

AFRÂNIO MÁRIO SIMÕES FILHO

RETRATOS BAIANOS
MEMÓRIA E VALOR DE CULTO NA PRIMEIRA REPÚBLICA

(1889 – 1930)

SALVADOR
2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

AFRÂNIO MÁRIO SIMÕES FILHO

RETRATOS BAIANOS
MEMÓRIA E VALOR DE CULTO NA PRIMEIRA REPÚBLICA
(1889 – 1930)

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes Visuais da escola de
Belas Artes – Universidade Federal da Bahia.

SALVADOR – BA
2003

AGRADECIMENTOS

*I get by with a little help from my friends, mm...
I get high with a little help from my friends
Going to try with a little help from my friends*

With a little help from my friends – Lennon & McCartney

Escrever uma dissertação de mestrado não é a tarefa solitária que pode parecer. Fundamental é o auxílio de muitas pessoas nesta aventura. Algumas sequer imaginam o quanto foram úteis. Ilude-se quem pensa que vai realizar um bom trabalho sem apoio.

Para a conclusão deste trabalho, que contou com recursos próprios, o suporte de amigos foi inestimável. Tantos participaram, que esquecer de algum seria imperdoável. Não poderia nomear todos. Poderia esquecer-me de alguém e isso seria imperdoável com muitos que contribuíram ao longo do curso de mestrado.

Procurar por pistas para esclarecer os diversos aspectos do tema abordado mantém o olhar atento, em várias direções. Portas se abrem, outras estão fechadas. O trabalho do pesquisador é encontrar veredas por onde seguir.

A família é um grande incentivo (e, nesse sentido, Yvonne e Vera são mãe e irmã formidáveis). Obrigado a todos que contribuíram; professores, membros da banca examinadora, funcionários das instituições da cidade – e ao micro que, apesar das falsetas, é indispensável.

RESUMO

O estudo da produção de retratos durante a Primeira República (1889 – 1930) na Bahia visa apresentar um panorama desse período através do estudo de algumas de suas figuras representativas. Apesar de se constituir em uma forma de arte fundamental e de presença muito antiga no imaginário humano, o retrato é um tipo de representação muito pouco estudada. Suas origens estão ligadas ao milenar culto dos antepassados que marca o início das civilizações. Ao longo da história, a destinação política do retrato determinou a manutenção do prestígio de governantes e poderosos. Arte extremamente social sempre esteve ligada a aspectos dos usos e costumes de cada período. Durante a Primeira República o Brasil viveu um período de transição que se reflete na construção de um universo simbólico ligado ao novo regime. Através do estudo dos retratos de algumas personalidades representativas desse período é possível entender questões referentes à construção da memória oficial considerada fundamental ao fortalecimento da identidade nacional. A análise de obras literárias e de jornais da época serve como fonte ao aprofundamento das personalidades retratadas. Esses testemunhos dão vida a imagem oficial que esses retratos estabelecem.

ABSTRACT

The intention of this work on the portraiture in Bahia under the First Republic (1889 – 1930) is to provide a panorama of the period through the study of portraits of some prominent figures of that time. Although the portrait constitutes a fundamental form of art whose presence is very ancient in human imaginary it is a kind of representation among the least thoroughly studied. Its origins remount to the millenarian cult of ancestors that marks the beginning of civilization. Throughout history the political purpose of portraiture determined the maintenance of the prestige of governors and persons of great wealth or social position. As a supremely social art, portraiture has always been closely tied to contemporary fashion and governed by rules and decorum. During the First Republic, Brazil lived a period of transition that is reflected in the construction of a symbolic universe associated to the new regimen. The study of some portraits of representative personalities of this period allows understanding several questions related to the building of an official memory regarded as fundamental to strength nation's identity. The analysis of literature and periodicals of that time acts as source to deepen the portrayed personalities. These testimonies bring to life the official image established by the portraits.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01 – Sarcófago com retrato proveniente do Fayum.	19
Fig. 02 – Retrato de D. Pedro II – João Francisco Lopes Rodrigues.	73
Fig. 03 – Retrato de Floriano Peixoto – Oséas Santos.	109
Fig. 04 – Retrato do Marechal Carlos Machado Bitencourt, 1897.- Manoel Lopes Rodrigues.	116
Fig. 05 – Retrato do Marechal Carlos Machado Bitencourt, 1898.- Manoel Lopes Rodrigues.	117
Fig. 06 – Retrato do Marechal Carlos Machado Bitencourt, - Manoel Lopes Rodrigues.	118
Fig. 07 – Comemorações da batalha de Tuiuti, 1919.	119
Fig. 08 – Retrato de Rui Barbosa – Cunha Couto.	132
Fig. 09 – Retrato de Rui Barbosa – Presciliano Silva.	135
Fig. 10 – Rui Barbosa – Fotografia de L. Musso – 1907.	136
Fig. 11 – Retrato de Rui Barbosa – Lucílio de Albuquerque – 1916	137
Fig. 12 – Retrato de J. J. Seabra – Vieira de Campos – 1919	156
Fig. 13 – Retrato de J. J. Seabra – 1901.	157
Fig. 14 – Retrato a <i>crayon</i> de Bernardo Catharino.	161
Fig. 15 – Fotografia de Ursula Catharino – R. A. Read – 1917.	164
Fig. 16 – Retrato de Úrsula – Vieira de Campos – 1926.	165
Fig. 17 – Retrato do comendador Bernardo Catharino – Trajano Dias.	169
Fig. 18 – Retrato do comendador Bernardo Catharino – Vieira de Campos.	170

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	
LISTA DE FIGURAS.	
INTRODUÇÃO.	08
1. ORIGENS.	
1.1. RETRATOS ANTIGOS – O CULTO AOS ANTEPASSADOS E A FORMAÇÃO DAS CIDADES.	15
1.2. RETRATOS MODERNOS – INDIVIDUALISMO E O CULTO À PERSONALIDADE.	31
2. O SÉCULO XIX – PRESENÇA DOS RETRATOS DO IMPÉRIO.	50
3. RETRATOS DA REPÚBLICA.	
3.1. RETRATOS DE MILITARES.	89
3.2. RETRATO DE RUI BARBOSA – CULTO AO “MAIOR DOS BRASILEIROS”.	115
3.3. RETRATO DE J. J. SEABRA – INTERVENÇÕES URBANAS.	131
3.4. COMENDADOR BERNARDO MARTINS CATHARINO – RETRATO DE UM CAPITALISTA NA BAHIA.	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS.	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	170

Introdução

Dorian levantou-se, puxou um largo biombo diante do retrato que não conseguia olhar sem tremer.

O retrato de Dorian Gray (1891) – Oscar Wilde (1998, p. 98).

Grande é o fascínio exercido pelo rosto humano. A presença do retrato no imaginário social reflete diretamente esse interesse. De forma singular, a representação do rosto pode traduzir circunstâncias históricas de diversos períodos. Resultado de variadas determinantes sociais, o retrato integra o simbolismo de diversas culturas. No universo das imagens produzidas no ocidente, teve papel preponderante na afirmação do individualismo muito valorizado em diferentes momentos históricos. Fatores religiosos afetaram a produção dessas imagens e determinaram a presença (ou ausência) do retrato como manifestação social em diversas culturas. Por outro lado, as transformações dos processos técnicos de produção artística determinaram transformações pelas quais teve que passar o retrato, ao longo dos séculos.

O maior interesse do estudo da representação pictórica do rosto humano provém do fato de que a mediação do artista contratado para o trabalho é influenciada por expectativas do retratado. O grande prestígio social do retrato oferece ao artista uma fonte de renda. Sucediã-se encomendas para execução de pinturas para figuras das camadas altas das elites das cidades. O fato de estabelecer uma *imagem pública e institucional* foi o que conferiu valor social para esse gênero de representação.

Estranhamente, a forte presença do retrato no imaginário ocidental não se reflete em um número considerável de estudos a respeito do gênero. Análises acerca do caráter simbólico dessas imagens como fontes de informações para o entendimento dos padrões sociais, em diferentes contextos históricos,

começaram a aparecer no início do século XX. Especificamente sobre os retratos baianos, cuja tradição é das mais antigas, não há estudos.

O retrato tem um forte caráter social o confere ao estudo dessas obras uma grande importância. As possibilidades de abordagens são inúmeras e capazes de revelar aspectos da formação histórica das imagens. Evocam lembranças, ao tempo em que apontam para ausências que constituem a nossa memória.

Os processos artísticos através dos quais o retrato se expressa são extremamente variados. As antigas tradições que chegaram até nossos dias são mármores esculpidos, pedras, bronzes, tapeçarias, pinturas, afrescos, monumentos cívicos, moedas, medalhas, gravuras, o *physionotrace*¹, jóias, miniaturas, camafeus, fotografias, arte funerária, mosaicos, couros, ouro, esmalte e prata.

Do ponto de vista conceitual a arte contemporânea inaugurou novas possibilidades de expressão² para o gênero. O alvo era o valor de culto dessas obras. Mas o retrato atende ao narcisismo³ que o ser humano não deixa de carregar dentro de si. O rosto humano é uma marca que ganha novos contornos na cultura de massa ocidental. Atualmente há uma profusão de retratos que aparecem nos mais variados suportes, de camisetas ao que a tecnologia mais moderna pode oferecer.

O objeto principal desse estudo é o retrato pintado, ainda muito valorizado durante a virada do século XIX para o XX, em Salvador. Os limites temporais da Primeira República servem muito bem ao propósito da pesquisa. As condições

¹ Aparelho engenhoso e complicado para desenho que permitia desenhar rapidamente e fielmente o contorno de um rosto, lançado em 1786, pelo músico e gravador Gilles- Louis Chretien, que se associa com o retratista E. Quenedey. O aparelho permitia cobrir o contorno do rosto para executar o desenho de um retrato muito parecido e rápido.

² Marcel Duchamp fez um anti retrato, em 1923. Emoldurou a sua foto de frente e de perfil em um pôster de um anúncio de "procura-se", com a legenda: *Wanted, \$2000 Reward*. Aparecem ainda alguns dados como as diversas alcunhas e as medidas corporais do foragido. É uma maneira inesperada de se representar. Um retrato desprestigiado, do ponto de vista do símbolo de *status* a que normalmente está associado esse gênero de representação.

³ Segundo a mitologia greco-romana, Narciso era um rapaz muito bonito, objeto do amor de muitas ninfas e mortais. Entretanto permanecia insensível ao amor. Um dia de grande calor o jovem debruçou-se sobre uma fonte para saciar a sede. Seduzido pelo próprio reflexo, inclinou-se sobre sua imagem e deixou-se morrer. No lugar nasceu uma flor de pétalas brancas, chamada narciso.

políticas de acomodação do Novo Regime à realidade local marcada por costumes herdados de períodos anteriores reservaram o grande destaque aos retratos que serviram para a afirmação de lideranças e para a construção de uma identidade aglutinadora muito valorizada para uma pedagogia cívica muito ao gosto do espírito positivista de então. A jovem República brasileira tratava de construir o imaginário referente ao novo regime. Instituições promoviam homenagens a integrantes destacados ou vultos da História pátria e assim construíram galerias de figuras representativas.

As transformações técnicas que caracterizaram o panorama artístico, tornam indispensáveis referências a fotografias e gravuras. O busto e o medalhão, eram homenagens de grande importância reservada a vultos destacados. As transformações urbanas favoreceram as encomendas de estátuas sempre presentes nos projetos de praças e avenidas.

Os retratos da Primeira República integraram, com destaque, o universo visual da sociedade baiana. Há poucos estudos relativos à Primeira República na Bahia. Isso representa um importante obstáculo a quem se propõe ao estudo do tema. O papel de destaque que desempenharam essas obras no imaginário coletivo do período não teve a atenção merecida. São fontes inesgotáveis de informações. Estudar os retratos baianos da *República Velha* significa aventurar-se por caminhos pouco conhecidos e há muito para ser levantado.

Ao abrirmos jornais do período, verificamos que os retratos eram temas freqüentes. Muitas vezes as primeiras páginas dos jornais anunciavam a inauguração solene de um retrato, de um busto ou de uma estátua, no salão nobre das instituições para homenagear um benemérito ou fundador.

Apesar de ser um tipo de representação tão fundamental, o retrato, de maneira geral, não é objeto de estudos freqüentes que possibilitem a compreensão do espírito e da dimensão social desse gênero. Em virtude da ausência de pesquisas sobre o tema, o presente trabalho teve que abordar algumas informações gerais da presença do retrato no imaginário humano. Esse estudo preliminar é fundamental ao entendimento da proeminência da presença do retrato no período de implantação do regime republicano.

No corpo da dissertação, as questões mais gerais ao estudo do tema são apresentadas no capítulo intitulado, *Origens*. Na primeira parte, *Retratos antigos – o culto dos antepassados e a formação das cidades*, são identificadas as origens dessa representação. O culto aos antepassados foi fator determinante na gênese das primeiras cidades do mundo indo-europeu. Os retratos feitos para integrar esse culto milenar são os exemplares mais antigos desse gênero de representação. Com os romanos a representação da figura humana passou a ser identificada por suas particularidades. A segunda parte do capítulo apresenta a pouca relevância da presença do retrato na Europa medieval. A seguir, o simbolismo metafísico perdeu terreno na arte do Renascimento e, nesse momento, o retrato ganhou destaque nos ritos sociais. Durante o Antigo Regime se consagrou no mundo ocidental. A partir daí os retratos abasteceram a mitomania moderna. Refletiram o individualismo burguês e o culto à personalidade.

O capítulo *O século XIX – os retratos do Império* inicia-se com a chegada da família real portuguesa no Brasil, a partir de 1808. A presença da corte amaneirou os costumes da colônia segundo a moda européia. Do Rio de Janeiro emanavam os costumes dos salões. A formação das elites locais ganhou novo ânimo com a derrama de títulos de nobreza. Mas foi o Segundo Reinado deu contornos próprios ao projeto monárquico. As biografias de vultos notáveis, editadas na segunda metade do século, buscavam criar um panteão de heróis nacionais. A figura de D. Pedro II destacava-se das demais como exemplo de estadista. A valorização da figura do Imperador, durante a Primeira República, foi muito grande. Aspectos da presença de tradições do tempo da monarquia podem ser identificados em ocasiões nas quais o retrato tem presença destacada.

A escolha de casos exemplares de personalidades representativas do período, para ilustrar a pesquisa, foi uma decorrência de fatores de ordem operacional e da própria natureza do estudo dos retratos, sobretudo no contexto da Primeira República, quando estiveram fortemente presentes. Com o direcionamento das pesquisas, foram eleitas algumas personagens

representativas de setores da vida pública durante os primeiros anos do novo regime.

Não foram contemplados acervos particulares nem retratos eclesiais. Os retratos das irmandades de negros foram apenas assinalados de passagem e merecem um estudo mais aprofundado, sobretudo como forma de conservação desses acervos.

Através do estudo do retrato serão estudados aspectos da vida dos artistas, autores das obras analisadas. São os maiores expoentes do gênero, em atividade durante o período estudado. Muito há para se estudar sobre esses pintores. Como a abordagem que esse estudo propõe é analisar o papel do retrato na sociedade da Primeira República, em Salvador, os pintores serão mencionados, na medida em que os retratos resultam da interação dos interesses do artista e do retratado. Entretanto não se pode esquecer que a pintura de retratos era importante fonte de renda para os artistas de maior talento e que o ensino dessa técnica tinha importante papel na academia de Belas Artes.

Com a análise de algumas pinturas de militares, inicia-se o estudo dos retratos republicanos. Foi um golpe militar que proclamou a República brasileira. A origem militar do movimento marcou os primeiros anos ditatoriais do novo regime. O Marechal Floriano Peixoto é uma figura exemplar de expressão nacional nesse período. No capítulo quarto, o retrato do marechal de ferro pertencente ao acervo da Câmara Municipal atesta penetração popular da figura do *consolidador* da República. A pintura de Oséas Santos ganha vida com a descrição surpreendente que Lima Barreto fez do *marechal de ferro*. A literatura da Primeira República é a grande narrativa do período. Fornece ao historiador informações de valor inestimável à compreensão da República Velha.

No mesmo capítulo, outro veterano da campanha do Paraguai, o marechal Bittencourt, é estudado a propósito de três retratos pintados pelo artista baiano Manoel Lopes Rodrigues. A trágica morte do militar motivou essas encomendas. Desta feita, é o testemunho de Euclides da Cunha que descreve o militar gaúcho.

O jurista baiano Rui Barbosa representa o bacharel. Os diplomados pelas raras faculdades existentes foram sempre muito respeitados. Para os militares,

entretanto, esses doutores representavam a elite do período imperial. Rui Barbosa pode ser considerado um caso a parte. Teve destaque inigualável como personalidade pública. A reverência devotada ao responsável pela redação dos atos iniciais da República, é o tema do capítulo *Retrato de Rui Barbosa – culto ao maior dos brasileiros*. Rui era o ícone do civilismo e a sua imagem de velho conselheiro tornou-se célebre.

A República Velha caracterizou-se por um forte personalismo político. Toda ênfase era dada à atuação individual de lideranças nacionais ou locais. Esse traço característico determinou um intenso culto à personalidade de líderes políticos. O capítulo *Retrato de J. J. Seabra – intervenções urbanas* trata de um desses líderes, o governador J. J. Seabra, responsável por uma série de intervenções urbanísticas de linhas modernizadoras, que alteraram profundamente a capital baiana. Salvador, em muitos aspectos, adquiriu uma feição seabrista.

O capítulo *Comendador Bernardo Martins Catharino – retrato de um capitalista na Bahia* trata dos retratos desse português que, em 1875, aportou adolescente e sem nenhum recurso em Salvador e transformou-se no maior industrial da Bahia. Os seus retratos estão em diversas instituições que beneficiou com importantes doações. Sua esposa Úrsula Catharino também foi objeto de muitas homenagens devido a obras de caridade que patrocinava.

A consulta a periódicos revela informações fundamentais ao estudo dos retratos. As inaugurações de pinturas desse gênero em salões nobres de instituições da cidade eram noticiadas com destaque. As revistas ilustradas faziam enorme sucesso no cotidiano da sociedade. Uma multidão de novos rostos apareciam em fotografias. Havia publicações locais com grande circulação. A Bahia se transformava. O cinema trazia as imagens do mundo inteiro.

O universo de estudo dos retratos baianos é enorme. As irmandades religiosas e instituições culturais da cidade estão repletas de retratos pintados. Muitos artistas se dedicaram a esse gênero e muitas são as obras que se

destacam pelo estilo desses pintores. As atividades artísticas não gozavam de grande prestígio. Viver de arte não era fácil.

O caráter da pesquisa é inaugural, e a análise não pode preencher as múltiplas lacunas que ainda permanecem obscuras sobre a produção artística desse período. A propósito maior foi o de identificar o papel de destaque que o retrato representou no imaginário da sociedade tradicional baiana que passava por uma série de transformações profundas. Basicamente as instituições citadas ou que tiveram retratos de seus acervos estudados foram: Câmara Municipal de Salvador, Santa Casa de Misericórdia, Gabinete Português de Leitura, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Instituto Feminino da Bahia e Museu de Arte da Bahia. Outras instituições foram visitadas e aparecem no texto mas não foi utilizado nenhum de seus retratos como exemplos isolados para ilustração dos estudos de caso. É o caso da Associação Comercial da Bahia, da Faculdade de Medicina, da Associação Protetora dos Desvalidos e da Associação de Empregados no Comércio da Bahia.

Os retratos representam o último refúgio do valor de culto da obra de arte. O estudo dessas imagens apresenta as evidências de permanências de usos e costumes políticos de origens longínquas. A Monarquia continuava viva na República, através da atuação e dos projetos de suas lideranças políticas. A Primeira República no Brasil, do ponto de vista ideológico, representou o avanço do liberalismo, mas noções liberais eram adaptadas aos interesses nem sempre idealistas das elites locais.

No reino hedonismo político da jovem República brasileira procurava-se forjar um sentimento de identidade nacional. Os militares, os bacharéis, os políticos, os empresários são faces de uma mesma moeda cujo estudo não se esgota com uma análise inicial desses retratos tão pouco estudados. O objetivo é abrir um debate e não o fazer uma síntese da teoria republicana, o que, de resto, seria irrealizável. O estudo de alguns retratos analisados revelam como se relacionam a tradição republicana e as práticas ligadas à vida nas cidades e a interesses privados.

1. Origens.

1.1. Retratos antigos - O culto aos antepassados e a formação das cidades.

...como fumo, a alma partira para debaixo da terra, soltando um pequeno grito.

Homero — *Ilíada* (apud PLATÃO, 2000, p. 65).

O retrato⁴ percorreu destinos variados ao longo da História, no imaginário de muitas culturas. O caráter social dessa arte lhe conferiu o poder de revelar múltiplos aspectos das relações estabelecidas entre a produção de imagens e a representação⁵ da memória visual de cada período histórico.

⁴ A palavra retrato se refere à representação de uma pessoa real por processos artísticos tais como o desenho, a pintura, a gravura. Normalmente o conceito de retrato está mais ligado à expressão em duas dimensões, mas não podemos nos esquecer da expressão artística tridimensional muito utilizada para o registro do retrato humano. A imagem pode também ser conseguida através de processos industriais. Em literatura o termo retrato é descrição de alguém ou de algo. O francês arcaico forjou o termo *portrait* a partir da união do prefixo de valor intensivo *pour* e da palavra *traire* que significa traçar, desenhar. Também é corrente a expressão *l'art portrait*. Em inglês, além do substantivo *portrait* que significa retrato, para identificar o gênero existe também a palavra *portraiture*, que pode significar a prática ou a arte de se fazer retratos, assim como, em contexto diferente pode significar um retrato, ou pode significar todos os retratos no seu coletivo, como no caso da expressão *roman portraiture*, para designar o retrato romano. Em português a palavra retratismo, não consta nos dicionários, mas foi utilizada por alguns estudiosos como, por exemplo, a historiadora Lília Moritz Schwarcz ao se referir à *voga do retratismo* característico do século XIX na corte brasileira (1998, p.88). Alguns autores empregam o substantivo *a retratística* que não consta nos dicionários para se referir à disciplina do retrato (BARATA, 1983, p. 403).

⁵ A imagem, guarda das coisas semelhanças ou vestígios que podem permanecer independentemente da presença delas. Aristóteles dizia que as imagens são como as próprias coisas sensíveis, mas sem matéria (ABBAGNAND, 1962, p. 511). Podemos entender o conceito de imagem seguindo o raciocínio do filósofo francês Henri Bergson (1859-1940): *finjamos por um instante não saber nada das teorias da matéria e das teorias do espírito e nada sobre discussões acerca da realidade ou da idealidade do mundo externo. Eis que estamos na presença de imagens no sentido mais vago que possa ser tomada a palavra* (apud IDEM, p.512). Para alguns filósofos, a idéia é uma imagem mental do objeto externo, isto é, um retrato ou figuração em

Os retratos antigos originaram-se no milenar culto dos antepassados. As observações do ciclo diário do sol e do regime anual das enchentes do Nilo fundamentaram a crença dos egípcios na existência de um mundo dos mortos, Como o sol que desaparece todas as noites para ressurgir ao amanhecer e as terras áridas fertilizadas com a vitalidade do húmus originário das enchentes do rio acreditava-se na permanência de princípios espirituais⁶ após a morte do indivíduo. Assim conceberam um mundo dos mortos construído⁷ lado a lado com o mundo dos vivos.

Pelos idos de 3000 a.C., o embalsamamento de cadáveres já se tornara uma prática entre a elite social egípcia. O rito da mumificação era considerado passagem obrigatória para a imortalidade. Com o passar do tempo, o costume se estendeu aos extratos médios da sociedade. *Se a fiel imagem do rei também fosse preservada, não havia dúvida alguma de que ele continuaria vivendo para sempre* (GOMBRICH, 1981, p. 33). As célebres pirâmides de Gisé, que eternizaram os nomes de Queóps, Quéfren e Miquerinos testemunham o poderio desses faraós que estenderam seus domínios até a região do Sinai, ao norte, e até a primeira catarata, na direção sul.

Acreditava-se que a integridade do corpo deveria ser preservada como garantia à sobrevivência do indivíduo no mundo dos mortos. Sem poder reconhecer o seu corpo o espírito vagaria para sempre sem morada. Daí o costume entre egípcios da identificação de múmias com o auxílio de uma

nossa mente. Outros argumentam que, assim, não poderíamos ter imagens de *objetos abstratos como a virtude* (JAPIASSU, 1996, p. 138). Por essa razão a representação não pode ser tomada como imagem. A partir de Descartes (1596-1650) *idéia* é o conceito utilizado preferencialmente. Foi o matemático e físico alemão Christian Wolff (1679-1754) que passou a empregar o termo *vorstellung*, conceito que inclui as acepções de *idéia*, de *noção*, de *representação*, mas também, de *apresentação*, de *récita*, de *espetáculo*. O termo foi definido por Kant (1724-1804) como o *gênero de todos os atos ou manifestações cognitivas independentemente da sua natureza de quadro ou de similitude* (apud ABBAGNAND, 1962, p. 820). A função da representação é estabelecer a relação entre a consciência, incapaz de apreender diretamente o objeto externo, e o real. Através da representação é a operação a mente tem em si mesmo uma imagem mental, uma *idéia* ou um conceito referente a um objeto da realidade externa. O conceito de representação considera que o processo psíquico, sobretudo a percepção sensorial é meramente um correlato, um representante do mundo externo (CABRAL, 1971, p. 339). Através da representação o real faz-se presente na consciência tornando-se um objeto dela.

⁶ Dentre esses princípios espirituais o mais conhecido é o *Ka* que é sustentado no outro mundo através de um ritual funerário de grande complexidade.

⁷ Para os faraós construíram pirâmides, mastabas para os funcionários públicos. A gente mais humilde amontoava-se em cemitérios.

plaqueta de madeira com o nome do sujeito amarrada na múmia. Nessas etiquetas era comum gravar uma oração para Osíris⁸.

O Nilo, antes de desaguar no Mediterrâneo, a oeste da região do delta, margeia a região do *Fayum*, uma extensa depressão no deserto líbio, situada a cerca de quarenta e cinco metros abaixo do nível do mar. É comumente designado como oásis. Na realidade a suas terras são inundadas durante as cheias por um braço do rio, o *Bahr Yusuf* (“rio de José” em árabe), que se desvia na direção oeste formando um lago⁹ (o lago *Moeris* da Antiguidade) em torno do qual, desde o Paleolítico¹⁰ tardio (7.000 a. C.) surgiram focos de povoadamentos. As sociedades mais antigas tinham como meio de subsistência a coleta e a caça. Mas durante o Antigo Império¹¹ a agricultura já havia sido introduzida. A construção de represas visando o controle das enchentes favoreceu o aproveitamento do solo extremamente fértil pela implementação de técnicas inovadoras. O *Fayum* prosperou economicamente. Há cerca de quatro mil e quinhentos anos a região já dispunha de uma estrada pavimentada, pioneira no gênero, que servia ao escoamento dos produtos da região conhecida como o *jardim do Egito*, pela exuberância de suas flores e frutos.

Durante o período faraônico do Médio Império, a região atingiu uma importância que iria perdurar por muito tempo. Notadamente a partir dos faraós da XII dinastia (1991-1783 a.C.) obras de engenharia reduziram a extensão do lago e aumentaram a área de cultivo. Essa província do alto Egito viveu, então, períodos de grande desenvolvimento.

⁸ No antigo Egito Osíris era o deus protetor dos mortos, esposo e irmão de Isis, deusa da medicina, do casamento e do trigo, e pai de Hórus, o deus-falcão, cultuado em vários locais com diferentes atribuições, ora confundido com o céu ora assimilado ao sol.

⁹ A palavra *Fayum* deriva do nome do lago *Peiom* em copta (BAINES, 1996, p.131). O período copta é aquele em que o cristianismo se desenvolveu no Egito a partir do Edito de Constantino (313) até a conquista árabe (641).

¹⁰ Para se ter uma idéia do alto grau de perfeição no domínio da talha do sílex no neolítico egípcio basta considerar-se as pontas de lanças e de flechas, os utensílios em losango bisotado, machados polidos etc, encontrados no oásis do Fayum (LANGE, 1958, p. 23).

¹¹ Os primeiros três milênios da história egípcia alternaram períodos de grandeza e fases de intensas conturbações. Sabe-se pouco das duas primeiras dinastias, ditas tinitas (originárias de Tinis). O primeiro, faraó, lendário, chamou-se Menés. Em meados do III milênio, Djoser, fundador da III dinastia, transferiu a capital para Menfis. Este fato marca o início do Antigo Império, cujo apogeu situou-se durante a IV dinastia.

O grande momento de florescimento do *Fayum* teve ocasião na época ptolomaica (323-30 a. C.), quando a área agricultável da região foi ampliada através de programas de aproveitamento de terras. Foi estimulado o estabelecimento de colônias gregas. Os colonos na maioria macedônios trouxeram a influência do *helenismo*¹² com marcas profundas que sobreviveram à dominação romana.

A maior parte da área então irrigada é hoje desértica. Foram encontrados no *Fayum* muitos sítios arqueológicos nos arredores de templos e de povoações correspondentes aos períodos helênico e romano. Escavações nas necrópoles dessa região revelaram, no final do século XIX, algumas centenas de exemplares de retratos funerários pintados da época romana, entre os séculos I e IV.

Essas pinturas passaram a ser conhecidos como retratos do *Fayum*. Foram encontrados nos sarcófagos, na altura do rosto da múmia (Fig. 01). Segundo a crença ancestral egípcia, a individuação da múmia era fundamental à sua identificação na vida além túmulo. Os retratos desempenhavam um papel de grande importância no ritual fúnebre. Funcionavam como uma espécie de passaporte de identificação necessário à viagem do espírito pelo reino dos mortos.

Intimamente ligados ao milenar culto dos mortos, esses achados arqueológicos são apreciados separadamente do seu contexto ritual, como peças de museu. Com os primeiros achados, ocorreu uma grande procura por esses retratos. Muitos túmulos foram profanados em escavações clandestinas.

Nos museus, esses retratos encontram-se, na maioria, separados do seu sarcófago. São documentos fundamentais ao estudo das origens do retrato. Além da antiguidade e da infável vitalidade e sensação de presença desses semblantes de homens e mulheres, as pinturas do *Fayum* oferecem uma interpretação muito particular do gênero retrato. Evidenciam o sincretismo das

¹² A morte de Alexandre (323 a.C.) marcou, na História Antiga, o chamado período helenístico. O conquistador macedônio expandiu o mundo grego. Através do contato com civilizações orientais muito antigas estabeleceram-se influências recíprocas que foram traduzidas numa arte de acentuado ecletismo. *É esse nivelamento de culturas nacionais que confere à arte helenística o caráter flagrantemente moderno* (HAUSER, 1998, p.101).

influências culturais gregas e romanas com aspectos da herança do antigo costume funerário egípcio.



Fig. 01 – Sarcófago com retrato da região do Fayum

Esses retratos foram executados por artistas grego-egípcios, na técnica de encáustica ou têmpera sobre madeira ou linho. Representam uma tradição artística presente nas regiões do vale e do delta do Nilo, desde a conquista de Alexandre (356 – 323 a. C.), o Grande da Macedônia, que fundou a cidade de Alexandria, em 332 a. C. Nesse período, os casamentos entre gregos e egípcios tornaram-se freqüentes nas camadas mais baixas da população. *Alexandria era uma cidade grega de população muito misturada* (BAINES, 1996, p.169). Essa relação intercultural propiciou ao saber egípcio uma maior projeção diante da antiguidade clássica. Como principal porto do mundo helênico, Alexandria foi o grande pólo difusor do *helenismo*.

A arte grega sofreu profundas modificações no período helenístico. Após o assassinato de seu pai Felipe II (336 a. C.), Alexandre se tornou rei aos vinte

anos. A força de sua figura heróica e de suas conquistas exerceu grande fascínio. O historiador da arte Arnold Hauser, húngaro de nascimento, escreveu no seu livro *História social da arte e da literatura* que, sob a influência das conquistas de Alexandre na *literatura, começa a era da biografia; nas artes visuais, a era do retrato* (1998, p. 91). Nesse período a produção artística passou a apresentar elementos naturalistas e aspectos individualistas. Diante desse culto à personalidade, a posição do artista ganhou grande destaque.

A maioria dos retratos mortuários grego-egípcios da época romana encontrados no *Fayum* é de membros das camadas médias das cidades da região. Figuras de professores, soldados, atletas, sacerdotes, mercadores, são representadas segundo a tradição grega. Os indivíduos aparecem de frente ou de três quartos e não da forma hierática que caracterizava o princípio da *frontalidade*, tradicional da pintura egípcia, segundo o qual as pessoas não eram representadas com o rosto em posição frontal. Na representação do ser humano, o tronco do sujeito ficava de frente, com a cabeça de perfil voltada, preferencialmente para o lado direito. *Mas se pensamos no olho humano, é como se fosse visto de frente que visualmente o consideramos* (GOMBRICH, 1981, p. 35). Essas fórmulas tinham motivações simbólicas, pois todas as pessoas eram representadas de perfil, o perfil da eternidade.

De todos os princípios formais racionalistas da arte do Oriente antigo, em especial da egípcia, o mais destacado e característico é, sem dúvida, o princípio da *frontalidade* aquela lei que governa a representação da figura humana, descoberta por Julius Lange e Adolf Erman, de acordo com o qual, seja qual for a posição em que o corpo é representado, toda superfície do tórax está voltada para o espectador de tal forma que a parte superior do corpo é divisível por uma linha vertical em duas metades iguais (HAUSER, 1998 , p.39).

Inicialmente a arte em Roma era fortemente influenciada pela arte etrusca, que apresentava influências da arte grega. A partir do início do Império, começou a apontar características próprias e, gradativamente, terminou por ocupar o lugar da influência helênica. Com a arte romana inaugurava-se uma produção de imagens que se afirmou por uma plena consciência da historicidade da arte. O artista considerava a sua ação como uma ação histórica.

(...) A arte do Oriente antigo e da Grécia constitui-se quase exclusivamente de obras de caráter cerimonial, interpretações da realidade intemporal, figuras singulares, enquanto a arte romana e ocidental consiste principalmente em pintura histórica(...) (HAUSER, 1998, p.111).

Enquanto os artistas gregos buscavam representar uma forma ideal de beleza segundo cânones *doríforos*¹³ e usavam atletas como modelos para representar os deuses, os romanos estavam interessados em retratar com fidelidade a pessoa buscando identificá-la através de cada uma das suas particularidades. *O detalhe curioso é que apesar da significação solene dos retratos, os romanos permitiram que seus artistas os fizessem mais realistas e menos lisonjeiros do que os gregos jamais tentaram fazê-lo* (GOMBRICH, 1981, p. 82). Daí o grande interesse devotado ao retrato em Roma durante toda a República e todo o período do Império, quando o gênero desempenhou um papel social relevante, seja com a finalidade de abastecer o culto dos ancestrais seja para render homenagens políticas. Os artistas desenvolveram grande maestria no realismo das representações. *Talvez usassem, por vezes, máscaras mortuárias e adquirissem assim um surpreendente conhecimento da estrutura e características da cultura humana* (IDEM).

Retratos dos Imperadores espalharam-se por toda parte do Império Romano. Júlio César percebeu a força do perfil heróico e utilizou-se do seu valor simbólico quando mandou cunhar moedas com a sua efígie em relevo para circular em todo o Império, onde se destacavam o queixo proeminente e o característico nariz romano.

No século I a. C. a escultura como retrato realista representava com detalhes o modelo. No ano de 27 a. C. Augusto, filho de Júlio César, foi feito imperador. Especificamente sob o Império, a arte romana atingiu seu apogeu. Desenvolveu-se uma arte Imperial que *acabou por fixar, com o decorrer do tempo, o padrão universal de moda* (HAUSER, 1998, p.108). As pinturas encontradas no *Fayum* trazem aspectos da cultura romana, sobretudo nas

¹³ cânone de beleza plástica, por alusão à célebre estátua de Policleto, o *Doríforo* (que tem lança).

vestimentas, nos penteados e adereços dos retratados. Documentam a moda, ditada por Roma, usada naquelas cidades.

A política monumental conduzida pelos imperadores em Roma fez proliferar uma série de edifícios comemorativos decorados com baixos relevos históricos. A escultura floresceu – numerosas estátuas constituíam-se em verdadeiros retratos realistas. Terminada a era de Augusto, *a pintura passa a ocupar cada vez mais o primeiro plano, acabando por suplantar quase completamente a escultura* (IDEM, p.109). Aumenta a demanda por retratos. A arte do retrato romano atendia a uma clientela particular diferentemente do que ocorria na Grécia onde os retratos eram então destinados a monumentos públicos, pois *o maior cliente era a cidade – estado* (IDEM, p.117).

Ao ocuparem o Egito, a partir do século I, os romanos encontraram práticas funerárias largamente utilizadas pela sociedade local. Pela documentação arqueológica encontrada a prática do embalsamamento havia se disseminado e os rituais, perto das necrópoles, se intensificavam. Comercializar produtos para cerimônias para todos os níveis sociais tornou-se um negócio lucrativo. A procura pela pintura de retratos cresceu cada vez mais e nessa produção em grande escala há grande variedade no que diz respeito à qualidade das obras. Foram encontrados retratos como os do *Fayum* em escavações a uma centena de quilômetros ao sul do Cairo, próximo à região de *Assuã*¹⁴. São também chamados de retratos do *Fayum*, determinando um estilo.

Os retratos do *Fayum* eram pintados durante a vida dos retratados. Constitui um mistério de que maneira eram usados durante o período compreendido entre a sua execução e a morte do indivíduo, quando passavam a compor a identificação dos sarcófagos. Como ficavam conservados e qual o seu destino cerimonial antes da mumificação são questões para os estudiosos do tema.

No contrato entre pintor e retratado, o papel do artista era colaborar com o modelo na sua preparação para a morte. Não se almejava a glória terrena futura

¹⁴ Situada a 884 km ao sul do Cairo, Assuã, na antiguidade, teve papel estratégico devido a sua posição de cidade mais meridional do Egito.

como a fama e o sucesso perseguidos modernamente. Havia mestres com maior excelência na execução dos retratos. Os retratos do *Fayum* resultavam de uma experiência muito diferente da que depois veio a representar a pintura de retratos como registro para a posteridade da existência de alguém. O pintor do *Fayum* deveria retratar o seu cliente para o mundo dos mortos e não para o público dos vivos. O tipo de negociação pouco conhecida estabelecida entre o contratado e o contratante, para a pintura desses retratos, fazia do artista o intermediário de uma relação ritual. Mais uma vez a sua função era a de dar forma ao mito.

O culto aos antepassados constituiu o fator central da formação da história civil do mundo greco-romano. As investigações sobre as origens da *cidade antiga* do historiador francês Fustel de Coulanges (1830 – 1889) mostram como as cidades se desenvolveram a partir da agremiação de famílias isoladas que através do culto aos antepassados estabeleceram normas de conduta posteriormente mantidas no convívio coletivo. Em *La cité antique* (1864), sua obra mais conhecida, Coulanges descreve como muitas das antigas práticas de fundo religioso se perpetuaram na legislação civil.

A morte é o maior mistério do imaginário humano. Conforme as mais antigas crenças do mundo indo-europeu, além do enterramento dos cadáveres, ritos tradicionais deveriam ser obedecidos para homenagear os mortos. Segundo o que se acreditava a alma permanecia na terra, convivendo sempre no ambiente em que viveu. Rituais de oferendas buscavam agradar a esses espíritos ancestrais e satisfazer suas necessidades. Acreditava-se que a inobservância a tais procedimentos traria conseqüências desastrosas. Descuidar do culto de um morto poderia transformá-lo em um espírito malfazejo. Tanto o hindu quanto o grego consideravam os seus mortos entes sagrados¹⁵ sobrenaturais.

A pessoa vivia na constante apreensão de que as oferendas cerimoniais não lhe fossem devotadas por seus descendentes após a sua morte. O receio de não dispor de uma última morada era o grande temor dessa época. Em muitas

¹⁵ Um dos sentidos primitivos da palavra herói é o de homem morto. Os tebanos usavam a expressão *héroa ghénestnai* que significava morrer. Os gregos também chamavam as almas humanas divinizadas pela morte de demônios. Os antepassados eram chamados pelos latinos de *lares, manes, gênios*.

idades antigas a punição mais terrível destinada aos grandes culpados criminais era a privação da sepultura. Na sociedade romana havia o processo conhecido como *damnatio memoriae* que consistia em expurgar o nome do condenado da memória coletiva. Seu nome deveria ser apagado de todos os documentos oficiais e inscrições. Todos os seus retratos deviam ser destruídos e suas estátuas arrasadas como castigo.

Cada casa possuía o altar de uma religião doméstica com uma chama acesa para o culto aos antepassados. *Todas as famílias tinham seu chefe, como tinham seu deus e seu altar* (COULANGES, 2001, p.140). Esses milhares de cultos locais conceberam uma infinidade de deuses, *muitos desapareceram sem nos legar sequer a lembrança do seu nome* (IDEM, p.135).

Os rituais fechados e ocultos dessa religião familiar em honra dos *deuses lares* variava de família para família sem nenhuma uniformidade. Estranhos não podiam presenciar tais cerimônias. A disputa entre famílias significava uma luta de deuses. As festas particulares eram secretas e incluíam orações e hinos próprios a cada clã. Os costumes dessa religião familiar exerceram grande influência na formação das normas de conduta das sociedades ao longo de gerações. Desse período do isolamento das famílias foram transportados usos e costumes para a esfera social após a formação das cidades. A esse respeito Homero, poeta épico grego que viveu no século IX a. C., escrevia na *Odisséia*: *Cada senhor absoluto de mulheres e filhos para todos prescreve leis* (apud ARISTÓTELES, 2001, p. 13),

Derivam dessas regras familiares noções do direito público e privado. Fustel de Coulanges caracterizou a gênese da legislação das cidades como uma formação que *naturalmente* desenvolveu-se no âmbito da tradição da religião dos ancestrais.

Entre gregos e romanos, assim como entre os hindus, desde o princípio, a lei surgiu naturalmente como parte da religião. Os antigos códigos das cidades reuniam um conjunto de ritos, de prescrições litúrgicas, de orações e, ao mesmo tempo, de disposições legislativas. As normas sobre direito de propriedade e de sucessão estavam dispersas entre as regras relativas ao sacrifício, à sepultura e ao culto dos antepassados (2001, p.206).

A função da máscara mortuária era a de perpetuar o último momento da pessoa através de um molde tirado diretamente da face do morto. A origem etimológica do termo máscara traz a idéia de farsante e de aparência enganosa. O sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss (1852 – 1950) mostrou como estavam próximas entre os latinos as noções de máscara e de pessoa¹⁶. Observa como foram os romanos que estabeleceram a noção autônoma de pessoa *algo além de um fato de organização, mais do que o nome ou o direito reconhecido a um personagem e mais do que uma máscara ritual: um fato fundamental do direito* (apud ABREU, 1996, p. 68).

A instituição das máscaras, particularmente a das máscaras dos ancestrais, parece ter origem etrusca. Em Roma o costume da máscara mortuária ficou restrito a pequenos grupos da elite. Os primeiros séculos da República são dominados pelos conflitos entre patrícios e plebeus. Os estudiosos da Roma antiga calcularam que em 549 a. C. existiam 136 famílias patrícias (CORNELL, 1996, p.26). Entre 494 e 287 a. C. a organização da plebe desencadeou momentos de extrema desobediência civil. A agitação plebéia buscava a igualdade de direitos.

O desenvolvimento artístico, sobretudo no campo da escultura retrato, entrelaçou-se então com a antiga tradição romana, que se mantivera sem interrupção nas máscaras de ancestrais que se conservavam nos lares. Descrevê-las simplesmente como “arte popular”, *strictu sensu*, seria ir longe demais, visto que, apesar do privilégio patrício de exibir retratos de antepassados nos préstitos fúnebres ter-se ampliado nos últimos anos da República, às famílias plebéias, o culto dos retratos de ancestrais continuou sendo, essencialmente, uma característica dos funerais aristocráticos e só a muito custo terá chegado à grande massa do povo (HAUSER, 2000, p.109).

¹⁶ O substantivo latino *Persona* significava, primitivamente, máscara de teatro que indicava o papel do ator. A idéia de pessoa envolve o conjunto das relações entre a consciência individual e a sociedade. A exterioridade da máscara determina a possibilidade de dissimulação. Segundo o psicanalista suíço Carl Jung (1875 – 1961), com essa máscara *se reveste o indivíduo para produzir um efeito determinado ou para ocultar sua verdadeira natureza* (apud FOULQUIÉ, 1967, p.167). Aqui podemos nos referir à *observação goethiana de que todo ser humano, tanto o mais elevado quanto o mais inferior, leva consigo um segredo que se conhecido o tornaria odioso a todos os outros* (BENJAMIN, 1989, p. 36).

A vida na cidade impôs a coexistência de valores éticos individuais com os interesses da comunidade. A tradição da investigação destinada às comunidades políticas tem sua origem *em matrizes platônicas e aristotélicas* (CARDOSO, 2000, p. 31) Durante o *helenismo*, o platonismo¹⁷ ganha muita importância. O conservadorismo político de Platão (427 – 347 a. C.) concebeu um *estado ideal* sustentado no conceito de justiça. Em seu livro *A República* investiga qual a forma mais justa de se governar. Para ele a política é a pedagogia do cidadão. Platão mostrou de que maneira a vida política pode favorecer a justiça. Acreditava que o *governo ideal* só ocorreria quando os autênticos filósofos chegassem ao poder, pois o filósofo conhece o bem. Procurou desenvolver um método que identificasse os homens sábios e os habilitasse ao governo.

A cidade governada pelo filósofo é justa. Platão definia o homem justo a partir do estudo da cidade justa, dominada pela justiça da harmonia. Nestas condições, o homem é feliz, mesmo que ele seja um escravo. A grande comunidade política é entendida como o estado educativo onde cada parte tem a sua função. A política é um dos aspectos fundamentais da obra de Platão. Escreveu nos seus diálogos centrados na figura de Sócrates¹⁸ que a temperança, virtude que modera os apetites e as paixões, é responsável pela *concordia entre os naturalmente piores e os naturalmente melhores, sobre a questão de saber quem deve comandar, quer na cidade quer no indivíduo* (PLATÃO, 2000, p.126). Sua visão política defende uma *aristocracia*¹⁹ *do espírito* (JAPIASSU, 1996, p. 214). Seus ensinamentos idealistas, apesar das raízes aristocráticas, mostram de que maneira ele considerava a política a pedagogia do cidadão.

¹⁷ O *platonismo* se refere à filosofia de Platão e de seus discípulos. Persistiu até o Renascimento como sistema filosófico (LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 4651).

¹⁸ As idéias do filósofo de maior influência no pensamento da Grécia antiga, presentes no pensamento ocidental até nossos dias, só chegou até nós através dos diálogos de Platão. Sócrates é muitas vezes considerado o pai do humanismo, porque, segundo a expressão de Cícero, fez a filosofia descer do céu à terra.

¹⁹ Platão em *A República* apresenta a aristocracia como tipo ideal de estrutura política do Estado, sob a direção de filósofos. Para Aristóteles a aristocracia se constitui numa forma perfeita de governo que tem na oligarquia a sua forma degenerada. A monarquia, outra forma perfeita, segundo o filósofo grego, se degenera na tirania, assim como a democracia, também forma perfeita de governo, na demagogia. (ARISTÓTELES, 2001, p.91).

(...) A elite espiritual a quem Platão confiaria o controle do Estado pertence à antiga e privilegiada classe alta; a plebe em sua opinião, não tem o mínimo direito a participar desse controle. Sua teoria das Idéias é a expressão filosófica clássica do conservantismo, o padrão de todo o idealismo reacionário subsequente (HAUSER, 2000, p. 99).

Nas ponderações de Sócrates sobre o funcionamento ideal da cidade que Platão transcreveu na *República*, os guardiões da cidade *não devem ser amigos de rir; porquanto quase sempre que alguém se entrega a um riso violento, tal fato causa-lhe um mudança também violenta*. A conclusão de Sócrates é algo a considerar-se no estudo dos retratos, pois, segundo ele, *não é admissível que se representem homens dignos de consideração sob a ação do riso ; e muito pior ainda, se se tratar de deuses* (PLATÃO, 2000, p. 78). Mais adiante, a sua análise da imagem e do papel desempenhado na cidade pela atividade artística, o filósofo, nas suas considerações estéticas, afirma que *a fealdade, a arritmia, a desarmonia, são irmãs da linguagem perversa e do mau caráter ; ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do inverso, que é o caráter sensato e bom* (IDEM, p.93). A arte tem de seguir *os vestígios da natureza do belo e do perfeito* e inspirar os jovens como *a brisa salutar de regiões sadias, que logo desde a infância, insensivelmente, os tenha levado a imitar, a apreciar e a estar de harmonia com a razão formosa* (IDEM). Em toda arte há *beleza ou fealdade* como qualidades excludentes. A idéia expressa por Sócrates prevê punições para o artista que quiser contaminar as mentes dos guardiões com idéias do *mal*.

Mas então só aos poetas é que devemos vigiar e forçá-los a introduzirem nos seus versos a imagem do caráter bom, ou então a não poetarem entre nós ? Ou devemos vigiar também os outros artistas e impedi-los de introduzir na sua obra o vício, a licença, a baixeza, o indecoro, quer na pintura de seres vivos, quer nos edifícios, quer em qualquer outra obra de arte ? E, se não forem capazes disso, não deverão ser proibidos de exercer o seu mister entre nós, a fim de que os nossos guardiões, criados no meio de imagens do mal, como no meio de ervas daninhas, colhendo e pastando aos poucos, todos os dias, porções de muitas delas, inadvertidamente não venham a acumular um grande mal na sua alma ? (IDEM).

Nascido em Estagira, território dependente da Macedônia, Aristóteles (384 – 322 a. C.) foi o grande discípulo de Platão. Afastado da idéia de *estado ideal*

concebida pelo mestre, não fundamenta a verdade do conhecimento humano em um mundo ideal transcendente. Ao examinar a doutrina de Platão no tratado das Leis, observa:

Os diálogos de Sócrates são, portanto, elevados, muito elegantes, cheios de originalidade e de pesquisas profundas; contudo é difícil, talvez, que tudo neles seja igualmente belo. Além do mais, não é necessário esconder que tal multidão necessitaria das planícies da Babilônia ou outro imenso território para manter na ociosidade cinco mil homens, sem falar nesses bandos de mulheres de servos que constituem número não sei quantas vezes maior. Indubitavelmente, pode-se imaginar tudo, á vontade, menos o impossível. (ARISTÓTELES, 2001, p.49).

Dentro do possível, a cidade (*polis*) permite que cada pessoa se realize segundo a sua natureza. Não é a idéia de homem, mas o homem concreto que conta para a concepção de Aristóteles. As condições para que esse homem possa desenvolver suas potencialidades se encontram na cidade²⁰, onde se estabelece a sociedade política,

Aristóteles definia a cidade como *uma reunião de famílias e pequenos burgos que se associam para desfrutarem juntos uma existência inteiramente feliz e independente* (IDEM, p.94). A política é *a mais alta das ciências*; os homens acreditam que a justiça se estabelece na igualdade, e *o bem, em política, é a justiça, quer dizer, a utilidade coletiva* (IDEM, p.99). Visto que *os indivíduos que devem formar um todo são de espécie diversa* (IDEM, p.38), Aristóteles estabeleceu uma hierarquia para os homens – *pois não é possível que todos exerçam concomitantemente a autoridade* (IDEM, p. 39). O sábio, da mesma forma que a pessoa comum, é um animal político, mas *o homem eminente é diferente do indivíduo saído da multidão, como a beleza é diferente da fealdade, como um quadro, obra-prima de arte, é diverso da realidade* (IDEM, p.96).

A formação dos dirigentes e guardiões da cidade exigia um cuidado especial. O próprio Aristóteles foi contratado por Felipe da Macedônia para ser preceptor do seu filho Alexandre. Era considerado que, desde o início a educação

²⁰ *A cidade visa, em última instância, a educação ética dos cidadãos e sua felicidade, a condição desta educação realiza-se, por excelência, nesta forma constitucional "política".*(CARDOSO, 2000, p. 31).

daquele que desempenha a autoridade deve ser diferente da de um simples cidadão (IDEM, p. 83). A cidade também servia à formação dos futuros dirigentes em muitas sociedades. O potencial pedagógico do patrimônio cultural era aplicado na educação dos futuros guardiões da cidade.

... a visita da cidade era o coroamento da formação cultural dos jovens destinados, por classe ou por censo, a funções de governo... Admirando os *mirabilia urbis*, tomava-se consciência dos valores históricos que os monumentos representavam e significavam plasticamente. Contudo, seu verdadeiro significado consistia no fato de que permaneceu presente, uma história feita no espaço ou ambiente concreto da vida. Não apenas lembravam e celebravam as *res getae* do passado, mas magnificavam os atos da vida cotidiana da comunidade urbana, assim como o cenário engrandece e magnifica os gestos do ator. (ARGAN, 1998 – 43).

Se a gênese das civilizações ocorreu a partir do culto aos antepassados, *as cidades apegavam-se ao passado porque no passado se encontravam todos os motivos e todas as regras da sua religião* (COULANGES 2001, p.187).

A expressão artística também, em sua gênese, atendeu primordialmente a necessidades de rituais religiosos. *A forma mais primitiva da inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprime no culto* (BENJAMIN, 1985, p.171). Assim começa a história dos retratos.

O mito necessita exteriorizar-se. Para tanto precisa de uma forma. *Pode-se, de um bloco de mármore, fazer tão bem um fogão como uma figura de Alexandre ou de Júpiter, ou qualquer outra coisa mais respeitável* (VOLTAIRE, 2002, p. 286). É através da arte que o mito pode encontrar sua aparência. *A arte é a expressão de uma concepção mítica do mundo* (ARGAN, 1998, p.51).

O desenvolvimento da vida nas cidades determina uma cada vez maior especialização das atividades humanas. Para atender a uma clientela formada no meio urbano o artista passa a atender novas demandas com características específicas e novos mitos.

(...) a cidade não é um agregado de indivíduos, mas uma confederação de vários grupos previamente constituídos e que ela deixa subsistir... cada ateniense fazia ao mesmo tempo parte de quatro sociedades distintas: era membro de uma família, de uma frátria, de uma tribo e de uma cidade. (COULANGES, 2001 – 139).

Marcel Mauss ao analisar as formas de troca nas sociedades não industriais, demonstrou a dimensão simbólica exercida pelo prestígio. Considerando aspectos jurídicos e econômicos, afirmava: *os indivíduos podem representar coletividades inteiras que se obrigam mutuamente* (apud. ABREU, 1996, p. 33). É por isso que muitas associações sócio – culturais, políticas ou eclesiásticas, trazem pendurados, nas paredes das suas sedes, os retratos dos seus membros antepassados que as representam.

Durante o Império romano a pintura se popularizou e acabou por ultrapassar a escultura como principal atividade artística, *falando a todos a linguagem de todos* (HAUSER, 2000, p.110). O retrato pintado do indivíduo atendia a uma nova clientela formada nas cidades. Além de significar um lugar na posteridade o retrato passou a representar um importante símbolo integrante da linguagem social.

Na época do Baixo Império, diante da pressão bárbara, Roma foi obrigada a modificar profundamente as suas estruturas internas. O mundo pagão agonizava. A religião cristã estabelecia-se como uma fecunda fonte de inspiração. Após a conversão de Constantino (312) que representou o término das perseguições a nova religião se espalhou pelo meio rural. No final do século IV, o centro da arte romana foi transferido de Roma a Constantinopla. O símbolo da cruz terminaria por suplantando os símbolos imperiais.

O filósofo francês Jean-Luc Nancy em entrevista concedida, em 2002, ao jornal *Folha de São Paulo* mostra como o advento do monoteísmo prefigura a sociedade contemporânea. Considera que o movimento que combinou o judaísmo e o helenismo no cristianismo estruturou o Ocidente. Nessa entrevista o professor da universidade de Estrasburgo aponta semelhanças entre o período de declínio do Império Romano e os nossos dias.

Estou profundamente persuadido de que vivemos numa época de mutação comparável ao fim da Antiguidade. É toda uma civilização que chegou ao fim, e nós a vemos hoje como um romano do século 5º enxergava a sua. Ele não tinha nenhuma idéia do que iria se passar e simplesmente constatava que a civilização romana, ou greco-romana, estava desmoronando. Não via que estava começando uma outra cultura, que seria a da Europa cristã (apud LEITE NETO, 2002).

A partir do advento do monoteísmo desencadeia-se o processo de estruturação da individualidade humana. A esse respeito a conclusão do filósofo francês é que o Deus único, essencialmente afastado do mundo, *passa a ser de tal forma encarnado no homem que, ao cabo, suprime-se toda a referência divina, sagrada* (IDEM). A invisibilidade do Deus cristão se expressa no próprio homem. Em última análise o monoteísmo inaugurou uma civilização com a percepção de que não há limites para a potência do homem.

1.2. Retratos modernos – individualismo e culto à personalidade.

De início, minha observação assumiu um aspecto abstrato e generalizante. Olhava os transeuntes em massa e os encarava sob o aspecto de suas relações gregárias. Logo, no entanto, desci aos pormenores e comecei a observar, com minucioso interesse, as inúmeras variedades de figura, traje, ar, porte, semblante e expressão fisionômica.
O homem da multidão - Edgar Allan Poe - (1987, p.131).

Mesmo que sejam muito arbitrários os marcos temporais usualmente estabelecidos para distinção entre a Idade Média e a Idade Moderna, após o Império Romano, a produção de retratos tornou-se um fenômeno bastante raro durante séculos. Percorreu trajetórias variadas, mas nunca desapareceu.

A teoria de Franz Wickhoff²¹ (1853-1909) de que *o estilo contínuo domina toda a arte ocidental entre os séculos II e XVI* (HAUSER, 2000, p. 112) considera que a fase final do estilo romano foi a fase *preliminar do estilo contínuo*, essencialmente imaterial, e antítese do gosto clássico que perdurou pelo período da Idade Média.

O Impressionismo do quarto estilo de Pompéia, com seu virtuosismo de sutis sugestões, é o produto refinado da intelectualidade urbana de Roma; o “impressionismo” das catacumbas cristãs, por outro lado com suas figuras igualmente sem peso ou volume, é típico do cristão que renuncia a tudo o que no mundo é terreno e material (IDEM, p. 113).

²¹ O professor de história da arte austríaco Franz Wickhoff surpreendeu o mundo acadêmico ao afirmar num ensaio polêmico que, no primeiro século depois de Cristo, desenvolveu-se um característico estilo romano na pintura e na escultura, caracterizado como *impressionista* ou *ilusionista* – o que ele chama de método contínuo de composição. O impressionismo que caracteriza a fase final da arte romana é *mais lírico do que épico*. Wickhoff considera que esse método é *preliminar do estilo “contínuo”* (HAUSER, 1998, p. 112).

O conceito de unidade do período medieval não levou em consideração as fundamentais diferenças da realidade histórica ao longo do período. Entre a realidade da cavalaria aristocrática da fase inicial e a cultura burguesa urbana da fase final há mudanças substanciais que foram se impondo gradativamente a partir da passagem da economia de trocas para a economia monetária.

Com o termo Renascimento a historiografia tradicional designa o período que sucede à Idade Média. Mas esse conceito envolve uma série de preconceitos. Sem relativizar o emprego do termo, a idéia de Renascimento, parece sugerir um corte brusco entre um período anterior em que a humanidade vivia mergulhada nas trevas, identificado com o medievo ocidental e, outro, de luzes, revivescência do humanismo clássico, marco inicial da modernidade.

O fato é que, durante a Idade Média européia, a figura do artista era tão impessoal quanto a do seu objeto. Nas pinturas, os rostos eram idealizados para servir ao culto e podiam ser destorcidas em formas demoníacas ou adotar feições angelicais.

A preponderância exercida pela esfera coletiva consumada no culto religioso sobre a expressão individual refletia-se em representações onde a figura humana representava santos, mártires e anjos.

Os gregos e os romanos aumentaram por apoteose o número de seus deuses. Os gregos divinizavam os conquistadores, como Baco, Hércules e Perseu. Roma erigiu altares aos seus imperadores. Nossas apoteoses são de gênero diferente; temos santos em substituição a seus semideuses, seus deuses e secundários, mas não o consideramos mercê de seus postos ou conquistas. Elevamos templos a homens simplesmente virtuosos, que seriam, na maioria, completamente ignorados na terra se não tivessem sido colocados no céu. As apoteoses dos antigos inspiravam-se na lisonja, as nossas no respeito à virtude, mas essas antigas apoteoses constituem ainda uma prova convincente de que os gregos e romanos nada tinham propriamente de idólatras. Está claro que não admitiam mais uma virtude divina na estátua de Augusto e Cláudio do que em suas medalhas (VOLTAIRE, 2002, p. 285, 286).

O historiador francês Emile Mâle (1862 –1954), em sua tese sobre a arte religiosa do século XIII na França, apontou os significados da iconografia medieval. *Na Idade Média, qualquer forma é a roupagem de um pensamento*

(apud HADJINICOLAOU, 1983, p. 58). Essa forma devia atender ao código do culto religioso. Mãe percebeu como o significado das obras da Idade Média haviam se perdido, transformando-as para o homem do século XX *mais obscuras do que hieróglifos* (IDEM). Suas investigações acerca das fontes de inspiração do artista medieval concluem que *tudo o que os teólogos, os enciclopedistas e os intérpretes da Bíblia disseram de essencial foi expresso pela pintura em vidro ou pela escultura* (IDEM). O povo tinha acesso, através das obras de arte das igrejas, ao conteúdo dos evangelhos.

Diante das exigências do culto, o gênio pessoal do artista não era enfatizado. Valorizava-se a perícia artesanal. A questão da autoria não tinha, então, maior importância. A mudança na posição social do artista resultou de um movimento gradual com fronteiras imprecisas entre os períodos históricos estudados tradicionalmente.

As características da concepção individualista-liberal e sensualista da Renascença aplicam-se somente em parte à Renascença real, e se lhe aplicam quase na mesma medida em que também se ajustam ao final da Idade Média (HAUSER, 2000, p. 278)

Durante o feudalismo²² a Igreja encontrava-se em estado de maior organização que muitos estados. Representava um grande poder centralizador. Em tempos de grande fervor místico, as encomendas religiosas representavam a grande fonte de renda do artista. A Igreja, a princípio, era o grande empregador.

Na Europa, a partir do final do século XII, a economia monetária afirmava-se e nas novas cidades aparecia uma classe média urbana com novos interesses. É a vida nas cidades que favorece o desenvolvimento da arte, *atividade tipicamente urbana* (ARGAN, 1998, p.43).

²² O feudalismo que caracterizou a organização econômica, social e política da Europa ocidental e parte da oriental, entre os séculos IX e XIII, atingiu o seu desenvolvimento completo na França do século X. Mesmo quando as instituições feudo-vassalares não mais dominavam o sistema político e a estrutura social dos estados europeus suas marcas profundas subsistiram durante séculos e só com a Revolução Francesa suas reminiscências foram definitivamente abolidas. *O feudalismo só foi finalmente abolido em 1793. No final de agosto, a Revolução tinha também adquirido seu manifesto formal, a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* (HOBSBAWN, 1996, p. 25).

Desde as suas origens, a burguesia ocidental configurou para si a idéia de *particular* como um contraponto ao *universal*. Para os interesses particulares, o conceito de verdadeiro serve à lógica do poder, interesses que, *a priori*, não distinguem *entre o verdadeiro e o ilusório* (ARGAN, 1998, p. 50). As imagens podem reproduzir uma ordem que não existe.

A autoridade, ou o poder, não pode deixar de recorrer à verdade, ao axioma: ela tem necessidade, para ser exercida do alto, de afirmar a sua infalibilidade. E tem necessidade da lógica, por que de certas causas devem decorrer certos efeitos. A história do poder (Maquiavel) é uma história lógica (IDEM).

A idéia do homem-criador se afina com a *ideologia burguesa constante em todas as formações sociais de dominância capitalista* (HADJINICOLAOU, 1983, p. 52), começa a se afirmar no século XV nos núcleos das formações sociais burguesas. Dessa forma o artista estabelece seu próprio espaço, o que atesta a *crescente importância das ideologias individualistas. Assim a trajetória individual e a biografia tornam-se cada vez mais centrais na visão de mundo moderno ocidental* (VELHO, 2001, p.17). O objetivo do artista²³ voltava-se para o mundo empírico.

As descobertas astronômicas de Copérnico (1473 – 1543), o primeiro a afirmar que a lua gira em torno da Terra e que os planetas giram em torno do Sol, representaram um grande abalo na visão religiosa do período, carregada de crenças e preconceitos. Seus efeitos na visão de mundo europeia foram significativos.

(...) Pois, a partir do momento em que a terra já não podia continuar sendo considerada o centro do Universo, tampouco o próprio homem poderia ser visto como finalidade última da criação. Mas teoria copernicana significou não só que o mundo deixou de gravitar em torno da Terra e do homem, mas também que não existia absolutamente nenhum centro, consistindo o mundo apenas numa quantidade de partes homogêneas e equivalentes, cuja unidade era manifestada, de modo exclusivo, na validade universal da lei natural (...) (HAUSER, 1998, p.451).

²³ A obra de Giotto di Bondone (c. 1266 - 1337) representa uma ruptura estética frente ao idealismo medieval. Giotto é o primeiro mestre do naturalismo na Itália (HAUSER, 2000, p.295).

A visão de mundo mecanicista que se instaurou confere um novo estatuto ao homem, capaz de investigar as leis que regem o universo do qual ele próprio é parte integrante. O artista, mais livre das regras estritas da escolástica²⁴ e dos grilhões da guilda, passava a ser valorizado pelo seu gênio criativo, expressão de uma particular visão de mundo. O poder da personalidade se afirmava então acima da tradição, das teorias e das regras do culto cristão. *O Renascimento nos apresenta uma idéia de obra de arte que resulta da observação da realidade a partir de um único e uniforme ponto de vista* (HAUSER, 2000, p. 367). É fácil perceber, atrás de cada obra de arte, a presença do homem criador²⁵ que expressa o ideal humanista.

(...) Brunelleschi²⁶ foi o primeiro a pensar a arquitetura como espaço, ou seja, como manifestação – e a única possível – de uma lei construtiva interior do universo, que pode ser revelada apenas ao homem, porque é dotado de razão, e aquela lei, que afinal é a lei divina da criação (*a divina proportione*) é racional por excelência (ARGAN, 1999, p. 118-119).

Entre os italianos, a partir do século XIV, a cultura humanista²⁷ considerava que *a arte, ciência e erudição tinham florescido no período clássico, e que todas essas coisas tinham sido destruídas pelos bárbaros do norte* (GOMBRICH, 1981, p. 169). Os vestígios da cultura clássica jamais haviam deixado de estar presentes na Itália. Com o *florescimento da economia urbana* (HAUSER, 2000, p. 307) a construção da cidade impulsionou o movimento

²⁴ A escolástica nasceu nas escolas criadas pela reforma carolíngia, onde a lógica de Aristóteles foi redescoberta através das obras dos comentaristas árabes. Como doutrina e método se impôs no estudo teológico e filosófico nas universidades da Europa do século X ao XVII. Visava a uma sistematização racional das verdades nascidas da revelação cristã. A partir do século XIV essa linha de pensamento entra em decadência. O termo é empregado no sentido pejorativo de formalismo e dogmatismo.

²⁵ Masaccio dizia que a arte não se identifica com a vida, está fora do espaço dela. Outro espaço e tempo também distinto. Não é o belo da natureza e não é sagrada. *A arte é algo feito pelo homem e por isso diz respeito à responsabilidade moral dele* (ARGAN, 1999, 42).

²⁶ Filippo Brunelleschi (1377 –1446) arquiteto e escultor florentino cuja principal obra é a cúpula da catedral de *Santa Maria Del Fiore, surgida por um milagre intelectual no centro de Florença* (ARGAN, 1999, p. 134).

²⁷ O humanismo considera o homem o centro dos interesses. O termo comumente designa o período histórico do Renascimento quando, diante da tradição escolástica, na busca por uma renovação cultural, foi muito valorizada a herança das civilizações clássicas.

artístico. As municipalidades rivalizavam-se entre si na contratação de grandes artistas para o embelezamento do espaço urbano. Esse *orgulho das cidades* representou também *um grande incentivo para que os mestres se excedessem mutuamente* (GOMBRICH, 1981, p. 218). Os governantes, ao assumirem o poder, conquistavam a simpatia das populações urbanas através da construção de monumentos que eram financiados pelos cidadãos.

(...) A construção comunal e a atividade artística atingiram o apogeu no século XIV, no primeiro florescimento da economia urbana: a ambição da classe média ainda se expressava em formas coletivas – só mais tarde viria a adquirir características mais pessoais. As comunas italianas gastaram seu dinheiro nessa atividade artística, à semelhança do que tinham feito antes as cidades-Estado gregas (HAUSER, 2000, p. 308).

No período compreendido entre o final do século XIII e o começo do XIV a arquitetura sofreu um forte impulso, *em relação estreita com a expansão econômica e política do município de Florença* (ARGAN, 1999, p. 49). A região toscana apresentava então um movimento artístico florescente. Com cerca de cem mil habitantes Florença, através da tecelagem da lã, do comércio e principalmente das atividades bancárias, era uma das cidades mais prósperas da Itália. Nesta condição ambicionava o seu lugar na história.

Para os ricos representantes da elite econômica, fazer doações às igrejas era uma maneira de garantir o nome na história local e agradar ao público. Para os mecenas endinheirados que patrocinavam benfeitorias contratando artistas para o embelezamento dos templos, essas obras redundavam não só *na glória de Deus, assim como na glória da cidade e em sua própria memória* (HAUSER, 1998, p. 308).

Nas cidades italianas, as encomendas para a edificação de igrejas geralmente não eram feitas diretamente pelas autoridades eclesiásticas, mas por outros agentes ligados à Igreja como as *comunas, as grandes guildas*²⁸ e *irmandades espirituais* além de particulares, representados pelas *ricas e distintas famílias* (IDEM, p. 307). Foi a *Corporação da Lã*, responsável pelas obras da

²⁸ Durante a Idade Média, a guilda era a associação corporativa de artistas, artesãos, mercadores etc.

catedral de Florença, que, em 1418, convoca o concurso para a construção do zimbório de *Santa Maria Del Fiore*.

Com a cultura da renascença desenvolveu-se uma teoria urbanística que percebia, na cidade, a articulação de valores históricos e políticos. As intervenções urbanísticas passam a ser *concebidas no âmbito de um programa político* (ARGAN, 1999, p. 64). Nesse panorama a arte é entendida como integrante do processo histórico em articulação com o pensamento filosófico, científico, político e religioso do período.

(...) A idéia do *monumento* é tipicamente humanista: *monumento* é o edifício expressivo e representativo de valores históricos e ideológicos de alto valor moral para a comunidade – em outras palavras, é o edifício que pode adquirir valor de símbolo. (IDEM).

As transformações ocorridas na organização social da Europa Ocidental nos séculos XIV e XV foram determinantes no desenvolvimento da sociedade moderno-contemporânea. O indivíduo passou a ser a maior referência da cultura. O interesse pela dimensão interna e pela subjetividade da pessoa promoveu a construção de singulares individualidades.

Com o tempo as encomendas artísticas oriundas das classes médias, que, inicialmente, tinham como destino as igrejas, em forma de doações, passaram a atender à decoração das residências e à necessidade de aparato da burguesia ascendente *muito mais ocupadas com os seus palácios do que com as capelas das suas famílias* (HAUSER, 2000, p. 309). Os honorários dos artistas aumentaram sobremaneira. Mestres da pintura alcançam rendimentos substanciais e vivem como *grandes senhores* (IDEM, p. 330). Devido ao crescente interesse pela arte preços elevados eram pagos em Florença. A posição social do artista ganhou um destaque antes inimaginável, reflexo do valor atribuído ao gênio criador. *Líder dos artistas florentinos* (GOMBRICH, 1981, p. 168) Brunelleschi representa muito bem como a mudança do *status* do artista reflete-se no seu papel político.

(...) Filippo é da mesma classe social e também da mesma envergadura mental dos grandes “burgueses” florentinos como Cosimo

de' Médici, por exemplo: homens que baseando-se, mais uma vez, no exemplo romano, identificam a fortuna de suas famílias com a fortuna da comunidade, e, antes, da pátria, da qual, por eleição, se sentiam guias (ARGAN, 1999, p. 120).

Aos poucos foram surgindo mecenas de mentalidade secular com interesses exclusivamente particulares. Os palácios e castelos dos príncipes e nobres passam a ser decorados com obras de arte. *O público consumidor de arte da renascença consiste na classe média urbana e na sociedade palaciana das residências* (HAUSER, 2000, p. 285). Para a elite econômica, possuir um retrato servia à construção de uma memória pautada na reafirmação e manutenção do seu prestígio.

A Renascença não era uma civilização de pequenos lojistas e artesãos, nem de uma classe média abastada e semi-educada, mas antes a possessão ciosamente guardada de uma elite intelectual e latinizada. Consistia principalmente naquelas classes da sociedade que estavam associadas ao movimento humanista e neoplatônico – uma *intelligentsia* uniforme, de mentalidade idêntica, como o clero, por exemplo, considerado no todo, nunca tinha sido (IDEM, p. 320).

As primeiras referências à família *Medici* em Florença datam do século XIII. Através de práticas comerciais e financeiras essa família de banqueiros florentinos enriqueceu aproveitando-se da crise sofrida por comerciantes tradicionais no final da primeira metade do século XIV. Os *Médici* atingiram posição proeminente e, progressivamente, passaram a exercer grande influência política. No começo do século XV, eram responsáveis pela administração dos negócios financeiros do papado e alcançaram grande projeção em todo continente europeu, onde o *florin* tornou-se a moeda mais forte.

Lorenzo já não tem qualquer interesse pelo negócio de seu avô e de seus bisavôs, negligencia-o e permite que decline; está somente interessado nos assuntos do Estado, em suas ligações com as dinastias européias, sua corte, seu papel como líder intelectual, seus filósofos neoplatônicos e sua academia de arte, suas experiências poéticas e seu mecenato artístico (HAUSER, 1998, p. 305).

Os Médici alardeavam simpatia pelo *popolo minuto*²⁹ com o apoio do qual derrubaram a oligarquia comercial florentina. Em 1434 tomaram o poder e, sem alterar nenhuma das instituições, com extrema habilidade política, consolidaram o patrimônio comercial e bancário da família. A verdadeira *dinastia* de senhores da cidade que instituíram perpetuou-se no poder ao longo de séculos.

A obra do escritor italiano Maquiavel (1469 – 1527) sistematizou o *realismo político* (HAUSER, 1998, p. 388) através da sua experiência diante dos costumes sociais e principalmente políticos na Florença do seu tempo. Segundo ele, a religião, a moral, os interesses sociais e políticos, tudo se submete a interesses políticos. Diante da lógica inexorável da realidade da vida política, a figura do *Príncipe*, personificação do poder do estado, ainda que mantido no bem, deveria, segundo as exigências, saber penetrar no mal. Para ele a moral cristã não é obrigatória. O evangelho era colocado de lado na cidade dos homens que se afastava da cidade de Deus. A figura de Maquiavel ficou estigmatizada porque, ao destrinchar o padrão de conduta levado a efeito nos negócios do Estado pelo príncipe, diferente da moral privada, sua figura ficou identificada como a justificação de certo pragmatismo político pouco ético. O termo *maquiavélico* tornou-se sinônimo de cínico, astuto, pérfido e velhaco.

(...) Maquiavael, entretanto não inventou o “maquiavelismo”, ou seja, a separação da prática política dos ideais cristãos – qualquer insignificante príncipe renascentista já era “maquiavélico”. Na verdade, Maquiavel foi o primeiro a formular a doutrina do racionalismo político e, também o primeiro e lúcido advogado da aplicação do realismo consciente e sistemático dos assuntos práticos. Contudo ele foi apenas um expoente e porta voz de sua época. Se sua doutrina tivesse sido nada mais que a fantasia de um filósofo astuto e cruel, não teria exercido a influência arrasadora que, de fato, teve, nem teria impressionado a consciência de todas as pessoas moralmente dotadas, como de fato impressionou (HAUSER, 1998, p. 388).

O simbolismo metafísico perdeu terreno no Renascimento, mas a complexa linguagem social que então se estabeleceu reservava ao retrato um

²⁹ Na esfera social, a luta dos partidos nas cidades opunha o *popolo grosso* do patriciado mercantil à massa de pequenos artesãos do *popolo minuto*. Foi assim que em 1434, Cosme de Médici, o Velho, depois de um ano de exílio em Pádua foi chamado à Florença sob a pressão das corporações pobres (*Artes Menores*).

papel de destaque como símbolo integrante do código figurativo que se estabeleceu. Foi assim que na já Baixa Renascença a produção do medalhão se desenvolveu incentivado pelo culto à personalidade. Nesse amálgama de lembranças e de esquecimentos, o fato de que um retrato pode ser mantido por séculos confere ao sujeito retratado uma espécie de imortalidade laica.

Na Europa medieval a pintura de retratos era executada na técnica de tempera onde a gema de ovo era o meio utilizado para a mistura do pigmento. A introdução da técnica da pintura à óleo³⁰ como novo meio para a mistura do pigmento, permitiu que o artista alcançasse novas possibilidades na composição de uma paleta mais versátil, com colorações que possibilitavam maiores contrastes de luz e sombra. Os pintores de retratos valeram-se das possibilidades da nova técnica para a execução de obras de maior realismo. Como os demais gêneros, o retrato ganhou maiores possibilidades expressivas. *Por volta de 1520, todos os amantes de arte nas cidades italianas pareciam concordar em que a pintura atingira o auge da perfeição* (GOMBRICH, 1981, p. 277).

Novos retratos conferiam a fisionomias de elementos da burguesia emergente a posteridade conseguida através da sua imagem plasmada como apóstrofe da sua eternidade. Além disso, enquanto símbolo socialmente valorizado, o retrato servia para conferir a indivíduos de posições sociais emergentes os ares da nobreza de nascimento que, de resto, pouco a pouco, perdia o seu poder real.

A rivalidade entre a aristocracia e a burguesia tornou-se, por um lado, cada vez mais crítica mas, por outro, adotou as formas sublimadas de emulação intelectual e criou uma intrincada rede de relações espirituais em que se entremisturavam atração e repulsa, imitação e rejeição, respeito e ressentimento (HAUSER, p. 504 e 505)

No livro *História social da arte e da literatura*, editado nos anos 50 na Inglaterra, o historiador Arnold Hauser surpreende pela maneira com a qual conclui sua descrição da personalidade de Lourenço I, o Magnífico (1448 – 1492) que, através de hábil diplomacia, assegurou para Florença papel preponderante

³⁰ O pintor flamengo Jan Van Eyck (1390 –1441) aperfeiçoou a técnica da pintura e foi o *inventor da pintura à óleo* (GOMBRICH, 1981, p. 178). Os retratos ocupam importante lugar em sua obra.

na geografia política italiana. Sem uma fundamentação adequada para a sua apreciação o historiador afirma o seguinte a respeito do grande protetor das artes e das letras florentinas:

(...) Lorenzo não permite que sua pessoa e sua casa formem o objeto de um culto; os retratos de membros da família ainda servem, como o de outros eminentes cidadãos de Florença, a fins puramente particulares, e não se destinam ao público, como será o caso das estátuas dos grão-duques, uma centena de anos mais tarde (IDEM).

A observação de Hauser nos remete ao estudo do historiador de arte alemão Aby Warburg (1866 – 1929), figura central do chamado círculo de Hamburgo, que, no livro *L'art portrait et la bourgeoisie florentine*, lançado em 1902, investiga as relações entre a cultura burguesa e a cultura artística no círculo de Lorenzo de Médici. A obra de Warburg surgiu como uma forte influência na crítica de arte *no seio da burguesia liberal* (HADJINICOLAOU, 1983, p. 55). Demonstrou *com pesquisas filológicas que a cultura artística da renascença vive da herança de imagens recebidas da antiguidade clássica* (ARGAN, 1998, p. 51) época em que *todo o saber era feito de imagens* (IDEM). Os trabalhos da escola de Warburg exerceram grande fascínio nos meios acadêmicos com textos de extraordinária erudição. Neles o estudo das obras de arte as aproximam de outros documentos históricos.

Foi neste ambiente cultural que se formou Erwin Panofsky (1892 – 1968), discípulo de Aby Warburg que *transportara para o plano metodológico a deslumbrante pesquisa de seu mestre sobre a herança da Antiguidade na cultura humanística italiana e alemã* (ARGAN, 1999, p. 14).

Os princípios que integram o método iconológico que Panofsky desenvolveu para a leitura das obras de artes encontram-se nos *Ensaio de iconologia, temas humanistas na arte do Renascimento*, de 1939, *Significado nas artes visuais*, de 1955, e *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*, 1960. O grande mérito da sua pesquisa reside na compreensão de um determinado ordenamento no mundo das imagens e, a partir daí, *fazer a história da arte como a história da imagem* (ARGAN, 1998, p. 51).

A cultura figurativa é essencialmente alegórica. O século XIX, a partir de 1830, foi pródigo em estudos filológicos³¹ da obra de arte. *Á medida que a pesquisa avança os temas icônicos tendem a agrupar-se em poucas temáticas que se encontram em todas as épocas e em todas as culturas* (IDEM, p. 57). Os tipos e as composições mitológicas podem permanecer os mesmos e mais ou menos iguais *através das maiores diferenças de civilização artística e de imaginação individual* (VENTURI, 1949, p. 197).

A idéia de estabelecer-se um sistema classificatório da pintura dividindo a produção artística em gêneros definidos, segundo temas recorrentes, encontrou no espírito cientificista do século XIX terreno apropriado para afirmar-se no estudo da arte como forma de conhecimento. A partir daí, proliferaram-se as mais diferentes abordagens de como os aspectos inerentes ao fazer artístico estabelecem relações com as características específicas de cada um desses gêneros.

Os gêneros têm então uma importância para o entendimento da produção artística. Nessa classificação, a representação gráfica, pictórica ou plástica de um ser humano, representando particularidades físicas ou morais que tornam possível a sua identificação, é chamada de retrato. Geralmente centrada no rosto (reproduzido de frente, de três quartos ou de perfil), a pintura do personagem pode ser de corpo inteiro ou de meio corpo explorando o caráter expressivo das mãos.

Pode-se fazer uma pesquisa iconológica até mesmo no caso dos retratos, das paisagens, das naturezas mortas. Ela decerto não consistirá em verificar quais personagens, ou lugares, e quais frutos ou flores, vemos representados. A iconologia de um retrato é a atitude, a roupa, o significado psicológico ou social que se atribui à figura (...) (ARGAN, 1998, p. 54).

Os estudos do grupo de Hamburgo corresponderam ao desenvolvimento do espírito positivista presente em estudos estéticos que apareceram a partir dos

³¹ A filologia é a ciência que tem por objeto a linguagem humana. As análises que dominavam a produção crítica oitocentista, relacionavam o estudo da história da arte com aspectos da filologia e da lingüística. Os livros de história da arte eram concebidos como verdadeiros *museus escritos* (VENTURI, 1949, P. 195).

oitocentos na Europa. *Sem qualquer referência a ela e de um modo muito mais elaborado* (HADJINICOLAOU, 1983, p. 56) que em outros estudos, a obra de Warburg e de seus discípulos surgiram na esteira da obra do historiador e crítico de arte francês Hyppolyte Taine (1828 – 1892) cujas idéias exerceram grande influência em toda produção crítica européia.

O *Curso de filosofia positiva* (1830-1842) de Auguste Comte inspirou a Taine sua concepção determinista da arte. E a *História da pintura na Itália* de Sthendal, lhe ofereceu o quadro sugestivo da desordem, do arbitrário, da amoralidade da vida pública e privada na Itália do Renascimento, como condição ao florescimento da pintura (VENTURI, 1949, p. 192).

Numa atitude positivista³², Taine aplicou o método das ciências naturais às produções do espírito humano e para isso investigava aspectos raciais, do meio e do momento histórico. Foi dos primeiros críticos a perceber que não se podia compreender a obra de arte isoladamente. Seus estudos ajudaram a compreender a relação da arte na vida social. Para compreender uma obra de arte, um artista, um grupo de artistas, precisamos perceber com atenção o estado geral dos costumes da época a que eles pertencem.

Taine identificava nessas questões a explicação última, a causa primeira e determinante para o estudo da arte (HADJINICOLAOU, 1983, p. 55, 56). Para ele a pintura italiana havia alcançado sua máxima perfeição entre 1475 e 1530, a chamada *Idade do Ouro do Renascimento* (VENTURI, 1949, p.193). Explicava esse fato através das afinidades dos italianos com a herança greco-romana. O humanismo italiano determinara a rejeição ao gótico, o gosto pela *ordenação* e a compreensão do homem com relação à natureza. Este traço do caráter italiano fora acrescido de outras determinantes de caráter contingente. A ausência de um governo estável se refletia, segundo Taine, no interesse devotado, na Itália, ao

³² O positivismo nasceu no círculo cultural da primeira escola da burguesia industrial francesa, a Ecole Polytechnique de Paris. Nessa escola, Augusto Comte (1798 – 1857) ocupou a posição de repetidor entre 1832 e 1842. Para o positivismo *comteano* a palavra “positivo” era empregada na sua acepção antiga, designando o real em oposição ao quimérico. Posteriormente a palavra ficou associada à noção de útil em oposição a inútil. O espírito positivo verdadeiro caracteriza-se pela combinação da realidade com a utilidade. Por isso se explica que o positivismo seja, ao mesmo tempo, pedagógico, político, científico e até, no fim da vida de Comte, religioso. Para ele, continuando a tradição otimista de Saint Simons (1678 – 1785), a evolução da humanidade se coloca sob o signo do progresso.

corpo humano e a suas paixões. Não se levava muito à sério a religião e as pessoas trajavam-se de forma extravagante *A Itália do renascimento tinha uma grande cultura, mas uma cultura fundada mais em imagens do que em idéias* (IDEM).

A visão naturalista da obra de arte que dominou a produção crítica positivista do final dos oitocentos e início dos novecentos não levava muito em consideração a liberdade criadora do artista. Foi um período pródigo em publicações de história da arte. Muitos estudos de arqueologia clássica já se aproximavam da filologia e buscavam relacionar a arte figurativa com a lingüística, com a estética, com a história da cultura, da religião, do direito e da vida prática da antiguidade. A respeito de alguns desses estudos oitocentistas, o crítico italiano Lionello Venturi (1885 – 1961) no seu livro *História da crítica de arte*, publicado nos Estados Unidos em 1936, teceu considerações a respeito de alguns desses livros e manuais com características positivistas, como o manual de história da arte de Kugler, editado em 1842. *A ele se deve a divisão da arte em quatro períodos: a arte dos povos primitivos, a arte clássica, arte medieval, arte moderna* (IDEM, p. 194).

Na esteira da tradição fundada a partir da publicação dos trabalhos de Taine, surgiu a obra do historiador suíço de expressão alemã Jacob Burckhardt (1818 – 1897). As pesquisas de história da arte, a partir de seus estudos, abordavam múltiplos aspectos da cultura e inauguravam o que ficou conhecido como *kulturgeschichte*³³ (HADJINICOLAOU, 1983, p. 56). Suas idéias fundamentaram a concepção que considerava *a arte romana do começo do século XVI o ápice do classicismo renascido* (ARGAN, 1999, p. 13). No seu livro *Die Kultur der Renaissance in Italien*, publicado em 1860, Burckhardt apontava o Renascimento italiano como responsável pela *afirmação do individualismo*.

A esse respeito Arnold Hauser identificou que a postura de Burckhardt, no que concerne à sua concepção da Renascença *seria inconcebível sem a tendência liberal e a abordagem individualista do século XIX* (HAUSER, 1998, p. 277). Os textos do historiador suíço sobre esse período apontavam para o fato de

³³ História da cultura.

que a mudança do corporativismo da sociedade medieval para o espírito moderno individualista havia sido dado com o Renascimento.

Historiadores e sociólogos têm aplicado o termo individualismo em grande variedade de contextos. O individualismo (que, em política, corresponde ao *liberalismo*) dominou o debate, no século XIX, sobre as relações entre a sociedade, a economia e a crescente ênfase atribuída ao valor da personalidade. Burckhardt via na autonomia da moralidade do homem da Renascença, em seu cultivo da privacidade e na individualidade de seu caráter a primeira expressão da modernidade europeia. Não era uma concepção corrente, até então, a idéia, hoje largamente difundida, que o *individualismo* chegou ao apogeu entre os humanistas renascentistas. Considerar o Renascimento como o triunfo do individualismo foi uma tese bastante defendida muito ao gosto do racionalismo que vigorou no século XIX. Em verdade, a celebrada Alta Renascença só durou o período de aproximadamente vinte anos.

(...) A doutrina do individualismo e do irracionalismo da criatividade artística que nasceu na Renascença, sobretudo a tese de que a arte é impossível de ser ensinada e de ser aprendida, e de que o artista nasce com o dom, só virá, entretanto, a ser enunciada em sua forma extrema na época do maneirismo (...) (HAUSER, 1998, p. 398 e 399).

A fé devotada pelo artista à verdade de sua interpretação da natureza movia a pintura florentina do século XV. Entretanto, diante dos avanços alcançados no terreno da ciência, da estruturação de uma *linguagem adequada à natureza* (VENTURI, 1949, p. 99) e da postulação de um método científico de estudo através de pesquisas como as de Galileu (1564 – 1642), a fé do artista na *verdade científica* de seu trabalho torna-se algo inútil e superado. A imitação da natureza não era mais valorizada como a ilusão da realidade. O processo dos artistas para alcançar a verossimilhança era o que interessava. A partir daí ganhou espaço uma educação maneirista³⁴ que valorizava o artificialismo.

³⁴ O *maneirismo* é alvo de muito preconceito. O termo tem grande carga depreciativa e é comumente associado à idéia de *afetado* ou *ameneirado*. Na realidade, os estudos realmente isentos sobre o tema são muito recentes. *A idéia de racionalizar a seleção dos melhores estilos do século XVI faz o maneirismo terminar no eclétismo* (VENTURI, 1949, p.101). Havia maior

Certamente o rigor formal da Alta Renascença ainda influenciou a formação de artistas por longo período, mas as exigências da arte clássica perdiam terreno. Com a tradição da pintura veneziana³⁵ apresentava-se a possibilidade de uma interpretação extremamente sensual da cor.

O concílio de Trento (1545 – 1563), deu o primeiro impulso para a Contra-Reforma. Preocupações morais apareceram com relação à pintura, sobretudo com relação ao nu. A arte desempenhava um grande papel no culto do divino. Os pintores como verdadeiros *teólogos mudos*, através das suas obras, podiam elevar a figura do espectador à contemplação de coisas sublimes através dos sentidos (IDEM, p. 102). Os temas atendiam às tarefas eclesiásticas confiadas à arte pela Contra-Reforma.

Durante o período barroco,³⁶ o retrato já estava consagrado como representação muito presente no mundo ocidental. A preferência conferida a temas narrativos ampliou as possibilidades de caracterização das personagens retratadas. Proliferavam retratos de aparato com finalidade política.

Artistas flamengos e espanhóis entregaram-se à cor como seu maior *guia sensível*, antítese da racionalidade representada pela busca *da forma ideal abstrata* (IDEM, p.100). A tentativa da imitação da natureza deixa de ser o objetivo primordial da pintura. Interessa o processo do artista para execução da obra.

O sensualismo da cor encontrou no barroco outra expressão. A busca pela beleza da figura vestida fez desenvolver uma série de efeitos cromáticos concretos para representar texturas dos tecidos, das peles, o luxo de jóias e

interesse em conhecer os valores da arte do que em criá-los. Estabelecia-se a demanda de uma história crítica.

³⁵ Ticiano (1490 – 1576) foi o maior mestre da pintura veneziana, conferiu à cor a primazia sobre o desenho. Cada vez mais promoveu a diluição dos contornos das formas de sua pintura na luz. Através de grandes e fluidas manchas luminosas evitava qualquer idéia de grafismo.

³⁶ No século XVIII pela primeira vez o termo *barroco* foi utilizado, designava fenômenos artísticos que diante dos princípios clássicos, eram considerados *extravagantes, confusos e bizarros*. O sentido depreciativo do termo barroco o associava a um *gosto novo de origem sensual e passional* (VENTURI, 1949, p. 100) Posteriormente, foi o historiador suíço Heinrich Wölfflin (1864 – 1945) nos seus estudos das motivações dos estilos, estabeleceu uma série de cinco pares de categorias que opõem características do Renascimento às do barroco. Segundo Wölfflin, o desenvolvimento da rigidez para a liberdade, do simples para o complicado, da forma fechada para a aberta, representa um processo típico e sistematicamente repetido identificado em vários momentos ao longo da história da arte.

adereços. Entretanto a regra da representação religiosa impossibilitava a expressão de uma maior espontaneidade.

Contra-Reforma, autoridade, academicismo e maneirismo são diferentes aspectos de uma mesma disposição de espírito, e não é absolutamente uma coincidência que Vasari, o primeiro maneirista sistemático, também tivesse sido o fundador da primeira academia regular de arte (...) (HAUSER, 1998, p. 399).

Com a fundação da *Academie Royale de Peinture et de Sculpture*³⁷ que iniciou suas atividades em 1648 em Paris abria-se aos *artistas franceses a possibilidade de formar-se no gosto e no estilo* (VENTURI, 1949, p. 110). O estudo das estátuas antigas era incentivado, sobretudo para corrigir a natureza³⁸. Os recursos da composição artística permitiam chegar à concepção de beleza ideal. A nobreza do tema afirmava-se por razões tanto morais como sociais. Foi estabelecida uma hierarquia para os temas da pintura. Em primeiro lugar estava a figura humana, *a mais perfeita das obras de Deus* (IDEM, p. 111). Pintar o corpo humano com maestria conferia ao artista posição de excelência no meio artístico e no mercado consumidor.

Quando começou a receber subvenção estatal, a partir de 1655, a Academia francesa transformou-se numa instituição praticamente oficial. A arte acadêmica com estreita ligação com o governo e guiada pelos princípios do absolutismo tornou-se um *instrumento* para reafirmar *o prestígio do monarca* (HAUSER, 1998, p.465). Em torno dos salões da corte francesa estabeleciam-se discussões sobre arte.

³⁷ O programa artístico da Academia era indicado por Le Brun (1616 – 1690) pintor francês que exerceu grande influência. O ideal era romano a todo custo, *o mais clássico entre os clássicos romanos* (VENTURI, 1949, p. 110). *A estética do classicismo é guiada pelos princípios do absolutismo* (HAUSER, 1998, p.463). Por outro lado, a arte chamada classicista expressava o gosto da classe média pela clareza e pela simplicidade. Poussin, o grande pintor da idéia, era o exemplo a ser perseguido. Suas telas eram compradas principalmente por membros da burguesia, servidores civis, mercadores e financistas. Não eram obras de grandes dimensões. Chegava a recusar grandes encomendas de pintura decorativa. *Também só raramente aceitou encomendas eclesiásticas; não via qualquer ligação entre o estilo classicista e os fins puramente cerimoniais da arte.* (HAUSER, 1998, p. 472).

³⁸ Segundo Le Brun os alunos deviam evitar a *moléstia de consultar a natureza*. Seu Método consistia em *um livrinho de gravuras que representam as características da cólera, do temor, etc.* (VENTURI, 1949, p. 111)

As novas condições educacionais também promoveram o crescimento do público de arte de maneira geral. O interesse aumentava e incorporava elementos de outros estratos da população. Com o interesse crescente pelo assunto, elementos de vários estratos da população tornaram-se verdadeiros peritos em arte, capazes de discorrer sobre o assunto em reuniões sociais.

A oposição nos anos 70 ao academicismo de Le Brun preparou o caminho para um novo desenvolvimento da arte em mais de um aspecto. Um círculo de pessoas interessadas em arte estava então se formando pela primeira vez, consistindo não só em especialistas, ou seja, artistas, patrocinadores e colecionadores, mas também naqueles leigos que se supunha expressarem uma opinião própria sobre obras de arte. (...) (HAUSER, 1998, p. 470 e 471).

A própria autoridade da Academia passou a ser questionada. Era a preparação do terreno para a afirmação da *idéia da autonomia da arte como atividade espiritual* que só ganharia espaço efetivo no século XVIII (VENTURI, 1949, p. 101). De forma nenhuma a tradição clássica estava morta, apenas menos rigorosa convivia com o interesse cada vez maior do público pela produção artística.

O século XVIII a arte foi matéria de pesquisas discussões e teorias que deram resultados de importância excepcional. Pela primeira vez, no século XVIII, a autonomia da arte foi reconhecida por uma ciência filosófica nova: a filosofia da arte que se chamou estética. Pela primeira vez a crítica de arte propriamente dita encontrou sua forma nas crônicas das exposições. Pela primeira vez a história da arte foi concebida de uma maneira completamente independente da vida dos artistas e tomou consciência de ser a história de uma atividade particular do espírito (IDEM, p. 119).

Com as exposições de arte apareceram também estudos críticos que cada vez mais enfocavam as obras de arte como síntese dos elementos que as constituem. A possibilidade de acesso de um grande número de pessoas à fruição artística, através da contemplação simultânea de quadros, representou uma guinada na trajetória da história da pintura.

O filósofo alemão Walter Benjamin (1892 – 1940) que analisou as transformações ocorridas na faculdade perceptiva através da ótica do declínio da aura da obra de arte, identificou na contemplação simultânea de quadros

expostos para um grande público, em galerias e salões, um *sintoma precoce da crise da pintura*, incapaz de atender à demanda das massas.

Na realidade a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva, como foi sempre o caso da arquitetura, como antes foi o caso da epopéia, e como hoje é o caso do cinema. Embora esse fato em si mesmo não nos autorize a tirar uma conclusão sobre o papel social da pintura ele não deixa de representar um grave obstáculo social, num momento em que a pintura, devido a certas circunstâncias e de algum modo contra a sua natureza, se vê confrontada com as massas, de forma imediata (BENJAMIN, 1985, p. 188).

As publicações de arte tornavam-se cada vez mais numerosas e buscavam orientar o gosto do público com fortes tendências acadêmicas tradicionais. Em contrapartida desenvolvia-se uma onda de desconfiança com relação à tradição. O professor francês Paul Hazard (1878 – 1944) estudou o século XVIII, conhecido como o *século das luzes*. Em seu livro *La crise de la conscience européenne 1680 – 1715*, identificou o início dessa crise já no século XVII. O próprio escritor francês Denis Diderot (1713 – 1784), o grande inspirador da nova ordem social e política que ansiava a Europa, negava a observância a princípios em nome da liberdade do artista. Via na imitação dos antigos um grande erro. Identificava *mais inspiração nos povos bárbaros que nos cultos; mais nos hebreus que nos gregos; mais nos gregos que nos romanos* (apud VENTURI, 1949, p.130).

De fato, a partir de 1715 (morte de Luís XIV), o continente europeu passou por uma grande mudança no plano das idéias. O homem era o centro dos interesses. A enciclopédia, concebida como inventário crítico do conhecimento, tornou-se o instrumento que muito bem representou a filosofia do Iluminismo, sua fé no progresso e nos efeitos moralizadores da educação. Os efeitos do iluminismo refletiam-se na mudança dos costumes através da instrução. A razão experimental sem complicações metafísicas passava a interessar mais do que especular sobre as faculdades do espírito. *O fim prático triunfou sobre o fim teórico até o momento em que a Revolução Francesa representou o triunfo e a crise das luzes* (VENTURI, 1949, p.141). O confronto entre as idéias de Voltaire (1694 - 1778), figura exponencial do Iluminismo francês, e o ideário do

naturalismo de Rousseau (1712 - 1778) traça um quadro do panorama cultural da Europa desse momento. Acontecimentos que estavam por vir influenciariam fundamentalmente a política e a ideologia do século XIX, inclusive no Novo Mundo.

Esses dois contemporâneos, ainda que não pertencessem exatamente à mesma geração, e que estavam ligados um ao outro por inúmeros vínculos materiais e pessoais, tinham amigos e adeptos mútuos, eram ambos colaboradores de um empreendimento literário tão nitidamente definido no plano ideológico quanto a *Encyclopédie* e eram considerados os mais influentes precursores da Revolução, colocavam-se nos dois lados opostos do grande divisor de águas que separava a Europa moderna, individualista e anárquica, de um mundo em que os vínculos da antiga cultura formalista ainda não estavam totalmente dissolvidos (HAUSER, 1998, p. 571).

A Revolução Francesa serviu para demonstrar que não havia instituições eternas. A Academia que havia ampliado o seu papel³⁹ no curso do século XVIII teve seus privilégios suspensos em 1791⁴⁰ com relação ao monopólio das exposições. Era concedido *a todos os artistas o direito de expor no Salon e a própria Academia foi completamente suprimida dois anos depois* (IDEM, p. 658). Os primeiros anos após a Revolução foram difíceis para a maioria os artistas. A ebulição política não favorecia o comercio de arte. Os artistas marcadamente anti-revolucionários⁴¹ tiveram que abandonar o país junto com as figuras do antigo regime. A situação teve uma melhora com o passar do tempo, até que, durante o Império, as cotações das obras de arte aumentaram consideravelmente.

A figura de Napoleão Bonaparte (1769 – 1821) exerceu grande atração. A trajetória do general mostrava ao mundo que, *depois de tantos séculos César e*

³⁹ A Academia francesa que animava as *discussões desde o século XVII, conserva e amplia este papel no curso do século XVIII e com mais vivacidade a partir de 1747. Neste ano aparece o ensaio da Font de Saint-Yenne, a primeira das crônicas de exposições* (VENTURI, 1949, p. 127).

⁴⁰ Ainda que não fosse uma Academia, assumiu as suas funções a *Societé Populaire et Républicaine des Arts*. Aceitava qualquer pessoa independente de posição social. Todas as instituições desse tipo fundadas nesse período *eram diretamente dependentes do Comitê de Instrução Pública e estavam sob a égide da Convenção, do Comitê do Bem-Estar e da Comuna de Paris* (HAUSER, 1998, p.659). Também em 1791 a Convenção decidiu criar um museu no Louvre.

⁴¹ Foi o caso de Mme. Vigée-Lebrun (1755 – 1842), pintora de retratos, que *abandonou o país com toda a sua clientela de nobre estirpe* (HAUSER, 1998, p.660).

Alexandre tinham um sucessor (STENDHAL, 1972, p. 05). Nascia um grande mito. Um mito que tinha um valor adicional. Enquanto Alexandre foi filho de rei e Julio César gozou de privilégios provenientes da sua origem patricia, Napoleão veio de uma origem popular, de *pequeno cabo* galgou posições até ser sagrado Imperador da França, pelo próprio papa, em 1804. Alcançou enorme influência em todo o continente (HOBSBAWN, 1996, p. 52). Para muitos jovens idealistas foi o exemplo de coragem.

(...) Foi, sem sombra de dúvidas, um grande homem e – talvez com exceção de Lênin – seu retrato é o que a maioria das pessoas razoavelmente instruídas, mesmo hoje, reconheceriam mais prontamente numa galeria de personagens da historia, ainda que somente pela tripla marca registrada do tamanho pequeno, do cabelo escovado para frente sobre a testa e da mão enfiada no colete entreaberto (...) (IDEM, p. 53).

A dimensão desse *primeiro mito secular*, como assinalou o historiador britânico Eric Hobsbawn (1996, p. 52) não se explica apenas por suas vitórias nos campos de batalhas, nem é fruto apenas da propaganda. Napoleão foi o grande herói de muitos jovens que o identificavam como um exemplo da possibilidade de rompimento com a tradição. Houve tempo em que *nenhuma sala da classe média estava completa sem o seu busto* (IDEM). No Brasil esse costume esteve presente.

O escritor Machado de Assis (1839 – 1908), arguto observador dos costumes da sociedade brasileira de seu tempo, assinalou a presença desses bustos em residências cariocas. Autor de uma obra das mais originais da nossa literatura, sobretudo nos romances de sua ultima fase⁴², delineou um panorama multifacetado da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX. O romance é *Quincas Borba*, veiculado, inicialmente em capítulos, na revista *A Estação*, entre 1886 e 1891⁴³, quando já saiu publicado em formato de livro.

⁴² *Quincas Borba* é uma espécie de desdobramento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) romance que dá início à chamada segunda fase da ficção de Machado de Assis.

⁴³ É interessante observar que nesse período houve a Abolição da Escravatura e a Proclamação da Republica eventos que sequer são citados no romance. A indiferença de Machado é bastante reveladora da sua descrença com relação à política, mas não impede o entendimento profundo da complexidade do período em que se transcorre o enredo.

Rio de Janeiro, ano de 1870, nove horas de uma manhã de janeiro. A cena transcorre-se no interior da casa de um certo Rubião, em Botafogo. Ali encontra-se um barbeiro. Conhecido como Lucien esse oficial francês, estabelecido na sofisticada rua do Ouvidor⁴⁴ foi procurado pelo dono da casa, na véspera, para a contratação dos seus serviços.

Conduzido pelo criado ao gabinete, enquanto aguardava o dono da casa, seus olhos percorrem o ambiente.

O Barbeiro relanceou os olhos pelo gabinete, onde fazia principal figura a secretária, e sobre ela os dois bustos de Napoleão e Luís Napoleão. Relativamente a este último, havia ainda, pendentes da parede, uma gravura ou litografia representando a *Batalha de Solferino*⁴⁵, e um retrato da imperatriz Eugênia (MACHADO DE ASSIS, 1969, p. 147).

Rubião, o dono da casa, é daquelas personagens surpreendentes da inigualável galeria machadiana de tipos. Depois de feito *herdeiro universal* do excêntrico senhor Joaquim Borba dos Santos, o Quincas Borba, que lhe deixou entre muitos outros bens a casa de Botafogo, o professor mineiro de Barbacena tornara-se capitalista endinheirado. Esse homem é vítima de um caso de transtorno de personalidade. Dessa forma, com extrema sutileza Machado de Assis constrói uma alegoria contundente da sociedade brasileira de então.

Naquela manhã Rubião iria abdicar da sua *bela barba* e adotar uma pêra e um bigode como Napoleão III⁴⁶ (1808 – 1873), sobrinho do grande Napoleão Bonaparte. O busto seria o modelo a ser seguido pelo barbeiro francês que, diante das esculturas, exclamou *em nossa língua*:

- Ah! o imperador! Bonito busto, em verdade. Obra fina. O senhor comprou isto aqui ou em Paris? São magníficos. Lá está o primeiro, o

⁴⁴ Nesse período a rua do Ouvidor era a rua do fetiche na cidade do Rio de Janeiro. Além disso era uma espécie de “Fórum” onde se debatem todas as questões da política, do comércio e da literatura, das artes e sobretudo das modas; “nervo simpático” da população que repercute as suas impressões por todo o corpo da gigantesca “cidade” (SCHWARCZ, 2000, p. 108).

⁴⁵ Cidade italiana onde ocorreu a vitória dos franceses sobre os austríacos (1859).

⁴⁶ Luís Napoleão foi triunfalmente eleito Presidente da República em dezembro de 1848. Três anos depois dissolveu a Assembléia e em 1852 instalou um regime muito parecido com o Primeiro Império. Os que se declaravam partidários da liberdade e do direito não viam em Napoleão III o imperador-soldado que pretendia ser a emulação de seu tio, mas sim um impostor favorecido pela sorte (BENJAMIN, 1989, p. 20).

grande; este era um gênio. Se não fosse a traição, oh! os traidores, vê o senhor? os traidores são piores que as bombas de Orsini⁴⁷ (IDEM, p. 147, 148)

O barbeiro começa a raspar as faces e o queixo do cliente. Queixa-se de ter que seguir ao modelo. Depois de executado o serviço, encurvadas as guias⁴⁸ com o auxílio de um ferrinho, ficou Rubião com as feições do grande mandatário do Segundo Império francês.

Quando sozinho, Rubião passa a mão pelo rosto e percebe a transformação. Era *então o imperador dos franceses, incógnito, de passeio; descendo à rua, voltou ao que era* (IDEM, p. 147). No rosto de Rubião reflete-se a alma moderna.

Por detrás das mascaras que usava, o poeta em Baudelaire guardava o incógnito (BENJAMIN, 1989, p. 94). O observador, dizia o poeta (1821 – 1867)⁴⁹ - *é um príncipe que, por toda parte, faz o seu incógnito* (apud BENJAMIN, 1989, p. 38). Assim é o herói moderno na sua aventura diante da insegurança da cidade grande comparável aos perigos da floresta. *Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão* (IDEM, p. 47).

A crise de identidade que sofre Rubião, moldada com a matéria da prosa de Machado de Assis, apresenta, de maneira original, os contornos da modernidade diante das particularidades do Brasil.

Volveram ainda dez minutos, antes que os bigodes e a pêra fossem bem retocados. Enfim, pronto. Rubião deu um salto, correu ao espelho, no quarto, que ficava ao pé; era o outro, eram ambos, era ele mesmo (IDEM, 148).

Os amigos de Rubião acharam que a sua nova barba dava-lhe um tom *moderno*. A mitomania moderna é abastecida pelas informações veiculadas pela

⁴⁷ Felice Orsini (1819 – 1858) patriota italiano, preparou um atentado contra Napoleão III, considerado inimigo da causa de seu país. O atentado falhou, mas oito pessoas morreram e cerca de 150 ficaram feridas. Orsini foi executado.

⁴⁸ Os pelos mais compridos dos extremos do bigode

⁴⁹ Baudelaire, freqüentador da boemia literária fez de Paris objeto constante da sua poesia. *Como não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novos personagens. Flâneur, apache, dândi, e trapeiro não passavam de papéis entre outros* (BENJAMIM, 1989, p.94). Ao pintar o seu retrato Courbet (1819 – 1877) reclamava de suas constantes mudanças de aparência.

imprensa. Em seus momentos de delírio, Rubião via-se como o monarca francês e, nessas ocasiões, seus gestos assumiam todos os rapapés que a etiqueta real exigia, e essa pantomima tão elaborada, baseava-se em indicações que havia recolhido de *narrações em correspondências de jornal, que ele lera e lhe ficaram na memória* (IDEM, p. 149). Comportava-se como se estivesse em despacho com *ministros e embaixadores*, agia como pontificando em salões parisienses ou em jantares refinados.

Em seus estudos, o filósofo Walter Benjamin caracterizou a Paris do Segundo Império como *a cenografia histórica do século XIX, a história originária do capitalismo contemporâneo: a sociedade de massa e a universalização do fenômeno do fetiche* (MATOS, 2000, p.87). Nesse período a cidade sofreu várias alterações no seu traçado urbanístico obedecendo ao grande plano de modificações urbanas executado pelo Barão Georges-Eugène Haussmann (1809-1891). Posteriormente, esse plano de Haussmann influenciou uma série de projetos urbanísticos em importantes cidades do mundo inclusive no Rio de Janeiro.

Baudelaire que considerava fundamental o conhecimento do mundo exterior para empreender a sua batalha diária⁵⁰ diante dos perigos da cidade moderna, conferiu uma imagem heróica à sua condição artística. As atitudes chocantes do poeta não obedeciam nenhuma coerência. *Baudelaire conformou sua imagem de artista a uma imagem de herói* (BEJAMIN, 1989, p.67). Mas o herói moderno assume diferentes feições e sofre metamorfoses como uma espécie de Proteu⁵¹ da mitologia moderna.

A atuação de Haussmann insere-se no imperialismo napoleônico (BENJAMIN, 1985, p. 40). Benjamin encontrava *nos escritos teóricos de Baudelaire* algumas características do governo autoritário de Napoleão III,

⁵⁰ É a metáfora do esgrimista. Nela Baudelaire gostava de apresentar como artísticos os traços marciais (BENJAMIN, 1989, p. 68). Apenas representa o papel do herói.

⁵¹ Deus marinho filho de Netuno, guardava os rebanhos de animais marinhos. Possuía o dom da premonição, mas para obter suas predições, era necessário acorrenta-lo enquanto dormia. Nessa ocasião Proteu metamorfoseava-se em animais, vegetais, água e fogo. Se o interessado não se assustasse e o mantivesse preso, ele retomava a forma original e respondia a todas as perguntas.

caracterizado por medidas abruptas, tráfico de informações, e ironias por parte do governante (BENJAMIN, 1989, p. 10).

Digo “viva a revolução!” como diria “viva a destruição! viva a expiação! viva o castigo! viva a morte!”. Seria feliz não só como vítima; tampouco me desagradaria representar o carrasco, a fim de sentir a revolução pelos dois lados! Todos temos no sangue o espírito republicano assim como a sífilis (apud IDEM).

No auge da loucura Rubião passa a vagar pelas ruas da cidade. Com os gestos do Imperador, seguia sozinho, perseguido pela chacota dos moleques.

Poucos dias depois morreu... Não morreu súdito nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça, - uma coroa que não era, ao menos um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas. O esforço que fizera para erguer meio corpo não durou muito; o corpo caiu outra vez; o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa.
- Guardem a minha coroa, mumurou. Ao vencedor... (MACHADO DE ASSIS, 1969, p. 190).

Ao vencedor as batatas! é o aforismo sonoro que, de forma desconcertante, percorre todo o romance e fundamenta a filosofia estruturada pelo excêntrico Quincas Borba⁵². Machado apresenta com fina ironia os fundamentos teóricos desse pensador. O necrológio publicado no jornal descreve Quincas Borba como um sábio batalhador na luta contra o *pessimismo amarelo e enfezado que nos há de chegar aqui um dia* (IDEM, p.24). A comparação que estabelece o inusitado filósofo entre os indivíduos e as bolhas na água fervente evoca de maneira irônica algumas noções utilitaristas e progressistas que caracterizaram o pensamento positivista tão presente no Brasil na passagem do século XIX para o XX. Machado de Assis foi o grande cronista da sociedade

⁵² A doutrina desse filósofo *naufraço da existência* (MACHADO DE ASSIS, 1969, p.14) é por ele chamada de *Humanitas*, termo latino que significa Humanidade. O aforismo *ao vencedor as batatas* diz respeito à parábola das duas tribos famintas que têm que disputar entre si uma certa quantidade de batatas. Dividir *em paz as batatas* não seria suficiente para as duas tribos que assim morreriam. Para continuar o caminho em busca do local com batatas em abundância têm de guerrear entre si. De maneira muito clara, conclui: *A paz nesse caso é a destruição; a guerra é a conservação* (IDEM, p. 19).

carioca e sua obra reflete as transformações que alteravam o panorama social e institucional do país.

- Bolha não tem opinião. Aparentemente, há nada mais contristador que uma dessas terríveis pestes que devastam um ponto do globo? E, todavia, esse suposto mal é um benefício, não só porque elimina os organismos fracos, incapazes de resistência, como porque dá lugar à observação, à descoberta da droga curativa. A higiene é filha de podridões seculares; devemos-la a milhões de corrompidos e infectos. Nada se perde, tudo é ganho. Repito, as bolhas ficam na água. Vês este livro? É *Dom Quixote*. Se eu destruir o meu exemplar, não elimino a obra que continua eterna nos exemplares subsistentes e nas edições posteriores. Eterna e bela belamente eterna, como este mundo divino e superlativo (IDEM, p. 19).

A sociedade brasileira vivia um momento em que a tradição se transformava. Muitas vezes era preciso se adaptar para não perder privilégios, diante das novidades que embalavam o fetichismo do mundo moderno consumista. Quando Rubião descobriu-se rico herdeiro da fortuna do excêntrico Quincas Borba, em meio a grande excitação vinha à sua mente a imagem que tinha do Rio de Janeiro, capital política e cultural do país.

la assim, descendo e subindo as ruas da cidade, sem guiar para casa, sem plano, com o sangue aos pulos. De repente, surgiu-lhe este grave problema: - se iria viver no Rio de Janeiro, ou se ficaria em Barbacena. Sentia cócegas de ficar, de brilhar onde escurecia, de quebrar a castanha na boca aos que antes faziam pouco caso dele, e principalmente aos que se riam da amizade do Quincas Borba. Mas logo depois, vinha a imagem do Rio de Janeiro, que ele conhecia, com os seus feitiços, movimentos, teatros em toda a parte, moças bonitas, "vestidas à francesa". Resolveu que era melhor, podia subir muitas e muitas vezes à cidade natal (IDEM, p. 26).

Quincas Borba é uma obra contemporânea de mudanças profundas ocorridas na sociedade brasileira. As modificações urbanísticas das cidades também refletiram a busca pelos ideais de modernização. A alegoria proposta por Machado é reveladora dessas transformações que tinham em Paris o modelo da cidade moderna. Anunciava-se a Primeira República brasileira. As inovações daí advindas teriam que conviver com aspectos característicos da formação do Brasil. As pesadas tradições forjadas no passado colonial e as marcas do Império mantinham-se em muitos aspectos das relações sociais.

02. O século XIX – presença dos retratos do Império.

25 de março de 1889.

Era minha idéia hoje, aniversário da Constituição, ir cumprimentar o imperador, mas a visita de Tristão fez-me abrir mão do plano. Deixei-me estar a conversar com ele de mil coisas várias, depois saímos, passeamos e tornamos a casa.

Memorial de Ayres (1908) - Machado de Assis (1938, p. 255).

A presença da família real portuguesa no Brasil, a partir de 1808, representou uma situação extraordinária para a colônia. Único caso de estabelecimento de uma corte europeia nas Américas marcou um importante capítulo no processo de formação da nação brasileira. Afinal as palavras de D. João (1767 – 1826), ao desembarcar no Brasil, foram *de que ali iria fundar um Império* (LIMA, 2000, p. 136). O inusitado da situação era enorme. O Novo Mundo vivia grande efervescência política⁵³ e os processos de independência das colônias ecoavam, em varias regiões das Américas, os ideais de liberdade que moveram a Revolução Francesa.

A imagem zombeteira que o senso comum empresta à figura de D. João tem origem em anedotas a respeito da sua falta de firmeza e do seu medo ante as pressões impostas pelo imperialismo napoleônico. Na realidade, embora a fuga da família real portuguesa não represente a saída honrosa que desejariam alguns, esse lance estratégico do rei de Portugal permitiu a integridade dos seus domínios. Seria a decisão mais sensata enfrentar o inimigo? De fato a imagem de D. João não é a da heróica figura de um grande comandante estrategista.

A memória de D. João VI não poderia aspirar a sentimento mais vibrante que essa simpatia, a que se une um pouco de compaixão. O entusiasmo estaria decerto deslocado. Não se pode evocar a figura de D. João, como a de Gustavo Adolfo, com a couraça afivelada ao tronco atlético, a espada nua e flamejante, cavalgando um corcel de narinas fumegantes, à frente das hordas, na mais devastadoras das guerras religiosas. Não se pode também evocar sua figura, como a de Luiz XVI, com a fronte cingida de uma auréola de sofrimento expiando as

⁵³ As treze colônias inglesas se haviam unido proclamando a separação da metrópole e haviam organizado uma Republica Federal independente. *A revolução fermentava por toda a parte* (LIMA, 2000, p. 135). A independência republicana dos Estados Unidos influenciou todas as nações da América. *Pouco a pouco o federalismo de que eles eram a expressão espontânea tornou-se a teoria política de todas as novas repúblicas* (IDEM, p.129)

fraquezas ou os erros com uma admirável resignação. D. João VI não foi um guerreiro, nem, felizmente para ele, um mártir. Contentou-se em ser, (...), sagaz e bom em grau elevado e na medida da natureza humana. Não nos diz o clássico latino que se encontram mais freqüentemente deuses que homens? (IDEM, p.138).

Para os destinos do Brasil, a chegada da família real significou uma mudança de rumos. Abrigar o rei conferiu à colônia uma importância inaudita. Já em 1815 foi elevada à condição de reino Unido de Portugal e Algarves e, aos poucos, o seu estatuto colonial passou a adquirir contornos de maior autonomia. O escritor Euclides da Cunha (1866 – 1909) mostrou de maneira ilustrativa, em seu estudo intitulado *Da Independência à Republica*, como a personalidade de D. João representava o perfil de governante que vinha a calhar, no momento de afirmação do país enquanto nação. Considerava o escritor que, fosse o monarca um homem de *caráter forte*, teria acentuado ainda mais os movimentos de *revoluções parciais* que acabariam por degradar o arranjo de províncias, alinhavado pela identidade da língua e aspectos raciais e de religião. Fosse um *reformador de gênio*, diante das condições do momento da colônia, *agitar-se-ia inútil como um revolucionário incompreendido*.

Não há como sabê-lo? É muito difícil imaginar a figura de D. João segundo alguma dessas alternativas apontadas pelo autor de *Os sertões*. Na realidade, para o desenrolar dos acontecimentos, a atuação do monarca português preparou o país para o arranjo político que culminou na Independência, em 1822, quando, com o apoio da elite brasileira, basicamente rural, foi feita a opção pela saída da monarquia representativa.

Precisávamos de alguém capaz de nos ceder, transitoriamente, feito um minorativo às cisões emergentes, o anel de aliança da tradição monárquica, mas que não a soubesse implantar; e não pudesse, por outro lado, impedir as aspirações nacionais, embora estas houvessem de aparecer, paradoxalmente, no seio de uma ditadura desvigorada e frouxa (apud LIMA, 2000, p. 139 e 140).

Dessa forma, a fuga de D. João e sua família, contando com ajuda inglesa, não foi apenas um lance do destino que por si só tenha definido o futuro do

Brasil. Naquele momento da vida brasileira, a decisão política do então príncipe regente português de transferir-se para o Brasil com a Corte, como forma de escapar das tropas napoleônicas, representou *um momento angular da história nacional e de um processo singular de emancipação* (SCHWARCZ, 2000, p. 35).

Toda a burocracia estatal portuguesa para foi transplantada para o Brasil. O Rio de Janeiro, que era a capital da colônia desde 1763, tornou-se a capital do Império português. Além disso, encontrava-se na cidade colonial a nobreza emigrada da corte de Lisboa, com embaixadores estrangeiros e personalidades diversas do aparelho administrativo que não paravam de chegar. Alterava-se, dessa forma, substancialmente a vida da cidade do Rio de Janeiro.

Difícil imaginar choque cultural maior (SCHWARCZ, 2000, p.36). A presença da Corte foi determinante na mudança de hábitos da alta sociedade brasileira que passava a entrar em contato com os membros da corte portuguesa e também com outros elementos que foram chegando, como *comerciantes ingleses e franceses, artistas italianos e naturalistas austríacos* (IDEM).

Data dos tempos da estada da família real portuguesa, a criação de muitas instituições culturais. Os avanços nos estudos de patologia que permitiram avanços na saúde pública *têm origem nas escolas de medicina e cirurgia e no laboratório de química, criados pelo soberano* (LIMA, 2000, p. 146). Podem ser elencadas uma série de outras instituições criadas por iniciativa do monarca, tais como o Museu Real, a Imprensa Régia, o Real Horto, a Biblioteca Real entre outros. Dos rituais estabelecidos na vida da Corte no Rio de Janeiro emanavam os ditames dos costumes para outros centros da colônia.

No campo dos costumes ocorreram grandes mudanças. A até então pacata cidade colonial passava a sediar a agenda de festas que integravam as cerimônias e os divertimentos populares que as funções da Corte portuguesa exigiam.

Aclamações reais e casamentos principescos, funerais de cardeais e ruidosas folganças de negros, espetáculos de gala compostos de dramas patrióticos e de danças alegóricas, cavalhadas e touradas, festas de igreja, em que pregavam oradores de renome, recepções acadêmicas, procissões magníficas e revistas militares, desfiles de caridade e passeatas políticas – tudo isso se passava no cenário da

cidade tão provincianamente calma até então e tomava cada vez maiores proporções (IDEM, p. 147).

A cidade via surgir monumentos, teatros e arcos do triunfo, numa profusão de elementos de gosto europeu, com a função de engrandecer a condição da corte através de imagens ricamente elaboradas. O gosto artístico foi influenciado pela Missão Artística Francesa⁵⁴, que aportou em 1816 com a função de promover a *arte oficial*. O ensino de arte foi efetivamente consolidado em 1826, com a fundação da Academia Imperial das Belas Artes, sob a orientação do grupo francês.

Esses artistas, dos quais alguns, suspeitos de bonapartismo, não se sentiam à vontade sob os Bourbons, eram dirigidos por Le Breton, secretário perpétuo da Academia de Belas Artes de Paris. Chamavam-se eles Debret, pintor de história; os irmãos Taunay, um pintor de paisagem, outro escultor; Grandjean de Montigny, arquiteto; Pradier, gravador. A influência deles foi excelente para esbater a cor local, que começava a se tornar muito intensa, para regular as pompas de uma corte, que se havia adornado de novo, para amaneirar certas manifestações de uma vida social que procurava tornar o Rio de Janeiro digno da posição de capital da monarquia portuguesa, a que foi elevada aquela cidade de 1808 a 1821. (LIMA, 2000, p. 146, 147).

A presença dos artistas franceses influenciou o gosto artístico. *A Academia deu inicialmente mais importância ao que se denominava “pintura histórica” incluindo a retratística em geral* (BARATA, 1983, p. 403). Crescia o interesse pelos estudos de anatomia e a representação da figura humana *tornava-se o centro das artes* (IDEM).

Para o Rio de Janeiro afluíram uma grande quantidade de artistas estrangeiros. A pintura deixava de se voltar estritamente para a decoração de templos religiosos. Junto a outros temas o retratismo desenvolveu-se.

⁵⁴ Os artistas tiveram grande acolhida por parte do governo, mas o propósito da fundação de uma escola real de ciências, artes e ofícios foi retardado devido a vários fatores. Os franceses tiveram que enfrentar as hostilidades de membros da corte, como o pintor português Henrique José da Silva. Além disso a morte do conde da Barca de quem parece ter sido a idéia de fundar a Academia, e de Le Breton junto aos acontecimentos políticos marcados pela revolução pernambucana de 1817, a revolução liberal portuguesa de 1820 e a Independência do Brasil, em 1822, postergaram a fundação da escola. Só em 1824, entusiasmado por uma exposição de alunos de Debret, D Pedro I instalou a Academia de Belas-Artes. Debret seria condecorado como oficial da Ordem de Cristo, em 1834, depois de organizar o primeiro salão de Pintura Brasileira.