette⁹⁹.

Reposta a origem do grupo a narrativa enfoca a amizade de Agrario e Camillo Prado, os dois que viabilizariam na realidade as propostas do Zut, afunilando, sucessivamente, até a individualidade de Camillo, principalmente depois da partida de Agrario para a Europa.

Isto que consistia num projeto de um grupo liderado por Agrario (o pintor) e Camillo (o jornalista, o intelecto com voz na imprensa), um coletivo jovem estilhaça-se pela adesão de uns à arte oficial, a morte de Alves Penna, a mediocridade da vida de Valeriano Costa (financiado por Castro, um alfaiate tísico) ou a aceitação de Agrario pelas elites “burguesas”¹⁰⁰, primeiro pintando retratos, sendo que alguns têm por ponto de partida a fotografia de quem encomenda e ironicamente. Agrario descobre em Henriette uma “crítica de arte”, pois, avisa-o das minúcias, dos caimentos, das dobras, da elegância, da moda das roupas destas figuras plásticas. Por fim, Agrario parte para a Europa deixando Henriette a quem Camillo ampara e dirige uma afeição especial, uma paixão sincera (em nada próxima à atração) silenciada pelo respeito à amizade de Agrario. Henriette sequer a percebe.

À medida em que o texto estreita-se em Camillo Prado, sua iniciativa de escrever um livro, “Símbolos da Arte” vai-se esclarecendo, ensaiado e nunca realizado, a única exceção de uma intenção realizada ocorre no artigo de jornal assinado por Camillo onde apresenta, nomeia o Zut, sua pretensão

⁹⁹ Agrario confia a Camillo o sentido daquela paixão, ao querer abandoná-la: “mas ... havia sempre um estorvo em sua vida. Tudo arranjado, tudo quanto dizia respeito a realização deste ideal, menos o meio de *descarta-se* da rapariga. Precisava de um motivo qualquer para abandoná-la. Até hoje andará as cabeçadas; fizera a vida de bohemio, sem cuidar do futuro; tirára Henriette do goso do cambista só pela fantasia de mater a sua amante, um luxo imitativo, para affectar existencia parisiense de artista... Hoje é que via claro o estouvamento em que viveria” In *Mocidade Morta*, p. 227. Depois, sintetiza: “— Mas, isto é um inferno, Camillo, é um inferno!... ou eu abandono Henriette ou corto a minha carreira!...” (p. 229).

¹⁰⁰ Este consiste num dos aspectos no qual mais se aproxima Agrario-Belmiro. Este artista durante sua vida zela pelos seus rendimentos colocando-os sob a gerência de Seabra, além das vendas de suas obras conforme o Jornal do Commercio para protagonistas da alta sociedade carioca: antiga nobreza, banqueiros. Bem como, será muito requisitado para confeccionar retratos, um deles a partir da fotografia da filha de Prudente de Moraes, recém-falecida.

adstringe-se a uma enumeração destituída ou não complementada por qualquer ação própria desse grupo. Camillo esboça seu livro numa conversa noturna na casa de Agrario, causando ao longo de sua explanação uma sonolência entediada em Henriette. Em seu escrito, Camillo lê a matança, o sacrifício numa arena romana, ao tempo dos primeiros cristãos, de uma jovem atirada às feras; ao fundo, elevam-se os cânticos de outros cristãos ecoando das celas, encorajando-as. Sua narrativa não evoca a cristandade enquanto preceito moral ou reivindica um retorno a tal época, antes, refere-se a essa condição agônica da vida numa situação do passado, sob outra forma elege-a à categoria, à símbolo. Sua longa narrativa resume-se na caracterização feita por G. Duque de *Salombô* de Helios Seelinger, ele trata do processo de confecção do símbolo:

“É uma Salammbô que criamos por associações anachronicas, não se contestará, mas satisfatorias á nossa fantasia morbida de homens do “seu tempo”, ás nossas crueis extravagancias de egoismo, porque esse typo se confunde entre uma vaga imagem lendaria de um perdido passado e a figura inquietante, sinistramente suspeita, observada dia a dia no scenario costumeiro da irrequieta, agúda, absorvente e destruidora existencia contemporanea”¹⁰¹.

O símbolo provoca emoções, reflexões pela sua dubiedade no leitor bem como dilata a capacidade ou a possibilidade de *interpretação* do espectador, valendo-se de um amplo repertório da história, da literatura, da cultura para formular um símbolo. Não o atando a um único significado, transcendendo inclusive o tempo histórico, recorrendo a um passado para exprimir uma condição da atualidade, porém, subordina até a historicidade às preemências da atualidade, desgastando e esgarçando a relação passado-presente.

Essa corrosão, a morte da moça pelo monstro, gêmeo sem rupturas daquela multidão circense, despedaçando seu corpo embora seus olhos per-

¹⁰¹Helios Seelinger, In *Contemporaneos*, p. 54-55. Essa capacidade sintética e/ou iluminadora do símbolo desponta na definição de Massaud Moises do símbolo: “consistia no recurso imaginário mais apropriado para imprimir, sugerindo as relações múltiplas entre a sensação ou a idéia poética e a palavra correspondente”. In *A Literatura Brasileira*, S.P., Cultrix, 1967, p. 37.

maneçam na fé:

“No delirio desse espectáculo, ninguém notou que os ultimos raios sanguineos do occaso reverberavam sobre a carne polluida da virgem, o clarão vermelho d’um triumpho. Ninguém reparou que Ella ainda vivia, mas que a sua vida stava nesse rosto d’uma pallidez etherea, de que são feitos as visões e o sonhos, as imagens somnambulas do Alem, as evocadas silenciosas do Mysterio! ... E Ella vivia! ...¹⁰².

modula-se não apenas no texto de Camillo mas perpassa e cada vez mais aguça-se em sua pessoalidade. A ruína abate-lhe psiquicamente afetando também sua saúde física, no limite essa ruína transparesse quando da súbita partida de Henriette, traíndo o carinho de Camillo que a acolhera, empenhara-se por salvá-la da dor e da morte, resultados da fuga de Agrario. Contudo, o determinante dessa sua ruína, em última instância, ancora-se no esvaziamento, ou melhor no falecimento do Zut.

A ação humana frustrada envia diretamente uma conseqüência, em geral uma fatalidade, a seu sujeito, tornando-o alvo de sua potência, agora com o sinal invertido, não mais avança ou constrói a mudança mas sim destrói, alveja, mortifica o sujeito; desfaz o sujeito. Nesta dinâmica descortina-se o caráter terrífico do homem, da condição humana, sua miserabilidade, tornada uma situação orgânica do homem, o ser humano é finito em si mesmo.

Camillo Prado, no decorrer desse afunilamento do foco narrativo em sua pessoa, pouco a pouco vai do pigarro, à tosse até uma tuberculose insinuada no texto num triste fim do poeta. No mesmo sentido, conquanto noutra direção, a ação brota num homem particularizado, dotado de uma história bastante específica – sua mãe jamais se casara com seu pai e ele nunca soubera ou desvendara o enigma de sua paternidade –, com uma determinada organização psíquica fundida a esta origem. O artista prima por ser um sujeito diferenciado, por excelência um homem adiante de sua época, sintonizado com as mais puras verdades da atualidade: justamente por isso, antecipa ao povo os elementos do futuro e convive com o dilema de sua subjetividade.

¹⁰² *Mocidade Morta*, p. 225.

Invariavelmente, uma descrição fisionômica dos artistas é apresentada por Duque nos textos verticalizados num pintor, caricaturista e assim por diante. Não somente com o fito de esboçar uma noção da figura do artista, mas sim porque sua fisionomia revela, confidencia a sua subjetividade, funciona como uma síntese da combinação consciência-inconsciência, da trajetória da raça, de todas as possibilidades da existência humana:

“A determinação typica dos artistas pelos caracteres phisicos ou physiognomonicos está invalidada pelas contraprovas. Lucien Arreat num excelente livro, que já não é novo, intitulado *Psychologie du Peintre*, demonstra a insufficiencia documental do processo para segurança do resultado. Mas o que parece fóra de duvida, pelo menos acceitavel por frequencia das coincidencias, é que as tendencias estheticas do artista se manifestem por traços exteriores ou por feições particulares.

Quem investiga os caracteristicos phisicos e lhes conhece a significação, os que lêem as linhas estruturais do semblante e as taras chirognomonicas, encontram similitude entre a produção e o productor, que se impõe á impressionabilidade e ao atendimento do analysta”¹⁰³.

No leque de suas investigações, Belmiro é o único artista onde há uma correspondência optada, consciente do artista entre sua fisionomia e a sua arte. Este procedimento de Gonzaga Duque repete-se no conjunto de sua obra, paulatinamente, explana e deixa transparente que as determinantes desta fisionomia, desta individualidade não pertencem ao controle, à soberania do homem, também não se encontra nas raias do divino, provêm da própria natureza; do meio que regula (porque a natureza aloja-se no coração da vida humana) esta existência ou, então, no caráter cósmico da morte em sua obra. Ao referir-se a Modesto Brocos, diz:

“Pintor de raça, pintor de fibra, nascido para ser pintor pela *fatalidade* impulsiva da sua organização, e, sem dúvida, por influencia hereditárias que eu não conheço, mas é de suppôr, existem como estão nos elementos psycho-physiologicos de todos os

¹⁰³Uma palhêta que vive, In *Contemporaneos*, p. 27.

artistas...”¹⁰⁴.

Neste processo definidor pessoalidade-meio, o autor reverbera contra o meio brasileiro, que golpeia, ao máximo a vontade humana. Enquanto crítico, chega a afirmar que é um dos deveres da crítica conhecer o meio a fim de entender o artista.

Nesta tensão do meio sobrepujando e domando o artista, Gonzaga Duque incita à revolta, à ousadia, à rebeldia do artista, desde que conheça a sua posição e a função da arte; agindo contra este meio objetivando transcendê-lo e produzir, afinal, uma arte brasileira, moderna, onde a vontade combina-se com o trabalho, o esforço do artista realizando um *novo* neste meio. Ainda que esse *novo* não seja compreendido pela massa de imediato mas coaduna-se com o seu tempo histórico. Anterior ao advento da República, impulsionando a arte, sem um determinante tão cabal, Belmiro pinta *Arrufos*, “arte de multidão”. Anos depois, quando Rodolpho Amoêdo adere a certo impressionismo, Gonzaga Duque comenta mais esse progresso:

“Não podia escapar a essa corrente vigorosa e transformadora, que a sedução das novidades fazia mais intensa por seu fundamento científico” (*Contemporaneos*, p. 12).

O artista adere à novidade do método mais seguro, à ciência, princípio norteador das reflexões de Gonzaga Duque. Artista e crítico convergem na ciência, figura epistêmica singular destes tempos modernos.

Através desta fisionomia orbitada na natureza, do caráter psíquico operando com a raça e fundando a subjetividade do artista, da independência com que produz sua obra perante o público, da fratura da estabilidade artística quer na sua fatura (a introdução das técnicas impressionistas ou

¹⁰⁴Exposição Brocos, In *Contemporaneos*, p. 87. Mais de uma vez esse esclarecimento aparece em sua obra. Em *Cronica de Saudade*, Kosmos, 1908, n. 10, afirma: “Ninguém é pintor ou poeta porque o quer ser, mas porque tem de o ser, faltamente. Taes e taes particularidades do organismo, o elemento componentes de umas tantas cellulas que fazem o individuo mais ou menos sensível a esses aspectos de preferencia áquelles, que mais apurado tornam um determinado sentido, e de um modo singular actuam na sua vida emotiva, é que estabelece o pendore de cada homem, para uma função especial ou seja a sua aptidão... O ambiente encarrega-se de melhorar ou piorar essa disposição.

o gosto simbolista) quer no assunto, assumindo o conflito entre o artista e o mundo:

“Elle pinta o que sente, externa o que o comove, reproduz o que o impressiona, indiferente á opinião do público”. (*Contemporaneos*, p. 30).

fixa-se a *identidade do artista* sobretudo, na sua subjetividade, na sua existência individualizada. No entanto, o autor alerta para uma educação particular do artista; a educação dos sentidos se correlacionada com o meio incide numa teoria das adaptações, ele vale-se novamente da biologia para abarcar o processo de individuação do ser¹⁰⁵. Se atados ao artista, os sentidos enfeixam-se na “segurança do vêr” (*Contemporaneos*, p. 62), na visualidade, o que tampouco implica num demérito do espírito; trata-se de ensinar a este espírito, à esta subjetividade, a ver, a deparar-se com a imagem em si. Deste modo, o artista deve causar uma impressão no espectador através de sua arte, do que é visto. Quando em *A Arte Brasileira* Gonzaga Duque, analisa pela anacronia Pedro Américo, indica a sua dificuldade em ver. Aí cita E. Véron em *Esthetica* definindo esse embate imagem-artista pela capacidade de ver:

“O que acaba de arruinar a these dos desenhadores da immobibilidade é um facto physiologico recentemente descobertos pela sciencia. Está demonstrado que a imagem impressa na retina ahi persiste durante muito tempo, e que, por consequência, o gesto, posto que passando por uma serie de attitudes successivas, fica completo na vista, sobretudo quando é rápido e quando na realidade, a sucessão se transforma em uma simultaneidade verdadeira” (p. 114).

Neste instituinte perquire-se a visualidade como o conflito nuclear do artista moderno e nesta toada aponta-se Belmiro de Almeida, justamente por deflagrar-se com uma anedota lacunar, uma crônica visual (*Arrufos*)

¹⁰⁵“A questão principal está portanto, na educação dos seus olhos pela permanencia no meio, o que, afinal, é um caso applicado da sabida teoria das adaptações” In *Contemporâneos*, p. 38.

que convoca a interpretação do espectador numa sucessão de alusões. A este artista, Gonzaga Duque em sua armação crítico-histórica só restaria qualificá-lo de moderno.

Em outros instantes da obra de Gonzaga Duque, Belmiro recebe comentários do crítico, porém, em todos, Gonzaga Duque remete ao parecer contido em *A Arte Brasileira*. No salão de 1906 (*In Contemporaneos*), o acompanhante do crítico, o amigo casual exclama a sua admiração suscitada por *Dame à la Rose*, e o crítico adiciona elogios ao artista completo que Belmiro é. Demoram frente ao quadro. Só então, Gonzaga Duque o explora:

“A linha esguia desse corpito, vestindo tecidos negros, move-se n’uma graça serpentina, e tão nervosa e magra ella é que lembra uma tulypa negra! Sobre a fragilidade do pescocinho a cabeça volve-se para nos sorrir – descobre-se-lhe, então, a insidia do olhar que nos fascina, a feitiçaria do sorriso que nos entontece. É uma viva figura, uma admiravel figura que, entusiasmado Polycarpo, lhe arranca da originalidade esta phrase, em que está caracterizada todo o *exquis* do modelo: Bizarro *louva-deus* da moda” (p. 143-144).

O crítico não persegue como em outros artistas a veracidade histórica, a fidelidade a um dado real, antes depara-se com uma obra de seu tempo, seduzindo-o não apenas por tratar a figura feminina; aludindo a uma outra forma que a configurada, insinua-se uma tulipa artificializando o corpo feminino, desprendendo-se dos instituintes da natureza, ao contrário, a elaboração da personagem ocorre através dos recursos da moda. E esta se coloca enquanto uma condição atual do ser, de modo a emergir na produção de Belmiro e em si mesmo. Criador e criatura amalgamam-se na concepção de moderno.

Certa pertinência interrogaria os liames e a passagem desse moderno fundado no diálogo Belmiro-Gonzaga Duque e o moderno erigido em 22. Essa inquietação exigiria dois movimentos, não-excludentes: a abertura de uma outra frente de pesquisa visando a cristalização de algum moderno ou, senão, caso se enveredasse pela crítica buscando o moderno mais verdadeiro, incorrer-se-ia numa reinvenção do moderno. Enfim, num e noutro se efetivaria mais uma rotação acerca do moderno, mantendo, assim, o *mesmo*.

CAPÍTULO 3: Nervurando a visualidade: Belmiro de Almeida

“La peinture (...) s’adresse uniquement à l’œil et les formes qu’elle produit n’ont qu’une réalité de convention”

Eugène Véron

Esta pesquisa elabora-se numa série de questões. Às vezes, incorrendo num efeito cascata, caso confesso do capítulo anterior. Ali, localiza-se uma ordenação histórica, a partir da Semana de 22, que finda por imputar uma totalização à noção de moderno; fixando a sua identidade. Anula-se o princípio do progresso, – emblema dos oitocentos que fundara a relevância da atualidade –, ao cristalizar este moderno. Neste capítulo, convém indagar os liames entre a visualidade e Belmiro de Almeida, sendo que a partir dele descortinou-se, nesta pesquisa, o objeto visualidade. Belmiro comporta-se enquanto um instituinte da visualidade, pois não só pinta o que vê, como perquire a matéria visual, elege-a à condição de assunto de sua obra em dado momento. Interroga-se, agora, a inscrição desta nervura Belmiro de Almeida – visualidade no real. Note-se que não há uma lacuna entre este capítulo e o anterior; pois, a medida em que a obra belmiriana, em si mesma, tensiona à dobra progresso-moderno ela revolve a própria visualidade.

No bojo do debate crítico oitocentista nota-se diversas interpretações acerca de Belmiro que procuram, em última instância, complementar as brechas da crônica visual deste artista. Este processo denota o início do gradual esvaziamento da semântica interna à obra pictórica. Ao invés de um irrestrito abandono, impera uma prática artística na qual a semântica vai sendo relegada a um segundo plano. Esta espécie de golpe nas regras artísticas¹ calcificadas na Academia evidencia-se nas posições e na acirrada

¹Desde o século XV introduz-se e sedimenta-se uma relação de subordinação, entre a referência linguística e a representação plástica ou vice-versa. Embora, estas constituam terrenos autônomos não vivem um processo de fusão. Tal elo empalidece nos oitocentos e desfaz-se, em definitivo, no século XX. Um leque adverso de pensadores concorda sobre esta dinâmica, do já citado Francastel a Foucault em *Isto não é um cachinbo*, R.J., Paz e Terra, 1988, p. 39-43.

polêmica suscitada por *Arrufos*. Este esvaziamento perdura até o final de sua vida com *Mulher em Círculos* (1921), sem necessariamente verificar-se um fio evolutivo.

No espectro da crítica, abarcando inclusive o século XX, uma única voz sugere uma relação entre a produção belmiriana e uma determinada referência linguística. Um artigo de Alexandre Eulálio², numa perspectiva teórica próxima a de Mario Praz, analisa particularmente *O Último Baile* de Aurélio de Figueiredo e uma passagem machadiana. Ambos centrados no baile da Ilha Fiscal. O autor demonstra um trânsito entre estas duas criações da cultura. O quadro vale-se de “Terpsícore” (Capítulo XLVIII de *Esaú e Jacó*), a partir dele o pintor dispõe os mesmos emblemas, as vontades psicologizadas das personagens machadianas, “os nexos narrativos e o complexo encadear da ação”³; recriando, em parte, no espaço pictórico aquele narrador visual do capítulo machadiano. Aurelio de Figueiredo detém-se mais no ambiente do baile, nos trajés, nas personalidades se comparado ao romancista, e, noutra instância do quadro – neste “céu de significantes” –, ele esboça a República apesar dos ensejos das personagens. Embora o pintor recorra à figuras machadianas, há uma conotação diversa entre estas duas obras: da análise sarcástica de Machado vislumbra-se, na tela, uma abordagem moralizante acerca desta classe social que “dançava em cima de um vulcão”⁴. Em sua habitual generosidade, e de modo abreviado, o autor estende a sua proposta a uma série de outras afinidades⁵, declinando aí uma aproximação envolvendo uma faceta de Belmiro e o poeta B. Lopes (1859-1916). Tais reciprocidades seriam tão potentes e assíduas que o autor entende estar estudando um “caso-tipo”.

Minimizando alguma curiosidade do leitor, recorde-se a trajetória de B. Lopes. A crítica literária, desde Silvio Romero a Ronald de Carvalho, passando por Andrade Muricy e Josué Montello, assinala, num consenso, duas

²De um capítulo de *Esaú e Jacó* ao painel *O Último Baile* (Literatura e Pintura no Brasil: simpatias, diferenças, interações. Um caso-tipo Aurélio de Figueiredo e Machado de Assis), In *Discurso*, 1983, n. 14.

³op. cit., p. 197.

⁴Expressão citada por Alexandre Eulálio através da qual este oitocentistas interpretaram tal baile, idem, p. 188, principalmente a nota 5.

⁵Uma delas entretencia a *Viagem Histórica e Pitoresca* de Debret e a produção literária de José de Alencar e Gonçalves Dias. E foi desenvolvida por Flora Sussekind em *O Brasil não é longe daqui*, especialmente no capítulo A literatura como cartografia.

fases na poética belopeana. A primeira, no começo de sua carreira, substanciada em *Cromos* pauta-se por tematizar a existência simples, bucólica, evocadora do campo, quer ao deparar-se com a natureza e o sentimento que ela desperta, quer pela gente modesta, gente de sertão que protagoniza o livro. Inexiste uma distensão entre este homem e esta natureza; vigorando, ao contrário, uma harmonia cósmica que os enlaça. Além disso, *Cromos* molda-se num veio de reminiscências, englobando a infância e a juventude, do autor.

O momento posterior a *Cromos*, em contrapartida, verte-se na busca da emoção requintada através do apuro do verso, mantendo, porém, sua fidelidade ao soneto. Neste período, B.Lopes introduz um elenco de personagens nobres, aristocráticos, encerrados numa esfera de elegância. Há uma tensão latente, nesta segunda fase, entre o homem e a natureza. Um homem atormentado pela sua própria natureza e fascinado pelos recursos e mudanças que a elegância produz em sua individualidade. Caracteriza-se uma abolição da modéstia da primeira fase. Agora, o poeta procura e alcança um exarcebamento de sua condição psíquica presente em seus versos e introjetado em si mesmo⁶. O ápice deste predomínio dos apetites dá-se na passionalidade com que encara Sinhá Flor (Adelaíde Uchoa), uma mestiça frequentadora da boêmia carioca.

O artifício dilata-se de tal monta nesta segunda fase que Josué Montello vê-se na contingência de reconhecê-lo como um simbolista "avant la lettre", influenciando entre outros Cruz e Souza. Mais tarde, B. Lopes e Cruz e Souza assinam juntos artigos-manifestos simbolistas. G.Duque também o conhece: ilustra a capa de *D. Carmem* (1894), cita-o no preâmbulo do Salão de 1906; presencia uma desfeita de B.Lopes a Sinhá Flor num café carioca⁷.

A dubiedade na poética belopeana constitui-se, segundo os críticos, numa continuidade, até um reflexo, de sua pessoa. De modo geral, a explicação enraiza-se na identidade de B.Lopes. Da parte de seus comentadores, vislumbra-se a ambiguidade da sua produção encrustada na condição de mestiço, ou seja, uma vida sob o conflito das raças branca e negra. Neste

⁶No início do século será internado no Hospital nacional de Alienados.

⁷In *Diário Íntimo*, Autores e Livros, Suplemento Literário de A Manhã, R.J., 18/out./1942. Gonzaga Duque narra esta ofensa do poeta a sua amada ao esmigalhar um "bouquet" de flores que trazia na lapela na cabeça de Sinhá Flor; tendo por assistência toda a boêmia carioca.

sentido, Josué Montello afirma:

“A verdade, que essencialmente o explica, é que B.Lopes trazia em si próprio, na sua condição de mestiço, a ambivalência que se refletiu nos dois caminhos do seu verso: o caminho do artifício, que lhe adveio do branco afidalgado, e o caminho da autenticidade, que lhe derivou da índole humilde voltada para o gôsto e a poesia das coisas simples”⁸.

De rapaz saído de Rio Branco, caixeiro, despoja-se da simplicidade ao deflagrar-se com a experiência urbana⁹; culminando a tensão no fascínio exercido por Sinhá Flor. B. Lopes perde-se nos meandros dessa obsessão amorosa. Ao cabo de sua vida sucumbe frente a este exemplo de mulher fatal.

Após este parênteses apresentando brevemente B. Lopes, caberia apontar o similar entre Belmiro e B. Lopes, os pontos de congruência: a presença de personagens menores da ordem social; o mordaz belo-peano e as caricaturas de Belmiro; a elegância dos versos dessa segunda fase do poeta (*Brazões*, por exemplo) e o porte de *Dame à la Rose*. Porém, buscar esta convergência entre Belmiro e B. Lopes não resolve, não dá conta de um e de outro artista, não explicita os princípios pelos quais os dois se norteiam. Não se visa, neste trabalho, perseguir as urdiduras entre Belmiro e B. Lopes, pois este procedimento implicaria numa nova “busca” da origem¹⁰, da fonte, da obra belmiriana que se a retira do feixe e da cristalização da teia histórica do moderno, que definiu o esvaziamento da produção belmiriana, continua a subordiná-la à procura de uma interpretação mais verdadeira, mais real¹¹. Assim, a pesquisa transformaria o discurso poético na melhor explanação

⁸In *Caminho da Fonte, Estudos de Literatura*, R.J., I.N.L., 1959, p. 97.

⁹Opinião de Ronald de Carvalho, por exemplo, na *Pequena História da Literatura Brasileira*, R.J., H. Buguet e Cia, 1944, pp. 347-360.

¹⁰“Procurar uma tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por accidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira”, in Foucault, M., “Nietzsche: a genealogia e a história”, *Microfísica do Poder*, op. cit., daí a recusa desta procura da origem.

¹¹Explique-se que não se nega ou invalida as profundas relações entre as artes plásticas e a poesia tal quel o vínculo Baudelaire-Manet assinalado por Valéry: “Um homem que escreve *Benção*, *Os Quadros Parisienses*, *As Jóias*, e outro, *Cristo nos Anjos*, *Olympia*,

do discurso figurativo, incorrendo num exercício de tradução, de decifração, que estreitaria Belmiro e B. Lopes a uma similaridade, sem perscrutar sua inscrição no real ou relevar o que estes discursos erigem. De outro lugar, intenta-se nortear a formulação da própria obra belmiriana, na qual B. Lopes opera enquanto um instituinte.

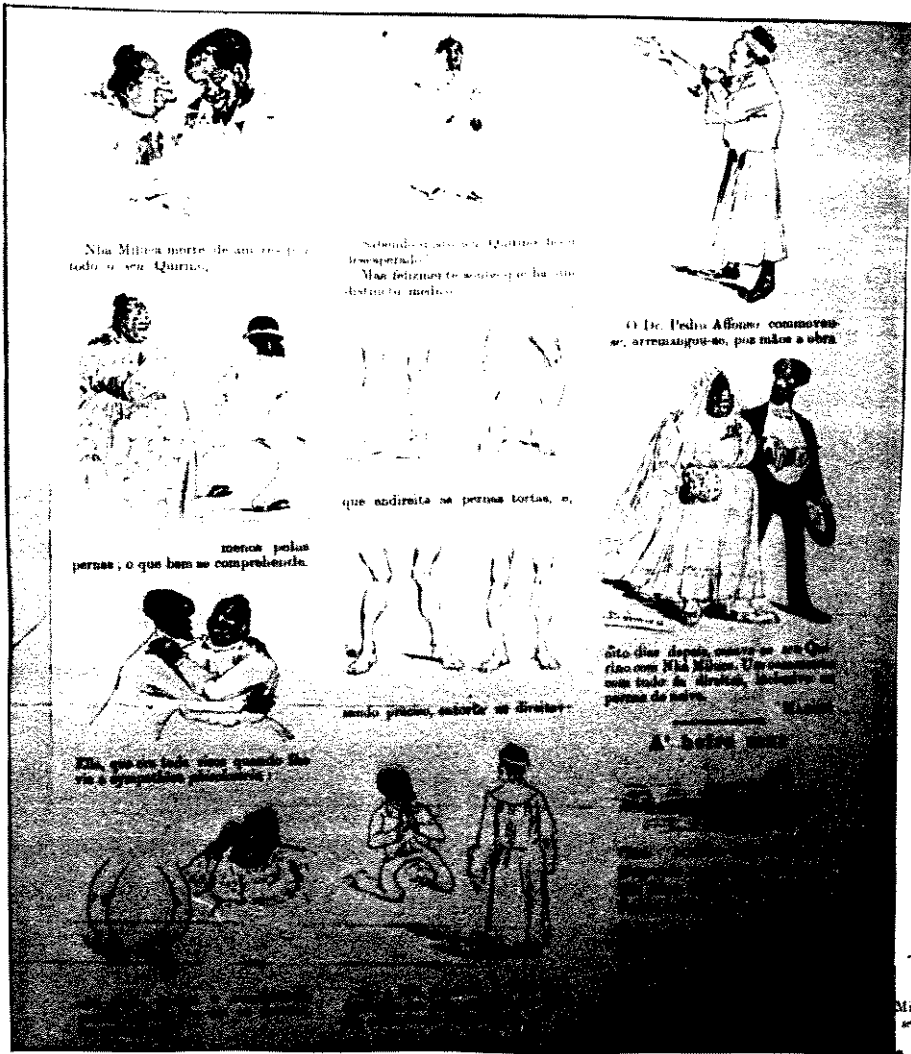
Após esta digressão, cabe frisar que não se trata, em Belmiro, de um completo fenecimento da referência linguística, pois esta viceja no rol das suas caricaturas, nas histórias ilustradas cujo tema circuncreve a vida diária. Em 1882, Belmiro assina *A Semana* (Binóculo, 19/abr.), priorizando as ocorrências esparsas, sem um fio condutor a não ser a sua inserção neste intervalo temporal. Esta primazia do cotidiano enreda também personagens menores da ordem social. Em *Osteoclasia* (Rataplan, 1886, n. 3), a paixão somente se concretiza no casamento quando do conserto das pernas tortas de seu Quirino, o noivo. A perna consertada de seu Quirino remonta ao próprio caráter, ao perfil psíquico desta personagem. Nesta situação Belmiro apresenta um casal simplório beirando o pueril já que a paixão se contenta ou resolve seus impasses com uma cirurgia corretiva, Belmiro elucida ao leitor a anedota que lastreia tal representação imagética. Esta caricatura ancora-se num relato da Gazeta de Notícias publicado em 16 de novembro deste mesmo ano. Belmiro recolhe os temas de sua caricatura na sua experiência, nos jornais, na freqüência aos cafés, nos “diálogos de rua”, na sua vivência social.

Sua preferência pelo cotidiano explicita-se ao narrar uma história que encerra a origem da expressão bastante vulgar: “Que tem o cu com as calças?!”, (na *Carta de Belmiro*, vide Capítulo II). Nesta *Carta*, o artista

Lola e o Bebedor de Absinto, não deixam de ter uma profunda relação (...) Um e outro, vividos singular vontade de vigor na execução. Mais ainda, eles repelem, igualmente os efeito que não se deduzem da consciência nítida e da posse dos elementos dos seus ofícios, é nisto que reside e consiste a “pureza”, em pintura como em poesia. Eles não querem especular sobre o “sentimento”, nem introduzir as “idéias sem terem sábia e sutilmente, organizado a “sensação”. Eles perseguem, em suma, e alcançam o objetivo supremo da arte, o “encanto”, um termo que eu uso, aqui, com toda a sua força”, cit. In Marlley, F., *O Impressionismo*, Lisboa, Ed. Verbo, 1972, pp. 65-68. Este vínculo torna-se o fundamento destas artes e, paralelamente, dá-se a elaboração do sentido de moderno (ver Coli, J., Manet: o enigma do olhar, in *O Olhar*, S.P., Cia das Letras, 1988). Esta parece ser a diferença: o nó literário-artes plásticas (Baudelaire-Manet) constitui a epistême desta arte. Em Belmiro, ele se distancia da referência linguística, contudo, o que privilegia?



Binóculo, 19/abril/1882, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Nha Miluca morre de amores por todo o seu Quirino.

Sabendo d'isto seu Quirino ficou desesperado.
Mas felizmente soubo que ha um distincto medico.

O Dr. Pedro Affonso commoveu-se, arrumou-pou-se, por mãos a obra.

que andrêta as pernas tortas, e,

monca pelas pernas, o que bem se comprehende.

semelh' p'isso, estôrte as direitas.

Ella, que era toda amor quando ficou a dependente p'curandaria!

Seto dias depois, voltou-se seu Quirino com Nha Miluca. Um momento nem todos se divertio, admirando as pernas de todos.

A' hehehehehe

Miluca morre de amores por seu Quirino.

Sabendo d'isto seu Quirino ficou desesperado.
Mas felizmente soubo que ha um distincto medico.

O Dr. Pedro Affonso commoveu-se, arrumou-pou-se, por mãos a obra.

que andrêta as pernas tortas, e,

monca pelas pernas, o que bem se comprehende.

semelh' p'isso, estôrte as direitas.

Ella, que era toda amor quando ficou a dependente p'curandaria!

O Dr. Pedro Affonso commoveu-se, arrumou-pou-se, por mãos a obra.

Seto dias depois, voltou-se seu Quirino com Nha Miluca. Um momento nem todos se divertio, admirando as pernas de todos.

desemaranha-se de qualquer aura ao escolher um tema tão chulo. Belmiro acentua esta postura, pois já artista consagrado desqualifica-se ao comparar-se a um mau fotógrafo:

“Sabe-se que – em tudo – sou heroe: o que é certo é que, quando pretendo esboçar um porco sai-me o diabo de um colho e quando me arvero a pintar um cavallo esgarabujo um marruá”.

Há, aqui, uma astúcia de Belmiro ao afirmar-se nesta deficiência e, simultaneamente, ser o autor das ilustrações contradizendo a sua auto-definição, quase criando uma alteridade, uma terceira pessoa responsável pelo desenho. O leitor percebe o tom de falsa modéstia, quando identifica o mesmo autor de tal escrita e de desenho (que nega esta escrita). Outra marotice do artista ou um jeito de repetir o mote do riso: “ quem ri por último, ri melhor”.

Na seqüência da *Carta*, Belmiro mostra que se desencaminhou do estudo, ao menos da observação da arquitetura colonial, em favor de uma inscrição encontrada casualmente num painel destas construções coloniais cariocas:

“Admirando as linhas singélas das pombas de cimento nos beirões das casas, apreciando a ingenua severidade das sacadas de pau cruzado, entrei pelas janellas de correição na historia da vida dos estudantes no Rio de Janeiro...

“Que tem alhos com bugalhos?” dirá meu excelente amigo Calogeras. É lá que eu vou chegar, é justamente por haver eu encontrado um painel de jacarandá) fragmento de obra de talha que ornamentava a casa de nobre Senhor dos tempos coloniais (...)

Neste painel estava gravado a canivete, em lettras gastas pelo tempo, uma esquisita e conhecida phrase interrogativa.”

Um trabalho quase arqueológico, pois este Rio desaparece sob a Regeneração de Pereira Passos. O artista não demonstra o método – senão por acaso e pela minúcia –, o percurso percorrido para desvendar o dito popular localizado naquele painel colonial; todavia, Belmiro elucida a fonte daquela sentença numa história cotidiana de uma república (especificando

Paris, 14 de Fevereiro de 1920.

Conhece o meu sympathico amigo as aptidões photographicas que possuo. Sabe que - em tudo - sou um heros: o que é certo é que, quando pretendo esboçar um porco sai-me o diabo de um coelho e



quando me arvorô a pintar um cavallo, esgarabuei um maruá.

Apezar disso, não ha meio de perder a mania de metter o nariz em seára alheia ou o bedelho naquillo a que não sou chamado.

É por isso que, sendo eu um velho pintamonos, enveredei pelos portigos da architectura colonial no Brasil, e, nesse intrincado estudo, quasi sem querer, encontrei um caso que, quando for do dominio publico, metterá n'um chinelo todas as investigações do saudoso e mallogrado Visira Fazenda.

o significado deste termo naquela época), de moços no Rio, nos idos de 1860, quando um alfaiate “anthropofago” (leia-se com tendências homossexuais) afaga as nádegas (“a redonda superfície do mappa-mundi”) de Miranda – que está adormecido – ao entregar uma encomenda. O rapaz surpreendido acorda e ao ouvir a justificativa da ida do alfaiate àquela casa profere a famosa sentença. A maestria com que Belmiro desenvolve o texto anula qualquer conotação vulgar, baixa, embora prevaleça a malícia. Ao decifrar a origem deste dito, agora popular, Belmiro inscreve o sentido no desenrolar de uma história, i.é., há um acontecimento ou uma trama destes engendrando a expressão, mesmo que este dito tenha validade por si mesmo.

No mais das vezes, a anedota em que se calca sua representação plástica – a caricatura, principalmente – advém daquilo que empiricamente o artista observa ao seu redor, daquilo que ele apreende e recorta da sua realidade. Mesmo quando não se pode verificar tal empiria, o artista a internaliza em sua obra, caso da *Carta a Pandiá Calógeras*, onde a experiência empírica asseverada funciona como um atestado de veracidade. Belmiro vale-se desta estratégia de testemunho privilegiado do real mesmo quando almeja o riso.

Sua veia cômica, apesar deste procedimento anterior, não se esgota necessariamente nesta contigüidade com a anedota explicitada. Repare-se em *Manuela* (1924/1925), personagem feminina envelhecida, nua, de corpo obeso, cuja modelo de idade avançada e numa posição (de costas) que nada esconde, aliás, exhibe a flacidez das carnes, o quadril avantajado, denunciando varizes mediante as modulações da pele combinadas a um tom azulado difuso.

Tal figura depõe contra todo o rigor e o belo postulados e disseminados pela Academia, faz-se mordaz ao rejeitar uma dada matriz. Nesta clave, Flexa Ribeiro¹² distingue o mestre acadêmico francês frequentado e referenciado por Belmiro – Julien Lefebvre – e o próprio Belmiro. O primeiro repudiaria o quadro do discípulo e se por ventura Lefebvre o realizasse o consertaria. Flexa Ribeiro declara ter apreciado, na linha de nós, um álbum erótico da autoria de Belmiro. Aliás, de acordo com Flexa Ribeiro, a unidade da obra belmiriana incidiria em sua verve satírica, da qual sequer o erótico escapava. De fato, não se pode negar a verve satírica enquanto um eixo de sua obra.

¹²A Pintura-Satira de Belmiro, Os Mestres da Arte, In Ilustração Brasileira. ag., 1935.

Existe em Belmiro um repertório de motivos concernentes a uma vida medíocre, destituída de grandiloquência e/ou grandeza histórica, sem atar-se ou pretender-se alegoria, parábola, perpassando todas as áreas de atuação do artista: *Coisas da Exposição Industrial* (Binóculo, 23/dez./1881), a aquarela *Namoro da Guarda*, a escultura do *Gendarme*. Belmiro, tampouco poupa os preceitos acadêmicos de sua sagacidade. No jornal João Minhóca (1901), ele sugere que no resultado de uma obra realizada sob a encomenda de eminências governamentais e arraigada a um gosto pelo oriente, não resulta numa obra romântica ou acadêmica, ao contrário num *chiste*, a medida em que personifica tais autoridades do governo nos trajés pertinentes a um oriental turbantes, alforjes, vestimenta¹³. A antinomia entre o texto e a imagem afirma não uma harmonia, mas provoca, antes, o riso pelo engano de alguns artistas por se fiarem e se enquadrarem nesta concepção de arte Belmiro traz à baila a tensão entre a referência linguística e a própria imagem, esboçando sua opinião irônica no desenho. Assim, Belmiro descortina no cotidiano um meio capaz de desvencilhá-lo destas regras acadêmicas calcificadas, anacrônicas, no limite.

Este exercício com o cotidiano e os protagonistas menores do campo social impregnando a sua produção coaduna-se a uma elaboração de tipos como os que surgem na resposta ao concurso proposto por Julião Machado quanto ao que se encontra no par de botas. E a resposta varia conforme o proprietário da bota (A Cigarra, 2/jan/1896), o estudante, o banqueiro, a atriz. Esta acepção de tipos ressurgue na repetição do *guarda* no interior da obra belmiriana. Esta vontade de designar tipos busca corroborar no preenchimento de lacunas quanto a compreensão dos sujeitos sociais – o oriental consiste num tipo, porém dissimétrico, dissonante, da sociedade brasileira. Torna-se imprescindível e custoso mapear estes atores sociais, apreendê-los, sabê-los, apesar de definir o povo enquanto o motor da história, o próprio

¹³A caricatura cita uma informação de A Notícia envolvendo o consul Adonyram Maurity de Calimeiro e o Presidente. E a seguir caçoa deste gênero de pintura: “Consta-nos que o sr. presidente da Republica e o illustre Dr. Olynthio de Magalhães, contentes com a dádava de nosso consul, tencionam perpetuar esse caso abrindo um curso de retratos em pintura à oleo. Para isso se vestirão com os objectos offerecidos sendo o sr. presidente de *Cavalier musulman de Koniah* e o sr. Dr. Olynthio de Magalhães de *Danseuse publique*, ambos perfumados com a essencia prohibida.

Avisamos pois, aos artistas nacionaes e estrangeiros residentes no Paiz para que concorram”, João Minhóca, 22/junho/1901.

O BINOCULO

EXPOSIÇÃO DE CAFÉ DO BRAZIL



D. C. KAMALHO ORTIGA



HERNANI JOPEATI



ALBERTO DE SOUZA



EDUARDO DE LIMA



MELLO FRANCO

Commissão Organizadora.

NA EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL.



PAGINA A CONCURSO



sujeito da ação humana, aquele que responde pela variação da velocidade da marcha do progresso. Nesta toada, ao conhecer este povo, os indivíduos diversos inseridos e circunscritos neste uniforme, pode-se desvendar os rumos da história da nação. Belmiro afina-se no mesmo leque epistêmico de Condorcet e Gonzaga Duque.

Esta freqüência do cotiano amalgamado a personagens simples não abre uma lacuna, dissocia-se da, ou então, denega a *série divisionista* de *Dampierre* (1912, 1918, 1920, 1922, 1923), do *Retrato de Pereira Passos* onde o estudo da pincelada ritma a composição, do *Retrato de Marie Lefebvre Ferrez* (1915), na qual a pincelada transforma-se em textura tanto nas vestes da senhora quanto na massa arquitetônica disposta atrás da modelo. Acentua-se, neste retrato, a perspectiva através da quina onde se encontra a figura e interrompe-se este volume com um fundo marítimo à esquerda. Atente-se que a variação cromática faz com que não se confundam as vestes e a massa arquitetônica. Por seu turno, a cor reverbera, amenizando a passagem arquitetura-natureza, – nas folhagens da árvore, na mata compactada –, sem conflitar esta mudança do verde ao azul do mar; as cores harmonizam-se.

O lugar-comum entre este cotidiano tematizado, os tipos arraigados a sua vivência social, e o estudo da natureza da imagem, aquilo que é visto, adentrando a construção figurativa (sem impor uma isonomia a todas estas experiências da obra belmiriana), funda-se numa conjunção, implementada nestes oitocentos, estreitando os campos da arte e da ciência¹⁴. Reivindica-se uma complementação entre arte e ciência. Esta junção per-

¹⁴Faz-se imprescindível apontar em Zola, a maior voz literária que arquiteta uma arte nos moldes da ciência de Claude Bernard. Na militância crítica das artes plásticas, Zola parte da premissa de pensar o atual, por isso combate pelos impressionistas. "A paisagem clássica morreu, assassinada pela vida e pela verdade. Hoje ninguém teria a coragem de dizer que a natureza precisa ser idealizada, que os céus e as águas são vulgares, que é necessário tornar os horizontes harmoniosos e corretos se quisermos fazer belas obras. Aceitamos a naturalismo sem grandes lutas; pois quase meio século de literatura e de gosto pessoal tinham-no preparado para aceitá-lo. Tenho certeza de que daqui a algum tempo o público aceitará as verdades do corpo humano, os quadros de figuras tomadas na exatidão do real, da mesma forma que admitiu as verdades do campo, as paisagens compostas de casas verdadeiras e árvores verdadeiras", In *Os Paisagistas*, art. de *L'Événement Illustré*, 1/junh./1868, da coletânea Zola, E; *A Batalha do Impressionismo*, R.J., Paz e Terra 1989. Entrever este real e substanciá-lo na representação é obra deste jeito moderno de saber, a ciência.



Retrato de Marie Lefebvre, 1915, coleção particular.

corre e instala-se em Belmiro, e vetoriza aquela “arte de multidão” apregoada por G.Duque.

Percebe-se a importância desta aproximação arte-ciência, em mais de uma ocasião, em G.Duque. Em sua ficção, tome-se *Mocidade Morta*, o escultor Cesario Rios, respeitado pelos grupos rivais – Zut e Acadêmicos –, ao receber a visita dos Insubmissos esculpe o “genio das Industrias”, encomendada do governo, sob a inspiração vigilante de um busto de Augusto Comte. Nos contos de *Horto de Máguas*, as personagens se perdem, até falecem devido às experiências científicas soturnas perscrutando o sobrenatural e a morte. Igualmente, este preceito desponta em sua análise crítica como no artigo já citado do Aranhão da Escola (vide Capítulo II), no qual defende um programa pedagógico à Academia pautado no positivismo. Ele insinua esta noção no elogio que faz a Rodolpho Amoêdo por este artista cortejar a ciência:

“Pesquisador por indole ou por probidade profissional preocupado com a fatura, de que depende a durabilidade das obras, os seus últimos tempos têm sido um devotamento ao material da pintura, já ensaiando processos dempoeirados dântigüidade, já seguindo inovações que a sciencia moderna vulgarisa”¹⁵

G.Duque reitera este juízo quando evoca e cita Eugène Véron, justamente por introduzir acepções e descobertas da ciência no terreno artístico. A ficção e a crítica de G.Duque informam-se mutuamente, incutindo à sua produção uma tessitura orgânica. Dessa forma, G.Duque colabora na conformação de um senso comum a respeito do universo social, num mundo onde esvanecem as tradições e os códigos de compreensão do leitor comum¹⁶.

No decorrer do século XIX, equaciona-se esta harmonização entre arte e ciência pela mediação do desenho. Viga mestra da arte, o desenho afiança através da geometria um olhar certo capaz de corrigir, senão esquivar-se, do maior número possível de enganos perante o que é visto. Esta arte desenvolve-se na garantia da lógica da ciência. O Liceu justifica seu esforço

¹⁵Rodolpho Amoêdo, O Mestre, deveríamos acrescentar, em *Kosmos*, 1905, n. 1.

¹⁶Benjamin pontua esta relação entre a poética baudeleriana e o seu leitor; a poesia suaviza a angústia dos choques vividos pelo homem moderno na metrópole; norteando, assim, essa experiência que exarceba a psique. In *Alguns Temas em Baudelaire, benjamin*, Os Pensadores, S.P., Abril Cultural, 1983.

e conquista civilizatórios porque em si mesmo argamassa a continuidade deste nó ciência-arte:

“A arvore da sciencia póde abrigar o mundo inteiro, e para que isto se realize, para que hymnos de triumpho da sociabilidade fraternal, procuremos desde já assentar sobre seguros alicerces as bases deste edificio monumental, antes que o desanimo e inercia em que vivem os artistas, e que lavra como um miasma devastador, extinga de uma vez a musa brasileira.

O desenho, esse precioso ramo dos conhecimentos humanos, tão necessario a todos os individuos como a escripta, é entre nós completamente ignorado, não obstante a sua qualidade graphica. Três ou quatro pessoas o sabem, três ou quatro o comprehendem”.

A seguir arremata, expondo a ligação com as artes:

“Ninguem hoje ignora que as bellas artes são o influxo de todas as industrias, as bases de toda a perfeição manufatureira”¹⁷.

Neste sentido, concorre a fala de Rui Barbosa¹⁸, vangloriando o ensino do desenho e a sua propagação a fim de expandir a fábrica como fonte de riqueza e símbolo do universo capitalista no país, sem desfazer-se da arte. Para este autor, isto “é uma exigência da *atualidade mais atual*” (p. 49). Anos depois, num depoimento, Eliseu Visconti, um pioneiro na incursão pelo Art Nouveau, combate para que o desenho entremeie-se ao ensino, avivando a capacidade intelectual do discípulo¹⁹.

Anterior a esta aliança arte-ciência, a geometria, emergia, no Brasil, como um conhecimento que assegura a precisão da imagem; a geometria comporta-se enquanto um recurso à disposição do artista. O desenho, ordenado por esta geometria, remete diretamente à construção da imagem. Não se trata apenas, como nas posturas do Liceu, de Rui Barbosa ou de Eliseu

¹⁷Discurso pronunciado na reunião que organiza o Licêu, no edificio do Museu Nacional (23/nov./1853). Publicado na Revista Brazil Artístico em 1853. Reproduzido no relançamento da Revista em 1911, n. 1, p. 18.

¹⁸*O Desenho e a Arte Industrial*, R.J., 1882, proferido no Licêu.

¹⁹In Costa, A., *A Inquietação das Abelhas*, R.J., Pimenta e mello, 1927, p. 79.

Visconti, de facilitar o entendimento por parte do leitor ou da serventia do desenho no embelezamento das formas da mercadoria. Antes, a geometria, este artifício, participa da própria elaboração imagética.

À título de diferenciação do *topos* da geometria, convém mencionar um opúsculo de 1845, demonstrando o modo de aprendizado da construção figurativa. *Ilusão de Optica*²⁰ ensina aos leitores as cores e a variedade do colorido presente em algumas paisagens específicas: a calmaria, a trovoadas, o vento, os vapores, o relâmpago e o fogo. As cores definem-se no interior do ateliê enfocando determinados fenômenos que embaraçariam o pintor caso fossem tomados por si mesmos. Assim, em *Ilusão de Optica* o artista exime-se do enfrentamento direto com estes fenômenos (o visto) e com a variação cromática provocada pela luz. O artista não pinta o que vê ou aquilo que lhe sucede na sua subjetividade diante de tais fenômenos; longe disso, as cores organizam-se não nos próprios fenômenos mas na palheta do artista, no interior do ateliê.

O texto acima citado modula-se por um diálogo travado entre o Gênio e o Pintor. O Gênio revela um método ao aprendiz e, ao fim deste ensinamento, o discípulo torna-se Pintor, ascendendo à arte através de um ente abstrato, à beira do transcendente. O Gênio recomenda assiduidade à Academia e exige que se saiba pintar tanto interiores quanto paisagens. Paralelamente, o Gênio enfatiza o uso da modelo desde que o Pintor considere que tais modelos variem segundo o clima e a nação. Aí, o Gênio sublinha a pertinência das cores destes determinantes (clima, nação), pois cada nação tem o seu modelo correspondente, específico, o seu tipo.

O Gênio insiste numa prática de interrogações entre o Pintor e a natureza, nunca um confronto com esta. Por isso, se acaso for impossível achar um modelo asiático no intuito de pintar um asiático, o Gênio aconselha a pesquisa em bons livros.

Por sua vez, o Pintor concorda plenamente com as orientações do mestre. Não obstante, manifesta sua angústia quanto a desvendar um modo de representar o corpo humano; afinal, embasado em quê desenha-se tipo, qualquer tipo? A primeira lição do Gênio revela e frisa a necessidade de conhecer geometria, pois a figura deve ser traçada em cima de linhas geométricas. O Gênio prossegue arrolando a passagem da confecção do corpo humano:

²⁰Jardim, J.F.G. *Ilusão de Optica*, R.J., Typ. Imp. de Francisco de Paula Brito, 1845.

- a) desenho dos ossos, sendo que na primeira parte detivera-se em fazer uma síntese das proporções do corpo humano
- b) o nome de cada osso
- c) exercício a partir do modelo.

Desta maneira, o escrito mapeia os aspectos capitais do pintor e cita os instituintes do visível:

“Não há ponto visível sem luz
Não há ponto visível sem forma
Não há ponto visível sem cores
Não há ponto visível sem distancia
Não há ponto visível sem instrumentos”.

Este debate a propósito do modo de formular uma representação plástica desponta diversamente em outros pontos da Academia²¹. Numa aula inaugural, Homem de Mello afirma que para ser bom pintor faz-se necessário o domínio da técnica entrecortado a um conhecimento conceitual do “genero”, da “escola”, por exemplo. Tal domínio impregnando o artista diferencia-o do artesão, pois este último restringe-se à técnica. Essa preocupação no que tange à formulação da imagem transparece num epígono da Academia, Victor Meirelles. O quadro durante a sua confecção implicava, para este artista: 1o.) fazer um esboceto, 2o.) desenhar a carvão e a crayon, 3o.) combinar os desenhos e pintá-los na tela e a claro e a escuro, 4o.) colorir. Quanto a este quarto item, Modesto Brocos detalha:

“O velho mestre com a intensão de facilitar a tarefa do colorido, que tão grandes dificuldades oferece aos principiantes, nos fazia executar, na palheta, series de combinações de diversas côres, o que nos tornava conhecedores de certos effeitos e muito nos

²¹Mesmo fora da Academia nota-se esta inclinação pelo estudo do visível. Na R. do Hospício, onde Belmiro reside durante os anos oitenta, existe uma oficina de Instrumentos Opticos (fundada em 1836, direciona-se para optica em 1846), que participa da Exposição Nacional de 1886 com um Catálogo próprio assinado por José Maria dos Reis. Neste Catálogo (R.J., Typ. do Commercio, 1886) apresenta o aperfeiçoamento de onze instrumentos com o fito de melhor e mais nitidamente captar a imagem ou construi-la mais precisamente. Este aperfeiçoamento, segundo o autor, concorre para e comprova a marcha do progresso.

auxiliava no trabalho”²².

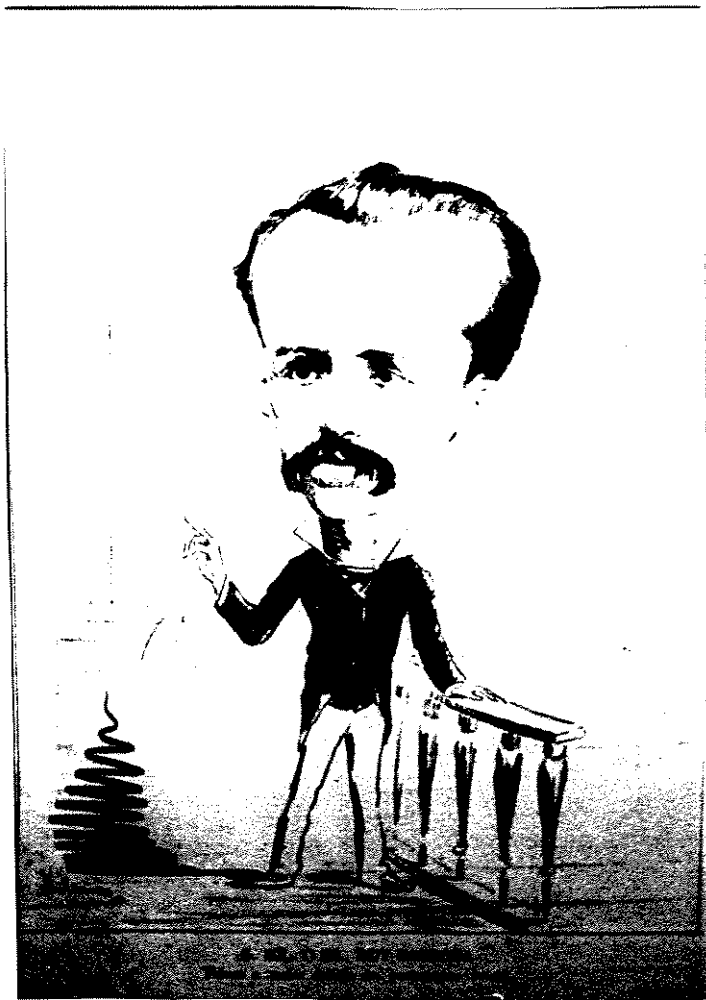
Engendra-se de maneira profusa, no bojo do ensino acadêmico – a paternidade da obra belmiriana – uma preemência de estudar e estabelecer o modo de confecção da imagem, interrogando o método a ser seguido. Esta prática resulta numa noção de empiria preponderante neste elenco de artistas brasileiros oitocentistas; estes artistas majoritariamente tendem ao caráter iconográfico da arte. Coloca-se igualmente no horizonte a inquietação sobre o modo de representar o ser humano, a personagem imagética. Privilegia-se no espectro destas personagens a construção do sujeito pertinente ao povo e à nação, entendida como uma especificidade contraposta ao cosmopolitano reinante, sem contudo comprometê-lo ou denegá-lo. A elaboração da representação do tipo humano refere-se a uma espécie de abrangência e/ou decorrência do preceito que perscruta a fatura da imagem. Não basta rastrear e dotar de densidade figurativa o tipo do país, indaga-se a própria maneira de vislumbrá-lo e edificá-lo. O tipo classifica e cria um geral que abarca os sujeitos sociais, bem como preocupa-se em adensar tais sujeitos com a sua própria atualidade, o momento de sua existência no real. Desta forma, esta lógica do tipo concorre para o esvaziamento do peso, da determinação e da dignidade do passado e do transcendente enquanto coordenadas da representação plástica.

João Zeferino da Costa, mestre reverenciado por Belmiro, localiza na geometria²³ o meio eficaz de erigir a personagem. procedimento este que nas mãos dos caricaturistas adquire o teor de *tipo*. Não à toa, o promotor da publicação deste texto de Zeferino da Costa será um caricaturista – Raul Pederneiras –, ou seja aquele que prima pela formulação de um tipo ou o que ao agravar os caracteres de um indivíduo viabiliza a alusão, fixando, assim, uma identidade²⁴.

²²A questão do Ensino das Artes, R.J., 1915, p. 9. Acentue-se este exercício incidindo na variedade cromática realizado na palheta e como este aprendizado deve ser importante, pois ao propugnar uma reorganização da Academia, Modesto Brocos recorda e cita esta forma de pintar. Por outro lado, reitera a relevância do desenho porque ensina ao olhos.

²³João Zeferino da Costa sucede V. Meirelles na cadeira de Desenho. Morales de los Rios (op. cit., p. 91), salienta que designava-se para esta cadeira o professor consensualmente considerado o mais competente. Tal posição repercutia inclusive na esfera decisória da Congregação da E.N.B.A.

²⁴Quem hoje desassocia Rui Barbosa da imensa cabeça que a caricatura lhe imputou? Belmiro concorre para esta acepção, veja-se Binóculo, 6/maio/1882.



Binóculo, 6/maio/1882, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

No início de *Mecanismos e Proporções da Figura Humana*, João Zeferino da Costa privilegia a adequação arte-ciência, delimitando aí o lugar de conhecimento do qual enuncia. A par disso, confessa duas procedências deste escrito: de um lado, ele sintetiza a longa prática de ensino em sala de aula. Por outro lado, embasa-se numa gama de monografias nucleadas no desejo de decifrar os princípios figurativos do corpo humano. No entrecruzamento destes saberes, o autor articula a sua noção de personagem imagética.

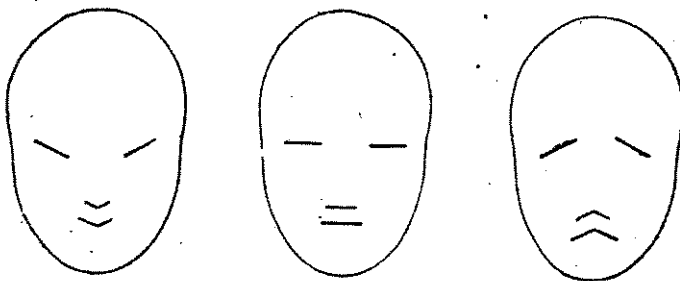
Zeferino da Costa declina entre as monografias a que mais lhe influencia, Charles Rocher (Professor de Antropologia nas Belas Artes de Paris), no tratado *O Protótipo Humano*. A virtude deste trabalho residiria na excelência com que determina a medida da altura do indivíduo, embora seja insuficiente quer a respeito da definição da largura e do diâmetro, quer por desaparecer-se das diferenças cronológicas e sexuais do indivíduo.

O autor objetiva um método que capte o ser humano em sua totalidade sob a égide do binômio equilíbrio-proporção, respeitando, porém, as variáveis peculiares a cada ser, ainda que evite o equívoco e a distorção. Ao conceber o método, ele colabora na consolidação de um senso de “normalidade”, reputando-o enquanto um dado natural do ser humano, escoimando o seu processo de elaboração. Dito de outro modo, tais seres humanos não estão à deriva ou provém da natureza, antes trata-se de um artifício que os abarca e nomeia:

“Em suma, é para ter o artista na mente um guia científico, média e aproximadamente exato, sôbre o natural do homem bem conformado e não cair no exagêro, ou na caricatura, pois, tôdas as coisas formadas sem proporções não podem apresentar ao espectador judicioso, beleza e graça, como, por exemplo, as colunas muito finas ou muito grossas, muito compridas ou curtas. Manifestámente não são belos os anões, os gigantes, os corcundas e aleijados apesar de serem igualmente homens” (p. 18).

Buscando um método que se reja pela exigência do binômio proporção-equilíbrio, o autor divide o texto a fim de apresentá-lo. Primeiro, atém-se ao esqueleto e, noutra momento, discorre a respeito do revestimento muscular. Zeferino da Costa, ensina a serventia da linha vertical, horizontal, oblíqua,

aliando-as aos ângulos (reto, oblíquo, agudo) que num esquema esboçam o mais elementar e sintético dos componentes que integram o indivíduo. Nesta dobra elementar-sintético ancora-se a força pedagógica do desenho.



Charles Blanc, autor de uma das monografias analisadas por Zeferino da Costa indica o significado emocional, psicológico das linhas catalisadas na imagem do ser humano:

“Con observar las tres figuras aqui reproducidas (...) se percibirán de inmediato las tres esenciales. La figura central, de líneas *horizontales*, caracteriza la serenidade, la esquerda, de líneas *expansivas*, expresa alegría, la derecha, de líneas *convergentes*, responde a un sentimiento de tristeza”²⁵.

Apegado à necessidade de construir a representação plástica do ser humano, Zeferino da Costa localiza o centro da gravidade do corpo, a sua linha de direção conforme o movimento empreendido, ponderando sempre que refere-se ao corpo em repouso sobre o solo em linha vertical. Somente a

²⁵In *Gramática de las Artes del Dibujo*, Buenos Aires, 1951, p. 34. Charles Blanc atua como crítico na primeira metade dos oitocentos, desenvolvendo trabalhos a respeito do desenho, da cor, das artes decorativas e atribui ao artista um papel demiúrgico na arte, pois ele – artista – exerce o domínio da tela, do quadro.

partir deste a priori, possibilita-se geometrizar a apreensão e representação do ser humano. Compara-se, rapidamente, a justificativa desta posição, Zeferino da Costa escreve:

“As medidas de proporções (...) são todas reais e somente apreciáveis, com rigor, nas figuras, cujas posições sejam paralelas ao plano vertical e nêle projetem geometricamente as dimensões exatas” (p. 73).

Zeferino da Costa tem o zelo de solucionar a ausência deste fundamento recomendando a confecção de um escorço. Por seu turno, Charles Blanc esmiuça essa imprescindível verticalidade:

“El cuerpo humano, vertical con relación al suelo, es la prolongación de um radio del globo terráqueo perpendicular al horizonte. Arrancando del centro de la tierra, el eje de ese cuerpo va a perderse con los cielos. Esa línea vertical del eje divide al cuerpo humano en dos partes, perfectamente simétricas” (p. 27).

Expostas as premissas, Zeferino da Costa assevera que qualquer alteração de alguma destas variáveis constitutivas da *persona* muda o resultado final, por exemplo, ao alargar a posição das pernas (ou melhor, o ângulo entre elas) aumenta, conseqüentemente a base, tornando-se esta a posição precisa para “lutadores” e “atletas” (p. 37). O autor explana a respeito destas variáveis para cada sexo e etapa da vida humana, distinguindo um adulto de um recém-nascido. A ausência de uma destas variáveis remete a outra natureza da personagem, como no caso da gravidade nula que gera figuras simbólicas (querubins, deuses, anjos, etc), porém mesmo estas figuras mantêm as linhas de direção visto que sem estas a “figura ficará sem movimento e sem vida” (p. 43).

Enfocado e detalhado o terreno no qual se movimenta, o autor prescreve as medidas elementares do homem. Encontra-se a altura na justa posição de oito cabeças, sendo a medida da cabeça tomada de um homem em prumo. A circunferência traçada ao redor deste homem perfaz dez cabeças de diâmetro, montando, assim, um octógono perfeito e uma linha horizontal atravessa a metade deste corpo, incidindo sobre o umbigo. Nesta

representação plástica forja-se um *termo médio* do ser humano que vetoriza a formação e obra de Belmiro. Anteriormente, Charles Blanc denominara este termo médio de tipo, este consistiria no próprio resultado do conhecimento artístico:

“Es aquí donde se revelará la superioridad del arte. La naturaleza, en efecto, no produce más que individuos; el arte se eleva a la concepción de la especie. Vemos sobre la tierra árboles, cavallos, jamás al árbol, al cavallos. Vivimos con hombres cuyos nombres son Pedro e Juan, pero no encontramos a ese personaje sin nombre que es el hombre. Los leones pueblan al desierto, pero esa imagen de la fuerza majestosa, del Júpiter animal de la que hemos hecho el león, no vive sino en el granito o en el mármol. La especie es por conseqüente una creación del arte. Comparando millares de individuos distintos, el arte diferenció sus formas genéricas y sus formas accidentales. Reuniendo luego esas rasgos esenciales, fijó su carácter invariable compuso con ellos un tipo” (p. 14).

Zeferino da Costa discorda de Charles Blanc quanto à medida da cabeça a ser empregada, contudo, ambos detém-se e enveredam pela mesma problemática, qual seja: a formulação imagética do corpo humano, evitando o carácter circense e disforme. Tonifica-se a acepção –entranhada na aliança arte-ciência – de que o resultado desta elaboração torna-se um tipo retirado do universo empírico existente. Todavia este tipo é reiterada e laboriosamente, engenhado por um projeto oitocentista preocupado em discernir e classificar sua realidade social. No transcorrer do tempo histórico, estes tipos erigem-se em chaves de compreensão deste universo empírico, deste real. Ainda neste século XIX, procura-se o tipo do povo entrelaçado à Nação recém-formada, sendo o povo a sua melhor encarnação. Esta relação povo-nação desdobra-se da inquietação e do esforço da Academia de Belas Artes em dotar a nação brasileira de uma história (vide Capítulo I), pontificando-a nas suas produções figurativas. O século XIX institui o tipo quando julga que o abarca. *Mutatis mutantis*, em G. Duque, a escola brasileira espelharia o homem brasileiro, bem como a escola flamenga daria a conhecer o homem framengo.

Esta questão vetoriza a obra belmiriana, seja na caricatura seja na sua produção pictórica ou escultórica. Tal noção exige um exercício constante de observação por parte do artista, do que se desenrola ao seu redor; somente assim poderá o artista alfinetar a sociedade em seus ridículos ao expô-los. Esta atitude do caricaturista contém, na maioria das vezes, uma recomendação, um alerta, até um lição implícita e sutil ao leitor, quando não assume o caráter pedagógico do "Theatro de Bonecos" do João Minhóca, onde a platéia consiste nesta massa popular.

Calixto, outro caricaturista, afirma esta presença e veemência dos tipos em *Caricatura das Caricaturas de diversos Caricaturistas* (Tagarela, 17/maio/1902), onde declina e identifica os tipos próprios dos caricaturistas cariocas, seus contemporâneos. Citando Belmiro, entre outros *Caricaturistas*, Calixto recorre a um tipo feminino arredondado, gorducho, recortado em seu perfil por um traço fino. Essas mesmas características arroladas neste tipo feminino reaparecem na personagem feminina o guarda tenta agarrar e lhe escapa devido ao seu volume em *O Namoro do Guarda*, um entretenimento amoroso cuja formulação regrada encontra-se em *Bom tempo (ou Idílio Campestre)*, (1893). A personagem assinalada por Calixto aparece como uma espécie de ancestral, experiência primeira, um esboço de *Manuela* (também não se pode negar as afinidades entre este último e *Estudos de Nu Feminino* (1917), sobretudo a propósito da posição da modelo). Belmiro dedica-se, ao longo dos anos, à feitura minuciosa de uma obra, por isso, na tela e na caricatura registrada por Calixto, o espectador se depara com uma protagonista feminina de formas dilatadas, particularizada pela opulência das carnes.

Belmiro conhecia a feminilidade vincada pelo Art Nouveau, delineando figuras femininas mais esguias, alongadas e magras, acentuando a elegância e aludindo à leveza através dos movimentos. Os desenhos da Revista Moderna e do João Minhóca (1901) exprimem essa acepção feminina que ecoa nas saias, na cintura de vespa, na sinuosidade, na simplificação das formas de *Dame a la Rose*. Entre o tipo arrolado por Calixto e esta última personagem feminina citada há quase um contraponto, um espelho invertido, o molde e seu avesso, todavia as duas constituem, sem fundir-se, um parâmetro de mulher. Além do mais, reforça um trânsito interno na obra belmiriana já aventado no *Retrato do Poeta Alberto Oliveira*.

A mulher instaura-se num assunto crucial nas produções de Belmiro, um

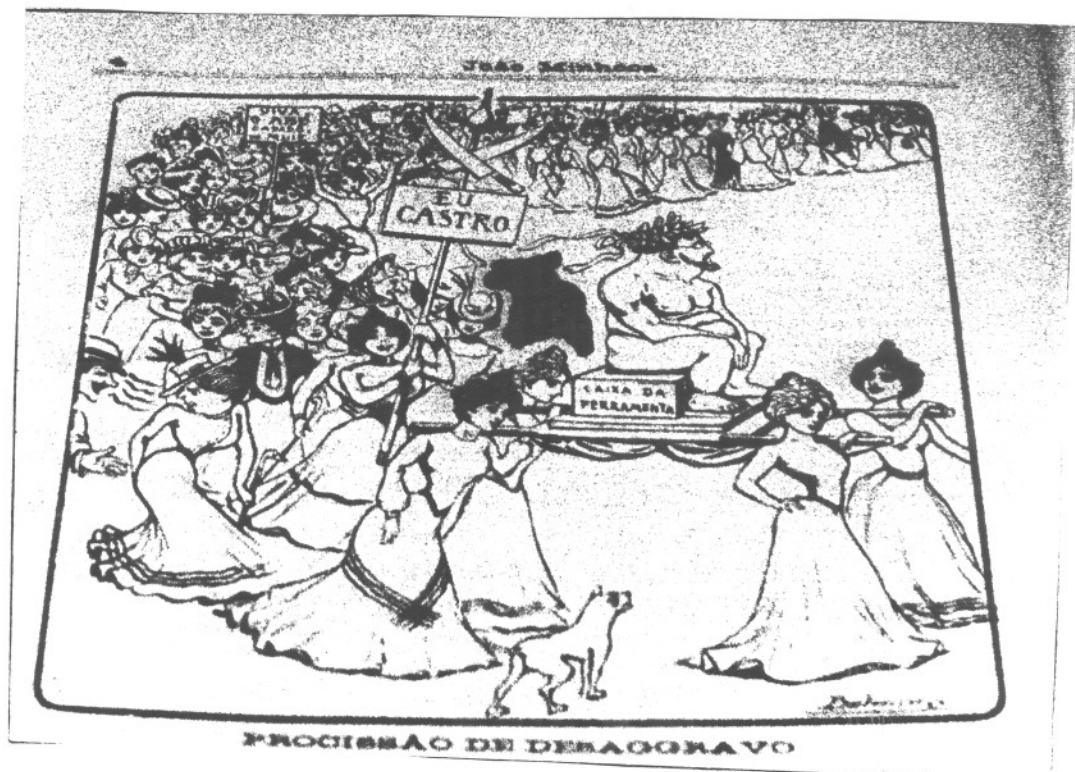
Tagarela
Caricaturas das caricaturas de diversos caricaturistas



Tagarela, 17/maio/1902, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



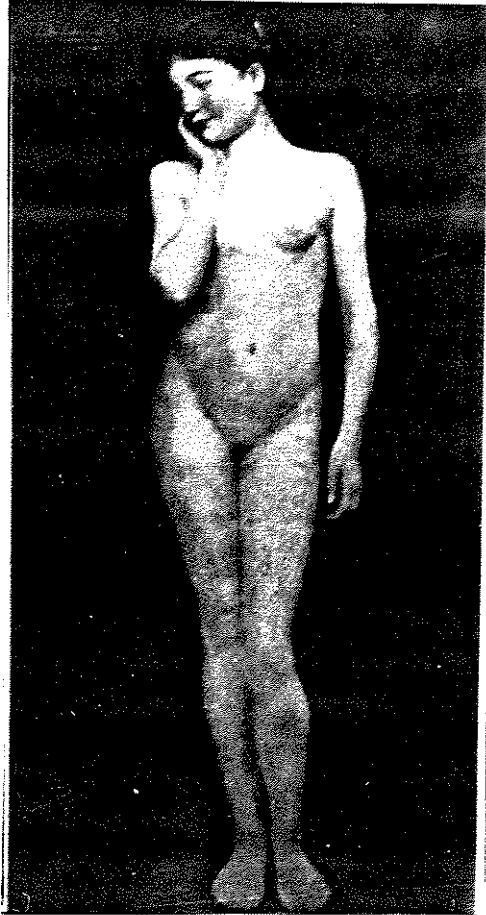
Bom Tempo (ou Idílio Campestre), 1893, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



João Minhóca, 18/maio/1901, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Revista Moderna (desenho original para a capa do primeiro número),
Acervo Galeria de Arte, Rio de Janeiro.



Adolescente, 1904, coleção particular.

tema inédito para este século de *Madame Bovary*, que descobre díspares potencialidades no feminino. O século XIX transforma-se em amante desta sedução, pois, numa ponta, a mulher entroniza o reino dos instintos, o desatino que suscita no apaixonado (“Miss Fatalidade” de G. Duque pertence a esta série). Na antípoda, a mulher faz-se senhora do lar, reguladora do espaço doméstico, responsável pela educação de seus filhos e, no fórum coletivo, pelos filhos da nação.

Neste leque, Rui Barbosa salientava em seu discurso no Licêu (Belmiro fôra Professor de Desenho de Figuras), duas forças capitais, dois agentes da educação: o desenho e a mulher. Diz Rui Barbosa:

“Ora, a mais inelutavel de todas as influencias que atúam sobre á formação da natureza humana, em todos os seus elementos, é a mulher. Mãe, amante, esposa, filha, mestra, ela é a explicação do indivíduo e da sociedade”.

O Liceu encarrega-se de retirar a mulher da minoridade intelectual, daí a exaltação de Rui Barbosa a mais este préstimo desta instituição. Alguns poetas nas vizinhanças de Belmiro enaltecem este papel do Licêu junto a mulher na coletânea *Sociedade Propagadora das Bellas Artes*²⁶. Bethencourt da Silva, fundador desta instituição, advoga esta tarefa:

“Na Escola do pôvo, entrai meninas
Aqui se vive à luz do entendimento
Nos altares da Arte, crepitantes
Só valem as belezas do talento”.

Consoante a esta empreitada, tem-se os louvores de “Licêu Feminino”, poema de Arthur Azevedo e o próprio B. Lopes corrobora para o estabelecimento desta opinião edificante em *O Licêu*:

“Ha pouco mesmo, a mulher,
Essa Valkiria do Atlântico,
Era o capricho romântico
Para um idílio qualquer
Não tinha um traço de ESTER!

²⁶R.J., Oficinas Gráficas do Licêu, 1946.

Ideando a vida inteira
Ou flores de laranjeira...
Os dias de resicler...
E o claustro, o claustro medonho,
Ou vinha cortar-lhe o sonho,
Ou era o sepulcro seu...
Hoje é coisa diferente:
Tem a mulher, finalmente
Novo horizonte – o Licêu”

Belmiro não passa imune a esta pregação do Liceu de trazer a mulher à uma condição intelectual mais ativa, despertando-lhe a razão, o que não implica em anular a sedução causada por ela.

O tema do feminino atravessa a obra belmiriana desde um simples exercício *Estudo de Academia – Nu Feminino* (1884), abrangendo a natureza morta *Vasos com Flores* (1893), onde a modelo concorre em tamanho com o vaso, ainda que dispostos na diagonal. Em 1893, com a mesma modelo, Belmiro realiza *A Tagarela e Vendedora de Fósforos*, ambas personagens comuns. A primeira com uma vassoura projetada no espaço ao lado da protagonista, no entanto a vassoura fica diminuta tanto por perder-se num fundo escurecido (que contrasta com o branco do avental) quanto minimiza-se perante o sorriso, o encanto, da feição desta rapariga. O feminino ressurge no flagrante do estado emocional de *Amuada* (1905/1906) repetindo a pincelada curta que impõe uma certa textura aos objetos.

Sua preferência pelo motivo feminino desdobra-se na galeria de Retratos. Um deles sonega ao espectador a identidade da eleita, sabe-se apenas que se trata do *Retrato de Mulher com Chapéu de Flores* (1897), sendo estes acessórios da elegância mencionados pelas manchas de cor, predominando o verde dos olhos, da blusa e ao fundo. O artista privilegia o “chapéu com flores” no título por se referir ao elemento imagético em que envereda pelo novo, aproximando-se da experiência impressionista. Mais dois retratos salientam-se devido ao tratamento dispensado à elaboração figurativa.

O *Retrato de Hortence Aubert* (1927/1928) prima pela concisão, levando o espectador a entrever uma feição tranqüila, imóvel e resoluta; conformada numa astúcia de justaposição da vertical e horizontal. As pinceladas em sentido vertical na parede em contraposição à mesa verde e os frisos hori-



Vendedora de Fósforos (Itália), circa 1893/1894, coleção particular.



Amuada, circa 1905/1906, coleção Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.



Retraro de Mulher com Chapéu de Flores (Paris), 1897, coleção particular.



Retrato de Hortence Aubert, circa 1927/1928, coleção particular.

zontais do volume arquitetônico atrás da modelo, sendo que o friso menor é reiterado, mais acima, na contigüidade da parede. Há uma economia nas cores e o verde da mesa possui algumas pequenas manchas de azul, tal qual um reflexo empalidecido da parede e do laço. O bibelô, ao lado da retratada, não abala a harmonia da composição, pois suas formas são tão concisas quanto as da personagem, repetindo em menor escala o formato do busto desta mulher.

Esta preocupação com a elaboração do retrato de modo simples, sintético, mas que transmite ao espectador uma compreensão dos ânimos da pessoa enfocada também emerge no *Retrato de Lawrence Palmyr Martignet Parreiras* (1922). Um rosto de frente, com o corpo de lado, sentada e apoiada com o braço esquerdo numa mesa. A impressão de que o corpo está inclinado reforça-se através de uma estreita faixa diagonal confeccionada pela mesa e aliada à profusão cromática escurecida pelo preto onde o braço direito e parte do busto se perdem. O ritmo das cores reina na pintura: a distinção do negro e de um alaranjado dá-se à esquerda do quadro, onde o negro acompanha a cor do cabelo da modelo, e esse alaranjado torna-se, harmonicamente, um tom mais claro, mais suavizado, do marrom da blusa. As roupas destas duas senhoras concorrem para o caráter sintético, despido de acessórios. Elas são tão simples quanto os tons que as revelam, porém esta simplicidade harmônica distancia-se do vulgar, antes denuncia o quão reflexivas e penetrantes são.

Distingüe-se um quadro em virtude da subordinação do tema à construção figurativa. Nele, o assunto é decifrado num jogo de círculos traçados pelo compasso – *Mulher em Círculos*. Não se trata de uma incursão de vanguarda elaborando os objetos a partir de cones, quadrados, retângulos, enfim uma gama de figuras geométricas. No caso de *Mulher em Círculos* estes círculos não constróem um objeto, antes revelam-no ao fundo. Mesmo aí o objeto entrevisto é uma mulher, mais exatamente o seu rosto. Este “divertissement” de Belmiro com a desconstrução imagética não deixa de expor um assunto, um elemento realmente visto, embora, à primeira impressão, o motivo fique camuflado.

O tipo feminino presente marcadamente na produção pictórica de Belmiro enfeixa vários vetores: as pregações e prática pedagógica do Liceu destinando um ensino particular às orfãs, o novo papel da mulher, colocando-a na categoria de um tema inusitado no campo das artes. Não mais uma ale-



Retrato de Lawrence Palmyr Martignet Parreira (segunda esposa do pintor Antonio Parreira), 1922, Acervo Galeria de Arte, Rio de Janeiro.

goria, uma menção a algum transcendente, ela passa a valer por si mesma, tensionando-se com suas idiossincrasias, por exemplo, o fascínio que carrega consigo. Afinal, como entendê-la? A esta inquietação Belmiro não responde, não diagnostica uma conduta à mulher, ou melhor elege-a à condição de uma *presença* em sua obra. A interrogação metamorfoseia-se em matéria-prima de sua criação. Ao manter a lacuna da indagação, Belmiro não mumifica o tipo feminino.

Outro fundante deste paradigma do tipo sedimenta-se na caricatura, interseccionada com os conhecimentos artísticos centrados na Academia. A caricatura apregoa o seu esteio na observação direta da realidade. Interno a este princípio da observação direta, *Efeitos de Sol* consistiria no resultado formal do enfrentamento deste artista com o objeto visto. A tamanha virulência com que a luz incide dificulta a precisão do motivo, confundindo-o com os objetos dispostos em suas imediações²⁷. Apesar das diferenças formais entre esta experiência impressionista de *Efeitos de Sol* e a precisão no traço requerida pela caricatura, positiva-se em ambas um fundamento comum da observação, tornando legítimo o embate do artista com o seu universo, seja na instantaneidade de uma impressão, de um fenômeno visto, seja na apreensão detalhada de uma personagem das ruas do Rio de Janeiro. Introduce-se uma necessidade do artista deparar-se com o objeto, com o fenômeno em si, enfatizando, assim, a diferença entre o sujeito e o objeto.

Deve o artista, na caricatura, através dos traços fisionômicos, amplificados ou abreviados, alvejar um indivíduo; procedimento este que não descarta a possibilidade até de elogiá-lo, por exemplo, a “Galeria”, publicada na contracapa do *Rataplán*, onde se exhibe retratos de “senhoras” e de “homens distintos, cujos meritos tornam objecto de justa admiração”²⁸. No escárnio ou no louvor, a caricatura molda uma identidade da pessoa ou do costume assinalados.

Intensifica-se o senso de observação mediante o estatuto de auferição

²⁷ Talvez se possa apontar algumas afinidades entre *Efeitos de Sol* e *Bom Tempo*: aproximadamente das datas de execução; a semelhança das personagens femininas incluindo aí suas vestes; a composição, com uma protagonista ou o seu conjunto ao centro e um fundo aparentado. A grande diferença reside na luz e nos seus *efeitos*, atuando sobre a matéria vista modifica o que é visto pelo artista. Por isso, os títulos sublinham as condições climáticas que determinam a luz.

²⁸ *Rataplán*, 1886, n. 1. Belmiro é um de seus fundadores.



Efeitos de Sol (Itália), 1892, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

da verdade cristalizado na ciência, pois esta última erige a observação a uma particular importância enquanto instrumento do conhecimento. A observação na caricatura belmiriana parte do real, no entanto não se adstringe ou se compromete a repeti-lo fielmente, de outro modo ela busca captar e demonstrar a fragilidade da mecânica deste real, sua faceta corroída. O mal, o perigo, o abominado, o desregulado não pertence à esfera do artista, porém habita o bojo desta realidade, daí a preemência do treino e do aperfeiçoamento dos sentidos da caricaturista. Resultando numa espécie de domínio do caricaturista frente a realidade ao conseguir percebê-la para além de um olhar comum e ligeiro. Um desenho no João Minhóca, assinado por Belmiro, apresenta um espetáculo teatral²⁹ procurando elucidar ao público o jogo de marionetes inerente na política, por isso conclama a população:

“Vae começar o espetaculo! Vae começar a função! Chegae, povos de Botafogo e de Catumby, da Copacabana e do Sacco do Alferes” (19/jan/1901).

Por um imperativo lógico já designado por Charles Blanc, dilata-se este processo constitutivo do tipo quando ele açambarca os elementos psíquicos e emocionais do ser humano e os incorpora às críticas desferidas. A linha dotada de teor moral, emocional já se encontrava em Charles Blanc, agora, a linha abraça e funde-se a uma condição subjetiva do ser humano. Por decorrência, e por referir-se a uma subjetividade da qual todo e qualquer indivíduo é investido (faz parte da própria natureza humana), este acréscimo do tipo viabiliza, então, que tudo seja expresso e comunicado. Tudo torna-se inteligível a todos, engendrando uma fantasmagoria da existência de um leitor universal, o povo³⁰. Por prolongar-se e afetar até gerações futuras, a caricatura adquire o estatuto de *documento histórico* irrefutável para este século XIX, na medida em que desvenda, através da observação de um

²⁹Eis o lema desta peça:

“Theatro Alegre de Bonecos Vivos
Exibição aos sabados
O drama na scena não anda a matroca...
Não sou Philomena
mas, sou João Minhóca”, (1901).

³⁰Ribeiro, R.J., A Filosofia Política na História, in Revista de Filosofia Política, Porto Alegre, LPM, 1985, n. 2.

olhar armado e treinado, pela ciência inclusive as mais cruéis ou ridículas verdades de sua contemporaneidade. Frei Pedro Sinzig³¹perquire o olhar do caricaturista:

“Formam até mesmo as caricaturas farto manancial de consulta para o historiador, que nella encontra por ellas registrado tudo quanto na época respectiva mais fortemente haja preocupado os espíritos” (p. 93).

Semelhante prodígio da imagem que desenha não apenas a materialidade de uma sociedade mas enreda e decifra o espírito social defende Raul Pederneiras numa Palestra no salão dos Empregados do Commercio a 17 de junho de 1911.

“Aos olhos de quem pensa, ao pensamento de quem vê, a imagem, mal feita e grosseira embora, é uma revelação, é uma denuncia dos sentimentos e dos costumes de uma época, a gravura e dos costumes de uma época, a gravura popular, alegre ou comovente, tem um considerável alcance histórico e social. Por ella alcançamos o retrospecto das alegrias e dos temores moraes de nossos antepassados; por ella mantemos em permanente comunicação as tradiões de épocas inteiras”.

Neste combate em prol da verdade empreendido pela caricatura, Raul Pederneiras insere e cita Belmiro. Esta função renitente da caricatura em esboçar a corrosão social colocava-se em meados do séc. XIX. Os periódicos satíricos reivindicavam para si a tarefa de esclarecer à esfera do público, a política. O *Jornal Comédia Social*, em 1870, expunha o seu programa:

“A *Comédia Social*, tem por fim procurar a educação do povo e sua regeneração physica, intellectual e moral, (sic!) reivindicar seus direitos e interesses legítimos até hoje desattendidos e habitá-lo por uma transição lenta e pacífica a governar-se a si mesmo e fazer do Brasil uma nação grande e respeitada. O meio que emprega é a caricatura, a crítica satírica dos vícios e

³¹A *Caricatura na Imprensa Brasileira. Contribuição par um estudo histórico social*, Petrópolis, Typ. Vozes de Petrópolis, 1915

abusos que corroem a nossa sociedade, da corrupção, da descrença, da intriga, da mentira, da indolência, da ignorância e do charlatanismo, da luta eterna do bem e do mal um humilde porém apóstolo do bem”³².

Tais periódicos desenvolvem uma prática de fazer-se acompanhar, na maioria das vezes, por alguma personagem encarregada de espreitar, vigiar e divulgar o dissimulado na teia social – a jovem e seu binóculo; o moleque e um longo pinceel cujo peso mal consegue arcar. Paulatinamente, estas personagens tornam-se metáforas dos periódicos, um signo de sua identidade.

O empenho em benefício da Nação proclamado pela Comédia Social também edifica-se no escopo de outro periódico, a Comédia Popular. Primeiro jornal onde Belmiro atua, ao lado de seu mestre Souza Lobo. A Comédia Popular propõe-se, na mesma linha da Comédia Social, em seu primeiro editorial:

“Saccudir a caspa da política, foi e será a bússola de nossa uniformidade” (1/set./1877).

Mesmo desvincilhando-se da violência, o efeito das gargalhadas, do riso, é imenso na medida em que atinge a compreensão, o intelecto, do outro transformando a caricatura numa arma eficiente. Esta metáfora do combate entoa a onomatopéia dos “r”s no som reverberado pela percussão do tambor em *Rataplan* (1886), pois “Rufando, exaltará o que de ser exaltado for digno. E rufando, arrufará o que a toque de caixa deve ser corrido. E portanto Rrrrataplan!”

Se o *Rataplan* pretende trazer à tona alertar quanto aos riscos e mazelas sociais (em diversas ilustrações, o soldado segue rente o desenrolar da ação enfocada, afirmando-se ao nível do foco narrativo que delata), o Binóculo, no qual Belmiro trabalha, atenua o tom de animosidade, embora prevaleça a distinção da caricatura em virtude da sua imparcialidade:

“Criticando com jovialidade todos os factos, o BINÓCULO será levemente satyrico e hade, dizendo sem ambages a sua opinião,

³²At. In. Cotrim, A., *Pedro Américo e a Caricatura*, R.J., Eds. Pinakotheke, 1983, pp. 28-30.



Símbolo da Comédia Popular, 1/setembro/1877, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Símbolo do Rataplan, 1886, n. 1, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Anno II.—N. 26. Rio de Janeiro 14 de Março de 1892.

O BINOCULO

SEMANAL



Símbolo do Binóculo, s/d., Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Símbolo do João Minhóca, 3/agosto/1901, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

constituir-se e firmar-se *echo imparcial* e independente de todas as verdades” (1881, n. 1).

O Binóculo escolhe para símbolo uma personagem feminina que porta o binóculo pelo qual aproxima e amplia as tramas sociais. Aqui, o Binóculo ocupa o mesmo lugar de recurso de observação que o microscópio nas ciências: ele dá a ver.

O João Minhóca, de propriedade de Belmiro, enuncia o objetivo do jornal:

“O João Minhóca espera que o castiçal Laet recebe humilde a tocha convincente do Tosta.
depois, é só riscar um phosphoro et *lux jact est*”³³.

Mesmo um jornal satírico que inicie suas atividades sem uma personagem que o entronize, acaba por encontrá-la, como se fosse um trajeto natural do periódico, um desenvolvimento intrínseco à noção de progresso e não uma tendência epistêmica. A Revista Ilustrada que visa “Fallar a verdade, sempre a verdade, ainda que por isso me cáia algum dente” (1876, n. 1), não possuía nenhum signo de sua proposta. Dr. Beltrano, fôra no começo de 1876, um protagonista das histórias ilustradas no entanto, ao final do ano, sedimenta-se na condição de símbolo deste periódico³⁴.

O confesso desejo dos caricaturistas tanto de descobrir o povo quanto o de atuar junto a demonstrando-lhe os equívocos, constitui-se num recurso pedagógico a fim de influenciar nas mudanças e melhorias sociais cujo artesão seria este mesmo povo perscrutado. A comprovação maior e cristalina desta virtualidade da caricatura ancora-se no engajamento de Angelo Agostini quando da campanha a favor da Abolição. Esta participação consolida a função da caricatura na propagação das idéias, principalmente por calcar-se no desenho, um instrumento de fácil entendimento. Daí, o otimismo de Sinsig (próximo daquela confiança no futuro vaticinada por G.Duque):

“E talvez nas proximas eleições essa lembrança influiria na escolha de seu candidato” (p. 15).

³³ de agosto de 1901. Novamente, Belmiro dessacraliza uma expressão solene e a introduz numa situação corriqueira, dotando-a de um sentido menor e maroto.

³⁴ Pode-se verificar esta trajetória da Revista Ilustrada consultando a sua coleção na Biblioteca Mário de Andrade (S.P.).

Em geral, estes signos edificadas e adotados pelos periódicos satíricos responsabilizam-se pela abordagem dos acontecimentos e a sua divulgação junto ao público, visando interferir na opinião pública ao aclarar o modo deste acontecer. Os jornais encarregam-se de colocar no campo de visibilidade tais acontecimentos, disferindo diatriabes principalmente, contra a política institucional orbitada na lábil soberania do Imperador D. Pedro II, descortinando e afixando a necessidade do povo ocupar o cerne do governo, tornando-se o seu irradiador. Esta mudança do regente, em decorrência da identidade do governo, solucionaria a defasagem, tão decantada por G. Duque e ironizada por Belmiro na *Falla do Throno* (Binóculo, 7/jan./1882) e os *Diamantes da Corôa* (Binóculo, 1/abril/1882), existente entre o governo e a nação. Ao criticar a monarquia na própria figura do Imperador, a caricatura belmiriana sutilmente prescreve uma sina ao país. Estes acontecimentos tematizados na caricatura são pensados em sua empiricidade como uma história, ou seja, que na história pulsa o seu fundamento; daí um fio balizado na acepção de história em *Prece Original* (Binóculo, 3/dez./1881); *Tribulações do Nicolau* (Binóculo, 26/nov./1881); *Carta a Pandiá Calógeras*; no modo pelo qual detrata o Imperador; na já citada *Osteoclasia*; ou no destaque que confere a um acontecimento dramatizando-o tal qual uma peça teatral nas capas do João Minhóca, bastante próximo da abordagem de Gonzaga Duque quanto aos acontecimentos (guerras intestinas) em *Revoluções Brasileiras*. Dessa forma, Belmiro encara o discurso histórico como o relato mais verídico, ou melhor, como a própria veracidade do devir. Neste mesmo leque, Monteiro Lobato enaltece a impregnação da caricatura na opinião, pois esta conforma o real. Ao comentar a militância de Angelo Agostini na Revista Ilustrada, diz Monteiro Lobato:

“Não havia casa em que não penetrasse a *Revista*, e tanto deliciava as cidades como as fazendas. Quadro típico de côr local era o fazendeiro que chegava cansado da roça, apeava, entregava o cavalo a um negro, entrava, sentava-se na rede, pedia café a mulatinha e abria a *Revista*. Os desenhos bem acabados, muito ao sabor da sua cultura e gosto, desfiavam ante seus olhos os acontecimentos políticos da quinzena. O rosto do fazendeiro iluminava-se de saudáveis risos. “É um danado este sujeito!” dizia ele de Agostini. E ali na sua rede ele “via” o Imperio

O BINÓCULO



Binóculo, 7/janeiro/1882, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Binóculo, 1881, n. 18, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

O BINOCULO



Binóculo, 1881, n. 17, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

como nós hoje vemos a História no cinema”³⁵.

Destina-se a caricatura à função de flechar no íntimo a engrenagem do real, sobretudo no que tange ao seu modo de ordenação, postulando que o seu bojo encrustrado no governo monárquico degeneraria a sociedade e, para além dela, a Nação. O soldado com seu tambor de Rataplam acompanha, espregueada e, ao fazê-lo, denuncia o desenrolar (porque literalmente segue uma trilha) da ação humana no campo social sem organização alguma, pois o “governo” (estampado no rosto de certos homens que ocupam os ministérios) não guia, não orienta o povo arrolado na caricatura, ao contrário, vai à reboque do que acontece na sociedade. Inviabilizando, assim, um percurso ordenado que a sociedade faria, e que constituiria o progresso do país. Ao demonstrar esta inoperância do governo, o Rataplán (através do seu signo) desafia tal governo e, simultaneamente, explicita ao povo a preemência dele ocupar o lugar do governo (Binóculo, 1886, n. 1). Acentuando esta noção despontam as caricaturas de Belmiro melindrando a inteligência do Imperador (Binóculo, 7/jan./1882), os vínculos obtusos do Imperador em relação a Justiça onde este acabar por vendar aquela (Binóculo, 1/abril/1882). Belmiro subverte a anedota que produz a imagem final da justiça vendada em virtude da sua imparcialidade tal qual o ideal pressupõe; de acordo com Belmiro deve-se às artimanhas escusas da política institucional a cegueira da Justiça. O artista também antepõe às fórmulas fáceis de acesso à riqueza toda a liturgia do trabalho professada pelo Liceu e combate a proteção infundada do Estado gerando “ilustres desconhecidos” (Binóculo, 8/fev./1882).

Na outra mão, Belmiro solicitava a aquisição de seus quadros, *Arrufos* entre eles³⁶, por parte do governo brasileiro do qual seu sustento dependeria. Entretanto, no decorrer de sua vida, afasta-se deste vínculo com o governo, alinhando-se a uma prática de mercado de artes através de seu amigo Antônio Ribeiro Seabra. Belmiro encontra na burguesia sua clientela³⁷. Mesmo quando dependia economicamente de certo mecenato do Império, Belmiro não se furtava de expor as suas fraquezas. Desta

³⁵ A Caricatura no Brasil, In *Idéias do Jeca Tatú*, S.P., Brasiliense, 1956, pp. 16/17.

³⁶ Pasta Belmiro de Almeida, Museu D. João VI, R.J.

³⁷ Uma das dificuldades de pesquisar a obra belmiriana reside nesta dispersão nas mãos de particulares.



Rataplan, 1886, n. 1, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Binóculo, 8/fevereiro/1882, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

série confrontando-se com as imperícias e abuso do Estado pertencem *A Cânoa* (Binóculo, 8/fev./1882); Cesar Zama que adentra “na historia cavalgando no frasco do sal da oportunidade ou no Rio das Éguas” (Binóculo, 25/mar./1882); o cansaço da câmara diante do discurso enfadonho do deputado Mac Dowell (Binóculo, 29/abr./1882) alterando o ditado “de uma cajadada matei dois coelhos”, pois sua retórica adormeceu 121 representantes da Nação. Consoante a seu pensar, Belmiro enaltece a Câmara ao aprovar uma medida abolicionista (Rataplan, 1886, n. 5):

“Se os peccados por ella commettidos
Foram muitos e grandes em verdade
Foram por ella muito remidos
Dando a tantos escravos liberdade”.

Belmiro ataca aquilo que não corresponde a um governo em nome do povo, bem como aquilo que distoa da ou dificulta a marcha do progresso, abraçando a causa do desenvolvimento intelectual do povo. Apostando, como o Liceu, na promessa do crescimento cognitivo do povo e notando aí um papel crucial da arte, capaz de ensinar o povo e de elaborar obras aonde o povo se identifique, por isso Belmiro defende a permanência do *Manequinho* na Avenida Rio Branco visto que o povo nele se reconhece (O Globo, 18/set./1925). Neste sentido, a despeito de suas divergências com a Academia, Belmiro lega todo o seu patrimônio à E.N.B.A., atitude solitária entre os artistas brasileiros, a fim de corroborar para a formação de novos artistas no Brasil, que por sua vez, trabalhariam para o desenvolvimento do país. Belmiro e G. Duque afinam-se em mais de uma opinião a propósito do social, do povo enquanto sujeito da história e do lugar da arte corroborando para a evolução nacional.

Cativos a esta figura epistêmica, os caricaturistas, interseccionados aos artistas acadêmicos, buscam apreender a população do país, a matéria prima da nação³⁸. Afinal, qual a substância que compõem o sujeito deste território? E, ao mapeá-lo, pode-se traduzí-lo e intervir no desenlace da história do país, já que decifra o artesão deste devir. De modo geral, intenta-se criar um estereótipo que sintetize o povo, um *termo médio* ca-

³⁸A importância da população reorquestrando o campo da política no século XIX pode ser consultada em Foucault, M., A Governamentalidade, In *Microfísica do Poder*.

paz de significá-lo. Também nesta premissa funda-se o trabalho interpretativo de G. Duque. Procura-se entender este protagonista medíocre que na irrupção da experiência da Revolução Francesa, (reiterada e diferenciada nas ocorrências revolucionárias oitocentistas), demonstrara a sua força enquanto ação humana, bem como o risco de sua violência. A grande questão consiste em como configurar, rastrear, esta identidade que de antemão sabe-se existir. Determinada a sua validade ontológica, trata-se, então, de perscrutar tal ser.

A *Semana Ilustrada* (1860-1876) de Henrique Fleiuss, cujo lema declara *Ridendo castigat mores*, cria uma gama de personagens que, pelo efeito de repetição, findam por adquirir um teor de tipo: a “Negrinha”, “Dr. Semana”, “Moleque”. Sinzig distingue a origem desta prática nos *tipos de rua* dos jornais das décadas de 1840/1850³⁹. Esta inteligibilidade procurando a elaboração do tipo tonifica-se em Belmiro na convergência de dois vetores. De um lado, a determinação fulcral de Zeferino da Costa em situar um *protótipo humano*, importando menos se com tal ou qual medida de cabeças constitui-se o corpo humano, mas ressaltando a potência da questão enquanto princípio. Por outro lado, a tarefa da caricatura em elucidar e encaminhar o povo (influência insuperável de Souza Lobo), e ao fazê-lo desenha a personalidade deste sujeito. Neste espectro, Belmiro confecciona os tipos da R. do Ouvidor (A Cigarra, 20/junho/1895), os “*Dialogos*” (ali recolhidos (A Bruxa, 17/abril/1896):

“Estas seguro em alguma companhia ? Qual meu caro ? O melhor seguro de vida, perdi-o eu: era fazer-me marinheiro italiano no tempo da revolta”.

E outros tipos: *Príncipe Obá* (1886), *Castro Urso*⁴⁰ aparecido nas *Coisas*

³⁹Diz Flora Sussekind: “Pois, assim como os relatos de viagem costumam se fazer acompanhar de grande número de pranchas e desenhos de paisagens, tipos e espécimes vegetais e animais, também as crônicas de costumes tiveram um par constante na imprensa brasileira do século passado – a charge”, op. cit., p. 234. Segundo a autora a charge contribui na elaboração de um narrador brasileiro e teria seu grande período de definição nas décadas de 30 e 40, principalmente pela divulgação de charges e séries de caricaturas avulsas.

⁴⁰Luiz Edmundo ao rememorar o Rio de Janeiro assinala a vitalidade destes tipos populares e a preocupação em demarcá-los: “Vinte e nove é um tipo popular da época, de lingua suja e gestos estabados, que vive quasi sempre, cruzando a rua do Ouvidor. Além



A Bruxa, 17/abril/1896, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

TIPOS DA RUA DO CARVALHO



Cigarra, 26/dezembro/1895, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



A Cigarra, 20 junho 1895, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

da *Exposição Industrial*, o guarda na escultura e no *Namoro*, a cotidianidade de *Tribulações de Nicolau* (Binóculo, 1881, n. 17), *Prece Original* (Binóculo, 1881, n. 18), *Dois Meninos Jogando Bilboquê*, (s/d., MASP), *Menino com Bandolim* (1897), *Vendedora de Fósforos* (1893/1894).

Não há uma antinomia ou uma lacuna entre esse engajamento em prol da verdade social (estritamente ligada ao povo a medida em quem ele sintetiza a ação humana) e a política institucional. Em momento algum, nega-se a validade e a importância das instituições. *Theatro Alegre de bonecos Vivos* (João Minhóca, 10/jan/1901) localiza o povo, os tipos reunidos em platéia assistem o espetáculo de marionetes da política oficial. Neste *Theatro* destaca-se justamente a existência de um terreno onde o poder se catalisa, para onde convergem e concentram-se as tensões sociais. A proeza de dar a ver, quem permite e possibilita este acesso ao equívoco é o caricaturista cumprindo o mote pregado pelos periódicos. Julga-se disseminar o saber entre o povo ao demonstrar-lhe as fraquezas, a estultice, da política, assemelhando, assim, este povo a uma individuação destituída de projeto. Daí a imprescindibilidade da Assembléia, dos que orquestram o coletivo e as regras de sua convivência desde que seja honesta e incorruptível. Portanto, deve-se conhecer o povo no intento de poder governá-lo.

Esta visada do tipo não se esgota ou restringe-se a Belmiro, antes instaura-se em diversos focos de debates. Ressalte-se alguns, pois, após a proclamação da República e da Regeneração do Rio de Janeiro, esta estratégia de localização dos tipos intensifica-se⁴¹. Luiz Edmundo aventura-se pela cidade e na sua errância pelo interior desta vai preenchendo suas memórias com as figuras típicas, a população carioca, seus costumes e vivências; referindo-se inclusive ao círculo de boêmia frequentado por Belmiro de Almeida e ao próprio Belmiro em algumas passagens de seu escrito. Desta forma, Luiz Edmundo elabora uma imagem de um e de outro: dos elegantes e dos tipos populares, preservando o respeito e a nobreza do pri-

delle existem: o Seixas, com a cara do Deodoro, sempre descalço, em mangas de camisa e de quem se diz que levou uma esteira, certo dia, á porta da Quintinó Bocayuva, dizendo que ia receber uma conta; o capitão Marmelada, o Mamãe, abobalhado, imundo, com um charuto enorme e sem lume, ao canto da bocca, o Tamandaré, é o famoso Intelligente, sempre integralmente bebado – um que vive a dizer que foi commandante de bombeiros, em Penafiel” In *O Rio de Janeiro do meu tempo*, R.J., Imp. Nacional, 1938, p.92/93.

⁴¹Ver quanto a força da rebeldia popular *A Revolta da Vacina* de Nicolau Sevcenko (op. cit.).



A Portuguesa, 1897, coleção particular.



Menino com bandolim, circa 1893/1894, coleção particular.



João Minhóca, 10/janeiro/1901, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

meiro, frente a infantilidade, o reino das necessidades do segundo. O ápice de seu desdenho pela pobreza dá-se nas suas incursões pelo cortiço. Ele recorta e reintegra a cidade não apenas por seu *topos* geográfico mas também através de um vinco social. Luiz Edmundo tanto repudia o quiosque:

“Entre nós, o Kiosque é uma improvisação achanaboadada e vulgar de madeiras de zinco, espelunca fecal, empesteadada à distância e em cujo bôjo vil um homem se engaiola, vendendo ao pé rapado – vinhos, brôas, cafés, sardinha frita, codea de pão dermido, fumo, lascas de porco, queijo e bacalhao”⁴².

quanto arrola uma imensa galeria de tipos citadinos, elementos desconhecidos, de difícil denominação, aclarados pela chave do mundo do trabalho. Estes tipos alentados por Luiz Edmundo formam um amplo caleidoscópio: vendedor de carvão, vendedor de jornais, preto cesteiro, cavalarianos da polícia, vendedor de perus, sorveteiro, carroça de um burro só, bonde, vassoureiro, portadora de água, funileiro, baleiro, comprador de garrafa, vendedor de pão doce, ceboleiro, vendedor de hortaliças, negra baiana, vendedor de mocoto, turca dos fósforos (aparentada pela função à *Vendedora de Fósforos* de Belmiro), o leiteiro do qual tece comentários:

“O vendedor de leite, que usa barba passa-piolho e tamancas, é dos primeiros ambulantes a surgir na rua mal desperta, puxando por uma cordinha curta o ruminante de seu commercio, magro e pachorrento, duas ou três chocoalhantes campainhas dependuradas ao pescoçobanbo e pellancudo” (p. 66-67).

A par do texto edmundiano segue-se a reprodução fotográfica desta extensa galeria de tipos, sendo o autor destas fotografias Marc Ferrez⁴³. Gilberto Ferrez atribui o estatuto necessariamente de documento a estas

⁴²Op. Cit., p. 117.

⁴³Pode-se notar esta autoria, comparando as ilustrações contidas em Luiz Edmundo e as fotografias publicadas em Ferres, G., *O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez. Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro – 1865-1918*, R.J., João Fortes Engenharia/Ed. Ex-Libris. Duas produções de Marc Ferrez demonstram afinidades com práticas pictóricas: *Prainha e Saúde* (1893), próxima às experiências impressionistas e *Vista Chinesa* (1893), pela sua composição análoga as estampas japonesas. Cabe lembrar que Belmiro conhecia a família Ferrez: faz um Retrato da senhora do fotógrafo e a esposa de Belmiro é madrinha de batismo de Gilberto Ferrez.



Binóculo, 29/abril/1882, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



O Malho, 1902, n. 13, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Menino, 1882, coleção particular.

fotos, elas encerram “a história sociológica da evolução dramática de nossas cidades” (p. 14). Neste *Catálogo*, Gilberto Ferrez acrescenta outros tipos: verdureiro, funileiro, cesteiro, amolador, vassoureiro, vendedor de tecidos, doces, bengalas, guarda-chuva, miudezas.

Atravessa, igualmente, a *Kosmos* a vontade de delinear e captar este tipo urbano do Rio de Janeiro, assim além de compreender uma varredura a Revista almeja traçar um perfil psíquico deste tipo, atendo-se para este fim aos mínimos aspectos da sua constituição física, investindo os índices, materiais, físicos de um caráter moral. Por isso, repertoria uma galeria de bocas, mãos – a este esforço pertence, noutro periódico, as pernas endireitadas de seu Quirino. A cada parte do corpo humano, a forma pela qual se apresenta corresponde uma profissão, uma personalidade; a fisiologia humana reveste-se de um significado moral. A partir daí, forja-se um *termo médio* aceitável de cada um destes componentes biológicos. Assevera-se que se trata de um conhecimento pertinente ao âmbito da caricatura, Carlos Hense, ao deter-se no estudo da boca, explicita a natureza de sua análise:

“O actual artigo (...) constitue uma interessante *charge*, escripta finalmente sem se afastar muito da arte que lhe cultivava com amor” (*Kosmos*, 1906, n. 7).

Simultaneamente, prescreve-se uma utilidade social desta diferenciação dos tipos – fundada na aliança arte-ciência via mesuração antropométrica, geometrização do ser humano e o estabelecimento de sua configuração – permitindo o *serviço de identificação*, desfazendo, por exemplo, um engano sobre um rapaz que se desconfia ser um temido ladrão e, justamente, inocentado ao checar-se, detalhadamente, as suas medidas físicas e a forma de sua mão (O Supposto Steinhauff, *Kosmos*, 1906, n. 7). A identidade engendrada por esta prática interna à caricatura erige-se numa inteligibilidade e num código de classificação dos atores sociais.

Nesta rua de mão única, complementarmente, decifra-se, e inclui nesta cartografia dos tipos, os hábitos e as experiências cotidianas. Uma coluna frequente na *Kosmos*, – assinada por Fantasio e bastante ilustrada, algumas vezes por Klixto –, dedica-se a conhecer as adjacências do centro regenerado do Rio de Janeiro: as formas do namoro e do flirt (*Kosmos*, 1906, n. 7); as dansas (*Kosmos*, 1906, n. 5), indicando ao leitor, a especificidade de

cada bairro; uma espécie particular de ladrão, o “mordedor”⁴⁴; a retórica desgastante e contínua dos jantares (Kosmos, 1906, n. 6). Sobressai-se uma categoria peculiar “os que veem” (Kosmos, 1906, n. 9). Segundo o autor, toda grande cidade possui um sujeito que, obstinadamente, entrega-se ao ver: em Paris, babauds; em Londres, cackneys; Madrid, papanatas, no Rio, basbaques. Ver significa, aqui, mais do que manter os olhos abertos, ver torna-se uma necessidade indomável de prestar atenção, articulando os olhos à capacidade cognitiva.

A Kosmos tanto amplia a coleção dos tipos quanto verticaliza seus esforços no aprofundamento de um único tipo. João Luso⁴⁵ encarrega-se, na sua coluna “Tipos e Symbolos”, do detalhamento na apreensão do sujeito enfocado: o homem de imprensa (Kosmos, 1906, n. 5), sempre perseguindo “um caso de rua bem contado e bem explorado”; um caixeiro em seu dia de folga quando desnuda-se do rótulo do trabalho pelo qual é definido, aí João Luso volta-se para o momento de exceção deste tipo caixeiro: suas atividades ao domingo. O Gomes, um homem sério, cujo ofício de contador exige empenho e probabilidade. João Luso sintetiza esta acepção do tipo ao referir-se a este Gomes, no limite, uma personagem histriônica:

“O seu feitio moral era tão firme e inteiriço como a sua figura material – prudência aritmética, cada afirmação secundada por uma prova real. Encontra-se numa vespera de Carnaval no Club – numa fúria carnavalesca “Compreendi então, compreendi e deixei-o. Gomes tomava o Carnaval, como tudo o mais, a serio” (Kosmos, 1906, n. 5).

Ou então, o recorte de um tipo de literato o sr. Y. que prefere a rejeição

⁴⁴O autor estranha a validade e a assiduidade deste termo: “Quem sabe jamais como nascem, como se acreditam, como ganham fóros de cidade os termos da gíria?” Além disso, ele estreita sua inquietação do uso da gíria com o sujeito desta enunciação.

⁴⁵João Luso comenta a respeito de Belmiro: “tirante a sua arte – quando a ela se entregava – a única coisa que tomava a sério era aquela vigilância, aquela tutela, aquele cuidado permanente de o não deixarem empobrecer. Tudo o mais lhe parecia pouco respeitável e bastante cômico, a principiar pela sua pessoa. Como artista, achava a própria fisionomia – em que tudo parecia desenhar-se para dentro, menos o nariz, enristado como um ariete numa carranca de navio – extremamente mal-amanhada e grotesca. Ninguém lhe fez tão implacavelmente a caricatura como ele mesmo”, cit. in Leite, R.T., *Pintores da Belle Epoque*, texto inédito, p. 160. Agradeço a Teixeira Leite o acesso a este escrito que urge publicação.

à glória vulgar que, em geral, a literatura conquista, por isso, o sr. Y. (Kosmos, 1906, n. 1) desdenha Victor Hugo e Balzac, escolhendo ser um incompreendido:

“A clareza dos outros, só representa, para elle, grosseira e banalidade; o estylo dos outros, porque repete a lingua natural e corrente, para elle só significa chatice e tacanhez”.

Deve-se esta incompreensão às modificações que o sr. Y. introduz na forma ao expressar um objeto, pois impõe uma quase-regra (e um tormento) de “y”s a todas as coisas. Assim, o objeto queijo permanece o mesmo embora a sua expressão converta-se num “Plenylunyo que sae das têtas de Ysys”.

Este paradigma do tipo espraia-se, estendendo-se ao avesso da cidade, abrange o campo participando também deste esforço conjunto de localizar um *termo médio* adequado ao tipo popular. Cria-se uma série de personagens cuja vida centra-se na roça; Kosmos cultuando exaustivamente a urbanidade, sequer escapa deste apelo. O narrador descreve em “Tipos da Roça”:

“Mestiço, espadaúdo, barbiças, grosseira camisa desabotoada, deixando ver o breve no peito, calças arregaçadas, chapelito de palha, trançado pelos presos da cadeia, cinta de couro segurando a faca de cabo de prata – elle é o camarada prompta *p’ra tudo*, o que teme? – o “récrute”, não suportanfo o patrão por muito tempo, sofrendo de vem em quando de ataques de preguiça” (Kosmos, 1904, n. 6).

O debate do tipo e sua consolidação adentra o século XX, nucleando a caricatura, alargando os seus horizontes e privilegiando, cada vez mais, este protagonista da roça enquanto uma identidade eminentemente nacional. O tipo da roça encarnaria o melhor e fiel retrato do país. Ainda nos anos 60 desta centúria, Herman Lima, na sua monumental *História da Caricatura Brasileira*, postula para o Brasil um tipo análogo, a nível de representatividade, ao Tio Sam, um tipo capaz de aludir e sintetizar a nação norte-americana⁴⁶.

⁴⁶O autor ressentia-se “da falta dum tipo caricatural representativa do Brasil e do povo Brasileiro” (p. 27). Bem como, continua uma linhagem que conota a caricatura com

Pode-se ponderar que o momento terminal⁴⁷ desta dinâmica de elaboração do tipo nacional, iniciada e implementada enquanto uma preemência dos oitocentos, esteja em torno das proposições de Monteiro Lobato, o expoente desta formulação do tipo brasileiro gêmeo ao sujeito da roça, quando tece uma urdidura e ilação entre a caricatura e a pintura de Almeida Júnior. A introdução do Jeca Tatu no rol dos tipos caricaturais, segundo Wilson Martins, disputa com Zé Povinho a sinalização, muitas vezes, do homem comum brasileiro⁴⁸. Almeida Júnior, na perspectiva lobatiana seria o primeiro pintor a expressar o tipo brasileiro.

Monteiro Lobato louva Almeida Júnior⁴⁹ em virtude da sua singular posição de artista entranhado ao Brasil:

“Não há obra mais una que a sua. Nunca foi senão Almeida Junior no individuo, paulista na espécie; brasileiro no gênero” (p. 79).

Herdeiro de Courbet, diverso da Missão Francesa⁵⁰, Almeida Junior prima pela verdade do que vê na sua realidade internalizando em sua obra e ata-se ao caboclo, especialmente devido a uma “afinidade racial” (p. 81). Daí, a escolha de Almeida Junior por viver no interior paulista, “mórto por mi pilhár” de Paris.

Funda-se uma correlação: de um lado, Almeida Junior ocupa no pensar lobatiano a importância que Gonzaga Duque designa em Belmiro, para

uma intrínseca condição de documento histórico: “O fato de ser a caricatura considerada elemento dos mais importantes para o historiador do futuro, pelo seu próprio caráter de espelho indisfarçando da realidade contemporânea, não precisa mais ser posto em relevo, desde que em todos os tempos (...) se tem recorrido à obra gráfica destes Carlyles e Cantus do lápis, para se apreender o verdadeiro sentido de certos fatos de difícil compreensão para a posteridade” (p. 28/30).

⁴⁷A discussão acerca do tipo nacional empreendida na Semande de 22 ou nos seus arredores (Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Sérgio Milliet, Mário de Andrade e outros) pertence a outra figura epistêmica, daí essa noção de “momento terminal” em Monteiro Lobato.

⁴⁸O Zé Povinho já aparece na Comédia Popular, 1878, ano em que Belmiro publica neste periódico.

⁴⁹*Idéias do Jeca Tatu*, S.P., Brasiliense, 1956, pp. 77-88.

⁵⁰A Missão Francesa dificultava a arte brasileira: “Envenenados pelo mal da época, Debret, Taunay e Montigny e outros agravaram o erro francês, inoculando-o numa colônia em formação. E assim, mal orientado, incapazes da visão brasileira das coisas, a obra educativa desses mestres constitui em impor um convencionalismo” (p. 78).

sua obra, sem, no entanto, pretender Monteiro Lobato imputar a Almeida Junior uma condição de moderno.

O caboclo de Almeida Junior e o Jeca Tatu comungam neste paradigma do tipo. Monteiro Lobato denota em Almeida Junior o pioneirismo na verdadeira apreensão do tipo brasileiro. Por sua vez, o Jeca resume e exprime toda uma condição de vida deste homem. Sendo o Jeca o esteio e melhor tradução do país, sua legítima representação. Monteiro Lobato esbarra com os limites deste tipo que são inúmeros.

O Jeca Tatu aparece num conto de *Urupês*⁵¹ centrando-se na vida do caipira sempre retratado sob a égide da melancolia, da inércia, sempre num estado de ruína. Tal inércia enraíza-se em sua própria natureza que encerra um manancial de mistérios, de segredos soturnos, consubstanciado numa péssima saúde. Mais ainda, esta inércia obstrui qualquer progresso do indivíduo ou da nação, pois anula o trabalho.

Na elaboração do Jeca, Monteiro Lobato refuta o indianismo de Alencar no qual Peri assemelha-se ao bom selvagem de Rousseau.

“Porque a verdade nua manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborigene de tabuinha no beíço, uma existe a vegetar de cocoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé”⁵².

Ao contrário do romântico, o autor embasa-se na etnologia dos sertanistas, tensionando-se com “um selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz, moralmente, de amar Ceci”⁵³. Deste Jeca entronizando o selvagem real dos sertanistas nada se espera ou confia dado que é incapaz de investir sua força em algo: “Social como individualmente em todos os atos da vida Jeca antes de agir, acocora-se” (p. 280). Esta ausência de ação humana, de vontade construtiva, alcança e impede o crescimento do país, pois para o Jeca não há pátria, nem o sentimento patriótico, tampouco

⁵¹S.P., Brasiliense, 1956. Este livro tem primeira tiragem em 1918, sendo que o artigo que o nomeia já fora escrito e publicado em 1914 em *O Estado de São Paulo*. Neste artigo, Monteiro Lobato já apresentava o Jeca-Tatu.

⁵²*Urupês*, p. 279.

⁵³idem, p. 277.

desfruta de algum conhecimento válido ou digno, vivendo num emaranhado de credices, longe do discernimento.

Rapidamente, o Jeca cristaliza-se como o exemplo do tipo brasileiro, difundindo no âmbito do senso comum seus predicados e perfil como a compleição do brasileiro. Neste Jeca desemboca uma série de projetos e desejos sociais dos oitocentos preocupada em circunscrever e definir o movente da ação: o mais puro sujeito do povo, o tipo deste povo. Tempos depois, Monteiro Lobato interfere na sina do Jeca, mediante os recursos da ciência (propagandeando o Biotônico Fontoura), cura seu corpo, rearranja sua natureza, remediando também o seu caráter, viabilizando o aparecimento de sua vontade e as condições propícias para realizá-la. No final, o Jeca transforma-se num empreendedor.

Quer em Monteiro Lobato/Almeida Junior quer em Gonzaga Duque/Belmiro de Almeida, vigora uma recusa do índio enquanto um genuíno brasileiro, ou a sua melhor expressão. Ato contínuo, rejeitam tacitamente a sua matriz romântica, idealizada. Mesmo quando utiliza o índio como uma referência ao Brasil (João Minhóca, 6/julho/1901), Belmiro abole qualquer caráter heróico, qualquer veia majestosa, do índio; antes, ele expressa um índio consumido pela imensa exploração do país, depauperado, feio e esqualido. Por seu turno, os literatos (Monteiro Lobato e Gonzaga Duque) sublinham a importância da ação humana bem como relevam a necessidade de conhecer o sujeito da história: o povo, conhecê-lo verdadeiramente. Gonzaga Duque tolera até o tema do caboclo desde que tomado por si mesmo, (apesar de não reconhecê-lo como um emblema do país):

“Mas, o que devemos exigir, é que o caboclo seja realmente caboclo e não se pareça com os selvagens dos romances nacionais, que aprenderam rhetorica em artinha de padre-mestre. Ora, todos os pintores que têm tomado por thema esse bicho humano, que é o caboclo não se dão ao trabalho, de o reproduzir tal qualmente elle é; fazem-no de cera, de terra ou de barro cozido, argamassam-no consoante suas próprias habilidades de artista e seus recursos imaginativos. E dáhi uma caboclada pelintra, rebolante ou escanfrada, que nos desafia a ponta dos botins” (*Kosmos*, 1904, n. 9).

Nota-se duas matrizes de pensamento, empenhadas na discussão da



VZIL
A

JOÃO MINHÓCA

THEATRO ALEGRE DE BOMBS VIVOS
• EXIBIÇÃO DOS SÁBADOS •

O DRAMA NA SCENA
NÃO ABRA A MATEOLA
NÃO SOV PHILOMENA
MAS, SOV JOÃO MINHÓCA



DEPOIS DA QUEIMA DO COBRE,
- DO POUCO COBRE QUE TINHA -
EIS O BRAZIL, NÃO HA POBRE
QUE MAIS ESTEJA NA ESPINHA!

João Minhóca, 6/julho/1901, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

nação, envolvendo uma dobradura entre literatos e artistas plásticos. Monteiro Lobato privilegia Almeida Junior dado seu enfrentamento com o caboclo, cuja amplificação o próprio Monteiro Lobato concretiza no Jeca Tatu, introjetando a este caboclo (tema tão caro a Almeida Junior), uma tristeza soturna, uma viga moral. Já Gonzaga Duque vislumbra Belmiro sob o signo do moderno calçado na sua escolha em favor dos assuntos contemporâneos, desenvolvendo, basicamente, figuras urbanas. Ambos pautam-se nesta lógica do tipo, contudo divergem quanto ao *topos* no qual se instala, divergem quanto à sua origem. Por outro lado, não se trata em Gonzaga Duque de eleger Belmiro por este vincular-se à realidade brasileira, antes enfatiza-o em virtude de uma atitude anterior e interna ao tema da realidade tomada por si: Belmiro embate-se com sua visualidade, aquilo que ele vê.

Ao longo de sua carreira, Belmiro não se desvencilha ou denega este paradigma do tipo moldado na própria teia social, sem um sujeito único e exclusivo que sintetize e/ou enuncie numa totalidade este paradigma. Belmiro corrobora para a sua cristalização ao torná-lo um imperativo do progresso do país e, neste ponto, uma tarefa da arte. Antes, Belmiro retira desta constante prática caricatural um profundo respeito e obediência pela observação enquanto um procedimento de cunho científico válido no campo das artes. Uma vigorosa noção de empiria que não se esgota no estabelecimento do assunto, abarcando, também, a construção formal do quadro. O crítico de arte de O Paiz situara, em *Arrufos*, a procedência da pince-lada, ela seria o “resultado de uma cuidadosa observação” (8/ago./1887). A observação potencializa que se saiba, que se conheça, algo que corriqueiramente não se atenta.

Desdobra-se desta concepção artística uma *série*⁵⁴ pictórica abordando a própria constituição da matéria e da sensação visual, *produzindo-as* na tela. Não se trata de captar a sensação visual como em: *Efeitos de Sol*. Para tanto instaura-se uma acepção distinguindo, e ligeiramente independenciando a forma, a expressão e o tema tratado⁵⁵, mesmo porque abandona-se

⁵⁴“Série” porque evoca a mesma Dampierre com que intitula ou pontua os quadros e pelo emprego da mesma técnica.

⁵⁵Posturas adversas às experiências artísticas frisando a importância e possibilidades da forma se colocam, acusando, não sem uma parcela de razão, de alterarem (ou, no seu entender, adulterarem) a natureza da obra de arte; o “Sr. Y” de João Luso apontava nesta

qualquer ambição de uma pintura monumental. Arraigado à necessidade da ciência conjugada à arte, uma herança de formação no Liceu, junto a Zeferino da Costa, Belmiro subverte o papel designado à tela: o lugar aonde se projeta a imagem. Agora, passa a entendê-la como o campo no qual se organiza a imagem. Esta série não implica, obrigatoriamente, um projeto intelectual finalizado e/ou explicitado pelo artista; a *série* não funda um programa. Longe disso, Belmiro não relega ou abandona as outras elaborações figurativas, tampouco cataliza ou prioriza sua obra no divisionismo, ainda que se dedique anos a fio a este trabalho. O divisionismo emerge como uma decorrência irrecusável de sua estima pela empiria do trabalho artístico, descortinando novas técnicas. No caso, Belmiro se auto-desafia no divisionismo, uma técnica governada pela fé na ciência. Os fundamentos do divisionismo ancoram-se nas novas teorias cromáticas estudadas por Chevreul (*De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839), posteriormente desdobradas em Charles Blanc (*Grammaire des arts du dessin*, 1867), Ogden Rood (*Modern Chromatics*, 1875) e David Sutter⁵⁶ (*Les phénomènes de la vision, artigos em L'Art*, 1880) e serão desenvolvidos por Seurat em sua obra pictórica. Aliás, Seurat é o introdutor deste método científico no bojo da arte, propondo uma necessária relação da visão no procedimento pictórico. Assim, Seurat redimensiona o problema da aliança arte-ciência. Belmiro certamente conhecia sua produção de suas viagens à Europa.

Os contemporâneos de Belmiro acentuam as suas alterações formais:

direção. Thomas Lopes (Pintura, Kosmos, 1906, n. 5), recrimina este pendor da arte à pesquisa de fundo científico, distanciando-se da contemplação. Segundo este autor, a pior criação desta espécie de arte moderna consiste no art nouveau. Nele, a arte adquire uma natureza análoga a da moda, tornando-se estritamente mercantil. Thomas Lopes defende um retorno imediato do debate artístico à essência da arte, deslocando e, novamente, subordinando todas as atenções e virtualidades que a forma, de per si, estaria angariando.

⁵⁶Charles Blanc define a cor enquanto o feminino da pintura, percebendo no desenho, seu masculino. Em várias ocasiões este autor é citado por Gonzaga Duque, Morales de los Rios, Felix Ferreira, Zeferino da Costa, e em artigos de jornais. Felix Ferreira extrai a epígrafe do seu *Belas Artes, Estudos e Apreciações*, R.J., Baldomiro Carqueja Fuentes, 1885 da obra de David Sutter. Cabe reproduzir tal epígrafe a fim de sugerir a empatia entre Sutter e esta arte embatendo-se com a sua função perante o país. Diz Sutter: "Les beaux-arts sont la gloire de la nation qui les protège, ils apportent a chaque peuple la morale et les lumières de la civilisation, en le dotant d'une nouvelle vérité ou d'un nouveau progrès, et perpétuent la vie intellectuelle e morale des nations ou de la même de leur existence matérielle".

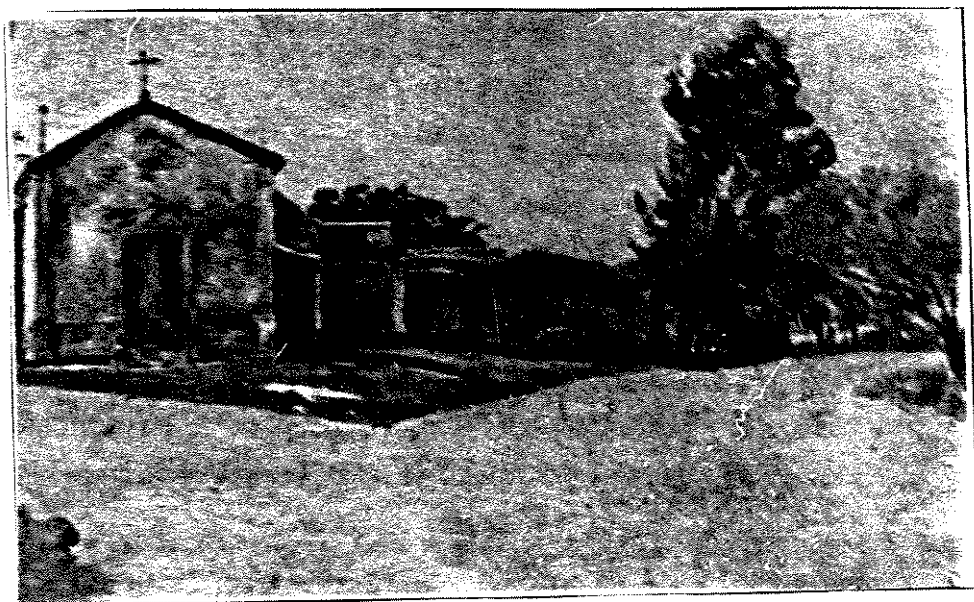
“Sua factura, neste anno e tanto, sofreu modificações sensíveis”, sentencia o Jornal do Comercio (16/set./1897). Insistem, em geral, na sua progressiva abreviação das formas, aliada a uma pintura ao ar livre, marcada pela presença de luz; impondo o artista, a si mesmo, dificuldades na execução da obra (Jornal do Comercio, 27/abr./1899). Esta sua simplificação das formas não se compromete com uma diafanização da pintura (Jornal do Comercio, 27/abr./1899), e tampouco o resultado da obra. O Paiz nota o excelente efeito originado nesta simplificação formal (15/abr./1900). Belmiro privilegia o aspecto formal na representação imagética a ponto de erigi-la em matéria-prima nesta *série de Dampierre* onde o artista observa a paisagem e a transforma em figura através de contornos simplificados, caracterizando a forma. Esta *série* de paisagens, ao ar livre, embora requeira um prolongado trabalho no ateliê, pertence a uma temática – a paisagem ao ar livre – bastante comum ao impressionismo. Ainda que Belmiro tenha algumas paisagens (*Paisagem urbana em Avelano de Caminho* – 1903) sem valer-se do divisionismo.

Em *Efeitos de Sol*, um quadro no qual reina a bidimensionalidade, Belmiro estuda direta e empiricamente a incidência da luz e seus liames com a forma, sublinhando a vibração da luz nos objetos; de modo que chega a impedir que o observador vislumbre a totalidade dos objetos presentes no momento de execução do quadro. Ao observador, só lhe é dado ver aquilo mesmo que o próprio artista vê de imediato, num golpe instantâneo. Esta impossibilidade de ver os objetos, a cena, em sua totalidade reside nesta luz intensa, ensolarada em demasia, que descolore os tons. Em *Efeitos de Sol*, Belmiro converte a consciência imediata da percepção de uma imagem (da qual participa esta luz ofuscante) em gesto pictórico. Posteriormente, em *Dampierre*, Belmiro encaminha-se na busca da notação exata desta sensação visual pura dirigida à retina.

O divisionismo consiste numa divisão dos tons em seus componentes. Trazendo à tona uma discussão a respeito da cor, pois a divisão de tons significa isolar entre as cores que se encontram na natureza as partículas elementares que as constituem e depois transpô-las para o quadro em pequenos traços ou manchas (cujo tamanho deve ser proporcional ao quadro) de cores puras reunidas entre si de modo a recompor na vista do observador a unidade do tom (cor-luz), sem deixar de engendrar uma globalidade: o *quadro* por si mesmo. Abandona-se a globalidade figurativa definida pela



Paisagem urbana em Avelano de Caminho (Portugal), 1903, coleção particular.



Paisagem urbana em Avelano de Caminho (Portugal), 1903, coleção particular.

expressão de um valor imutável, transcendental, capaz de aclarar, ou mesmo explicar, a essência do ser, tampouco define-se o quadro na manifestação de dramas emocionais das personagens; esta globalidade plástica do quadro em *Dampierre* distancia-se da referência linguística. A tela torna-se um campo aonde se ordena a imagem, sabendo que nesta participa tanto a própria visão, daí a importância de conhecer a sua sintaxe e a morfologia – estudos deste século XIX – quanto o procedimento técnico pictórico. Desta forma, substitui-se na tela a mistura dos pigmentos pela mistura óptica dos tons.

Na *série de Dampierre*, o fenômeno óptico tem por resultado a conservação da impressão luminosa da matéria. Consegue-se esta impressão luminosa aplicando as fórmulas do contraste simultâneo e das cores complementares analisada por Chevreul. Conforme esta teoria, a luz resulta de uma combinação de várias cores (uma matéria purpúrea, vista ao microscópio, apresenta moléculas vermelhas e azuis) sendo os limites a luz branca, reunindo todas as cores e o negro, a sua ausência total. Esta teoria também assinala que a luz modifica as áreas que ilumina e mesmo as cores dos objetos atuam entre si e suscitam as suas complementares. Ao querer sublinhar o verde em *Pont sur le Quillon-Fourchiroles (Dampierre, França)*, (1920), Belmiro o faz acompanhar-se de uma extraordinária quantidade de toques azuis bem como acizenta-o em *Roseira do Velho Quintal (Dampierre, França)*, (1923) ao introduzir o vermelho na roseira. A forma da luz na tela identifica-se com o objeto visto sem nunca transformar-se naquela luz absoluta de *Efeitos de Sol*, pois perquire-se uma construção, uma arquitetura, interna da percepção global. Harmoniza-se esta percepção ao dotar de equilíbrio as quantidades, a luz e a escuridão. Difere desta *série de Dampierre* da incursão de Arthur Thimotheo da Costa por certo pontilhismo nos cinco painéis, dispostos numa superfície côncava (o teto e parte das laterais) do Salão de Honra da Câmara dos Deputados do Rio de Janeiro. Nele, o divisionismo não participa da própria imagem, longe disso, o ponto possui uma função decorativa; os pontos multicoloridos não obedecem o método científico do divisionismo abusando do rosa e do azul, na construção destas figuras simbólicas diáfanas.

O espaço nesta *série* constitui-se no espaço empiricamente percebido pelos impressionistas, definido, aqui, por uma lógica geométrica onde tudo tem lugar fixo e calculável. Este espaço da *série* constrói-se por relações



Painel de João Thimotheo da Costa, Salão de Honra, Câmara dos Deputados, Rio de Janeiro.

de cor e luz e não desenvolve-se através da grandeza e da distância, mesmo apresentando um efeito de profundidade. Na composição, nota-se a mesma astúcia do artista em elaborar um jogo de horizontais (em geral, muros, telhados) verticais (as árvores, principalmente), e semi-círculos que Belmiro formulara no *Retrato de Abigail Seabra aos doze anos* (1900). Este retrato ritma-se pelas verticais (as árvores) à direita em contraponto a uma cadeia horizontal ondulada pelo contorno das colinas e a repetição, em menor escala, das nuvens ao fundo. Note-se que o branco das nuvens confere-lhe uma importância frente ao tamanho ocupado pelas colinas escuras.

Os volumes, mesmo as edificações arquitetônicas, não possuem um peso de massa, ao contrário, estes corpos sólidos elaboram-se com a mesma matéria de pontos coloridos que percorre o espaço sem impedir a vibração da luz.

Tudo, nesta *série*, tem seu lugar fixo e calculável, o quadro permanece imóvel, nada perturba a sua ordem, nenhum movimento, nada de acidental ou episódico interfere. Há uma harmonia engenhada pelo próprio artista calcado neste método cromático-luminoso. Belmiro organiza a sensação visual desembaraçando-a de qualquer conotação caótica, submetendo o involuntário da esfera dos sentidos a uma ordenação científica. O próprio Seurat diagnosticara o modo de organização desta sensação, bem como salientara seu significado moral:

“A alegria do *tom* é a dominante luminosa; da *cor*, a dominante quente; da linha, as linhas acima da horizontal. A calma do *tom* é a igualdade do escuro e do claro, da *cor*, do quente e do frio; e a horizontal quanto a *linha*. O triste do *tom* é a dominante sombria; e da *linha*, as direções abaixadas”⁵⁷.

Seurat extensifica a proposta de Charles Blanc cuja problemática do tipo está tão arraigada à obra belmiriana.

No emprego desta técnica, citando-a, Belmiro sublinha que a sensação visual não consiste numa impressão, mas que se trata de um processo, no qual ele visa interferir quando o organiza, impondo uma racionalidade à visão. Paralelamente, descortina no quadro uma construção, um campo autônomo, um objeto independente dotado de uma estrutura pictórica

⁵⁷Citado in Mathey, F., op. cit., p. 201.



Retrato de Abigail Seabra aos doze anos (Teresópolis), 1900, coleção particular.

aonde a cor desempenha uma função. Nesta *série* Belmiro pontifica a própria visualidade, não o que o artista vê; ele redimensiona esta questão para a ordenação daquilo que é ver.

Na arte belmiriana sob a égide da aliança arte-ciência sempre há um objeto a ser visto e representado: isto Belmiro, em momento algum de sua obra, anula ou abole. Ao contrário, ele reitera e acentua a presença de duas entidades diferentes: o sujeito e o objeto, na importância que atribui à observação – um recurso através do qual o sujeito procura rastrear, apreender, mapear o objeto. Em Belmiro, o objeto jamais sucumbe frente a forma: pode diferenciar-se, mas nunca desaparecer. Quando aborda o processo da visão, quando orchestra a sensação visual, ato contínuo, arranja este objeto visto. Talvez seja esta a necessidade epistêmica presente em *Mulher em Círculos*, pois ao fundo desta profusão de círculos – quase um trocadilho com as figuras geométricas constitutivas da pintura nas vanguardas – acena num sorriso não apenas uma mulher, mas, para além dela, uma condição ontológica do objeto. Condição esta, que certa noção de moderno abole e/ou relativiza, minimiza perante as potencialidades da linguagem. Ao pensar a representação plástica com a presença irreduzível e necessária do objeto, Belmiro diferencia-se do moderno de 22. O artista Belmiro não funciona enquanto um atestado de transição, uma etapa preparatória, ou um contraponto a Semana de 22; pois, ele encerra em si toda uma coordenada do moderno ao fundar a potência da atualidade no interior de sua obra e, simultaneamente, distende a referência lingüística. Em sua temporalidade, Belmiro dota-se de um sentido próprio, diferente de 22.

Nota Final

“O conceito é uma
questão bem colocada”
G.Canguilhem

Ao destrinçar as tramas desta estratégia do moderno na Semana de 22, demarca-se, na pesquisa, o modo pelo qual operou-se o esquecimento de Belmiro de Almeida a nível do senso comum. Uma determinada construção histórica do moderno, vetorizada pela Semana de 22, definiu uma conquista, uma reescrita da obra belmiriana, e promoveu uma inversão do seu sentido: de moderno aos olhos de seus contemporâneos, Belmiro torna-se mais um acadêmico rechaçado pela Semana de 22.

Segundo Gonzaga Duque, o moderno em Belmiro consiste na junção de dois princípios isonômicos. Um estabelece os liames entre o artista e a nação, pois a arte belmiriana desempenha uma função social no desenrolar do progresso ao pretender que a obra de arte de *per si* concorra para o nível intelectual do povo, ao despertá-lo ou aperfeiçoá-lo. Gonzaga Duque exige de si mesmo semelhante juízo da eficácia da arte junto ao espectador quando, por exemplo, em *Revoluções Brasileiras* dramatiza a narrativa dos acontecimentos, buscando o convencimento e a anuência do leitor. Outro princípio reivindica este estatuto de moderno a Belmiro devido ao tema extraordinariamente contemporâneo de *Arrufos*; embora dirija-se à nação, este quadro desembaraça-se do índio, do caboclo, personagens constantes de certa idealização do Brasil assentada no ideário romântico, rejeitando aí as celebrações do país tal qual em *Os Descobridores*. Na caricatura, Belmiro apreende o modo desta atualidade e atém-se, em parte, na elaboração quer do tipo popular quer do tipo feminino. Paralelamente, Belmiro desenvolve uma gama de experiências acerca da representação plástica: na caricatura explora a dubiedade dos sentidos através de um jogo de contrastes entre o desenho e o texto que o acompanha; as relações da luz e da forma em *Efeitos de Sol*; a construção figurativa de *Mulher em Círculos*; o divisionismo da *série de Dampierre*. No limite de sua formação, quando Belmiro embate-se com a forma, com a matéria visual, ele permanece no mesmo espectro de *Arrufos* na medida em que se confronta com uma questão vincada pela preemência de sua atualidade.

Concebida como moderna, a produção belmiriana singulariza-se em seu tempo. Tal singularidade angula Belmiro inclusive na esfera de sua personalidade abrangendo o seu trajar esmerado e sua veia boêmia. Gonzaga Duque sublinha, em Belmiro, estas duas características, sendo que exime a boêmia do tom pejorativo que amiúde evoca, considerando-a uma filosofia de vida, uma atitude ímpar capaz de diferenciar o sujeito porque ele se insurge contra as regras (da arte, no caso), e contra o “consenso passivo das multidões guiadas pela varazagalesca de uma moral falsamente estabelecida e de uma ordem supinamente hipócrita”. (In Kosmos, 1908, n. 9). A virtude de Belmiro reside, então, na sua capacidade de converter sua obra em expressão desta condição pessoal do artista, um mundo próprio intrínseco à sua contemporaneidade e do qual participam a rebeldia e a insatisfação. O artista desfaz-se de um caráter nobre e digno, despe-se de sua aura. A arte, em Belmiro, erige-se num modo de conhecer e intervir em sua atualidade; por decorrência, na história à medida em que o tempo presente edifica e prepara o futuro.

Localiza-se a *proveniência*, a emergência, de Belmiro enquanto um acontecer que se inscreve na história pelo seu próprio procedimento, sem que um ente ou uma categoria transcendentem, abstratos, metafísicos, que o tornasse real. Belmiro efetiva-se através de seu próprio sentido, de sua própria temporalidade e historicidade, (do mesmo tempo, esta historicidade é uma dispersão radical que fundamenta todas as outras histórias e coisas). Constituída, assim, a singularidade não se confunde com uma especificidade capaz de ser inserida num geral. Em Belmiro, vislumbra-se uma outra forma do tempo, dotada de uma coerência particular, irreduzível.

A par desta singularidade do artista, a obra belmiriana institui uma dimensão do moderno ao descerrar e perscrutar a diferença entre os campos da representação plástica e da referência linguística. Remetendo, nesta última, à presença necessária tanto do objeto quanto do significado (*Mulher em Círculos* reclama esta condição). Enredado nesta distinção, Belmiro elege em matéria de sua arte, o próprio ver, substantivando aí esta dinâmica da visualidade da qual continuamos impregnados a ponto de dificultar a sua nomeação e apreensão. Belmiro singulariza-se igualmente ao dotar a sensação visual de uma acepção de processo, um fenômeno em si e de validade universal; e não uma impressão à mercê da subjetividade humana. Para além de tematizá-la, Belmiro incorpora a sensação visual na

experiência pictórica, no próprio ato de pintar.

Belmiro singulariza-se em si mesmo e, desta maneira, permite que a pesquisa revolva a noção de moderno. Belmiro não se constitui no contrário, no contrapelo da Semana de 22, tampouco na complementar daquela porque as relações postas entre Belmiro e a Semana de 22 não desenham uma totalidade. Desponta entre eles uma diferença radical na sua própria configuração, o que não impede a Semana de impor uma teleologia ao devir histórico aonde se autodesigna como o evento capital. Neste devir teleologizado, a Semana de 22 abarcou e alinhou a obra belmiriana. Por outro lado, denota-se como um sobreinvestimento, um efeito de repetição entronizando a Semana de 22 (embuída de um caráter ácido, corrosivo, destruidor, crítico e atento às possibilidades do campo da linguagem) permitiu o esvaziamento de um outro diapasão do moderno que o século XIX engenhara calcado no progresso. Esta dinâmica de 22 cristalizou Belmiro sob a égide de um jogo de verdade que instaura o moderno da Semana e, neste jogo de verdade, escandiu-se de Belmiro a sua própria temporalidade; dessa forma, moldou-se o seu fenecimento. Impõe dizer que tal cristalização passa a fazer parte do próprio Belmiro, i.e., não se trata de retirar esta camada de discursos decalcados sobre Belmiro a fim de reencontrá-lo em sua mais pura identidade; antes, perquire-se como tais incorporalidades discursivas, tais práticas de inclusão, realocação, exclusão, atravessam, entranham-se, redefinem a obra belmiriana. Heterogêneos entre si (pois, formulam-se com racionalidades diferentes), não se pode falar, então, de uma continuidade entre Belmiro e a Semana de 22 porque não participam de uma semelhança, antes há uma descontinuidade, dado que não são figuras sucessivas de uma mesma significação. Na emergência desta descontinuidade tonifica-se uma mudança capital na noção de moderno: não mais problematizado enquanto totalidade mas sim tramas permeando a atualidade. A atualidade não se sintetiza no moderno ou em qualquer outra categoria explicativa, bem como não se estabelece a atualidade, o moderno, a própria visualidade, enquanto totalidade parametrizada por algum ente. Contudo, não se pretende uma abolição da acepção de moderno – visto que este argamassa a atualidade –; muito menos, preservá-lo em si mesmo ou reduzi-lo à somatória Belmiro-Semana de 22, procedimentos estes que, mais uma vez, transformariam o moderno em *totalidade*. Salienta-se que não existe um moderno mais verdadeiro que, ora, se visa trazer à luz ou empreender uma revisão; longe

disso, objetiva-se localizar tais séries constitutivas do moderno no Brasil, sendo que ao fim de suas trajetórias engendra-se um agregado de sentido: moderno.

Nesta diferenciação das séries do moderno (o nó Belmiro-Gonzaga Duque e a Semana de 22), ato contínuo, assinala-se uma diversidade da visualidade ao inscrever-se no real. A visualidade *desloca-se* deste eixo do progresso e entreabre o campo e as possibilidades da forma, dos signos. Cada vez mais no século XX, a visualidade esgarça o seu fundante enraizado e regido pela epistême do progresso. No entanto, este deslocamento viabiliza-se e ordena-se muito em função da presença do moderno que se descortina em Belmiro; pois ele ensaia, esbarra e implementa as diferenças e a autonomia do objeto e da representação plástica. Note-se que não há um projeto delineando a visualidade ou um sujeito que a orquestre, a presuma e/ou a proclame. A visualidade estabelece-se numa teia de relações e não se deve subestimá-la ou sobreinterpretá-la sob pena de escorregar na mesma armadilha totalizante do moderno enquanto uma vontade de explicar toda a atualidade. Aqui, não se trata de averiguar o que há de verdadeiro nos acontecimentos que moldaram a visualidade mas de analisar os jogos de verdade (o repudiado, o mau dito, o esquecido, incluídos) através dos quais este objeto se constitui historicamente como experiência: por quê, de que maneira a visualidade se conformou e como se interseccionou com o moderno. Mediante estas indagações, pontua-se alguma vizinhança entre Belmiro e a Semana de 22. Pode-se indicar uma ressonância entre a questão da forma em Belmiro e a linguagem na Semana de 22. Sendo que a Semana de 22 amalgama à linguagem uma inquietação e recusa deste emblema do progresso, da civilização.

A linguagem (o limite epistêmico de Belmiro) transforma-se, no século XX, num terreno autônomo de conhecimento, independente e, por vezes, às avessas do objeto. Ao estabelecer as virtualidades da linguagem enquanto o legítimo modo do moderno, inseparavelmente, esvanece aquela lógica histórica do progresso que impulsionara a visualidade.

BIBLIOGRAFIA

- ACQUARONE, F., *Mestres da Pintura no Brasil*, R.J., Francisco Alves, s/d.
- ANDRADE, M. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1984.
- *Macunaíma*, B.H./Brasília, Ed. Itatiaia/I.N.L., 1984.
- *O Movimento Modernista*, R.J., Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- AMARAL, A., *Artes Plásticas na Semana de 22 - Subsídios para uma renovação das artes no Brasil*, S.P., Perspectiva, 1979.
- ARANHA, G., *A Estética da Vida*, Liv. Garnier, 1921.
- , *Espírito Moderno*, S.P., Ed. Monteiro Lobato, 1925.
- ARAÚJO, V. de P., *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, S.P., Perspectiva, 1976.
- ARGAN, G.C., *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa, Ed. Stampa, 1988.
- , *L'Art Moderna - 1770-1970*, Sansoni, 1975.
- ATHAÍDE, T., *Contribuição à História do Modernismo*, R.J., José Olympio, 1939.
- AUERBACH, E., *Introdução aos Estudos Literários*, S.P., Cultrix, 1972.
- , *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, S.P., Perspectiva, 1976.
- BACHELARD, G., *O Novo Espírito Científico*, Lisboa, Eds. 70, 1986.
- BARBOSA, A.M.T., *Arte Educação no Brasil*, S.P., Perspetiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, S.P., 1978.
- BARBOSA, J.A., *A Tradição do Impasse*, S.P., Ática, 1974.

- BARDI, P.M., *História da Arte Brasileira – Pintura, Escultura, Arquitetura, outras artes*, S.P., Melhoramentos, 1977.
- , *Tempo dos Modernistas*, S.P., MASP, 1974.
- BARRETO, P., *Vida Vertiginosa*, R.J., Garnier, 1911.
- BARRETO, R.M., *Exposição Nacional de 1875 – Notas e Observações*, R.J., Typ. Nacional, 1876.
- BARROS, A.P. de, *O Liceu de Artes e Ofícios e seu Fundador*, R.J., Adalberto Mattos, 1955.
- BASTIDE, P.A., *Auguste Comte*, Lisboa, Ed. 70, 1984.
- BAUDELAIRE, C., *As Flores do Mal*, R.J., Nova Fronteira, 1985.
- BENCHIMOL, J.L., *Pereira Passos: Um Haussman tropical, as transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*, R.J., UFRJ, 1982 (tese maestr.).
- BENJAMIN, W., *Charles Baudelaire un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*.
- , Textos Escolhidos in *Os Pensadores*, S.P., Abril 1975, v. 48, p. 7-93.
- , *Obras Escolhidas: Magia e Técnica. Arte e Política*, S.P., Brasiliense, 1985.
- , *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*, S.P., Brasiliense, 1987.
- BILAC, O., *Ironia e Piedade*, R.J., Luiz Francisco Alves, 1921.
- BLANC, C., *Gramática de las Artes del Dibujo*, B.A., Victor Leru, 1951.
- BOAVENTURA, M.E., *A Vanguarda Antropofágica*, S.P., Ática, 1985.
- Boletim Comemorativo da Exposição Nacional de 1908.
- BORGES, J.L., *Prólogos – com um prólogo dos Prólogos*, R.J., Rocco, 1985.

- BOSI, A., *História Consisa da Literatura Brasileira*, S.P., Cultrix, 1975.
- BRESCIANI, M.S.M., *Liberalismo: Ideologia e Controle Social (um estudo sobre São Paulo de 1850 a 1910)*, F.F.L.C.H., USP, 1976 (mimeo).
- BRITO, M. da S., *História do Modernismo Brasileiro*, R.J., Civilização Brasileira, 1978.
- BROCA, A., *A Vida Literária no Brasil 1900*, R.J., Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1976.
- BURKE, P., *Cultura Popular na Idade Moderna*, S.P., Cia. das Letras, 1989.
- CAMPOS, H. de, *Crítica*, 3ª Série, R.J., José Olympio, 1935.
- CANDIDO, A., *A Educação pela Norte e Outros Ensaios*, S.P., Ática, 1987.
- , *Literatura e Sociedade*, S.P., Ed. Nacional, 1985.
- , *O Método Crítico de Sílvio Romero*, S.P., EDUSP, 1988.
- CANDIDO, A., CASTELLO, J.A., *Presença da Literatura Brasileira - Do Romantismo ao Simbolismo*, S.P., DIFEL, 1974.
- CANGUILHEIM, G., *Ideologia e Racionalidade nas Ciências da Vida*, Lisboa, Eds. 70, s/d.
- CARA, S. de A., *A Recepção Crítica: o Movimento Parnasiano-simbolista no Brasil*, S.P., Ática, 1983.
- CARVALHO, J.M., *Os Bestializados - O Rio de Janeiro e a República que não foi*, S.P., Cia. das Letras, 1987.
- CARVALHO, J.M., LIMA, L.C. (e outros), *Sobre o Pré-Modernismo*, R.J., Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

- CATÁLOGO – Modernidade – Arte Brasileira do século XX, S.P., Ministério da Cultura, Câmara do Comércio e Indústria – Franco Brasileira de São Paulo.
- CHAMPIGNEULLE, B., *A Arte Nova*, Lisboa, Editorial Verbo, 1984.
- COELHO, T. (org.), *A Modernidade de Baudelaire*, R.J., Paz e Terra, 1988.
- COELHO NETTO, *A Conquista*, Lisboa, Liv. Chardron, 1921.
- COLLICHIO, T.A.F., *Miranda Azevedo e o Darwinismo no Brasil*, Belo Horizonte/S.P., Ed. Itatiaia/EDUSP, 1988.
- COLLINGWOOD, R.G., *A Idéia de História*, Lisboa, Ed. Presença, 1986.
- COMTE, A., *Curso de Filosofia Positiva*, S.P., Ed. Abril S.A., Cultural e Industrial, Col. *Os Pensadores*, 1983.
- CORBIN, A., *Saberes e Odores – o olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove*, S.P., Cia. das Letras, 1987.
- CORMIER, A., *Traité Theorique et Pratique de Photographie*, Paris, Garnier Frères Eds., 1897.
- CONDORCET, M. de, *Esquisse d'un Tableau Historique des Progrés de l'Esprit Humain*, Paris, J. Vrin, 1970.
- COTRIN, A., *Pedro Américo e a caricatura*, R.J., Pinakotheke, 1983.
- DECCA, E. d., *1930 O Silêncio dos Vencidos*, S.P., Brasiliense, 1984.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa, Eds. Assério e Alvim, s/d.
- DELEUZE, G., *Diferença e Repetição*, R.J., Graal, 1988.
- , *Foucault*, Lisboa, Vega, s/d.
- , *A Lógica do Sentido*, S.P., Perspectiva, 1974.

- DIMAS, A., *Tempos Eufóricos (análise da Revista Kosmos; 1904-1909)*, S.P., Ática, 1983.
- DORIVAL, B., *La Peinture Française*, Paris, Librairie Larousse, 1942.
- DUQUE-ESTRADA, L.G., *Mocidade Morta*, R.J., Livraria Moderna, s/d.
- , *Revoluções Brasileiras*, R.J., Typ. Jornal do Commercio, 1898.
- , *Contemporâneos (Pintores e Escultores)*, R.J., Typ. Benedicto de Souza, 1929.
- , *Graves e Frívolos (por assumptos de arte)*, R.J., Livraria Clássica Ed., 1910.
- , *Arte Brasileira - Pintura e Esculptura*, R.J., Lombaerts, 1888.
- , *Horto de Máguas*, R.J., Benjamin de Aguila, 1918.
- ESCOBAR, C.H. de (org.), *Dossier Foucault*, R.J., Taurus, 1984.
- EVERS, H.G., *Do Historicismo ao Funcionalismo*, Lisboa, Ed. Verbo, 1985.
- FERREIRA, F., *Belas-Artes*, R.J., Baldomero Carqueja Fuendez, 1885.
- , *Do ensino profissional: Liceu de Artes e Ofícios*, R.J., Imprensa Industrial, 1876.
- FERREZ, G., *A Fotografia no Brasil*, R.J., Funarte / Pró-Memória, 1985.
- , *O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferres - Paisagens e Tipos Humanos do R.J. - 1865-1918*, R.J., João Fortes Engenharia Ed. Ex-Libris.
- FESCOURT, H. (org.), *Le Cinéma - des origines a nos jours*, Paris, Eds. du Cygne, 1932.

- FONSECA, G. da, *Biografia do Jornalismo Carioca 1808-1908*, R.J., Livr. Quaresma, 1941.
- FOUCAULT, M., *A Arqueologia do Saber*, R.J., Forense Universitária, 1986.
- , *História da Sexualidade I, a vontade de saber*, R.J., Graal, 1980.
- , *Isto não é um cachimbo*, R.J., Paz e terra, 1988.
- , *Microfísica do Poder*, R.J., Graal, 1984.
- , *As Palavras e as Coisas – uma arqueologia das Ciências Humanas*, S.P., Martins Fontes, 1981.
- FRANCASTEL, P. (outros), *Histoire de la peinture française, la peinture de chevalet du XIV^e – au XX siècle – Du Classicisme au Cubisme*, Paris, Elsevier, 1955.
- FRANCASTEL, P., *O Impressionismo*, S.P., Martins Fontes, 1988.
- , *Peinture et Société – Naissance et Destruction de un espace plastique*, Paris, Denoel, 1977.
- FREUND, G., *Photographie et société*, Paris, Senil, 1974.
- FRIEDERICH, H., *Estrutura da Lírica Moderna*, S.P., Livr. Duas Cidades, 1978.
- FROMENTIN, E., *Dominique*, Paris, Garnier, 1953.
- , *Les Maîtres d'autrefois: Belgique, Hollande*, Paris, Plon, 1900.
- GALVÃO, A., *Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*, R.J., Universidade do Brasil, 1954.
- GALVÃO, I.S., *Trabalho, Progresso e Sociedade Civilizada*, S.P., HUCITEC/Pró-Memória, Inst. Nac. do Livro.
- GAMA, J. da S. da, *Estudos sobre a Quarta Exposição Nacional de 1875*, R.J., Typ. Central de Brown e Evaristo, 1876.

- GAULTIER, P., *Le Rire et la Caricature*, Paris, Hachette, 1906.
- GOLDSTEIN, N., *Do Penumbrismo ao Modernismo*, S.P., Ática, 1983.
- GOMBRICH, E.H., *Arte e Ilusão: um estudo da representação pictórica*, S.P., Ed. Martins Fontes, 1987.
- GRANGER, G.-G., *La Mathématique Sociale du Marquis de Condorcet*, Paris, Odile Jacob, 1989.
- GRAND-CARTERET, J., *Les moeurs et la caricature en France*, Paris, Librairie Illustrée, 1886.
- GUIMARÃES, A., *História das Artes Plásticas no Brasil*, R.J., Typ. do Jornal do Commercio, 1918.
- GUIMARÃES, A.M., *A Evolução do Cinematographo - o aparecimento do Cinephone e seus reflexos na vida brasileira*, R.J., Typ. do Jornal do Commercio, 1930.
- GUINSBURG, J., *O Romantismo*, S.P., Perspectiva, 1978.
- HALLEWELL, L., *O Livro no Brasil (sua História)*, S.P., TA. Queiroz/Ed. USP, 1985.
- HARDMAN, F.F., *O Trêm Fantasma: A Modernidade na Selva*, S.P., Cia das Letras, 1988.
- HAUSER, A., *História Social da Literatura e da Arte*, S.P., Ed. Mestre Jou, 1972-1982.
- HOBBSAWN, E., *A Era dos Impérios*, R.J., Paz e Terra, 1988.
- HOFMANN, W., *Caricature from Leonardo to Picasso*, Londres, John Calder, 1957.
- HOFSTÄTTER, H.H., *Historia de la Pintura Modernista Europea*, Madrid, Blume, s/d.
- HUGO, V., *Do Grotesco e do Sublime*, S.P., Perspectiva, col. Elos, s/d.

- HUYSMANS, J.K., *Às Avestas*, S.P., Cia das Letras, 1987.
- JARDINS, J.F.G., *Ilusão Optica - dedicada ao Genio Pintor Brasileiro*, R.J., Typ. Imp. de Francisco de Paula Brito, 1845.
- JORDAN, R.F., *Historia da Arquitetura no Ocidente*, Lisboa, Verbo, 1985.
- JORGE, F., *Vidas dos Grandes Pintores Brasileiros*, S.P., Livraria Martins, s/d.
- KOETHE, F.R. (org.), *Walter Benjamin*, S.P., Ática, 1985.
- LAHOR, T., *L'art Nouveau*, Paris, Lemere, 1901.
- LÉBRUN, G., *O Averso da Dialética*, S.P., Cia. das Letras, 1988.
- LEFÉVRE, J., *La Photographie et ses applications aux sciences, aux arts et à l'industrie*, Paris, Librairie J.-B. Baillièrre et Fils, 1888.
- LEITE, D.M., *O Caráter Nacional Brasileiro*, S.P., Livr. Pioneira Ed., 1976.
- LEITE, R.T., *Pintores da Belle Époque* (inédito).
- LENHARO, A., *Sacralização da Política*, Campinas, Papirus, 1986.
- LERY, C.R.M., *O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no século XIX*, R.J., Pinakothek, 1980.
- LE GOFF, I., *Memória - História*, Lisboa, Enciclopédia Einaudi, Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- LIMA, H., *História da caricatura no Brasil*, R.J., José Olympio, 1963.
- LIMA, L.C., *O Controle do Imaginário*, S.P., Brasiliense, 1984.
- , *Dispersa Demanda*, R.J., Francisco Alves, 1981.
- LOBATO, M., *Urupês*, S.P., Brasiliense, 1956.

- LOBO, A.A.de S., *Considerações sobre a Reforma da Academia*, R.J., 1874.
- LOPES, M.B., *Práticas Médico-sanitaristas e Remodelação Urbana na Cidade do Rio de Janeiro - 1890/1920*, Campinas, UNICAMP, mimeo, 1988.
- LOPEZ, T.P.A., *Mário de Andrade, Ramais e Caminhos*, S.P., Duas Cidades, 1972.
- LUIZ EDMUNDO, *O Rio de Janeiro do meu Tempo*, R.J., Ed. Conquista, 1957.
- MACEDO, J. M. de, *Terceira Exposição Brasileira - Relatório do Secretário Geral do Jury da Exposição*, R.J., Typ. da Reforma, 1875.
- MACHADO, A., *A Ilusão Especular - Introdução à Fotografia*, S.P., Brasiliense, 1984.
- MACHADO, R., *Nietzsche e a Verdade*, R.J., Rocco, 1985.
- MARTINS, W., *História da Inteligência Brasileira*, vol. V, vol. VI, S.P., Cultrix, Ed. USP, 1977/1978.
- MATHEY, F., *O Impressionismo*, Lisboa, Ed. Verbo, 1972.
- McFARLANE, J., BRADBURY, M., *Modernismo - Guia geral, 1890-1930*, S.P., Cia das Letras, 1989.
- MENEZES, C., *Mortalhas (os deuses em ceroulas)*, R.J., Livr. Leite Ribeiro, 1924.
- MENEZES, E. de, *O Último Boêmio*, S.P., Ed. Saraiva, 1949.
- MIRANDOLA FILHO, J., *Representação e Projeto de Reforma Geral da Escola e Academia Imperial de Bellas Artes do Rio de Janeiro*, R.J., Typ. Camões-Fonseca, 1883.
- MOISÉS, M., *O Simbolismo*, S.P., Cultrix, 1967.

- MONTELLO, J., *Caminho da Fonte, Estudos de Literatura*, R.J., I.N.L., 1959.
- MORAES, E.J. de, *A Brasilidade Modernista*, R.J., Graal, 1978.
- MORALES DE LOS RIOS, *O Ensino Artístico*, 1816-1889.
- MORETTO, F.M.L., *Caminhos do Decadentismo Francês*, S.P., Perspectiva/Ed. USP, 1989.
- MOTTA, F., *Contribuição ao Estudo do "Art Nouveau" no Brasil*, S.P., 1957.
- MUNFORD, L., *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- MURICY, A., *B. Lopes*, R.J., Agir, 1962.
- , *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, R.J., Departamento de Imprensa Nacional, 1962.
- NÓBREGA, M., *Evocação de B. Lopes*, R.J., s/e., 1959.
- NOVAES, A. (org.), *Olhar*, S.P., Cia das Letras, 1988.
- OCTAVIO FILHO, R., *Simbolismo e Penumbrismo*, R.J., Livr. São José, 1970.
- PAES, T.P., *A Aventura Literária - Ensaio sobre a ficção*, S.P., Cia das Letras, 1990.
- , *Gregos e Baianos*, S.P., Brasiliense, 1985.
- PARLAGRECO, C., *Programa da Cadeira de História e Teoria da Arquitetura*, R.J., Imprensa Montenegro, 1892.
- PANOFSKY, E., *Significado nas Artes Visuais*, S.P., Perspectiva, 1979.
- PEIXOTO, E.R., *Victor Meirelles de Lima, 1832-1903*, R.J., Pinakotheke, 1982.
- PEVSNER, N., *Las Academias de Arte*, Madrid, Eds. Cátedra, 1982.

- , *Origens da Arquitetura Moderna e do Design*, S.P., Martins Fontes, 1981.
- , *Os Pioneiros do Desenho Moderno de Willian Morris e Walter Gropius*, S.P., Martins Fontes, 1980.
- PICON, G., *1863: la naissance de la peinture moderne*, Genebra, Skina, 1974.
- , *O Escritor e sua Sombra*, S.P., Ed. USP/Ed. Nacional, 1969.
- POE, E.A., *Obras Completas*, R.J., Ed. Nova Aguillar, 1986.
- PONTUAL, R., *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, R.J., Civilização Brasileira, 1969.
- PRADO, A.A., *1922: Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo*, S.P., Brasiliense, 1983.
- PRADO, Y. de A., *A Grande Semana de Arte Moderna*, S.P., Edart, 1976.
- PRAZ, M., *Literatura e Artes Visuais*, S.P., Cultrix/Ed. USP, 1982.
- REBOUÇAS, M. de V., *O Surrealismo*, S.P., Ática, 1986.
- REIS, J.M. dos, *Catálogo dos Instrumentos de Optica e Científicos da Exposição Nacional Brasileira de 1866*, R.J., Typ. do Commercio, 1866.
- REIS Jr., J.M. dos, *Belmiro de Almeida- 1858-1935*, R.J., Pinakotheke, 1984.
- RENAULT, D., *O Rio Atigo nos Anúncios de Jornais*, R.J., José Olympio, 1969.
- RENOIR, J., *Pierre Auguste Renoir, meu pai*, S.P., Brasiliense, 1988.
- RIO, J. do, *Histórias da Gente Alegre: contos, crônicas e reportagens da belle- époque carioca*, R.J., José Olympio, 1981.

- ROMANO, R., *O Conservadorismo Romântico*, S.P., Brasiliense, 1981.
- RUBENS, C., *Pequena História ds Artes Plásticas no Brasil*, R.J., Cia. Ed. Nacional, 1941.
- RUSSEL, J., *Seurat*, Lisboa, Ed. Verbo, col. *Grandes Artistas*, 1984.
- SADOUL, G., *História del Cine Mundial*, México, Siglo Veintiuno, 1972.
- , *L’Invention du Cinéma*, Paris, Denoel, 1946.
- SCHORSKE, E.P., *Viena fin-de-siècle: política e arte*, S.P., UNICAMP/Cia. das Letras, 1988.
- SCHWARTZ, J., *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20*, S.P., Perspectiva, 1983.
- SCHWARTZ, R., *Os Pobres na Literatura Brasileira*, S.P., Brasiliense, 1983.
- SENNETT, R., *O Declínio do Homem Público*, S.P., Cia. das Letras, 1988.
- SEVCENKO, N., *Literatura Como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, S.P., Brasiliense, 1983.
- , *A Revolta da Vacina; mentes insanas em corpos rebeldes*, S.P., Brasiliense, 1984.
- SIGNAC, *D’Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*, Paris, Hermann, Miroirs de l’Art, 1964.
- SILVA, E., *As Queixas do Povo*, R.J., Paz e Terra, 1988.
- SILVA, G.G. da *A Arquitetura do Ferro no Brasil*, S.P., Nobel, 1986.
- SILVA, M.A. da, *Prazer e Poder do Amigo da Onça*, R.J., Paz e Terra, 1989.
- SINZIG, Frei P., *A Caricatura na Imprensa Brasileira – Contribuição para um Estudo Histórico-Social*, Petrópolis, Typ. das Vozes, 1911.

- SOREL, G., *Les Illusions du Progrès*, Genève/Paris, Slatkline, 1981.
- SOUZA, G. de M. e, *O Espírito das Roupas - A Moda no Século Dezenove*, S.P., Cia. das Letras, 1987.
- , *Exercícios de Leitura*, S.P., Duas Cidades, 1980.
- STAROBINSKI, J., *Os Emblemas da Razão*, S.P., Cia. das Letras, 1988.
- , *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.
- SUBIRATS, E., *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*, S.P., Nobel, 1985.
- , *A Flor e o Cristal - Ensaio sobre Arte e Arquitetura Modernas*, S.P., Nobel, 1988.
- , *Paisagens da Solidão - Ensaio sobre Filosofia e Cultura*, S.P., Livraria Duas Cidades, 1986.
- SUSSEKIND, F., *O Brasil Não é Longe Daqui*, S.P., Cia das Letras, 1990.
- , *Cinematógrafo das Letras*, S.P., Cia. das Letras, 1987.
- , *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*, R.J., Ed. Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- TAINÉ, H., *Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris, Hachette, 1916.
- TAUNAY, A. d'E., *O encilhamento; cenas contemporâneas da Bolsa do Rio de Janeiro em 1890, 1891 e 1892*, B.H., Itatiaia, 1971.
- TAYLOR, J.C., *Nineteenth-Century Theories of Art*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- TELLES, G.M., *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Vozes, 1986.
- TOLIPAN, S. (et alli), *Sete Ensaio sobre o Modernismo*, Arte Brasileira Contemporânea, *Caderno de Textos*, 3, FUNARTE, 1983.

- VALLIER, D., *L'Art Abstrait*, Paris, Pluriel, 1980.
- VENTURA, R., *Escritores, Escravos e Mestiços em um país tropical: raça e natureza na cultura brasileira - 1825-1933*, F.F.L.C.H., USP, 1988, (mimeo).
- VENTURY, L., *História da Crítica de Arte*, Lisboa, Eds. 70, s/d.
- VERÍSSIMO, J., *História da Literatura Brasileira*, Brasília, Ed. UnB, 1963.
- , *Teoria, Crítica e História Literária* (seleção de João Alexandre Barbosa), R.J./S.P., Livros Técnicos e Científicos/EDUSP, 1977.
- VEYNE, P., *Como se escreve a História e Foucault Revoluciona a História*, Brasília, Ed. UnB, 1982.
- VINCENT-BUFFAULT, A., *História das Lágrimas*, R.J., Paz e Terra, 1988.
- VOGEL, H., *La Photographie et la Chimie de la Lumière*, Paris, Librairie Germer Baillière, 1876.
- WEBER, E., *França: fin-de-siècle*, S.P., Cia. das Letras, 1988.
- WILSON, E., *O Castelo de Azel*, S.P., Cultrix, s/d.
- XAVIER, I., *Sétima Arte: um culto moderno*, S.P., Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo/Perspectiva, 1978.
- ZÉLIO, C., *A Querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di. Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*, R.J., FUNARTE, 1982.
- ZOLA, E., *A Batalha do Impressionismo*, R.J., Paz e Terra, 1989.
- , *A Obra*, S.P., Cia. Brasil Ed., 1956.
- , *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, S.P., Perspectiva, 1982.

ARTIGOS

- ABRANTES, P.C.C., Newton e a física francesa no século XIX, *CADERNOS de História e Filosofia da Ciência*, série 2, v. 1, n. 1, jan-jul. 1989.
- ALMEIDA, B., Carta de Belmiro de Almeida, in *O Globo*, R.J., 18/set. 1925.
- ALMEIDA, F. de, Sobre Belmiro de Almeida, in *Semana*, 7/maio/1887.
- ARARIPE, Jr., Naturalismo e Pessimismo; Literatura Brasileira; A Arte como Função, in *Obra Completa*, vol. 1., R.J., Casa de Rui Barbosa/Ministério da Educação e Cultura, 1958.
- ARGAN, G.C. As Fontes da Arte Moderna, in *Novos Estudos CEBRAP*, S.P., n. 18, set./1987.
- ASSIS, M. de, Notícia da Atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade, in *Obra Completa*, R.J., Aguillar, 1959.
- AZEVEDO, A.C. de M., Biografia do pintor Almeida Júnior in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, S.P., Typ. Aurora, vol. IV, 1898/1899.
- BARBOSA, R., O Desenho e a Arte Industrial, R.J., *Jornal do Comercio*, 1949.
- BENTO, A., Exposições Cíclicas e Culturais, in *GAM*, n. 5, 1967.
- BEVILACQUA, C., Gustave Le Bon e a Psicologia dos Povos, *Revista Brasileira*, R.J., 1896.
- BRESCIANI, M.S., Século XIX: a elaboração de um mito literário, *Revista História: Questões e Debates*, Curitiba, dez./1986.
- BROCOS, M., A questão do ensino Bellas Artes, seguido da crítica sobre a direção Bernardelli e justificação do autor, R.J., 1915.
- CANGUILHEIM, G. La décadence de l'idée de Progrés, *Revue de Métaphysique et de morale*, n. 4, 1987.

- CAUDURO, J.C., Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil, *Habitat*, S.P., n. 76, 1964.
- CHALOUB, S., Visões da Liberdade: Senhores, Escravos e Abolicionistas da Corte nas Últimas Décadas da Escravidão, in *História: Questões e Debates*, Curitiba, ano 9, n. 16, junho/1988.
- CHARTIER, R., ROCHE, D., O Livro, uma Mudança de Perspectiva in Le Goff, J. e Nora, P., (org.), *História: Novos Objetos*, R.J., Francisco Alves, 1976.
- COLI, J., Imagem, Trabalho e Luta in *RBH.*, S.P., v. 7, n. 13, set. 86/fev. 87.
- COSTA, J.Z. da, Mecanismo e Proporções da Figura Humana, in *Arquivos da E.N.B.A.*, 1956.
- DELEUZE, G., Em que se pode reconhecer o estruturalismo in Châtelet, F., (org.), *História da Filosofia, Idéias, Dourtinas, o século XX*, R.J., Zahar Eds., 1982.
- EULÁLIO, A., Ainda Reflexos do Baile (visão e memória da Ilha Fiscal em Raul Pompéia e Aurélio de Figueiredo), UNICAMP, mimeo.
- , De um capítulo de *Esau e Jacó* ao painel de O Último Baile (Literatura e Pintura no Brasil: simpatias, diferenças, interações. Um caso-tipo Aurélio de Figueiredo e Machado de Assis) in *Discurso*, n. 14, 1983.
- , Posfácio, *Folhetim*, S.P., n. 598, 1/julho/1988.
- , O Século XIX in *Tradição e Ruptura - Síntese de Arte e Cultura Brasileiras*, S.P., Fundação Bienal de São Paulo, nov./1984-jan./1985.
- FLEIUSS, M., A Caricatura no Brasil, *Rev. do Instituto Geográfico-Histórico Brasileiro*, S.P., tomo LXXX, 1917.
- FRANCO, M.S. de C., As idéias estão no lugar, *Cadernos de Debates Brasiliense*, S.P., n. 1, 1972.

- GUIMARÃES, M.L.S., Nação e Civilização nos Trópicos, in *Estudos Históricos*, n. 1, 1988.
- HAROCHE, C., COURTINE, J.J., O homem desfigurado – semiologia e antropologia política de expressão e da fisionomia do século XVII ao século XIX, *Revista Brasileira de História*, S.P., vol. 7, n. 13, set./86-fev./87.
- JANKÉLEVITCK, V., La décadence, *Revue de Metaphysique et de morale*, n. 4, 1985.
- JOSEPH, I., FRITSCH, P., BATTE GAY, A. (org.) Disciplines a Domicile – l'édification de la famille, *Recherches*, 28/novembro/1977.
- KELLY, C., Belmiro de Almeida, Arquivos da E.N.B.A., R.J., 1958.
- LÉBRUN, G., A mutação da obra de arte in *Arte e Filosofia*, R.J., Caderno de Textos, FUNARTE, n. 4, s/d.
- LE GOFF, J., As Mentalidades: uma história ambígua in Nora, P., e Le Goff, J., *História: Novos Problemas*, R.J., Livraria Francisco Alves Ed., 1979.
- LEITE, R.T., A Pintura da Belle Époque in *Trilhas*, ano 2, n. 1, 1987.
- LUMIÈRE, A., LUMIÈRE, L., La Photographie – les appareils et leur usages in *Bibliothèque Scientifique des Ecoles et des Familles*, Paris, Ed. Henri Gautier, s/d.
- LUSTOSA, I., Humor e Política na Primeira República, in *Revista USP*, n. 3, 1989/1990.
- MARQUES, L., Uma questão circunscrita, *Folhetim*, S.P., n. 562, 13/nov./1987.
- MORAES, E.J., Modernismo Revisitado, *Estudos Históricos*, n. 2, 1988.
- MORAES, F., Belmiro de Almeida, o nosso mais rigoroso pontilhista in *O Globo*, R.J., 3/out./1984.
- MOTTA, F., Art Nouveau: um estilo entre a flor e a máquina *Cadernos Brasileiros*, R.J., n. 28, 1963.

- MURICY, A., A Crítica Simbolista in Coutinho, A. (dir.), *A Literatura no Brasil*, R.J., José Olympio, vol. 4, 1986.
- NEVES, M. de S., As "Arenas Pacíficas", in *Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura*, n. 5, 1988.
- PEDERNEIRAS, R., Belmiro de Almeida, in *Boletim de Artes Plásticas*, R.J., n. 26, 1947.
- REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA – Cultura e Cidades, S.P., ANPUH/Março, Zero, 1985.
- REVISTA USP – Dossiê Revolução Francesa, S.P., n. 1, 1989.
- RIBEIRO, F., Belmiro de Almeida, in *Ilustração Brasileira*, R.J., vol. XII, 1935.
- RIBEIRO, R.J., Filosofia Política na História in *Filosofia Política*, 2, Porto Alegre, L&PM, 1985.
- SEVCENKO, N., O Cosmopolitismo pacifista da Belle Époque: uma utopia liberal, *Revista de História*, USP, jan./jun./1983, n. 114.
- SIMMEL, G., A Metrópole e a Vida Mental, in VELHO, G., (org.), *O Fenômeno Urbano*, R.J., Zahar Ed., 1979.
- SOUZA, G. de M. e, Pintura Brasileira Contemporânea: os Precursores, *Revista Discurso*, S.P., n. 5, 1974.
- STENGERS, I., ALLIEZ, E., Energia e Valor: o problema da Conservação em Engels e em Marx in Stengers, I., Feher, M. (outros) *Contemporâneo: ensaios sobre algumas metamorfoses do Capital*, R.J., Forense Universitária, 1988.
- VIEIRA, J.G., Taunay, Debret e Grandjean de Montigny, in *Aspectos da Arte Brasileira*, R.J., FUNARTE, 1980.
- ZYLBERMAN, P. (org.), Murard, L., L'Haleine des Faubourgs – Ville Habitat et Sant au XX^e siècle, *Recherches*, 29/décembre/1977.

PERIÓDICOS CONSULTADOS

Anuário do M.N.B.A.

Arquivos do E.N.B.A.

Bellas Artes

Binóculo

Brasil Artístico

A Bruxa

Catálogos das Exposições Gerais de Belas-Artes

A Cigarra

Comédia Popular

Fon-Fon

Gazeta de Notícias

O Globo

Ilustração Brasileira

João Minhóca

Jornal do Commercio

Kosmos

A Manhã

O Paíz

Rataplan

Revista do Brasil

Revista Ilustrada

Revista da Semana

Tagarela