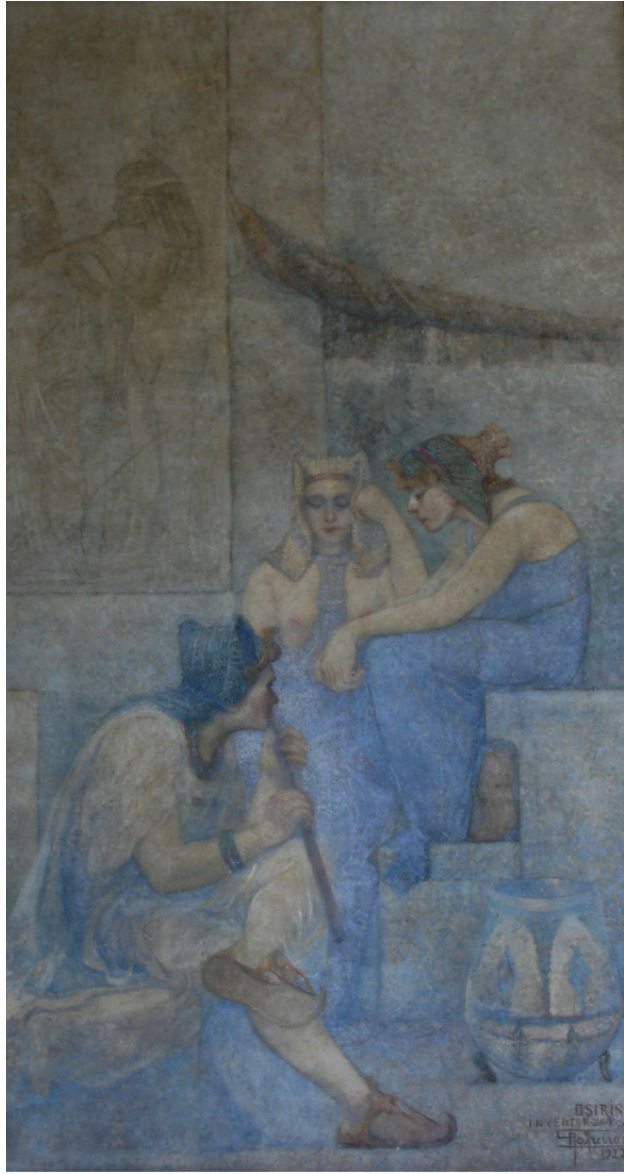


*A estética do decorativo
na pintura brasileira
das primeiras décadas da República*



Arthur Valle

Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Co-organizador do livro *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008. artus_agv@yahoo.com.br

A estética do decorativo na pintura brasileira das primeiras décadas da República

Arthur Valle

RESUMO

O emprego de uma paleta de cores claras, a estilização sintética dos motivos, a parcimônia no emprego de efeitos de claro-escuro, modelado e perspectiva: esse conjunto de características inter-relaciona diversas das mais notáveis pinturas decorativas realizadas no Brasil, durante as primeiras décadas do período republicano. Além disso, a frequência com a qual essas mesmas características são referidas na literatura artística então produzida reforça a tese de que nos encontramos diante de um partido formal conscientemente escolhido pelos pintores, quando tratava-se de ornamentar interiores arquitetônicos. O presente artigo procura discutir as razões por trás da escolha dessa estética do decorativo e a sua manifestação em algumas das mais importantes decorações produzidas durante o período de afirmação da República.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura decorativa; Arte brasileira; Período Republicano.

ABSTRACT

The usage of a palette of bright colors, the synthetic stylization of the motifs, the parsimony in the employ of effect of chiaroscuro, modeling and perspective: this set of formal characteristics relates among them some of the most notable decorative paintings, made during the first decades of the Brazilian Republic. Moreover, the frequency in which these characteristics are related in the artistic literature of the period strengthens the thesis that they were a deliberate formal choice, closely related to the ornamentation of architectural interiors. The present paper searches the reasons for the choice of this decorative aesthetics and its manifestation in some of the most important decorations produced during the period of affirmation of the Republic.

ABSTRACT: *Decorative painting; Brazilian art; Republican period.*



Para o pesquisador que se debruça sobre a arte produzida no Brasil durante os primeiros decênios da República, o crescimento na produção de pinturas decorativas se apresenta como um fenômeno dos mais notáveis. Somos levados a crer que o gênero foi chamado, então, a desempenhar um papel significativo nos esforços de propagação de valores ideológicos que concorriam para a afirmação do novo regime político. O caso brasileiro seria, dessa maneira, um exemplo de uma tendência mais geral, bem resumida pela pesquisadora Valéria Salgueiro com as seguintes palavras:

Nas democracias liberais, assim como nos países socialistas do século XX, uma arte para atingir o público ganhou espaço conforme se ampliaram a própria ideia de público e o tamanho do Estado. Em prédios públicos, amplas paredes vieram abrigar uma ação didática sobre a consciência coletiva no plano simbólico, visando a despertar o sentimento patriótico. Paredes e tetos de palácios de governo, assembleias, tribunais, bibliotecas e teatros forneceram, nesse sentido, suportes privilegiados para a projeção do discurso oficial numa linguagem visual captada imediatamente pelos sentidos, acessível mesmo aos não alfabetizados. Em muitos lugares do mundo buscou-se fortalecer a identidade nacional apelando ao patriotismo com o trabalho de figuração em imagens alusivas ao pretendido passado comum, aos mitos de origem e de fundação, aos heróis venerados e, enfim, ao processo histórico da nação.¹

No Brasil, a partir de meados da década de 1890, é de fato possível encontrar uma série de edifícios públicos sendo reformados ou construídos, nos quais as diversas artes se encontravam associadas com finalidades decorativas; nestes, a pintura não raro teve um papel de destaque. Sem pretender qualquer inventário exaustivo, pode-se aqui citar as decorações realizadas para os diversos Palácios de Governo das administrações estaduais; aquelas executadas, na primeira década do século XX, nos edifícios da Avenida Central do Rio de Janeiro e de seus arredores, tanto naqueles com fins político-administrativos (Supremo Tribunal Federal, Banco Central do Brasil), quanto comerciais (Companhia Docas de Santos) ou culturais (Teatro Municipal, Escola Nacional de Belas Artes, Biblioteca Nacional); as decorações efêmeras para os pavilhões de grandes exposições, realizadas no Brasil (Rio de Janeiro, 1908 e 1922) ou no exterior (Chicago, 1893; St. Louis, 1904; Turim, 1911, etc.); os trabalhos decorativos para o Museu Paulista, intensificados com a administração de Alfonso d'Escragnonne Taunay, a partir de 1916; e as decorações para as grandes sedes de poder da Capital Federal erguidas nos anos 1920, os atuais Palácio Pedro Ernesto e Palácio Tiradentes.

Mas, no Brasil republicano, as pinturas decorativas não ficaram confinadas às paredes de prédios públicos. Outro campo que igualmente se expandiu foi o da realização de pinturas visando à decoração de casas de particulares, motivado pela hegemonia de uma concepção de decoração de interiores caracterizada pelo desejo de emular aquilo que, até então, fora apanágio sobretudo dos palácios reais, das sedes do poder público e da Igreja. Tal demanda contribuiu, inclusive, para a aparição de um novo gênero de composições nos “salões” e exposições particulares do período, significativamente chamadas, nos catálogos ou notícias sobre tais mostras, de *painéis decorativos*, trabalhos que serviam como uma espécie de “cartão de apresentação” para artistas desejosos de divulgar sua competência no ramo da ornamentação para potenciais clientes.

No jargão da teoria acadêmica e dos ateliês oitono-vecentistas, como resumiu Pierre Vaisse, a pintura decorativa era definida como aquela concebida para “tomar lugar permanentemente contra uma parede ou substituí-la, o que valia para [...] a pintura a fresco, para todas as pinturas sobre tela *marouflées* sobre um muro², de longe a técnica mais frequente utilizada em França no século XIX, assim como para as pinturas esticadas sobre chassis, depois montadas em lambris que lhe são solidários³. Tal definição tem as vantagens e desvantagens da generalidade e o presente

¹ SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação — pintura de história e a Primeira República. *Estudos Históricos, Arte e História*, n. 30, 2002/2, p. 2-3.

² A *marouflage* consiste em montar uma pintura realizada em um suporte flexível sobre um suporte mais rígido: no caso das pinturas decorativas brasileiras, normalmente as telas, pintadas no atelier do artista, eram, depois de terminadas, coladas no local definitivo que deviam ornamentar

³ VAISSE, Pierre, *La IIIe République et les Peintres*. Paris: Flammarion, 1995, p. 175-176. Roger Benjamin propôs uma definição semelhante: “pintura decorativa era aquela pensada primariamente para locações arquitetônicas específicas: murais pintados diretamente sobre a argamassa (na tradição italiana), ou telas coladas ou apaineladas na parede (na França)”. BENJAMIN, Roger. The decorative landscape, fauvism, and the arabesque of observation. *Art Bulletin*, v. 75, n. 2, jun. 1993, p. 304.

⁴ O pintor Antonio Parreiras foi explícito com relação a essa questão: "Geralmente as telas destinadas à decoração devem apresentar uma superfície fosca (mate). [...] necessária para que o trabalho possa ser visto em boas condições, esteja o observador onde estiver, seja qual for a iluminação do local". SALGUEIRO, Valéria (org.). O caderno de notas de Antônio Parreiras. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ap_caderno.htm>. Acesso 1. abr. 2010.

⁵ "Entre 1820 e 1860, A Alemanha ocupa a dianteira, com as imensas decorações pintadas pelos Nazarenos que retornavam de Roma e por seus discípulos [...] A França, todavia, não ficou para trás". VAISSE, Pierre, *op. cit.*, p. 180.

artigo procura justamente torná-la mais nuançada, através da discussão de outras características recorrentes das pinturas decorativas.

Mais do que à iconografia, tais características dizem respeito, sobretudo, à dimensão formal das decorações. São elas, por exemplo, o acabamento fosco da superfície das pinturas, o emprego de harmonias cromáticas claras, a estilização sintética dos motivos e a parcimônia no emprego de efeitos de modelado, claro-escuro e perspectiva. Enquanto a primeira dessas características parece responder a uma necessidade prática (a de garantir a legibilidade da pintura em condições de observação variadas⁴), as outras são bem mais arbitrárias, implicando escolhas estéticas deliberadas. De fato, se, além das obras, considerarmos a literatura artística produzida durante as primeiras décadas do Brasil República, a frequência com a qual reencontramos essas mesmas características formais explicitamente referidas leva a crer que estamos diante de uma verdadeira estética do decorativo em pintura. Este partido formal acabou, inclusive, por invadir a seara dos quadros de cavalete, passando a ser empregado em obras relacionadas a gêneros mais tradicionalmente praticados no Brasil, como o retrato ou a paisagem.

A partir da análise de uma série de pinturas decorativas e de sua recepção, centrada no meio artístico do Rio de Janeiro, o que pretendo demonstrar aqui é o quanto o termo *decorativo*, quando aplicado a uma pintura, no período delimitado, denotava mais do que simplesmente uma função: ele evocava toda uma série bem definida de prescrições formais, um caráter específico e, sobretudo, uma exigência moral de respeito pela integridade dos materiais empregados pelo pintor, que tem diversos pontos de contato com as definições mais conhecidas de Modernismo nas artes visuais.

Uma estética decorativa na pintura francesa da segunda metade do século XIX: as ideias de Prosper Merimée e a obra de Puvis de Chavannes

Como já indicado, o incremento na produção de pinturas decorativas no Brasil republicano está relacionado ao movimento mais amplo de difusão de trabalhos do gênero em diversos outros centros artísticos mundiais, que, possuindo as suas raízes nas primeiras décadas do século XIX em países como Alemanha e França⁵, se intensificou a partir da década de 1870, se estendendo por boa parte da Europa e também pela América do Norte. Não por acaso, é nas teorias da pintura mural e da decoração formuladas desde a primeira metade do Oitocentos que podemos encontrar os precedentes para a estética do decorativo em pintura sobre a qual aqui me deterei.

Esta se vincula diretamente às questões urgentemente levantadas pela redefinição do estatuto das chamadas artes aplicadas ou decorativas, que, com a Revolução Industrial e a produção em massa dos mais variados utensílios, tornou-se *magna pars* no debate estético do Velho Mundo. Uma das principais premissas dessa redefinição, derivada de noções como o decoro ou a conveniência, se referia ao respeito pela "verdade" dos materiais artísticos (a *Materialgerechtigkeit* dos alemães), que, sobretudo com as polêmicas motivadas pela Exposição Universal de 1851, encontrou formulações eloquentes em toda a Europa.

Em seu livro sobre as academias de arte, Nikolaus Pevsner destacou

três dos mais influentes autores que tomaram então o partido do respeito pelos materiais: Gottfried Semper que, em *Wissenschaft, industrie und kunst* (1851), sem propriamente desaprovar o trabalho da máquina, criticava a sua capacidade de dar às coisas uma aparência de ser o que elas não eram; Léon de Laborde, que, em seu relatório *De l'union des arts et de l'industrie* (1856), defendia a “autenticidade dos materiais’ (nada de papier-machê imitando pedra, de ebonite simulando madeira entalhada, e coisas semelhantes)” e “desenhos plausíveis (nada de desenhos que criam a ilusão de buracos cavados no tapete)”⁶; e Owen Jones, que em *The true and the false in the decorative arts* (1862), insistia na necessidade da adequação (*fitness*) do objeto industrial, que, “para propiciar um prazer perfeito, deve ser adequado aos seu objetivo e autêntico em sua realização”⁷. Para substituir as decorações com “representações em perspectiva, cheias de falsos furos”, por exemplo, Jones propunha, já em sua *Grammar of ornament* (1856), padrões provenientes de várias culturas e modos de expressão, enfatizando a planaridade e as formas geométricas.

No caso da pintura decorativa, o respeito pelos materiais dizia respeito, sobretudo, ao seu próprio suporte físico: longe de relativizar a integridade do conjunto arquitetônico que a abrigava (como faziam, por exemplo, as decorações *trompe-l'oeil* dos séculos XVII e XVIII), uma pintura decorativa adequada deveria afirmar decisivamente essa mesma integridade. Por ter que se submeter ou, ao menos, não sobrepujar a arquitetura na qual se inseria, não é de se espantar que a pintura decorativa fosse pensada, nesse registro, como aparentada das referidas artes aplicadas (mosaico, vitral, tapeçaria, etc.), mais do que da pintura enquanto uma das *belas artes*.

No meio artístico francês, uma das mais maduras exposições dessa concepção de pintura decorativa pode ser encontrada em um artigo de Prosper Merimée intitulado *De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne* (*Da pintura mural e de seu emprego na arquitetura moderna*), publicado em 1851 na *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, editada por César Daly⁸. Nesse texto, Merimée se propunha definir uma lei geral para aquilo que denominava “pintura de decoração”, respeitando, simultaneamente, as indicações observáveis nos “monumentos antigos, da Idade Média e da Renascença”⁹, e o princípio, “elementar e incontestável”, propugando pela “escola racionalista” de seu tempo, de que “toda construção deve ser a expressão dos materiais que ela emprega”¹⁰. Para Merimée, a pintura decorativa teria o seu lugar na arquitetura apenas se acusasse francamente o sistema de construção do edifício que a abrigava. Por essa razão, ele condenava, por exemplo, o hábito de, no interior dos edifícios, “suspender quadros sobre tela, que mascaram a arquitetura ou conduzem à desordem nas linhas”, em favor do emprego de “pinturas decorativas executadas após um estudo aprofundado do monumento que deve recebê-las”¹¹, que, dese modo, sublinhariam as supostas intenções dos construtores do edifício.

No início da parte VIII. *Des compositions historiques*¹², Merimée partia de tais prerogativas para desenvolver uma série de teses que deveriam ser respeitadas nas pinturas decorativas que representassem objetos reais e/ou composições históricas. Em síntese, essas seriam as seguintes: a) produzir uma imitação fiel da natureza não é o objetivo da pintura decorativa; b) uma pintura decorativa apropriada deve sublinhar a materialidade do edifício, não negá-la; c) diante de uma pintura decorativa apropriada, o espectador

⁶ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 293.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 296.

⁸ MÉRIMÉE, Prosper. De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne. *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 9, 1851, col. 258-273 e col. 327-337.

⁹ *Idem, ibidem*, col. 258.

¹⁰ *Idem, ibidem*, col. 262.

¹¹ *Idem, ibidem.*, col. 268.

¹² *Idem, ibidem*, col. 327-339.

¹³ “O que aconteceria se, em um monumento, as pinturas fossem executadas de maneira a produzir a ilusão de realidade? Evidentemente, dever-se-ia fazer abstração das superfícies sobre as quais elas seriam pintadas, e, por consequência, da construção com um todo. Desde logo, o monumento não mais existiria para o espectador. Ele veria um vazio lá onde existe uma parede. O edifício onde se encontra o quadro nada mais seria do que uma espécie de moldura”. *Idem, ibidem*, col. 329.

¹⁴ *Idem, ibidem*, col. 331.

¹⁵ PRICE. Aimée Brown. *L'esthétique décorative de Puvis de Chavannes*. In: FOU-CART, Jacques (org). *Puvis de Chavannes*, 1976, p. 24.

deve ter consciência de duas dimensões fundamentais, a altura e a largura, não da profundidade. Todas esses preceitos visavam a um único e mesmo fim: assegurar a percepção, por parte do espectador, da integridade do edifício que abrigava a pintura. Não respeitá-los seria incorrer em erros censuráveis, como pontuava o próprio autor¹³.

Merimée enumerava, em seguida, uma série de características que deveriam caracterizar uma pintura decorativa adequada ao seu fim. Ele defendia, por exemplo, uma execução pictórica caracterizada pela simplicidade, disvinculada da caracterização das diferentes texturas dos objetos, e o emprego de técnicas como o afresco, justamente por causa da sua paleta cromática limitada. Em favor de suas ideias, apelava à autoridade dos “grandes mestres que trataram da pintura de decoração”, observando que

*eles se contentavam com um modelado bem fraco e por assim dizer convencional; que, além disso, eles davam preferência pelas tintas claras, doces e como que esmaecidas; enfim, que eles evitavam os efeitos fortes produzidos seja pelas linhas perspectivas, seja pelas grandes oposições de cor. [...] Perceber-se-á ainda que, seguindo esse partido, os grandes mestres foram levados a acusar fortemente os contornos das figuras, circundando-as com linhas de uma espessura considerável: era uma consequência, por assim dizer, decorrente da ausência de modelado.*¹⁴

É, portanto, uma verdadeira doutrina da pintura decorativa que Merimée sintetiza em seu artigo. Certamente, ela não foi a única praticada no século XIX, mas conheceu, não obstante, uma enorme difusão. Isso pode ser comprovado pela análise das obras de algumas “escolas” e artistas que se destacaram no gênero decorativo, durante o Oitocentos francês, como demonstra, por exemplo, o seguinte balanço feito pela pesquisadora Aimée Brown Price:

*Para os edifícios religiosos, nota Baudelaire, os Ingristas se inclinam pelas cores doces e renunciam a todo jogo de luz. Ainda que do outro lado, Delacroix parece pender um pouco na mesma direção. Gautier se pronuncia pelas tonalidades sóbrias e douradas. Diversas regras foram mesmo formalmente enunciadas em um contrato estabelecido em 1860, para a decoração de uma capela. Com efeito, o pintor Victor Mottez só lhe viu confiada a encomenda “sob a condição de que ele restringiria suas composições às tintas doces e calmas próprias ao afresco e que ele não procuraria mais empregar a pintura à óleo pelo vigor dos tons e dos coloridos”.*¹⁵

A partir dos anos 1860, um artista se destacou no contexto da pintura decorativa francesa, exercendo uma grande influência, não só com relação aos seus compatriotas, mas também sobre diversos pintores estrangeiros que frequentaram os meios parisienses nas décadas finais do século XIX. Tratava-se de Pierre Puvis de Chavannes, nascido em Lyon, em 1824, e cuja produção no gênero decorativo incluiu uma imensa quantidade de obras, encomendadas pela administração de diversas cidades francesas. O estilo da maturidade de Puvis, presente em seus *panneaux décoratifs*, bem como em vários de seus quadros de cavalete, se definiu, em grande medida, a partir daquilo que Brown Price chamou de sua “estética decorativa”. Esta tinha muitos pontos em comum com o que Merimée expusera em meados do século e, não raramente, foi justo em função das características formais

dessa “estética decorativa” que os críticos de arte formularam seus argumentos — pró ou contra — o pintor.

Em um artigo sobre a fortuna crítica de Puvis, Robert Goldwater notou, por exemplo, como, no início de sua carreira, o artista foi reiteradamente atacado pelos críticos realistas, como Jules-Antoine Castagnary que, a propósito de quadros como *Marseille: Port de l’Orient*, exposto no *Salon* de 1869, assim se expressou: “De longe, seus coloridos fantásticos dão o efeito de mapas de geografia pintados; de perto, percebe-se que são telas à óleo, mas executadas por uma mão tão amadora e tão pobre, que seu modelado não atinge sequer o relevo de um *devant de cheminée*”.¹⁶ Mas, em especial a partir dos anos 1880, quando as dúvidas a respeito do valor de Puvis pareciam ter se desfeito, sua obra passou a ser louvada pelas mesmas razões adiantadas contra ela nas décadas anteriores. Comentadores franceses como Félix Féneon, Alphonse Germain, Gustave Geffroy e Albert Aurier, e mesmo norte-americanos como Kenyon Cox e John La Farge, receptivos a um novo quadro de referências estéticas e a um léxico artístico bastante estilizado, deram seu apoio à Puvis, afirmando um juízo positivo a respeito da adequação entre o partido formal de suas pinturas e a sua função decorativa.

Mais recentemente, pesquisadores se detiveram sobre as características das pinturas decorativas de Puvis de Chavannes, procurando entender as razões por trás de seu sucesso. Em texto do catálogo de uma grande exposição dedicada as relações do pintor com a arte moderna, Serge Lemoine fez uma das melhores sínteses nesse sentido:

*Os meios empregados [por Puvis de Chavannes] para obter esse resultado [decorativo] se valem da simetria e do ritmo dentro da composição, respeitando escrupulosamente as duas leis primordiais que regem a pintura integrada na arquitetura: a lei do muro e a lei do enquadramento. O muro é afirmado pela verticalidade do partido, isto é, a ausência de profundidade, a repartição de compartimentos que o constituem, tanto em faixas paralelas, quanto em três partes, e o ritmo conduzido pelas formas que o escandem. Na superfície assim preparada, essas formas são em seguida simplificadas, fracamente modeladas ou utilizadas de maneira chapada, e se encadeiam, sendo mantidas solidárias pelo jogo de correspondências. As cores são em pequeno número, os valores são aproximados de maneira a não criar contrastes muito marcados. O aspecto geral, fosco e por vezes gredoso, se aproxima daquele do afresco: ele é obtido graças ao emprego de uma matéria seca, pobre em aglutinante, e de uma fatura larga, por vezes grosseira, inclusive nas obras de pequeno formato. A lei do enquadramento que se aplica primordialmente à pintura monumental é respeitada ao pé da letra por Puvis, que leva em conta em suas composições a situação da pintura no espaço bem como a sua colocação: uma faixa alongada, uma superfície vertical, um tríptico, um enquadramento de porta, um tímpano, e outras soluções que se adaptam a cada configuração.*¹⁷

Pierre Vaisse igualmente postulou, em termos análogos aos de Lemoine¹⁸, que a razão decisiva por trás da celebração das decorações de Puvis residia em sua estética e no fato dela corresponder às expectativas de seus contemporâneos a respeito do caráter adequado de um trabalho decorativo. Mas, Vaisse acrescentou que, em uma França que vivenciara a humilhação da derrota pela Prússia na guerra 1870-71 e os horrores da Comuna de Paris, essa celebração refletia, igualmente, uma atitude mo-

¹⁶ Apud GOLDWATER, Robert. Puvis de Chavannes: Some Reasons for a Reputation. *The Art Bulletin*, v. 28, n. 1, mar. 1946, p. 34.

¹⁷ LEMOINE, Serge. Le créateur. In: _____. (ed). *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso: vers l’art moderne*. Paris: Flammarion, 2002, p. 46-47.

¹⁸ VAISSE, Pierre, *op. cit.*, p.257.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p.257.

²⁰ Cf. FOUCAULT, Jacques. Preface. In: _____. (org.). *Puvis de Chavannes*, 1976, p. 12 e 20.

²¹ Apud VAISSE, Pierre, *op. cit.*, p. 242.

²² Ver LEMOINE, Serge, *op. cit.*

ral: “Pela palidez de seus tons, pela atenuação do modelado, pela calma simplicidade da composição”, a obra de Puvis “evocava imediatamente no espírito dos contemporâneos as grandes decorações do *Trecento* e do *Quattrocento*” italianos¹⁹. Nessa linha de recepção (que encontrou ecos até bem recentemente²⁰), as pinturas de Puvis pareciam como que impregnadas de uma dignidade que remetia às decorações de uma idealizada era de ouro das artes. Não surpreende que elas adquirissem uma significação especial no momento delicado pelo qual a França passava, afirmando-se como as mais aptas para representar os ideais do novo regime republicano e da desejada renascença do país.

O exemplo de Puvis teria enorme repercussão no trabalho de seus discípulos propriamente ditos, como Cornelius Ary Renan, Jean Francis Auburtin, Paul Albert Baudouin e Alexandre Séon, e também sobre toda uma geração de artistas formada no terço final do século XIX, que incluía nomes como Henri Martin, Victor Prouvé, Albert Thomas, Ferdinand Hubert, entre outros. Foi seguindo o exemplo de Puvis que tais pintores, cujas “tendências a se inspirar nas sistemáticas abstrações e descolorizações do mestre” foram notadas por Paul Lefort já em 1890²¹, moldaram o seu senso de valores decorativos. O pintor conheceria o apogeu de sua reputação no final da vida, antes de ser eclipsado com a afirmação das chamadas *vanguardas* modernas. Não obstante, a ascendência das obras de Puvis sobre diversos artistas que formaram entre as fileiras vanguardistas — dentro e fora da França — foi considerável, deixando entrever que havia mais de um ponto em comum entre a sua “estética decorativa” e aquilo que, posteriormente, convencionou-se chamar Modernismo em pintura²².

Pinturas decorativas brasileiras nas Exposições Gerais de Belas Artes

A análise da literatura artística e de obras realizadas nos primeiros anos da República brasileira permite identificar claramente a difusão de uma concepção de pintura decorativa que dialoga de maneira estreita com as formulações estéticas discutidas na parte anterior. De um lado, uma compreensão do ornamento e da decoração submetida à “verdade” dos materiais parecia encontrar-se aqui já madura. Exemplo eloquente disso é uma resenha publicada no *Jornal do Commercio* a respeito da seção de Artes Aplicadas da Exposição Geral de 1903, na qual Eliseu Visconti expunha um grande contingente de suas cerâmicas pintadas. O “ilustre amador” anônimo que escrevia as linhas, embora se referindo especificamente à arte da cerâmica, expôs, com propriedade, uma concepção de arte decorativa com implicações bem mais amplas, marcada por um respeito extremo pela integridade do suporte. A passagem essencial do texto é a seguinte:

Um vaso, um copo, um prato não são quadros, sobre os quais a natureza deve ser representada com suas sombras, suas perspectivas.

Na pintura, a tela deve inteiramente desaparecer para dar lugar a cena que o pincel deve reproduzir; mas bem diferente é o fim do decorador em cerâmica: o objeto principal que é necessário pôr em relevo é o próprio vaso, o copo, o prato. Os Chineses e os Japoneses o compreenderam melhor do que todos os artistas do Ocidente, e daí a primazia indisputável da sua cerâmica nas melhores exposições do mundo. Ele não ignora mais do que os outros, diz Emile Jouveaux, as regras da perspectiva e do

modelado, como mostram seus álbuns, seus retratos, suas miniaturas, mas evitam fazer uma aplicação desajeitada destes conhecimentos sobre objetos que devem ser ornados e não absorvidos pela decoração. Eles procuram simplesmente embelezar os vasos, fazer valer suas felizes proporções, a pureza de seus contornos, seduzir os olhos pela beleza e vivacidade das cores.

Nunca teriam a idéia de reproduzir sobre um vaso ou sobre um copo a obra-prima de um grande mestre; em uma palavra, eles de não confundem arte decorativa com a arte expressiva, ou a pintura propriamente dita.²³

De outro lado, o exemplo da obra mural de Puvis de Chavannes e de seus seguidores também repercutiu fortemente na produção decorativa brasileira. É presumível que analogias político-ideológicas existentes entre a Primeira República brasileira e a *IIIe République* francesa, durante a qual o prestígio da obra de Puvis foi sedimentado, tenham preparado a aceitação dessa última entre nós. Cumpre salientar, ainda, que a absorção da estética do pintor de *Ave Picardia Nutrix* parece ter se dado não somente no contato direto com as suas ornamentações, mas, igualmente, por intermédio da atenção que os artistas brasileiros dispensaram à obra e aos ensinamentos ministrados, nos ateliês e academias livres parisienses, como a *Académie Julian*²⁴, por figuras como Eugène Grasset e Jean-Paul Laurens, que possuíam diversos vínculos (estéticos e profissionais²⁵) com Puvis.

É sintomático que mesmo Modesto Brocos, cuja formação artística se deu sobretudo na Espanha e na Itália, tenha feito, no pequeno trecho dedicado à “pintura mural” de seu livro *A retórica dos pintores* (1933), o elogio de Puvis de Chavannes como o restaurador moderno do gênero, em termos que propugnavam uma pintura decorativa harmonizada e reverente ao seu entorno arquitetônico:

Essa pintura mural, tão comum na Itália até o primeiro terço do século XVI, com Rafael e M. Ângelo, chegou a perder a sua tradição. Sendo restabelecido no século passado por Puvis de Chavannes nas pinturas do Panteon de Paris [...]

*A pintura mural, antes de Puvis de Chavannes, estava inteiramente desconhecida, como o provam as decorações de S. Francisco el Grande, em Madrid, feitas de 1883 até 90, que não tem nada de murais e que se podem qualificar de pinturas de cavalete. Porque nenhum dos pintores chamados para decorar a igreja respeitaram [sic] a nota de cor do arco triunfal, que devia servir de ponto de partida para as decorações ulteriores da igreja [...] todos os pintores provaram a ignorância de desconhecer a pintura mural, que deve dar a impressão de janela aberta, respeitando sobretudo a arquitetura.*²⁶

Obras com o selo desse partido formal vinham sendo expostas no Rio de Janeiro muitíssimo antes do livro de Brocos vir à lume. Desde os anos 1890, um campo privilegiado para a sua exibição foram as já referidas Exposições Gerais, que eram realizadas anualmente na então Capital Federal²⁷. As notas de imprensa relativas a esses certames constituem uma das mais ricas fontes a respeito das concepções sobre pintura decorativa vigentes na República. Embora os articulistas raramente tenham formulado definições sistemáticas a esse respeito e o paradeiro de muitas obras citadas seja hoje desconhecido, não obstante é possível, através da compilação de indicações pontuais, identificar algumas características recorrentes das pinturas decorativas exibidas nas Exposições Gerais, bem como as suas

²³ NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 4 set. 1903, p. 3. A grafia desta e de todas as outras citações de época foi atualizada.

²⁴ Comentando alguns trabalhos de discípulos da *Académie Julian*, Gabriel Weisberg chamou a atenção para as relações existentes entre o ensino ministrado nessa instituição e as tendências decorativistas que permeavam a arte francesa em finais do século XIX. Segundo ele, obras produzidas por estudantes da *Julian* estariam “respondendo ao interesse corrente por concepções decorativas e bi-dimensionais, que era popular na virada do século. As delicadas tonalidades de cor e o interesse evidente em padrões silhouetados, combinado com suas qualidades de esboço e seu formato horizontal, indicam que novas orientações estilísticas e composições decorativas pensadas para interiores estavam sendo exploradas nos estúdios de *Julian*”. WEISBERG, Gabriel P. *The woman of the Académie Julian: the power of professional emulation*. In: BECKER, Jane; WEISBERG, Gabriel (org.). *Overcoming all obstacles: the women of the Académie Julian*. Nova York/Londres: The Daheish Museum/Rutgers University Press, 2000, p. 38.

²⁵ Grasset e Laurens compunham, junto com Puvis, o comitê de direção da revista emblematicamente intitulada *Art et décoration*, lançada em Paris em 1897.

²⁶ BROCOS, Modesto. *A retórica dos pintores*. Rio de Janeiro: Typ. d’Industria do Livro, 1933, p. 129.

²⁷ A consulta às seções de Pintura e de Artes Aplicadas dos catálogos das Exposições Gerais realizadas entre 1894 e 1931 revela cerca de sessenta obras que apresentam, no título, a designação *decorativo*, mas, pode-se supor, a quantidade de obras do gênero efetivamente expostas foi bem maior. Ver os dados disponibilizados pelo pesquisador Carlos Roberto Maciel Levy em seu site: <<http://www.artedata.com/crml/>>. Acesso em 1. Jul. 2010.

²⁸ NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1898, p. 4.

²⁹ NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 set. 1898, p. 2.

³⁰ NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 8 set. 1897, p. 2.

³¹ NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1895, p. 2.

³² NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 set. 1895, p. 3.

³³ MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Século XIX/Fundação Bienal de São Paulo*. São Paulo: Ass. Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p.185.

presumidas fontes na cultura figurativa europeia contemporânea, em particular a “pintura clara” de Puvis e de seus seguidores.

Assim, por exemplo, na Exposição Geral de 1898, quando o pintor ituano José Ferraz de Almeida Júnior expôs *A partida da monção* (1897), o articulista do *Jornal do Commercio* qualificou-a como uma “grande tela decorativa [...], no estilo da escola moderna de Puvis de Chavannes, de belo efeito poético”²⁸, acrescentando:

Pelas suas proporções, chama imediatamente a atenção o quadro — Partida da monção (n. 20), do Sr. Almeida Junior. [...]

*O seu trabalho é uma tela decorativa, pintada numa tonalidade fria, quase em grisaille na maneira moderna iniciada em França por Puvis de Chavannes, e que tem tido um grande número de sectários. Já o ano passado o Sr. Almeida Junior nos dera um prenúncio da sua tendência atual, que agora nos aparece mais acentuada.*²⁹

Como deixa entrever a resenha, *A partida da Monção* não teria sido a primeira tela exposta por Almeida Junior no “Salão” fluminense a apresentar traços da estética decorativa aqui frisada. O “prenúncio da sua tendência atual” ao qual se referia o articulista foi, provavelmente, uma obra denominada *Caçando*, “grande tela em grisaille, [...] suave mas monótona de cor, e fria de efeito”³⁰, mostrada na Exposição Geral de 1897, sob o n. 13, e hoje de paradeiro desconhecido. Mas, se nos fiarmos nas resenhas às Exposições Gerais, a primeira tela categoricamente qualificada de *decorativa* pelos críticos fluminenses teria sido de autoria de Belmiro de Almeida. Tratava-se da “grande composição alegórica [...] *A Aurora do Quinze de Novembro*, quadro decorativo de grandes proporções”³¹, que figurou, sob o n. 45, na Exposição Geral de 1895, e que o articulista anônimo do *Jornal do Commercio* comentou nos seguintes termos:

*Aurora de Quinze de Novembro, [é uma] enorme peça decorativa representando a República simbolizada em uma bonita mulher vestida de branco e empunhando uma bandeira, em torno da qual volitam em espiral diversos anjinhos personificando as virtudes que devem ser inerentes ao regime republicano. Embora não isento de defeitos, é trabalho de concepção feliz; de boa composição e arranjo, com a verdadeira entonação da pintura decorativa. [...] é a primeira tentativa de pintura decorativa desse gênero feito entre nós e digno de ocupar posição condigna em algum importante edifício público.*³²

Embora, nesse caso, o comentarista não se detenha explicando o que seria a “verdadeira entonação da pintura decorativa”, outras obras pintadas por Belmiro de Almeida nos anos 1890 demonstram a sua vinculação ao partido formal aqui analisado. Entre elas destaca-se *Os descobridores*, hoje no Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, no Rio de Janeiro, obra na qual Luciano Migliaccio percebeu uma “composição de sabor neomedieval, tal e qual a decoração de uma tapeçaria” e uma “técnica deliberadamente pobre e enxuta”³³, e que Ana Paula Cavalcanti Simioni chegou a comparar com uma das mais famosas telas de Puvis de Chavannes, *Le pauvre pêcheur*: “o cromatismo é muito similar, com opção por tons terrosos e por um certo embranquecimento espesso da paleta. Mesmo na composição há pontos de convergência: em ambas o horizonte é cortado por uma linha, quase abstrata, que caracteriza o mar e há uma presença comum de grandes espaços

vazios na tela, que também revelam uma propensão para a geometrização e para a escala das obras murais³⁴.

Durante a primeira República, indicações sobre esse partido podiam ser encontradas mesmo na pena daqueles críticos que lhe eram francamente hostis. É o caso de Oscar Guanabarino — em artes plásticas, um simpatizante das tendências naturalistas. A respeito de *A Partida da Monção*, de Almeida Júnior, por exemplo, Guanabarino não só criticou aquilo que ele julgou ser “o tom de esboço na grande tela”, como acusou o pintor ituano de “querer contrariar o seu estilo”³⁵ — que, para Guanabarino, se encontrava expresso no realismo de obras como *Caipiras Negaceando* (1888).

Ainda na série de resenhas que escreveu sobre a Exposição Geral de 1898, Guanabarino comentou uma pintura de Aurélio de Figueiredo chamada *Paisagem brasileira*, que o articulista do *Jornal do Commercio* qualificou, na mesma ocasião, como uma “grande paisagem decorativa”³⁶. O interessante, nesse caso, é que — assim como Castagnary com relação à obra de Puvis de Chavannes, décadas antes —, Guanabarino era capaz de discordar totalmente do partido tomado por Aurélio de Figueiredo e, simultaneamente, identificar com precisão aquilo que lhe conferia o seu caráter decorativo — uniformidade e suavidade nos valores e cores, ênfase na planaridade, desmaterialização da fatura. Senão, vejamos:

Outro tanto não diremos da Paisagem brasileira. É certo que na natureza do Brasil tropical há grande abundância de gradações de várias cores, mas a tonalidade geral adotada pelo artista em questão no quadro aludido é falsa, como exagerado é aquele céu, que não é nosso.

O pintor tratou todos os planos desse seu quadro com o mesmo vigor de colorido, de modo que a perspectiva aérea se prejudica.

No primeiro plano as pedras brutas que ali se encontram exigiam, além de uma cor mais verdadeira, muito mais vigor de pincel, de modo a se perceber pelo toque a aspereza daquele terreno.

*Esse mesmo defeito notamos no coqueiro que ali está, um dendê pouco mareado e suave demais para a situação do quadro, cujo ambiente é amplo e selvagem.*³⁷

Os comentários sobre a *Paisagem brasileira* de Aurélio de Figueiredo deixam entrever o quanto, já nos anos 1890, o partido decorativo aqui em destaque parecia ignorar qualquer distinção rígida entre gêneros. De fato, o que se verifica, ao menos desde a primeira década do século XX, é a sua quase absoluta autonomização. Tal partido deixou de ser confinado exclusivamente à obras vinculadas de maneira mais ou menos explícita à decoração para invadir a pintura de cavalete e, como consequência, não só *paisagens decorativas*, mas também *retratos decorativos* passaram a ser comuns.

Essa expansão do decorativo por searas inusitadas nem sempre foi bem recebida pelos críticos: quando, na Exposição Geral de 1913, Miguel Capplonch expôs uma obra intitulada *No jardim (retrato decorativo)*, o articulista G. de O., escrevendo para o *Correio da Manhã*, apontou para a suposta incompatibilidade entre a estilização decorativa e o realismo esperado de um retrato, afirmando que “retrato decorativo é uma extravagância que não se autoriza facilmente a um pintor”³⁸. Outros comentaristas, todavia, foram bem menos refratários à difusão desse partido nos quadros de cavalete. Um exemplo disso se encontra na seguinte crítica, publicada no *Jornal do*

³⁴ SIMIONI, Ana P. C. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, p. 356.

³⁵ GUANABARINO, Oscar. ARTES E ARTISTAS. Exposição. ESCOLA NACIONAL DE BELAS-ARTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 set. 1898, p. 2.

³⁶ NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1898, p. 4.

³⁷ GUANABARINO, Oscar. ARTES E ARTISTAS. Exposição. ESCOLA NACIONAL DE BELAS-ARTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 set. 1898, p. 2.

³⁸ G. de O. ARTES. O prêmio de viagem no salão desse ano. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 Set. 1913, p. 6.

³⁹ NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 24 set. 1907, p. 3.

⁴⁰ SILVA, Mario da. BELAS ARTES. O salão de 1924 — A PINTURA. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1924, p.3.

Commercio, referente aos retratos expostos, no “Salão” de 1907, por Regina Veiga, que então se apresentava como discípula de Rodolpho Amoêdo:

Primeiro que tudo, [Regina Veiga] mostra que possui uma paleta fina e limpa, uma gama de cores claras e simpáticas, um desenho já bastante correto, e um toque delicado, ligeiro e franco.

[...] a jovem amadora sabe fazer belos retratos com as tintas mais ternas e agradáveis, sem nada de gritante, e sem que também o desenho seja sacrificado, e com certo conhecimento do valor das sombras, muito raro em quem está ainda no princípio do tirocínio artístico.

*Esses retratos, também pelo seu arranjo como pelas combinações de suas cores, são, demais, duas telas de belo efeito decorativo.*³⁹

Seria impossível (e mesmo redundante) discutir todos os quadros exibidos nas Exposições Gerais que se filiavam, de uma maneira ou de outra, ao partido formal que venho aqui procurando delimitar. Citarei apenas um último exemplo, para demonstrar o quanto, ainda nos anos 1920, a associação estreita entre o caráter decorativo de uma pintura e as características formais acima discutidas continuava em vigor. Em 1924, o pintor Manoel Santiago expôs um conjunto de telas, que Mario da Silva, escrevendo para *O Jornal*, comentou da seguinte maneira:

*O sr. Manoel Santiago, autor de seis quadros do salão, sabe, sem dúvida, compor o seu assunto [...] Mas, diante de todos os seus trabalhos fica como que uma sensação de impreciso, de flutuante, de filamentosos, de desbotado que não sabemos bem se buscada pelo autor ou se por ele deixada nos quadros a seu pesar. O colorido e a luz, que tenderiam a tomar vigor, ali estão como que lavados afim de perderem a natural vivacidade. Isto em parte contribui para tornar as telas vagamente decorativas. Mas tira-lhes a solidez, qualidade necessária mesmo nos efeitos decorativos.*⁴⁰

As palavras do articulista deixem transparecer a sua antipatia com relação ao aspecto deliberadamente homogêneo e diáfano das obras de Santiago, em um tom análogo àquele que Guanabario empregou ao tratar das telas “decorativas” de Almeida Junior ou Aurélio de Figueiredo. Não obstante, essas mesmas palavras constituem uma prova do quanto essa concepção particular de pintura decorativa continuava sendo não só um partido recorrente na prática dos pintores, mas também um critério de avaliação incontornável nas análises dos críticos de arte.

Ciclos decorativos em edifícios públicos do Rio de Janeiro

Além de seu aspecto, todas as obras brasileiras comentadas até aqui parecem partilhar um outro traço em comum: elas não teriam sido pensadas, originalmente, para ocupar locações arquitetônicas precisas. Creio ser importante, portanto, finalizar analisando algumas obras decorativas que foram efetivamente concebidas visando à ornamentação de espaços específicos, afim de verificar em que medida a estética decorativa até agora tratada correspondia ao gosto dos encomendantes (oficiais ou não) da época. No Rio de Janeiro, registros de encomendas do gênero remontam pelo menos a meados dos anos 1890, e, nas decorações não raro monumentais então executadas, o recurso a essa estética foi, com efeito, muito frequente.

Um dos primeiros exemplos, foi a decoração que Henrique Bernardelli pintou, entre 1895 e 1896, para a abóboda do salão do Instituto Nacional de Música, que localizava-se na antiga Rua da Lampadosa (atual Rua Luiz de Camões). Segundo uma nota publicada no *Jornal do Commercio*, “numa atmosfera leve, para não perturbar o público na audição musical”, a composição sintetizava, em quatro painéis, a história da música, e sua tonalidade era “agradável, sem ser por demais garrida, nem também caracterizada com a monotonia dos *grisailles* das decorações modernas”⁴¹. Entre 1900 e 1902, foi a vez de Antonio Parreiras ser contratado para ornamentar o antigo prédio do Supremo Tribunal Federal do Rio de Janeiro⁴². Realizou então três grandes painéis, todos medindo mais de cinco metros de altura, que ainda podem ser apreciados *in situ*, denominados *A chegada*, *A partida* e *Suplício de Tiradentes*. A paleta quase monocromática, a escala de valores estreita, os grandes espaços vazios, são fatores que vinculam ao que já foi aqui analisado essas telas de Parreiras, pintor que, nos anos seguintes, realizaria diversas encomendas decorativas para Estados e municipalidades em todo o Brasil⁴³.

Um outro importante ciclo decorativo pintado no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas da República, foi o do Teatro Municipal⁴⁴. Na presente discussão, cumpre destacar as pinturas realizadas por Eliseu Visconti para esse famoso edifício. A primeira encomenda feita ao artista data de 1905 e se referia à realização das decorações para o mais nobre espaço do teatro, a sala de espetáculos: tratava-se da pintura do pano de boca, do friso sobre o proscênio, de dois *ecoinçons* e do *plafond* do recinto. Os trabalhos foram retomados por Visconti em duas outras ocasiões: em 1913, com a realização das três pinturas que decoram o *foyer* do teatro, e, por fim, em 1934, com uma nova frisa para o proscênio, necessária por causa de uma expansão da sala de espetáculos.

Excetuando a pintura do pano de boca, todas as outras decorações realizadas por Visconti para o Teatro Municipal são bastante aproximadas estilisticamente, derivando do partido decorativo aqui em questão. Este é particularmente evidente no grande friso oval do *plafond* (intitulado *A Dança das Horas*), com a sua coloração clara e luminosa. Neste, não existe qualquer sugestão de perspectiva e as figuras femininas, reminiscentes do *Art Nouveau* francês ou do *Liberty* italiano, evoluem e se encadeiam em

⁴¹ NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 out. 1912, p. 9.

⁴² Localizado na atual Rua Primeiro de Março 42, o prédio abriga hoje o Centro Cultural da Justiça Eleitoral (CCJE).

⁴³ Ver SALGUEIRO, Valéria, *op. cit.*, p. 6 sg.

Figura 1. A Dança das Horas, 1908 (detalhe). Pintura decorativa de Eliseu Visconti para o Teatro Municipal/RJ – *Plafond* da Sala de Espetáculos: *A Dança das Horas*, 1908. À direita, detalhe de uma das figuras.



⁴⁴ Localizado na atual Praça Marechal Floriano (a popular Cinelândia), no centro da cidade do Rio de Janeiro.

⁴⁵ Ver VAISSE, Pierre, *op. cit.*, p. 245.

⁴⁶ Apud CAVALCANTI, Ana M. T. *Les Artistes Brésiliens et "Les Prix de Voyage en Europe" a la Fin du XIXe Siècle: Vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)*. Université de Paris I — Pantheon-Sorbonne, 1999 (Tese de Doutorado), p. 247.

⁴⁷ Situada na atual Rua Álvaro Chaves 41, no bairro das Laranjeiras, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

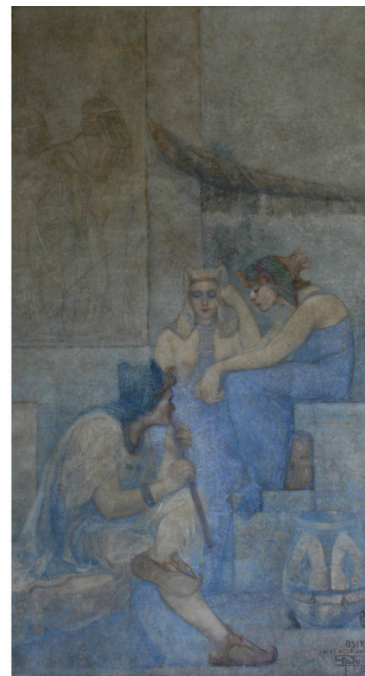
ritmos intrincados, pouco se distinguindo do fundo. Para garantir a legibilidades da composição, Visconti seguiu à risca o preceito, propugnado já por Merimée, de acusar fortemente os contornos das figuras, circundando-as com linhas bem marcadas.

Outra característica dessas pinturas, que Visconti retomará em seus ciclos decorativos posteriores, é a fatura divisionista. Essa escolha parece derivar de uma influência específica, a do pintor francês Henri Martin — que, para Pierre Vaisse, conciliou o exemplo das composições de Puvis de Chavannes com a cromaticidade dos Impressionistas⁴⁵. Segundo a pesquisadora Ana Maria Tavares Cavalcanti, Visconti teria apreciado as decorações que Martin realizou para o Capitólio da cidade de Toulouse e que foram expostas no *Salon des Artistes Français*, em 1906 — ou seja, exatamente quando o brasileiro se encontrava em pleno processo de concepção das obras para o Teatro Municipal. A respeito dessas decorações do francês, Visconti teria anotado: “Ele modela pelo valor e não propriamente pelo modelado. É isso que confere simplicidade”⁴⁶, o que indica o quanto também chamou a atenção do brasileiro a maneira como o francês compunha suas obras justapondo áreas tonais relativamente chapadas.

Um ciclo decorativo muito singular foi aquele iniciado pelos irmãos Artur e João Timótheo da Costa, ainda em finais da década de 1910, para a sede social do Fluminense Futebol Clube⁴⁷. Para o teto do salão de festas desse edifício, os artistas pintaram ao todo seis painéis. Quatro deles, de formato oval, foram *marouflados* nos cantos do salão e representam atividades esportivas ambientadas no mundo antigo, sendo configurados com cores muito próximas, oscilando entre os cremes e os azuis acinzentados. Nos outros dois, nas quais figura a junção inusitada de *putti* e de bolas de futebol, predominam o azul e o rosa, com toques econômicos de verde — cores empregadas com um grau de saturação maior do que nos quadros ovais, mas ainda assim, muito próximas em termos de valor.

Nessas obras, as figuras, além de muito pouco contrastadas do fundo, estão cobertas por pontos de um tom creme claro, semelhante àquele com a qual se encontram atualmente pintadas as paredes do teto. A princípio,

Figura 2. *Osiris, Inventor da Flauta*, 1922 (detalhe). Pinturas decorativas de Antonio Parreiras para o prédio da atual Escola de Música da UFRJ/RJ.



julgar-se-ia tratar-se do resultado da aplicação da técnica divisionista que os irmãos Timótheo (especialmente João) utilizaram com certa frequência; mas, um exame mais atento revela que tais pontos foram, na verdade, aspergidos sobre as pinturas já prontas, formando uma verdadeira pátina. Esse procedimento, diretamente derivado das artes aplicadas, contribui para relativizar a pregnância das figuras, e, se presumirmos que a cor atual das paredes é próxima daquela que as cobria, quando os artistas incorporaram ali as pinturas, serve igualmente para integrar mais estreitamente as pinturas e o seu contexto arquitetônico.

Em 1922, Antonio Parreiras utilizaria procedimentos igualmente radicais nas decorações que realizou para a nova sede do Instituto Nacional de Música, na atual Rua do Passeio 98⁴⁸. O pintor concebeu quatro painéis com figuras simbólicas, que representam a arte da música e sua história mítica: *Orpheo — Parthenope — Lydia — Lecosia; Eolo — Musica cósmica; Osíris — Inventor da Flauta; As sete notas*. Em algumas dessas obras, chega a extremos a dissolução das formas, que palidamente emergem em meio a uma superfície repleta de sutis vibrações cromáticas, onde predominam as tonalidades frias, especialmente os azuis e ocre acinzentados. Existe uma deliberada intenção no sentido de minimizar a espacialidade das cenas, com as figuras tendendo à frontalidade ou à lateralidade. O quadro que figura Osíris é exemplar nesse sentido: dir-se-ia uma composição “neo-egípcia”, na qual a inserção de um baixo-relevo antigo acusa o modelo formal que serviu de inspiração para o pintor e que ecoa diretamente nas configurações estilizadas dos personagens.

Nas duas grandes sedes do poder da então Capital Federal erguidos na primeira metade dos anos 1920, os atuais Palácio Pedro Ernesto⁴⁹ e Palácio Tiradentes⁵⁰, se encontram várias pinturas que se inserem na linhagem direta do partido decorativo aqui discutido. No primeiro desses edifícios, cabe destacar o grande painel executado por Eliseu Visconti, que se localiza no topo da escadaria central do Hall Nobre. Denominado *Alegoria à cidade*, a obra é dividida em três partes: *Alegoria ao saneamento da cidade*, homenageando Oswaldo Cruz; *Alegoria aos serviços municipais*, centrado em uma figura simbólica representando a própria Cidade do Rio de Janeiro; e *Alegoria ao embelezamento da cidade*, homenageando Pereira Passos, o prefeito responsável pela modernização do centro do Rio, no início do século XX. Quando os desenhos preparatórios para essa obra foram exibidos na Exposição Geral de 1924, Adalberto Mattos teceu sobre eles as seguintes considerações:

*Em todo o conjunto do painel há uma religiosidade comunicativa que faz pensar no simbolismo e no idealismo de Puvis de Chavannes, obrigando-nos a meditar no seu gênio pictórico, considerado como o mais decorativo de todo o século XIX e como o mais capaz de conceber uma decoração onde a alma vibra de emoção cariciosa... Dentro de tão grandioso cenário as figuras vivem aureoladas de uma luz radiosa; as gamas sucedem-se numa escala afinada, cheias de harmonia como acordes de órgãos tirados por misteriosas mãos. A indumentária espousa os gestos e as atitudes comungam com o conjunto.*⁵¹

No Salão de Festas do segundo pavimento do Palácio Pedro Ernesto, a abóboda de berço central é ocupada por três grandes pinturas dos irmãos Rodolpho e Carlos Chambelland, e, em cada uma das duas saletas laterais, o

⁴⁸ Nesse edifício se localiza atualmente a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁴⁹ Localizado na Praça Floriano s/n e atual sede da Câmara dos Vereadores da cidade do Rio de Janeiro.

⁵⁰ Construído entre 1922 e 1926, o prédio está situado na atual Av. Presidente Antônio Carlos 641 e abriga a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ).

⁵¹ MATTOS, Adalberto. O SALÃO DE MCMXXIV. PINTURA ESCULTURA ARQUITETURA GRAVURA. *Ilustração Brasileira*, ano V, n. 48, ago. 1924, n/p.



Figura 3. Pintura decorativa de Carlos Oswald para o atual Palácio Pedro Ernesto/RJ – Salão de Honra, c. 1920-1923.

teto ostenta três medalhões, que foram realizadas por Carlos Oswald. Todas essas obras são dominadas por regências cromáticas que lançam mão de tons pouco contrastados e se harmonizam perfeitamente entre si, bem como com o trabalho ornamental em estuque e com o mobiliário, ambos de caráter leve e refinado, inspirado no estilo que então se costumava chamar Luís XV. Ainda no segundo pavimento desse Palácio, nos Gabinetes do Presidente e do Primeiro Secretário, encontram-se várias pinturas de Carlos Oswald, que são praticamente monocromias em tons terrosos, executadas com tonalidades bastante claras. Em termos iconográficos, essas obras de Oswald buscam inspiração no mundo de galanteios da pintura francesa setecentista, numa harmonia consciente com o restante da decoração dos interiores, nos quais, como no Salão de Festa, predomina a ornamentação em estilo Luis XV.

Já no Palácio Tiradentes, existem mais dois conjuntos que merecem ser referidos. O primeiro ocupa a imponente cúpula que domina o Plenário. Foi realizado, entre 1925 e 1926, pelos irmãos Chambelland e é composto por de oito painéis intitulados *Os pontos cardeais da História do Brasil*, cuja iconografia teria sido sugerida por Alfonso d'Escragnolle Taunay. Dispostos de fato como uma bússola em volta do vitral representando o céu do Rio de Janeiro em 15 de novembro de 1889, os painéis compõem uma visão panorâmica do passado brasileiro: os quatro mais largos (*A catequese, O Governo Geral, A Monarquia e, sobre a Mesa Diretora, A República*) contam a evolução política do país, enquanto os quatro mais estreitos figuram temas que se referem ao processo de formação territorial do Brasil (*Cabral chegando ao Novo Mundo, A luta pela expulsão dos invasores estrangeiros, As bandeiras e O Barão de Rio Branco definindo os limites territoriais*)⁵².

Essas obras monumentais, todas com mais de seis metros de altura, apresentam um tratamento divisionista que parece derivar do exemplo das decorações de Visconti, acima citadas. Nelas, os Chambelland inseriram personagens da história brasileira em um contexto dominado pela alegoria, uma mistura que é especialmente notável nos painéis da *Monarquia* e da *República*: os retratos bastante estilizados de heróis nacionais se encontram localizados na parte inferior e são marcados por uma relativa definição; à medida que se aproximam da parte superior, todavia, as composições se tornam mais e mais diáfanas, a ponto dos *putti* e das figuras femininas aladas que nelas aparecem se tornarem, por vezes, quase indistinguíveis.

⁵² Para uma descrição mais detalhada desses painéis, ver BELOCH, Israel; FAGUNDES, Laura R. (coord.) *Palácio Tiradentes: 70 anos de história*. Rio de Janeiro: Memória do Brasil, 1996, p. 68sg.



Figura 4. *Alegoria da República*, c. 1925-1926. (detalhe). Pinturas decorativas dos Irmãos Chambelland para o atual Palácio Tiradentes/RJ – Cúpula do Plenário.



Figura 5. João Timotheo da Costa. Pinturas decorativas para o atual Palácio Tiradentes/RJ – Salão Nobre, c. 1925-1926.



⁵³ *Idem, Ibidem*, p. 66.

⁵⁴ O prédio se situa na atual Av. Paranapuã 435, bairro da Freguesia, e abriga hoje o Centro de Atendimento Psicossocial (CAPS) Ernesto Nazareth. Todas as pinturas de Guttman Bicho no edifício foram tombadas pelo decreto 6.602 de 5 de maio de 1987 do Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Cultural.

⁵⁵ Reproduções dessas pinturas de Bicho podem ser vistas em VALLE, Arthur. *O Ciclo de Pinturas de Guttman Bicho no CAPS Ernesto Nazareth – Ilha do Governador/RJ. 19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_gb_caps.htm>. Acesso 1. Jul. 2010.

⁵⁶ Segundo o médico e escritor Phocion Serpa, Bicho teria sido, na verdade, o verdadeiro responsável pela construção do posto de saúde da Freguesia: “o edifício que se ergueu no local, só se tem, graças ao entusiasmo de Guttman Bicho, que se desdobrou em mestre de obras, desenhando a planta, em operário, preparando o terreno, furando os cafofos, britando e alinhando pedras, transportando tijolos, amassando e carregando o barro [...] O artista pintou a óleo e ornamentou as paredes do edifício”. SERPA, Phocion. *Guttman Bicho, o pintor. Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 2 out. 1955.

Mais uma vez, a predominância de tons neutros e o familiar clareamento da paleta de cores favorecem a integração das pinturas decorativas na superfície de cantaria que compõem a cúpula e que transparece nas molduras singelamente ornamentadas que cercam e separam os painéis.

Muito desse tratamento diáfano pode ser reencontrado nos cinco painéis realizados por João Timótheo para o teto em abóboda de berço do Salão Nobre do mesmo Palácio Tiradentes [Figura 5]. Nesse conjunto, o domínio do registro alegórico é total: uma grande representação da República domina o painel central; figurada como uma mulher portando um barrete frígio, que remete à iconografia inaugurada com a Revolução Francesa, essa alegoria da República estabelece uma ponte com os referidos painéis dos Chambelland, e se encontra cercada por dez outras figuras alegóricas, que parecem remeter a grandes datas nacionais⁵³. O tratamento divisionista também relaciona as pinturas de João Timótheo àquelas da cúpula do Plenário, e, muito embora nelas predomine uma gama mais saturada de tons frios (azuis, verdes e violetas), a harmonia do conjunto é garantida pela proximidade de seus valores.

Realizado já na passagem para os anos 1930, um último exemplo que eu gostaria de aqui comentar é o ciclo de pinturas decorativas que Guttman Bicho concebeu para o hall de entrada do antigo Posto de Saúde da Freguesia, na Ilha do Governador⁵⁴. Contrastando com o caráter histórico-alegórico dos outros ciclos até aqui referidos, as decorações de Bicho retratam, em um registro mais “realista”, um evento bastante circunscrito: as ações de sanitaristas empenhados no esforço de erradicação do surto de febre-amarela que assolou a estado do Rio de Janeiro em 1928. Essa particularidade temática, que sublinha a relativa diversidade iconográfica da produção decorativa do Brasil republicano, parece ter relação com a presumível função das pinturas: a de educar, através de imagens, os habitantes da localidade na qual se instalava o prédio sobre questões relativas à saúde pública.

Em aspectos formais, todavia, as pinturas de Bicho se assemelham bastante às decorações anteriormente discutidas⁵⁵. Reencontramos nelas a mesma predominância de composições marcadas por espaços vazios e pelos grandes ritmos horizontais, que se escandem de um lado a outro do recinto, guardando algo daquela calma simplicidade louvada nas decorações de Puvis de Chavannes. Também reencontramos a mesma paleta de cores claras e a abolição dos contrastes de valor pronunciados. O curioso nesse caso é que, a iniciativa de realização das pinturas parece ter partido do próprio pintor⁵⁶, o qual, pode-se presumir, não teria sido constrangido em suas escolhas formais. Certamente, a paleta clara parece muito adequada para vincular as ideias de pureza e limpeza, relacionadas aos objetivos das ações do sanitarismo campanhista; mas o fato de Bicho ter recorrido a essa solução específica, em um caso em que poderia ter tomado uma outra qualquer, não é menos significativo. Ele aparece como uma derradeira indicação do quanto a estética do decorativo em pintura que procurei aqui delimitar, sem ser propriamente exclusiva, continuava a se impor, já bem adiantado o século XX, como um partido formal fortemente identificado com a função ornamental que as obras eram chamadas a desempenhar.



Artigo recebido e aprovado em junho de 2010.