

O Jovem Victor Meirelles: tempos, traços e trajes



Mara Rúbia Sant'Anna

**Bolsistas de Iniciação Científica
2018 – 2020 LabMAES**

Natália Régis
Florianópolis/SC
1999



Felipe Fonseca São
Paulo/SP 1996



Maria Manoela
Lampert Ceolin
Santa Maria/RS
1998



Vilma Terezinha
Camieletto
Izoton Lago
Cerejeiras/RO 2001

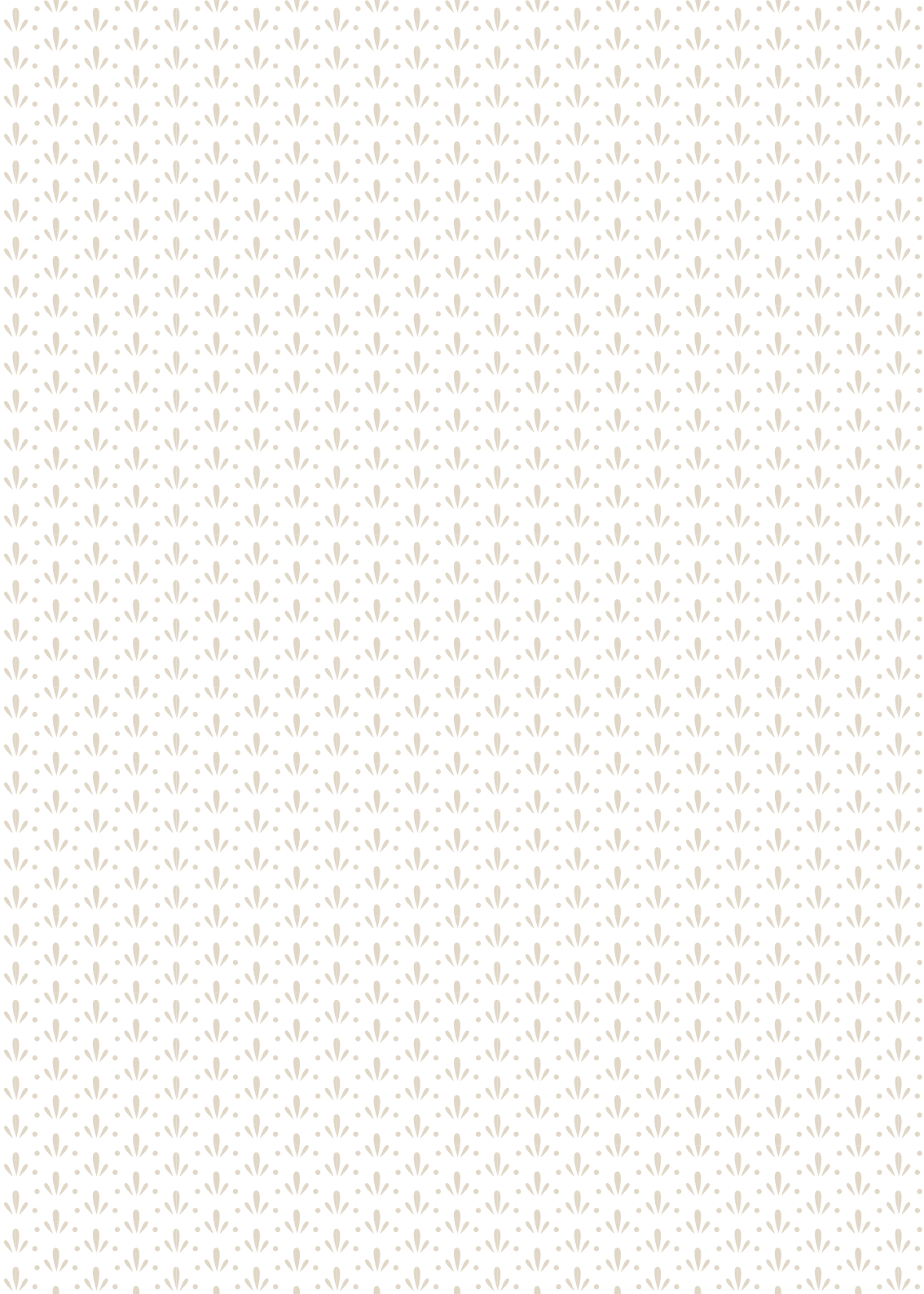


Ivis de Aguiar Souza
Abel Figueiredo/PA
1995
Universidade Federal
de Viçosa/MG



Juliana de Azevedo
Pereira Manaus/AM
1999





© Mara Rúbia Sant'Anna 2020/2021

Vedada, nos termos da lei, a reprodução total ou parcial deste livro.
Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Capa, projeto gráfico, diagramação

Benetti Design

Revisão

Albertina Felisbino, Vilma Teresinha Lago

Capa

Victor Meirelles de Lima, 1853. *MVM 052. estudo de traje italiano*, circa 1854/1856. Aquarela sobre papel, 29,1 x 20,5 cm. Coleção Museu Victor Meirelles. Florianópolis/SC.

Autorização SEI/IBRAM - 1033142 de 07/10/2020.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

S232j Sant'Anna, Mara Rúbia, 1969-
O Jovem Victor Meirelles : tempos, traços e trajes / Mara Rúbia
Sant'Anna. – Florianópolis : Museu Victor Meirelles; Rio de
Janeiro : Museu Nacional de Belas Artes, 2020.
440 p. il. color. ; 21 cm.

ISBN 978-65-00-11625-0

1. História da arte brasileira. 2. Victor Meirelles. 3. Estudo de
trajes. 4. Moda. I. Título. II. Série.

CDD 21. ed. – 709.81

CDU 709.81 C73

Ficha catalográfica elaborada por Elia da Silva CRB 14/1250.

*Conselho Nacional de Pesquisa - CNPq
Universidade do estado de Santa Catarina - UDESC
Fundação Apoio à Pesquisa de Santa Catarina - FAPESC
Museu Victor Meirelles/IBRAM
Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MT*

O Jovem Victor Meirelles: tempos, traços e trajes

“Sendo a relação entre culpa e expiação mágica em termos de tempo, essa magia temporal manifesta-se de preferência na mancha, no sentido em que a resistência do presente, enquanto momento inserido entre passado e futuro, é naturalizada, e essas duas dimensões do tempo se abatem sobre o pecador, aliando-se de forma mágica”

Walter Benjamin, 2017, p. 113.

Agradecimentos

Ao povo brasileiro que, pagando seus impostos judiciosamente, permitiu que o CNPq financiasse a pesquisa de pós-doutoramento, realizado entre 2016 e 2017, assim como recursos da UDESC e FAPESC fossem investidos nesta publicação; a todos os colegas que fiz na EBA/UFRJ, cuja admiração e parceria seguem firmes; a todos os técnicos das bibliotecas e museus brasileiros, franceses e italianos e ao competentíssimo Gustavo Pinto de Araújo que colaboraram com a realização deste livro e, ainda, à dedicada Albertina Felisbino que leu com a mente e o coração meus manuscritos. Especialmente, registro minha profunda gratidão aos bolsistas de Iniciação Científica que compartilharam minha paixão e obstinação pelas pranchas de Victor Meirelles e, a ele próprio, tão jovem, em terras tão distantes, de maneira tão despretensiosa, nos legou seus olhares e sensibilidade registrados nos papéis que teimam em permanecer nos acervos.

SUMÁRIO

PREFÁCIO

O Jovem Victor Meirelles: tempos, traços e trajes de Mara Rubia Sant' Anna	6
Preâmbulo ou Átrio	9
Introdução: De um projeto ao percurso	11

1ª parte – Ainda na sala 23

Capítulo 1 – A formação do artista no século XIX – a permanência da tradição 25

1.1 A formação acadêmica	27
1.2 Normas vigentes	36
1.3 O aprendizado em Roma	42
1.4 O aprendizado em Paris	48
1.5 Inspirações tangenciadas	53

Capítulo 2 - Narrativas de tradição 61

2.1 Em busca de uma tradição	62
2.1.1 Por uma vereda	67
2.1.2 Ilustradores de trajes do século XIX	76
2.2 Trajes, moda e história	95
2.3 Romantismo e a produção da memória social do vestir	107

2ª parte – Casa a dentro 121

Capítulo 3 - Rastros escritos: Victor Meirelles de Lima 125

3.1 Escritos de testemunhas	126
3.2 Escritos comemorativos	133
3.3 Escritos acadêmicos	147
3.4 Escritos de revisão e crítica	158

Capítulo 4 - Rastros de manchas: os trajes italianos de Meirelles em pranchas coloridas 191

4.1 A coleção	192
4.1.1 Quantidade, distribuição por acervos, denominação e origem da coleção	193
4.1.2 Dimensões	198
4.1.3 Técnicas e materiais	200
4.1.4 Autoria, datação, títulos e local de realização	202
4.2 As pranchas	206

4.2.1	Ambiência e objetos	208
4.2.2	Posição e flexão das figuras	216
4.2.3	Tipos humanos representados quanto ao gênero e a faixa etária	219
4.2.4	Tipologia de trajes, cores, formas e acessórios do vestuário representados	228
	A – Gênero feminino	230
	B - Gênero masculino	244
Capítulo 5	- Rastros de linhas: os trajes e outros rabiscos de Meirelles	257
5.1	A coleção	259
5.1.1	Os acervos	259
5.1.2	As denominações dos registros catalográficos	262
5.1.3	Dimensões e materiais	264
5.1.4	A datação e o local	266
5.2	Os desenhos	268
5.2.1	Ambiência e posicionamento das figuras	269
5.2.2	Representações de objetos e condições sociais e de gênero	275
5.2.3	Trajes e tendências de moda	281
	A – Gênero feminino	282
	B - Gênero masculino	291
3ª parte	– Através das janelas	303
Capítulo 6	– O visto e o sentido	307
6.1	Desmontar os estudos, olhando pelas vidraças	311
6.2	Remontar os estudos a partir da luz da janela	329
6.2.1	Materiais, técnicas e temáticas	329
6.2.2	Trajes	338
6.3	Move-se o olhar, desmonta-se o ângulo, o sentido se vê	351
Capítulo 7	– O silêncio dos estudos	371
7.1	A irmandade	374
7.2	Dos sussurros aos indícios	382
7.3	A voz do autor em meio aos silêncios das irmandades	413
Últimas Linhas e Traços		423
Referências		427
Lista de Figuras		431
Lista de Quadros		434

Prefácio

O Jovem Victor Meirelles:

tempos, traços e trajes de Mara Rubia Sant' Anna

O que é então que indica no mar visível, familiar, exposto à nossa frente, esse poder inquietante do fundo – senão o jogo rítmico “que a onda traz” e a “maré que sobe”? Didi-Huberman

No fragmento da obra de Didi-Huberman que serve de epígrafe, a metáfora do mar exprime o caráter dual da imagem, ao mesmo tempo visível e indecifrável. Partindo desse pressuposto, esse livro trata de novos questionamentos sobre a interpretação das imagens. Para tanto, a autora aborda o estudo de um conjunto de aquarelas representando trajes históricos regionais italianos, pelo consagrado pintor oitocentista Victor Meirelles de Lima, produzidos em seus anos de formação. A proposta do estudo foi “discutir as relações discursivas entre os registros artísticos dos ditos trajes tradicionais de uma região, considerando os processos de memória social e as narrativas visuais neles contidos”.

Acompanhei o desenvolvimento da pesquisa de Mara Rúbia Sant'Anna que agora é publicada sob a forma do livro *O jovem Victor Meirelles: tempos, traços e trajes*. Resultando do estágio de pós-doutoramento desenvolvido junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cujo projeto “Olhares românticos entre cores e traços: Victor Meirelles e o Estudo de Trajes Italianos, 1853-1859” foi financiado pelo CNPq. A pesquisa estendeu-se mais além do ano dedicado ao estágio no Rio de Janeiro, prolongando-se por mais dois anos em acervos no Rio de Janeiro, Florianópolis, Paris e Roma.

O livro vem contribuir para a extensa fortuna crítica já publicada sobre o catarinense Victor Meirelles de Lima. Detém-se sobre esse aspecto de sua produção artística, em cuja gramática e escolha temática a autora identifica a influência do purismo italiano e a produção das gravuras de tipos pitorescos e populares muito comuns no período em que ocorreu sua formação no exterior, na Itália e na França.

Ao identificar a relação perversa entre história e imagem, a autora convoca um arsenal teórico que dê conta desse desafio. Mara Rúbia Sant'Anna parte do pressuposto benjaminiano que conceitua a história como lampejo, fragmento. Ao mesmo tempo, ao tomar as imagens como objetos históricos inseridos num processo de transmissão de cultura, articula as metodologias propostas por Warburg e seus seguidores, tais como Panofsky, Cassirer, Baxandall e Gombrich. Opera-se aqui com a noção de anacronismo, entendido como a condição inerente à produção historiográfica.

Sua investigação visa a identificar as aquarelas no contexto da produção de gravuras de tipos humanos que remontam ao século XVI, identificadas como origem da *pathosformel* wargburgiana, ou seja, o tropo visual emocionalmente carregado que se repete em outras imagens.

O contexto de formação, a influência desses regimes de visualidade e as normas estéticas relacionadas com o romantismo europeu são investigados, bem como a produção e impacto dos artistas que possivelmente influenciaram Meirelles.

Sendo o modelo de formação artística ainda vigente no século XIX, a autora reconstrói a história das academias de arte renascentistas, para compreender como se deu a formação de Victor Meirelles. Em seguida, Mara Rúbia reconstrói assim, a dinâmica da intericonicidade que permeia esse aspecto da obra de Meirelles, inscrito numa sequência de imagens entendidas como colagens de aquisições culturais anteriores.

Utilizando a metáfora didi-hubermaniana da porta como sendo a relação dialética do sujeito e imagem, esse lugar ambivalente que o historiador da arte ocupa, o livro se divide em três partes: "Ainda na sala"; "Casa a dentro" e "Através das janelas", com um total de sete capítulos sendo 2 na primeira parte, 3 na segunda e 2 na terceira e mais a conclusão.

Propondo uma hermenêutica da imagem fundamentada nos conceitos Didi-hubermanianos operacionalizados, a obra de Mara Rúbia Sant'Anna contribui não apenas para a história da arte no Brasil, por meio do estudo da obra de Victor Meirelles, seus anos de formação na Itália e na França, mas também para a discussão dos estudos do vestuário e moda no Brasil, ao operacionalizar judiciosamente as imagens e sua relação com os objetos representados.

Desvendados pelo fôlego da pesquisa, muito mais do que estacar à porta, o jogo rítmico das ondas e o fluxo das marés entrevistados, Mara Rúbia empreende um mergulho nesse mar profundo que as imagens evocam.

Niterói, 11 de outubro de 2020.
Maria Cristina Volpi

Preâmbulo ou Átrio

A arte da escritura exige processos de escolhas entre os termos e as ideias, a fim de traçar linhas que se constituem em argumentos, cuja soma vão se fazendo narrativas e que, em determinado momento, transformam-se numa história. Jamais a derradeira, porém a possível mediante o esforço de seleção, de análise e imaginação daquele que a escreve. No esforço do escriba, é necessário o preenchimento de lacunas impostas pelos dados, seus ditos e sugestões. É fundamental associação, interpretação, leituras inúmeras e reflexões que, incessantemente, abrem portas, cuja passagem exige a coragem, mas também a ventura de avançar pelo desconhecido, entabulando possibilidades de formular um passado mediante os impulsos do presente. O mais curioso e instigante de constatar é que, após o limiar dessa porta, não há um enredo constituído, móveis dispostos, personagens posicionados, mas um vão, algumas paredes solitárias – marcos temporais e espaciais – e, nas mãos de quem atravessou o batente da porta, dois baldes: num, fragmentos documentais de uma época provindos do acervo dos museus pesquisados, muitos desenhos coloridos e em preto e branco, trajes confeccionados por motivos outros, centenas de narrativas construídas por outros escribas; e, no recipiente da mão direita, uns quantos de pressupostos teóricos, metodológicos e algumas categorias centrais. Da maestria de misturar os conteúdos dos baldes, o que era uma sala vazia se transforma, gradativamente, numa peça específica, na qual surge, suavemente, aquilo que ao preenchê-la diz em que ela se torna. Esse é o meu ofício de historiadora, uma pintora de quartos, não de quadros. Pois não se trata de ficção, mas de uma aparição, constituída mediante meus poderes de relampejar no presente as frestas do passado daqueles que lá viveram e cujo acesso me foi possível pelos rastros deixados de suas existências na documentação farta de que dispus.

Neste esboço introdutório, já posso anunciar que num canto deste quarto, onipresente, está um catarinense, nascido em 1832 numa família de origem portuguesa e dedicada ao comércio nas imediações da igreja matriz da cidade de Desterro. Para onde quer que se olhe, veem-se figuras desenhadas, as mais interessantes em aquarela, portando trajes que se reconhecem como de outros séculos. Há mesmo trajes em tecido que perambulam como lanternas, para que se possa ver com mais atenção o que as figuras desenhadas vestem. Não se pode

deixar despercebido outros tantos ditos que se colocam como camadas sobre essas imagens. Ou seriam lentes, que as ofuscando, permitem vê-las? Também, como um piso que sustenta todas as pranchas, devem-se observar os museus e suas ações de conservação, catalogação produção de memórias sobre tais figuras desenhadas. Diante de tudo isso, não é apenas um quarto que se tem à frente, mas, uma casa inteira. Se toda casa é abrigo, também é limite. Igualmente toda casa é lugar e marca existencial. Seria um livro uma boa casa para imagens centenárias?

Assim, o que era um quarto vazio se abriu para uma casa, a casa para um lugar de existência, e todo meu esforço é de preencher, pouco a pouco, cada canto para que, você, leitor, tenha a sensação, ao fechar este livro, de que o quarto ou casa não poderiam ter ficado mais bonitos.

Mãos carregadas, pé direito à frente, respiro profundo e lá vamos nós.

Introdução: **De um projeto ao percurso**

Desde o começo do século XXI minhas pesquisas e orientações de trabalhos acadêmicos se concentram em torno das questões da imagem: suas possibilidades de agenciar o social, construir percepções de mundo, formatar discursos e ideologias e, portanto, de ser um objeto histórico. Inicialmente, o artefato pesquisado foram os anúncios publicitários e editoriais de moda, compostos de imagens propositadamente produzidas com a intenção de agenciar seus consumidores visuais, o que compôs uma parte de minha tese de doutoramento em História (2005, UFRGS). Contudo, ao longo dessa jornada, fotografias familiares, memórias de idosos, coleções de moda, produções cinematográficas e de figurino, o ensino das artes, o livro didático, o bordado, a modelagem de formas, a produção artística russa, os processos de criação e outros tantos temas vizinhos adensaram o escopo trabalhado no âmbito visual. Em meio às preocupações com a imagem sempre presente, também o tema da liberdade e do vestuário, bem como o do magistério de história da moda no ensino superior do sul do Brasil foram sendo entrelaçados na produção acadêmica realizada.

Em 2016, foi apresentado um projeto de pós-doutoramento para a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a proposta de investigar a coleção “Estudo de Trajes Italianos”, realizada no século XIX pelo artista Victor Meirelles, a fim de discutir as relações discursivas entre os registros artísticos dos ditos trajes tradicionais de uma região, considerando os processos de memória social e as narrativas visuais neles contidos. Alimentando a discussão, entrecruzaram-se questões, tais como a norma estética da época, a relatividade dos processos de visualidade e as apropriações dessas narrativas visuais no modelo disciplinar e formativo dos artistas, sob os auspícios do Romantismo europeu. É dessa pesquisa que nasceu este livro.

Naquele projeto, o objetivo geral era “analisar as relações discursivas na produção artística do Estudo de Trajes de Victor Meirelles, cotejando os regimes escópicos¹, a memória social e as narrativas visuais”, que se desdobrava nos seguintes objetivos específicos: (1) realizar minucioso levantamento de estudos de trajes desenvolvidos por Victor Meirelles, inventariando as pranchas do conjunto, meios e modos de produção, circulação e preservação das mesmas na atualidade;

1 Termo cunhado por Christian Metz, apud MENEZES, 2003.

(2) analisar a dimensão artística (criatividade, adequação à norma estética vigente [Romantismo], submissão às possibilidades técnicas de representação) na produção do Estudo de Trajes; (3) discutir os processos de visualidade e de memória social manifestada pelas intericonicidades existentes e implicados na construção de uma narrativa vestimentar sobre o século XIX; e, (4) evidenciar as relações discursivas existente na narrativa visual apresentada pelos estudos de trajes analisados, considerando a poética do estudante Víctor Meirelles.

O tempo do pós-doutoramento se encerrou, porém não a pesquisa, tendo em vista a abrangência de todos os objetivos específicos e, especialmente, a extensão do corpus documental que se adensou com duas viagens realizadas à Europa – dezembro/janeiro de 2017 e junho de 2018.

Alguns artigos foram escritos e submetidos para publicação, várias comunicações orais a respeito do tema também foram realizadas, especialmente a feita em Hong Kong durante a 9ª Conferência Internacional da Imagem e a ocorrida em Holanda, durante a reunião do Comitê de Indumentária do ICOM, na cidade de Utrecht. Das publicações realizadas, destacam-se o texto sobre as figuras masculinas representadas por Víctor Meirelles na Revista de História da USP (agosto, 2019) e a síntese das hipóteses sobre as motivações do pintor na produção das pranchas estudadas, publicadas em Illinois (USA) na Revista The Image (maio, 2019).

Essa descrição dos momentos que levaram ao conteúdo deste livro serve para contextualizar a sua produção e a autoria, cujas concepções teóricas perpassam a história – como não poderia deixar de ser –, a crítica de arte e os fundamentos de uma sociedade que se produz como encontro de sujeitos sócio-históricos em permanente confronto dialético. Daí provêm os termos do título: a ideia de um jovem Víctor Meirelles, de 21 anos, é o primeiro equalizador da análise, seguido dos termos plurais: tempos, traços e trajes, pois nenhuma destas categorias é entendida como unidades homogêneas, estáveis em correspondência a uma realidade palpável. Afinal, o tempo do calendário não se estagna nas experiências sociais que o atravessam, trazendo o passado e o presente na enunciação de um projeto de futuro; menos ainda, a representação constituída de traços inúmeros pode ser aclamada como inocente, puramente técnica, pois as marcas deixadas no papel falam da mão de seu produtor e também de muitos outros sujeitos manifestados em todas as referências sociais e históricas que compuseram o artista. Conseqüentemente, os trajes que sintetizam o conjunto de signos produzidos, a partir de um modelo consensual de corpo humano, são os próprios personagens nesse tipo de trabalho artístico que se estuda.

A análise parte da concepção do fazer histórico atravessado por temporalidades diversas e intervenientes. Entende-se que, diante da imagem, a ação de olhá-las nos provoca evocações do visto e, por isso, diante do que

vemos relações discursivas se impõem entre tempos distintos (DIDI-HUBERMAN, 2015). É sobre um ritmo de três tempos distantes e distintos, mas sobrepostos e intervenientes, que a pesquisa se desenvolveu. Estas relações discursivas são propostas entre um sujeito/tempo passado que produziu mediante intericonicidades e intertextualidades próprias de sua formação e época – Victor Meirelles; um agente/tempo presente que armazena, cataloga, conserva e possibilita o acesso no agora – museus Victor Meirelles e Nacional de Belas Artes, colecionadores; e um resultado/tempo perene, quantificável e palpável, sobre o qual referentes indicam uma presença, um trabalho e um valor estético, histórico e cultural – as 170 obras que compõem o corpus desta pesquisa, sendo 104 pranchas coloridas, pertencentes aos Museus Victor Meirelles e ao Nacional de Belas Artes e de alguns colecionadores particulares, completadas por mais 66 registros catalográficos de desenhos em preto e branco e de tamanhos e títulos diversos.

Diante da coleção objeto da pesquisa, observam-se figuras femininas e masculinas pintadas com cuidado e com minuciosa atenção aos trajes. A maioria das pranchas é de aquarelas, feitas sobre papel, em torno de 20,0 por 30,0 cm de extensão. Predominam as figuras femininas, muitas frontais, outras de lado e sentadas ou de pé que, supostamente, representariam um tipo humano próprio da península itálica. Ao observá-las, não há um estranhamento, mas uma identificação rápida e fácil dos gêneros humanos e de traços e volumes que representam trajes e adereços localizados temporalmente no século XIX ocidental e que precisam ser problematizados.

Logo, inúmeros fundamentos teóricos foram entabulados para ultrapassar a superfície das pranchas observadas.

Walter Benjamin (1987) trata da história e da imagem aproximando-as, a fim de estabelecer uma compreensão da precariedade e limites de cada uma delas. Se a história é um lampejo do passado provocado pelo olhar do presente, a imagem é a fixação deste presente fragmentário e limitado pelo seu próprio suporte no passado.

Raul Antelo (2010, p. 09) nos diz que a “a imagem é cinza”, ou seja, o resíduo de um fogo que se extinguiu: o do fato, da emoção, do impulso do artista a produzir aquela imagem; e como cinza é indicio do que existiu, e como cinza ainda existe a provocar o fogo latente que possui. Dubois (1994) diz o mesmo ao pensar as fotografias. Para o autor, as imagens fotográficas não passam de indícios de uma relação de exposição e desejo de exibição que permaneceram gravadas no papel e meio químico que a produziu.

Benjamin também dedicou um konvolut para pensar a moda em seu trabalho sobre as Passagens (2006). A noção de moda construída em meio a versos de Apollinaire, como uma dama caprichosa da morte que se alimenta da infinita

esperança do novo, renascendo com tanta velocidade quanto a que a faz morrer², Walter Benjamin define a experiência do tempo moderno a partir do próprio movimento de cobrir os corpos, constantemente, de maneira diferenciada: como “a moderna medida do tempo” (BENJAMIN, 2006, p. 907). Todavia, se as reflexões benjaminianas se fizeram no contexto da produção de tendências de moda e seu consumo na Paris do começo do século XX, a proposta dessa pesquisa se estendeu para outro campo de discussão – a produção de um saber histórico sobre o vestir, as tradições artísticas ligadas ao típico e regional que, em meio à pintura de gênero, registrou, por meio do vestuário, os tipos sociais, enfim um gênero de moda firmado em imagens e suas poéticas.

Entende-se, portanto, imagens e descrições como fragmentos de um passado, indícios de um vivido, tantas vezes tomados como um todo indiscutível; símbolo ou ícone de uma experiência social em relação ao vestir e, nessa perversão entre histórico e imagético, situa-se o foco principal das análises e discussões desenvolvidas.

Didi-Huberman alerta categoricamente que uma das atitudes que temos diante da experiência do ver é de torná-la um ato de crença, ou seja, uma “verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea, mas autoritária” (1998, p. 41).

Enfim, a imagem nunca é. Ela está nessa relação entre o que vemos e o que nos olha e, por isso, para uma historiografia firmada numa concepção de verdade, a imagem nunca foi um objeto confiável ao historiador. Curiosamente, os livros mais consagrados sobre a história da moda, como o de James Laver (1989) e de François Boucher (1987), são livros historicistas e produzidos a partir de imagens artísticas, peças museológicas e escassas descrições de trajes antigos (SANT’ANNA, 2010).

Alertam Bernadete Flores e Ana Lucia Vilela que “o historiador que se dedica às imagens tem que lidar com um engano redobrado: o da imagem e aquele da escrita; da própria escrita e da escrita sobre arte e imagem que fazem parte da vida e da sobrevivência da arte” (2010, p. 13).

Destacados os aspectos relevantes, cabe, então, elucidar a importância das relações entre memória e imagem na construção da narrativa visual.

Desde a obra inaugural de Jacques Le Goff, Roger Chartier e Jacques Revel “A História Nova” de 1978 (1998), a memória e a construção historiográfica se modificaram no mundo acadêmico. Os dez artigos, que compõem a obra, têm em comum uma concepção de memória firmada em Maurice Halbwachs que difundiu a noção de que a história seria uma, enquanto a memória será sempre

2 Curiosamente estes aforismos de Walter Benjamin se inspiraram no ilustrador Grandville. Ver texto a respeito em: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/033A7.pdf Em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/SantAnna_Mara%20Rubia.pdf

múltipla, tanto quanto há diferentes grupos sociais, tendo cada um sua própria temporalidade. Logo, a memória social – entendida sempre como coletiva – se constrói pela diferença e com ritmos distintos de tempo; a história, ao contrário, esforça-se em suprimir a diferença e a unificar os tempos, congelando-os numa narrativa que satisfaz a lógica e a racionalidade impostas pela argumentação do historiador. A esta denúncia de Halbwachs, a nova história reagiu, buscando uma solução ao constatar a veracidade da equação construída entre memória e história pela concepção positivista ou historicista da História.

Com Pierre Nora (1997), a discussão se aprofundou e, ao invés de se dar por vencida, a produção historiográfica passa a considerar essa diligência, ou seja, entender que a produção historiográfica deve considerar a memória com seu caráter múltiplo, a fim de inquirir o passado a partir de inquietações do presente: tempo no qual as cinzas desse tempo vivido são sopradas para gerar meios de diálogo sobre as escolhas entre lembrar e esquecer as experiências sociais pesquisadas. Com um tom de ironia Hartog afirma, sintetizando o pensamento de Nora: “Nossa história não é mais aquela, ela que agora só é ‘história, vestígio e triagem” (HARTOG, 2013, p. 162).

Num ato antropofágico, a história se aproxima da memória reconhecendo sua dívida com esse repositório do vivido e, ao mesmo tempo, se obstina a converter todo o vivido num acervo infinito e indestrutível de memória coletiva. A monumentalização dos artefatos culturais, pequenos ou grandes; a construção de significações históricas densas das experiências cotidianas e quase irrisórias numa pretensão de micro-história; e o reconhecimento de sua condição de metalinguagem permanente fazem com que a produção historiográfica contemporânea se autorize a comer de si mesma, ou ao menos rir de sua precariedade, e converter o que, potencialmente, seria esquecido numa lembrança permanente e alimentada pela vitalidade inesgotável do sopro midiático: programas televisivos, documentários inúmeros, arquivos de história oral; fascículos de história para todas as idades, adaptações de personagens históricas para o cinema, televisão e literatura ficcional, entre outros.

Nesse processo de memória social denso, a intericonicidade se apresenta recorrente e inseparável das poéticas imagéticas.

Intericonicidade é conceito desdobrado daquele desenvolvido pela Análise do Discurso: o de intertextualidade, a qual consiste no fato de a palavra e seus agrupamentos discursivos estarem contidos em outros discursos anteriores, que são, às vezes, reconhecidos facilmente ou se encontram generalizados. Segundo Jean Pirotte, “como todo texto, toda imagem se inscreve em uma sequência de imagens, emprestada de um contexto sociocultural, toda imagem é ‘colagem’ que

se baseia sobre as aquisições anteriores”³ (2002, p.21). Tal possibilidade da imagem se dá porque ela, como os textos, é dialógica em sua produção e recepção (Ver JAUSS, 1979).

Exatamente dentro desse escopo, entre memória e história, se apresenta a imagem. Em toda criação pictórica e visual encontram-se, de alguma forma, motivos, temas, pontos de vista, coloridos e técnicas de outras experiências visuais que, consciente ou inconscientemente, integram-se na nova proposta visual e, por isso, como também afirma Pirotte: “Toda imagem deve ser olhada à luz da memória iconográfica. Toda produção icônica deveria ser considerada como essas matrioscas russas”⁴ (Ibidem).

Na tradição acadêmica europeia, história e história da arte são áreas de conhecimento distintas, constituídas por formações diferenciadas. Por muito tempo, mesmo com a inauguração da nova história, as imagens ficaram num universo à parte da história. Jadoule (2002) e Haskell (1993) destacam, em suas obras, o distanciamento entre historiadores e imagens ou o uso inapropriado delas pela maioria deles. Todavia, no campo da história da arte, desde Warburg, as análises propostas por sua metodologia, seguida por seus continuadores, como Panofsky, Cassirer, Baxandall e Gombrich, apresentou-se como uma investigação sobre as fontes das imagens, ou seja, elas eram, de partida, entendidas como objetos históricos, inseridas num processo de transmissão de cultura.

Agamben (2004) propõe três caminhos abertos a partir de Warburg para discutir a imagem no âmbito histórico: um primeiro seria o mais tradicional e difundido, o do estudo iconográfico aplicado por Panofsky e outros discípulos da história da arte; o segundo, com desdobramentos mais filosóficos, parte do paradigma indiciário e entende a imagem como índice e, nesta condição, atribui a ela a função de criação de um mundo intelectual que substitui a realidade. Cassirer se destaca nessa abordagem. O terceiro e mais contemporaneamente explorado, é aquele que entende a imagem como agente social e cultural num sentido amplo. Diferente do segundo caminho, a imagem não propõe um mundo à parte, mas interage no mundo real, sendo ela própria parte desta realidade social, independente de seus referentes. Mesmo quando se contenta em reproduzir o real – como no caso das fotografias ou das imagens médicas (Ver JOLY, 1996) – enquanto síntese desse outro, a imagem é outra coisa e, como tal, conforme seus suportes, meios de difusão e consumo, ela tem vida própria e condições únicas de agenciar o social, isto é, de propor uma forma de interação no mundo. Agamben (2004) vai denominar essa terceira via como “ciência sem nome”.

3 Original : « *Comme tout texte, toute image s'inscrit dans une suite d'images, emprunte à un contexte socioculturel; toute image est assemblage se basant sur les acquis antérieurs.* »

4 Original: « *Toute image doit être regardée à la lumière de la mémoire iconographique. Toute production iconique devrait-elle être considérée comme ces matriochkas russes (...)* »

Da Itália à França, tem-se George Didi-Huberman como nome de primeira ordem no mundo acadêmico dessa abordagem, trilhando o caminho aberto por Warburg, de que ele próprio se diz herdeiro, assim como os de Walter Benjamin e Michel Foucault. Gombrich (1993), entre o segundo e terceiro caminho, abriu uma trilha que considera os aspectos psicológicos da relação do sujeito social e as imagens, o que foi desconsiderado nesse estudo.

Em todo esse percurso, uma questão se destaca: a do anacronismo. Tradicionalmente, ele foi considerado um perigoso inimigo do trabalho de análise do historiador. Na atual linha de pensamento, o anacronismo é inerente ao fazer histórico, assim como o engano é inerente à imagem. Nos termos de Jacqueline Lins, Warburg propôs “um novo modelo de história tendo em vista o anacronismo: um novo modelo de temporalidade, uma nova forma de colocar a imagem no centro de todo o pensamento sobre o tempo” (LINS, 2010, p. 108). Portanto, sendo o anacronismo uma condição *sine qua non* de qualquer produto historiográfico, uma metodologia possível de ser aplicada é a de montagem, entendida como narrativa desenvolvida a partir de confrontos que mediam o estabelecimento de relações entre aspectos, às vezes inusitados, como se estabeleceu diante do Estudo de Trajes Italianos de Victor Meirelles.

Warburg consagrou seu método construindo painéis nos quais diferentes imagens, postas lado a lado e umas abaixo de outras, formavam um atlas, por ele denominado Mnemosyne. Gombrich (2003), ao relatar como desenvolveu o seu famoso livro de História da Arte, deixa evidente que utilizou este mesmo método, contudo sem entrar em preciosismos metodológicos, como Agamben o faz em seu livro “Aby Warburg e a ciência sem nome” (2005). Nos termos de Warburg, “Entre a apreensão imaginária e a visada conceitual, está o tateio no manusear do objeto, com o subsequente espelhamento na escultura ou na pintura, que se usa denominar “ato artístico” (1929/2015, p. 365). Desse modo, a metodologia da montagem é um “tateio no manusear do objeto”, algo quase impreciso, às escuras que, todavia, leva a algum engano pela falta do olhar direto, da luz iluminadora, permitindo, por outro lado, através da sensação tátil atenta, identificar as dobras, as partes impenetráveis pelos volumes que se apontam e, como resultado dessa percepção curiosa, ocorre o conhecimento mais visceral e complexo do objeto manuseado. Ao longo do processo de manuseio do objeto de pesquisa formulado, o tato foi menos prescindível do que a audição, cuja fixação lenta e contínua no processo de olhar deixou fluir camadas complexas de associações.

Em suma, nesta proposta de trabalho, duas categorias se impõem: a iconologia do intervalo e a pathosformel. Se a primeira é a própria vantagem da montagem que se constrói por anacronismo e desejos de interpretação, a segunda é o reposicionamento destes intervalos e colagens numa dimensão histórica.

Didi-Huberman deixa bastante evidente a aplicação desta metodologia ao estudar o diário de Bertolt Brecht. Em seis partes, seu livro "Quand les images prennent position" (2009) começa com a posição de Brecht, sua condição de exilado, as possibilidades de construção de seu diário. Nas duas partes seguintes é feita a desmontagem, começando pela observação do estranho e depois pelo desfazer da aparente ordem. A parte 4 e 5 se constitui no esforço da montagem, considerando as forças políticas que agiam sobre, com e por Brecht e os confrontos entre história e memória, a partir desse mesmo personagem e seus contemporâneos. Ao final, a discussão da condição incontornável do historiador e dos sujeitos sociais diante das imagens serve de conclusão.

Nessa obra de Didi-Huberman, são descritas a montagem e sua íntima dependência com a iconologia do intervalo:

A montagem é uma exposição de anacronismos em que nela mesma se procede uma explosão da cronologia. A montagem vasculha nas coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas (...). É nesse intervalo criado pela movimentação que o "fundo" se revela (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 133-134)⁵.

Segundo José Emilio Burucúa, pathosformel é:

Um conglomerado de formas representativas e significantes, historicamente determinado no momento de sua primeira síntese, que reforça a compreensão do sentido do representado mediante a indução de um campo afetivo, aonde se desenvolve as emoções precisas e bipolares que uma cultura destaca como sendo a experiência básica da vida social⁶ (BURUCÚA, 2010, p. 20).

Pirotte (2002), no contexto de uma vertente belga de estudo da imagem, como visto antes, considera que toda imagem está contida de uma intericonicidade, assim como os textos escritos são alimentados por intertextualidades. Na proposição deste segmento teórico, a metodologia de investigação da imagem dialoga com as teorias da estética do efeito de Iser (1996) e com a teoria da recepção de Jauss (1979), destacando que nenhuma imagem se constrói autonomamente e nem abarca um processo de interpretação, sem dispor desse universo de existência que a antecedeu longinquamente e que continua no presente a permitir o acesso às imagens que sobrevivem.

5 Original : *Le montage est une exposition d'anachronies en cela même qu'il procède comme une explosion de la chronologie. Le montage tranche dans les choses habituellement réunies et connecte les choses habituellement séparées (...) C'est dans l'intervalle créé par ces déplacements que l'« arrière-plan » se révèle.*

6 Original: *Un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social*

Pautada nesses fundamentos teóricos e partindo da metodologia da montagem, o presente livro se divide em três partes: "Ainda na sala"; "Casa a dentro" e "Através das janelas". Títulos metafóricos que compõem imagens de um ser em relação a um espaço, não qualquer espaço, mas a casa, esse abrigo e lugar de encontro de sujeitos próximos, mas nem sempre íntimos. Em conexão com o preâmbulo, as partes vão desenhando sentidos que não têm pretensões de categorias ou noções teóricas, apenas convocar a imaginação do leitor e fazê-lo encontrar prazer na leitura. Sem tal prazer, o conteúdo trabalhado ficaria encerrado na clausura destas páginas, pois somente na experiência prazerosa do texto, ele se constitui na consciência do leitor, já ensinou Wolfgang Iser (1996, p. 51).

A casa que se metaforiza nas partes do livro, talvez reflita o momento histórico do isolamento social gerado pela pandemia mundial de 2020, em que há seis meses a autora se divide entre a casa e o livro, as telas e as escritas, sentindo impressões de presenças ausentes, de antepassados, conversando com figuras em papel e em telas, a maior parte do tempo.

Assim, se estrutura cada parte e seus sete capítulos. Seguindo por certa linearidade temporal, as abordagens da coleção Estudo de Trajes Italianos de Victor Meirelles são desenvolvidas. Inicialmente, no capítulo I é discutida a formação artística oferecida no século XIX, refletindo sobre a tradição que cercava tal formação, o que se fez remontando ao Renascimento e à elaboração dos preceitos acadêmicos da arte que a separaram do campo do artesanato. Os professores italianos e franceses do pintor catarinense são convocados para a discussão construída.

No segundo capítulo, considerando a tradição formativa clássica dos artistas, constituiu-se um inventário de outros pintores que desenvolveram estudos de trajes desde o século XVI, tendo em mente que o Romantismo, do século XIX europeu, não foi uma ruptura diante dessas preocupações temáticas, mas um reforço pela dimensão política da memória e identidade nacional. Também nesse capítulo se revê o que se convencionou entender como traje folclórico, nacional ou regional, a fim de justificar a denominação adotada de traje histórico.

Iniciando a segunda parte do livro, adentrando a casa, através do acesso a fontes primárias, secundárias e tecendo muitas elucubrações, o capítulo terceiro discute sobre a produção de memórias a respeito da vida e produção artística de Victor Meirelles. São arrolados os biógrafos, as exposições e catálogos que compuseram, ao longo do século XX, uma imagem de homem e artista para o catarinense ilustre.

O capítulo quarto se incumbe de apresentar, em minúcias, a coleção, objeto central de análise. Por mais incontáveis que sejam as combinações de montagem possíveis das pranchas e suas figuras, o esforço é de ver por meio dos sentidos o que elas elaboram no intelecto que as percebe. As 104 pranchas coloridas que

compõem a coleção Estudos de Trajes Italianos são dessecadas por meio de oito categorias de análises. Discussões sobre sua condição de catalogação são realizadas, assim como seu conteúdo pictórico serve de ponte para estabelecer relações entre a história do traje convencional para o Ocidente do século XIX, entre outras questões.

No quinto capítulo, as folhas e desenhos em grafite são trazidos para a discussão, estendendo a análise da obra de Victor Meirelles para além de sua viagem a Roma em 1853. Esse capítulo guarda, sobretudo, grandes surpresas no cotejamento da potência do desenho para a compreensão da poética do artista, extrapolando a compreensão da produção de Meirelles sobre trajes italianos.

Na derradeira parte, um voo teórico mais ousado é realizado, tendo como ponto de visão o interior da casa do objeto de pesquisa constituído, iluminado pelas janelas de outros artistas e suas produções de estudos de trajes. Os mesmos artistas abordados no 2º capítulo se reapresentam para desmontar a coleção de Meirelles e remontá-la, considerando a construção da memória social sobre o vestir no Ocidente e, não apenas, como artefato historiográfico. Sobretudo, ousadamente, as narrativas do vestir são apreendidas como constituidoras dos sentidos de um corpo vestido como a condição do humanismo moderno, em que seres do parecer ou sujeitos-moda são fermentados (SANT'ANNA, 2007, p. 95). É neste capítulo que o pathosformel se manifesta, ao ser percorrido – na velocidade da luz – de Israel van Mecknem a Ibrahim Sued.

Finalmente, no capítulo sétimo, é trazido à baila o que os acervos, por meio de suas classificações e armazenamentos, não permitem ver de antemão na produção das pranchas de Victor Meirelles. Ouvindo silêncios, discutem-se as continuidades ou irmandades entre os trajes de diferentes pranchas, suas condições de esboços ou fases distintas de um mesmo objeto de desenho. Por um engenho do olhar, que pausa, ouve, aufere e questiona, algumas figuras colocadas lado a lado são trazidas para compor narrativas visuais que ecoam as memórias contidas dos processos artísticos de Meirelles em suas pranchas de trajes.

Cada capítulo tem seu próprio objetivo que se desdobra da natureza de seu conteúdo. Entretanto, todos os capítulos estão a serviço do objetivo geral deste trabalho que é de dar complexidade à singeleza da obra Estudo de Trajes Italianos de Victor Meirelles, fazendo-a reverberar nas condições das narrativas visuais produzidas e nas memórias concatenadas sobre o vestir e o humano para o Ocidente.

Da mesma forma, tangencialmente, coloca-se em discussão a ação museológica aplicada às pranchas, em que sistemas de catalogação e conservação alteram os meios de pensá-las e discuti-las, bem como ideários políticos e ideologias ficam subentendidos na existência dos objetos conservados. Neste

ponto, o próprio estatuto das produções “menores” é entendido como limitador da discussão permanente de alguns sentidos para as imagens.

Após esse longo périplo, espera-se que as brasas da coleção de trajes italianos estejam bem fumegantes, a fim de encurralar a própria história da moda tradicional e estagnada em narrativas lineares e autoritárias. Fundamental é permitir que ao descentralizar uma narrativa do vestir para o século XIX, haja possibilidades de ver mais além, entre outros tempos, traços e trajes, a nossa própria humanidade significada por sua aparência, por sua condição de um corpo vestido.

Bate-se à porta.





Ainda na sala



1ª parte

Como uma visita meio encabulada e ansiosa, sentada à sala de alguma casa, esse livro começa. Sobre a mesa, quase próxima, fotografias distribuídas prometem histórias.

Nessa mesa repleta de fotografias 10,0 x 15,0 cm, onde 104 pranchas coloridas estão reproduzidas, inúmeras perguntas volitam no ar. E talvez pela imprecisão das respostas, mas, principalmente, pela soledade de cada figura representada, o que impregna os sentidos são os silêncios dessas imagens; cada imagem feminina ou masculina parece dobrar-se sobre si mesma, conter mistérios e deixar nossos desejos de saber mais entre brumas. Então, só o método nos salva (FERRO, 1989). É preciso desmontar e remontar (DIDI-HUBERMAN, 2008), encontrar conexões, construir pontes, apontar sentidos mesmo que nunca se possa ultrapassar o limiar dessa porta (DIDI-HUBERMAN, 2010) e nem deixar de ouvir o rio caudaloso que corre embaixo, provocando imagens dialéticas mediante proposições críticas.

A primeira parte do livro é composta de dois capítulos: “A formação do artista no século XIX – a permanência da tradição” e “Narrativas da tradição”. Ainda sentada ao sofá, as imagens permanecem sobre a mesa. É preciso aguardar, veem-se imagens, ouvem-se vozes, imaginam-se coisas.

A formação do artista no século XIX



Capítulo 1

A formação do artista no século XIX: a permanência da tradição

O autor d'A 1ª Missa do Brasil (1861)¹, d'A Batalha dos Guararapes (1881)², de Moema (1866)³, como de tantas outras telas que compõem o acervo brasileiro de pintura histórica ufanada em exposições, prédios públicos e livros didáticos, Victor Meirelles de Lima (Desterro, 1832 – Rios de Janeiro, 1903) possuía uma formação artística usufruída a partir de 1847, que simboliza um processo de artísticidade (PAREYSON, 1989) do período. Tal formação já foi citada em muitos estudos que se centraram sobre essa figura tão querida aos catarinenses, contudo a presente proposta se estende por outros caminhos.

Ao se partir da discussão da formação obtida por Victor Meirelles como pensionista na Europa, obrigatoriamente, se percorrem diferentes eixos dessa experiência social: a estrutura das academias e formação do artista no período; os estilos, escolas artísticas e a confrontação de normas estéticas que se alteravam na Itália e França e até na Alemanha e Inglaterra, que não foram visitadas por Meirelles; e, ainda, os artistas professores que são, recorrentemente, mencionados como responsáveis por essa formação, bem como outros que se destacavam no período e se tornaram, conseqüentemente, modelos a serem seguidos ou questionados por Meirelles.

Vê-se, de imediato, quanta complexidade: de tempos sobrepostos e intervenientes; de forças sociais e culturais que se interpõem diante da formação obtida e, ainda, as possibilidades de análise e conclusão desta autora. Todavia, enfrenta-se o desafio com o objetivo de investigar o percurso formativo do autor

1 Óleo sobre tela. 270,0 x 357,0 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/primeira-missa-no-brasil-v%C3%ADtor-meireles/IQFUWbm_Wu1XaA. Acesso em: 28/02/2020.

2 Óleo sobre tela. 500,0 x 925,0 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <https://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/67-batalha-dos-guararapes.html>. Acesso em: 27/02/2020.

3 Óleo sobre tela. 196,5 x 130,0 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/moema/XAGkidat7Mljng>. Acesso em: 28/02/2020.

do estudo de trajes, a fim de identificar as relações com sujeitos e modelos que perpassam a execução das pranchas.

Na base de um texto se tem o emissor, a mensagem, o canal, o código, o contexto e o receptor, como nos ensina Jakobson (1985). Interessa menos o emissor, enquanto um sujeito isolado e autônomo. Não se entra na questão da intencionalidade do autor, por entendê-la fixada num instante fugaz da criação. Nas dobras de tempo que é possível alcançar, **o dito**: as pranchas com suas intericonicidades (PIROTTE, 2002) e intertextualidades; **o leitor** (ISER, 1996): o contexto presumível das ideologias da época; **e o como foi dito**: os cânones acadêmicos e artísticos do período. Essas são as bases que estabelecem as relações discursivas investigadas entre tempos sobrepostos e intervenientes, objetivo geral deste capítulo.

Assim, durante dois meses de pesquisas realizadas na Itália e França, buscaram-se pistas da formação que o pintor brasileiro tivesse encontrado no além-mar. Apenas nos *Archives Nationales de France*, que guardam os documentos da *École de Beaux Arts de Paris*, encontraram-se os documentos relativos à condição de Victor Meirelles como aluno dessa instituição. A despeito dessa pobreza de documentação comprobatória da vinculação do pensionista brasileiro às academias europeias, foi possível encontrar muitos documentos antigos que tratavam do funcionamento das academias de Belas Artes e ainda textos de época, apontando a compreensão, no período, do que seria o ideal de formação e estilos artísticos. A partir, dessa pesquisa bibliográfica e documental se concluiu o quão forte foi a presença das normas estéticas do Romantismo na formação oferecida pelas academias.

Porém, sem pressa, inicialmente aborda-se a estrutura das academias e analisa-se a exigência, ou não, do aprendizado do panejamento e da representação dos costumes nesta formação, o que deveria se refletir nos estudos de trajes analisados. Em seguida, trata-se das normas vigentes e dos debates em torno delas por grupos distintos, contrapondo suas proposições à produção estilística de Meirelles, observada nas pranchas. Confrontam-se, neste aspecto, o romantismo, o grupo dos nazarenos e dos puristas, a importância das paisagens e dos tipos humanos. Na continuidade, nos subtítulos quatro e cinco, são analisados os percursos de aprendizagem, tanto em Roma, como em Paris e, por esta razão, as biografias dos professores, como Minardi e Consoni da Academia de São Luca; Cogniet, Horace e Carle Vernet, Gastaldi, da ambiência parisiense, são colocados em pauta. Finalizando, são apreciadas outras inspirações que podem ter atingido Victor Meirelles, talvez de forma tangencial, como as possibilidades entrevistas com as viagens pela Itália, recomendadas por Araújo Porto-Alegre; o possível contato com a efervescência florentina dos 1850, bem como as gravuras de Pinelli (italiano) e de Gavami (francês), ilustradores importantes de tipos populares por época; além do próprio Debret, cuja influência na formação oferecida no Brasil é indiscutível para a primeira metade do século XIX.

Todos esses sujeitos sociais: professores, ilustradores e outros artistas são pensados como matrizes dialógicas da produção de Meirelles.

1.1 A formação acadêmica

A fim de compreender-se a formação que Victor Meirelles recebeu, torna-se necessário recapitular o processo de criação das instituições de ensino das artes, do século XV ao XIX na Europa, pois, apesar de todos esses séculos, o processo se mostrou muito semelhante.

Veja-se, brevemente, o percurso histórico das instituições que acolheram Meirelles, lembrando que a criação de academias de arte é algo moderno, nascido após o humanismo europeu e a separação da arte do universo da produção artesanal.

A primeira Academia moderna de que se tem notícia é a patrocinada por Cosme de Médici (1389-1464) que, em 1438, "reabre" a Academia de Atenas, centro de efervescência filosófica da Antiguidade, em que Platão e tantos outros fundaram o pensamento ocidental. Marsílio Ficino (1433-1499) protegido dos Médici, em Florença, a partir de 1460, fez florescer o conhecimento do pensamento clássico, o que constituiu a chamada Academia Platônica (PEVSNER, 1999), centrada no renascimento filosófico das obras de Platão. Todavia, a denominação de academia de arte é mais bem apadrinhada pela instituição criada por Vasari (1511-1574), já no século XVI, em 1563: Academia de Desenho de Florença, cujo primeiro diretor foi Michelangelo (1475-1564), acompanhado de 36 artistas. A instituição da escola formalizou e regulamentou a formação do artista que, até então, acontecia de maneira livre, na condição de aprendiz de grandes mestres. Giorgio Vasari desenvolveu o ofício de artista, como diversos artesãos aprendiam sua arte, a partir da condição de educandos. Todavia, com a fundação da Academia e a contínua produção de tratados de arte, como o famoso livro "A vida dos melhores pintores, escultores e arquitetos", 1ª edição de 1550, a formação do artista toma rumos próprios.

Fig. 1: Giorgio Vasari. A vida dos melhores pintores, escultores e arquitetos, 1550, página de rosto⁴



Fonte: *Bibliothèque Nationale de France, Département Réserve des Livres Rares*, RES-K-735⁵.

Na Academia de Florença, encontravam-se aprendizes do desenho, cujo domínio era entendido como meio de uma formação artística que viria, no decorrer dos anos, pelo exercício da cópia e a obediência às diretrizes técnicas. Por isso, somente quando a teorização sobre o desenho foi estabelecida, é que se pode falar num aprendizado e num propósito acadêmico de formação de artistas. Tais teorias da representação nasceram com os grandes artistas do Renascimento e formularam, cognitivamente, uma estratégia que distanciou o artesão do artista.

Na medida em que o desenho se complexou e foi firmado em teoremas e concepções de ótica, perspectiva e proporção, passando pelo entendimento da anatomia e da cinética, ele ganhou status de expressão artística autônoma e exigiu um aprendizado formalizado em academias (LISBOA, 2007). Envolto numa área de sábios ou mestres, os artistas foram liberados dos laços profissionais com as corporações de ofícios e distinguidos por seus talentos, constituindo a corte dos mecenas, tendo como templo os Institutos ou Academias em que aplicavam suas teorias e desenvolviam seus “tratados”.

Nesse processo, o desenho era a base e o ápice de toda uma formação. Inspirados nas recomendações de Leonardo da Vinci (1452-1519), cujo Tratado

⁴ Além de biografias de artistas do renascimento, a partir da 2ª edição (1568), a segunda parte do livro de Vasari é composta de um tratado das técnicas empregadas, criando um tratado didático para o aprendizado da arte.

⁵ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12325637rk=21459;2>. Acesso em: 27/02/2020.

da Pintura⁶ data de 1490 - 1517, o ensino começava com a perspectiva, a teoria e a prática da proporção, para ser, em seguida, praticado na execução de cópias dos grandes artistas e na observação da natureza. Somente depois, chegaria o momento da concepção e criação. A cor, consequente do domínio da pintura, era uma fase final e de consagração do aprendiz, a partir de então, admitido como artista. Leon Battista Alberti (1404-1472), nos tratados destinados à pintura, datados de 1453, assevera que ela é uma ciência, firmada na ótica e capaz de produzir a ilusão de realidade que todo artista deveria alcançar (LISBOA, 2007).

Nessas instituições, uma parte importante era a *livraria* ou biblioteca, na qual se encontravam repositório de desenhos, modelos de estátuas, plantas de edifícios, instrumentos e tratados que servissem à aprendizagem dos jovens.

Enfim, a academia que reunia a teoria e o ensino da arte se opôs às corporações de mestres artífices que sabiam executar, mas não conceber, pois desconheciam as teorias que regeriam o mundo da representação⁷.

Outra importante instituição criada foi a Academia de São Lucas. A origem da *Accademia Nazionale di San Luca* remonta à *Universitas Picturae* que, em 1478, já oferecia formação aos artistas. Girolamo Muziano (1532-1592), cem anos mais tarde, realizou a passagem da *Universitas* para a Academia de Arte, de Pintura, Escultura e Desenho. Porém, foi com o acadêmico Federico Zuccari (1539-1609), proveniente da academia de Vasari, que, em 1593, se firmou, propriamente, o caráter de academia na instituição romana. As práticas do ensino firmaram-se na Academia de São Lucas, centradas no desenho e no estudo teórico e exercício prático com uma única importante diferença daquilo que Da Vinci e Zuccari haviam proposto: ao invés de cópias diretas do natural, de humanos, paisagens ou objetos, o que prevaleceu foi cópia de desenhos e estampas e, um pouco mais avançado, de modelos em gesso. O exercício de modelo vivo foi se firmar mais tarde e correspondia a um momento mais avançado da formação (LISBOA, 2007).

Além disso, Zuccari definiu um sistema de emulação entre os estudantes, estabelecendo prêmios para diversas categorias. Os professores também eram emulados por suas categorias, ficando no primeiro grau os pintores, seguidos dos "Úteis e Honorários": escultores, arquitetos e demais. A partir de 1702, a mais importante das competições acadêmicas surgiu, "Clementine", nome derivado de seu patrocinador o Papa Clemente XI (1649-1721). Todos os anos, prêmios eram atribuídos a pintores, escultores e arquitetos, além de medalhas, durante cerimônias solenes no Capitólio Romano, na presença do Pontífice (GOLDSTEIN, 1996). Poucas décadas antes da chegada de Meirelles a Roma, essas cerimônias foram perdendo prestígio e, a partir de 1844, passaram a ser realizadas nas salas acadêmicas ou no prédio da escola. A competição Clementino ocorreu até 1869. Outra importante mudança que Victor encontrou foi a instalação definitiva da

6 Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134521m.r=pintura%20pintura?rk=21459;2>. Acesso em: 28/02/2020.

7 Para maiores discussões, ver MORGADO, 2019.

academia num edifício próprio, construído por Pietro Camporese (1726-1781), na Via Ripetta, em 1845⁸.

Portanto, o ensino artístico encontrado pelo jovem catarinense em Roma achava-se numa fase de renovação, em suas relações com o Pontífice, com o prestígio dos concursos e com a estrutura física. Todavia, a centralidade da formação no domínio do desenho ainda permanecia, mesmo em tempos de tantos *risorgimentos*⁹.

Segundo pesquisa de Jorge Coli (2004) junto à Academia de São Lucas, Meirelles nunca constou como aluno inscrito. Frequentou apenas o ateliê privado de Nicola Consoni (1814-1884), seguidor de Minardi, durante sua estada em Roma. Diferente do ocorrido em Roma, Meirelles foi aluno regular da Academia de Belas Artes de Paris, cuja história se atrela às instituições italianas do século XVII.

Lebrun (1619-1690), recém-chegado da Itália em 1648, com o apoio do Cardeal Mazarino (1602-1661), apresentou uma petição para a criação da primeira escola de pintura e de escultura da França, o que Luís XIV (1638-1715) aprovou, criando-a nos moldes da Academia Romana de São Luca. Duas diferenças importantes existiam entre elas: a predominância do estudo do natural e a realização de conferências sobre diversos assuntos pelos professores na Academia Francesa. Contudo, no campo político, as diferenças entre as academias de arte da Itália e da França se impõem. Enquanto, na Itália, a academia separou o universo artesanal do artístico, dando independência para o artista e encontrando no Estado Papal mais um patrocinador do que um dirigente, na França, o surgimento da academia, atrelado e associado às benesses do estado absolutista, a fez sempre dependente e subordinada a esse.

Se a tutela do estado monárquico foi uma limitação na autonomia da academia francesa, por outro lado, foi fator de seu crescimento e sucesso, tornando-a modelo para muitas outras que surgiram posteriormente, inclusive a brasileira que teve como fundadores e primeiros diretores os seus ex-estudantes: Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848), entre outros.

A Escola de Belas Artes que Meirelles encontrou em Paris foi a reconstituída em 1816, por uma ordem real de Luís XVIII (1755-1824) e que se encontrava em reforma estatutária, defendida como urgente por Eugène Viollet-Le-Duc (1814-1879), desde 1848 (AJ52/970), no governo de Napoleão III (1808-1873).

Em 1819, a escola se instalou no antigo Museu dos Monumentos Franceses, na Rua Bonaparte, com três seções: "arquitetura, pintura e escultura" (FUGIER, 2007). Em 1832, passou por uma reforma que atingiu especialmente a composição docente, impedindo que alguém se tornasse professor antes dos 30

8 Atualmente ela se encontra no Palácio Carpegna, ali instalada desde 1932 (PEREIRA, 2016, p. 225).

9 O processo de unificação dos estados Italianos, chamado de *Risorgimento*, iniciado em 1815, se desdobrou em fases: a 1ª de 1848 a 1849, a 2ª fase de 1859 a 1860 e a derradeira a partir de 1866, findando-se apenas em 20/09/1870, com a anexação de Roma. Logo, Victor Meirelles se encontrou na região exatamente no momento de trégua destas lutas, mas cujas questões não haviam sido resolvidas no âmbito político e econômico, o que interferiu na qualidade de vida e ensino ali usufruído, certamente. Ver mais em Jannuzzi, 2005.

anos ou após os 60. Com 70 anos, ou quando doente, o professor era classificado como "reitor" e, aos 80 anos, como "emérito", e, nos dois casos, não lecionava mais (LAURENT, 1987). O Conselho era formado por doze professores, sete pintores e cinco escultores, responsáveis pelo ensino diário de desenho. Além destes, havia, ainda, outros professores ocupados em ensinar perspectiva, anatomia, história e antiguidade, esses chamados de 2ª classe. Os professores com direito ao voto e a serem jurados dos concursos, os de 1ª classe, eram apenas os doze, aqueles que "se envolviam com as artes em toda a sua extensão"¹⁰ (AJ52/439, fl. 4, tradução nossa) e estes davam aula durante um mês, ao longo do ano letivo.

O ano era dividido em dois semestres e o que predominava era o desenho sobre diferentes formas, pois entendiam que "[os cursos] tinham por base essencial comum o desenho"¹¹ (AJ52/439 fl.3, tradução nossa). As aulas duravam duas horas e consistiam em desenhar a partir de um modelo vivo ou de formas em gesso, "le relief. De tempos em tempos, o professor, chamado "patron" vinha corrigir os trabalhos realizados e esta passagem, pouco frequente, era o momento efetivo do aprendizado.

Em 1863, foi realizada nova reforma, dessa vez, mais atenta aos aspectos da formação. Dentre as novidades, a escola passou a ter seus próprios ateliês, ou seja, ambiente no qual o mestre e o discípulo compartilhavam, produzindo suas obras, neste processo de observação e aconselhamento, o discípulo aperfeiçoava suas técnicas de composição e estilo. Assim, quando Víctor Meirelles esteve em Paris, como pensionista, o ateliê que frequentou era privado, ou seja, independente da escola e pago por hora ou temporada e consta que o de Gastaldi (1826-1889) foi o escolhido pelo jovem brasileiro (ROSA, 1982, p. 32).

Meirelles chegou a Paris no começo de 1857 e, após, três anos em terras italianas, passou, supostamente, por Florença e realizou viagens pelo sul e norte da atual Itália, conforme recomendações de Porto-Alegre¹².

Em 04 de março de 1857, o Cônsul Geral do Império do Brasil em França, Sr. Maciel da Rocha emitiu carta recomendando Meirelles para a Academia de Belas Artes de Paris. No dia seguinte, Léon Cogniet (1794-1880) assinou o documento da *École Impériale et Spéciale de Beaux Arts*, admitindo-o como aspirante da Classe de Pintura, cuja matrícula passa a ser a 4391¹³.

A Academia de Belas Artes brasileira, apesar de ser muito mais recente que as italianas ou francesas, seguia a mesma tradição formativa e, mesmo descendendo diretamente da francesa, trazia em sua estrutura a tradição longamente cultivada. Pois, afinal, Debret, um dos primeiros diretores brasileiros, também recebeu o *Prix de Rome*, em 1791 e, naquela temporada, desfrutou da formação oferecida na Academia de Roma, mesmo que sua personalidade já tivesse sido cunhada na vivência próxima e intensa com sua família renomada no campo artístico, como Jacques-Louis David (1748-1825) e François Boucher (1703-1770). Protegido por

10 Original: « *les ont embrassé [as artes] dans toute leur étendue* »

11 Original: « *ils ont pour base essentielles commune le dessin* »

12 Notação 5555, Museu D. João VI.

13 AJ 52/235, fl. 3031.

Napoleão III, Debret era herdeiro da formação acadêmica adquirida na virada dos séculos XVIII ao XIX, transitando pela pintura histórica e pelo registro cuidadoso do cotidiano, onde tipos humanos, vestes e trejeitos são registrados. Debret também deixou sua marca no ensino e formação que o jovem Victor Meirelles veio encontrar na primeira Academia frequentada, quando chegou ao Rio de Janeiro, em 1847.

Taunay, não o pai, mas o filho Félix-Emile Taunay (1795-1881), também seguindo a formação que recebera no próprio lar, tornou-se diretor e professor da academia brasileira e foi em seu mandato que o jovem catarinense se tornou aluno da Real Academia de Belas Artes.

Seguindo a tradição acadêmica, por dois anos Meirelles esteve matriculado na Classe de Desenho, ministrada por Manoel Joaquim de Melo Corte Real (c.1810-1848) e Joaquim Inácio da Costa Miranda Júnior (1818-1878). Comprovando sua agilidade no manejo do desenho, a partir de 1849 até 1852, Meirelles frequentou as Classes de Pintura Histórica, tendo como professores Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) e José Correia de Lima (1814-1857), este um dos discípulos de Debret. Félix-Emile Taunay e Augusto Müller (1815-1883) ministravam a classe de Paisagem, Flores e Animais, mas nesta Meirelles nunca se matriculou. Já, na de arquitetura, dirigida por Grandjean de Montigny (1776-1850) e Job Justino de Alcântara (1807-18--?), houve matrícula, mas não a frequentou (ROSA, 1982, p. 28-29).

Sonia Gomes Pereira, pesquisadora atenta às questões do ensino nas academias de belas artes, esclarece que “a sequência de estudos no sistema pedagógico acadêmico” consistia em:

Primeiro, o ensino do desenho, começando pelas cópias de estampas; depois moldagens em gesso; e, finalmente, o desenho de modelo vivo. Só depois do domínio do desenho, o aluno poderia passar para a pintura, iniciando pela figura humana isolada, para, em seguida, enfrentar composições com várias figuras e detalhamento do ambiente cenográfico (PEREIRA, 2009, p. 49).

Mesmo sem constar nos registros dos programas de ensino, uma atenção particular para o aprendizado do panejamento e da representação de trajes ocorreu, tanto no Brasil, como na Europa e, assim, Meirelles observou em seus mestres acadêmicos e nos *grandes* da história da pintura, a quem deveria render devoção, um tipo de exercício obrigatório: a representação dos trajes, com suas peculiaridades e tradições.

Tal formação centrada no desenho, mesmo quando ganhou o Prêmio de Roma em 1852, não foi rompida. Ao contrário, como todas as academias existentes no século XIX se mantiveram depositárias do modelo nascido nos primórdios dos quinhentos, Meirelles encontrou em Roma ou em Paris as mesmas diretrizes como parâmetros da sua condição de artista, ou seja, a destreza do desenho.

Portanto, mesmo no século XIX, o lugar privilegiado do desenho é mantido e indica a formação centrada num estilo clássico, no qual o domínio da técnica consistia num regime escópico renascentista (JAY, 1993), em que a perspectiva e a

representação deviam corresponder ao natural do corpo humano ou da natureza, a partir de um ponto pré-determinado e fixo.

Essa concepção se mantinha viva mesmo após tantos séculos e reformas existentes nas academias de arte, porque quem se consagrava nelas eram aqueles que não ousavam contestar os modelos provindos da tradição, dos grandes Mestres e, assim, continuavam a reproduzir tais ideais, como é o caso de Tommaso Minardi (1787-1871) que exacerbou essa obediência¹⁴.

Numa publicação rara, intitulada "*Dalla qualità essenziale della pittura italiana dal Rinascimento al tempo del discorso perfetto*"¹⁵, Minardi defende que é preciso ser atento à natureza e justifica a espontaneidade da produção do desenho como um processo gradativo de amadurecimento da capacidade de geometrizar o natural, o que é observável. Cita como exemplo um vaso etrusco e a representação da figura humana ali presente e, principalmente, exalta a obra de Giotto. Dentre o domínio que caracterizaria a verdadeira arte, diz Minardi:

Assim, desde o início, a arte da pintura foi ressuscitada, maravilhosamente estabelecida pelos grandes princípios fundamentais e reguladores da própria arte: a criação e a composição do assunto¹⁶ mais interessante do coração humano, a expressão mais vívida e conveniente. **os personagens e os costumes o mais verdadeiro e justo**, em tudo simples e único; por conseguinte, tudo moderado pela economia do mais belo, proporcional ao lugar, ao tempo e ao assunto mesmo¹⁷ (MINARDI, 1834, p. 9, tradução nossa, grifos nossos).

O traje serve, então, em sua representação minuciosa e atenta, para caracterizar o personagem e alcançar a expressão ideal do belo. Nessa verve de exaltação dos grandes mestres como Da Vinci e Raphael de Sanzio (1483-1520), Minardi defende o ideal de uma arte capaz de elevar o homem (p. 16 e 17) e se cumplia com os propósitos românticos da arte e do artista, sob a defesa de um purismo que se discutirá mais adiante.

Como primeiro professor de Meirelles, em Roma, e de Consoni, que o orientou na continuidade de sua estada, essas concepções de Minardi são caminhos de reflexões a respeito da produção das pranchas do jovem pensionista.

14 A ruptura desse modelo é anunciada a partir da irreverência do *Salon des refusés*; isto é, da exposição feita alheia à Academia de Belas Artes pelos artistas que ousavam não obedecer aos cânones acadêmicos.

15 Este texto, encontrado dentre as obras raras da Biblioteca de Strasbourg (FR), está datado de 04 de setembro de 1834 e consiste na transcrição do discurso feito por ele na Academia de Arqueologia, como embaixador da Academia de São Luca, na cidade de Roma. Atualmente, disponível digitalizado em <https://play.google.com/books/reader?id=IMG78ZiBbr4C&printsec=frontcover&output=reader&hl=fr&pg=GBS>.

PA9

16 O termo utilizado é *subbjetti*, contudo, mesmo em dicionários de italiano antigo ou latim o termo não aparece explicado/encontrado, por isto foi traduzido da maneira mais conveniente no conjunto da frase.

17 Original: "*Ecco dunque, fin dal primo risorgere l'arte della pittura, stabiliti in meraviglioso modo i grandi principj fondamentali e regolatori dell'arte stessa: invenzione e composizione di subbjetti i piu interessanti al cuore umano, espressione la piu viva e conveniente, caratteri e costumi i piu veri e giusti, il tutto semplice ed uno; per conseguente tutto moderato da economia la piu bella, e proporzionata al luogo, al tempo, ed ai subbjetti stessi.*"

Outro aspecto relevante é a exigência do aprendizado do panejamento, que, nos tempos contemporâneos, quando as fronteiras do desenho e da pintura tendem a se fundir, como diz Nathan Goldstein (1979), e as formas se constituem em grandes massas sobre as quais os conceitos e valores se exprimem subjetivamente, o panejamento não tem mais a mesma valorização e nem as mesmas exigências do tempo de Victor Meirelles. O panejamento é o substantivo que designa o vestuário das figuras desenhadas, pintadas ou esculpidas, mas é, também, a forma pela qual o artista representa as roupas das figuras, obtendo efeitos plásticos de suas cores e texturas, de seu pregueado, caimento entre outros, conforme a postura da figura e, mesmo, a densidade do tecido ou aviamento representado. Tecnicamente, o trabalho artístico do desenho consiste na representação dos trajés por meio de meticuloso trabalho de tracejar simples ou cruzado, cujo resultado de sombra e luz darão a amplitude do volume e as condições de movimento e textura dos têxteis. Como afirma Patrick Le Chanu: "A representação do drapeado não é uma proeza, mas um exercício plástico"¹⁸ (2002, p.14, tradução nossa).

Da Vinci reprovava o uso de manequins em madeira por não expressar o verdadeiro efeito do tecido sobre o corpo, e foi com Watteau (1684-1721), com suas damas sentadas, que o panejamento expressou ricamente o domínio da técnica, obtida pelo estudo cuidadoso e preliminar da observação do tecido verdadeiro sob determinadas condições de luz, de movimento e apresentação. Conforme Le Chanu: "Os artistas dos séculos XIX e XX não esqueceram um dos exercícios mais antigos, esse do drapeado excepcional, prova de destreza na representação dos volumes, sombras e cores tal como elas são"¹⁹ (2002, p. 16), logo, seja no Brasil ainda, ou na Europa depois, Meirelles teve o dever de dominar a expressão do tecido, envolvido num corpo, especialmente após o parecer de Porto-Alegre (Cf. COLI, 2004, p. 30) a respeito do envio do primeiro trabalho em Roma: Degolação de São João Batista (1855)²⁰, no qual é questionado: "que sombra é essa, do braço de Salomé, que segue seu próprio caminho linear, invés de se conformar com o relevo das dobras do tecido sobre o qual se projeta?". Se o "erro" mais grave estava relacionado à anatomia dos corpos representados, o detalhe da sombra sobre a túnica da personagem não fora esquecido. Os desenhos de Minardi eram exemplares num e noutro caso, como se pode ver abaixo.

18 Original: « *La représentation du drapé n'est pas là un morceau de bravoure mais un exercice plastique* »

19 Original: *Les artistes des XIXe et XXe siècles n'oublient pas non plus um exercice des plus anciens, celui du drapé morceau de bravoure, épreuve de dextérité dans la représentation des volumes, des ombres et des couleurs tels*

20 Óleo sobre tela. 130,0 x 96,9 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/degola%C3%A7%C3%A3o-de-s%C3%A3o-jo%C3%A3o-batista/4QF851JohrEMg>. Acesso em: 30/04/2020.

Fig. 2: Tommaso Minardi, *Scena Romana*, s/d, Caneta e tinta cinza-preta, aquarela, sobre papel branco, 18,5 x 25,6 cm.



Fonte: GONNELLI. Libreria Antiquaria/Casa D'Aste, 2020²¹.

O estudo anatômico é evidenciado na musculatura das pernas do general romano, e o movimento e volume da túnica feminina demonstram o cuidado com o panejamento. A leveza do *quiton*²², sua flutuação, conforme a estrutura corporal e movimento, é todo um trabalho minucioso de exatidão.

Portanto, a formação oferecida pelas academias europeias e a brasileira, cuja inspiração vinha do Renascimento e de uma visão tratadística do aprendizado da arte, contextualizam a produção de tantas pranchas que o jovem pensionista realizou no espaço de três anos na Itália, supostamente. Segundo Monica Xexéo, apenas no Museu Nacional de Belas Artes há mais de setecentos desenhos de Meirelles que perpassam seu período de pensionista e como professor e artista consagrado. Estes desenhos, tão numerosos e muitos de uma intensidade ímpar, caracterizam um artista que tinha, no seu processo criativo, a presença indispensável do desenho, talvez como uma ponte fundamental entre o desejo e a realização. Nos termos de Xexéo “Para Vitor Meirelles o desenho é essencial e permanente forma de expressão. Muitos dos seus desenhos, por seu refinamento, podem ser considerados obras autônomas, sem caráter auxiliar” (XEXÉO, 2004, p. 21).

21 Disponível em: <<https://www.gonnelli.it/uk/auction-0012/minardi-tommaso-scena-romana-.asp>>. Acesso em: 07/05/2020.

22 Túnica básica do traje greco-romano, constituída de um retângulo de pano enrolado no corpo e arranjado de diversas maneiras. Na figura que estende o braço, além do *quiton* se observa o *peplo* – capa curta presa nos ombros e, ainda, um *himation*, a longa capa que está no dorso. (LAVÉR, 1989, p. 30 e 31).

Também é certo que uma tradição associada à representação de trajes regionais, vigente ainda no século XIX e, especialmente, na Itália reforçava a motivação de Meirelles para tal produção, o que se discutirá adiante.

Enfim, além dos programas de ensino centrados no aprendizado do desenho, outros eixos de discussão entrecruzam a interpretação que realizamos desse trabalho singular de Meirelles.

1.2 Normas vigentes

Ao se pensar no século XIX, no campo das artes, o termo Romantismo se impõe. Como diz J. Guinsburg (2011), tudo que foi criado nos últimos séculos deve em alguma instância algo ao “espírito mágico, que, buscando as esferas mais profundas do homem, reptou o consagrado, o estabelecido, o modelado, efetuando uma revolução fundamental na conceituação e na realização de todas as artes (...)” (p. 13). Desfilam nas galerias dos museus consagrados, como o Louvre, os nomes de David (1748-1825), Gros (1771-1835), Prud’hon (1758-1823) e Ingres (1780-1867), representando o classicismo que precedeu a escola pictórica marcada pelos talentos de Géricault (1791-1824) e Delacroix (1798-1863). As obras desses pintores falam por meio da intensidade das cores e das composições sobre a força humana nos enfrentamentos da vida, seja seu cotidiano sedutor como em “*Femmes d’Alger dans leur appartement*”²³ (1834), ou seu desespero diante de um naufrágio em “*Le radeau de la méduse*”²⁴ (1818-19) ou, ainda, a condição psicológica complexa em “*La Monomane de l’envie*”²⁵ (1819-21).

Além deles, muitos outros artistas se filiaram ao Romantismo, apresentando alguma aproximação com a trajetória de Meirelles, como Horace Vernet (1789-1863), Paul Delaroche (1797-1856) e Léon Cogniet (1794-1880). Os três pintores, menos consagrados que os anteriores citados, produziram com os ímpetos do romantismo sob as normas estéticas do classicismo, em muitos aspectos. Vernet realizou grandes pinturas históricas, tal como Meirelles fará para a sua consagração, enquanto Delaroche era um modelo a ser seguido na opinião de Porto-Alegre e Cogniet, o responsável por sua orientação em Paris. Do outro lado da Mancha, J. M. W. Turner (1775-1851) e John Constable (1776-1837), junto com Corot (1796-1875), em solo francês, se consagraram com a intensidade de suas paisagens e emoções deste efeito do sublime sob o humano (REYNOLDS, 1985), algo que repercutiu na obra de Meirelles, quando as brumas e fumaças se elevam em meio às batalhas representadas.

23 Litografia. 16,0 x 22,0 cm. The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337330>. Acesso em: 30/04/2020.

24 Óleo sobre tela. 491,0 x 716 cm. Musée du Louvre. Disponível em: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-radeau-de-la-meduse>. Acesso em: 30/04/2020

25 Óleo sobre tela. 72,1 x 58,5 cm. Musée des Beaux-Arts de Lyon. Disponível em: <https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/la-monomane-de-lenvie>. Acesso em: 30/04/2020.

Todavia, o Romantismo não se resume ao movimento artístico a que estes e outros pintores se filiaram no século XIX. Ele se constitui num fato histórico (GUINSBURG, 2011, p. 14) que marcou a expansão da consciência histórica, fundamental diante das ideologias nacionalistas em pleno vigor naquele século, conjugando-se com as diferentes revoluções e disputas por direitos civis, ideais de liberdade e governo. Em meio aos cenários revolucionários e de radicais mudanças econômicas e sociais, com o avanço da industrialização e do comércio voltado às massas, surgiu a figura do ser humano com uma personalidade psicológica, única, individual e exclusiva que, quando investido de uma missão e sensibilidade aguçada, constituía-se na figura do herói, às vezes, anônimo, mas sempre trágico e sofrido.

Mais que uma temática ou estilo, o que se impõe com o Romantismo é outro regime escópico, no qual as normas estabelecidas nos tratados de perspectiva e anatomia são barateadas em favor de um não visível (JAY, 1993, p. 107), que corresponderia ao que é percebido pela alma e não mais pela vista. Desestabilizando a forma em sua estrutura matemática e racional, os valores estéticos, inaugurados com o Romantismo, permitiram uma apreensão do sensível e, mais adiante, as experimentações sensoriais do impressionismo e de todas as vanguardas artísticas do alvorecer do século XX. Dessa forma, os “valores tácteis” de David e Ingres são transformados numa “visão ótica” expressa em contornos evanescentes e efeitos espaciais do tempo e do clima, mediando apreensões do humano e de seus sentimentos. Nos termos de Zanini: “Através da cosmogonia romântica, a arte mostra-se capaz de integrar a concretude dos valores temporais do homem a sua realidade, exatamente como no vasto quadro histórico de ocorrência do movimento, o indivíduo, rompendo com os cânones racionalistas pós-renascentistas (sic), investe de nova responsabilidade de consciência” (ZANINI, 2011, p. 186). Na medida em que fervilharam as questões do sujeito social e sua liberdade nas lutas pelas reformas do século XIX, também se deu a “superação de mandamentos estéticos que davam uniformidade às ‘escolas’ do passado” (Idem).

Neste mix de avanços tecnológicos, revoluções e heróis, no qual um novo regime escópico se constituía, as paisagens com seus encantos e seus nada, como dizia Corot: “Tu não pões nada e está lá tudo” (Apud CHRIST, 1986, p. 23), ganharam voz, assim como, a gente simples, os típicos costumes regionais. Afirma Guinsburg: “o Romantismo, na sua propensão historicizante, aglutina as sociedades em mundos, comunidades, nações, raças, que antes culturas do que civilizações, que secretam uma individualidade peculiar, uma identidade, não de cada indivíduo, mas do grupo específico, diferenciado de quaisquer outros” (GUINSBURG, 2011, p. 15) e, portanto, nada mais conseqüente que um jovem dedicar-se à execução de 104 pranchas coloridas para registrar os costumes vestimentares de uma sociedade que ele observava sob um prisma romântico.

Ainda nos fins do século XVII, os escritores e poetas se abrem para o mundo físico: a natureza, suas cores, seus sons, luzes e “mensagens” (SAFRANSKI, 2010) e, posteriormente, os pintores descobrem os mesmos encantos e são

atraídos para as regiões remotas ou mesmo outros cantos da cidade e da história, onde buscam a revivência de outras épocas e lendas, misturando razão e utopias, o sagrado e o profano, entre mistérios e segredos e, assim, se apegavam às concepções encharcadas de sentimento e anedotário pitoresco, próprios do estilo *troubadou*²⁶. Essa variante do Romantismo, mais voltada à Idade Média encontrou suas vertentes em *Lukasbrüderou*. Confraria de São Lucas²⁷, apelidados em Roma de os Nazarenos; nos Puristas surgidos na Itália sob a inspiração desses primeiros e, ainda, na Inglaterra num agrupamento denominado P.R.B. – *Pre-Raphaelite Brotherhood*, fundado, em 1848.

Para além dos que cultivaram o medievalismo como fonte primordial de inspiração, como no caso de Alexandre-Évariste Fragonard (1780-1850) na França, os Nazarenos reunidos no Convento de Santo Isidoro em Roma, provindos das regiões a leste do Rhin, deram, a partir de 1810, um novo gás às ideias de Wilhelm H. Wackenroder (1773-1798) e Novalis (1772-1801), buscando muita inspiração em Dürer (1471-1528) e na pintura italiana do Século XIII ao XV, como em Cimabue (1240-1302) e Raphael (1483 – 1520). Com esse repertório e, imbuídos da missão de reabilitar a arte pela religião, junto, às tradições germânicas, valorizaram o desenho e contribuíram para a “riqueza imagística do pathos, romântico alemão” (ZANINI, 2011, p. 199). Segundo os escritos deixados por Overbeck (1789-1869), era preciso dar novamente à arte “o coração, a alma e o sentimento” (apud CALFFORT, 2009, p. 228), devolvendo a ela a verdade religiosa, nacional e popular como havia sido na Idade Média. O Cristianismo, segundo os Nazarenos, durante o seu desenvolvimento, tinha pervertido os traços e a arte de uma “sujeira” pictórica, contra a qual caberia fazer a reparação, voltando às formas mais limpas nos traços e na arte. Por isso, os jovens germânicos, vivendo em Roma num convento, usando longas cabeleiras divididas ao meio (CALFFORT, 2009), fizeram com que a opinião pública logo lhes desse o epítome de Nazarenos. Sua devoção e determinação, mais que talento, os fizeram conhecidos na Europa e tiveram seguidores também na França. Na própria Itália, o movimento se desdobrou para um agrupamento chamado Puristas, cuja denominação já indica a preocupação com temas simples, apresentados “com limpeza extrema, com formas cromáticas concisas e brilhantes”, conforme Barilli²⁸ (2007, p.62).

Na liderança dos puristas italianos, encontra-se nada menos que Minardi: artista requintado, determinado em suas escolhas. As contribuições estritamente pictóricas de Minardi foram sempre mantidas em busca de reducionismo, em uma chave “menor”, quase temendo realizações de grande formato e realmente confiadas à pintura, segundo Barilli (2007). Ele era um excelente desenhista, também usando inteligentemente os recursos de tinta e realce adequado com pastéis e giz. Os temas que ele tratou estão localizados ao longo da trajetória da

26 Estilo que marcou o início do século XIX com a valorização da Idade Média e adoção do que, supostamente, representava esse período nos diferentes domínios da arte, da decoração e até nas cerimônias estatais do Império de Napoleão Bonaparte e seus sucessores. Ver François Pupil, *Le style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985

27 Patrono da arte.

28 Demais informações acima também partem desta referência italiana.

antiguidade greco-romana, bem ao gosto do temário de *troubadores* e Nazarenos, mas sob os ímpetus de um nato italiano. Também abordou as histórias de santos e temas religiosos em pequenos formatos:

(...) confirmando as melhores prerrogativas estilísticas: torcendo as figuras, tratando-as de maneiras regressivas, quase infantis, como se fosse hora de encontrar algum tipo de teatro folclórico de marionetes: simplicidade, pureza do coração, retorno aos valores primários, quase como um humilde copista das graças que consta na Madonna do século XV (BARILLI, 2007, p. 64).

Em 1843, Minardi, Pietro Tenerani (1789-1869) e Overbeck assinam juntos o manifesto "*Del purismo nelle arti*", publicado por Antonio Bianchini (1803-1884), que consistia numa defesa das acusações dos "outros" liderados por Hayez (1791-1882), que criticavam o estilo purista (BARILLI, 2007, p. 66). Apesar do embate de concepções artísticas, o purismo teve uma longa posteridade na arte italiana, especialmente em Toscana, com Luigi Mussini (1813-1888), nascido na Alemanha, de pais italianos. Mussini estudou na Academia de Belas Artes de Florença e, em 1840, realizou um pensionato em Roma. Oito anos mais tarde viveu em Paris e se aproximou de Ingres, entre outros. Ao retornar, mudou-se para Toscana, trabalhou em Siena, onde fundou a escola de artes e nesta criou um centro purista que, apesar de todas as mudanças vividas, resistiu até ao simbolismo *fin-de-siècle*.

O naturalismo de Ingres, portanto, manteve atualizado o convite de uma arte mais "pura" que os Nazarenos haviam sugerido no começo do século XIX. Enquanto Delacroix, pai do que se identifica facilmente como o Romantismo na pintura oitocentista, potencializou a cor, incorporando-a de sentimento e liberou o traço para além das normas, dando-lhe força impulsiva; Ingres voltado para o natural, entendido como o essencial, colocou sua imaginação a serviço da realidade, permitindo que, ao mesmo tempo, "se observasse uma simples boca entreaberta e se admirasse uma ingenuidade pensativa", enfim "com sua linha abstrata e, apesar de sua arte totalmente impalpável [Ingres], controlou em suas belas curvas até o calor da carne"²⁹ (HOURTICQ, 1925, p. 432).

O Romantismo italiano, portanto, traz a marca indiscutível do purismo, de um desejo de fidelidade aos primeiros tempos do Renascimento, uma adoração a Rafael que, por sua vez, contemplou o surgimento das tratadísticas de arte e da própria tradição acadêmica. Em busca desse tempo áureo, como na Inglaterra dos pré-rafaelitas, há uma contestação à vida industrializada, ao pragmatismo dos tempos urbanos e uma atitude pessimista que nega o presente para lançar uma evocação espiritual do passado. Concebem, assim, com simplicidade e contenção, a figura humana e sua ambiência, dando ao traço uma função central em cenários cujos detalhes compõem narrativas. Essas experiências criativas e de revisão das próprias normas vigentes no campo artístico tanto envolveu o jovem Meirelles como semeou as inovações conceituais que ocorreriam como a "objetividade de visão do Realismo e o purismo impressionista", pois, "as tendências simbolistas

²⁹ Original: "*avec sa ligne abstraite et malgré son art tout immatériel [Ingres] a saisi dans ses belles courbes jusqu'à la chaleur de la chair*"

mostram a perseverante infiltração dos conceitos românticos no pensamento e na sensibilidade europeus” (ZANINI, 2011, p. 206) no final do século XIX.

Não é o caso de defender um encadeamento de estilos e movimentos artísticos, como Hugh Honour (2013) esclarece, não há um estilo romântico como poderia se considerar para o Maneirismo e o Barroco, pois o Romantismo é um conjunto de conceitos, de temas fundamentais como a vida artística, a busca incessante da liberdade, de um ideal, de um não palpável como o passado, a história e as nações e, inclusive, de um não tempo e espaço, que são tão bem expressos nas paisagens.

Compreendendo as pranchas de Victor Meirelles como uma produção que flutua entre estudos de panejamentos, exercícios de desenho impecável e concepções puristas do pitoresco, se arrisca, também, a compreendê-las como uma paisagem romântica. Ao se dizer paisagem romântica não se restringe o termo às telas suaves, cheias de arbustos e vastos céus e horizontes que pintores como Corot³⁰ pintaram. Trata-se de algo mais conceitual e menos visual.

A própria origem do romantismo alemão (SAFRANSKY, 2010) se dá por uma ânsia de viajar, de se deslocar, uma imersão no mar e no encontro de si, que o próprio isolamento da viagem produz. Segundo Isabelle Julia “Com o romantismo começou o tempo do mundo finito, mas também o tempo do espaço explorado”³¹ (1995, p. 140). Submerso numa ideia de progresso e conquista mundial, devido ao capitalismo e sua expansão industrial, o século XIX europeu instituiu a ideia da viagem e descoberta de novas paisagens como uma aventura, nada perigosa ou restritiva, mas necessária e culturalmente enriquecedora. Todavia, não de um enriquecimento restrito à cultura erudita e consagrada a lugares santos ou às grandiosas obras, mas de um preenchimento existencial que, supostamente, se daria no entendimento e conhecimento de outros lugares e povos. Para a formação do artista, tais viagens, se constituíram num verdadeiro rito. “Expressão de uma alegria de viver e de uma curiosidade sem limites, o grande ‘tour’, périplo pela Europa, sendo que a Itália é a etapa culminante, e a gloriosa Roma, o objetivo último da peregrinação iniciática, se impunha como modo de formação”³² (JULIA, 1995, p. 141). E, neste espírito, Meirelles viajou.

Aos 15 anos embarcou para o Rio de Janeiro, aos 20 chegou à Europa, aos 24 está em Paris, aos 29 anos havia concebido a 1ª Missa e retornou ao Brasil com a certeza de sua consagração por todo o *Grande Tour* realizado. Diante dessa circulação, o olhar muda e com ele a forma de ver o universo, descortinando, além dos fatos, as emoções que as descobertas ensejaram. Toda a experiência,

30 Camille Corot. Le batelier de Mortefontaine, 1865-70, óleo sobre tela, 61,0 x 90,0 cm, Frick Collection, New York. In: <http://www.rivagedebohome.fr/pages/arts/peinture-19e-siecle/jean-baptiste-camille-corot.html>. Acesso em: 05/10/2017.

31 Original: *Avec le romantisme commence le temps du monde fini, mais aussi celui de l'espace exploité*”

32 Original: *“Expression d'une joie de vivre et d'une curiosité sans bornes, le ‘grand tour’, périplo en Europe dont l'Italie est l'étape culminante et la glorieuse Rome le but ultime du pèlerinage initiatique, s'impose comme mode de formation”*

como fator multiplicador de emoções, fontes de encantamento e de prazer, é uma concepção artística romântica do período.

É sob esse propósito de formação que os prêmios das academias consistiam em viagens. A Academia de Belas Artes de Paris tinha, em Roma, a sua sede na Villa Médicis desde 1803, aberta aos eleitos pelo *Grand Prix de Rome*. Neste local, tanto os premiados, como outros artistas franceses, que se custeavam, iam passar meses e até anos. Os diretores supervisionavam o aprendizado e organizavam passeios pelo mundo rural e, especialmente para Nápoles, onde “eles são seduzidos pela natureza e pelo simples povo italiano, cuja alegria e trajes em cores vivas e fortes os espantam”³³ (JULIA, 1995, p. 144), enfim, a vida e o povo mediterrâneo pareciam, aos conceitos artísticos daquele momento, mais apropriados para se aproximar de uma história antiga e de uma origem humana mais intacta. Marie-France Cussinnet também, ao estudar sobre a boemia do século XIX, destaca: “O tema [das viagens] retorna com força no século XIX, trazido pelo gosto do deslocamento. E se os artistas sempre viajaram, eles o fazem a partir de então com frenesi”³⁴ (CUSSINET, 2003, 316).

Um texto de 1800: “*Éléments de perspective pratique à l’usage des artistes (...)*” recomenda em diversas partes que o artista realize viagens, observe atentamente todos os objetos, tipos humanos, cores e formas e, se caso o aprendiz não dispusesse de recursos para fazer viagens mais longas, que ele então viajasse ao interior do país onde encontraria “locais verdadeiramente interessantes e quase tudo que a natureza pode exibir de grande, belo e de imponente em seu conjunto, de rico, de amável e de delicioso em seus detalhes”³⁵ (VALENCIENNES, 1800, p. 626). Ou seja, viajar era preciso também ao artista do século XIX e, nesse percurso, o registrar de cores, de formas e dos tipos encontrados garantiria um aprendizado, considerado indispensável mais à sensibilidade do que ao domínio técnico.

A paisagem é, enfim, meio e fim de uma conceituação de arte própria aos românticos, como discutido ao início deste item. Finalizando, basta lembrar que, se nas diversas telas dos paisagistas românticos, as categorias estéticas do sublime se fazem evidentes, ao caráter de Meirelles, no silêncio de suas figuras, a paisagem semântica³⁶ que predomina é a da consistência de um corpo completo, vestido

33 Original: *ils sont séduits par la nature et par le petit peuple italien, dont la gaieté et le costume aux couleurs vives et soutenues les étonnent*

34 Original: *“le thème revient en force au XIXème siècle, porté par le goût du dépaysement. Et si les artistes ont toujours voyagé, ils le font désormais avec frénésie”*. In : AURAX-JONCHIERE ; LOUBINOUX. *La bohémienne: figure poétique de l’errance aux XVIIIe et XIXe siècles: actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques*. Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 12-14 mars 2003.

35 Original: *« des sites vraiment intéressants et presque tout ce que la nature peut étaler de grand et de flatteur et d’imposant dans son ensemble, de riche, d’aimable et de délicieux dans ses détails »*

36 Abraço o conceito de Pierre Levy que considera o texto como uma paisagem móvel e acidentada, sendo ele esburacado, riscado e semeado de brancos, no qual os leitores não são obrigados a percorrer um único caminho, mas têm a possibilidade mesmo de “produzir dobras interditas”, fazendo com que outros efeitos de sentidos entre os sujeitos se estabeleça. E mediante essa ideia de Levy, penso nas pranchas como textos sempre aptos à atualização, uma viagem por contornos e formas que levam a um campo textual maior, móvel e também reconfigurável. “A inteligência do leitor levanta por cima das páginas vazias uma **paisagem semântica** móvel e acidentada” (LÉVY, 1999, p.35)

em todos os detalhes, caracterizados por seu gênero, condição social e origem. As pranchas, em que a figura não possui o olhar desenhado, reafirmam a proposta de que é o traje – na composição daquela posição corporal que produz um panejamento próprio e registra um tipo social particular – a paisagem móvel e acidentada, porém intacta, pela qual o olho deve passar.

É mediado por tais normas vigentes no campo da formação acadêmica e das produções artísticas e culturais de seu momento que Victor Meirelles produziu as pranchas de “estudos de trajes italianos”.

1.3 O aprendizado em Roma

Mesmo que já se tenha falado de seus professores e escolas frequentadas, cabe refletir quais os modelos acadêmicos que inspiraram Victor Meirelles, na medida em que tais reflexões assinalam o “como foi dito” ou compostas as pranchas.

Jorge Coli, escrevendo sobre Meirelles em Roma, enfatizou o vínculo do artista ao purismo. Com frases que convocam a sensibilidade do leitor, como: “Por Minardi, e pelo estímulo oferecido pelo ambiente romano, Meirelles chegou à soberba maestria da fusão das cores na espessura do ar” (COLI, 2004, p.29). Coli conduz seu leitor a compreender em que consistiu o Purismo e como ele se manifestou na produção de Meirelles, mesmo após o pensionato. Com essa argumentação, destaca-se a extraordinária leveza da linha, tornando impalpáveis os limites da forma, centrada numa concepção geometrizada dos volumes. Entre a admiração incansável de Rafael e o estudo dos fundamentos neoplatônicos, Meirelles teria sido forjado como pintor histórico da nação brasileira. Partindo dessas considerações, cabe identificar de onde veio a sua matriz purista, inicialmente.

Como largamente dito, Meirelles não foi aluno diretamente de Minardi, mas de seu discípulo Nicola Consoni. Outro de seus famosos seguidores, De Sanctis (1823-1911) escreveu um livro sobre o grande mestre, cujas primeiras páginas são dedicadas a transcrever uma confissão de Minardi em 1854, quando afetado de grave doença. Textualmente, De Sanctis diz: “Ontem à noite será uma noite que eu sempre lembrarei. Velando meu reverenciado professor, ainda na cama, depois de uma longa e grave doença, ouvi de sua boca os casos mais notáveis de sua juventude, com tanta sinceridade, que maior não seria possível (...)”³⁷ (DE SANCTIS, 1900, p.3). Todo o livro “*Tommaso Minardi e il suo tempo*” (1900) ressalta o temperamento amigável e dedicado de Minardi, cuja narrativa demonstra grande devoção ao Cristo e ao sentimento de gratidão e amor à mãe e à família. Segundo o biógrafo, ele se considerava um homem simples, de grande sorte, sem grande fortuna, mas também sem grandes dores, mantendo sempre um bom humor (Idem, p.25).

³⁷ Original: “*La passata notte sarà una notte di cui io mi ricordero sempre. Vegliando al fianco del mio venerato maestro, ancora in letto, dopo lunga e grave malattia, ho udito di sua bocca i casi piu notevoli della sua giovinezza, con tale sincerità, quale maggiore no sarebbe possibile (...)*”

Minardi, reiteradas vezes é apresentado como homem de fé, de devoção ao ensino e ao desenho, características que muitos textos também atribuem a Meirelles. Tanto Consoni como Minardi tiveram proximidade com o Papa Pio IX (1792-1878), que os encarregou de importantes obras junto ao Vaticano. Em 1853, ano em que Meirelles chega a Roma, Minardi era responsável pelos espetáculos públicos e foi quem promoveu a primeira turnê de Giuseppe Verdi (1813-1901) pela península itálica. Como homem público ainda coordenou a restauração de monumentos, especialmente de igrejas, sendo os arquitetos muitos de seus ex-alunos. Nessa mesma vertente, participou da comissão de arqueologia de Roma e foi importante incentivador da difusão da calcografia³⁸. Sua produção é grande, apesar de não conter qualquer obra de grande vulto. Segundo Ernesto Ovidi (1902, p. 33): (...) “Considerado o pai de toda a juventude artística de sua época, procurou reformar o gosto e os estudos do desenho com base nas obras e nos cânones de nosso glorioso Quinhentos”³⁹ e, ainda outro de seus contemporâneos, Padre Bresciani (1863), o reconhece como um dos grandes mestres da arte italiana:

Grande, nobre e ativa é a figura artística de Minardi, que sempre demonstrou semelhanças com a pureza do desenho a Leonardo, com a audácia dos vislumbres afetados pela maestria de Michelangelo, na sublimidade dos movimentos copiados de Rafael, na clareza dos semblantes inspirados em Correggio e nas proporções e cores que se aproximam de Domenichino (BRESCIANI apud OVIDI, 1902, p. 54, tradução nossa)⁴⁰.

Mas o que se destaca, em todos os textos pesquisados, é a forma devocional com que exerceu o ensino de artes. Giovanni Dupré (1817-1882), em sua autobiografia de 1857, relata que, certa vez, cansado e desanimado, escutou de Minardi “Anime-se; Retira de tua cabeça esse pessimismo, retorna a Florença, retome teu trabalho com coragem e tenha mais confiança em ti mesmo, em tua força; é um velho que te fala e que não pode e nem quer te enganar”⁴¹ (DUPRÉ apud OVIDI, 1902, p. 78). Tais palavras deram um novo rumo à produção de Dupré e aumentou a sua estima por Minardi. De Sanctis conta que os estudantes o cercavam e o ouviam “como se fosse um guru”⁴² (DE SANCTIS, 1900, p. 65) e seus métodos de desenho e de compor o claro/escuro foram repetidos e considerados o padrão no Instituto de Belas Artes e nas Escolas Municipais de Roma por muito

38 A calcografia é conhecida como talho doce, um processo precursor da rotogravura e é uma das principais tecnologias de impressão de títulos fiduciários no mundo. Saber mais em: http://www.revistatecnologiagrafica.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1241:calcografia&catid=46:como-funciona&Itemid=183. Acesso 19/10/2017.

39 Original: “*considerato il padre di tutta la gioventu artistica del suo tempo, tento riformare il gusto e gli studi del disegno fondandosi sulle opere e sui canoni dei nostri gloriosi Cinquecentist*”

40 Original: “Grande, nobile e altera e la figura artisitica del Minardi, il quale dimonstro sempre d'essere pari per purezza del disegno a Leonardo, per l'audacia degli scorci risenti della maestria di Michelangelo, mentre nella sublimita delle movenze emulo Raffaello, nella chiarezza dei sembianti s'ispiro al Correggio e nelle proporzioni e nel colore si avvicino al Domenichino”.

41 Original: “Fatti animo, figlio mio; levati dal capo coteste fisime, torna a Firenze, riprendi i tuoi lavori com coraggio, e abbi piu fiducia in te, nelle tue forze; é un vecchio che ti parla che non puo e non vuole ingannarti”.

42 Original: “come se fossero di um oracolo”.

tempo. Num trabalho contínuo, o professor Minardi, entre a retórica da arte e a correção mais efetiva, por meio de comparações com a verdade, também entre argumentos e piadas, esquecia frequentemente o tempo a favor de seus aprendizes. Disse De Sanctis.

Fig. 3: *Gaspere Landi. Ritrato di Tommaso Minardi, 1810, Óleo sobre tela, 50,0 x 62,5 cm.*



Fonte: Acervo Accademia Nazionale di San Luca, 2020⁴³

Os testemunhos diversos que demonstram a admiração filial a Minardi, atestam, ainda, a fidelidade desses jovens pintores aos princípios e métodos do mestre.

Além dessa influência sobre os estudantes, Minardi foi responsável pela reforma vivida na Academia de São Luca em 1825. A partir dela, o estudo da anatomia e do nu foi reforçado e nenhum aluno poderia pertencer à escola de desenho figurativo se não fosse bem aprovado em geometria, porque tal disciplina formaria a linguagem do desenho, e ainda:

Que nenhum jovem fosse admitido na escola de nu sem haver dado prova de saber, melhor que os outros, desenhar em gesso e sobre anatomia a fim de demonstrar sua capacidade de interpretar o estudo por meio de exame, e, por fim, que a demonstração sobre o cadáver, preparado pelo professor de anatomia nas instalações da Academia, fosse desenhado pelos alunos na sede do instituto; após, os professores de pintura e escultura poderiam prestar a necessária orientação e correção: acrescentando que devia ser eliminado o sistema de desenhar as partes separadas da cabeça do exemplar, bem como,

43 Disponível em: https://www.accademiasanluca.eu/it/collezioni_online/pittura/archive/cat_id/1791/id/2080/ritratto-di-tommaso-minardi. Acesso em: 06/01/2020.

no caso dos primeiros elementos, isto é, testa, mãos e pés⁴⁴ (SCARPA, 1959, p. 239).

Por fim, seu estilo firmado na proximidade com os Nazarenos e filiação com os Puristas foi sintetizado por Scarpa como:

Dirigiu seus estudos do mundo real sem nenhum guia útil e dedicou-se a composições figurativas dirigindo-se por outro caminho, ou seja, por aquele que havia tornado grande a arte do Renascimento e se ocupou, principalmente, de formar seu estilo nos exemplos dos pintores do Quattrocento até a Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto mais do que a Rafael e Buonarroti⁴⁵ (SCARPA, 1959, p. 239).

Segundo De Sanctis, no estúdio⁴⁶ particular de Minardi, os estudantes deparavam com grandes telas como a *Assunzione*⁴⁷ e *Coronazione della Vergine*⁴⁸, uma cabeça de velho, a *Vergine col Bambino sulle ginocchia*⁴⁹ em tamanho quase natural, entre outras relacionadas ao Renascimento, reverberando as inspirações que os conduziam. O ambiente era dividido em várias partes, havendo desenhos de Minardi fixados numa repartição. Num espaço exclusivo, os alunos trabalhavam e na sala *Sancta Sanctorum* o mestre trabalhava sozinho e ninguém deveria importuná-lo. De Sanctis destaca com ênfase a existência de um álbum com mais de 400 gravuras da Madona e a Sagrada Família, cada uma diferente da outra e que era mostrada apenas se requisitado.

O quanto essas madonas de Minardi podem ter inspirado Meirelles na composição de suas dezenas de figuras femininas não sabemos, mas há duas mães amamentando, algumas mulheres sentadas e outras em pé com expressão circunspecta; em nenhuma se vê uma mulher jovem, não esposa ou mãe, apesar de somente numa prancha haver duas figuras, formando um casal (MNBA 1576).

44 Original: *"che non fossero ammessi alle scuola del nudo quei Giovani che avessero dato prova soltanto di saper, meglio degli altri, disegnare i gessi e l'anatomia perché si doveva dimostrare altresì la loro capacità per intraprendere lo studio per via d'esame, ed infine che le dimostrazioni sui cadaveri venissero fatte dall'insegnante di anatomia nei locali dell'Accademia e disegnati dagli alunni nella sede dell'istituto; affinché i professori di pittura e di scultura potessero prestar la necessaria direzione e correzione: aggiungendo che occorreva eliminare il sistema di disegnare le parti separate della faccia da un esemplare inciso, così puré per gli altri primi elementi, cioè la testa, le mani e i piedi".*

45 Original: *"indirizzo i suoi studi dal vero senza alcuna utile guida e si dedico alle composizioni figurative dirigendosi per altra via, cioè a quella che aveva reso grande l'arte italiana del Rinascimento e si occupo principalmente a formare il suo stile sugli esempi dei pittori del Quattrocento fino a Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto più che a Raffaello e al Buonarroti".*

46 De Sanctis informou que o estúdio dele ficava no Palazzo Colonna até 1854, depois com ajuda do Príncipe D. Giovanni ele se mudou, o que foi importante para a sua saúde. Foi para um apartamento e o Príncipe Filopio Doria mandou ampliar o espaço fazendo um terraço pelo arquiteto Busiri.

47 Tiziano Vecellio. 1535?. Óleo sobre tela. 394,0 x 222,0 cm. Catedral de Verona. Disponível em: <http://venetocultura.org/Tiziano%20Assunta%20Verona.php>. Acesso em: 07/05/2020.

48 Rafael Sanzio. 1502-04. Óleo sobre tela. 272,0 x 165,0 cm. Pinacoteca do Vaticano. Disponível em: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-viii---secolo-xvi/raffaello-sanzio--incoronazione-della-vergine.html>. Acesso em: 07/05/2020.

49 Também chamada *Madonna del Magnificat*. Sandro Botticelli, Têmpera em madeira. 118,0 cm (diâmetro). Le Gallerie degli Uffizi. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/virgin-and-child-and-angels-madonna-of-the-magnificat>. Acesso em: 11/05/2020.

São todas as figuras femininas *donnas*. As saias volumosas e os corpetes estreitos, alguns vermelhos e outros azuis, levam a esse texto amplo das imagens da Virgem, a essa *pathosformel* do manto sagrado da mãe de Jesus.

Haveria Consoni em seu ateliê um álbum semelhante a este de Minardi? Não se teve informações. Mas o fato é que fez várias obras importantes como o "Ciclo de Cenas do Novo Testamento" no quarto do Papa Pio IX, e o *Episodi della Vita di Cristo* na Biblioteca Vaticana em Roma e Perugia. Inclusive trabalhou no Palácio da Rainha Vitória (1819-1901), ornando com pinturas o Mausoléu do Príncipe Alberto (1819-1861); a sala de baile do palácio inglês (OVIDI, 1902) e para o Bispo de Djakovo realizou algumas pinturas para a Catedral da cidade, na Croácia (BARROERO, 1983).

Consoni era especializado nas obras Rafaelitas e foi chamado para realizar importantes restaurações deste pintor renascentista. Segundo Claudia Consoni (1997), a partir de parecer da *Comissione Consultiva Conservatrice di Belle Arti dell'Umbria*, datado de 09 de agosto de 1871:

E Consoni, que do Rafaelismo havia feito o seu credo pictórico desde os exórdios, que alcançou fama de mais terno amante, de melhor intérprete e do mais fiel seguidor do urbinense, tanto que mereceu ser citado como o Raphael do século XIX, ofereceu as melhores garantias para crer que seria religiosamente respeitado cada mínimo toque do soberano maestro, sabiamente intenso cada traço, distintamente acertadas as lacunas⁵⁰ (CONSONI, 1997, p. 57).

Essa inspiração rafaelista da pintura de Consoni se deve à formação acadêmica de matriz purista feita com Sanguinetti (1789-1867) em Perugia (que em 1822 substituiu Minardi, quando este foi nomeado para Roma) e depois com Minardi, a partir de 1834, na Academia de São Luca. Fez muitos afrescos seguindo o modelo de Rafael, especialmente "porque fez estudo paciente, realizado diretamente sobre a obra do urbinense. Remonta a 1847, o projeto de Pio IX de mandar fazer cópias fiéis da Galeria de Rafael"⁵¹ que se encontra nas dependências do Papa no Vaticano. Foi Minardi que recomendou Consoni ao Papa para realizar este trabalho, dizendo que "desta forma as habilidades dos artistas escolhidos crescem no gosto, e entrarão em plena posse deste estilo de ouro, objeto da maior importância"⁵², conforme carta enviada ao Pio IX (CONSONI, 1997, p. 45).

Nessa devoção a Rafael, o discípulo de Minardi publicou "*Raccolta delle opere di Raffaello*"⁵³, composta de 50 gravuras, entre elas a que foi reproduzida

50 Original: "*E Consoni, che del raffaellismo aveva fatto il suo credo pittorico fin dagli esordi, che era salito in fama di amatore il più tenero, d'interprete il più felice e di seguace il più fedele dell'Urbinate, tanto che merita d'esser detto il Raffaello del secolo XIX, offriva le migliori guarentigie per credere che sarà religiosamente rispettato ogni benché menomo tocco del sovrano maestro, sapientemente intenso ogni tratto, egregiamente indovinate le mancanze.*"

51 Original: "*dal pittore anche attraverso il paziente studio portato avanti direttamente sulle opere dell'Urbinate. Risale al 1847 il progetto di Pio IX di trarre delle copie integrali delle Logge di Raffaello.*"

52 Original: "*per questa via l'abilità degli Artisti scelti crescerà loro gusto, ed entreranno in pieno possesso di quell'aureo stile, oggetto della maggiore importanza.*"

53 Disponível em: <https://polona.pl/item/raccolta-delle-opere-di-raffaello,NDE5ODUxOTE/0/#item>. Acesso em: 10/05/2020.

em Perugia. Porém, De Sanctis, seu colega, informa que Consoni não se restringiu à apreciação das obras clássicas, mas se recolheu à Nápoles e Pompéia “em busca das memórias dos tesouros da arte greco-romana inspiradas pela visão desse golfo”⁵⁴ (DE SANCTIS, 1900, p. 157), ou seja, Nicola Consoni buscou o natural e o pitoresco como inspiração em meio a sua formação, como os puristas florentinos defenderam.

No ano de 1847, foi condecorado como “*Accademico di mérito*” na Academia de Perugia. Em 1851, Consoni foi contratado por Don Marino para decorar seu palácio, especialmente, o apartamento da sua nora, a duquesa di Poli. Três anos mais tarde, quando Meirelles frequentava seu ateliê, outras prestigiosas obras lhe foram confiadas pela família Colarieti para a cidade de Rieti, onde passava suas férias (BARROERO, 1983). Deve-se citar, ainda, que, sob as ordens de Pio IX, contribuiu na decoração da Basílica de São Paulo, junto com De Sanctis e mesmo Minardi.

Na Enciclopédia de 1878 da Academia de São Lucas é citada, de um autor desconhecido, a frase que sintetiza o reconhecimento público alcançado por Consoni: “destaca-se entre os artistas célebres por terem produzido obras de sublime conceito, de sábia composição e de gosto requintado, e por ter reconduzido a arte por meio do estudo de obras-primas cristãs a seu verdadeiro caminho”⁵⁵ (ENCICLOPEDIA, 1878, p. 2). Da mesma maneira De Sanctis considerou que a obra de Consoni “permanecerá sempre entre nós, o exemplo mais nobre da arte dos mestres, a quem ele procura manter viva, com simplicidade de meios e grandeza de estilo”⁵⁶ (DE SANCTIS, 1900, p. 162).

Logo, Minardi não foi apenas o mestre de Consoni, como também um admirador constante de sua obra (ENCICLOPEDIA, 1878) e, nem este, um simples discípulo ou um professor disponível à Meirelles naquela ocasião. Entre 1878 e 1883, Nicola Consoni foi presidente da Academia de São Luca e, na mesma época, recebeu a comenda de Ordem da Coroa de Itália e de São Stefano. Portanto, nada mais corriqueiro que, estando doente na ocasião em que Meirelles chega a Roma, Minardi recomendasse o jovem brasileiro seguir para o ateliê de Consoni, já bastante conhecido na Itália.

Assim, a análise das fontes pesquisadas contrasta com a narrativa que afirma: “a conselho deste último [Pallière Gradhean Ferreira], Victor Meirelles contrata Tommaso Minardi como mestre e com quem estudou pouco tempo porque este não concordava que os alunos fizessem trabalhos originais (...) Victor entra, então, no ateliê de Nicolau Couronni (sic)” (ROSA; PEIXOTO, 1982, p. 30 – 31).

54 Original: “*a togliere ricordi dai tesori d'arte greco-romana e ad ispirarsi ala vista di quel golfo.*”

55 Original: “*che il Consoni va segnalato tra quei celebri artisti, che s'illustrarono coll'aver prodotto opere di sublime concetto, di sapiente composizione e di gusto squisito, e coll'aver ricondotta l'arte per mezzo dello studio dei capolavori cristiani non disgiunto da quello del vero sull'unica via, che poteva farla rifiorire ed avviarla ad un positivo risorgimento.*”

56 Original: “*rimarranno sempre fra noi esempio nobilissimo dell'arte dei maestri, chegli procuro de mantener viva, con semplicità di mezzi e alteza di stile.*”

Além disso, se deduz que o jovem Meirelles ao chegar a Roma se deparou com um meio artístico fervescente, patrocinado pelo Papa Pio IX e outros príncipes que, restaurando ou inaugurando novas edificações, financiavam os artistas, valorizando seu talento e maestria.

Ao ser aluno de Consoni, Meirelles tanto se submeteu à formação que este oferecia, apoiado nos princípios puristas, como observou a valorização de um estilo maior, consagrado e de agrado das autoridades. Sem dúvida, como Coli já concluía: “Meirelles foi penetrado pelas novidades do purismo, e produziu, no seu primeiro ensaio romano, um evidente quadro purista” (COLI, 2004, p. 30). Assim, esses breves anos na Itália marcariam a obra e a poética do jovem Victor para sempre, fazendo-o irremediavelmente um pintor histórico, mesmo que não religioso, centrado nos detalhes, em busca das formas mais próximas do natural e tributárias dos grandes mestres.

1.4 O aprendizado em Paris

Em carta de 26 de agosto de 1856, Porto-Alegre comunica a Victor Meirelles da deliberação pela prorrogação de seu pensionato por mais um ano e uma ajuda de custo para sua transferência para a capital francesa, o que veio a realizar apenas no final do ano, após permanecer alguns meses em Veneza, “a fim de visitar e recolher alguns esboços dos célebres pintores Venezianos”⁵⁷.

Chegando a Paris, sua formação se incrementa na proximidade com o romantismo adotado na academia francesa e que se distanciava das regras puristas. Léon Cogniet foi seu mestre, ao lado da Andrea Gastaldi, um italiano de Turim que fazia sua passagem por Paris também.

Cogniet, filho de um artesão de papel de parede, foi aluno de Guérin (1774-1833) em 1812. Em 1817 teve sua formação continuada em Roma por quatro anos e ao retornar, seu primeiro importante trabalho foi *Géricault sur son lit de mort*⁶⁸, em 1824. Nos anos seguintes, foi encarregado de ornar diversos prédios públicos, como igrejas e uma sala do Louvre. Ensinou primeiramente no colégio Louis-Le-Grand⁵⁹ e a partir de 1846 na Escola Politécnica⁶⁰. Em 1851 iniciou sua carreira

57 Doc. I-h, 35, 56 da Fundação Biblioteca Nacional.

58 Esta obra é precedida por outras similares do artista representando Théodore Géricault (1791-1824), como a litografia *Géricault sur son lit de malade*, de 1823 (175 x 216 mm (curso da prancha); 200 x 252 mm (folha)), disponível em: <<https://www.fondationcustodia.fr/14-Leon-Cogniet#nb4>>. Acesso em: 17/09/2020.

59 O *Lycée Louis-le-Grand* é uma instituição pública de ensino secundário e superior, localizada em Paris, França. Sua origem remonta ao século XVI, quando foi criado por jesuítas sob o nome de Collège de Clermont. A denominação atual é uma homenagem ao rei Luís XV de França, quando de sua visita e patrocínio oferecido à instituição. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lyc%C3%A9e_Louis-le-Grand>. Acesso em: 17/09/2002.

60 A *École Polytechnique* é uma das universidades de elite mais respeitadas e seletivas da França, conhecida como écoles. É uma instituição pública francesa de ensino superior e pesquisa em Palaiseau, um subúrbio ao sul de Paris. A escola foi membro fundador da Universidade de Paris-Saclay, mas depois saiu para ingressar no Institut Polytechnique de Paris desde o verão de 2019. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_Polytechnique>. Acesso em: 17/09/2020.

na Escola de Belas Artes de Paris, permanecendo até a reforma de 1863, sendo que, nesse período, doze ganhadores do *Grand Prix de Rome* foram seus alunos. Foi, ainda, membro da *Académie des Beaux-arts*, eleito em 22 de dezembro de 1849, 1ª seção, cadeira 8 (VERGER, 2011, p. 1692). Segundo Hourticq, Cogniet não foi conquistado pelos românticos e seguiu uma inspiração mais conservadora provinda de Horace Vernet, artista herdeiro de uma família reputada na pintura histórica e heróica que as monarquias amaram.

A admiração dos monarcas pela família Vernet, começou em Joseph (Claude-Joseph Vernet 1714 – 1789) que pintou célebres marinhas e gozou de prestígio, tanto em Roma, como no reinado de Louis XV que encomendou, em 1753, vinte e quatro quadros contendo *Les Ports de Mer de France*⁶¹. Seu filho Carle Vernet (Antoine-Charles 1758 – 1836), pai de Horace, apesar de não ter feito uma carreira tão brilhante, ficou bastante conhecido por seus cavalos e inaugurou com Gros, o que se chamou posteriormente, a pintura militar. Contudo, é importante, nessa argumentação, lembrar que Carle foi muito lembrado por seus desenhos divertidos sobre os costumes populares, reunidos numa publicação chamada *Les Cris de Paris*⁶², entre outras caricaturas e litografias que, a seu modo, representava as ruas e seus costumes e, segundo Hourticq, “Todas as cenas da vida parisiense de então, os vendedores ambulantes, os saltimbancos, as figuras típicas e a babá, a carroça aos solavancos, desfilam em suas páginas com ênfase”⁶³ (HOURTICQ, 1925, p. 292). Carle Vernet produziu dois desenhos bastante apreciados pelos estudiosos da moda os *Incroyables*⁶⁴ e *Merveilleuses*⁶⁵, publicadas no *Journal des Modes*.

Horace (Emilie-Jean), por sua vez, foi aluno de seu pai e viveu sob o prestígio, tanto dele, quanto do seu avô. Continuou a tradição familiar pintando temas de cunho oficial, como as batalhas e inclusive fez uma série de desenhos com o tema dos *incroyables et merveilleuses*. No Palácio de Versalles, sob as ordens de Louis-Philippe pintou diversas batalhas: *La smala* (1843)⁶⁶, *La bataille de l'Isly* (1844)⁶⁷, *La Prise de Constantine*⁶⁸, recebendo pelo trabalho a crítica dos

61 Um filme contemporâneo intitulado *Tour de France* de Rachid Djaidani, 2016 faz menção a essa famosa coleção de pinturas de portos. Em seu elenco Gerard Depardieu interpreta Serge, um pintor amador que deseja realizar o mesmo périplo de Vernet. Contracena com Depardieu o rap Sadek.

62 Coleção de 100 pranchas em litografia colorida. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Disponível em: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001048088>. Acesso em: 27/02/2020.

63 Original: “*Toutes les scènes de la vie parisienne d'alors, les gagne-petits, les saltimbanques, le fantassim et la bonne d'enfant, le coucou cahotant, défilent dans ces pages alertes*”

64 Gravura, pontilhada. 30,5 x 36,0 cm. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8412776h?rk=364808;4>. Acesso em 27/02/2020.

65 Gravura, pontilhada. 32,0 x 36,0 cm. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502466q?rk=321890;0>. Acesso em: 27/02/2020.

66 Também chamada *Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader*. Óleo sobre tela. 489,0 x 2139,0 cm. Musée National du Château de Versailles. Disponível em: <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/prise-smalah-abd-el-kader>. Acesso em: 27/02/2020

67 Óleo sobre tela. 514,0 x 1040,0 cm. Musée National du Château de Versailles. Disponível em: <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/bataille-isly>. Acesso em: 27/02/2020.

68 *La prise de Constantine*. 13 octobre 1837. Óleo sobre tela. 512 x 518 cm. Musée National du Château de Versailles. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_prise_de_Constantine_1837_par_Horace_Vernet.jpg>. Acesso em: 17/09/2002.

especialistas extemporâneos e a admiração do público da época. Diz Hourticq que “um tipo de verdade fotográfica faz de suas vastas composições históricas boletins de campo de batalha de uma exatidão minuciosa. Mas se o pintor tem o benefício do detalhe, ele não sabe evitar o inconveniente da descontextualização”⁶⁹ (IDEM). Portanto, Victor Meirelles se filiou a Cogniet, que admirava Horace, filho de Carle e neto de Joseph Vernet.

Porém, sobre essa admiração e filiação de Cogniet a Horace Vernet, restam algumas dúvidas. Cogniet, em obras como *Scène du Massacre des Innocents*⁷⁰ e *Marius sur les ruines de Carthage*⁷¹ (1824), poderia, pela temática, caracterizar bem sua admiração aos Vernet, contudo as obras de 1824 foram premiadas pelo Salon porque as julgou originais, juntamente com *Massacres de Scio*⁷² de Delacroix e *Voeu de Louis XIII*⁷³ de Ingres, dois expoentes do romantismo francês. Segundo Sylvain Boyer (1995) a composição de Cogniet de 1824 foi muito original, tocante, apresentando um contraste brutal entre um fundo violentamente iluminado e um sombrio em primeiro plano, no qual se desenrola o drama que a pintura convida os espectadores a partilhar.

Sobretudo, o trabalho que o consagrou foi *Tintoret peignant le portrait de sa fille morte*⁷⁴, um tema clássico, subjetivo e romântico⁷⁵. Logo, o futuro autor de

A Primeira Missa no Brasil⁷⁶, de Combate Naval do Riachuelo⁷⁷ e de Passagem de Humaytã⁷⁸, entre outras, teve um repertório que provinha de uma arte colocada a serviço da nação, bem ao gosto de Vernet e, também, uma

69 Original: « une sorte de vérité photographique fait de ces vastes composition épisodiques des bulletins de campagne, d'une exacte minutie. Mais si le peintre a le bénéfice du détail, il ne sait pas éviter l'inconvénient du décousu ».

70 Óleo sobre tela. 261,3 x 228,3 cm. Musée des Beaux-arts de Rennes. Disponível em: <https://mba.rennes.fr/fr/le-musee/les-incontournables-du-musee/fiche/leon-cogniet-scene-du-massacre-des-innocents-33>. Acesso em: 27/02/2020

71 Óleo sobre tela. 424,0 x 319,0 cm. Musée des Augustins, Toulouse. Disponível em: <http://tiny.cc/lh6pkz>. Acesso em: 28/02/2020.

72 Óleo sobre tela. 419,0 x 354,0 cm. Musée du Louvre, Paris. Disponível em: <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/guerre-independance-grece>. Acesso em: 28/02/2020

73 Óleo sobre tela. 424,0 x 236,0 cm. Cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption, Montauban. Disponível em: <https://musees-occitanie.fr/musees/musee-ingres-bourdelle/collections/la-peinture-du-xixe-siecle/jean-auguste-dominique-ingres/le-voeu-de-louis-xiii/>. Acesso em: 28/02/2020.

74 Óleo sobre tela. 143,0 x 163,0 cm. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Disponível em: http://collections-musees.bordeaux.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-503&qid=sdx_q0&n=1&e=. Acesso em: 28/02/2020.

75 Com este mesmo temário Paul Delaroche pintou sua 1ª esposa no leito de morte (*Louise Vernet, la femme de l'artiste sur son lit de mort*, Musée des Beaux-arts de Nantes) e Meirelles, em tomo de 1880, criou **A Morta** (Óleo sobre tela, 50,5 x 61,2 cm. Museu Victor Meirelles), que provavelmente representa Flávia Minervina Oliveira Mendes, seu único amor (FRANZ, 2014, p. 142).

76 Óleo sobre tela. 270,0 x 357,0 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/primeira-missa-no-brasil-v-%C3%ADtor-meireles/IQFUWbm_Wu1XaA. Acesso em: 28/02/2020.

77 Óleo sobre tela. 400,0 x 800,0 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/09/MHN-06219.jpg>. Acesso em: 28/02/2020.

78 Óleo sobre tela. 268,0 x 435,0 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/pintura-historica-53/>. Acesso em: 28/02/2020.

paixão pelo particular e humano que esses fatos históricos encerram, conforme o compasso romântico.

Jean Lacambre ressalta que mesmo com uma produção artística pouco evidenciada na posteridade, Léon Cogniet foi um professor-artista de grande produção. Em 1990, uma exposição a Orléans lhe foi consagrada e nesta foram expostos 187 quadros e 1204 desenhos do artista. Tais desenhos, segundo o curador da exposição, Jacques Foucart, revelaram Cogniet como “um excelente retratista, um dos melhores paisagistas, um dos melhores da pintura de gêneros, um perfeito pintor do exótico, sucessivamente um italianista, orientalista ou medievalista”⁷⁹ (FOUCART apud LACAMBRE, 1995, p. 350). Considerando as palavras de Foucart, o professor de Meirelles foi um apaixonado pelos desenhos, os retratos, as paisagens e, entre tudo, chama a atenção, o gosto e a dedicação ao exótico, ao oriental e à representação do que se tem como um tipo italiano.

Tal aspecto da produção de Cogniet, voltado ao pitoresco, pode ter relação com as pranchas em preto e branco que Meirelles realizou sobre os transeuntes franceses. Também, possivelmente, tenha sido sob sua influência que, no período parisiense, Victor pintou a óleo algumas das pranchas esboçadas na Itália. Todavia, cabe ressaltar que o pintor catarinense, além da Escola de Belas Artes, onde frequentou as classes de pintura do professor Cogniet, fez-se presente no ateliê parisiense de Andrea Gastaldi, futuro responsável pela reinauguração da Academia de Belas Artes de Turim.

Em 1853, Gastaldi viajou para Paris e aí permaneceu por sete anos. Segundo a biógrafa Rosanna Serra (1988), a formação que os artistas italianos receberam no século XIX, marcada por buscas puristas de um estilo mais clássico de arte, foi presente igualmente na Academia Albertina⁸⁰, em Turim, onde Andrea Gastaldi iniciou seus estudos. Biscarra (1790 - 1851), seu primeiro mestre, foi formado em Roma nas aragens dos primeiros puristas de 1815, o que se soma ao fato de a família Gastaldi ter sido fervorosamente católica, para explicar como o artista turinense cresceu convicto de que a arte possui uma função educativa e edificante que todo artista devia prezar. Desta convicção veio sua temática principal, o romance histórico, a saga bíblica e sua primeira obra famosa foi *L'Addio tra Gesù e Maria*⁸¹ (1847). No começo da década de 1850, Gastaldi viajou a Roma e Firenze aperfeiçoando suas técnicas e se aprofundando no estilo purista em voga, seguindo de perto G. Bezzuoli (1784 -1855). Ao retornar realizou uma das obras que mais o consagrou *Il sogno di Parisina*⁸² (1852), inspirada num poema de G.G. Byron, homônimo, e cuja dramaticidade é constituída na presença marcante da luz que banha os personagens e no contraste entre a placidez da jovem que

79 Original: *“un excelente portraitiste, l'un de nos meilleurs paysagistes, l'un de nos meilleures peintres de genre, un parfait peintre de l'exotisme, tour à tour italianisant, orientaliste... ou médiéviste”*

80 A região de Turim no começo do século XIX está mais filiada ao Império Austro-Húngaro do que às demais regiões italianas.

81 Óleo sobre tela. 76,5 x 60,0 cm. Fondazione de Fornaris, Turim. Disponível em: <https://www.fondazioneformaris.org/?artwork=addio-tra-gesu-e-maria-1847-2>. Acesso em: 28/02/2020.

82 Óleo sobre tela. 115,0 x 155,0 cm. Coleção privada. Disponível em: http://www.artepiemonte.it/files/gastaldi_parisina.jpg. Acesso em: 28/02/2020.

dorme e o tormento do homem que a vela. A partir daí, Gastaldi inaugurou uma linha literária em sua pintura de cunho mais pagão. Em seguida, aplaudido por Vittorio Emanuele II (1820-1878) e consagrado em Turim, ele se instalou em Paris.

Logo após seu ingresso na Academia Francesa, o jovem pintor turinense é premiado no primeiro salão que participa com a obra *Coucher du Soleil*, sendo elogiado por Delaroche, Delacroix, Flandrin e Picot (SERRA, 1988, p. 30). Dois anos mais tarde, foi premiado novamente com *Il sogno di Parisina e Il prigioniero di Chillon*, ambas as telas vinculadas à literatura de Byron. Em 1857, ano que Victor Meirelles chega a Paris, Gastaldi realizava estudos junto ao livro *L'Histoire des républiques italiennes du Moyen-âge* de J.Ch. Simonde de Sismondi, a fim de realizar uma tela *Fra Savanarola tratto in prigione tra gli insulti dei compagni*. Esse mesmo método de trabalho criativo foi adotado por Meirelles quando se dirigiu às bibliotecas parisienses, para pesquisar e criar um repertório com o propósito de esboçar a sua 1ª Missa no Brasil.

Os caminhos que aproximaram Meirelles de Gastaldi talvez tenham sido a admiração a Paul Delaroche, já que não se encontrou outra alegação cabível. Se a morte repentina do mestre Delaroche, recomendado por Araújo Porto-Alegre, impediu Victor de ser seu aluno, frequentar o ateliê de alguém que francamente se filiava ao trabalho dele, tenha sido a melhor possibilidade à época.

Poucos meses em Paris, Victor pôde apreciar uma completa exposição da obra de Delaroche, *in memoriam*, em 21 de abril de 1857 no *Palais de Beaux Arts*⁸³. Rossana Serra (1988) cita que esta exposição, entre outras que faziam um grande apanhado das obras dos artistas consagrados, marcou o caminho de Gastaldi e, possivelmente, nesta ocasião, Victor tenha tido contato com ele e decidido por segui-lo. São apenas conjunturas, porém, segundo Ângelo de Proença Rosa: "Gastaldi o fez compreender a graduação que conserva entre si as formas e as distâncias, a observar diretamente da natureza e enriquecer sua paleta com muitas e belas cores complementares" (ROSA; PEIXOTO, 1982, p. 32).

No catálogo da exposição geral de Delaroche, de 1857, consta na apresentação assinada por Jules Goddé que o grande mestre tinha um livro de croquis (GODDÉ, 1857, p. XV), cujos desenhos foram selecionados para apresentação ao público. Ainda, neste mesmo documento, as obras 28, 29, 123, 136 e 139 trazem características físicas e de origem muito próximas das pranchas de Victor Meirelles. Todas foram realizadas em Roma no ano de 1844; são pequenas, em técnicas diversas. Especialmente, a 29 traz a temática do costume italiano: *Une femme italienne et son enfant*. Ainda, outra pintada em Ems (Luxemburgo), em 1854, tem o título: *Une mère italienne portant son enfant sur son épaule, dans un berceau*

Tais pequenas obras apontam, numa exposição incontornável para o jovem pensionista brasileiro, que, mesmo em Paris, num centro efervescente cultural e artisticamente na segunda metade do século XIX, Victor Meirelles não

83 O Catálogo desta exposição encontra-se digitalizado, disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=5kyGWNyjoEC&printsec=frontcover&output=reader&hl=fr&pg=GBS.PR4>. Acesso: 15/11/2017.

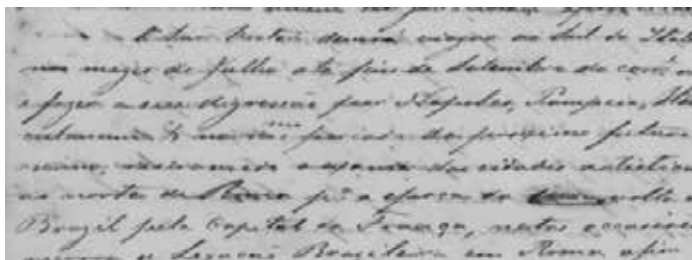
ficou distante das influências italianas, seja pelas aulas oferecidas por Gastaldi ou por trabalhos que exaltavam a temática do pitoresco, tanto nas obras de mestres consagrados, como Delaroché, ou de artistas mais populares, como Gavarni.

1.5 Inspirações tangenciadas

Não bastasse todo esse rico repertório conquistado no percurso formativo proporcionado pelo pensionato ao longo dos oito anos em que ficou ausente do Brasil, Meirelles teve a oportunidade, ainda, de outros contatos e inspirações de que usufruiu, como as viagens que realizou dentro da Península Itálica, antes de partir para França e, mesmo, muitas das obras difundidas e que fomentaram, certamente, o impulso de realização das pranchas de estudos de trajés.

A bolsa recebida pelo jovem pensionista, inicialmente, correspondia a uma estada de 12 meses em Roma e, para tanto, uma instrução detalhada foi-lhe enviada, após aprovação na Congregação de professores da Academia Imperial de Belas Artes, em abril de 1853. Neste texto histórico, encontra-se, no último parágrafo, a recomendação de que ele, de julho até fins de setembro de 1853, visitasse Nápoles, Pompeia e, ainda, para o “princípio do futuro ano”, no caso 1854, Meirelles deveria visitar as “cidades artísticas ao norte de Roma”, antes de retornar ao Brasil “pela capital da França”⁸⁴.

Fig. 4: Trecho final da “Notação 5555”



Fonte: Museu Dom João VI⁸⁵, 2020

Como se trata de uma ata, em tempos em que o secretário ia realizando-a no decorrer da própria reunião, talvez alguma pontuação ou detalhe tenha ficado subtraído dos registros históricos. Contudo, é certo que Meirelles foi recomendado a sair de Roma e ir em busca daquilo que era considerado primordial na formação de um artista do século XIX: o antigo, o autêntico, o pitoresco, além do consagrado

⁸⁴ A discussão sobre o local de produção das pranchas, que se relaciona com essa recomendação de Araújo de Porto-Alegre, será realizada em capítulo próprio.

⁸⁵ Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=5555&pagfis=54268>>.

Acesso em: 12/10/2020.

em arte, como as obras dos grandes mestres. Tais instruções, em tudo, coincidem com o modelo adotado por seu mestre Consoni, como também por outros pensionistas de origens diversas (PEREIRA, 2016; SEGRÈ, 1993).

Posterior a esse plano de estudos, o período do pensionato foi prorrogado por três vezes: “de 1854 a 58, de 58 a 60 e, ainda, por três meses neste mesmo ano” (ROSA; PEIXOTO, 1982, p. 31), alterando, conseqüentemente, os momentos em que Meirelles fez as visitas recomendadas. Segundo Rosa e Peixoto (1982), as prorrogações foram aprovadas devido à aplicação rigorosa aos estudos, à operosidade do estudante e, sem dúvida, à proteção gozada diante da direção de Araújo Porto-Alegre que, em 1855, por meio da portaria n. 336 de 31 de outubro de 1855, regulamentou definitivamente as obrigações dos pensionistas.

Com a estada dilatada, Meirelles gozou de tempo mais que necessário para viajar ao sul e ao norte de Roma, sensibilizando-se com as paisagens e gentes encontradas.

Como indicado no documento que registra a sessão em que a Congregação aprovou o plano de estudos de Victor Meirelles, o pensionista viajou para a região de Nápoles ao sul de Roma, conhecendo a população marítima da Península Itálica, costa do Mediterrâneo e suas grandes ilhas fronteiriças: Ischia e Capri; explorou a região do Lácio, conhecendo Tivoli, Gaeta e Palombara e se dirigiu ao norte, talvez em viagem para Paris, já em 1857, registrando os trajes de Monticelli e Turim. Essas são as poucas denominações que as pranchas trazem em suas inscrições. Porém, é certo, que a variedade de trajes registrados nas pranchas denota que o exercício de ver o pitoresco e aguçar a sensibilidade diante da paisagem foi realizado.

Todavia, não se deve descartar a possibilidade de muitos desses desenhos terem sido elaborados a partir dos livros de gravuras que havia nos ateliês da época, como material didático disponível aos estudantes.

Por outra perspectiva, também as viagens promoveram o contato com outros artistas e não apenas com novas paisagens.

A nordeste de Roma, encontra-se a Toscana, reduto por excelência dos puristas de segunda geração e de onde vieram algumas das importantes cópias que Meirelles enviou ao Brasil.

Segundo Rosa e Peixoto (1982): “Logo após vai para Florença, tendo então oportunidade de ver e se deleitar com os maravilhosos tesouros artísticos contidos nas galerias Degli Uffizi e no Palazzo Pitti, bem como nas Igrejas de São Marcos, Santa Maria del Fiore e Santa Croce” (p. 31), sendo que, ainda conforme os registros dos autores, Meirelles apreciou “todas as tendências estéticas, mas fascina-o, toca de maneira particular sua sensibilidade, a Escola Veneziana: Veronese, Tintoreto, Tician, Giorgione, Tiépolo; absorve o colorido suave dessa escola de pintura (...)” (Idem).

Efetivamente, no Museu Dom João VI, estão acervados os seguintes envios do jovem Meirelles copiados de Veronese que, segundo Rosa e Peixoto o “influencia especialmente” (Idem): “A Ceia”; “Banquete na Casa de Levi” [detalhe], e, por último, “Sagrada Família e São João Batista entre Santos”.

Mas também, outras obras-primas dos grandes mestres, encontradas tanto em Roma como em Florença e, até em Paris, foram copiadas, como: “Napoleão em Jafa”, cópia de Antoine Gros; “Milagre de São Marcos”, cópia de Tintoretto; “Mestre da capela”, cópia de Van Dick; “Baco festejado por sátiros e bacantes”, cópia de Rubens; “Apresentação da Virgem ao Templo”, cópia de Ticiano; “Amor Sacro”, óleo/tela, 107,0 x 88,5 cm, cópia de Ticiano (registro 66); “Tarquínio e Lucrecia”, cópia de Guido Cagnacci⁸⁶. Ainda consta, nos registros do Museu D. João VI, um último envio, intitulado “Retrato de Homem, óleo/tela, 82,0 x 65,0 cm, (registro 3092) cujo autor original não é mencionado⁸⁷.

Portanto, Meirelles mesmo sem ter estudado em Siena ou Florença, ao fazer sua passagem pela região, recebeu a inspiração dos mestres que devia copiar para atender suas obrigações de pensionista. E, inclusive, cogita-se que, nas estadas pelas cidades renomadas, possivelmente, tenha conhecido a fama do renomado *Caffè Michelangelo* (FERRER, 2008) e tido contato com as discussões entre puristas, nazarenos e modernos, na medida em que se filiou a Minardi, conduzido por Consoni. Admirou os mestres clássicos como Ticiano e Veronese e se dedicou à formação artística oferecida.

Em 1856, destacava-se no ambiente artístico florentino um grupo de jovens artistas que debatia intensamente sobre a pintura histórica e tinha a ambição de renová-la, fazendo-a mais vibrante ao dar-lhe mais veracidade e aspecto cotidiano. Segundo Ferrer, “Seus esboços são reveladores de uma nova orientação pictural, baseada sobre a vivacidade da execução e sobre a noção elíptica”⁸⁸ (2008, p. 478). Esse grupo admirava Delaroche, cuja morte foi sentida e mesmo homenageada com a realização de funerais simbólicos em Florença. Delaroche era admirado na Toscana por sua “interpretação realista e pitoresca dos sujeitos históricos”⁸⁹ (IDEM). Como os Barbizon de França, na Toscana a partir de 1853, Serafino de Tivoli (1826-1892), Lorenzo Gelati (1824-1899), Alessandro La Volpe⁹⁰ (1820-1887), Michele Rapisardi (1822-1866) e os irmãos Carlo Jr. (1822-1891) e Andreas Markò (1824-1895), quase todos alunos de Carlo Markò (1791-1860), formaram um grupo

86 Para visualização desta e de todas as 9 obras acima mencionadas, ver: PEREIRA, Sonia Gomes. *A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/Dezenove Vinte, 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a49.pdf>. Acesso em: 17/09/2020.

87 A pesquisa no acervo do Museu D. João VI, nesta parte, foi realizada presencialmente em março de 2017, sob a orientação de Ana Cavalcanti, responsável pelo Museu na ocasião.

88 Original: “*Leurs esquisses sont révélatrices d’une nouvelle orientation picturale baséé sur la vivacité d’exécution et la notion elliptique*”

89 Original: “*interprétation réaliste et pittoresque des sujets historiques*”.

90 Como Meirelles, La Volpe representou paisagens da Ilha Ischia. Em 1848, ganhou o prêmio da Exposição Borbônica com “*Os templos de Paestum e As Cavernas de Bonea*”, obtendo sucesso com a reprodução de regiões bucólicas idealizadas por estrangeiros, como o Golfo de Nápoles visto de Posillipo, o litoral Amalfitana, Ischia, Capri, Nisida, Paestum, Pompeia e também portos, barcos e pescadores, esses também representados nas pranchas de Victor Meirelles. Ver mais em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-la-volpe_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-la-volpe_(Dizionario-Biografico)). Acesso em: 05/10/2017

chamado Staggia, localidade onde se encontravam para pintar ao ar livre e cuja ação produziu o movimento artístico Macchiaioli⁹¹.

A época exata da presença de Meirelles em Florença não se encontra registrada nos documentos da Academia Imperial e, portanto, apenas se cogita a possível convivência do pensionista brasileiro com essas discussões, contudo as pranchas pesquisadas reforçam essa possibilidade, na medida em que sugerem, tanto estilisticamente a filiação às discussões puristas, como a ambiência das imagens, quase sempre limpa e desprovida de referências locais, e sua temática, em que tipos humanos sintetizam a própria paisagem cultural.

Nos termos de Jorge Coli:

Meirelles, seja por seu gênio próprio, seja por influxo da tradição purista, ou melhor, certamente pela conjugação dessas duas determinantes, produz em Roma admiráveis imagens que partem de uma cuidada observação, mas que resolvem, estritas, concentradas, despojadas, com escolhas plásticas e cromáticas incisivas e simplificadas, numa concepção sintética que as fixa, em maneira grave, icônica. Foi banida a citação circunstancial e divertida que o pitoresco pode trazer. Ele transforma tudo pela linha cuidadosa e abstrata, aprendida teórica e praticamente com os Puristas (COLI, 2004, p. 25).

Além disso, outro aspecto que aproxima Meirelles dos puristas é a semelhança de seu trabalho ao de Bartolomeu Pinelli (1781-1835).

Pinelli foi um exímio desenhista, frequentemente comparado a John Flaxman (1755-1826), purista consagrado do solo inglês, conforme Barilli (2007). O artista italiano se imortalizou na história da arte de seu país ao desenvolver as ilustrações de História de Roma (1816) e História Grega (1821), da literatura clássica como Odisseia, Eneida e Iliada e ter publicado, em um álbum, trinta e seis aquarelas de cenas e costumes de Roma e Lazio, em 1807. Em 1809, produziu a série de gravuras *Cinquenta Trajes Pitorescos*⁹² (ROSSETTI, 1981). Nesses mesmos anos François Debret⁹³ fez uma estada em Roma e produziu trabalho semelhante.

Um livro publicado em 1971 "*Costumi di Roma e dintorni: 24 acquerelli della metà dell'Ottocento*" reuniu pranchas encontradas num acervo do Papa Pio IX. Como o título informa, trata-se de aquarelas das cidades vizinhas de Roma. Na apresentação do livro, feita por Valério Mariani⁹⁴, está indicado que, apesar da falta de assinaturas nas aquarelas, as mesmas poderiam ser atribuídas à Pinelli ou a um de seus discípulos, pois o conhecido ilustrador havia feito escola com as aquarelas de costumes populares italianos no século XIX. Diz ainda do hábito já instituído de

91 Em 2014, foi realizada uma exposição "Os caminhos do sol. A escola de Staggia e a paisagem da Toscana entre Barbizon e a Mancha", com curadoria de Nadia Marchiori e supervisão de Carlo Sisi. <http://www.terremedicee.it/> Acesso em: 05/10/2017.

92 Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84471473.item>>. Acesso em: 11/05/2020.

93 A questão do irmão arquiteto de Jean-Baptiste Debret será apresentada no próximo capítulo.

94 Importante historiador da arte e crítico, com pequena produção bibliográfica, mas de grande repercussão como conferencista. Sobrinho do artista Cesare Mariani e filho do conhecido arqueólogo Lucio Mariani. Nasceu em Roma em 1899 e morreu em 1982.

se produzirem aquarelas com a temática regional, a fim de presentear estrangeiros ou de estes as comprarem para levar de lembrança as suas terras de origem:

Em Roma, especialmente, onde numerosos estrangeiros sob o impulso da tradicional “jornada romana”, quase uma obrigação para pessoas de uma determinada cultura, a moda de aquarelas personalizadas retratando as características do povo e dos agricultores do entorno, favoreceu o desenvolvimento cada vez maior de imagens características a serem compradas como lembrança do período passado na cidade papal: ao mesmo tempo, os estrangeiros faziam desenhos e aquarelas dos trajes e penteados coloridos das modelos e dos *‘ciociari’* que também podiam ser encontrados na cidade⁹⁵ (...). (MARIANI, 1971, p. 6, tradução nossa).

Na primeira metade do século XIX, o pintor Bartolomeo Pinelli ficou famoso com as aquarelas de costumes e ele próprio se vestia de maneira especial e, segundo Mariani, “autor de numerosa série de aquarelas dedicadas aos costumes romanos e do campo, empenhado compositor da cena típica da vida popular” (IDEM). Muitas dessas estampas de Pinelli estão hoje na Galleria degli Uffizi de Florença.

Assim, Pinelli constituiu um estilo próprio e, tornando-se famoso, fomentou o consumo de pranchas com costumes italianos pelos viajantes do século XIX. Foi nesta ambiência comercial e de interesse cultural que, em 1857, sem que o aquarelista tenha assinado as pranchas, o livro foi realizado. Mesmo sem a autoria declarada, a qualidade indica um artista experiente e talentoso.

A única indicação de nomes encontra-se na 1ª folha, em forma de uma dedicatória, cuja letra e a forma de inscrição sugerem ser de um não romano: “A A. Joung/Alice A. Riley/Rome 1857”, o que foi interpretado que a Alice ofereceu estas aquarelas ao Joung. Se ela foi a autora das aquarelas não se sabe, mas é certo que se trata de peças únicas, pintadas a partir de uma observação atenta, dada a qualidade aos detalhes e, como diz Mariani, “mesmo aqueles suavizados por um certo maneirismo e por atitudes levemente acadêmicas, foram pintados com forte comprometimento e mantêm o caráter de pesquisa pessoal assidua”⁹⁶ (IDEM). Todavia, observando as pranchas de Alice Riley, não se identifica a mesma maestria de Meirelles, cuja delicadeza de traço e precisão nos detalhes enriquece a apreciação estética de suas aquarelas.

Como Pinelli faleceu em 1835, é certo que Meirelles não o conheceu, mas sua fama já estava consolidada e se manteve, como faz pensar o livro datado de 1857, um ano após o pintor brasileiro ter deixado Roma. Fama e escola tão bem estabelecida sobre o que Mariani informa:

95 Original: “A Roma, specialmente, dove convenivano numerosissimi stranieri sulle orme del tradizionale ‘viaggio romano’ quasi d’obbligo per la gente d’una certa cultura, la voga degli acquerilli di costume raffiguranti le foggie caratteristiche del popolo e dei contadini dei dintorni favoriva lo sviluppo sempre crescente di immagini caratteristiche da acquistare come ricordo del periodo passato nella città papale: contemporaneamente che gli stranieri traevano disegni e acquerelli dai coloriti costumi e dalle acconciature delle modelle e dei ‘ciociari’ che si potevano incontrare anche in piena città”.

96 Original: “anche quelli ingentiliti da un certo maneirismo e da atteggiamenti lievemente accademici, sono stati dipinti con forte impegno e conservano il carattere di assidua, personale ricerca”.

Seria inútil tentar identificar o artista examinando, [tendo em vista] a grande quantidade de aquarelas do mesmo gosto que foram realizadas no ambiente romano da época, não apenas por pintores conhecidos ou historiadores italianos atentos, mas também por esse grande número de jovens estrangeiros que frequentaram os ateliês de nossos artistas ou residiram temporariamente em Roma em várias academias estrangeiras, especialmente aquela de França⁹⁷ (MARIANI, 1971, p. 6, grifos nossos)

Esse livro de aquarelas ordinárias aponta que Victor possa mesmo ter entrevistado uma maneira de incrementar sua bolsa de pensionista com a produção de aquarelas de trajes pitorescos destinadas ao comércio. As pranchas que pertencem aos colecionadores particulares deixam fortes indícios dessa possibilidade, porém isto será discutido noutra capítulo.

Ao chegar a Paris, no ano de 1857, Victor Meirelles pôde observar que, mesmo na capital francesa, o costume das aquarelas com tipos pitorescos e populares era comum e fazia sucesso.

A popularidade desse tipo de desenhos estava associada ao nome de Gavarni. Guillaume-Sulpice Chevallier, conhecido simplesmente como Gavarni. Ele nasceu em 1804 e faleceu em 1866. Em 1825 publicou seus primeiros desenhos "*Diableries*", reunidos num livro chamado *Récréations diabolico-fantasmagoriques*. Nesta publicação estão reunidos seus desenhos feitos na região de Bordeaux e Pireneus, com predomínio de paisagens e trajes regionais pitorescos.

Entretanto, foi com a revista *Mode*, criada em 1830 por Émile de Girardin (1802-1881), que Gavarni se tomou amplamente conhecido, sendo considerado pelos dândis do momento "*seu pintor e seu modelo*"⁹⁸ (HOURTICQ, 1925, p. 238). Para essa mesma revista contribuiu Balzac, que afirmou, diante dos desenhos de seu colega de redação, "Agora, finalmente, estamos certos de que esses desenhos, um dia, oferecerão a pitoresca história de bom campo de nossa época"⁹⁹ (BALZAC apud LEMOISNE, 1924, p. 5). Essa admiração do escritor por Gavarni justifica ser ele o ilustrador do livro *Paris Mariè* de 1849¹⁰⁰.

Das figuras criadas por Gavarni, *les Débardeurs* foram as que o eternizou, mostrando o seu lado satírico e atento à sociedade e a seus costumes do século XIX. Afirma Louis Hourticq que, em 1843 "sua litografia se enriqueceu das estampas feitas a partir de rolgas, das quais produz de tons escuros saborosos, e de onde

97 Original: "Sarebbe vano tentare l'identificazione dell'artista esaminando la grande quantita di acquerelli dello stesso gusto che in quel tempo si eseguivano nell'ambiente romano, non soltanto da pittori noti o da attenti documentaristi italiani, ma anche da quel numeroso gruppo di giovani stranieri che frequentavano gli studi degli artisti nostri o risiedevano temporaneamente a Roma nelle varie accademie straniere, soprattutto quella di Francia".

98 Original: « son peintre et son costumier »

99 Original: "Maintenant donc nous sommes certains que ces dessins offriront un jour l'histoire pittoresque de la bonne compagnie à notre époque ».

100 Texto digitalizado em <https://archive.org/stream/parismari00balz#page/2/model/2up>. Acesso em: 27/10/2017

ele arranha as sombras de traços feitos a partir do ralador. Contudo, seus tipos masculinos e femininos permanecem iguais”¹⁰¹ (1925, p. 240).

Então, Meirelles ao chegar a Paris se deparou, certamente, com os trabalhos de Gavarni e de muitos outros ilustradores que publicavam suas gravuras com costumes cotidianos e típicos e, especialmente, provindos dos grupos sociais mais populares. Pôde mesmo o artista brasileiro cruzar com o ilustre desenhista e travar algum debate sobre os traços e a cor na pintura de gênero? Impossível não é. Há uma série numerosa de desenhos realizados por Victor Meirelles em crayon que retratam, em grupo ou individualmente, mulheres e homens e que também foram catalogados como estudos de trajes, estudos do feminino ou mesmo estudo de trajes, que expressam sujeitos nas ruas da grande cidade, em seu comércio, em suas praças, ao sabor do vento¹⁰².

Por fim, ao longo dessa análise das condições dialógicas embrenhadas na formação e produção de Victor Meirelles no começo de sua carreira de artista, cabe salientar, em síntese que, a despeito da consagração da Academia de Artes francesa junto à elite brasileira e, de ter sido nela que Meirelles esboçou, compôs e foi encaminhado à exposição de sua obra inaugural, foi imerso numa proposição de arte pictórica firmada no purismo italiano que o pensionista brasileiro cunhou sua poética e, logo, nada mais emblemático dessa sua trajetória formativa do que as 104 pranchas coloridas de trajes italianos estudadas nesse livro.

Essas pranchas sempre ocuparam uma chave menor nos estudos e discussões sobre a obra de Victor Meirelles. Por vezes, ilustraram alguns textos posteriores, estiveram presentes em muitas exposições como complemento das grandes telas, contudo, até então, brevemente foram tomadas como expressão formativa do artista que a compôs.

Espera-se que a continuidade dos capítulos permita identificar ainda mais a importância desse trabalho exaustivo do jovem Meirelles. Afinal são mais de uma centena de pranchas, exemplares primorosos de um traço figurativo, em que trajes e tipos populares italianos estão representados com uma harmonia compositiva que ultrapassa muitas de suas similares do século XIX, produzidas por outros artistas. Ainda na sala, volitando em meio a tantas histórias e personagens, as pranchas aguardam.

101 Original: «sa lithographie s'enrichit de l'estompe au bouchon, dont il tira des noirs savoureux, et dont il égratigna les ombres de traits de grattoir. Mais ses types d'hommes et de femmes ne varient guère»

102 Será abordado no 5º capítulo.

Narrativas de tradição



Capítulo 2

Narrativas de tradição

A bibliografia de origem italiana é bastante promissora a respeito da produção artística vinculada à representação de trajes tradicionais. Certamente, essa vasta produção se deve à quantidade considerável de pranchas produzidas por artistas estrangeiros com os ditos trajes populares de origem italiana.

Partindo da perspectiva teórica de que há intericonicidade (PIROTTE, 2002) na produção da imagem, num segundo momento da pesquisa, em 2018, com a colaboração da bolsista de iniciação científica, Natália Régis, foi feito levantamento de artistas que também houvessem se dedicado à produção de estudo de trajes, com o objetivo de investigar quais foram os precursores de Victor Meirelles nesse tema. Afinal, partiu-se de um pressuposto teórico em que os regimes escópicos (JAY, 1988; MENEZES, 2003) implicam três dimensões de visualidade: como se vê; como se mostra e por onde essas formas circulam, permitindo sua visualização. Textualmente:

(...) ser didático, proporia três focos que estariam a merecer investimentos urgentemente (...): a) o visual, que engloba a “iconosfera” e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção/circulação/consumo/ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.; b) o visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à “didatura do olho”, ao ver/ser visto e aos dar-se/não dar-se a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.; c) a visão, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidade do “olhar” (MENEZES, 2003, p. 30).

Portanto, investigar o que Meirelles podia ver, sob quais condições de autoridade ele via essas imagens e até onde elas poderiam chegar a sua época e, inclusive, ao presente, implicam o regime escópico que condiciona o ver e compreender os estudos de trajes e, assim, por sua vez, produzi-los.

Considerando esse ponto de partida, o capítulo se estrutura em 4 partes: inicialmente é explicitado como a pesquisa por outros estudos de trajes foi realizada, os autores encontrados e seus trabalhos, num tom de inventário, a fim de que se registre uma gama relativamente extensa de fontes para a pesquisa sobre os registros de práticas vestimentares do passado. Na sequência, desdobra-se a preocupação com os artistas que produziram estudos de trajes no século XIX, como Bartolomeo Pinelli, Gavarni, Vernet e Debret, detalhando suas obras. Em seguida, discute-se a própria terminologia para esse tipo de vestimenta, geralmente, representada nas pranchas encontradas, bem como se aprofundam as reflexões a respeito dos propósitos dessa extensa tradição que remonta ao século XIV e mesmo a vincula à implantação do sistema de moda no Ocidente. Numa última parte, detém-se a discussão sobre o Romantismo e o fomento ocorrido nesse momento, para que a tradição adquirisse outros compromissos ideológicos, estendendo-o até o começo do século XX, o que fecha o 2º capítulo.

A comparação desses estudos encontrados com o realizado por Meirelles se faz no 6º capítulo, após a produção do artista brasileiro ser, detalhadamente, caracterizada e analisada.

2.1 Em busca de uma tradição

Geralmente, os pesquisadores em busca de documentação histórica se desdobram para acessar acervos apropriados ao tipo de fonte necessária ao seu objeto de pesquisa. Contudo, diante da proposta teórico-metodológica desta pesquisa, não seria apenas levantar os estudos de trajes existentes em acervos de imagens que caberia investigar. Se tal caminho fosse adotado, também se teria o inconveniente de um universo muito amplo. Então, optou-se por partir de livros de história da moda largamente utilizados no ensino superior da área.

Esse caminho processual foi escolhido por conta da própria intenção de discutir sobre as narrativas visuais vinculadas ao vestir ocidental, buscando, nas páginas de livros fartamente circulados, a recorrência de determinadas escolhas narrativas sobre esse passado. Afinal os tempos intervenientes e sobrepostos operam por essas intericonicidades, ou seja, pela insistência na aparição de certas formas para exprimir determinadas ideias. O pathosformel ou a fórmula de páthos de Warburg (2015) deve ser entendido como uma agência histórica das imagens, realizada por sujeitos sociais e históricos que, por sua insistência em algumas expressões, passam a constituir sobre elas a própria imanência dos seus significados, contudo, jamais, de maneira estática, ao contrário, muito dinâmica. Tal fórmula de páthos tem na noção de “engrama” de Warburg o complemento necessário, a fim de se entender como tais formas “síntese” alcançam outros tempos. Engrama pode ser entendida como “uma forma da memória social e coletiva” (WAIZBORT, 2015, p. 11).

Então, indo em busca das imagens que ainda reverberam nas narrativas visuais sobre os vestires do passado, utilizou-se, inicialmente, o livro “A Roupas e a

Moda” de James Laver (1989), por ser a segunda obra mais presente nas referências bibliográficas dos planos de ensino de história da moda¹.

Considerando-se todas as ilustrações contidas no referido livro, tomaram-se como critérios de seleção:

- a) ser representação de tipo regional ou social/profissional;
- b) haver cuidado com o estudo de panejamento;
- c) ter poucas figuras, centralizadas e de corpo inteiro;
- d) ter como datação entre 1401 a 1860;
- e) não ser obra consagrada na história da arte;
- f) não conter personalidade específica sendo representada;
- g) não ser imagem destinada à difusão de estilo/tendência de moda ou ao ensino do corte e costura.

Tais critérios foram tomados a partir do padrão identificado nas pranchas de Victor Meirelles, constituídas por desenho de figura que caracteriza localidade e lugar social, com uma ou duas figuras, geralmente, posicionadas no papel de maneira centralizada e de corpo inteiro, salvo poucas exceções. Ainda, as pranchas de Meirelles têm em comum não terem sido consagradas e não conter uma personalidade de reconhecimento social histórico predominante, ou seja, não compor um retrato. Somou-se a esse padrão a questão da formação do artista, centrada na cópia, bem como ao respeito aos mestres e, portanto, definiu-se a extensão da temporalidade a partir do século XV até o período de seu pensionato. Também como não havia uma preocupação didática relacionada à difusão de tendências de moda ou ao ensino do corte e costura no trabalho de “estudo de trajes” dos artistas, como veremos mais ao final do capítulo, também as imagens desse teor foram desconsideradas da seleção².

Obteve-se com esse levantamento o seguinte quadro:

1 De acordo com a pesquisa produzida pelo Laboratório de Moda, Artes, Ensino e Sociedade durante os anos de 2012 e 2015, intitulada “Ensino de História da Moda em Santa Catarina e Rio Grande do Sul: análise quantitativa e crítica do material bibliográfico utilizado, dos objetivos propostos e dos recursos audiovisuais explorados”, cujo objetivo foi de discutir o papel no ensino de história no Curso de Design de Moda e sua importância na formação do profissional neste campo do conhecimento. O corpus documental desta pesquisa centrou-se nos currículos e planos de ensino das disciplinas de história. Foram contatadas 31 instituições, públicas e privadas, incluindo os cursos de bacharelado e de instituições tecnológicas dos Estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina. (SANT’ANNA, 2018).

2 Interessante observar que as *Fashion Plates*, difundidas a partir do século XVIII na França, Inglaterra e Alemanha junto aos periódicos da época, têm um formato que se aproxima ao adotado nos “estudos de trajes”, assim como as fotografias de moda tiveram por longas décadas, ou seja, a centralidade da figura, de corpo inteiro, em que o rosto da modelo é pouco valorizado, a fim de que a atenção do espectador se centralize no traje. As ilustrações 160 a 164 do livro de Laver, por exemplo, são exemplos da *Fashion Plates* publicados no *Galérie des Modes* e no *Gallery of fashion*, respectivamente. Por isso, todas as ilustrações encontradas em Laver, que se originavam de ilustrações para revistas da época, foram descartadas do levantamento realizado.

Quadro 1: Levantamento de ilustrações do livro “A Roupa e a Moda,” edição 1989, 2ª reimpressão

Or.	Técnica	Autor	Título	Local e data	Acervo	No. da Ilustração
1	Gravura	Israel van Meckenenem	<i>Trajes masculino e feminino</i>	c. 1470	s/ info	61
2	Gravura	Israel van Meckenenem	<i>Trajes masculino e feminino</i>	c. 1485	s/ info	62
3	Desenho	Albrecht Dürer;	<i>Dona de casa de Nuremberg e dama veneziana</i>	s/l, 1495	Frankfurt. Städelsches Kunstinstitut	72
4	Gravura	Jost Amman	<i>“Costume Plate Traje bourgeois alemão”</i>	c. 1560	Londres. British Museum	84
5	Desenho	Anônimo	<i>Traje elisabetano, in Description of England</i>	Frândres, final do século XVI	Londres. British Museum, MS Add 38 330	98
6	Água-forte	Abraham Bosse	<i>Nobre Francês</i>	1629	s/info	105
7	Água-forte	Abraham Bosse	<i>Nobre Francês</i>	c. 1630	s/info	106
8	Água-forte	Abraham Bosse	<i>Nobre Francês</i>	c. 1636	s/info	107
9	Água-forte	Abraham Bosse	<i>Nobre Francesa</i>	c. 1636	s/info	108
10	(Litografia)	“À maneira de W. Hollar	<i>Outono</i>	c. 1650	s/info Gravado por R. Gaywood	112
11	Gravura	R. Bonnard*	<i>Duque de Borgonha</i>	c. 1695	s/ info	119
12	Gravura	J. D. de Saint-Jean	<i>Fidalgo tocando violoncelo</i>	1695	s/ info	120
13	Gravura	J.D. de Saint-Jean	<i>Dama de alta linhagem</i>	1693	s/ info	121

Or.	Técnica	Autor	Título	Local e data	Acervo	No. da Ilustração
14	Gravura	J.D. de Saint-Jean	<i>Dama de alta linhagem, em déshabille</i>	1687	s/ info	122
15	Gravura	N. Guérard	<i>Moda burguesa</i>	c. 1690	Nova York. In: <i>Costume époque Louis XIV</i> , v. 1. The J. Pierpoint Morgan Library	123
16	Gravura	S. le Clerc	Trajes das classes médias e trabalhadora	Final do século XVII	s/ info	124
17	Gravura	S. le Clerc	Trajes das classes médias e trabalhadora	Final do século XVII	s/ info	125
18	Gravura	S. le Clerc	Trajes da aristocracia	Final do século XVII	s/info	126
19	Gravura	S. le Clerc	Trajes da aristocracia	Final do século XVII	s/ info	127
20	Desenho a giz	Antoine Watteau	Esboço de três figuras	s/d.	Berlim. Kupferstichkabinett	136
21	Gravura	Anônimo	<i>Duas senhoras costurando</i>	c. 1750	s/ info	141
22	(Aquarela)	Jean Etienne Liotard	<i>Moça com chocolate</i>	c. 1742	Dresden. Gemäldegalerie	145
23	Litogravura	Charles Vernier	Um andar para fazer virar todas as cabeças	1858	Londres. Victoria and Albert Museum	200

* 3

Fonte: Elaborada pela autora, 2020.

No total, contabilizaram-se 23 imagens, conforme os critérios estabelecidos, como se vê acima. Tais imagens foram produzidas por 14 artistas diferentes, sendo que 2 são considerados “anônimos” e um “à maneira de”. Por isso, se optou trabalhar

3 A obra de Robert Bonnard apresentada no livro de James Laver poderia ser desconsiderada, pois se trata de uma representação do Duque de Borgonha. Todavia, sua produção de estudos de trajes é considerável e disto resultou sua incorporação ao grupo de artistas estudados.

apenas com 11 artistas que, mediante as ilustrações do livro, teriam produzido estudos de trajes.

As informações adicionais, presentes nas colunas 3, 4 e 5 foram extraídas das próprias legendas que acompanham as ilustrações ao longo do livro, cuja numeração atribuída encontra-se na 7ª coluna. Os dados da 6ª e 2ª coluna, por sua vez, foram encontrados no apêndice “Lista das Ilustrações”, a partir da página 280⁴ no próprio livro, assim como as informações que se encontram entre parênteses foram atribuídas a partir da observação da própria imagem.

A partir dessa listagem, iniciou-se o trabalho de busca da produção desses artistas enumerados por meio da plataforma on-line da Biblioteca Nacional da França – *Gallica* – do Museu Victoria e Albert e da Biblioteca Histórica da cidade de Paris – *Bibliothèque Forney*.

Desse levantamento, nem todos os autores encontrados tinham produção de estudos de trajes considerável, por isso foram descartados desse estudo: Charles Vernier e Jean Etienne Liotard. Já que a fonte de pesquisa foi exclusivamente virtual e não se teve como ir mais a fundo para coletar dados faltantes destes artistas, a opção foi o descarte dos dois mencionados, sendo que de Liotard quase nada foi encontrado que pudesse ser atribuído como estudo de trajes e, de Vernier se observou a produção voltada para a sátira, criticando hábitos sociais de sua época, especialmente o uso da crinolina. Por outro lado, a obra de Robert Bonnat, apresentada no livro de James Laver, poderia ser desconsiderada, pois se trata de uma representação do Duque de Borgonha. Todavia, sua produção de estudos de trajes é considerável e disto resultou sua incorporação ao grupo de artistas estudados.

Tomaram-se objeto de estudo 9 artistas: Israel van Meckenem⁵, Albrecht Durer⁶, Abraham Bosse⁷, Jost Amman⁸, Jean Dieu de Saint Jean⁹, Nicolas Guerard¹⁰, Sébastien Le Clerc¹¹, Robert Bonnat¹² e Antoine Watteau¹³.

Em seguida, para cada artista definido para o estudo, organizou-se uma tabela constando as imagens encontradas, com um código numérico atribuído, seguido de nome do autor, título da obra, data de produção e a descrição que contempla o tamanho, a técnica, por quais autores já foi referenciada, a fonte da imagem no acervo e de qual fonte foi extraída originalmente. Além disso, houve a criação de uma pasta específica por autor, onde cada imagem catalogada está denominada por seu código.

4 Conforme versão de 1993, 2ª reimpressão

5 Apêndice 1.

6 Apêndice 2.

7 Apêndice 3.

8 Será tratado no subitem a seguir, por se encontrar na seleção escolhida.

9 Apêndice 4.

10 Apêndice 5.

11 Sébastien Le Clerc (1637, Metz, França – 1714, Paris, França), é também conhecido como Sébastien Leclerc I ou Sébastien Leclerc. Ver Apêndice 6.

12 Apêndice 15.

13 Apêndice 7.

Numa fase posterior, acrescentou-se uma minibiografia para cada autor e se desenvolveu a síntese das técnicas constatadas nas imagens e registros, por autor. Igualmente se buscou sintetizar as formas vestimentares representadas e associá-las às narrativas históricas dos trajes encontradas em alguns livros¹⁴ e, por fim, considerando os mesmos quesitos de análise das pranchas de Meirelles, fez-se comparação quantitativa das produções de estudos de trajes¹⁵.

No presente capítulo, como explanado acima, buscou-se, com o estudo dessas produções, identificar as condições de intericonicidade que afetaram Meirelles. Assim, inicialmente, o propósito foi de comparar produções distintas no tempo e nas normas estéticas entre artistas específicos e Meirelles, contudo tal trabalho de pesquisa e catalogação se desdobrou em artigos acadêmicos submetidos a revistas da área¹⁶, refletindo sobre outros aspectos que derivaram da pesquisa de pós-doutoramento, qual seja, o papel do desenho na formação do artista do renascimento à contemporaneidade e sua persistência na formação do designer de moda.

2.1.1 Por uma vereda

Um segundo caminho, uma vereda certamente – “caminho secundário pelo qual se chega mais rapidamente a um lugar; atalho”¹⁷ – para levantar os precursores de Meirelles no desenvolvimento de estudos de trajes, foi adotado, a partir do contato com as bibliografias italianas que tratam do tema, como Elisabetta Silvestrini e Ottavio Lurati¹⁸.

Ao acatar essas indicações, se fugiu da delimitação metodológica acima mencionada, contudo se abriu um caminho de comparação mais amplo, associado à preocupação histórica de uma narrativa do passado vestimentar que diversas bibliografias indicam ter existido a partir do século XV.

Nesse caso, como um desdobramento da primeira etapa, aplicaram os mesmos critérios e tabelas aos novos artistas encontrados, ampliando ainda mais o inventário de estudos de trajes que antecederam o produzido por Meirelles.

Elisabetta Silvestrini é uma antropóloga italiana, nascida em Roma e que trabalhou no Ministério vinculado às atividades culturais e turismo de 1980 a 2013, no setor de antropologia cultural (demoetnoantropologia). De 2001 a 2010 também atuou como docente na Universidade Ca'Foscari Venezia e, desde 2012 trabalha na Universidade de Macerta no campo da antropologia cultural, na

14 Estes livros estão especificados nas notas de rodapé dos próprios apêndices

15 Tal estudo, devido a sua extensão e fundamentos teóricos, será abordado no 6º capítulo.

16 SANT'ANNA, M. R. O Masculino nos traços e cores do jovem Victor Meirelles. REVISTA DE HISTÓRIA, p. 1-29, 2019. SANT'ANNA, M. R. The Italian Costumes Study by Victor Meirelles. THE INTERNATIONAL JOURNAL OF THE IMAGE, v. 10, p. 11-24, 2019.

17 <https://www.dicio.com.br/veredas/>. Acesso em: 21/01/2020.

18 Outra opção desenvolvida foi seguir as sugestões de Gilles Lipovetsky que, em seu famoso livro “O Império do Efêmero”, faz indicações a respeito dos primeiros registros históricos dos trajes. Devido à extensão do trabalho, essa análise constou apenas de comunicação oral realizada em 2018.

museologia na Escola de Especialização em Bens Culturais da Universidade Roma Sapienza e, ainda, é vice-diretora da revista "Erreffe: la ricerca folklorica".

Sua trajetória como pesquisadora reforça a autoridade das informações que apresenta em seus textos, pois se dedica com finco ao estudo da cultura material, da antropologia vestimentar e da imagem, ocupando-se dos temas populares, da história e religião italianas. Suas publicações mais recentes são: *Gente del viaggio* (2000); *Spettacoli di piazza a Roma* (2001); *Abiti e simulacri* (2003); *Abbigliamento popolare e costume della Brianza* (2010); *Simulacri vesti devozioni* (2010); *Acque pietre fuochi alberi* (2014); *Confini toponimi luoghi stregati* (2014, com Milvia D'Amadio)¹⁹.

Em diferentes mundos acadêmicos, os anos 1970 até 1990 a pesquisa no campo do folclore foi muito intensa, por razões que não caberia discutir neste texto. Foi nesse contexto que Elisabetta se dedicou a colaborar com a revista *Ricerca Folklorica*, cujo escopo é de contribuir com o "estudo da cultura da classe popular". A revista surgiu por iniciativa de um grupo de jovens etnólogos desejosos de ter um espaço de aprofundamento e de confronto sobre seus temas de pesquisa, considerando tanto o cenário italiano como internacional. No número de outubro de 2010, o editor destaca que o "adjetivo 'folclórico', na perspectiva da revista, é definido "como o elemento que, segundo Ernesto De Martino, une as culturas das classes populares ocidentais e as populares e primitivas do Terceiro Mundo, isto é, as que são desenvolvidas em condições de subordinação econômica e política"²⁰ (ERREFFE, out, 2010, p. 3).

Em artigo publicado em 1986, Silvestrini destaca, na produção de inventários desenhados e comentados de trajes, os seguintes artistas: Enea Vico (1523 - 1567); Ferdinando Bertelli (1525 - 1580), Jost Amman (1539 - 1591), Hans Weigel (1520 - 1577), Abraham de Bruyn (1538 - 1587), Pietro Bertelli (1571 - 1621) e Cesare Vecellio (1521 - 1601).

Seguindo as indicações da autora, buscou-se conhecer o que havia virtualmente disponível sobre cada um deles. Começando por Enea Vico²¹, descobriu-se que ele foi um gravador e numismata italiano, nascido em Parma a 29 de janeiro de 1523 e morreu em Ferrara em 17 ou 18 de agosto de 1567. Vico iniciou sua carreira artística por volta de 1541 na cidade de Roma, e obteve, em pouco tempo, destaque com relação à profissão de gravador, sobretudo com suas representações de objetos antigos, tais como esculturas e monumentos, e pelo desenvolvimento de estudos a respeito da disciplina antiquária e da numismática. Após um breve período trabalhando para a corte florentina do duque Cosme I de Médici, Vico se transferiu para Veneza em 1546, onde obteve grande prestígio como gravador e artista independente, produzindo diversas obras impressas, tais como: *Le immagini con tutti i riversi trovati* e *Le vite de gli Imperatori tratte*

19 Informações coletadas em: <http://docenti.unimc.it/e1.silvestrini#content=funding>. Acesso em: 21/02/2020.

20 Disponível em: <<http://docenti.unimc.it/e1.silvestrini/teaching/2014/13774/files/ERREFFE%2062.pdf>>. Acesso em: 27/01/2020

21 Apêndice 8.

dalle medaglie et dalle historie de gli antichi (Veneza, 1548)²² e *Discorsi sopra le medaglie degli antichi*²³ (Veneza, 1555). Em 1563, o artista se transfere para Ferrara, para trabalhar como antiquário oficial na corte do duque Alfonso II d'Este, e aí morre, aos 44 anos, em 1567 (CARVALHO, 2018). Sua obra, *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus*, de 1558, é modelo clássico de um estudo de trajes, onde a figura centralizada, com pouca ambiência e ênfase no traje que, geralmente, intitula a prancha.

Fig. 5: Frontispício das obras de Cesare Vecellio (1590) e Hans Weigel (1577)



Fonte: Gallica, BNF, 2020²⁴.

Ferdinando Bertelli²⁵ foi também um gravador, editor, calcógrafo e cartógrafo italiano, que nasceu e faleceu em Veneza, com 55 anos, em 1580. Publicou *Omnium feré gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aedit*²⁶, em Veneza, no ano de 1563. Posteriormente, o mesmo livro foi traduzido

22 Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=RoBk1TnWApGc&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 18/09/2020.

23 Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=GdVVAaAAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 18/09/2020.

24 Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d/f9.item.r=cesare%20vecellio>>. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100004s/f2.item.r=Habitvs%20praecipuorum%20populorum%20tam%20virozum%20quam%20foeminarum%20singulari%20arte%20depicti>>. Acessos em: 16/10/2020.

25 Apêndice 9

26 Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37246706z>. Acesso em: 28/01/2020.

para o alemão como Ferdinando Bertelli's *Trachtenbuch*²⁷, publicado em 1913, editado por F. Ullmann (Zwickau), tendo um importante prefácio que narra os livros sobre costumes vestimentares produzidos anteriormente e, inclusive, cita Enea Vico, Jost Amman, Abraham Bruyn, Hans Weigel e outros que, entre os anos de 1526 e 1600, fomentaram a produção e impressão de tais obras, hoje de valor e importância inegáveis para a pesquisa e construção histórica.

Segundo a Treccani,²⁸ Ferdinando foi também um comerciante de gravuras, com loja em Veneza, próximo à Praça de San Marco, entre 1561 a 1572. Conjuntamente a G. F. Camoscio e P. Forlani editou e comercializou mapas e planos de cidades, especialmente da antiga Roma. Também, teve um importante papel na difusão de autores estrangeiros e italianos, produtores de mapas, e de romanos produtores de papéis estampados.

Além da farta publicação de mapas de diferentes partes do mundo, destacou-se por publicar pranchas ricamente ornadas de "caráter popular". São citadas nesse caso: *Il Mondo alla rovescia* (c. 1560), *Specchio della vita umana* (1566), *Arboro della pazzia* (1568), *Trionfo di Carnevale* (1569) e, dentre o mais conhecido, a série de trajés estudada nesse livro, que contém 64 pranchas, "com evidente influência de Cesare Vecellio"²⁹ (TRECCANI, 2020).

Seu nome encontra-se num livro chamado *Costumes de divers pays d'Europe, d'Asie et d'Amérique*³⁰, em que ele e mais quatro artistas de diferentes épocas foram reunidos numa coletânea de pranchas e descrições sobre trajés desenhados nos séculos XVI e XVII. São eles: Václav Hollar (1607 – 1677), Theodor de Bry (1528 – 1598), Léon Davent (ca. 1520 – 1556) e Abraham de Bruyn (ca. 1540 – 1587).

Por sua vez, Jost Amman³¹ nasceu em Zurique, aos 23 de junho de 1539 e faleceu em Nuremberg, aos 17 de março de 1591. Ele foi um artista celebrado por suas xilogravuras e ilustrações para livros, como o livro alemão *Omnium illiberalium mechanicarum aut sedentiarum artium [...]*³², Francfort, 1558, por Hartmann Schopper que traz detalhadamente inúmeras profissões representadas, tendo publicado 88 xilogravuras com esse tema. Encontraram-se várias publicações mais recentes dos trabalhos de Jost Amman, como o livro de 1969, *Les métiers*,

27 Em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37246706z>. Acesso em: 28/01/2020. Enciclopédia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti iniziata dall'Istituto Giovanni Treccani. Espaço virtual em: <http://www.treccani.it/istituto/chi-siamo/>

28 Enciclopédia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti iniziata dall'Istituto Giovanni Treccani. Espaço virtual em: <http://www.treccani.it/istituto/chi-siamo/>

29 Original: *in cui è evidente l'influenza di Cesare Vecellio*. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-bertelli_%28Dizionario-Biografico%29/>.

30 Indicado no catálogo geral da Biblioteca Nacional da França, mas sem digitalização disponível. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb438935456>. Acesso em: 28/01/2020.

31 Apêndice 10.

32 Indicado em <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30016825k>, mas sem digitalização disponível. Apenas na Biblioteca de Lion, na base https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EST01000A16AMM000309 encontra-se digitalizada cada prancha individualmente. Acesso em: 28/01/2020.

com prefácio de Paul Martin, publicado em Strasbourg por W. Fischer, a partir do original *Eygentliche Beschreibung aller Stände* de 1568³³.

Hans Weigel³⁴ publicou, em 1577, um livro, em latim, com 219 pranchas, intitulado *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti*³⁵, ou seja, um compêndio com os principais trajes do povo, contemplando trajes masculinos e femininos. A obra está organizada em dois volumes, sendo o primeiro sobre os trajes da Alemanha e Espanha. O volume 2, contempla França, Suíça, Europa do Norte, Itália, Turquia e África. Poucas informações a respeito do artista foram encontradas. Mesmo seu livro não é localizado pela autoria, apenas pelo título. Ele nasceu em Augsbourg, Alemanha, na década de 1520 e faleceu em agosto de 1577 na cidade de Nuremberg. É descrito como pintor, iluminador, xilógrafo e tem registro de seus trabalhos a partir de 1548. Seu livro foi também encontrado numa versão colorida, disponível no site do Museu Fitzwilliam, pertencente à Universidade de Cambridge, para acesso virtual. No site do museu, consta que o volume físico, que gerou o arquivo digital, encontra-se na *Trinity College Library, Cambridge*³⁶.

Os responsáveis pelo site indicam que “A segunda metade do século XVI testemunhou o surgimento de um novo gênero: o livro de costumes impresso”, sendo o livro de Weigel “um dos primeiros e mais luxuosamente impressos”, cujas 219 xilogravuras estão num “formato generoso, que os iluminadores poderiam colorir”. Talvez essa seja a origem da versão colorida que se encontra na biblioteca do Colégio Trinity. Apreciados por homens e mulheres, tais livros “disseminaram o conhecimento de diferentes costumes em todo o mundo, ofereceram guias regionais e nacionais de estilo e propagaram um forte código moral para o auto-controle”³⁷ (Sic).

O próximo artista na listagem de Elisabetta Silvestrine é Abraham de Bruyn³⁸ (1540 – 1587). Nasceu em Antuérpia, atual Bélgica, entre 1538 a 1540 e faleceu em Colônia, Alemanha. Tem uma produção bibliográfica extensa, sendo que, na Biblioteca Nacional de França, encontram-se cinco obras de sua autoria, diversas estampas de tamanhos diversos e mais três coletâneas no formato “Recueil”. Além disso, têm-se edições antigas e mais recentes de suas gravuras, como: três versões de *Omnium* com 72, 112 e 74 pranchas, respectivamente. Duas edições de *Costumes civilis...*, sendo uma do século XVII e outra do fim do século

33 Indicado em <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35199758h>, mas sem digitalização disponível. Acesso: 28/01/2020.

34 Apêndice 11.

35 Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39341693p>. Acesso em: 28/01/2020.

36 Disponível em: <<https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/treasuredpossessions/discover/costumebook.html>>. Acesso em: 28/01/2020.

37 Original: *The second half of the sixteenth century witnessed the emergence of a new genre: the printed costume book. Weigel's Trachtenbuch was one of the first and most lavishly printed of these, comprising 219 single-page woodcuts in a generous format, which illuminators could colour. Costume books were looked at and read by men and women. They disseminated knowledge of different customs across the globe, offered regional and national guides to style, and propagated a strong moral code for self-comportment.* Disponível em: “Hans Weigel's Trachtenbuch”.

38 Apêndice 12.

XIX, em 1875. Três outros livros têm seu nome associado, como o já citado acima que ele assina com Bertelli, Bruy, Davent e Hollar; outro de Benito Arias Monteiro "*Humanae salutis monumenta*", cujas ilustrações são divididas com outros seis artistas e, por fim, o livro que relata a entrada do herdeiro do trono francês, Duque d'Anjou em sua visita à Antuérpia, impresso por Christophe Plantin³⁹.

Devido à extensão e diferentes edições, considerou-se, no estudo e análise da obra de Bruyn, apenas o livro *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus: Exhibemus hoc libelo Romani pontificis, episcoporum, monachorum, aliorumque sacerdotum quorum aliquid scire potuimus imagines*⁴⁰. Esta obra é, na primeira versão considerada pela BNF, composta por 72 pranchas, divididas em dois grupos: o primeiro com 52 imagens relativas à Europa, Ásia, África e América, com mais seis pranchas com título e honrarias aos reis e rainhas. A segunda parte tem 18 pranchas ocupadas com trajes eclesiásticos. As edições comerciais desta obra foram realizadas por Joos de Bosscher (1580 a 16--) e Michel Colyn (1534 – 1637) no século XVII.

Pietro Bertelli⁴¹ (1571 – 1621), nasceu em Pádua e produziu *Diversarum nationum habitus centum et quattuor iconibus in aere incisus diligenter expressi, item ordines duo processionum*, publicado em 1589. Foi um dinâmico editor em Veneza, Vicenza e Pádua, tendo sociedade com Francesco Bolzetta e Alciato Alciati.

Segundo a enciclopédia Trecciani⁴², Bertelli produziu "de acordo com o gosto da época". Sua obra famosa, e analisada neste livro, foi iniciada em 1589, com a colaboração de Giacomo Franco, que realizou algumas pranchas, e ainda Alciato, editor comercial do enorme e luxuoso livro. O primeiro volume data de 1589, publicado em Pádua, continha 106 pranchas, sendo duas em grande formato dobrável, onde se veem representações do Pontífice e do Doge de Veneza. O segundo tomo apareceu em 1591 com 79 pranchas, representando turcos de Nicolas, Nicolay d'Arfeuille, e mais uma grande prancha dobrável nomeada a *Pompe regis Turcarum*. Esse volume foi dedicado ao Conde Joh Reinhard von Hanau; a mesma edição foi publicada no ano seguinte, enquanto outra edição ocorreu em 1594, dedicada a Wolfgang von Hutten. Nesta edição, algumas placas (26, 63, 64 e 65) foram gravadas por Giacomo Franco, e o terceiro tomo foi publicado em 1596, com 78 pranchas, e com dedicatória a G Hartman von Teuffenbach.

Foi desses dois últimos volumes que Alessandro Fabri publicou entre 1595 e 1604, em Pádua, as versões do *Diversarum nationum ornatus e do Additio ad*

39 Ver a listagem completa e detalhes de cada edição em: https://data.bnf.fr/fr/14962211/abraham_de_bruyn/. Acesso em: 29/01/2020.

40 Disponível em <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30171335q>. Acesso em: 29/01/2020.

41 Apêndice 13.

42 As informações sobre os Bertelli foram retiradas desta fonte: http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bertelli_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em: 29/01/2020.

*duos superiores libros de habitibus diversarum nationum*⁴³. Os dois primeiros volumes, certamente, tiveram versões em quarto (formato do livro 4to), em papel de alta qualidade, onde as figuras se destacavam no centro das páginas. Poucos exemplares deste tipo sobreviveram. Uma dessas cópias é preservada em Roma, na Biblioteca Nacional de Vittorio Emanuele. Hoje existem poucas cópias completas de toda a coleção, valiosas do ponto de vista documental e artístico, devido à qualidade do papel e o registro da obra de vários gravadores anônimos.

Ainda, segundo a enciclopédia Treccani, a obra alcançou importante fortuna comercial e influenciou muitos outros artistas a adotarem os mesmos temas para as suas produções, especialmente, gravuras de imperadores.

Em 1599, Bertelli publicou o *Theatrum urbium Italicarum*⁴⁴, uma série de cinquenta e nove pranchas de planos e vistas em perspectiva da Itália, realizada por vários gravadores, acompanhada de uma descrição em latim do próprio Bertelli. A 2ª edição foi lançada em Vicenza, em 1616, pela tipografia de Domenico Amadio, com título em italiano (Teatro das cidades da Itália). Foram adicionadas oito pranchas, nesta edição, totalizando 67 ilustrações, porém sem qualquer texto.

Muitas outras obras de diferentes artistas e autores foram lançadas por Bertelli e seus sócios. Dentre as muitas, despertou o interesse a obra de Andrea e Francesco Scoto *Itinerarium nobiliorum Italiae regionum*, de 1601, reimpressa em 1610 com o título em italiano "Itinerário da Itália Latina" e, em 1610, outro livro, voltado para os viajantes da região, também foi produzido *Roma eiusque admiranda*.

Seu filho Francesco Bertelli, igualmente gravador, tipógrafo, editor de caligrafia e cartografia, deu continuidade aos negócios do pai. Dentre as obras impressas pelo herdeiro chamaram atenção duas publicações: uma série de sete pranchas com jogos venezianos e festivais populares, lançada em Vicenza, em 1638 e, alguns anos depois, *Carnevale italiano mascherato*⁴⁵, impresso em Veneza, em 1642, com 23 pranchas, que são cópias parcialmente alteradas de algumas figuras do *Diversarum nationum habitus* de seu pai Pietro.

Interessante pensar que, na metade do século XVII, Francesco investia em obras que abordavam o popular e regional italiano, reaproveitando produções paternas de 50 anos atrás.

Os desenhos de *Diversarum Nationum Habitus*, em sua edição de 1591, além das páginas iniciais em que Pietro Bertelli faz um longo elogio ao Conde de Hanau, a quem dedica a edição, encontram-se 103 pranchas em gravuras em preto e branco, com uma única figura por prancha, com pequena ambiência e

43 Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446758n/f1.item.r=Pietro%20Bertelli>. Acesso 30/01/2020.

44 Indicado em <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33625046r>. Acesso 29/01/2020.

45 Titre : *[Il carnevale italiano mascherato que si veggono in figura varie inuettione di capritii : estampes / gravures de Francesco Bertelli]*. Auteur : Bertelli, Francesco (15.-1629). Graveur. Date d'édition : 1642. Sujet : Costume de carnaval. Sujet : Commedia dell'arte. Type : image fixe. Type : estampe. Langue : italien. Format : 24 est. : gravures sur bois ; 15 x 9,5 cm. Identifiant : ark:/12148/btv1b525055073. Source : Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du Spectacle, 4-ICO THE-4706. Notice du catalogue. Disponible em : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42410360b>. Acesso em: 29/01/2020.

trazendo, na parte inferior, um título a designar o tipo social representado, como por exemplo: “senhora veneta”. Ainda constam três grandes formatos, em que uma cena com diversas figuras em procissão é retratada. Abaixo de cada figura, há termos indicando o sujeito representado ou a função.

A qualidade artística do desenho não é das mais apreciadas, tendo em vista que o domínio técnico é muito acanhado tanto em relação à proporção, perspectiva, quanto ao panejamento dos trajes.

Cesare Vecellio⁴⁶ é o último citado por Silvestrini, contudo foi o artista mais referenciado por textos que mencionam os inventários de trajes do passado. Nasceu em uma pequena cidade perto de Beluno, chamada *Pieve di Cadore*, em 1521. Apesar de haver divergência a respeito de sua parentela com o grande pintor Ticiano, considera-se que eles eram primos em segundo grau. Vecellio começou a estudar com Francesco, irmão mais velho de Ticiano e, em 1548, seguiu, então, com Ticiano para Augusbourg, para a corte de Charles Quint. Ao longo de sua existência, exerceu diferentes funções no campo artístico, sendo ilustrador, pintor, litógrafo e gráfico. Realizou diferentes obras para as igrejas da sua região natal. Morreu em Veneza, aos 2 de março de 1601.

Francesco Valconover o definiu como “verdadeiro pintor”, com uma “veia maneirista, rústica e vivaz” (Apud CAMPANA, 2006, p. 71). Tais considerações elogiosas são raras, sendo o artista conhecido muito mais pelo livro sobre os costumes antigos e modernos que se discute neste texto.

Carlo Campana afirma a seu respeito e em relação a seu livro sobre trajes:

Cesare Vecellio é consciente da novidade que constitui seu trabalho, diferente de todos os demais, que mistura imagens e textos a fim de realizar um tipo de história do traje que insere tais imagens em sua realidade histórica, social, política e religiosas, por meio dos códigos e das categorias de classes bem precisos, como se ele quisesse mostrar o quanto cada indivíduo é definido e identificado, na sociedade, por aquilo que ele usa – certamente isso foi mais válido em sua época do que hoje em dia” (CAMPANA, 2006, p. 72).

Também, o pesquisador italiano afirma que Vecellio teve a intenção, desde a primeira edição, de produzir mais que uma coleção de trajes, fazendo com que seu livro se transformasse num verdadeiro tratado histórico-geográfico, composto de discurso introdutivo e de imagens das populações da Europa, Ásia e África, comentadas em suas maneiras de se vestir, bem como a evolução constante de seus trajes, de suas formas e de suas cores. Em meio aos comentários, destaques e juízos de valor sobre os costumes, os comportamentos e as condições de vida são introduzidos, com mais ou menos evidências.

Na dedicatória do livro, feita ao conde Pietro Montalbano, Vecellio registra que sua obra é “louvável e desejável” por três razões: “a antiguidade, a diversidade e a riqueza das roupas de diferentes países apresentadas”. Também nas primeiras páginas do livro, o artista salienta que a intenção do trabalho foi “de aliar o útil ao agradável com arte e engenhosidade” mediante sua experiência, garantindo

46 Apêndice 14.

que ele havia visto e se lembrava de diferentes obras de onde extraiu os trajes representados: Tintoreto, Giovanni Bellini, Veronese, Carpaccio e Ticiano. Logo, os trajes vistos e lembrados são representações, desenhos artísticos de outros artistas e, não diretamente, fruto de sua observação de outros povos e outras formas de se vestir.

A obra foi custosa tanto financeiramente como pelo esforço de desenhar cada imagem e pelos comentários reunidos para cada uma. O xilógrafo Cristóforo Guerra foi o responsável pela preparação das imagens à impressão.

Em vida, Vecellio publica duas edições de *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo*. A primeira, em 1590, contém 415 trajes, textos detalhados para cada um. A segunda edição de 1598 continha 503 imagens, com o título ampliado *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuovo accresciuti di mille figure*. Publicado por Sessa, um dos mais importantes livreiros de Veneza. A nova edição ganhou em imagens, porém os comentários foram bastante reduzidos e voltados apenas para os trajes. Também os títulos e legendas foram impressos em italiano e latim. Segundo Campana, essa segunda edição caracteriza “claramente o desejo de tocar e de interessar toda a Europa cultivada” (CAMPANA, 2006, p. 72).

Outra obra que se encontrou de Cesare Vecellio é *Corona delle nobili e virtuose dame* (1591/1598), em três volumes. O volume disponível, digitalizado na Biblioteca Nacional de França, contém um ensaio introdutório sobre a xilogravura de Ambroise e foi publicado em 1859 – 1860 por Firmin-Didot. Essa obra está em francês e reúne as 3 partes originais em dois volumes.

Os trabalhos de todos esses artistas levantados por Silvestrini evidenciam como foi comum a produção de estampas ocupadas em destacar os trajes, atribuindo a eles uma identidade específica, tanto aos povos como às condições sociais que faziam as distinções entre os sujeitos, subentendidas como algo inerente e mesmo inseparável de seu modo de vestir.

Ao pesquisar cada um desses artistas enumerados pela autora italiana, observou-se a existência de muitos outros, citados nas biografias e mesmo na base eletrônica da Gallica. Contudo, não caberia estender a discussão além dos citados, a fim de manter-se fiel ao modelo metodológico aplicado.

Para melhor visualização, compôs-se o quadro abaixo:

Quadro 2: Artistas e obras citados por Elisabetta Silvestrini

Artista	Ano	Obras	Apêndice n.
Enea Vico	1558	<i>Diversarum gentium nostrae aetatis habitus.</i>	8
Jost Amman	1558	<i>Omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium [...]</i>	10
Ferdinando Bertelli	1563	<i>Omnium feré gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti</i>	9

Artista	Ano	Obras	Apêndice n.
Hans Weigel	1577	<i>Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti</i>	11
Abraham de Bruyn	1581	<i>Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus: Exhibemus hoc libello Romani pontificis, episcoporum, monachorum, aliorumque sacerdotum quorum aliquid scire potuimus imagines</i>	12
Pietro Bertelli	1589	<i>Diversarum nationum habitus centum et quattuor iconibus in aere incisus diligenter expressi, item ordines duo processionum,</i>	13
Cesare Vecellio	1590	<i>Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo</i>	14

Fonte: Desenvolvida pela autora, 2020.

Em relação à produção de Victor Meirelles, utilizando como único critério a presença de representações de trajes italianos, pode-se dizer que a maioria dos estudos desenvolvidos, mesmo por artistas italianos, não privilegiou os trajes da península itálica e, assim, a lista de Silvestrini é pouco coerente, dada a diminuta presença de tipos italianos específicos. Porém, o mais relevante é a constatação de que o Oriente se mostrou muito mais encantador e exótico do que o Ocidente, neste contexto de produção de imagens de trajes.

Noutro contexto, como o do século XVIII, a dimensão da difusão de tendências de moda se relacionam às imagens fartamente observadas em Guérard, Bonnart, Saint-Jean e Le Clerc. Para o século XIX, outra dimensão esteve em jogo⁴⁷.

2.1.2 Ilustradores de trajes do século XIX

Como já mencionado no capítulo primeiro, alguns artistas do século XIX, na França e Itália, fizeram interessantes pontes de intericonicidade com a produção de Victor Meirelles. Ao desenvolver a proposta deste capítulo, faz-se necessário retomar alguns deles e abordar outros. São eles: o italiano Bartolomeo Pinelli⁴⁸ e o franco-italiano Carle Vernet⁴⁹ que, ao lado dos franceses François Debret e Hippolyte Le Bas⁵⁰ e Guillaume-Sulpice Chevallier, conhecido como Gavarni⁵¹, ainda merecem atenção, tendo em vista que produziram gravuras que

47 O 6º capítulo era discutir essas questões de maneira detalhada

48 Apêndice 16.

49 Apêndice 19.

50 Apêndice 18.

51 Apêndice 17.

se destinaram ao registro de tipos populares, caracterizados por suas vestimentas e apetrechos.

Pinelli nasceu ainda no século XVIII, em novembro de 1781 na cidade de Roma, filho de Giovanni Battista e Francesca Gianfarani. Seu pai era um artesão que fabricava estátuas religiosas e o ensinou a modelar a cerâmica desde cedo. Ainda muito jovem, destacou-se nas técnicas da incisão, ou seja, na preparação das matrizes para a litografia e xilografia, o que também o levou a ser exímio desenhista e, posteriormente, um ótimo pintor. Em 1792, aos 11 anos, passou a viver em Bolonha com sua família e frequentou a Academia Clementina, onde, em 1798, ganhou o primeiro prêmio de escultura, com um relevo redondo representando "*Bruto condanna i suoi figli a morte*". Em Bolonha, ainda, foi aprendiz do pintor e gravador Giambattista Frulli. Após essa fase, retornou a Roma em 1799, onde foi recebido na casa do abade Levizzari e, então, ingressou na Academia de São Luca, passando a trabalhar no ateliê de Franz Kaisermann.

Na Academia de São Luca, Pinelli foi premiado três vezes em 1805, 1807 e 1809. Suas relações de amizade e trabalho com Felice Giani se faz comprovada pelo trabalho aprovado *Cristo e l'adultera*, de 1805, apresentado nas provas da Academia. Também resulta dessa amizade com Giani a provável participação de Pinelli na Accademia della Pace, inspirada e coordenada em Roma e Bolonha por Giani. Segundo a Enciclopédia Treccani, também resultou do contato com Giani: "A riqueza e a novidade dos temas abordados, o papel essencial do desenho como instrumento extemporâneo de interpretação dos sujeitos, baseado na tradição clássica, em um clima de emulação fraterna entre os artistas, parecem ser o substrato coerente da produção de Pinelli"⁵² (TRECCANI, 2020).

Em 1809, Pinelli morava nas imediações da Praça *di Spagna*, junto com sua esposa Mariangela Latti e seus dois filhos, Maria e Aquiles⁵³, futuro aluno e herdeiro. O cronista do *Le Magasin Pittoresque* deixou registrado a respeito dele: "Pinelli era alto e de corpo bem feito; ele tinha uma fisionomia bonita e nobre, de cabelos castanhos, de olhos pretos muito vivos. (...) Ele era desleixado no seu exterior. Quando lhe faziam alguma ressalva, ele dizia (...) "Eu não menos que Pinelli" (LE MAGASIN PITTORESQUE, 1846, p. 339)⁵⁴.

O biógrafo Renato Pacini (1935) estima a obra de Pinelli em cerca de 4000 gravuras e 10.000 desenhos. Nestes trabalhos o que predomina é a representação dos costumes populares italianos e cenas históricas da Roma Antiga, Grécia e da Era Napoleônica, assim como, ilustração de obras literárias. Diz Pacini: "o tema em geral é Roma, e seus habitantes, e seus monumentos, a cidade antiga e que lhe foi contemporânea. Sua obra de ilustração possui, além do intrínseco valor artístico,

52 Original: "*La ricchezza e la novità dei temi affrontati in questo ambito, il ruolo essenziale del disegno come estemporaneo strumento di interpretazione dei soggetti, sulla base della tradizione classica, in un clima di fraterna emulazione tra gli artisti, appaiono il sostrato coerente della produzione di Pinelli.*"

53 Essas e outras informações biográficas foram encontradas na Enciclopédia Treccani. http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-pinelli_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em: 06/04/2020.

54 Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31429n/f343.planchecontact>> Acesso em: 25 de maio de 2020.

um relevante significado documental para a etnografia de Roma e da Itália⁵⁵ (PACINI, 1935, p. 6). Dado a essa vasta documentação visual produzida por Pinelli, ele é objeto de biografias e exposição ao longo dos séculos, tendo ocorrido uma em 2017 em Paris, promovida pela *Galerie la Nouvelle Athènes*, cujo escopo foram algumas obras sobre mitologia. O catálogo foi organizado por Raphaël Aracil de Dauksza e Damien Dumarquez e tem uma boa nota biográfica de Pinelli.

A produção de Pinelli pode ser organizada em três grandes grupos: as ilustrações de cenas populares; a ilustração de livros e demais encomendas e, por fim, algumas pinturas a óleo.

Se o primeiro grupo é o que faz Pinelli ser incorporado neste livro, o segundo grupo, composto por distintas ilustrações e trabalhos, foi que o tornou um artista conhecido em sua época. Os desenhos de cenas populares rendiam seu ganha-pão cotidiano, dado o interesse comercial neste tipo de gravura souvenir, enquanto, as ilustrações de livros, enciclopédias e obras oficiais atestam o seu reconhecimento pelos pares e poderes políticos de sua época. Essas produções se intercalam ao longo de sua carreira.

A partir de 1806, ele realizou inúmeras aquarelas com cenas populares, iniciando a elaboração de temas pitorescos, correspondendo à crescente demanda do mercado, confirmada pelo sucesso desse tipo de pranchas na primeira das exposições anuais no Capitólio, estabelecidas pelo governo francês em 1809. No mesmo ano, com a Coleção de cinquenta trajes pitorescos, Pinelli se aventurou, pela primeira vez com gravuras, fixando a iconografia idealizada do povo romano através de uma linguagem linear e simplificada – inaugurada por John Flaxman no final do século XVIII – e permeada pela noção de anatomia e fisionomia clássica, que ele teria proposto com a publicação de diferentes coleções até 1831.

Igualmente, destaca-se o círculo de amizades de Pinelli como um fator de seu sucesso. Compartilhou da companhia de Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen e Vincenzo Camuccini, artistas consagrados. Produziu desenhos para ilustres como Charlotte Henriette Haser, no Palazzo Fiano, e Frederico da Saxônia Gotha. Fez-se presente nos Salões de Roma sem interrupção.

Da mesma forma, Pinelli aderiu, durante o governo napoleônico, à propaganda pró-francesa, aceitando o convite de fazer parte da comissão oficial de desenhos e gravuras. Em 1811, pelo nascimento de Napoleão Francesco Carlo, filho do imperador nomeado rei de Roma, ele fez uma série de desenhos alegóricos, dois dos quais foram traduzidos em medalhas por Tommaso Mercandetti. Em 1811, ele ilustrou com quatro painéis as obras de escavação no Fórum Romano encomendado pelos franceses e dirigido por Giuseppe Camporese. Entre 1809 e 1814, Pinelli estava entre os artistas autorizados pelo governo francês a ocupar algumas salas do antigo convento de Trinità dei Monti. Com a mesma técnica linear que faz sua marca autoral, Pinelli copiou, em 1813, o friso dos afrescos da Farnesina, dedicando-os a Martial Daru. Outras produções foram realizadas

55 Original: *"Il tema in generale pi ricorrente Roma, i suoi abitanti, i suoi monumenti, la città antica e quella a lui contemporanea. La sua opera di illustratore possiede, oltre all'intrinseco valore artistico, un rilevante significato documentario per l'etnografia di Roma e dell'Italia."*

associadas aos movimentos políticos e revolucionários da Itália do começo do século XIX, como *Fucilazione del brigante Spadolino alla Bocca della Verità*, de 1812. Em 1822, ilustrou *Venticinque soggetti di Briganti* encomendado pelo Conde Nikolaj Dmitrievich Gouriev e, no ano seguinte, concebeu uma crônica ilustrada com o título *Raccolta de' fatti li più interessanti eseguiti dal capo brigante Massaroni per la strada che da Roma conduce a Napoli, dall'anno 1818 fino al 1822*, que teve duas edições em inglês.

Para o Conde Gouriev e William Cavendish, VI Duque de Devonshire, Pinelli produziu algumas pinturas a óleo, havendo registros de *Il Saltarello notturno delle mozzatrici*, de 1821, e *Ripresa dei barberi*, ambas no Museu de Roma, *Scena di saltarello*, em coleção particular e, uma quarta pintura, representando um grupo de romanos, exibida em 1956, que está atualmente desaparecida.

Com a expulsão dos franceses e retorno de Pio VII em 1814, Pinelli se adaptou de maneira flexível ao novo clima político, realizando desenhos e gravuras comemorativas. Nessa nova etapa, o artista romano se dedicou efusivamente à ilustração de obras literárias e histórias antigas, em harmonia com o interesse ideológico e romântico sobre o "povo". Em 1811, com Luigi Fabri, ele publicou o livro *Eneida* e, em 1819, com Giovanni Scudellari, a *Istoria Romana*. Esse livro exigiu três anos de trabalho, realizando cem pranchas em papel especial, em tamanho grande, numa "linguagem eficaz de esquemas narrativos e gestuais, amplificação enfática da pintura de história contemporânea, de Pelagio Palagi a Camuccini" (TRECCANI, 2020).

Como resultado do sucesso obtido com as publicações, em 1821, Pinelli, junto com Fulvia Bertocchi, responsável pelas notas explicativas das pranchas, publicou *Raccolta di n. 100 soggetti li più rimarchevoli dell'Istoria Greca* e, alguns meses depois, *Raccolta di n. 100 soggetti li più rimarchevoli dell'Istoria Romana*. Bertocchi foi um conhecido escritor de textos teatrais e didáticos do salão literário de Roma. Com Scudellari, em 1820, Pinelli investiu em *Istoria degli Imperatori*, publicada entre 1821 e 1824 e completada em 1829. Em 1826, assinou setenta e uma aquarelas monocromáticas de tema mitológico, pelas quais foi julgado por Francesco Podesti como "desenhista e compositor soberano" (DE GUBERNATIS, 1897, p. VII Apud TRECCANI, 2020). Ainda inéditas com a morte do artista, as aquarelas foram compradas pelas editoras Maussier e Maruca de Roma que, em 1895 e 1897, as publicaram em duas edições diferentes, com o título *Mitologia illustrata*. Foi baseada nessa publicação que a Galeria Nova Atenas realizou a exposição em 2017.

Pinelli também manteve relações comerciais com Antonio Guattani, editor de *Memorie enciclopediche*, para quem gravou algumas placas do tomo de 1809 e o frontispício alegórico da mesma publicação em 1817.

Nos anos que separam as primeiras gravuras da *Istoria degli Imperatori* das últimas, Pinelli dedicou-se intensamente à ilustração literária. "Sua linguagem linear e velocidade de execução prestavam-se às necessidades da publicação romana, em concorrência com a de Milão, Florença e Veneza" (TRECCANI, 2020). Em 1823, Pinelli ilustrou *Meo Patacca*, um poema erótico-cômico de Giuseppe

Berneri. Entre 1825 e 1826, retomou sua colaboração com a editora Scudellari, publicando os três tomos de *Divina Commedia*. Colaborou também na ilustração de *Biblioteca Italiana*, entre abril a junho de 1828. Novamente com Scudellari, em 1827, publicou *La Gerusalemme liberata* e, em 1829, *L'Orlando furioso*. Em 1828, para Fabri, Pinelli ilustrou *Le avventure di Telemaco*, um texto pedagógico de Fénelon, apreciado nos salões da época, e os quatro primeiros quadros de *L'Asino d'oro*, de Apuleio. Ainda, usando da litografia, entre 1830 e 1832, Pinelli ilustrou *Promessi Sposi*. Finalmente, em 1834, para Romualdo Gentilucci, ele dedicou-se à ilustração de *Le azioni più celebrate del famoso cavaliere errante don Chisciotte della Mancia*.

O artista celebrado e ciente de seu próprio traço e estilo, viúvo, morou desde 1824 na Via Felice 134 até sua morte. Nesses últimos anos, entre 1829 e 1832, ele também trabalhou na *Calcografia Camarale* de Roma, com uma nova série de pranchas de grande formato sobre a história grega e outra sobre costumes romanos, diferente de todas as anteriores. Ainda, trabalhou com ilustração devocional, uma fonte necessária e constante de ganhos para Pinelli. Entre 1808 e sua morte, ele gravou histórias e santos bíblicos, fixando a memória das cerimônias montadas com cenários pintados e estátuas de cera nos cemitérios. Desenvolveu duas séries, em 1822 e 1833, da Via Crucis.

Sua aptidão para modelar em terracota, experimentada com seu pai, foi recuperada intensamente nos últimos anos de vida, enquanto preparava o catálogo impresso que publicaria em 1834 com o título *Gruppi pittoreschi modellati in terracotta da B. P. ed incisi all'acquaforte da lui medesimo*. Além das necessidades comerciais, com este trabalho, concluído um ano antes de sua morte, Pinelli reivindicou a profissão de escultor, modelando um auto retrato destinado a Thorvaldsen. As peças de cerâmica correspondiam aos temas de suas gravuras - cenas populares, idílios pastor-bucólicos, brigas, que segundo Treccani eram "interpretados com uma linguagem acadêmica, inspirados em modelos clássicos e animados por um forte senso de linha". Ainda em 1834, Pinelli produz uma peça grande com o tema de *Achille trascina il corpo di Ettore*.

Apesar da grande e contínua produção, Pinelli viveu endividado e faleceu em 01 de abril de 1835, possivelmente, devido aos problemas com o alcoolismo, ou, conforme *Le Magasin Pittoresque* "Ele tirou pouco proveito de seus trabalhos, que enriqueceram os revendedores, sendo que ele conheceu a pobreza em toda a sua vida, por causa de sua excessiva generosidade de coração e seu insaciável desinteresse" (1846, p. 339). Seja como for, "dezoito horas antes de morrer, ele completou o último desenho de *Maggio romanesco*, um poema em dialeto de Giovanni Camillo Peresio, publicado pouco depois por Romualdo Gentilucci"⁵⁶ (TRECCANI, 2020).

No funeral, celebrado solenemente pelos estudantes da Academia de São Luca, com a contribuição financeira de amigos e admiradores, as crônicas

⁵⁶ Original: "L'artista lavorò perciò indefessamente sino alla fine. Diciotto ore prima di morire, completò l'ultimo rame del *Maggio romanesco*, poema dialettale di Giovanni Camillo Peresio pubblicato poco dopo da Romualdo Gentilucci".

lembram uma grande participação popular. Como já reconhecido pelos contemporâneos, a produção de Pinelli foi prodigiosa em quantidade e variedade. Seu extraordinário sucesso comercial levou à dispersão das obras pelo mundo em coleções particulares e museus, cuja pesquisa mais exaustiva ainda é a de Giovanni Rocchetta, que editou o catálogo da exposição romana de 1956. Em 1835, os editores com os quais Pinelli trabalhou, em particular Scudellari e Fabri, possuíam quase todas as matrizes de suas obras, cerca de dois mil desenhos e numerosas terracota. Muitos desses materiais foram levados para o *Museo di Roma a Palazzo Braschi*, o *Istituto nazionale per la grafica* e a *Galleria nazionale di arte moderna*, e *Museo Napoleonico*. Entre os museus do mundo, encontra-se uma coleção interessante no Museu Thorvaldsen, em Copenhague e outra no Museu Metropolitano de Nova Iorque.

Em síntese, as principais ilustrações e produções de Pinelli são:

Quadro 3: Listagem de obras de Bartolomeo Pinelli

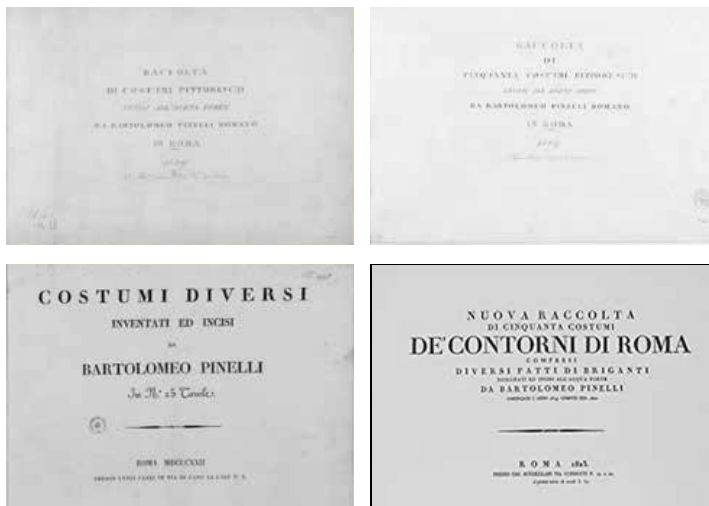
Título	Ano	Quantidade de gravuras
<i>Altra raccolta di Costumi di Roma</i>	1821	50
<i>La storia Romana</i>	1819	101
<i>La storia degli Imperatori, cominciando da Ottavio</i>	1821-1824	101
<i>Dante, Inferno, Purgatorio e Paradiso</i>	1826	145
<i>Il Tasso - La Gerusalemme Liberata</i>	1827	72
<i>L'Ariosto - L'Orlando Furioso</i>	1829	100
<i>Eneida di Virgilio</i>	1811	50
<i>Raccolta di costumi antichi</i>	1830	101
<i>Istoria Greca, 100 gravures</i>	1821	100
<i>Raccolta di Costumi di Roma</i>	1809	50
<i>Costumi svizzeri, gravures,</i>	1813	15
<i>Costumi della Campagna Romana</i>	1823	50
<i>Meo Patacca</i>	1822-1823	50
<i>Costumi del Regno di Napoli</i>	1828	50

Fonte: Desenvolvido pela autora, 2020.

Enfim, concluindo, independente da vida de intensa produção e contatos artísticos e comerciais, é certo que Pinelli se encantou com a tradição das pranchas produzidas com os costumes e tipos humanos italianos e, desde o começo de sua carreira, em 1809 publicou "*Racolta di Costumi Pittoreschi Incissi all'acqua-forte*". As mesmas gravuras encontram-se reunidas, inclusive com igual sequência, num outro livro chamado *Racolta di Cinquanta Costumi Pittoreschi*

Incisi all'acqua-forte. Em 1822, Pinelli produz nova publicação no mesmo estilo, chamada “*Costumi diversi inventati ed incisi*” e, no ano seguinte, talvez devido ao sucesso comercial deste novo título, o artista publicou “*Nuova raccolta di cinquenta costumi de Contorni di Roma compresi diversi fatti di Briganti*”.

Fig. 6: Contracapas de alguns livros citados de Pinelli



Fonte: Gallica, BNF, e Gonelli, Libreria Antiquaria/Casa D'Aste, 2020⁵⁷. Composição Benetti Design, 2020.

Dentre as inúmeras obras de Pinelli, *Raccolta di Costumi di Roma* de 1809 foi a selecionada para a preparação do apêndice anexo e, a partir dessas pranchas exemplares de seus outros trabalhos, comparou-se-as com a produção de Victor Meirelles.

Outro artista, de grande renome, porém de produção não tão volumosa e de interesse para esse estudo é Carle Vernet.

Antoine-Charles Vernet ou Carle Vernet nasceu em Bordeaux em 14 de agosto de 1758 e faleceu em Paris, aos 78 anos, em 27 de novembro de 1836. Pertencente a uma família de pintores, conheceu desde cedo o *métier* que seus descendentes também cultivaram. Seu pai, Claude-Joseph, teve uma origem humilde, descendente de artifices que trabalhavam com a decoração de palácios e membro de uma grande família de 22 filhos. Aos 17 anos, Joseph Vernet foi enviado a Roma e se especializou em marinas e, principalmente, na produção de

57 Disponíveis em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84471473/f11.item>>. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447146p/f11.item>>. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84471458/f7.item>>. <<https://www.gonnelli.it/it/asta-0017-1/pinelli-bartolomeo-nuova-raccolta-di-cinquanta.asp>>. Acessos em: 12/10/2020.

uma palheta imensa de tonalidades para expressar os efeitos do céu ao longo do dia. Mesmo habitando em Roma por muito tempo, foi membro da Academia Real de Paris e membro permanente dos Salões parisienses. Foi eternizado pela obra encomendada pelo Marquês de Marigny de reproduzir com precisões topográficas os portos de França ⁵⁸. Os contemporâneos de Joseph Vernet, segundo Louis Hourticq (1925), amavam as expressões compostas de tempestades, incêndios marítimos e as expressões de uma estética sublime em que a condição humana é diminuída pelas forças dos perigos naturais.

Foi sob esse ambiente artístico, circulando entre Roma e Paris, que Carle Vernet seguiu os passos do pai, assim como seu filho Horace, seguiu os seus⁵⁹. Émilie Jean Horace Vernet (1789 – 1863) alcançou grande prestígio por suas obras e relações políticas. Entre 1828 a 1835⁶⁰ foi o diretor da Villa Médice, extensão da Academia de Belas Artes de Paris em Roma; pintou para os imperadores franceses e enriqueceu por meio de suas obras. Como romântico, seu trabalho é cheio de dramaticidade, como em *Mazeppa e les loups* (1826); os temas são tão históricos como *La Bataille d'Iéna, 14 octobre 1806* (1833) ou febris, cheios de paixão pelo povo, como em *Barricade dans la rue de Soufflot, à Paris, le 25 juin 1848* (1848-49). Também ficou conhecido por sua viagem ao Oriente, seu apreço pela Argélia e pela grandiosidade de seu *Prise de la smalah d'Abd-el-Kader*, 1844.

Carle Vernet, por sua vez, tornou-se membro do Instituto de Belas Artes em 1789, no ano de nascimento de Horace e, anteriormente, fez sua estada na Academia de França em Roma, em 1782. Acompanhou Napoleão I, desde que ainda era Primeiro Cônsul, durante a campanha de Marengo.

Sua maior especialidade foi compor batalhas e, em meio a elas, primorosas representações de cavalos. Dentre suas obras consagradas estão as inúmeras que representam Napoleão Bonaparte em campanhas militares, caças e outros feitos. São famosas por sua amplitude e técnica *L'Empereur donnant ses ordres aux maréchaux de l'empire, le matin de la bataille d'Austerlitz*⁶¹, 1808, assim como, *Napoléon Ier devant Madrid, 3 décembre 1808*, de 1810.

Contudo, no período da Restauração (1814 –1830), Carle Vernet se dedicou ao desenho e a litografia, pouco retornando à pintura a óleo. Seus desenhos tornaram-se populares, tanto pela qualidade figurativa, como pelas temáticas do cotidiano. São exatamente tais produções que interessam e aproximam o pintor de “estirpe” aos difundidos estudos de trajés, sátiras e pranchas de moda. Nos termos de Hourticq (1925):

Ele foi um dos primeiros a usar o processo litográfico, que se adequou tão bem ao seu talento espontâneo. A invasão deu a ele a oportunidade de caricaturar o

58 Esse trabalho é mote parcial do filme estrelado por Gerard Depardieu, “*Tour de France*”, de 2017, dirigido por Rachid Djaidani.

59 Ver interessante obra em <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30110035d>. Acesso em: 06/04/2020.

60 Ver <https://www.universalis.fr/encyclopedie/horace-vernet/>. Acesso em: 06/04/2020.

61 Disponível em <http://collections.chateauversailles.fr/#5b301b81-1a60-4226-af50-b73c2f719731>. Museu de Versalhes, França. Acesso em: 31/03/2020.

cossaco, o inglês, o prussiano e o Kaiserlick. Todas as cenas da vida parisiense da época, os vendedores ambulantes, os acrobatas, os soldados de infantaria e a babá, o manco, desfilam alertas por essas páginas.⁶² (HOURTICQ, 1925, p. 292).

Desta forma, Carle Vernet teve uma produção muito próxima da realizada por Gavarni, contudo, diferente dele, Vernet, inicialmente, se consagrou como pintor acadêmico, foi membro da Academia, gozou de amizades imperiais importantes e depois optou por se dedicar ao desenho jocoso, satírico e de registro dos costumes e personagens de seu tempo. Um tanto quanto eivado pelos ideais revolucionários, porém firmados em suas afinidades aristocráticas, o desenho foi para ele a expressão do reconhecimento da existência de uma vida curiosa e em transformação além da corte imperial⁶³.

Dentre as centenas de produção como as mencionadas acima, neste estudo detém-se exclusivamente sobre o trabalho mais próximo daquele que Debret, Pinelli e Meirelles também produziram: "O grito de Paris"⁶⁴, de 1815, no qual 52 pranchas caracterizam diferentes profissões de ambulantes, homens e mulheres que vendiam diferentes produtos e serviços pelas ruas de Paris.

Essa temática do "grito de Paris" foi muito recorrente na produção literária e jornalística do século XIX e tem origem na Idade Média, como o pesquisador francês Laurent Vissière (2012) assinala, lembrando que "uma moda literária que nasce então em Paris e que vai, ao longo do tempo, tomar uma amplitude extraordinária, desde que os gritos de Paris vão existir até o século XX como um objeto literário que suscita interesse de escritores tão diferentes como Rabelais, Mercier ou Prost"⁶⁵ (VISSIÈRE, 2012, p. 24).

O autor ainda indica algumas importantes referências sobre o tema, tais como: Alfred Franklin, com *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le XIII e Siècle*, de 1906, também a coletânea *La Vie privée d'autrefois. Arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens du XII e Au XVIII e siècles, d'après des documents originaux ou inédits*, publicado de 1887 a 1900 em 23 volumes. E, ainda, Robert Massin com o trabalho acadêmico intitulado *Les Cris de la ville; Commerces ambulants et petits métiers de la rue*, de 1978. Por último, é citada a tese de Vincent Milliot *Les Cris de Paris ou le peupleravesti. Les représentations des petits métiers parisiens, XVI^e - XVIII^e siècles*, defendida em 1995 (IDEM).

62 Original: "Il fut des premiers à mettre em usage le procédé lithographique, qui convenait si bien à son talento primesautier. L'invasion lui fournit l'occasion de caricaturer le Cosaque, l'Anglais, le Prussien, le Kaiserlick. Toutes les scènes de la vie parisienne d'alors, les gagne-petits, les saltimbanques, les fantassin et la bonne d'enfant, le coucou cahotant, défilent dans ces pages alertes".

63 Ver listagem de obras existentes na BNF neste link: https://data.bnf.fr/fr/11928023/carle_vernet/ Acesso: em 31/03/2020.

64 Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507321v?rk=622320;4>. Acesso em: 31/03/2020.

Ver igualmente o Apêndice 19 ao final do livro.
65 Original: "une mode littéraire qui naît alors à Paris et qui va, au fil du temps, prendre une ampleur extraordinaire, puisque lescris de Paris vont rester jusqu'au XXe siècle un objet littéraire, qui suscite l'intérêt d'écrivains aussi différents que Rabelais, Mercier ou Proust".

As obras artísticas tratavam de uma prática social, cujos autores, em si, não se ocuparam de discuti-la. Contudo, ao longo do tempo, tais gritos e anúncios foram sendo estudados e mesmo se constituíram num gênero literário. As obras literárias e de estampas, como esforço intelectual e artístico de um olhar romântico, já no século XIX, fizeram a síntese, por meio de seleção e arranjos, daquilo que as práticas dos vendedores ambulantes tornaram conhecido e cultural em Paris e noutras metrópoles. O estudo dessas produções demorou a entrar na academia, assim como o estudo dos trajes por se tratar, no entendimento de boa parte da academia, de um tema menor, marginal e até mesmo folclórico ou anedótico.

Assim, a produção de Carle Vernet demonstra a motivação romântica de seu registro e a apreciação desse tipo de “lembrança” anedótica pelo público dos novecentos. Encontram-se na Gallica 10 obras, algumas com vários volumes, que se ocupam do “Grito de Paris”. Duas delas, de 1854 e 1874, foram produzidas para catalogar imagens e textos a respeito do tema. A mais antiga data de 1545, produzida por Antoine Truquet e a mais interessante data de 1890, *Paris qui crie – Petis Métiers*, com prefácio de Henri Beraldi e desenhos de Pierre Vidal, bem como diversos outros autores que fazem notas explicativas para cada um dos pequenos vendedores. Em suas primeiras páginas foi registrado: “Paris sempre gritou, grita e gritará sempre. Há seis séculos se escuta seus gritos; há três se desenha os gritantes”⁶⁶ (BERALDI, 1890, p. 8) e, assim é justificada a importância do livro, citando muitos dos que já fizeram o registro dos gritos de Paris: “Abraham Bosse, Pierre Brébiett, les Bonnart, Guérard, Bouchardon, Boucher, Cochin, Pisson, Juillet, Watteau de Lille, Petit, Joly, Duplessi-Bertaux, **Carle Vernet**, Charles Aubry, Cantillon, Henry Monnier” (Grifos nossos).

Fig. 7: Contracapa do livro *Paris qui crie – Petits Métiers*, de 1890



Fonte: Gallica, BNF⁶⁷.

66 Original: “Paris a toujours crié, crie et criera toujours. Depuis six siècles on note ses cris; depuis trois on dessine les crieurs.”

67 Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1100627?rk=42918;4>> Acesso: em 25 de maio de 2020.

Citando os memoráveis dentre os artistas que grafaram os gritos de Paris, as pranchas de Carle Vernet são produzidas em aquarela e, após, condicionadas pela litografia para a impressão em série. Em relação às representações produzidas por Vernet, o artista apresenta estudo de panejamento bem realístico, sendo perceptível textura, movimentação e dinamicidade dos personagens. Estes, por sua vez, apresentam vivacidade em suas representações e demonstram nítidas emoções e expressões. É interessante lembrar que tal estudo destinava-se a caracterizar os sujeitos sociais dos grupos menos abastados de Paris, vendendo, nas ruas, produtos e serviços, estando, dessa forma, sempre acompanhados de objetos que apontam a ocupação que caracteriza a personagem. Dessa forma, a condição social é também indiciada pelas roupas repletas de remendos, furos, tecidos velhos e desgastados, além de, em muitos casos, bainhas rasgadas e desgastadas.

Jean-Baptiste Debret é, certamente, o mais conhecido entre os brasileiros dos artistas já mencionados. Membro de uma família de artistas e homens de projeção social, como os Vernet. Seu pai, Jacques Debret, foi funcionário do parlamento francês e seu irmão, François, arquiteto e membro do Instituto de França. Nasceu em 1768, em Paris, e aí morreu em 1848.

Suas biografias sempre lembram seu parentesco com o famoso pintor David, primo de Marie-Sophie Desmason (1775-1848), com quem Debret se casou em 1786 e teve um filho, Honoré, falecido aos 19 anos, em 1814 (RIAUDEL; COSTA, 2013). Desde cedo, havia estudado com Jacques-Louis David, com quem viajou para Roma de 1784 a 1785. Na Academia de Belas Artes de Paris, obteve o segundo Prix de Rome, em 1791, com a obra *Regulus revenant à Carthage*.

Durante a Revolução Francesa, estudou engenharia e, posteriormente, tornou-se professor de desenho na *École Centrale des Travaux Publics*, chamada posteriormente de *École Polytechnique*, em 1794. Como engenheiro, trabalhou para a empresa de arquitetura de Charles Percier e de Pierre-François-Léonard Fontaine, entre 1798 e 1804. Concomitante, foi professor de desenho no Colégio *Saint Barbe*, entre 1801 a 1810, provavelmente. Neste tempo, produziu materiais didáticos sobre o desenho, como o publicado em 1802, gravado por Demarteau, contendo representações de dois bustos clássicos: Nero e Aquiles. Em 1810 a 1813, preparou mais dois cadernos, contendo, o primeiro, personagens das pinturas de David, e, o segundo, onze pranchas com instruções detalhadas sobre o aprendizado do desenho, com o título *Nouveau Recueil Élémentaire de Dessin*, ambos gravados por L. M. Petit (JORGE; D'ANGELO, 2016).

Após 1796, retornou à carreira artística, expondo no Salão de 1798 com *Aristomène délivré par une jeune fille*. Alguns anos mais tarde, participou novamente do Salão com *Le Médecin Érasistrate*, em 1804. Admirado por suas obras, durante o reino de Napoleão Bonaparte, produziu obras de exaltação ao imperador: *Napoléon rend hommage au courage malheureux*, (1805), *Napoléon Jer décore à Tilsitt le grenadier Lazareff de la croix de la Légion d'honneur* (1808),

Napoléon s'adressant aux troupes (1810) e em 1812 *Première distribution des croix de la Légion d'honneur dans l'église des Invalides*⁶⁸.

Suas obras são neoclássicas em seu estilo, tecnicamente precisas, de uma cor intensa e cheias de detalhes minuciosos, sendo que sua tela de 1805 ganhou menção honrosa do Instituto de França. Concomitante aos temas de exaltação ao império, Debret fez muitas gravuras e, em 1807, supostamente, em viagem a Roma, produziu vários desenhos de trajes e figuras populares que foram publicados em 1809 por L. F. Petit, em Paris, com o título *Costumes italiens*. Os desenhos são simples e pouco lembram a qualidade técnica e riqueza de sentidos que as aquarelas de *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, o que levou alguns pesquisadores a duvidar da real autoria e muitos outros a colocar em contraponto as duas produções, e outros a comprovar que se trata de Debret, o irmão arquiteto e não o que veio ao Brasil, em 1816.

O fim do governo de Napoleão Bonaparte foi tão prejudicial a David como aos seus colegas artistas. Assim, sem trabalho e proteção, deprimido com a morte do filho, Jean-Baptiste Debret reuniu-se com outros indesejados no novo governo francês, em 1815, para repensar o futuro que os aguardava. Inicialmente, Debret e o arquiteto Grandjean de Montigny foram convidados por Alexandre 1º para uma missão artística na Rússia. Contudo, antes de tomarem a decisão final, o Marquês de Marialva, na época embaixador de Portugal em Paris, projetou, em nome do rei de Portugal, uma missão da mesma ordem para o Brasil. Sob o comando de Lebreton, ao lado de Charles Simon Pradier, Grandjean de Montigny, Auguste-Marie e Nicolas Antoine Taunay e mais outras dezenas de artistas, Debret embarcou em *Le Havre* em 22 de janeiro de 1816 e chegou ao Rio de Janeiro em 26 de março. Permaneceu no Brasil até a abdicação de Dom Pedro I, em 1831.

Debret, antes de embarcar para o Brasil, expôs seu último quadro ao gosto neoclássico *Andromède délivrée par Persée*, no salão de 1814.

Em meio a muitas disputas políticas e de modelos para organizar a Academia Imperial de Belas Artes, gradativamente, Jean-Baptiste Debret tomou o controle da situação a seu favor, tornando-se o artista oficial da Corte, realizando obras, como o quadro de D. João VI, de 1816, a Coroação de D. Pedro I, de 1828, mas também a decoração do Teatro de São João e até a proposição da bandeira do Império (TREVISAN, 2009).

Encontra-se na Biblioteca Nacional da França, um caderno de esboços, datado de 1820, chamado *Costume du Brésil*. O caderno, num formato diferenciado, reúne anotações, esboços de várias figuras em distintas posições no papel e muitas coloridas. Certamente esse caderno de anotações, um pouco *sketchbook*, serviu para a elaboração. Posteriormente, sua obra Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, em três volumes, foi publicada entre 1834 a 1839.

Essa obra é, sem dúvida, a mais conhecida pelos estudantes da arte brasileira, como também pelos alunos do ensino fundamental e médio devido

68 Coleção para observação em: http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=AUTR&VALUE_2=DEBRET%20JEAN-BAPTISTE. Acesso em: 07/04/2020.

à larga utilização das imagens provindas desse livro para as ilustrações das lições sobre o Brasil Colônia e Império. Inclusive, a maior parte da produção acadêmica sobre Debret se desdobra a partir dessa obra.

Valéria Piccoli dedicou sua dissertação de mestrado ao “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, e sintetiza a respeito de Debret e seu livro, em artigo publicado:

O álbum ilustrado foi elaborado a partir da experiência de Debret em 15 anos de residência no Brasil, onde havia chegado em 1816 como professor de pintura histórica da Missão Artística Francesa, contratada pelo príncipe regente d. João para fundar a Escola de Artes, Ciências e Ofícios do Rio de Janeiro. O empenho de Debret na constituição da futura Academia Imperial de Belas Artes não é o único mérito que lhe garante um lugar de destaque na história da arte brasileira do século XIX. Debret formou a primeira geração de pintores brasileiros com treino acadêmico, iniciou o gênero da pintura histórica no Brasil e instituiu a rotina e a prática de ensino em ateliê, mesmo antes da inauguração da Academia. Foi também o idealizador das duas primeiras exposições de arte realizadas no Rio, respectivamente em 1829 e 1830 (PICCOLI, 2007, p.1).

Jacques Leenhardt, professor francês, estudioso da história cultural, em 2013 publicou, em periódico brasileiro, a respeito da recepção encontrada pela “Viagem Pitoresca ao Brasil” e sobre seu autor:

Movidos pela necessidade, os franceses, mais tarde denominados de a “Missão Francesa” tiveram que se adaptar a uma situação material, técnica e ideológica completamente diferente daquela que haviam vivido na França. Essas condições paradoxais terão um impacto fundamental não só sobre a produção de Debret, como sobre a recepção do seu trabalho (LEENHARDT, 2013, p. 510).

Contudo, sobre o livro *Costumes Italiens*, além de irrisória produção acadêmica, desde 2018, Marcelo G. Jorge discutiu, arduamente, a atribuição da autoria das pranchas do álbum de traços italianos a Jean-Baptiste Debret. Segundo ele:

Diante do exposto, parece-nos que seria um erro insistir na atribuição a Jean-Baptiste Debret do álbum *Costumes Italiens*. Conforme verificamos, em primeiro lugar, não há nenhum indício de que ele tenha usufruído de uma segunda estadia italiana, sobretudo em 1807; em seguida, vimos que François Debret foi à Itália em 1806 e passou anos lá, na companhia de seu amigo Hippolyte Le Bas; depois, apresentamos fontes da época que confirmam a publicação, em 1809, de um caderno de *Costumes Italiens*, assinado por F. D. e por H. L., desenhados de observação nos reinos italianos; além disso, a baixa qualidade do desenho descarta uma relação estilística direta entre essas pranchas e a obra de Jean-Baptiste Debret. Dessa maneira, acreditamos que o verdadeiro autor do documento é, na realidade, François Debret, assim como, possivelmente, Hippolyte Le Bas. A revisão da atribuição dessa obra faria justiça a seus verdadeiros criadores e evitaria uma interpretação incorreta do percurso artístico do pintor Jean-Baptiste Debret (JORGE, 2018, p. 25).

Como claramente concluiu Jorge, mestre em História da Arte pela UNB com a dissertação “A estética da cópia: por uma filologia histórica de algumas gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848)”, (2016), as pranchas reunidas

no álbum *Costumes Italiens* foram produzidas pelo irmão arquiteto de Debret, François, que fez uma longa estada na Itália junto a Hippolyte Le Bas, também arquiteto. No artigo publicado, o autor indica diversos documentos sobre a publicação em fascículos das pranchas mencionadas, onde constam em *Journal Typographique et Bibliographique*, na sua edição nº VII, ano 12, de 13 de fevereiro de 1809, a informação de que algumas pranchas do livro, na seção *Gravures*, foram publicadas, está nos seguintes termos:

Acabam de ser publicados os doze primeiros números de uma série de Tipos Italianos, no formato das Modas Francesas, desenhados in loco; por F.D. e H.L. e gravados por L. M. Petit, contendo os reinos de Nápoles e da Itália e os Estados Papais. A cada semana, serão publicados dois, até o total de trinta, quando termina a coleção. Preço: 30 cent cada número. (Apud JORGE, 2018, p. 15)

Portanto, apesar do consenso de autores diversos⁶⁹ e mesmo da Biblioteca Nacional da França, que mantém a atribuição do *Costumes Italiens* a Jean-Baptiste Debret, aceita-se a forte possibilidade de a autoria do livro, a ser considerado neste estudo, pertencer ao arquiteto francês, irmão do artista, François Debret e seu colega Hippolyte Le Bas⁷⁰.

Com esse pressuposto incorporado, nada se altera no objetivo de comparar a produção de estudos de trajes pintados por Victor Meirelles com outros realizados em torno dele, no século XIX. Todavia, a hipótese inicial de que esse trabalho “de Debret” possa ter sido utilizado nas classes de desenho e panejamento, no momento em que Meirelles estudava na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, é de menor ou de quase inexistente chance de ter ocorrido.

O que mantém a importância do *Costumes Italiens* para a pesquisa é exatamente o fato, redobrado em valor, de que as viagens à Itália – no século XIX como em anteriores⁷¹ – passavam, inevitavelmente, pelo apreço e registro dos costumes vestimentares das diferentes regiões e que, mesmo com valores artísticos duvidosos, pranchas com esse conteúdo tinham interesse comercial e farta circulação na Europa dos novecentos (DIENER; COSTA, 2012). Portanto, a dedicação de Victor Meirelles à representação dos trajes e costumes italianos não é exceção no cenário artístico europeu, e nem se liga ao estudo do panejamento,

69 Jorge relaciona em seu artigo os seguintes autores que haviam concordado com a autoria de J-B Debret para o livro de costumes italianos: Júlio Bandeira (2008), Rodrigo Naves (1997) e J. F. de Almeida Prado (1973). Também cita Valéria Alves Esteves Lima (2007) como a primeira pesquisadora que desconfiou da autoria do *Costumes Italiens*.

70 Louis-Hippolyte Le Bas, descendente da família Vaudoyer e ancestral da Halévy, foi arquiteto, professor de história e teoria da arte, nascido em 31/03/1782 e morto na capital francesa em 12/06/1867. Foi membro do Instituto de França, sendo responsável pela ampliação de uma ala do imponente edifício em 1846. Foi ainda o responsável, por concurso público, dos projetos da igreja *Notre-Dame de Lorette* e da prisão *De la Petite Roquette*. Havia feito duas viagens a Roma, antes de embarcar, em 1811, com François Debret para “vasto estudo sobre o arquiteto da Renascença Jacopo Barozzi da Vignola”. O trabalho de pesquisa sobre a arquitetura de Vignola foi publicado em 1815 (BOIFAVA, 2003). Importante: ao considerar-se a data presente na tese de Barbara Boifava, o trabalho de Debret e Le Bas não poderia ter sido publicado ainda em 1809, como aponta o *Journal Typographique et Bibliographique* (Jorge, 2018).

71 Ver a respeito os relatos de Goethe (1999) quando, no século XVIII, fez seu périplo italiano. GOETHE, J. W. *Viagem à Itália: 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ao contrário, se confirma que os interesses nesse tipo de produto eram comuns e rentáveis.

Se os irmãos Debret viveram em décadas anteriores à própria infância de Meirelles, Gavarni foi seu contemporâneo em Paris, e o sucesso deste artista, ilustrador e homem polêmico faz entender que a gravura de tipos sociais se manteve no interesse do público e das editoras da segunda metade do século XIX.

Para concluir este subitem dos artistas dos oitocentos, nada mais apropriado do que falar de Guillaume-Sulpice Chevallier, conhecido como Gavarni. Seu estilo de traçar e registrar os tipos sociais foi menos formal que seus contemporâneos e demonstra pequena atenção ao panejamento tradicional da formação acadêmica de sua época. Foi um ilustrador mais ocupado de algo que se poderia chamar de "espírito antropológico" da representação, pois, apesar de fazer algo semelhante a Pinelli, Vernet e Debret, ao representar os sujeitos de seu entorno, seu trabalho indica menor preocupação com o "típico" e mais com o social.

O ilustrador francês nasceu em 13 de janeiro de 1804 em Paris e faleceu na região em 24 de novembro de 1866, cinco anos após o retorno de Meirelles ao Brasil. A produção em preto e branco, como esboços de Meirelles faz lembrar bastante o trabalho de Gavarni em suas últimas décadas, assim como as aquarelas da juventude lembram os estudos de trajes de Victor Meirelles, Vernet, Debret e Pinelli.

Filho de família humilde, teve um tio conhecido por suas comédias, Guillaume Thiémet. Com pouco mais de 10 anos, trabalhava para um arquiteto chamado Dutillard, fazendo desenhos e cópias conforme era instruído. Com treze anos, seu pai o coloca como aprendiz no ateliê de instrumentos de precisão de Jecker, no qual se destaca por sua facilidade na aprendizagem e criação de instrumentos com materiais diferentes. Devido a essas facilidades, Guillaume foi inscrito em cursos de cálculo integral e conseguiu facilmente ser aprovado para o Conservatório de Artes e Ofícios, indicando que sua profissão estava vinculada ao mundo industrial e mecânico. No conservatório, frequentou o ateliê de Leblanc.

Os biógrafos e amigos, os irmãos Goncourt, indicam que encontraram desenho de Gavarni, datado de 1819, quando tinha 15 anos. Todavia, foi como estudante do Conservatório que começou a comercializar seus desenhos na "praça do Carrossel a uma senhorita Naudel, pobre comerciante de gravuras" (GONCOURT, 1873, p. 23)⁷². Seus desenhos começaram a circular até que Callot, editor da época, encomenda pranchas de *Diableries*, ou seja, figuras cômicas e imaginárias. Tal trabalho foi publicado num *dépliant*, ou seja, uma sequência de desenhos que se dobram sobre si.

Assim, seus trabalhos artísticos começaram em 1825, quando produziu essas primeiras Diableries, publicadas sob o nome de *Etrennes de 1825. Récréations diabólico-fantasmagoriques*, ainda assinando com seu nome de família, Hippolyte Chevalier após abandonado. Foi apenas ao retornar das vizinhanças da região de

72 Inúmeras biografias sobre Gavarni são disponíveis em formato digital na BNF. Abaixo se relatam vários fatos que foram coletados dessas fontes secundárias e citadas diretamente quando da transcrição de algum trecho para maior leveza do texto.

Gavarnie⁷³, nos Pirineus, que ele passou a se autodenominar Gavarni e dedicar-se em tempo integral para a gravura. Ainda, cabe lembrar que o prenome Paul foi atribuído no século XX e não se tem a origem certa desta indicação que se multiplicou, sem nunca ter sido utilizado por ele próprio.

Gavarni permaneceu no conservatório e fazendo outros serviços de gravura para Adam entre os dezoito e vinte anos. Em seguida, na busca de melhor remuneração, partiu para Bordeaux, incumbido de realizar os registros dos trabalhos da ponte da região junto com seu amigo, Clement Adam Filho. Alguns meses foram de grande penúria até que foi acolhido por uma família de posses, Marcadé, em cuja casa realiza sua primeira tela *Marine*, no ano de 1825. Pouco tempo depois parte de Bordeaux para realizar seu *tour d'artiste*, talvez, já que seus biógrafos insistem sobre as razões da sorte e do descontentamento diante do trabalho mal remunerado.

Foi nesta viagem pelas aldeias da região próxima à cidade de Tarbes, que ele chegou aos Pirineus no começo de dezembro de 1825. Com o apoio de um amigo e de outros conhecidos, conseguiu abrigo na casa de Leleu, funcionário dos serviços de cadastro do Alto Pirineus. Em meio à vida de amigo do senhor amante das artes, Gavarni confessou em carta da época que se descobriu artista naquele momento:

Eu posso dizer que depois de um ano, quase sempre sozinho e sem a menor distração (...) eu me tornei familiar ao sentimento das artes, eu o provei em toda sua pureza e é, eu creio, para toda a vida; eu não sou mais esse jovem amador, caprichoso de muitas frentes de trabalho, eu tenho um objetivo determinado e incontornável, e isto é fato: eu serei pintor⁷⁴ (GAVARNI apud GONCOURT, 1873, p. 16).

Durante os anos que viveu na região, visitou Bagnères várias vezes a convite do amigo Jalon, responsável pelo museu da cidade. Inúmeras foram as incursões pelos Pirineus, registrando as paisagens e os costumes, mas especialmente, escrevendo incontáveis relatos de seu espírito atormentado e indeciso e suas relações com as aventuras de escaladas e inóspitos passeios. Também, projetos editoriais, de instrumentos e móveis, entre muitas outras coisas, ocuparam a mente e mão do jovem Gavarni. Com alguns projetos editoriais em comum, Gavarni criou o conjunto de pranchas estudadas neste livro, uma produção de trajes tradicionais ou regionais, no caso, da região de Bigorre, publicadas em 1829 por Alfred Lemercier e Henri Rittner.

Em 15 de maio de 1828, por insistência da mãe, Gavarni retorna à Paris. Segundo Duplessis, durante os meses que seguiram à chegada em Paris, o artista desejava apreender a cidade e seus tipos como nunca antes tinha pensado: "ele estudava observando o que via, ordenando em sua cabeça lembrança por

73 Ver em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gavarnie>. Acesso em: 11/04/2020.

74 Original: *"Je suis le dire que depuis un na, ou presque toujours seul et sans la moindre distraction (...) je me suis rendu familier le sentiment des arts, je l'ai éprouvé dans toute as pureté, et c'est, je crois, pour tout ela vie; je ne suis plus ce jeune homme amateur capricieux de tant de branches diferentes, j'ai un but déterminé et immuable, c'em est fait: je serai peintre."*

lembrança e se preparando assim a recolocar sob os olhos de seus contemporâneos ou a revelar-lhes um canto da sociedade parisiense⁷⁵ (DUPLESSIS, 1876, p. 14). Por meio dessa curiosidade aguçada, dedicou-se a registrar os trajes usados e a propor outros que, de maneira fantasiosa, unia o usual com o extraordinário. Foram dois desses desenhos – *Les Blanchisseuses* e *Le Marchand de Lunettes* (LANDRE, 1912, p. 23) que levaram ao comerciante de arte Susse, de boa reputação, ter boas vendas das aquarelas feitas por Gavarni, elogiado pelo “charme singular do lápis fino e preciso” e seduzido “pelo espírito das figuras vestidas elegantemente e corretamente coloridas”⁷⁶ (DUPLESSIS, 1873, p. 16). Rapidamente suas obras tornaram-se uma coqueluche na galeria de Susse e nas casas requintadas de Paris. Em julho de 1829 ele aluga um espaço em Montmartre para ser seu ateliê e dedica-se com afinco à produção de muitas paisagens, sempre num tom bucólico e romântico de conservar pelos traços e cores uma Paris de antão:

Ele desenhava tudo isso que caía sob seus olhos, homens, mulheres, crianças, animais, paisagens, interiores, objetos móveis ou outros; desde que, em suas caminhadas, ele visse uma velha casa que ameaçava ruir, um canto pitoresco, uma casa do campo bem situada ou bem atrativa, ele conservava esses registros sobre um caderno que não o deixava jamais (...) ele fazia assim para toda sua vida provisão de croquis, executados com a precisão de um geômetra, desenhados com o gosto de um verdadeiro artista. (DUPLESSIS, 1876, p. 17)⁷⁷.

Seus biógrafos, citando um aos outros, afirmam que Gavarni não apenas desenhava trajes, no sentido de estampar o que se vestia nas ruas, mas era, efetivamente, um criador das tendências: “ele antecipava a moda e realizava o sonho que sempre acalentou, de presidir o destino do traje”, ou seja, “o ilustrador da revista *La Mode* tornou-se o árbitro e o primeiro inspirador dos guarda-roupas masculino e feminino”⁷⁸ (DUPLESSIS, 1876, p. 19 e 20).

Juntamente nestes primeiros anos de sucesso e fartura, Gavarni fez caricaturas de homens públicos, ilustrou diversos livros e forneceu gravuras para serem litografadas por inúmeros editores de Paris e diversos periódicos de moda, de variedades e até outros mais eruditos. Fez produções próprias, como *Nouveaux Travestissements* (1832), *Études d'enfants* (1834), *Physionomie de la population de Paris*, todos com enorme sucesso e excelente qualidade gráfica. O segundo grupo de pranchas estudadas neste livro são oriundas desse trabalho sobre a população

75 Original: “Il étudiait en observateur ce qu’il voyait, entassant dans sa tête souvenirs sur souvenirs et se préparant ainsi à remettre sous les yeux de ses contemporains ou à leur révéler un coin de la société parisienne”.

76 Original: “(...) le charme singulier de ce crayon fin et précis, par l’esprit de ces figures habillées coquettement et adroitement coloriées”.

77 Original: “Il dessinait tout ce qui lui tombait sous les yeux, hommes, femmes, enfants, animaux, paysages, intérieurs, objets mobiliers ou autres; lorsque, dans ses courses, il voyait une vieille maison qui menaçait ruine, un coin pittoresque, une maison de campagne bien située ou bien coquette, il en conservait le souvenir sur l’album qui ne le quittait jamais (...) il faisait ainsi pour toute sa vie provision de croquis exécutés avec la précision d’un géomètre, dessinés avec le goût d’un véritable artiste”.

78 Original: “Il devançait la mode et réalisait le rêve qu’il avait toujours caressé, de présider à la destinée du costume” (...) Le dessinateur du journal *La Mode* était devenu l’arbitre et l’inspirateur ordinaire de la toilette masculine et féminine”.

de Paris, reunidas e publicadas pelo artista em 1850. Com o sucesso conquistado, da mesma maneira se dedica à literatura, escrevendo novelas que são ácidas e suaves ao mesmo tempo, reunidas sob o título: *Manières de voir et façons de penser* (1869 – 2ª ed.).

Seu trabalho *Une Loge à l'Opéra*, litografia de 1834, publicado na revista *La Mode*, foi comparado semelhante às melhores gravuras do século XVIII pela opinião pública. Nesta década, foi uma verdadeira vedete de Paris, contudo, quando criou seu próprio *Journal de Gens du Monde*, em 06 de dezembro de 1833, seguiu uma rota de colisão financeira até encerrar a existência de sua própria revista, em julho de 1834. Nesse momento não foi arruinado totalmente devido ao sucesso alcançado pelas aquarelas publicadas no *Charivari*, considerada “sua verdadeira obra, aquela que todo mundo conhece e louva”⁷⁹ (HOURTICQ, 1925, p. 239). Todavia, o excesso de dívidas contraídas o levou à prisão em maio de 1835. Deste tempo de prisioneiro, ele publicou em 1840 os desenhos da vida interna de Clichy, onde se veem “pranchas risíveis e pranchas tristes”, uma após a outra (GONCOURT, 1873, p. 72).

Numa vida cheia de peripécias, mas sempre produzindo suas gravuras com os temas mais cotidianos e comentados de Paris, em dezembro de 1847 (GONCOURT, 1873, p. 151), Gavarni partiu para Londres em busca de aventura e de se beneficiar do sucesso de seus trabalhos nas terras britânicas. Na capital inglesa, gozando de prestígio, teve farta clientela e foi introduzido na corte pelo Duque de Montpensier e pela Rainha da Bélgica (LANDRE, 1912). Sobretudo, seu sucesso e aceitação no meio aristocrático inglês se deveu ao assunto predileto de suas produções, os tipos pobres e populares dos subúrbios de Londres. Colaborou com o periódico *Illustrated London News* e ainda publicou o livro *Gavarni in London* durante sua temporada em Londres. Na mesma época, enviava seus desenhos da gente simples e pitoresca da capital inglesa para a França, onde eram publicados na Revista *Illustration*. Sobre este período, Jeanne Landre afirma que “Enfim, ele estudou como pessoa alguma havia feito antes dele. A terrível e vergonhosa embriaguez das classes pobres, essa embriaguez que se espalha de Battlebrige à White-Chapel e, sem vergonha, pudor, ousa escancarar sua falência nos bueiros e nas ruas”⁸⁰ (LANDRE, 1912, p. 118).

Todavia, Gavarni parece ter se cansado rapidamente de servir à aristocracia inglesa em seu voyeurismo antropológico e, ao recusar visita ao palácio da rainha Victoria, quem o guardava para ser representada por seu talento, se desgraçou junto a sua clientela. Além disso, o fato de ter, em 1849, partido em viagem com Michel Bouquet⁸¹ (1807-1890) para a Escócia e as Ilhas Hébridais (*Nah-Innse Gall*,

79 Original: « sa vraie oeuvre, celle que tout le monde connaît et loue ».

80 Original: « Enfin, il étudie, comme personne ne l'avait fait jusqu'à lui. L'épouvantable et honteuse ivrognerie des classes pauvres, cette evroignerie que s'étale de Battlebrige à White-Chapel et, sans honte, sans pudeur, ose afficher sa déchéance dans les bouges et dans la rue ».

81 Michel Bouquet publicou um álbum de litografias, dentre eles dois representando as passagens da Escócia: *The Tourist's Ramble in the Highlands*, publicado em Londres, 1850, et outro à Paris em 1852. Também como Gavarni, seus desenhos e quatro crônicas sobre a Escócia foram publicadas na *Illustration*. Acess vel em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14952493q> e <https://www.idref.fr/029659256>.

em escocês) e declarações públicas como: “não se conhece a riqueza e a pobreza, o luxo e a miséria, o roubo e a prostituição quando não se tenha viajado à Inglaterra”⁸² (GAVARNI apud LANDRE, 1912, p. 120), demonstram que não apenas desenhou o mundo suburbano, como foi afetado por ele e por um sentimento de descrédito com a riqueza e a burguesia aristocrática que o sustentava, sendo um romântico revolucionário sob alguns aspectos. Importa lembrar que essa viagem às terras frias da Escócia foi fonte de inspiração e resultou em pranchas, como *Scotch Girls*⁸³ e *Highland Piper*⁸⁴, onde os tipos populares escoceses foram registrados, rendendo-lhe outras publicações de boa repercussão. Ao final de sua temporada na Inglaterra, Gavarni demonstrou uma apatia pela arte, que passava a considerar inútil diante de um mundo de injustiças sociais e voltou a se dedicar à matemática, seu primeiro *métier*, o que o levou a fazer contribuições para o desenvolvimento do telégrafo elétrico e à teoria da gravidade (LANDRE, 1912).

Transformado em sua maturidade e acuidade social, Gavarni retornou à França em 1851. Nessa época, ele produziu muitas outras ilustrações importantes e também desenvolveu livros ilustrados em que defendia seus ideais anarquistas e sua crítica ferrenha à sociedade da época. Porém, não se reinventou artisticamente e seus desenhos pareciam sempre semelhantes, contendo os mesmos traços e conteúdos, segundo Hourticq (1925).

Sua importância artística e admiração popular são evidenciadas pela quantidade de obras que tratam de sua vida e obra. Ainda em vida, seu trabalho foi biografado por Eugène de Mirecourt que, em 1856, escreveu “Gavarni”. Com Théophile Gautier, o próprio artista organizou dois livros *Oeuvres choisies de Gavarni* (1857, 1864) e *Les douze mois: dernière oeuvre de Gavarni* (1869). Após sua morte em 1866, Marie-Joseph-François Mathéroul com Emmanuel Bocher (1873); Edmond de Goncourt com Jules de Goncourt com Gustave Geffroy (1873); Geroges Duplessis (1876) e, mais tarde Eugène Forgues (1887) publicaram sobre Gavarni e suas obras. A obra da família Goncourt foi reeditada em 1879 e ainda em 1925 servindo como base para outras biografias do artista.

No século XX, seus trabalhos continuaram apreciados e publicações sobre sua vida continuaram com Jean Robiquet (1912) e Jeanne Landre (1912), seguidas de Paul-André Lemoisne (1924), Eduard Fuchs (1925), André Warnod (1926). Muitos de seus trabalhos foram republicados em 1909 e até mais recentemente, em 1983. Em inglês e russo também se encontram estudos sobre Gavarni, com datas de 1961 e 1974 na Rússia e 1981 na Inglaterra. Várias exposições igualmente foram organizadas com exclusividade para suas obras, cujos catálogos encontrados datam de 1923, 1954, 1961, 1979, 1985 e 2002 apenas em França⁸⁵.

82 Original: « on ne connaît pas la richesse et la pauvreté, le luxe et la misère, le vol et la prostitution quand on à pas vu l'Angleterre ».

83 Ver parte da coleção em <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:0r96j6122>. Acesso em: 26/10/2020.

84 Disponível para apreciar em <https://i.ebayimg.com/images/g/oLgAAOSwImRYfSrh/s-l400.jpg>. Acesso em: 26/10/2020.

85 Levantamento realizado em dezembro de 2017 na biblioteca do Instituto Nacional de Artes, em Paris – INHA.

Paul-André Lemoisne foi bibliotecário e historiador de arte, sendo diretor do Cabinet des Estames da Biblioteca Nacional de França de 1925 a 1939. Casou-se com a neta de Gavarni, Suzanne, mas não só por isso, fez importante levantamento sobre sua obra. Ele escreveu a respeito de inúmeros artistas, sendo eleito membro da Academia de Belas Artes em 1945, ocupando a cadeira de número 4, da seção de membros livres. Com essa bagagem intelectual e acesso privilegiado ao acervo de gravuras, em seu livro *Gavarni, peintre et litographe*, indica que estão registradas 255 obras, produzidas entre 1847 a 1866. Em 1873, os autores François Mathéroult com Emmanuel Bocher indicaram a existência de 2714 desenhos litografados de Gavarni.

Duplessis afirma, sobre os trabalhos de Gavarni, em sua obra: “sintetizar o melhor de seu estilo e demonstrar o mais abertamente sua originalidade (...) nós procuramos mostrar a delicadeza de seu lápis, a leveza de sua imaginação, o espírito e, às vezes, a profundidade de seus pensamentos”, mais adiante, concluindo sua introdução, Duplessis ressalta que Gavarni “possuía o conhecimento do coração humano e da sociedade moderna o que assegura às obras a estima das pessoas de gosto ao mesmo tempo que (sic) a atenção dos filósofos”⁸⁶ (DUPLESSIS, 1876, p. 15-16).

Enfim, desse artista tão popular e excêntrico, de milhares de produções e muitas histórias, se estabelecerá relações de sua obra publicada em 1829, sobre os trajes regionais de Bigorre e de outra organizada em 1840 das fisionomias dos tipos sociais de Paris com as 104 pranchas coloridas de Victor Meirelles que, sem uma evidente preocupação mercantil, também fez dos trajes e costumes da Itália uma exaltação ao regional e histórico que os vestires sempre possuem.

2.2 Trajes, moda e história

Carlo Campana analisou, em seu texto sobre Vecellio, que havia um contexto histórico decorrente das Grandes Navegações e da prosperidade mercantil que incentivou a produção de tais livros de trajes. Em suas palavras:

O interesse suscitado pela vestimenta e o gosto pela representação desses trajes tornaram o conteúdo dominante, digamos mesmo exclusivo, de um número crescente de obras impressas em toda a Europa, e parecendo parafrasear Baldassar Castiglione em seu livro *O cortesão*, publicado em Veneza em 1528:

86 Original: *“résumer le mieux as manière et accuser le plus ouvertement son originalité (...) nous avons cherché à montrer la délicatesse de son crayon, la souplesse de son imagination, l'esprit et quelquefois la profondeur de ses pensées”, (...) “possède une connaissance du coeur humain et de la société moderne qui assure à ses ouvrages l'estime des gens de goût em même temps que l'attention des philosophes”*.

“Eu afirmo que o traje não é, pois, um argumento de menor importância para a imaginação daquele que o usa”⁸⁷ (CAMPANA, 2006, p. 70).

Também, no prefácio do livro publicado em 1913 com os trajes produzidos por Ferdinando Bertelli, o editor Ullmann faz um histórico dessa tradição vestimentar e afirma:

De 1526 a 1600, nada menos que 12 livros de trajes tradicionais apareceram, incluindo cinco que foram publicados várias vezes, (...) Quase todos eles são muito raros. Os mais conhecidos são Abraham Bruyn e Hans Weigel, de 1577, e Jost Ammanns (...). Todos esses livros de costumes tradicionais publicados dentro do período mencionado de apenas 40 anos formam um grupo, já que todos têm uma certa semelhança em arranjo e escopo. Eles geralmente partem do país de origem, da cidade natal do ilustrador ou editor, e trazem trajes tradicionais da Alemanha, Bélgica, Holanda, França, Itália, Espanha, Inglaterra e depois seguem para o leste menos conhecido: Hungria, Polônia, Rússia, Grécia e suas ilhas, fechando com trajes tradicionais da Turquia, Arábia, Pérsia, Índia, África. Trajes da América recém-descoberta também são frequentemente encontrados. (ULLMANN, 1913, Prefácio)⁸⁸

Em Império do Efêmero (1989), Gilles Lipovetsky ao fundamentar as condições para o surgimento da Moda, no capítulo 1 “A moda e o ocidente: o momento aristocrático”, primeira parte do livro, afirma que: “A documentação de que se dispõe é certamente fragmentária, limitada, mas os historiadores do vestuário puderam mostrar, sem nenhum equívoco, a irrupção e a instalação histórica dos ciclos breves da moda a partir [do] final da Idade Média” (LIPOVETSKY, 1989, p. 30). Com essa afirmação contundente, o filósofo francês argumenta que tais livros sobre costumes vestimentares indicam uma nova temporalidade, curta e efêmera que tornou urgente o registro do passado, inclusive das maneiras de vestir, cujas alterações e excessos se tornavam evidentes:

87 Original: « L'intérêt suscité par l'habillement et le goût pour la représentation des vêtements deviennent le contenu dominant, voire exclusif, d'un nombre croissant d'œuvres imprimées dans l'Europe entière, et semblent paraphraser ce qu'à écrit Baldassar Castiglione dans son *Le Courtisan*, publié à Venise en 1528 : J'affirme que l'habit n'est point un argument de moindre importance pour l'imagination de celui qui le porte ».

88 Tradução de Leonida Bieging Gomes: (Original) *Von 1562 bis 1600 erscheint nicht weniger als 12 Trachtenbücher, darunter 5 mehrfach aufgelegt, kleine Bändchen und ansehnliche Folianten und Atlanten. Sie sind fast alle Äußerst selten. Einigermäßen bekannt sind nur die des Abraham Bruyn und des Hans Weigel von 1577, ferner Jost Ammanns "Geistliches Tradhtenbuch" von 1588 und „Frauenzimmer von 1589, endlich das 1590 zu Venedig erschienene des Cesare Vecellio; die darin ent haltenen Zeichnungen wurden frühzeitig dem Vetter des Verfassers, dem berühmten Tizian V., zugeschrieben, dessen Name zum ersten Male auf dem Titel der 3. Auflage von 1664 die 2. kam 1598 heraus erscheint. Alle diese innerhalb des erwähnten Zeitraums von kaum 40 Jahren erschienenen Trachtenbücher bilden eine Gruppe, sofern ihnen allen eine gewisse Ähnlichkeit der Anordnung und des Umfangs gemeinsam ist. Sie gehen in der Regel aus von dem Heimatland oder der Heimatstadt des Zeichners oder Herausgebers und bringen Trachten aus Deutschland, Belgien, Holland, Frankreich, Italien, Spanien, England, gehen dann über zu dem unbekannteren Osten: Ungarn, Polen, Rußland, Griechenland mit seinen Inseln, und schließen mit Trachten aus der Türkei, Arabien, Persien, Indien, Afrika; häufig begegnen auf Trachten aus dem neuentdeckten Amerika. Dieser Universalität gegenüber eröffnet gleich 1601 mollers Danziger Frauenrachtenbuch eine neue Reihe, der die Beschränkung auf ein Stadtgebiet (Venedig, Straßburg, Augsburg, nürnberg u. S. w.) charakteristisch ist.*

Os testemunhos dos contemporâneos revelam de uma outra maneira o surgimento excepcional dessa temporalidade curta. Assim, vários autores do final da Idade Média e do começo da Época Moderna fizeram questão de conservar na memória, sem dúvida pela primeira vez na história, os trajes usados ao longo de sua vida (LIPOVETSKY, 1989, p. 31).

Mediante tal consideração, Lipovetsky cita as "Crônicas do conde de Zimmern", (1423 – 1483) e a "Crônica de Konrad Pellikan de Ruffach" (1478 – 1556), nas quais, segundo ele, "são relatados a emoção despertada pelas modas e pelas extravagâncias da aparência, o sentimento do tempo que passa através das diferentes modas do vestir" (LIPOVETSKY, 1989, p. 31). Também arrola, na sequência da citação das crônicas, o trabalho de Matthäus Schwarz (1497 -1574), René d'Anjou (1409 – 1480) e mesmo Cesare Vecellio. Para cada um faz uma breve menção, a fim de reforçar sua defesa de que tais trabalhos e sujeitos manifestam uma "Atenção inédita ao efêmero e às mudanças das formas do vestuário, vontade de retranscrevê-las" (Idem), para, ao fim do parágrafo, indicar que, tais produções: os livros de costumes, a catalogação dos trajes usados, a investigação sobre as formas extravagantes de vestir de outros povos, eram a manifestação do *ethos* moda, ou, em seus termos: "A mutualidade da moda se impôs como um fato evidente à consciência dos cronistas; a instabilidade e a estranheza das aparências tornaram-se objetos de questionamento, de espanto, de fascínio, ao mesmo tempo que alvos repetidos da condenação moral" (Idem).

Levando em conta Campana, Ullman e Lipovetsky não restam dúvidas de que o fim do século XVI e começo do XVII foram pródigos em produções relacionadas ao vestir, documentando por escritos e especialmente por desenhos os modos de composição da aparência corporal, quase sempre, com destaque ao exótico e diferente, seja pela temporalidade ou pela distância geográfica. O que os importantes autores não cogitaram sobre o impacto dessas produções nos sentidos atribuídos à significação do sujeito social, por sua aparência corporal, será visto no 6º capítulo.

Não coube nesta pesquisa investigar a existência de livros semelhantes além do Ocidente e da Idade Moderna, mas, sem dúvida, pela dedução histórica, evidencia-se que a presença de tantos livros sobre o tema, num período tão curto, denota a importância atribuída ao vestir, definindo traços de identidade local ou pessoal pelos costumes vestimentares e, ao mesmo tempo, o despertar de um interesse pela mudança nestes costumes que poderiam impactar em tais identidades, entre outros aspectos mais densos.

Durante o século XVIII, ao longo dos 1700, certamente outros livros e até os mesmos publicados anteriormente, mantiveram-se no universo de leitura da sociedade europeia. Contudo, os autores considerados como os delimitadores da amostra de artistas analisados: Laver e Silvestrini não fazem menção a ilustradores e editores ou publicações do século XVIII, além de Antoine Watteau e, por isso, a pesquisa não se estendeu para esse percurso cronológico linear.

No século XIX, o estudo de trajes e de tudo que pertencia ao universo do dito folclórico tomou grande fôlego, devido ao Romantismo, conforme

pensamento de Renato Ortiz (1992). Ainda no começo do século seguinte, o apego ao passado e o culto de uma tradição idealizada ao serviço das ideologias nacionalistas permaneceram com vigor. Porém, a partir da virada cultural dos anos 1960, caiu em desuso pesquisar sobre trajes folclóricos e outras tradições no âmbito das academias, mantendo tais temas certo vigor nas associações com fins culturais ou turísticos de alguns rincões.

Não obstante, com a apreciação da Moda como um sistema produtivo e cultural de relevância, influenciando na construção de identidades pessoais e na reafirmação de posições privilegiadas de status social, a partir dos anos 1980, autores franceses, como Philippe Perrot, Daniel Roche e Gilles Lipovetsky alimentaram a reflexão necessária em torno da moda como fenômeno social total, denominação cunhada por Jean Baudrillard (1967) em meio aos seus estudos do consumo nos anos efervescentes do final da década de 1960. Além disso, o livro Sistema de Moda (1967), de Roland Barthes, foi trazido para a leitura e debate em torno da dimensão discursiva da Moda. Todavia, a partir da visão crítica, o traje que se discutia era o contemporâneo, aquele impregnado dos valores agregados ao novo.

Evitando a todo custo retomadas de concepções de culto ao povo e sua pureza, a antropologia, a linguística, a sociologia e a história reabriram tardiamente seus flancos para abordar um tema periférico à dimensão política e econômica das sociedades, segundo essas áreas de conhecimento: os trajes.

Aproveitando para deixar um breve inventário em língua portuguesa dessa abertura para o estudo dos costumes nos fins do século XX, registram-se alguns autores, livros e exposições marcantes⁸⁹.

Daniel Roche, em 1989, publicou *La culture des apparences*, discutindo suas dimensões econômicas e sociais para a Paris dos setecentos. Nicole Pellegrin, em 1983, organiza a exposição *L'aiguille et le sabaron*⁹⁰, cujos fundamentos históricos e etnográficos levam à forte crítica das fontes e apontam para as questões de gênero e corpos que a dimensão do vestir cotidiano constrói. Nesse mesmo propósito, motivada por iniciativas museológicas e quase invisíveis para o mundo universitário, ainda, outras exposições aconteceram "*Costume, coutume*", em 1987, no Grand Palais⁹¹, Paris. Na cidade de Quimper, em 1989, "*Ils ont des chapeaux ronds*". Na década seguinte, mais exposições foram organizadas: "*Les gorgerettes mâconnaises*", Dijon, 1995; "*Façon arlésienne*", Arles, 1998; "*L'élégance*

89 As citações abaixo seguiram os apontamentos de Jean-Pierre Lethullier (2009) e, por isso, elas se restringem aos autores, livros e exposições realizados em França.

90 PELLEGRIN N., *L'aiguille et le sabaron*. Techniques de production et d'acquisition du vêtement en Poitou (1890- 1950), Techniques de production et d'acquisition du vêtement en Poitou, Poitiers, museu Sainte-Croix, 1983.

91 *Costume, coutume* (Paris, Galeries nationales du Grand palais, 16 mars -15 juin 1987), comissários: Jean Cuisenier, Monique Poulenc, Yvonne-Elisabeth Broutin, Marie-Thérèse Duflos-Priot, Zeev Gourarier, Marie-Claude Groshens, Claudette Joannis, Martine Jaoul, Henriette Touillier Feyrabend; museógrafos: Panopès Pierre-Yves Catel, Marc Edelman. CUISENIER, Jean. *Costume, coutume*. Cinqantenaire du Musée national des arts et traditions populaires, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16 mars -15 juin 1987), Paris: RMN, 1987.

et la nécessité, Nancy, 2001; “*Les Belles de Mai*”, Marseille, 2002; “*Le costume en Normandie au XIX^e siècle*”, Honfleur, 2004.

À frente das exposições curadoras que davam folego à pesquisa das fontes têxteis e de seus tratamentos, Madeleine Blondel e Dominique Sérène-Allier salientaram:

Compartilhar um olhar renovado a partir da influência da moda sobre essa aparência vestimentar, esclarecer a evolução formal das roupas confrontadas com documentos de arquivo, compreender as correntes comerciais que permitiram a eclosão desses trajes ou as engrenagens da economia do vestuário de Arles, de se interrogar sobre as narrativas dos viajantes [foram os convites feitos aos visitantes da exposição de Arles] (SÉRÈNE-ALLIER, apud LETHULLIER, 2009, p. 15)⁹²

Como pesquisadoras dedicadas, Lethullier cita ainda Marguerite Bruneau, com *Histoire des costumes populaires de Normandie* (1986); Michèle Baudrier e Kervella, *Coiffes de la Sarthe* (2004); H. Langard, *Broderies et bonnets en Touraine* (1993); G. Valprémy, *Costumes et coifes du Périgord* (1999) e um, mais pioneiro, M. Ferry, *La bonnette de Bayeux* (1975).

Inúmeros são os pesquisadores, quase sempre vinculados aos museus e seus acervos têxteis, pois o campo acadêmico esperou o século XXI para se abrir às discussões sobre o traje de origem histórica. Registra-se em 2007, na Universidade de Rennes, um esforço de problematizar os trajes por outro viés, diferente daquele dos museólogos, indo além da patrimonialização, do artefato material e sua história, das condições tecnológicas de sua fabricação e uso. Com a exposição “*Des habits et nous. Vêtir nos identités*”⁹³, organizada pelo *Musée de la Bretagne* em parceria com o *Centre de Recherches Historiques de l'Ouest* – CERHIO – a pesquisa sobre os costumes foi fomentada de maneira intensa, inclusive lançando a revista acadêmica *Apparence*, em 2017.

Segundo a linha editorial da revista, o periódico se vincula aos temas da aparência e seus processos de fabricação, difusão e percepção, sendo o único que publica “artigos originais em francês ou inglês sobre a questão ampla das aparências” e, é também, “plataforma eletrônica especificamente consagrada à história da moda e do vestuário”. Os estudos que tratam sobre os signos e códigos do parecer, materiais ou simbólicos, abordados numa perspectiva histórica são, em suas páginas, contemplados. Possui três eixos principais de discussão: moda e vestuário; corpo, cuidados e higiene; objetos e cultura material.

Foi em meio a essas revisões que o termo “traje folclórico” sofreu suas flexões para a atual compreensão desse artefato de cultura material – o traje.

92 Original: *Partager un regard renouvelé sur l'influence de la mode dans ce paraitre vestimentaire, de préciser l'évolution formelle des vêtements confrontée aux documents d'archives, de saisir les courants commerciaux qui ont permis l'éclosion de ces costumes, ou les rouages de l'économie vestimentaire arlésienne, de s'interroger sur les récits des voyageurs*. Tradução nossa.

93 LETHULLIER, Jen-Pierre. *Des habits et nous. Vêtir nos identités*. Rennes, Éditions Presses universitaires de Rennes, 2007.

Quando os historiadores e acadêmicos começam a se debruçar sobre a questão dos trajes eles precisaram levar em conta:

1º as condições de acesso aos artefatos materiais – uma roupa, um pedaço de tecido, um brinco, uma cobertura de cabeça ou pés, um instrumento tal qual uma agulha ou tear, entre outros. – pois, todos são sobreviventes e subordinados a um sistema de seleção e catalogação que a instituição museológica aplicou a eles;

2º a produção de sentidos históricos sobre estes artefatos materiais mediante a própria escrita da história, ou seja: tudo que já foi explicado sobre os artefatos e suas inúmeras classificações conforme épocas, usos e costumes, interferem na maneira como se pode atualmente abordá-los, pois as explicações construídas talvez estejam, senão certamente, eivadas de fantasias e nostalgias dos seus autores.

Logo, chamar tais artefatos do vestir como “folclórico” ou “tradicional” ou “popular” é dar-lhes um sentido que retira qualquer neutralidade ou inocência desejada pelo pesquisador desavisado.

Segundo Lethuillier: “Herdeiro do passado, ela [a expressão traje folclórico] é embriagada de pressupostos que comprometem o locutor” (2009, p. 17) e, exatamente, por sua dimensão ideológica, o historiador deve atentar para o fato de que a expressão define ao “mesmo tempo quais são os campos de forças de uma história dos trajes regionais” (Idem). Na continuação, o pesquisador da *Université de Rennes 2* introduz a discussão da terminologia “trajes regionais”, considerando dois eixos de discussão: o primeiro relacionado ao uso do adjetivo “regional” – visto em seguida – e o segundo ao nome “costume/traje” – ao fim deste subtítulo.

Os termos usuais para se referir ao traje histórico, na argumentação de Lethuillier (2009) são “tradicional”, “popular” ou “regional”. Acrescenta-se por outras fontes, ainda, o termo “folclórico”, discutido mais adiante, e a defesa do adjetivo “histórico”.

“Traje tradicional” foi bastante frequente no século XIX, permanecendo com menor frequência no século XX. Já o adjetivo “popular” deriva de uma pretensão de distinção das elites urbanas em relação à roupa dos grupos sociais de menor poder aquisitivo ou cultural. Como ensina Lethuillier, tanto “tradicional” como “popular” são adjetivos emblemáticos das “projeções nascidas na língua ou sob a pluma das elites que contemplam esses trajes” (Idem), cujos empregos flutuam entre a curiosidade e mesmo o desprezo das elites.

Desconsiderando esse olhar implicado da elite sobre os trajes dos grupos sociais distintos, pode-se constatar que os artefatos contêm características e condições históricas que invalidam os adjetivos tradicional ou popular que lhe são aplicados.

Primeiramente, as matérias-primas e as tecnologias empregadas nas confecções desses artefatos, para as épocas em que eles foram desenvolvidos, reuniam, em muitos casos, o que havia de mais avançado, inovador e sofisticado para aquele contexto de produção, logo, não era, para aqueles que o vestiram; trajes tradicionais, ao contrário, certamente, foram preservados, fotografados e

mantidos na memória social por serem exemplares de uma exceção ao contexto de produção e uso de trajes para aquele tempo e sociedade. Nomeariam seus trajes, se ainda falassem de “trajes modernos”.

Segundo, tendo em vista essa condição de inovação intrínseca à produção dos trajes preservados, tais artefatos também não eram “populares”, tanto no sentido de algo comum, que todos podem ter e, menos ainda, no sentido de algo pertencente aos grupos sociais⁹⁴ de menor poder aquisitivo. O custo, os materiais de excelência, raros em alguns casos e, principalmente, a necessidade de uma mão de obra qualificada os impediriam de terem sido de uso “popular”.

Logo, os trajes que se preservaram nos museus, baús familiares ou nos registros fotográficos não podem ser facilmente considerados “tradicionais” ou “populares”, caso se deseje um olhar diacrônico sobre os mesmos. Tais trajes são, como nos diz Lethuillier: “frequentemente de roupas de festas e de cerimônias para as elites rurais ou das pequenas cidades, a parte dos grupos sociais mais humildes que transportam os modelos em tecidos mais comuns, substituindo a seda pelo cetim e esquecendo uma boa parte dos ornamentos” (LETHUILLIER, 2009, p. 17).

Dessa maneira, os adjetivos mencionados devem sofrer a crítica e, conseqüentemente, tornarem-se implicados numa determinada produção de sentidos sobre o passado. O termo “regional”, por sua vez, tem outras dimensões críticas em voga. Se por um lado a atribuição do traje a um determinado local em que é encontrado e onde foi usado parece algo muito seguro a se adotar, por outro, há de se considerar que uma região, mesmo quando pequena, não é homogênea, nem em sua produção cultural e nem nas formas de se identificar. Devido a essa variante, ao longo do tempo, vão se criando consensos de identificação do que seria um traje de uma determinada região que podem provocar descartes ou desqualificação de outros trajes daquele local. Logo, atribuir algo como o traje regional alemão ou brasileiro é bastante impreciso. Exemplificando, para os brasileiros que pensam nas distinções entre traje gaúcho e traje de nordestino, assim como os nascidos nos estados da Região Nordeste do Brasil, pensam em mais outras tantas distinções entre trajes de cangaceiro, de maracatu entre outros, logo, o termo traje regional brasileiro não nos diz muita coisa.

Como se observa o adjetivo regional, numa temporalidade mais próxima do presente, pode ser aplicado ao traje que tem em comum determinada forma e se coloca como distinto do traje mais genérico e de uso difundido por diferentes regiões e países. O antônimo do regional, nesta reflexão, não seria o nacional ou internacional, mas o “normal”, ou seja, aquele difundido pelo sistema de moda mundial.

Para o estudo em que essa discussão se desenrola, o problema, então, reside na oposição de características de uma região a outra em seus modos de vestir e,

94 Original: *“Ce sont solvante des habits de fêtes et de cérémonies, pour les elites rurales ou des petites villes, quitte à ce que les groupes sociaux plus humbles en transposent les caracteres dans des étoffes communes, la toile remplaçant le drap, et en oubliant une bonne part de ornements”* (LETHUILLIER, 2009, p. 17).

temporalmente, se firma na distinção das formas de produção contemporânea em relação àquelas do passado.

Lethuillier vai mais longe à crítica ao termo “regional”, ao afirmar que: “o adjetivo ‘regionais’ tem ainda o defeito de ocultar o extraordinário discurso que os trajes mantêm sobre as estruturas sociais, sobre os grupos que o compuseram, sobre as regras que os hierarquizaram” (Idem, p. 18), ou seja, unificados sob um termo como “nordestino” ou “gaúcho”, o adjetivo regional elimina as forças operadas nos termos, formas, cores e composições que se deram socialmente para que o traje eleito fosse o que “melhor” expressa a noção da dita região.

Lembra que, efetivamente, ao longo dos séculos XVII e XVIII, as pessoas vestiam-se em conformidade com as matérias-primas e mão de obra disponíveis para si. À medida que o avanço econômico e das técnicas se fizeram com maior repercussão, a maneira de se vestir dos centros urbanos se colocou bastante distinta daquela do interior do país e, desse “atraso” ou “resistência” surgiu a percepção de uma forma “típica” de se vestir destes sujeitos de outras regiões. O olhar autorizado dos cidadãos vai sintetizar o que conheciam de outras regiões por oposição aos seus hábitos, sendo que as formas de se vestir, que tiveram maior destaque pela distinção de uma suposta normatividade hegemônica, serão as que consagraram determinados trajes como regionais.

Enfim, mesmo com essa crítica, Lethuillier e seus colegas de Rennes optam pelo termo regional para qualificar os trajes que são estudados em oposição aos da atualidade. Segundo eles, os termos “tradicionais” e “popular” têm maiores implicações com a segregação social e desconsideração histórica das formas de produção dos vestuários que o termo “regional” o qual vincula as formas dos trajes a uma localidade específica.

Por outro lado, o termo “folclórico”, bastante comum na língua portuguesa para se referir àquele tipo de traje que caracteriza uma região, uma tradição, uma cultura ou mesmo um tipo de dança, folguedo etc., não foi cogitado pelo pesquisador francês na parte dessa discussão. Tal marginalidade do termo deve-se ao seu uso estar atrelado a atividades de fins turísticos ou festivos, como promoções específicas realizadas por associações e agentes governamentais na promoção de um bem cultural determinado.

Sem embargo, de maneira mais crítica, a desvalorização do termo folclórico no meio acadêmico se deve ao fato de ter sido o adjetivo desenvolvido por uma teoria que julgava a existência da pureza da memória popular e que, em determinados rincões, a verdadeira origem das práticas sociais e dos sujeitos estavam preservadas, cabendo às ciências sociais pesquisar essas fontes “verdadeiras”. Portanto, ao se utilizar o termo folclórico para qualificar um traje, filia-se a um preceito teórico a-histórico, na medida em que o adjetivo implica uma visão reducionista das dinâmicas sociais e históricas, bem como está ideologicamente atrelado ao nacionalismo do século XIX e às produções do Romantismo deste mesmo século.

Por fim, nessa discussão sobre a terminologia, apresenta-se o adjetivo que a pesquisa teórica e das fontes primárias defende, mediante o objeto constituído

de investigação. O termo defendido como o mais apropriado, para nomear os trajes que se distinguem dos entendidos como atuais, é “histórico”.

Levando em conta o que já foi explicitado acima sobre as implicações sociais, ideológicas e temporais dos termos: tradicional, popular, regional e folclórico, o mais coerente é optar pela temporalidade como um critério de distinção dentre os variados trajes do passado e os do presente que vestem os sujeitos sociais.

Se os termos tradicionais e popular se atrelam a uma visão impositiva da elite sobre a forma de vestir de outros grupos sociais, enquanto o termo regional torna homogêneo as variantes identitárias de um espaço geográfico e o adjetivo folclórico se atrela a um ideal de pureza do povo que se colocou a serviço do nacionalismo, então, o termo histórico contempla todos esses campos de força que atravessam a materialidade dos trajes analisados, além de dar conta da distinção temporal entre o presente e o passado pelo consenso de que a história se ocupa do estudo da produção humana e social na dimensão da temporalidade.

Com intuito de lembrar o que já é clássico, a caracterização do termo “histórico” pode se dar por assertivas, como a de Marc Bloch:

O historiador não apenas pensa “humano”. A atmosfera em que seu pensamento respira naturalmente é a categoria da duração (...) realidade concreta e viva, submetida à irreversibilidade de seu impulso, o tempo da história, ao contrário, é o próprio plasma em que se engastam os fenômenos e como o lugar de sua inteligibilidade (BLOCH, 2002, p. 55).

Também, Antoine Prost (2008), já bebendo nas águas da corrente dos *Annales*, afirmou: “O que distingue a questão do historiador [é] sua dimensão diacrônica” (p. 95), ou seja, não a simples datação de fatos, mas um processo crítico de compreensão da escrita da história que nunca se resume aos relatos de fatos, como o leigo possa julgar. Na continuidade da argumentação, Prost avisa: “A questão do historiador é formulada do presente em relação ao passado (...) A história faz-se a partir do tempo: um tempo complexo, construído e multifacetado” (PROST, 2008, p. 96).

Por isso, a opção é por “traje histórico”, por ser um termo crítico e intrinsecamente dialético, ou seja, por ser a denominação adequada para expressar todo conjunto de elementos do vestir e enfeitar a aparência corporal, que traz em si distinção da temporalidade atual e que, por sua condição de histórica, está imbricado em todos os campos de força que se enfrentaram em sua constituição como uma norma vestimentar válida em determinadas circunstâncias sociais e históricas.

Finalizando essas discussões, cabe retomar a questão do substantivo utilizado em associação a um adjetivo para se referir ao traje, roupa, vestuário ou indumentária histórica.

Optou-se por tratar essa questão do substantivo a partir dos sentidos flutuantes entre três idiomas: português, por ser a língua de origem deste trabalho,

francês e italiano por serem as origens dos textos que refletiram e dialogaram com esta pesquisa.

Para tanto, construiu-se o quadro abaixo e observou-se o trânsito de sentidos entre um idioma e outro, atentando para a função semântica⁹⁵ predominante.

Quadro 4: Comparativo de termos em idiomas de origem latina

Idioma	Português	Francês	Italiano	Função semântica
Termos	Roupa/ Vestuário	Vêtement/ Habillement	Vestito,	O que cobre o corpo
	Traje	Costume	Costume	O que cobre o corpo e tem um caráter identitário
	Indumentária	Habits	Abbigliamento	O que cobre o corpo e segue uma formalidade na sua composição

Fonte: Autora, 2020.

O grande ponto de flexão e flutuação de sentidos encontra-se entre a segunda e terceira linha, já que para o termo de maior amplitude “roupa”, o consenso se faz tranquilamente.

A primeira questão a tratar se verifica com a própria tradução do termo em francês *costume*. Esse termo em francês pode ser encontrado traduzido de diferentes formas para o português⁹⁶, como indumentária, traje, roupa, vestuário, sendo que a palavra *costume*⁹⁷ em português tem o sentido predominante de hábito corriqueiro e, somente em situações mais arcaicas, emprega-se o como sinônimo de traje.

Todavia, em qualquer dicionário básico francês-português, o termo *costume* é simplesmente vertido para “traje” (LAROUSSE, 1986, p.82). Por outro lado, se considerar a *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, editada por D’Alembert e Diderot em 1751, o termo *costume*, redigido pelo Cavalheiro de Jaucourt⁹⁸, ganha dimensão mais impalpável e se atrela à própria representação dos personagens produzidos pela pintura, tendo uma conotação identitária de lugar e hábitos igualmente.

Está registrado:

95 Ver a respeito BALDINI, Massimo, 2005; VOLLI, Ugo, 2010; MEDINA, José, 2007.

96 A discussão se deriva para a questão da tradução devido a outras pesquisas relacionadas sobre a adequada versão para o português dos textos de Roland Barthes [no prelo].

97 Aurélio on line: “Maneira de pensar ou de se comportar própria de uma pessoa ou sociedade: costumes brasileiros. Prática comum aos membros de um grupo social; hábito. Modo de agir habitual; rotina: (...). O que está sendo usado; moda: (...) Traço característico; comportamento: (...). Roupa própria para ser utilizada em espetáculos de teatro. [Por Extensão] Traje masculino ou feminino; indumentária, vestimenta. Etimologia (origem da palavra costume). Do latim *con/s/tuetumen.inis*; forma alte. de *con/suetudo.inis*. <https://www.dicio.com.br/costume/> Acesso em: 28/03/2020.

98 Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=eVc_AAAACAAJ&hl=fr&pg=GBS.PA602. Acesso em: 27/03/2020.

Termo pleno de energia que nós adotamos dos italianos. O costume é a arte de abordar um assunto em toda a sua variedade histórica: é logo (...) a observação exata daquilo que é, seguindo o tempo, o espírito, os hábitos, as leis, o gosto, as riquezas, o caráter e os costumes de um país onde se encontra a cena do quadro⁹⁹ (JAUCOURT, 1778, p. 602).

Assim, *costume* (FR), cuja origem é italiana e se relaciona também ao termo *costume* (IT), é o termo mais frequente nos estudos franceses para tratar do traje regional/histórico. Inclusive, levando em conta a derivação poética de Jaucourt, é usual utilizar *costume* para a indicação de figurino, do traje de cena e mesmo da fantasia carnavalesca¹⁰⁰, muito mais do que o termo *fantaisie*, cujo radical é o mesmo de: fantástico, fantasioso, algo do mundo da imaginação e que, em português, se traduz como fantasia.

Já, o termo vestuário ou mesmo roupa – *vêtement* – contempla um sentido mais denotativo, indicando algo que cobre o corpo com uma estrutura mais simples e quase unitária, que também exclui elementos acessórios na composição da aparência corporal, como sapatos, joias ou bijuterias, etc. Para a roupa ou vestuário se indica, primeiramente, suas funções elementares: aquecer, encobrir determinadas partes do corpo, proteger do calor, entre outras.

De outro modo, para traje/*costume*/*costume* e para indumentária / *habits* / *abbigliamento*, o que há de função semântica primordial é a adequação dos elementos de vestuário para uma determinada ocasião ou evento, respeitando certa combinação pré-definida e que contempla várias peças de roupa, assim como os acessórios, para compor a aparência corporal numa totalidade entendida como adequada para a ocasião. Portanto, tem-se uma distinção de ordem de quantidade entre roupa e traje/indumentária. A primeira se refere a uma peça única, separada de um conjunto, que inclusive pode ser combinada e se tornar uma “roupa de festa”, “roupa de domingo”, etc., enquanto os outros dois termos nunca admitem uma unidade e, necessariamente, se apresentam com um conjunto articulado de elementos de composição da aparência corporal.

Destarte, entende-se traje/indumentária como um conjunto de vestes, incluindo os acessórios de cabeça, pés e adereços decorativos, que compõem uma determinada identificação com um estilo, ocasião ou ritual. Por exemplo: traje de noiva, traje de luto, traje italiano, traje polonês.

Não obstante, há nas composições para que se aplique o termo traje/indumentária um distanciamento na função semântica exercida, especialmente, quando se parte do português para os dois outros idiomas em comparação.

Em tal comparação, para o termo indumentária, em francês, a palavra mais próxima é *habits*. Segundo Lethuillier, diferente de *costume* ou *vêtement*, “Habits evoca uma preparação, que significa que se produziu de esforços no ato de vestir”

99 Original: “terme plein d’énergie que nous avons adopté de l’Italien. Le costume est l’art de traiter un sujet dans toute la vérité historique : c’est donc, comme le définit fort bien l’auteur du dictionnaire des Beaux-arts, l’observation exacte de ce qui est, suivant le temps, le génie, les mœurs, les lois, le goût, les richesses, le caractère et les habitudes d’un pays où l’on place la scène d’un tableau” (sic).

100 Como apresentado em notas acima, no sentido de figurino o termo costume em português também pode ser encontrado.

(LETHUILLIER, 2009, p. 20), enquanto o termo *costume* se relaciona à “fixação de uma identidade”¹⁰¹.

No caso do termo português “indumentária”, há uma tendência geral em julgá-lo como sinônimo de roupa, como se encontra nos dicionários on-line: “Roupa; o que alguém usa para se vestir. Conjunto do vestuário utilizado em determinada época, região ou povo. Arte que se relaciona com o vestuário; traje.”¹⁰² (DICIO.COM.BR).

No caso de dicionários mais clássicos, o termo fica mais próximo dos sentidos de *costume*. Na versão impressa de Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, de 1963, encontra-se: “Indumentária, s. f. arte do vestuário; história do vestuário; uso do vestuário em relação às épocas ou povos; traje” (FERREIRA, 1963, p. 666).

Como observável nas duas glosas, o termo traje aparece como uma forma de sintetizar a dimensão identitária e histórica da indumentária. Contudo, para evitar a condição de sinônimo entre traje e indumentária, torna-se interessante ressaltar a condição identitária e, ao mesmo tempo, de permanente inserção de novos elementos no caso de trajes. O traje de noiva tem uma padronização em relação ao comprimento, cores e formas, porém o que o faz reconhecível efetivamente está em seu contexto de uso. Por outro viés, a indumentária teria menor flexibilidade na medida em que se firma em preceitos normativos. Logo, indumentária na proximidade do radical de habits, seria palavra adequada para se indicar a roupa de religiosos, como os hábitos de freiras, a batina do clérigo, a toga do juiz de paz, etc.

Se considerar os termos em italiano, encontra-se *costume*, mas igualmente, *abbigliamento* e com o radical vestir, tem-se: *vestito* e *vestiário*. Tomando os títulos pesquisados sobre o tema em literatura italiana, o termo mais recorrente é *costume*.

O termo *costume* nos dicionários italianos indica “modo usual de agir, de pensar (...) conduta de vida de uma pessoa”, assim como “usança, tradição, comportamento que prevalece numa coletividade (...) vestuário próprio de uma época, de uma coletividade, de um grupo social, indumentária, vestir próprio de uma situação particular ou ocasião, hábito de uma época”¹⁰³. Enquanto, o termo *abbigliamento* indica “Conjunto de roupas com as quais vestir e seus acessórios”,

101 Original na íntegra da frase: “L’usage le plus courant est de lier ‘costume’ et affichage d’une identité, qu’elle soit, le mot de ‘vêtement’ renvoyant aux fonctions élémentaires: se protéger du froid, garantir la pudeur, etc. ‘Habits’ évoque une préparation, qui signifie que l’on a produit des efforts dans l’acte de se vêtir” (2009, p. 20)

102 In: <<https://www.dicio.com.br/indumentaria/>>. Acesso: 27/03/2020.

103 Original: “1 Modo usuale di agire, di pensare SIN consuetudine: è mio c. coricarmi presto alla sera 2 Condotta di vita di una persona: persona di cattivi c. // donna di facili c., che si concede facilmente 3 (spec. pl.) Usanze, tradizioni, comportamenti prevalenti di una collettività: l’industrializzazione ha modificato i c. 4 Abbigliamento proprio di un’epoca, di una collettività, di un gruppo sociale: c. regionali italiani; indumento, vestito proprio di particolari situazioni o occasioni: c. carnevalesco // c. da bagno (o assol. c.), indumento usato per fare il bagno e per prendere il sole | in c., indossando abiti d’epoca: dramma in c.” In: <https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/C/costume.shtml>. Acesso em: 28/03/2020.

assim como “o modo de se vestir”¹⁰⁴, numa proximidade maior com o termo “roupa de”, sem qualquer senso histórico ou cultural atrelado.

Por outro lado, os termos empregados para indicar a peça isolada do vestuário é *vestito*, que tanto indica roupa numa tradução direta, como vestido e, neste caso, é tanto a pessoa que se encontra com roupa e uma peça específica de uma ocasião “roupa de festa”. O termo *vestiário*, por sua vez, traz a noção de conjunto e variedade de roupas, como a de “um novo guarda-roupa de inverno”¹⁰⁵.

Aplicando a etimologia dos termos, identifica-se que o termo *costume* é o mais antigo deles, cuja origem é datada do século XIII, seguido de *vestito* que provém do século XIV, após *abbigliamento*, datado do século XVI, e os demais termos encontram-se a partir do século XVIII.

Isto posto, ao concluir este item, concebe-se que entre roupa, traje e indumentária, o substantivo mais adequado para se associar ao adjetivo “histórico”, a fim de nomear as peças do vestuário produzidos ao longo do tempo e consagradas à representação de uma época, sociedade e costumes é aquele que procede do século XIII, mesmo momento em que o sistema de moda começou sua instauração no Ocidente e cujas raízes humanistas fizeram com que os modos de vestir passassem a ter sentido de identificação dos sujeitos, ou seja, o substantivo traje.

Concordando com Lethuillier, há de se agregar a função semântica de identidade ao substantivo utilizado para contemplar a dimensão histórica, social e ideológica que sofreu determinadas formas de vestir e que, por processos próprios, as transformaram em trajes expressivos de uma região.

Enfim o termo escolhido, repete-se, é traje histórico para indicar o objeto de estudo das pranchas de Victor Meirelles, assim como de todos os artistas e gravadores mencionados inicialmente.

2.3 Romantismo e a produção da memória social do vestir

Como observado nos subtítulos anteriores, a preocupação com o registro dos trajes usados por diferentes sujeitos sociais e de distintas épocas se associa à noção de uma sociedade regida pelo impulso do novo, ou, em outros termos, por uma sociedade ocidental que se articula em torno do *ethos* Moda (SANT’ANNA, 2007). Se há registros desse esforço desde o século XVI, é relevante detalhar a discussão que o movimento ideológico do romantismo colocou em pauta no

104 Original: “*abbigliamento* [ab-bi-glia-mén-to] s.m. 1 Insieme di indumenti con cui ci si veste e loro accessori SIN abiti, vestiario: negozio di a. // capo di a, singolo elemento di vestiario. 2 Modo di vestire: dare molta importanza all’a. 3 Settore dell’industria o dell’artigianato che produce capi di vestiario e accessori: l’a. italiano è famoso nel mondo.” In: <https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/A/abbigliamento.shtml>. Acesso: 28/03/2020.

105 As diferentes opções dos termos podem ser encontradas em: <https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/V/vestiario.shtml>. Acesso em: 28/03/2020.

século XIX para analisar as camadas de intericonicidade (PIROTTE, 2002) que as pranchas de Víctor Meirelles reúnem.

Neste ponto da discussão, a memória social entra como vetor de análise, para compreender a dimensão que os trajes adquiriram na produção de uma narrativa de passado originalmente firmado na noção de povo.

São extensas as discussões sobre a relação de memória e história. Na recuperação de uma história da memória, inspirado em Leroi-Gourhan, o conhecido historiador Jacques Le Goff afirma que o termo memória, com o sentido sistemático de registro do passado, surgiu na Idade Média no século XI, como um desdobramento das ações financeiras, isto é, a conotação do termo se vinculava ao burocrático (LE GOFF, 2003, p. 455). Todavia, continua o historiador, foi no século XVI que a memória saiu, no Ocidente, do campo burocrático para o humanista, tornando-se um registro dos feitos de um personagem na longa duração e sem fins religiosos. "No século XVI (...) é o século em que a história nasce e o indivíduo se afirma" (Idem).

Ao temperar essas informações com os levantamentos de estudos de trajes que se destacou no começo do capítulo, não se pode, deliberadamente, desconectar as dimensões culturais e políticas entre o registro dos trajes e a própria construção de uma sociedade, dita, moderna e humanista, na qual a centralidade do sujeito toma corpo, e seus feitos e vestires adquirem importância de registro.

O contínuo da concepção da memória, como dimensão da individualidade particular, se dá nos séculos seguintes na medida dos avanços da tecnologia econômica e social. Contudo, no século XIX, os sentidos da memória como registro burocrático, de verdade e da educação arrefecem, para enfatizar a consideração dela na ordem dos sentimentos e para "uma explosão do espírito comemorativo" (LE GOFF, 2003, p. 456). Nesse compasso, a memória é colocada a serviço da nação, da construção de um panteão de origens comuns a serem compartilhadas e, a fim de alimentá-lo, tornou-se fundamental recolher tudo que dissesse respeito ao passado.

Le Goff (2003) enumera, desde a Revolução Francesa, passando por Londres, Alemanha, Rússia entre outros países, os incontáveis museus que foram inaugurados, as moedas e medalhas comemorativas criadas, os selos postais, os monumentos equestres, os bustos de figuras consideradas nacionais, os monumentos aos filhos da pátria e as festas cívicas como ferramentas eficazes na composição de uma memória social, nacional e coletiva de toda a população. Colaborando neste esforço de narrativa do passado, as academias literárias e históricas fornecem vasto material escrito sobre o passado, organizam arquivos, incrementam-se as bibliotecas e todos os órgãos e homens públicos guardam suas *memórias*.

Por outro lado, o desenvolvimento das técnicas fotográficas e sua popularização permitiram, igualmente, que as famílias de menores posses passassem a cultivar o passado familiar e a memória do clã de maneira mais corriqueira por meio de seus álbuns de família e porta-retratos (SCHAPOCHNIK, 1998).

Foi nessa promiscuidade entre história e memória que os estudos de trajes desenvolveram e se revigoraram no século XIX, na medida em que o Romantismo ganhou mais fôlego e expansão nos braços das correntes políticas de cunho nacionalistas. Nos termos de Le Goff: "O romantismo reencontra, de um modo mais literário que dogmático, a sedução da memória" (LE GOFF, 2003, p. 457).

Como sintetiza o jovem Victor Hugo Silva Néia:

O interesse pela *cultura popular* remonta ao colecionismo do Renascimento e aos gabinetes de curiosidades da Europa seiscentista. O gosto pelo exótico e o apego ao passado fortaleceram-se no Romantismo e estiveram no cerne dos primeiros movimentos protonacionalistas, fundamentais para os estudos posteriores a respeito do folclore. Por meio deles, ganharam importância, principalmente, os aspectos intangíveis e pretensamente coesos do que se entendia como o "espírito do povo", entidade metafísica que antecedia à formação político-administrativa do Estado e que, supostamente, carregava os fundamentos da nação (NÉIA, 2017, p. 204).

Logo, para compreender a produção de Estudo de Trajes Italianos de Victor Meirelles, nesta longa duração de estudos da mesma temática, é necessário que haja discussão aprofundada sobre o romantismo.

Segundo Safranski (2010), o Romantismo pode ser entendido como uma época, que teve início na Alemanha ao final do século XVIII com as reflexões empreendidas por Johann Gottfried Herder, enquanto "o romântico é uma postura de espírito que não está limitada a um tempo" (p. 16) e, por isso, pode persistir até hoje em formas de interpretar a realidade e de conceber as ações. Por isso, conforme a definição de Novalis, outro importante autor da Alemanha romântica, o romântico é todo aquele que "ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que eu os romantizo" (Apud SAFRANSKI, 2010, p. 17).

Numa síntese poética, Rüdiger Safranski caracteriza o élan romântico em tais considerações:

O espírito romântico tem muitas formas, é musical, tentador e atraente, ama a distância do futuro e do passado, as surpresas do cotidiano, os extremos, o inconsciente, o sonho, a loucura, os labirintos da reflexão. Não permanece igual a si mesmo, é modificador e contraditório, ansioso e cínico, apaixonado pelo incompreensível e popular, irônico e disperso, narcisista e social, amante da forma e do seu dissolvimento (IDEM).

De forma poética e mesmo romântica, o autor convida a entender o romantismo pela aventura do pensamento e das percepções; como a própria

expressão da modernidade que Baudelaire também poetizou e, especialmente, para esse estudo se destaca, a paixão pelo cotidiano, pelo popular, pelo artístico¹⁰⁶.

São inúmeros os trabalhos que se dedicaram ao estudo do Romantismo europeu e inclusive o brasileiro, a partir das produções literárias de José de Alencar e tantos outros. Johann Gottfried Herder é considerado o pioneiro nesta nova sensibilidade. Sua proposição inicia-se com a viagem que realiza da sua terra natal em direção à França. Não foi a viagem, mas suas motivações registradas em seu diário e obras posteriores que anunciaram uma proposição de preocupações inusitadas, como o gosto pelo desconhecido, a incerteza, a amplidão de novas terras e outros costumes. Nos termos de Safranski (2010): “Antes de Herder, pois, conhecer novos países e costumes, ele trava novas relações consigo mesmo, com seu eu criador” (p. 21).

A obra literária de Herder, Novalis, Schlegel, Schiller, Fichte e Goethe, a filosofia de Hegel e a música de Wagner são algumas das principais fontes pesquisadas por Safranski para defender as principais ideias que agiram sobre o pensar romântico em todo século XIX e XX. Na lista consta: “tudo é história” (p. 26); descoberta do “individualismo ou personalismo, e disso a pluralidade” (p.28); dessa pluralidade admitida, chegou a defesa “dos espíritos dos povos” (p.28) e, por conseguinte, estabeleceu a urgência da coleção, do registro do visto e do passado remanescente. Ao final, os românticos embalados por uma preocupação com o decorrer do tempo que abala os sujeitos e a natureza, com a particularidade de cada agente histórico e também de sua necessidade de aglutinação, o último item da lista é a simpatia pela democracia e pelo povo. Na síntese registrada, o autor alemão diz:

O descobrimento da história dinamiza, com tudo que dela resulta – do individualismo orgulhoso até a humildade diante dos antigos documentos de culturas populares – causou um verdadeiro corde no espírito europeu. Desde então, tornou-se natural ver as coisas num contexto histórico. (...) E, portanto, se pode dizer sobre os pensamentos de Herder em mar aberto: eles já são românticos, porque nos inspiram para a oscilação das coisas na correnteza do tempo” (SAFRANSKI, 2010, p. 30) [Grifos nossos].

O que importa para a discussão do texto é, primeiramente, a exaltação do popular, do comum, do registro e do colecionismo, dessa necessidade do registro histórico dos costumes que o romantismo produziu para que se possa compreender a que grande movimento Victor Meirelles se associou ao fazer suas pranchas de trajes históricos. Novalis (1772 – 1801) ao escrever: “Ao dar ao que é comum um sentido elevado, ao que é usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao que pode perecer a aparência do infinito” (apud SAFRANSKI, 2010, p. 54), faz pensar nos impulsos românticos que o jovem catarinense mobilizou ao produzir suas aquarelas, nas quais olhares

106 Poderia se alongar essa reflexão para as relações entre o *ethos* moda, porém sugiro que seja consultado o trabalho da autora a respeito “Moda, desejo e morte: explorações conceituais”. Disponível em: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A4131.pdf>.

silenciosos, mãos despercebidas, leves sorrisos, capciosos olhares acompanham o registro dos trajes compostos sobre o papel¹⁰⁷.

Tais impulsos românticos estavam no cerne da formação recebida em Roma, pelos discípulos de Minardi que, como visto no capítulo 1, faziam parte do movimento dos Nazarenos que rendiam adoração a Dürer, Rafael e demais rafaelitas, cujas raízes estão no mesmo grupo de artistas alemães, como Herder, Novalis e Wackenroder.

Se o auge da elaboração desse “corte no espírito europeu” foi a virada do século XVIII para o XIX, os anos 1820 foi um período em que a difusão desses princípios de inovação já havia tomado corpo nas incontáveis publicações para o gosto popular e feminino na Alemanha, assim como tais noções estavam na pauta discursiva dos ideais nacionalistas em busca da formação de uma unidade chamada Nação em várias partes da Europa, sendo que sua expansão, por uma ação política e governamental deliberada, ocorreu apenas ao final do século XIX (HOBSBAWM, 2008).

Sem retomar considerações maiores sobre o romantismo, já feitas no capítulo 1, veja-se o que essa sensibilidade aguçada pelo popular, pelo cotidiano e o diferente relaciona-se com a produção de registros sobre o vestir.

Roland Barthes, em seu texto de 1959 “Linguagem e vestuário”, alertou que o trabalho de sintetização de muitos autores sobre as formas e meios das sociedades se vestirem têm uma historicidade precisa e que deve ser analisada antes de acatar os produtos desses trabalhos como verdade.

Relembra Barthes, introduzindo a discussão, que a história do vestuário é recente e remonta ao Renascimento, cujas obras, muitas das citadas no começo deste capítulo, tratavam-se de “trabalhos de inspiração arqueológica” ou de “levantamentos de trajes por condições”, isto é, “de verdadeiros léxicos, eles fazem corresponder minuciosamente os sistemas vestimentares ao dos estados antropológicos (sexo, idade, status matrimonial) ou sociais (burgueses, nobres, camponeses etc.)” (BARTHES, 2001, p. 48); o que os apêndices deste livro exemplificam perfeitamente e o trabalho de Larmessin “*Costumes Grotesques*”¹⁰⁸, escolhido por Barthes.

Porém, tais desenhos e inventários, não eram propriamente livros de história. Conforme o pensador francês: “A história dos trajes só começou realmente com o romantismo, e entre os teatrólogos” (BARTHES, 2001, p. 49), ou seja, a partir de uma ânsia do passado, como tempo resguardado das inquietações do presente, peças de época foram encenadas e para compor os figurinos das mesmas foi realizado “uma pesquisa sistemática sobre a verdade histórica das aparências (vestuário, decoração, mobília e acessório), em suma, daquilo que se chamava justamente costume” (IDEM).

107 Guarde esse nome de uma irmandade “Gabbana salmão”, 7º capítulo.

108 Não se encontrou uma publicação com o título mencionado para Larmessin. Contudo, pela descrição feita por Barthes de seu trabalho, trata-se a imagem disponível no site da Gallica de um desses desenhos apreciados. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52507719v?rk=686698;4>>. Acesso em: 23/03/2020.

Essa preocupação com a história do traje, nascida no meio cênico, teria sido a responsável por um registro dos vestires de duas maneiras. A primeira, o vestuário fosse encarado como algo à parte da sociedade, no qual o vestir cotidiano não seria considerado, ou nos termos de Barthes: “o vestuário era apreendido senão num estado antológico: era o atributo de uma raça precisa, selecionada em vista do drama romântico” (BARTHES, 2001, p. 49) e, a segunda, que se desdobra da anterior e se infiltra no método da história do vestuário, firmada na questão do desenhista coloca “toda a sua atenção sobre o pitoresco e não sobre o ordinário, sobre os acessórios e não sobre o sistema” (IDEM).

Ainda, Barthes defende que, exatamente por ter sido tarefa de artistas, desenhistas e não de historiadores, foram totalmente dispensadas, no registro gráfico ou textual, qualquer demanda de crítica e análise sobre as razões da existência destes trajes e suas implicações sociais. Muitas vezes, tais críticas e análise não foram nem mesmo cogitadas. Desse pensar, surgir uma defesa um pouco esdrúxula:

É por isso, a meu ver, que as ilustrações mais corretas metodologicamente são os desenhos claramente esquematizados, aqueles que pretendem entrever um estado ordinário, quase abstrato, do sistema vestimentar de uma época, como por exemplo, o de N. Truman em *Historic Costuming* (BARTHES, 2001, p. 50).

Na continuidade da discussão, Barthes considera que, ao lado dos figurinistas, a burguesia, em busca da distinção social, fomentou um tipo de literatura que a ajudasse compreender os processos simbólicos do vestir. Dessa maneira, surgiram os *physiologies*¹⁰⁹, ou seja, escritores que se dedicaram a descrever em minúcias não apenas o que é próprio dos fisiologistas: plantas, animais e outros seres vivos, mas descreviam vários aspectos da vida cotidiana, inclusive das roupas. Para Barthes, a motivação de tais trabalhos do começo do século XIX era, “sobretudo, de ordem sociológica: o grande movimento de uniformização e de democratização do traje masculino (...)” (Idem, p. 50). Tais livros, de caráter quase cômico, foram para Barthes um primeiro rascunho “de uma axiologia da roupa”.

A partir de 1850, as pesquisas arqueológicas substituíram os trabalhos de cunho romântico, e cada traje buscou ser descrito detalhadamente, enquadrando-os numa cronologia que seguia os reinados dos povos europeus, desenvolvidos especialmente por medievalistas. O trabalho de James Laver (1967/1989) e Carl Kohler (1870/1993) tem este perfil¹¹⁰.

Como no período anterior, as pesquisas careciam de rigor metodológico e se reduziam à descrição, a mais pormenorizada possível, dos trajes encontrados em pinturas, desenhos e relatos. Nesta postura que podemos chamar de historicista, nas palavras de Barthes, “a peça não passa de acontecimento; o problema é datá-lo (...) recensaram-se fatos, não valores” (BARTHES, 2001, p. 51). Mediante

109 A obra de 1840 de Gavami foi analisada exatamente por se filiar a essa produção, inclusive com o uso do termo no título do livro.

110 Ver a respeito em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0009-67252010000200015>>. Acesso em: 23/03/2020.

estas preocupações e entendimento dos trajes e estilos como fenômenos autônomos da sociedade, o historiador da época se contentava em identificar quando algumas peças surgiram, sem se ater como e por que e nem quando desapareceram. A estruturação de sentidos sobre as peças não era um problema de pesquisa, nos termos do autor: "hoje como antes, uma estrutura se define mediante uma legalidade (o que é permitido ou não) e por um jogo mesmo dessa legalidade" (idem, p. 51). Ao lado dessa falta de crítica e de compreensão do traje como um artefato socialmente construído, há também a questão da periodização, considerando os reinados ou séculos como artifícios automáticos da política ou da temporalidade para justificar as mudanças processadas no vestir.

Se o fim do século XX avançou na superação do historicismo, não necessariamente isto alcançou a escrita da história da moda, tanto que ironicamente Barthes lembra que o produzido neste campo, em sua época como hoje, ainda beira a tentativa de justificar as formas da roupa ou aplicar um olhar anacrônico sobre elas. Para tanto cita um exemplo: "para uns [historiadores], o hennin exprime a fecha gótica (...) para outros, (...) pode-se ver biquínis modernos sobre os afrescos de Pompeia" (Idem, p. 53).

No contexto romântico, logo, se produziu para o teatro os estudos de trajes, mas também devido a impulsos memorialistas, de valorização do povo e seus costumes, e retornando a ele, Lurati, linguista suíço, nascido em 1938, propõe outras questões.

Seguindo a perspectiva de Barthes, Lurati faz um alerta a respeito do uso das informações produzidas sobre os trajes no período romântico, dizendo que:

Por trás da imagem do "traje local" brilha o mito romântico do camponês, a exaltação da beleza estética e moral da simplicidade, capaz de idealizar a percepção das roupas populares. Assim, nos documentos iconográficos que não pertencem ao gênero, que se pode apreender o traje menos alterado por idealizações românticas (LURATI, 1990, p. 18)¹¹¹.

Ao fazer tal afirmativa para que se ponderasse a produção de representações dos trajes locais (mais uma forma de adjetivar o traje histórico), o estudioso suíço ainda ressalta que as idealizações românticas não devem ser pensadas como uma farsa banal da realidade, porque, afinal, "Ideias, imagens mentais e mitos também pertencem corretamente à realidade: embora a partir de uma realidade cultural e não material" (IDEM)¹¹².

Ao tratar desta realidade cultural, Lurati convoca a compreensão da imagem como algo que se vê atrelada às condições culturais e sociais de sua produção. Ou, nos termos de Martine Joly:

111 Original: *"Dietro l'immagine del 'costume locale' traspare il mito romântico del contadino, l'esaltazione della bellezza estetica e morale della semplicità, capace di idealizzare la percezione dell'abbigliamento popolare. Per cui è piuttosto in documenti iconografici che non appartengono al genere che si può cogliere il vestito meno alterato da idealizzazioni romantiche"*

112 Original: *"Anche idee, immagini mentali, miti appartengono a buon diritto alla realtà: seppur a una realtà culturale invece che materiale."*

Compreendemos que [a imagem] indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece (JOLY, 1996, p. 13).

Também se podem trazer, para essa dimensão, as assertivas de Didi-Huberman: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (2010, p. 29).

Tais noções de imagem levam a entender, num viés mais pragmático, que o impulso romântico no registro dos trajes históricos se fez mediante a escolha do que era produzido no século XIX e que se tornava comercializado. Todavia, num viés mais complexo, precisa-se considerar que as condicionantes culturais tanto influenciam a percepção do objeto representado em sua composição, quanto em sua recepção e, dessa aisthesis, processos de subjetivação ou katharsis se processam¹¹³. A Escola de Staggia, mencionada no capítulo anterior, um bom exemplo dessa produção de sentidos românticos sobre o mundo camponês.

Fig 8: Károly Markó, o Jovem. *Cena figural na paisagem do sul da Itália*, 1850. Óleo sobre tela, dimensões: 68 cm x 43 cm. Galeria Nacional Eslovaca



Fonte: Wikimedia Commons, 2020¹¹⁴.

Segundo Ottavio Lurati, essa obstinação pela representação do “vestir do lugar” se originou no valor atribuído à viagem e toda a suposta oportunidade que essa daria de alcançar o desconhecido e o distante, origens da Geografia e da Etnografia. Acrescenta ainda que “as descobertas e explorações geográficas que se seguiram nos séculos XVI e XVII intensificaram um gênero, qual seja o do livro de viagem, em que encontramos posto, ao lado da descrição de terras e povos

¹¹³ O 6º capítulo se desdobra profundamente nessa dimensão.

¹¹⁴ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karol_Marko_ml_-_Figural_Scene_in_South_Italian_Landscape_-_O_4539_-_Slovak_National_Gallery.jpg>. Acesso em: 16/10/2020.

exóticos, a representação da roupa do lugar¹¹⁵ (LURATI, 1990, p.17). Também, com uma preocupação pela terminologia, Lurati faz a crítica do termo empregado, dizendo que “a especificação da noção de lugar não é casual”, na medida em que não há “o cuidado de compreender as diferenças de vestuário entre os diferentes grupos que vivem lá” (IDEM)¹¹⁶.

O apagamento das diferenças, para Lurati, se faz exatamente pela imaginação cultural que vê o vestir de um grupo social heterogêneo reduzido a um conceito central no romantismo: “povo”. Esse termo, ao homogeneizar as diferenças, de um lado, exalta o mito da simplicidade do povo e, de outro, o mito da democracia nacional de um povo saudável e próspero que estaria pronto para ser soberano. Esse “povo” idealizado é então representado não com fraquezas, mas com maiores qualidades a partir de seus trajes de festas, “exuberantes de saúde, beleza, prosperidade”¹¹⁷ (LURATI, 1990, p. 18).

Lurati faz questão de lembrar que tais noções românticas relacionadas à noção eufórica¹¹⁸ de povo nasceram com a Revolução Francesa e, na medida em que os ideais revolucionários se expandiram, um gênero próprio de representação dos trajes se fez “com características peculiares em comparação com as representações ocasionais anteriores de roupas; quando o traje popular não era um assunto independente, fazia parte de um todo”¹¹⁹ (LURATI, 1990, p. 18). Descontextualizado de seus usos e possibilidades de produção, o traje é escrutinado, valorizado, modificado, a fim de expressar um elemento da cultura desse “povo” exaltado e, assim, apenas como imagem de uma expressão de nacionalidade ele se constitui. O linguista suíço afirma que o traje nessa produção de sentidos ao sabor das lutas nacionalistas e dos ideais românticos “adquire por direito uma autonomia figurativa não isenta de conotações ideológicas”¹²⁰ (IDEM).

Nesse processo, datado entre 1810 a 1910 nos estudos de Lurati, o traje histórico vai se constituindo num “emblema patriótico”, cada vez mais afastado dos corpos e práticas sociais e infiltrado numa natureza atemporal da pátria. As inúmeras produções artísticas vão se ocupando de reproduzir e “atualizar” o traje do povo, o que, por sua vez, já é uma crítica aos estudiosos que se baseiam nestas imagens para construir uma narrativa linear da história do vestuário. Além dos próprios compromissos ideológicos dessa representação citados acima, também, deve-se considerar a liberdade artística de composição que ambienta os trajes aos temas de suas telas e fins de suas representações. Questões fartamente debatidas

115 Original: *Le scoperte geografiche e le esplorazioni susseguetes nel Cinque e Seiscento intensificarono un genere, quello dei libri di viaggio, in cui trovano posto, accanto alla descrizione di terre esotiche, anche la rappresentazione del vestire del luogo.*

116 Original: *“La specificazione della nozione di luogo non è casuale. Spesso le illustrazioni presentano infatti il ‘cosume’ di un luogo, senza riuscire o badare a cogliere differenze nel vestire tra i diversi gruppi che vi abitano.*

117 Original: *“(…) popolane in abiti dela festa, esuberanti di salute, bellezza, prosperità”*

118 No sentido próprio da análise do discurso. Ver Fiorin, 1989.

119 Original: *‘con caratteristiche del tutto peculiari rispetto alle precedenti occasionali raffigurazioni dell’abbigliamento; quando il costume popolare non era soggetto indipendente, ma era parte di un insieme.’*

120 Original: *“acquista di diritto un’autonomia figurativa non esente da connotazioni ideologiche.”*

por Lou Taylor (2002) em seus estudos sobre a produção da história da moda ao longo do século XIX e XX.

Misturam-se, na produção material ou imagética dos trajes “patrióticos”, os modelos preservados de uma seleção de práticas vestimentares, as referências de representações do passado e, ainda, o que se torna reproduzido maciçamente. Assim, de cópia em cópia aplicada no papel, no cartão postal, na decoração da porcelana, na miniatura decorativa de adereços femininos e tantos outros papéis oficiais, cartazes e elementos festivos de uma memória nacional, o que ao longo do tempo, na insistência e repetição, acaba por instituir o “verdadeiro” traje de uma região. Na medida em que é reproduzido, vão se apagando continuamente as práticas vestimentares de que um dia foram referentes, vão se simplificando os registros produzidos nos livros de viagem de outrora e se cristalizam no folheto turístico, no livro de consumo rápido, ilustrado com algumas imagens que dizem representar os “costumes” de tal ou tal região.

À medida que o século XX avançou e a fotografia se popularizou, os livros de trajes, antes produzidos a partir dos desenhos coloridos, passam a ser feitos com fotografias, quase sempre de senhoras mais idosas, vestidas “a caráter” em algum cenário bucólico, rural quase sempre, com alguma moradia de pedra ou material precário em que a temporalidade do registro fotográfico fica diluída.

Lurati fez essas interessantes discussões na apresentação do livro, organizado com Stefano Bolla, que trata de várias aquarelas a respeito dos costumes vestimentares da região suíça-italiana Ticino. As pranchas que ilustram o livro foram recolhidas de vários livros de viagem, muitos de turistas ingleses do século XIX.

Apesar de o romantismo ter sido um movimento artístico e de ideais próprios do século XIX na civilização ocidental, os esforços empreendidos para construir uma memória social sobre o vestir do “povo” permaneceu ao longo do século XX e foi incrementado por ações de ordem econômica e cultural associadas à indústria do turismo, muito mais do que por manifestos políticos. Como a experiência social contemporânea atesta, são inúmeras as associações culturais que propagam um modo de vestir específico, como os gaúchos vinculados aos Centros de Tradições Gaúchas (CTG) fazem em relação à pilcha e ao traje de prenda¹²¹; assim como os descendentes de imigrantes austríacos, que se concentram em torno da cidade de Treze Tílias em Santa Catarina, que mantêm banda, grupos de danças, corais e centro cultural¹²², além de festividades anuais como Tirolofest¹²³, Osterfest¹²⁴ para alimentar uma memória social que exalta a origem dos primeiros habitantes da região e seus descendentes. Outras identidades e comunidades imaginadas Brasil afora são forjadas, sempre com um apelo de tradição e história, como as festas que convocam o homem rural no interior das Regiões Sudeste e Centro-

121 Ver SILVA, 2019, pp. 184 – 204.

122 Ver em: <https://www.trezetilias.com.br/gruposculturais>. Acesso em: 29/03/2020.

123 Ver em: <https://www.tirolofest.com.br/site/>. Acesso em: 29/03/2020.

124 Ver em: <https://www.trezetilias.com.br/>. Acesso em: 29/03/2020.

oeste, como por exemplo, a Festa do Peão de Piquete, no Estado de São Paulo¹²⁵ ou que revestem de heroísmo as práticas da pecuária no interior do Nordeste, atualmente na versão comercial e comemorativa das vaquejadas¹²⁶. Para cada uma dessas festividades e associações organizadas ou espontâneas, um traje especificado é fornecido como marca de identificação. O vestir-se constitui-se em meio e fim da própria incorporação das marcas de pertencimento grupal e, conseqüentemente, alguns dos membros dessas agremiações e promotores sociais devem dedicar-se a catalogar e definir o que cabe vestir para cada grupo. São os Vecellios e Bonnardt, os Pinelli e Debret dos dias atuais.

Como Lethuillier enfatiza, ao discutir os códigos vestimentares e a organização social, tais condições de memória social e produção de um traje regional “não cessa de evoluir (...) e tornam-se um verdadeiro traje folclórico” (LETHUILLIER, 2009, p. 21). Ainda, citando Robert Seid, o pesquisador francês afirma ser o crescimento do contato com o mundo exterior que leva à criação ou sofisticação dos ditos trajes de várias regiões da França e, sabe-se, do Brasil também. Com o intuito de atrair visitantes e admiradores, de reafirmar sua pertença comunitária e, ademais, de “assegurar a promoção da comunidade e de seus interesses” (IDEM) não faltam motivos para que governos e projetos de desenvolvimento econômico se apropriem de aspectos do cotidiano e os revista de dimensões mercadológicas e culturais, a fim de incentivar o turismo local e enriquecer os setores econômicos afins. Não obstante, nos termos de Lethuillier:

Nossas identidades não são unas e permanentes, elas são mais frequentemente plurais, contraditórias e fantasiosas, o que não diminuem em nada seu valor ou seu interesse. Porque eles são submetidos à mudança incessante, os trajes regionais respondem tanto melhor a tais desmultiplicação quanto mais ou menos é fácil controlá-las¹²⁷. (IDEM)

Nessa dinâmica social da memória social e das imposições ideológicas, como o romantismo o fez a partir do século XIX, não se deve esquecer que as práticas vestimentares existiram como parte cotidiana da existência social, contudo, na medida em que tais práticas foram postas a serviço de imposições ideológicas, menos os sujeitos empobrecidos neste sistema puderam manter-se acompanhando as inovações e sofisticações na produção dos trajes que eles mesmos inspiraram. E entre a adesão às novidades e o abandono de suas práticas vestimentares iniciais, os sujeitos sociais alijados do consumo passam a caracterizar, com seu próprio vestir, a marginalidade e não mais a origem daquelas tradições.

125 Ver em: <https://festadopeao.club/festa-do-peao-em-piquete-sp-2019/>. Acesso em: 29/03/2020.

126 Ver em: <https://www.aartedenewtonavelino.com/2019/05/vaqueiro-nordestino-e-uma-figura-cultural-dentro-do-contexto-historico-da-cultura-regional-do-nordeste-do-brasil.html>. Acesso em: 29/03/2020.

127 Originais dos trechos do parágrafo: “*l’acroissement des contacts avec le monde extérieur’ qui explique l’apparition du costume bethmalais’ (...) ‘pour assurer la promotion de la communauté et de ses intérêts’ (...) ‘Nos identités ne sont pas unas et permanentes, elles sont plus souvent plurielles, contradictoires et fantasmées, ce qui ne diminue en rien leur valeur ou leur intérêt’* » (LETHUILLIER, 2009. P. 21).

Portanto, “a história dos trajes regionais é feita de incompletude, de hesitações e de orgulho”¹²⁸ (LETHUILLIER, 2009, p. 22), e o estudo de seus registros, por meio do desenho, das aquarelas, consiste no desafio de ver como tempos distintos se interferem continuamente nas possibilidades de suas apreensões.

Estabelecida as intensas cores que as temporalidades intervenientes compuseram, os baldes levados nas mãos se esvaziaram um pouco; a visita sentada à sala, muito mais familiarizada com as imagens, está apta em compreendê-las com mais detalhes. É hora de adentrar, chegar ao cerne desta casa-livro.

128 Original: *«l’histoire des costumes régionaux est faite d’incomplétude, d’hésitations et d’orgueil»*.





Casa a dentro



2ª parte

As tantas páginas – e sem nada de muito novo – sobre Victor Meirelles espero que não tenham sido motivos de desânimo às visitas ou (sem metáforas) aos leitores ávidos por saber a respeito do pintor brasileiro, aclamado por suas obras fundadoras de uma memória nacional e nacionalista, de forte teor romântico e eivada da versão indigenista que louvou florestas, riquezas naturais e transformou o habitante autóctone num mito que engloba sabedoria, beleza e força, desde que não seja confundido com as pessoas reais que vivem nas reservas limitadas pelo governo federal em suas instâncias administrativas da atualidade ou aquelas que, integradas de alguma maneira, quase nunca, em termos de igualdade social, ao meio urbano.

Tão angustiante pode ser a dúvida sobre a vida de Victor Meirelles, quanto não haverem sido dedicadas algumas páginas para a apresentação das pranchas, com a devida atenção, que são o mote desse trabalho.

Os rastros arrolados abaixo se ocuparão de aliviar essas angústias, as ausências, sempre espreitadas, do homem feito de carne e sangue chamado Victor Meirelles de Lima, nascido em 18 de agosto de 1832, em Desterro, bem como das quase onipresentes 104 pranchas¹ que são o ponto de partida de tudo que se produziu de reflexão e investigação nos últimos quatro anos de pesquisa.

Por rastros é preciso dizer algo.

O que se tem a explorar de Meirelles e suas pranchas de Trajes Italianos pouco ou nada têm de carne e de pano. Afinal, não é o ser humano Victor

¹ Esse número expressa apenas as pranchas coloridas e não as produzidas em grafite ou similares a serem abordadas no quinto capítulo.

Meirelles de Lima que está à disposição para ser investigado, mas o que sobrou a respeito de sua trajetória, conforme as pinçadas realizadas por seus biógrafos e pesquisadores. Pinçadas que não trazem a realidade vivida, mas narrativas que esboçam uma memória que se desejou registrar sobre a existência daquele que foi consagrado como pintor histórico. São linhas compostas de letras e frases que marcam o papel e compõem sentidos sobre o sujeito que viveu, mediante a escrita, de tantos homens e mulheres, nos livros e catálogos que foram preservados.

Da mesma maneira, não são trajes, confeccionados com panos e aviamentos diversos que se têm para identificar e analisar, mediante o registro gráfico expresso por Meirelles nos papéis teimosos que resistiram nos acervos que os preservaram. O que se tem é o traço que, como marca, limita o ocupado pelo pigmento que sobrou na relação imposta pela mão do pintor à superfície de celulose.

Logo, nos dois casos, o que se manifesta na mancha que se percebe são os rastros de sentidos que provocam reflexões.

Como foi ensinado: "A primeira diferença fundamental reside no fato de o sinal ser uma marca que se imprime, enquanto a mancha, pelo contrário, é algo que se manifesta" (BENJAMIN, 2017, p.113). Portanto, os rastros pensados pelo historiador não é o que foi deixado pelo caminho ao longo do tempo, mas aquilo que foi escolhido para ficar. Benjamim, como propõe Didi-Huberman, inaugurou uma compreensão do "passado como fato de memória, isto é, como fato em movimento, fato psíquico e material" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 116), logo, não há fatos históricos a serem "resgatados", como dizem tantos apaixonados, mas um movimento de memória e conservação de narrativas do passado preservados no presente a ser analisado. Compreendendo o passado nessa dinâmica da memória, trabalhar sobre ele exige atentar aos rastros construídos, os que permanecem e os que são abandonados pela dinâmica da própria vontade de manter-se contando, atualizando esse dito passado.

Os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, "quedas" ou "irrupções", sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade dos "fatos passados. Diante disso, o historiador deve renunciar a algumas hierarquias seculares – fatos importantes contra fatos insignificantes – e adotar o olhar metuculoso do antropólogo atento aos detalhes, e, sobretudo, aos pequenos detalhes. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117).

Com esses pressupostos teóricos, sem perder de vista o lugar histórico atribuído a Victor Meirelles e nem o destinado às pranchas estudadas, considerando a construção dialética da memória brasileira de hoje sobre o passado artístico da nação, esta 2ª parte divide-se em três capítulos.

O primeiro destina-se a refletir sobre as narrativas biográficas construídas a respeito da vida e obra de Victor Meirelles, partindo de levantamento bibliográfico consagrado, passando por exposições e seus catálogos, até aos trabalhos mais recentes que se produziram como esse no âmbito universitário. São rastros escritos perseguidos, escrutinados, comparados e até descobertos.

No segundo capítulo, enfim, apresenta-se a coleção de pranchas reunidas sob o nome "Estudo de Trajes Italianos", coloridas, quantificando os gêneros representados e outros aspectos que servem como uma dessecação do conteúdo pictórico das figuras desenhadas e aquareladas ou pintadas a óleo por Meirelles nos seus primeiros anos de pensionato. O intuito é de familiarizar o leitor com o acervo estudado, alimentar reflexões sobre a história da moda e mesmo seu ensino e, ainda, por missão, inventariar a coleção a fim de servir como um documento de preservação da existência dela no meio acadêmico. As manchas, que constituem as cores que se observam, tornam-se os rastros possíveis para alcançar seus sentidos.

No último capítulo, inclui-se a apresentação dos desenhos produzidos em preto e branco e que, sob denominação diversa, completam o corpus documental estudado. Utilizando critérios semelhantes aos aplicados às pranchas coloridas, todavia de maneira mais sintética, observam-se as continuidades entre os dois grupos de trabalhos produzidos na época por pensionato de Meirelles, não para impor-lhes a semelhança, mas para identificar suas distâncias e disto deixar nascer a surpresa. As linhas portam, em sua singeleza, a força que nenhuma mancha poderia supor. Perseguindo seus rastros, chegou-se a outros encontros.

Com o objetivo de impregnar o sentir dos leitores de todas as questões que tempos intervenientes e dimensões discursivas de amplo espectro contemplam, pode-se, somente após uma centena de páginas, falar/mostrar as pranchas que são o motivo desta pesquisa, lembrando que rastros de carne e pano são falsas pistas para aquilo que nunca consegue sobreviver ao embate da memória com o tempo.

Rastros escritos



Capítulo 3

Rastros escritos: Victor Meirelles de Lima

Ao estudar-se uma personalidade, a obrigação de biografá-la parece se impor, como se a existência do berço ao túmulo contivesse as fórmulas secretas capazes de decifrar todos os problemas, rumos, sucessos e desastres ocorridos.

Norbert Elias, ao dedicar-se à biografia de Mozart¹ (1995) e Carlo Ginzburg (2006), ao perquirir a história de um desconhecido moleiro italiano batizado Domenico Scandella, fizeram caminhos biográficos originais. No caso deste livro, não se parte da mera suposição de descrever os momentos da vida de Meirelles para compreender a sua produção artística e nem enveredar por caminhos sociológicos ou de micro-histórica como os espetaculares Elias e Ginzburg realizaram, partindo do meio ao sujeito social e dele para o mundo social. Nos propósitos gerais de compreender as relações discursivas envolvidas e promovidas pela coleção Estudo de Trajes Italianos, cotejando os regimes escópicos, a memória social e as narrativas visuais, o que conta diante do artista catarinense não é a sua vida em si, mas as memórias sociais e narrativas construídas sobre esse sujeito social e que se desdobram na sobrevivência da coleção e nas possibilidades de analisá-la. Com esse propósito é que o presente capítulo se desenvolve.

Para alcançar o objetivo estabelecido foi necessário propor um método de seleção, estabelecer um critério diante de centenas de produções biográficas sobre Victor Meirelles. Partiu-se, então, das obras mais citadas, quando o assunto era Victor Meirelles: o livro organizado por Ângelo Proença da Rosa (1982) e outros pesquisadores e a obra "Victor Meirelles: Novas Leituras" (2009), organizado por Maria Inês Turazzi. Em ambos os livros, há um capítulo dedicado ao levantamento bibliográfico das obras existentes sobre o pintor catarinense. Investigando essas listas e considerando a possibilidade de consultar os títulos citados, delimitou-se o grupo de narrativas biográficas sobre Meirelles que se deveria problematizar.

¹ O livro "Mozart: sociologia de um gênio", de Norbert Elias, em sua construção teórica, aborda a relação ente indivíduo e sociedade, suas caracterizações, em distintas sociedades e tempos históricos e agrega à Sociologia os estudos da Psicologia" (SOUZA, 2013).

Donatto Mello Junior, em 1982, fez um levantamento minucioso das produções bibliográficas sobre Victor Meirelles em idioma nacional. Ao final da lista, registra que “o conjunto das referências é estimado em, pelo menos, 500 [fichas]”, tendo ele, até aquela data, consultado 450 fichas e auferido 204 itens. Contudo, na listagem publicada no livro “Victor Meirelles de Lima 1832-1903”, no qual participa como coautor, constam 105 indicações de produções sobre o pintor consagrado, sendo a mais recente a datada de 1982.

No livro “Victor Meirelles - Novas leituras”, nas últimas páginas, alguns apêndices se encontram organizados por Ângela Maria Pinto da Silva e, dentre eles um levantamento bibliográfico geral: “Bibliografia sobre Victor Meirelles”. Muitos títulos são comuns aos apresentados por Donatto Mello e outros diferentes, especialmente, os mais recentes.

Além da listagem apresentada pelas obras consultadas, outros títulos foram sendo acrescentados em cada uma das seções abaixo, na medida em que a crítica da memória construída exigiu, bem como informações a respeito das exposições ocorridas, que se atrelaram à construção da memória social sobre o pintor. Outros fatores circunstanciais exigiram essa ampliação².

Os subtítulos, sempre iniciados com “escritos”, contemplam os agrupamentos cronológicos das obras biográficas abordadas, sendo que os complementos: “testemunhas”, “comemorativos”, “acadêmicos” e “revisão e crítica” expressam os prismas que os livros analisados adotaram para elaborar a memória social da vida e obra de Victor Meirelles. O preceito da análise das obras listadas foi a busca da intertextualidade criada e reproduzida de um rastro a outro, até chegar a própria crítica da narrativa construída em que, rastros, mesmo não vistos, tornaram-se pistas de verdades concebidas: caráter nobre de Meirelles, sua não permanência sob a orientação de Minardi, seu fim de vida pobre e desprezado, entre outros monolíticos de uma intensa intertextualidade encontrada.

3.1 Escritos de testemunhas

A partir do inventário composto por Donato Mello, identificou-se a produção de notas biográficas ainda durante a vida do pintor, em meio aos estudos das obras consagradas. Trata-se de “A primeira missa no Brasil, considerações sobre a reprodução cromoleográfica do quadro de Victor Meirelles, exposição do assunto

² Cabe destacar dois pontos principais a respeito desses “fatores”. Primeiramente, ao iniciar a realização do pós-doutorado, foi verificada a localização de cada um dos documentos citados. Nem todos foram encontrados em bibliotecas a que se tinha acesso. Os encontrados, por serem obras raras, não podiam ser retirados do seu acervo e, logo, se fez, com ajuda da bolsista de Iniciação Científica da ocasião, breves fichamentos. Segundo, quando da escrita deste capítulo, tornou-se impossível acessar as obras desejadas com o fechamento das bibliotecas que as contêm e cujo acesso foi impedido devido às medidas restritivas do combate à Pandemia do COVID-19. Apesar desses contratempos, boas soluções foram encontradas por meio de estudos dos críticos das próprias obras, em grande parte dissertações e teses, e dos periódicos digitais acervados na Biblioteca Nacional. Registro minha gratidão à prof. Paula Vermeersch que disponibilizou seus arquivos compilados de biografias e outras críticas de arte do começo do século XIX.

e rápida biografia”, publicada em Lisboa, no ano de 1878, por Lamert Frères e de autoria de Manoel Pinheiro Chagas.

Outros dois livros, de caráter mais enciclopédico, também são citados na década de 1880: “Belas artes, estudos e apreciações”, de Félix Ferreira, publicado no Rio de Janeiro, em 1885, e “A arte brasileira, pintura e escultura”, de Luís Gonzaga Duque-Estrada, também publicado na capital do Império, em 1888.

Apesar de não se conseguir acesso às páginas de Félix Ferreira, encontrou-se, por meio da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, um periódico chamado “Brazil Illustrado – arquivos de conhecimentos uteis” (sic), publicado no Rio de Janeiro, em 1887, no qual Félix Ferreira escreveu crítica literária à obra *O Guarany* e, em meio a ela, fez a seguinte afirmação relativa à Meirelles:

Um escriptor e um artista fundaram, no campo das artes e das letras, a escola brasileira; duas obras immortaes são as pedras angulares do edificio que com o revestimento ganhará o cunho de verdadeiramente nacional: o *Guarany* de José de Alencar e a *Primeira Missa no Brasil* de Victor Meirelles, a despeito de seus detractores, são dous monumentos imperecíveis das nossas letras e artes (sic) (Anno 1, n.03, 1887, p. 34).

Logo, como pode depreender-se das palavras do crítico, a obra de consagração de Meirelles já ensejava, em vida, seu reconhecimento como um pintor histórico fundador da memória nacional.

Por outro lado, a obra de Gonzaga Duque foi acessada e, igualmente, foram encontrados diversos trabalhos que fizeram a discussão da obra daquele que é considerado o primeiro crítico de arte brasileiro. Paula Vermeersch arrola, em sua dissertação de 2002, os principais estudiosos de Gonzaga Duque: Alfredo Bosi (1997), Andrade Muricy (1987) e Vera Lins (1991) entre outros. Citando o pensamento de Vera Lins, o livro “Arte Brasileira” de Gonzaga Duque “seria marcado por um olhar irônico e irreverente sobre a história brasileira, que destoava do tom oficial da historiografia do Segundo Reinado”, assim como, por ter sido marcado por “credibilidade e honestidade intelectual” (VERMEERSCH, 2002, p. 25).

O livro de Duque-Estrada, que possui dez páginas destinadas a tratar da trajetória de Victor Meirelles (pp. 169 a 179), entre Pedro Américo e Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo, pode ser considerado “o marco inicial de nossa crítica de arte sistematizada, escrita por um jovem autor, situado sempre na não-oficialidade, na contestação, nos debates acalorados da imprensa, em um certo projeto de modernização política e cultural” (VERMEERSCH, 2002, p. 33).

Luiz Gonzaga Duque-Estrada foi romancista, autor de *Mocidade Morta* (1899), pintor e ilustrador, além de crítico, tendo fundado algumas revistas/jornais no final do Império. Nasceu em 1863 no Rio de Janeiro e faleceu em 1911. Não fez curso superior, mas dedicou-se integralmente à vida literária. Dentre seus amigos, encontrava-se Cruz e Souza, simbolista e também catarinense.

Num tom de intimidade, a nota sobre Meirelles começa assim:

É um homem pequeno, metódico, sem vício e modesto. Passa sempre direito e asseado, com o andar miúdo e rápido, por entre a multidão que formiga nas ruas. Tem a pele morena, levemente tinta de rubro: seus olhos são grandes e negros; usa cabeleira à romântica que lhe emoldura bem o rosto, porque é anelada e grisalha; o bigode é farto, retorcido nas pontas, um pouco à militar, um pouco à poeta” (DUQUE, 1888/1995³, p. 169).

Com mais quatro parágrafos Gonzaga Duque, como é normalmente citado, relata sobre a ida de Meirelles para a Itália em 1852, seu perfil de pensionista dedicado e obcecado por desenho, sua ida à França e, termina o trecho citando: “Foi em Paris que Meirelles concluiu os seus estudos” (Idem, p. 170).

Ao longo das demais páginas, é transcrito um artigo publicado em 1880 da própria lavra de Meirelles em que explica suas motivações e interesses na representação da Batalha dos Guararapes. Destas considerações do autor e artista citado, Gonzaga Duque declara que as causas do talento de Meirelles se encontrariam nas origens formativas da época de pensionista na Europa.

É ele inteiro, dos pés à cabeça, da cabeça aos pés, quem aí está. É o antigo discípulo de Consoni e de Delaroche, ouvindo com respeito a palavra dos mestres, aceitando, como um fanático aceita as imposições da crença, todas as teorias que lhe ensinaram, que lhe meteram dentro da cabeça. É o moço escrupuloso, sozinho, devotado ao estudo da sua arte, e economizando quanto era possível a mesada para sustentar sua mãe que, na pátria, ficara viúva e pobre (Idem).

As considerações do crítico de arte, se confrontadas com a documentação da época, tanto a acervada pelo Museu Dom João VI (EBA/UFRJ) como outras encontradas na Academia de São Luca, no Arquivo Nacional relativas à Academia de Belas Artes de Paris, não podem ser confirmadas, pois Delaroche faleceu na mesma época em que Meirelles chegou a Paris e nem a viúva do comerciante Antônio Meirelles de Lima careceria dos envios monetários do filho distante para sobreviver em Desterro (FRANZ, 2014, pp. 128 a 133).

Todavia, o que se desprende da narrativa construída é a ênfase na construção da figura de Meirelles como aquele sujeito “pequeno, metódico, sem vício e modesto” que possuía uma cabeleira ao estilo romântico, tipo poeta, a quem caberia um pouco de misericórdia por ter sido discípulo obediente, filho devotado e artista miserável.

Ainda nesse tom escolhido para compor uma narrativa e crítica de Meirelles, Gonzaga Duque traz uma afirmação que documentos e fatos não confirmam, mas que se vê, ao longo das biografias sobre o pintor catarinense, ser ampliada e multiplicada. Trata-se da explicação do porquê Victor Meirelles não permaneceu como estudante no Ateliê de Tommaso Minardi. Entre outros pontos do anedotário que toda figura conhecida carrega consigo, se insistiu nessa nota.

³ Em 1995 a Editora Mercado de Letras (Campinas/SP) publicou versão atualizada do livro original de 1888, com introdução e notas de Tadeu Chirelli.

Gonzaga Duque escreveu: "Foi escolhido Minardi, um apaixonado do desenho, um idólatra da linha, mas Vítor Meirelles abandonou-o pouco tempo depois para tomar lições com Nicolau Consoni, professor da Academia de São Lucas" (p. 170). Para quem o descreve como um homem pacato, metódico, inclusive como fanático diante das lições escolhidas, atribuir-lhe a atitude voluntariosa de abandonar o mestre Minardi não tem muita coerência. Como já discutido no capítulo primeiro, segundo a biografia que De Sanctis realizou de seu mestre, Minardi em 1853 é acometido de grave doença, o que impede de manter seus estudantes e os encaminhou para seu discípulo dileto Nicola Consoni, que também assume as encomendas para a Basílica de São Paulo⁴.

Logo, o desconhecimento dos fatos relativos à vida de Minardi ou mesmo a falta de consulta a Meirelles sobre suas razões para passar ao Ateliê de Nicola Consoni fizeram com que conjunturas justificadas por uma liberdade literária fossem tomando corpo de fato histórico e estejam reproduzidas ainda hoje.

Nesse mesmo tom entre predileção pessoal, modelos literários da crítica jornalística e alguns parâmetros canonizados de interpretação da pintura, Gonzaga Duque conclui sobre o talento de Meirelles e sua maestria com um tom morno. Entre seus últimos parágrafos tem-se anotado:

O autor da "primeira Missa" nada tem de extraordinário em seu estilo e no seu sentimento de colorista (...). O seu desenho parece feito a compasso, é exato. Estuda-o durante horas e horas, bosqueja-o, mede, relaciona, estabelece proporções precisas, nos mais insignificantes trabalhos e a mesma paciência emprega na execução. (...) O característico mais importante na individualidade de Vítor Meirelles é o sentimento poético, embora convencional, com que ele interpreta a natureza. A perspectiva aérea constitui um segredo seu. Os raios dourados do sol poente enchem os seus quadros de uma suave melancolia, espiritualizam as longínquas matas (...). É aí que o pintor tem a sua alma (DUQUE-ESTRADA, 1888/1995, p. 169).

Para o estudo em questão neste livro, destaca-se a observação que Gonzaga Duque deixou registrada nas linhas finais: "Um acessório qualquer, uma joia em vestimenta de dama, uma condecoração na casaca de um cavaleiro custam-lhe tanto tempo quanto é preciso para um pintor moderno executar uma boa mancha" (IDEM).

Após 1888 e o livro *A arte brasileira*, apenas notícias diversas e artigos em jornais da época trazem informações sobre obras do pintor catarinense, sobretudo, a respeito dos panoramas exibidos por Meirelles nos derradeiros anos do século XIX.

Por ocasião de sua morte, em fevereiro de 1903, igualmente encontram-se notícias e textos que exaltam a figura do ilustre artista: Virgílio Várzea escreveu em o *Correio da Manhã* (28 de fevereiro); Artur Azevedo, no mesmo jornal, nos dois dias seguintes e, sem autor identificado, notas são encontradas no *Jornal do Comércio* entre o dia posterior ao seu falecimento até 04 de março.

4 DE SANCTIS, Guglielmo. *Tommaso Minardi e il suo tempo*. Roma: Forzani e C. Tipografia del Senato, 1899.

No texto de Virgílio Várzea, datado de 25 de fevereiro e publicado no jornal *Correio da Manhã*, Ano III, n. 627 de 28 de fevereiro de 1903⁵, constava o elogio ao falecido como artista talentoso e personalidade centrada. No longo texto de duas colunas, publicado na primeira página, considerações comuns das obras biográficas, como os elogios efusivos às grandes obras de batalhas e, sobretudo, de “A primeira missa do Brasil” estavam presentes. Ressaltava o grande talento para a paisagem, cuja habilidade “não tinha rival em todo o Brasil, em todo o Continente Americano ou talvez em toda a Europa”. Entre os comentários das obras, Várzea destacou a capacidade de representar a grandeza da natureza, a luz em seu ambiente natural e, por outro lado, criticou seu pouco cuidado com a representação das personalidades humanas, fossem elas os indígenas e guerreiros de suas obras ou as pessoas notáveis que retratou inúmeras vezes. Em seus termos: “eternizado, a paisagem, a paisagem em toda a sua pujança, magnificência e colorido, ficando as figuras humanas, em geral, em situação incomparavelmente inferior”.

Da personalidade do artista conterrâneo, Várzea reafirma, em diferentes pontos do texto, características como: “um plácido, um puro e um simples, sem nervosismos, entusiasmos ou arrancos psíquicos, silencioso, calmo, contemplativo ou taciturno” e, curiosamente, justificou a personalidade assim calma de uma suposta origem indígena “de que ele em parte descende”.

Na continuidade o comparou com os mestres Ticiano, Rubens e Van-Dieck (sic), contudo, afirmou Meirelles ter “minguada, muito minguada, erudição artística”. Ao final, após considerar o malsucedido empreendimento dos Panoramas, sentenciou que a morte do pintor aos, 70 anos de idade, deveu-se aos dissabores dessa empreitada, pois “seu organismo robustíssimo, a sobriedade, a calma excepcional de seu temperamento e a mansuetude atraente de seu espírito, sempre sadio, feliz e despreocupado” foi abalado irreversivelmente.

Com tom pesaroso, Várzea enfatiza a personalidade calma de Victor Meirelles nas linhas finais de seu artigo: “foi sempre em toda a sua vida, um singular de uma bondade e afabilidade infinitas, mas um isolado, um verdadeiro asceta da Arte” que havia conquistado poucos e fieis discípulos, sendo citados Eduardo de Sá e Rosa Meryss.

Dessa trajetória sem “claque, nem *coquetterie*, nem ajuntamento de apologistas tolos a cercá-lo”, o articulista associa as condições de seu velório discreto ao isolacionismo a que foi relegado pelos críticos da época, como Duque-Estrada. E, então, finaliza com uma imagem poética: “O possante e prodigioso artista que celebrou para todo o sempre com suas telas gigantescas a nossa natureza e paisagem sem par, desaparecera do mundo como contentemente vivera, numa doce e discreta penumbra, num absoluto silêncio, sem rumor de apoteose” (VÁRZEA, 1903, p.1).

No mesmo jornal, datando de 01 de março, uma nota na página 04 indica a presença de inúmeras pessoas de destaque, como Lauro Müller, catarinense

5 Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1903_00627.pdf>. Acesso em: 30/08/2020.

e na ocasião Ministro da Viação, em missa celebrada em homenagem a Victor Meirelles, assim descrita: “tiveram a maior imponência as missas mandadas rezar pelo descanso eterno do pranteado artista brasileiro”, sendo que, na mesma, a orquestra, dirigida pelo maestro Cavallier Darbilly, executou diversas músicas.

Ainda na nota, consta que uma reunião, dirigida por Eduardo de Sá com outros artistas, discípulos e admiradores, se deu para organizar homenagens ao “saudoso artista brasileiro”, sendo registrado o acordo para construção de um mausoléu perpétuo, estátua para locação em uma das praças cariocas, uma rotunda para exposição do derradeiro Panorama e, ainda, organização de exposição na Escola de Belas Artes.

Contudo, sem ter sido registrado por Donatto em seu levantamento, encontrou-se, na data de 24 de fevereiro de 1903, no Jornal Correio da Manhã, matéria de 1ª folha, ilustrada com busto desenhado de Victor Meirelles e com título em letras garrafais, texto que descreve o enterro e redige elogiosas frases homenageando o recém falecido. Muito diferente da melancólica descrição do velório “em penumbra” do catarinense ilustre, o jornal registra que estavam presentes ao rito funerário 42 pessoas de destaque local e seus familiares, além dos mais íntimos. Artur Azevedo, diretor do jornal *O Paiz* realizou o discurso do momento final do sepultamento, assim como transportou junto com Eduardo de Sá, Emilio Visconti, o maestro Darbilly, Pedro Peres e Donato Homem de Mello a uma fúnebre em seu derradeiro trajeto.

O que se encontra redigido, nas páginas do jornal carioca de 24 de fevereiro, expressa uma informação comum e sempre presente nas notas enciclopédicas e textos biográficos de outros autores.

Victor Meirelles de Lima era natural de Santa Catharina, em cuja capital viu a luz aos 18 de agosto do ano de 1832. Desde a mais tenra idade revelou decidida vocação para a arte que mais tarde tanto ilustrou. Amigos da família, entre os quais o senador Mafra e o conselheiro Jeronymo F. Coelho, interessando-se pelo futuro do jovem catarinense, mandaram-no ao Rio de Janeiro, matriculando-o na Academia de Belas Artes. Em 1852, após curso brilhante, deixava Victor Meirelles os bancos acadêmicos, conquistando o prêmio de aperfeiçoamento de estudos na Europa, para onde partiu no ano seguinte. Na Itália, teve por mestres Minardi e Nicolau Casoni e em França seguiu as aulas da Escola de Belas Artes de Paris, obtendo duas medalhas. Em 1861, ainda na capital francesa, terminou o seu belo quadro – *A primeira missa* recebido no *salon* e elogiado pela crítica. Regressando ao Brasil, em 1862, Meirelles foi nomeado professor de pintura histórica da Academia e, não usufruindo meios que chegassem para a sua subsistência, dedicou-se a fazer retratos, traçando, entre outros, o da família imperial. O de. S. M. a Imperatriz e dos srs. M. P. da Fonseca, Visconde do Mirity, Visconde de Guaratiba, conselheiro Nabuco e Mariz Sarmento. Compôs o quadro Moema e deu começo ao dos *Primeiros desterrados*, que não chegou a concluir. Desejando comemorar na tela o combate do Riachuelo e a passagem de Humaytá, foi encarregado pelo ministro da marinha, em 1868, d’este trabalho, fazendo o estudo indispensável no próprio teatro das operações. Os dois quadros terminou-os ele três anos depois. (...) Victor Meirelles recebeu, como merecia, muitas distinções do governo brasileiro, entre as quais a comenda da Rosa. O ilustre patricio fez três grandes panoramas, que foram muito elogiados:

A cidade do Rio de Janeiro, a Entrada da esquadra legal e o Descobrimento do Brasil, em que dispendeu avultadas somas. O último trabalho do finado foi a *Invocação*, grande tela, que está no Lyceu de Artes e Ofícios. Além dos acima referidos, são do pincel de Victor Meirelles mais as seguintes telas: Juramento da Princesa Imperial, Réplica do combate do Riachuelo, (...) Victor Meirelles morreu pobre e deixa a sua viúva sem recursos. É, infelizmente, o destino de quantos no nosso país vivem da arte" (CORREIO DA MANHÃ, 24/02/1903, p. 1).

A citação afirma pontos como o apadrinhamento de Mafra e Jerônimo Coelho, a consagração da primeira grande obra, a dedicação ao retrato, os insucessos dos Panoramas e, ainda, a falência e a pobreza do finado. Dentre os trechos suprimidos na transcrição acima, estão os nomes das cópias que realizou durante seu pensionato na Europa e, curiosamente, as pranchas de estudo de trajes, originais, não são mencionadas, nem levemente.

Certamente, o texto foi redigido pelo diretor do jornal Edmundo Bittencourt, importante jornalista da época e forte opositor dos governos da Primeira República (SODRÉ, 1999) e que, também, como Meirelles, tinha vindo do sul do país fazer a vida na capital nacional.

No mesmo ano da morte de Victor Meirelles, foi organizada uma exposição na Escola Nacional de Belas Artes. Talvez aquela anunciada pelo jornal como resultado da reunião realizada por admiradores e ex-alunos de Meirelles e presidida por Eduardo de Sá.

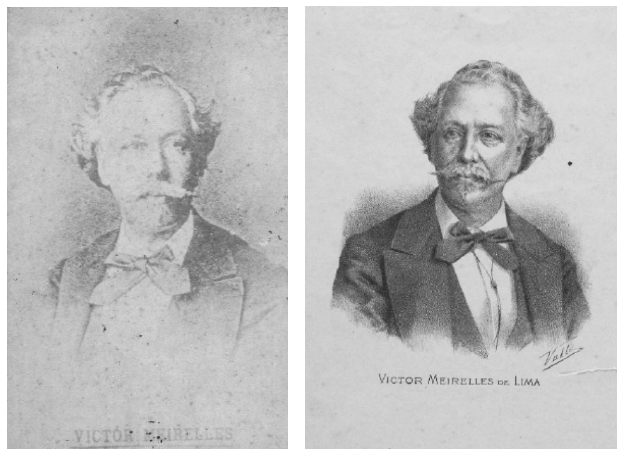
Apesar da busca, o único registro que a confirma é a anotação encontrada em 16 fichas catalográficas dos estudos de panejamento, produzidas pela reserva técnica do MNBA. O seu registro também se encontra na parte frontal de 12 desenhos em preto e branco em que um carimbo redondo e pequeno é visível na parte superior dessas folhas.

Após esses registros nos periódicos da época e o indício de uma exposição nas próprias obras e seus registros técnicos, somente em 1905 encontra-se a primeira obra biográfica consagrada ao artista, dois anos após o falecimento: "Vitor Meirelles, Século XX", de Max Fleiuss, publicada na cidade do Rio de Janeiro.

O biógrafo Fleiuss (1868 – 1943) descende de uma família de artistas e foi jornalista de diversos hebdomadários, escritor, historiador e, principalmente, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Também ocupou diversos cargos públicos, recebeu o título de Doutor Honoris Causa da Universidade de La Plata (1924) e foi membro das Academias de História de Portugal, Cuba, Munique, Madri e Argentina (COUTINHO; SOUSA, 2001). Seu texto porta a autoridade de todo o seu reconhecimento como historiador, que, inclusive, redigiu livros escolares, como "Apostila da História do Brasil", entre outros sobre Dom Pedro II e "História da Cidade do Rio de Janeiro – Distrito Federal", todavia, todos datam a partir da 2ª década do século XX, o que indica a escrita juvenil, quando redigiu a biografia de Meirelles.

Apesar de ser uma obra publicada após o falecimento do artista biografado, o livro de Fleiuss se filia ainda ao primeiro grupo daqueles trabalhos desenvolvidos por amigos próximos e primeiros críticos de sua obra.

Fig. 9: Victor Meirelles de Lima. Documento Fotográfico (12,8 x 8,7 cm, em cartão suporte 16,5 x 10,8 cm), s/d e Litogravura (11,5 x 10 cm em papel 24,5 x 17,5 cm).



Fonte: Acervo BNDigital, 2020⁶.

O biógrafo Fleiuss (1868 – 1943) descende de uma família de artistas e foi jornalista de diversos hebdomadários, escritor, historiador e, principalmente, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Também ocupou diversos cargos públicos, recebeu o título de Doutor Honoris Causa da Universidade de La Plata (1924) e foi membro das Academias de História de Portugal, Cuba, Munique, Madri e Argentina (COUTINHO; SOUSA, 2001). Seu texto porta a autoridade de todo o seu reconhecimento como historiador, que, inclusive, redigiu livros escolares, como “Apostila da História do Brasil”, entre outros sobre Dom Pedro II e “História da Cidade do Rio de Janeiro – Distrito Federal”, todavia, todos datam a partir da 2ª década do século XX, o que indica a escrita juvenil, quando redigiu a biografia de Meirelles.

Apesar de ser uma obra publicada após o falecimento do artista biografado, o livro de Fleiuss se filia ainda ao primeiro grupo daqueles trabalhos desenvolvidos por amigos próximos e primeiros críticos de sua obra.

3.2 Escritos comemorativos

Após um intervalo considerável de 21 anos, surgem novos títulos e algumas homenagens reacendendo as narrativas sobre Victor Meirelles.

⁶ Disponíveis em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=90856>. <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=90858>. Acessos em: 12/10/2020.

Em 1925, dois outros títulos se ocupam da biografia do artista. Virgílio Maurício publica "Outras Figuras", com páginas dedicadas ao Victor Meirelles e Adalberto Matos publica "O pintor Vitor Meireles de Lima", pela editora Boas & Cia, da cidade do Rio de Janeiro. Interessante observar que a grafia do nome se simplifica, tanto para o nome como para o sobrenome e isso permanece por várias décadas.

No mesmo ano de 1925, Eduardo de Sá concluiu o busto esculpido em bronze do mestre e amigo que foi inaugurado em 23 de novembro no Passeio Público, no centro do Rio de Janeiro⁷, onde permanece.

A inauguração do busto de Victor Meirelles se deu em meio às comemorações do 69º aniversário do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, assim como a publicação de Adalberto de Mattos. Na Revista O Malho consta o anúncio do evento festivo, detalhando que a "Ilustração Brasileira fará distribuir magníficas trichromias reproduzindo a 'Primeira Missa'; a Casa Villas Boas, por sua vez, distribuirá a 'plaquette' escrita por Adalberto Mattos, nosso companheiro" (O MALHO, ano 1925, ed. 1210, 21 nov., p. 33).

Na semana da inauguração, o periódico ocupou uma página inteira noticiando a inauguração do busto e outras festividades do aniversário do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Na matéria publicada, a exaltação ao pintor catarinense é realizada em diferentes momentos. A Sociedade Propagadora das Belas Artes, mantenedora do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, é entendida como a patrocinadora do busto, tendo em vista que Victor Meirelles é apresentado como "grande pintor catarinense e benemérito da instituição". Além da inauguração do busto com a presença do seu escultor e demais autoridades, artistas e público em geral, houve apresentação musical sob a regência de Francisco Braga e outras apresentações nas salas do Liceu com grande público.

Logo, as duas publicações de 1925 estão relacionadas ao aniversário do Liceu e, provavelmente, contou com apoio da Sociedade Propagadora das Belas Artes que promovia a institucional educacional.

Não se teve acesso aos livros de Maurício e Mattos, contudo encontrou-se menção e estudos sobre eles. O livro do pintor e escritor nascido em Alagoas, Virgílio Maurício, reunia notas sobre artistas brasileiros e estrangeiros conforme texto de Gianetti (2012)⁸. Anteriormente, em 1918, o mesmo autor já havia publicado livro com esse conteúdo. Em ambos os volumes, o propósito do autor era "registrar as suas impressões dos artistas" selecionados e, no prefácio da obra, Maurício elucida que o "único mérito destas páginas é o de lembrar alguns perfis, talvez esquecidos. Nesta lembrança adormecem estes escritos e se eles

7 Ver a respeito do espaço público em: <<http://www.passeiopublico.com/acervo.asp>>. Sobre o busto e sua imagem, ver em: <<http://inventariodosmonumentosrj.com.br/?iMENU=catalogo&iCOD=37&iMONU=Victor%20Meirelles%20no%20Passeio%20P%C3%BAblico>>. Acessos em: 04/05/2020.

8 GIANNETTI, Ricardo (org.). *Figuras brasileiras: artigos escolhidos de Virgílio Maurício*. 19620, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2, abr./jun. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/rg_txts_vmauricio.htm>. Acesso em: 30/08/2020.

conseguirem o fim a que foram destinados, está recompensado o meu esforço” (MAURÍCIO Apud GIANNETTI, 2012, s/p.). Com este tom de nostalgia, pode-se compreender que Victor Meirelles é incluso no livro por ter sido considerado um pouco esquecido no começo do século XX.

Fig. 10: Revista O Malho de 28/11/1925, edição 1211, p. 27: busto Victor Meirelles, Eduardo de Sá e outras fotografias.



Fonte: Acervo BNDigital, 2020⁹.

Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966) foi artista, professor e crítico de arte no Rio de Janeiro. Natural da cidade de Vassouras, cursou o Liceu de Artes e Ofícios, sendo professor da instituição de 1908 a 1956. Em 1902 estudou na Escola Nacional de Belas Artes. Recebeu o Prêmio de viagem a Roma em 1909 e também estudou e expôs em Florença, retornando em 1912.

Leccionou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro até 1956, no Instituto La-Fayette de 1916 a 1928, na Escola Remington de 1917 a 1921 e outras escolas profissionais e de artes.

⁹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&Pesq=comidas&pagfis=57657>>. Acesso em: 30/08/2020.

Entre 1914 a 1930, contribuiu para jornais cariocas, como as revistas O Malho, Para Todos e Ilustração Brasileira (BRANCATTO, 2018)¹⁰. Foi nessa época que escreveu seu livro sobre Victor Meirelles.

Em dezembro de 1927, na revista Ilustração Brasileira, em sua página 53, Adalberto de Mattos escreve uma extensa matéria sobre Victor Meirelles. Considerando a data, o texto se inspira fortemente no livro publicado dois anos antes. Interessante destacar que a revista, em seu n. 88, ano 8, foi quase inteiramente dedicada a Santa Catarina, tratando de suas riquezas, homens públicos, paisagens, cidades prósperas e traz na capa a menção de que a revista foi escolhida como “órgão oficial da comissão promotora do 1º aniversário do governo Adolpho Konder”. Logo, embalada nos propósitos de exaltação do Estado catarinense, as notas históricas do pintor natural daquelas terras foram trazidas para as homenagens.

Algumas das narrativas sobre Meirelles e seu desacordo com a orientação de Minardi, ao chegar à Itália em 1853, foram reafirmadas por Adalberto Mattos: “o professor Minardi foi o mestre escolhido (...). Não concordando, porém, com a orientação do mestre italiano, que entendia obrigá-lo a desenhar unicamente, com prejuízo dos deveres impostos (...) abandonou-o” (MATTOS, 1927, p. 53). Sem muitas outras considerações sobre os 9 anos vividos na Europa, o autor passou à crítica das grandes obras: “A Primeira Missa no Brasil”, “Moema”, entre outras. Redigiu frases enfatizando a grande produtividade artística: “A fecundidade do artista foi surpreendente, produziu sempre de uma maneira notável. De 1862 a 1879 executou seguramente cem obras (...)” e nas linhas seguintes, disse “até a sua morte continuou a produzir na mesma proporção, inclusive os panoramas da cidade”. Mais adiante, destacou a admiração recebida de seus contemporâneos: “De todos os artistas da sua época recebeu sempre o pintor as maiores provas de carinho e respeito ao seu talento”. Ainda desenrolou elogios sobre a honestidade, desprezando as acusações de plágio que sofreu, e a dedicação estoica para a pesquisa e concepção das grandes batalhas, completadas por adjetivos como “a grandiosidade da obra do mestre catarinense, a emotividade do pintor, a compreensão dos princípios estéticos (...)”.

Utilizou-se, mais de uma vez, das considerações de Rangel de Sampaio sobre as obras de Meirelles, publicadas em 1879, após a Exposição Geral da Academia no Jornal do Comércio e, dos trechos citados, acrescentou descrições que levaram a representação do fato histórico à dissolução de suas fronteiras, transformando a própria tela na batalha com seus heróis, feridos e vencedores. Tais descrições, elencando nomes de navios e comandantes, locais das batalhas e seus desfechos, serviam linhas a fio para que, ao final, pudesse deixar convencido seu leitor de que: “o artista interpretou fielmente os acontecimentos, como é fácil verificar no próprio quadro”. Para concluir o artigo de três páginas, Adalberto de

10 Todas as informações foram coletadas da dissertação de João Victor Rossetti Brancato, “A CRÍTICA DE ARTE DE ADALBERTO MATTOS (1888-1966): Princípios, referências e juízos sobre a pintura”. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2018/02/BRANCATO-Jo%C3%A3o-A-cr%C3%ADtica-de-arte-de-Adalberto-Mattos-v-provis%C3%B3ria-enviada-ao-pgg.pdf>>. Acesso em; 27/04/2020.

Mattos exalta mais uma vez a dimensão devocional de Meirelles: “muitos outros são os quadros do pintor catarinense; em todos eles percebe-se o mesmo amor e ainda mais: o desenho absoluto, sem falhas nem artifícios!” (MATTOS, 1927, p. 55).

Nos anos seguintes às publicações de Maurício e Mattos nenhum outro livro foi publicado, contendo apenas a biografia de Meirelles. Encontrou-se, contudo, uma matéria do Jornal O Estado de 22 de fevereiro de 1929, assinada por José Boiteux, no aniversário de 26 anos da morte do pintor catarinense. José Arthur Boiteux (1865 – 1934), aposentado como Desembargador, foi advogado por formação, historiador por paixão e jornalista também. Descendente de família de comerciantes e militares, ele e seus irmãos, como outros parentes, foram envolvidos na vida intelectual e cultural de Santa Catarina. É considerado o patrono do ensino superior catarinense por ter sido um dos fundadores da Faculdade de Direito do Estado. Também fundou o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, sendo correspondente de vários outros, além de ter promovido, ainda, a Sociedade Catarinense de Letras. Atuou como deputado estadual de 1894 até 1918, tendo sido deputado federal de 1900 a 1902. Entusiasta da história local, nomeou ruas, praças e fez esculpir estátuas e bustos de figuras históricas da capital catarinense, entre elas, Victor Meirelles (MATOS, 2014).

É como alguém que testemunhou e compartilhou a vida com Victor Meirelles que ele escreveu sua coluna na primeira folha do Jornal O Estado. Cronologicamente, é impossível que tenha vivido com Meirelles na capital catarinense, já que nasceu em 1865, e a última viagem registrada do pintor à terra natal foi em 1861, após seu retorno da Europa. O que inclusive Franz contesta (FRANZ, 2014, p. 129).

O texto começa falando do pai de Victor Meirelles: “Em 1814, um dos mais conhecidos negociantes desta capital era o português Antônio Meirelles de Lima”; segue falando de outros detalhes para dizer com intimidade no 4º parágrafo: “Aos cinco anos mandaram-no os pais à escola régia, e tão pequeno era que o professor, para melhor dar-lhe as lições, sentava-o nos joelhos”. Buscando registrar uma natureza artística ao ainda pequeno Victor, completa: “Quando voltava à casa, o seu passatempo era o velho Cosmorama que Antônio Meirelles comprara por muito barato”. O referido brinquedo não teve referências de fabricação encontradas, contudo o termo se refere a uma sequência de imagens com efeito ótico, representando diversos pontos de interesse geográfico e turístico. Historicamente, o termo se relaciona a um espetáculo criado por um abade piemontês de nome Gazzera e exposto em Paris de 1808 a 1832¹¹. Tal suposto presente de infância¹² levou o cronista a remetê-lo aos Panoramas, última obra de Meirelles e que, possivelmente, Boiteux tenha apreciado no Rio de Janeiro, durante seu mandato de deputado federal nos idos de 1900.

11 Ver mais em *Encyclopédie du Dix-neuvième siècle, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie de tous les hommes célèbres*. Tome 9. Paris 1846. Disponível em: <<https://www.1789-1815.com/cosmorama.htm>>. Acesso em: 11/05/2020.

12 O dito Cosmorama, em 1912, era ainda apreciado e comprado pela elite brasileira que viajava ao estrangeiro, como comprova a carta trocada entre a mãe para o filho Oswald de Andrade. (apud CASARIN, 2020).

Na busca da gênese do que fez o filho de Antônio se tornar “o maior artista plástico catarinense do século XIX”, José Boiteux continua:

Aos dez anos, não escapava a Victor estampa litografada: quantas lhe chegasse às mãos, copiava-as todas. E quem pela loja de Antonio (...), passasse, pela tardinha, invariavelmente veria o pequeno debruçado sobre o balcão a fazer garatujas, quando não as caricaturas dos próprios freguezes (...) (BOITEUX, 1929, p.1).

Narrando como alguém que tivesse compartilhado daqueles momentos, talvez narrados pelo pai Henrique Boiteux que havia sido colega de Victor “nas aulas de Desenho ministradas pelo argentino Mariano Moreno” (PIAZZA, 2019, p. 41), o jornalista escreveu sobre a escola criada pelo argentino desterrado e sobre aqueles que haviam sido seus alunos. No mesmo tom, Boiteux escreve sobre a “ajuda” de Jerônimo Coelho para o futuro do pintor:

Em certa ocasião, de visita ao seu amigo tenente-coronel Amaro Pereira, falou-lhe este da habilidade do filho de Antonio Meirelles, menino que, aos doze anos, já não tinha mestre, pois todos sabiam menos que ele. (...) Jerônimo Coelho, na primeira oportunidade que se lhe deparou, foi à casa de (...). Manifestou o desejo de conhecer, quanto antes, o menino autor daquelas tão lindas cópias, e ao vê-lo no dia seguinte, ofereceu-lhe uma caixa de tintas inglesas que trazia para seu uso, acompanhada de pinceis novos e outros objetos relativos ao desenho. Em compensação, quis o conselheiro que Victor lhe desenhasse uma vista da cidade e que a esse trabalho juntasse uma cópia de qualquer gravura litografada, enquanto ele se encarregaria de enviar uma e outra ao diretor da Imperial Academia de Belas Artes, que era então Félix Emilio Taunay (BOITEUX, 1929, p.1).

Boiteux afirmou ter lido a carta que Taunay respondeu a Coelho na qual elogiava “o talento de Victor, augurou-lhe bonito futuro” e relata, então, que, em março de 1847, o jovem catarinense já estava matriculado na Academia, tendo recebido no primeiro ano “a pequena medalha de prata e, no ano seguinte, a grande medalha”. Sem continuar relatando os outros tantos fatos da vida artística ou pessoal de Meirelles, Boiteux optou por transcrever pequeno verso de um tal Apelles e um caso contado por Carlos de Laet, professor do Colégio Pedro II, cronista e membro da Academia Brasileira de Letras¹³, sobre Victor Meirelles “abeirando os 70 anos”. A historieta sobre telas, migalhas de pão e telas do panorama da Praça “15 de Novembro” reforçavam, no intuito primeiro do artigo, lembrar o pintor de carne e osso que existiu, sua maneira simples e bondosa de viver, cujas virtudes davam testemunha da grandiosidade de sua alma que, até com os ratinhos, se preocupava: “Pobres criaturinhas! Porventura têm elas culpas de ter nascido e padecer fome?” (BOITEUX, 1929, p.1).

13 Ver mais em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_de_Laet>. Acesso em: 11/05/2020.

Tal texto, redigido pelo então presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina¹⁴ parece antecipar a preparação da extensa programação promovida pela instituição pelos 100 anos de nascimento de Víctor Meirelles. Assim, em 1932, encontram-se descritas as solenidades organizadas e apoiadas pelo governo catarinense e noticiadas pelo jornal O Estado em 18 e 19 de agosto, n. 5667 e 5668 do Ano XVIII.

Na edição de quinta-feira, 18 de agosto de 1932, na primeira página do jornal O Estado consta a reiterada biografia do pintor catarinense, bem como as primeiras aulas de desenho com o argentino Mariano Moreno, a ida para a Academia de Belas Artes carioca e, após, de maneira equivocada, é escrito: "a fim de aperfeiçoar seus estudos partiu para a Itália em 1852". Em relação ao período de pensionista, é mencionado o suposto desentendimento com Minardi e atribuído a este a causa da ida para Paris: "rumando dali para a capital francesa em 1857, onde terminou sua grande tela", enfim, registros que não se confirmam nos documentos primários.

O texto, ainda, nega qualquer rivalidade com Pedro Américo, contudo ressalta que Meirelles teria tido maior "espírito nacionalista" e que "no Rio existem mais de 60 telas de sua autoria, em tamanhos variados, reveladoras de uma técnica que, sem ser genial, merece os melhores gabos". Continua mencionando as principais telas, o acontecido com a obra Batalha de Riachuelo, sua deterioração e segunda versão. Utilizando evidentemente de Gonzaga Duque, "o nosso maior crítico de arte", o jornalista transcreve a descrição física e moral de Meirelles, a condição de suposta pobreza de estudante em Paris, os méritos de mártir das artes que o autor do livro A Arte Brasileira, em seu capítulo "Progresso", (1888) redigiu.

Além disso, a coluna jornalística anunciou as festividades pelo centenário de nascimento, citando as personalidades que falaram na inauguração da "herma erguida à sombra da velha figueira do jardim Oliveira Belo": deputados Bethencourt Filho, Adolpho Konder, almirante Carlos de Carvalho, capitão de fragata Nolasco de Almeida, o Dr. Meirelles Filho, "em nome da família e, por fim, o Dr. prefeito do Distrito Federal, em nome da cidade do Rio" (o Estado, 18/08/1932, p. 1).

Na edição de 19 de agosto constam os detalhes da festividade: às 8h missa na Catedral Metropolitana celebrada pelo arcebispo D. Joaquim Domingues, em seguida, inauguração do busto de Víctor Meirelles, esculpido por Antonino

14 José Boiteux ocupou o cargo de Presidente do IHGSC entre os anos de 1921, 1926-27 e 1929-30. Em: GONÇALVES, Janice. *Sombrios umbrais a transpor: arquivos e historiografia em Santa Catarina no século XX*. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <10.11606/T.8.2006.tde-30012007-110719>. Acesso em: 31/08/2020.

Pinto de Mattos (1891 – 1938)¹⁵ que, segundo o jornal, foi “visitada por grande número de pessoas que ali colocaram flores”. À noite, às 20h, no salão de honra da Prefeitura, ocorreu a inauguração da Exposição das telas de Meirelles “existentes nesta capital”, aberta pelo “Desembargador José Boiteux que fez ligeira alocação, explicou os assuntos das telas referidas, dando informes de quando e onde foram pintadas”. Completando as informações, cita a origem das telas: Ordem 3ª de São Francisco e Hospital de Caridade, além de particulares. Por fim, diz que “as homenagens foram promovidas pelo Instituto Histórico e Geográfico” (O Estado, 19/08/1932, n. 5668, p.6).

Segundo Maria de Fátima Piazza (2019), a importância de José Boiteux, como de sua família, para a constituição da “panteonização de Victor Meirelles”, é incontornável e fez parte da “cruzada cívica” realizada no começo do século XX e estendida até 1950. Segundo a pesquisadora: “Nesta cruzada, Victor Meirelles emerge como um ícone catarinense cultivado pelos irmãos Boiteux: Henrique (1862 – 1945), José (1865 – 1934) e Lucas (1880 – 1966)”. (PIAZZA, 2019, p. 41). Segundo Felipe Matos, José Boiteux foi “um exímio político e circulava com desenvoltura pelos dois polos de poder dentro do Partido Republicano Catarinense”, sendo “o principal interlocutor entre o governo e a intelectualidade” (MATOS, 2014, p. 64). Herdeiro de uma aquarela “Vista do Desterro”, seis estudos e um retrato de Victor Meirelles, produzido por Pedro Peres (1841 – 1923), o relato intimista de José Boiteux sobre o pintor catarinense se fez verdade nas tantas vezes que coincidiu e inspirou com o que foi escrito a respeito da vida de Meirelles.

Após as comemorações do centenário, tem-se uma lacuna de nove anos sem novas produções biográficas. Somente em 1941, o Museu Nacional de Belas Artes¹⁶ promoveu a “Exposição Pedro Américo e Vitor Meireles – retrospectiva”, de 22 de novembro a 31 de dezembro. Nessa exposição, inúmeras obras de diferentes coleções particulares foram trazidas para que, junto com o acervo do MNBA, compusesse a exposição.

A exposição, conforme registrado no Anuário de 1941, “reuniu um grande número de valiosas telas desses dois grandes vultos das artes plásticas do Brasil, (...) desses grandes mestres que tanto honram a arte brasileira”, e, ainda, teve o mérito de “pela primeira vez [expor] ao público em conjunto todas as obras desses artistas pertencentes ao patrimônio deste Museu” (ANUÁRIO, 1943, p. 61)¹⁷.

15 Nasceu em Vassouras, RJ, 1891, e faleceu no Rio de Janeiro, 1938. Escultor, pintor e professor. Depois de frequentar o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, diplomou-se pela ENBA, RJ, onde estudou com Rodolfo Bernardelli e José Otávio Correia Lima. Recebeu vários prêmios no SNBA, RJ: Medalha de Prata (1912), Viagem ao Estrangeiro (1914), Medalha de Ouro (1919-27) e Medalha de Bronze (1917-27). Fez exposições individuais no Rio de Janeiro (1914-19), Belo Horizonte (1923-25); e em Florianópolis (1925). Nos anos 20 e 30, frequentou os salões em Belo Horizonte. Há obras do artista no MNBA, RJ, em coleções particulares e espaços públicos de Belo Horizonte. Integrou a mostra comemorativa do centenário de Belo Horizonte, Emergência do Modernismo em Belo Horizonte, Museu Mineiro, BH (1996)”. Conforme: <[https://comartevirtual.com.br/antonino-pinto-de-mattos->](https://comartevirtual.com.br/antonino-pinto-de-mattos-). Acesso em: 11/05/2020.

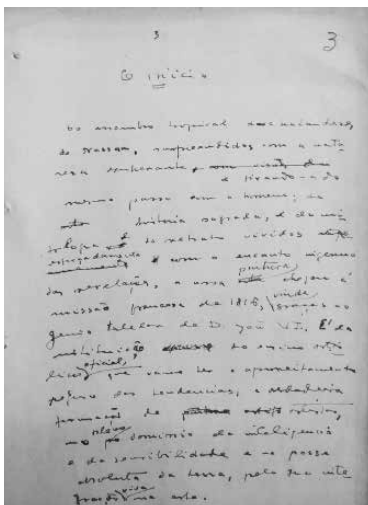
16 Desde 1937 o ensino das Belas Artes foi delegado para a Escola de Belas Artes, vinculada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, ficando o prédio e boa parte do acervo da antiga ENBA para o Museu Nacional de Belas Artes – MNBA.

17 Anuário disponível em: <<http://mnba.phlnet.net/pdf/1941.pdf>>. Acesso em: 20/05/2020.

Em relação ao pintor catarinense, o Anuário afirma que “figuraram trabalhos de subido mérito, em que se pode avaliar a segurança e a técnica com que é executada toda a produção artística do grande plástico”. Por meio do documento, pode-se constatar o total de obras expostas, “186 quadros, sendo 67 de autoria de Pedro Américo e outras 119 de Victor Meirelles”. No caso de Meirelles o total de produções foi de 267 trabalhos, “pois em diversos deles constam vários desenhos ou aquarelas, contando como unidade o quadro que o agrupa” (ANUÁRIO, 1943, p. 62)

Também, para diferentes dias, pessoas renomadas foram convidadas para palestrar sobre os eminentes artistas. Dentre os conferencistas, esteve Carlos Rubens, cujos manuscritos ainda se encontram no acervo da biblioteca do Museu.

Fig. 11: Extrato do documento manuscrito da Conferência de Carlos Rubens, 1941.



Fonte: Fotografia da autora da folha do acervo da Biblioteca do MNBA, nov. 2017.

Neste mesmo ano, o conferencista publicou o livro “Pequena história das Artes Plásticas no Brasil”, na coleção Brasileira – Biblioteca Pedagogia Brasileira, publicada pela Companhia Editora Nacional. Nas primeiras páginas são listadas as suas obras publicadas em número de nove títulos entre contos e história da arte e quatro títulos inéditos, sendo dois de literatura e duas biografias, entre elas a de Victor Meirelles.

A exposição contou com um livreto no qual há uma fotografia de Meirelles abrindo a pequena biografia de três laudas, sem assinatura e que repete informações semelhantes a tantas outras já citadas nos textos anteriores, como as aulas com Mariano Moreno, a mediação de Jerônimo Coelho e, inclusive, a “questão” com Minardi, mais apimentada do que havia escrito Gonzaga Duque,

outros cronistas nas colunas já citadas ou mesmo Carlos Rubens em seu livro de 1941.

Diz no livreto:

Seguindo os conselhos de Agostinho da Mota e Grandjean Ferreira procurou naquele grande centro de arte o Prof. Minardi. A severidade desse mestre, que o impedia de executar obras originais e os compromissos como pensionista da Imperial Academia, obrigaram-no a deixá-lo. Trabalhou algum tempo por sua conta e seguindo a orientação de seu colega Grandjean Ferreira, também pensionista. (MNBA, 1941, s/p)¹⁸

Pelo mesmo livreto, são listadas as 119 obras de Meirelles que estavam em exposição, muitas do próprio acervo do Museu (90), outras tantas de particulares (04), da Biblioteca Nacional (03) e do Liceu de Artes e Ofícios (05). Dentre todas, dezesseis são estudos de trajes, pintadas a óleo; dez são agrupamentos de aquarelas em grupos de oito e um de seis, o que dá um total de 78 produções, e, ainda, nove desenhos agrupados em "estudo de traje". Soma muito próxima do que se encontra atualmente nos acervos públicos estudados. Inclusive, os dezesseis estudos de trajes pintados a óleo correspondem exatamente as 16 pranchas que estão emolduradas com travessas simples de madeiras de 1 cm de largura e em cujas fichas catalográficas está anotado terem sido expostas em 1941. Seria desta ocasião a inclusão das molduras ainda presentes?

Carlos Rubens, em sua "Pequena história das Artes Plásticas no Brasil" indica igualmente que os colegas Motta e Pallière aconselharam Meirelles a seguir as aulas de Minardi, todavia, de maneira diversa, atribuiu a razão da não continuidade: "Este achou Victor muito fraco no desenho, o que aconteceu perder o novo aluno" (RUBENS, 1941, p. 124).

Sobre o período de pensionista, em que as pranchas do estudo de Trajes foram produzidas, ainda o livreto, como as páginas do Anuário registraram:

Porto-Alegre, então Diretor da Academia, tendo prorrogado a pensão de Vitor Meireles que estava a findar-se aconselhou-o transferir-se para Paris. Léon Cogniet pouco lhe serviu como mestre, porém Vitor Meireles travou conhecimento com Gastaldi, que pode ser considerado como seu verdadeiro orientador. Esse artista ensinou-o, enfim, a ver e a sentir os valores, os planos etc. Conseguindo novamente prorrogar sua estadia na Europa por mais dois anos executou sua grande tela "A Primeira Missa" que expôs no "Salon" de Paris, obtendo justos louvores da crítica francesa, sendo de destacar que foi Vitor Meireles o primeiro artista brasileiro que teve ingresso nesse "Salon" (ANUÁRIO, 1943, pp. 66 e 67).

Rubens, em seu livro, afirmou que, após o desentendimento com Minardi, Victor Meirelles teria partido para Florença, onde "Pinta a Flagelação de Cristo, percorre os grandes centros artísticos durante três meses se detendo diante da

¹⁸ No Anuário de 1941, publicado em 1943, igualmente, há laudas destinadas à biografia dos artistas. A de Victor Meirelles consta das páginas 66 e 68 e contém as mesmas informações presentes no Livroto.

maravilha da técnica e colorido dos mestres da escola veneziana, da qual sente a influência” (Idem).

O Anuário concluiu a apresentação de Meirelles dizendo:

Destacou-se também como professor pela dedicação e interesse devotado a seus numerosos discípulos. Criou no fim de sua vida o gênero até então inédito entre nós: o dos panoramas. Foi acumulado de distinções pelo Governo e condecorado com o “Hábito de Cristo”, a “comenda da Rosa” e outras honrarias em recompensa aos seus altos méritos. Faleceu esse notável mestre a 22 de fevereiro de 1903 (ANUÁRIO, 1943, p. 68).

Antes de Rubens publicar a biografia propriamente dita, outras obras trouxeram parcialmente notícias sobre Meirelles, entre elas, as memórias de Antônio Parreiras (1861 – 1937), publicadas em 1943 na cidade de Niterói, intituladas “História de um pintor contada por ele mesmo”.

Como um discípulo zeloso, um dos que fizeram a reputação de Meirelles como professor dedicado e devotado, em 28 de outubro de 1932, durante homenagens pelo centenário de Meireles organizada pela Academia Fluminense de Letras, Parreiras pronunciou um longo discurso intitulado “Os Mestres”. Tal discurso está incorporado em seu livro, na 2ª parte “De 1926 a 1936”.

Nesse discurso, Parreiras, que havia sido aluno de Meirelles na Escola Imperial de Belas Artes, transcreve momentos de amizade do discípulo com o mestre:

No físico, quando pela primeira vez o vi, era um moço bonito, de cabelos anelados, de fisionomia expressiva, de olhos claros e de estatura pequena. Quando o vi pela última vez ele já se ia... Os cabelos muito brancos, emaranhados, longos, contornavam-lhe a fisionomia pálida e desfeita. Os olhos conservavam a mesma expressão meiga e bondosa. As mãos já frias que carinhosamente entre as minhas mantinha, tinham o mesmo esmerado trato. No moral era uma simples criatura, de ingenuidade infantil. Altruísta, como jamais encontrei, pois até da glória, esse tesouro inestimável, desprendia-se facilmente, para repartir com outros, ensinando-lhes sem reservas, os meios de alcançá-la. (...) mestre de competência rara, julgava-se sempre um discípulo (PARREIRAS, 1943/1999, p. 185).

Nestes termos respeitosos e saudosos, Parreiras indica um Victor Meirelles como mestre moral e artístico de sua trajetória.

O discurso é cheio de anedotas cotidianas, das rugas com Pedro Américo, outra versão dos ratos, as telas e as migalhas, desta vez ambientadas em Bruxelas e tendo como interlocutor Langerock, ao invés de Carlos Laet e da Praça XV carioca, citados no artigo de Boiteux. Também comprovando intimidade e amizade contínua, Parreiras relatou as visitas de domingo, do convívio com a filha criança, das torradas e dos conselhos sobre as produções, sobre os quais, diz ele, “segui os seus conselhos e as suas lições” (p.190). Outro caso ordinário contado (pp 194 – 195) é sobre a generosidade do pintor mesmo com seus detratores em relação ao cunho artístico dos Panoramas, cuja execução no Rio de Janeiro está descrita

em detalhes e que, segundo Parreiras, “produziu a mais bela, a mais verdadeira, a mais extraordinária interpretação da natureza brasileira até hoje pintada” (p.193).

Defendeu, ainda, o lugar de fundador da arte nacional autêntica para Victor Meirelles, argumentando com Guararapes, A Primeira Missa e toda a precisão dos detalhes e concepções, tanto quanto a maneira peculiar de apreender a paisagem brasileira.

Por outro lado, enfatizou o tom melancólico e de abandono que Meirelles viveu, repetindo o que outros biógrafos, antes e depois dele, já o tinham feito, mas com frases próprias configurando um discurso emotivo. Falou da ingratidão de alguns alunos, afirmando: “Mas, desgraçadamente, entre eles, houve muitos de remarcável ingratidão. Quando puderam caminhar sozinhos esqueceram-se de tudo. Apedrejaram-no, Abandonaram-no.” (p. 191) e, dolorosamente citou a incompreensão diante do projeto ousado do Panorama da Cidade do Rio de Janeiro: “pelo que acabo de vos dizer sobre Mestre Vítor, fácil será compreender o seu estado moral esmagado pela falta, pode-se bem dizer total, de recursos monetários, e guerreado atrozmente por um grupo de ambiciosos vulgares” (p. 193).

Por fim, após 23 páginas transcritas, Parreiras finda sua fala sobre o homenageado da noite: “Em lenta agonia o meu mestre serenamente começou a extinguir-se.” (PARREIRAS, 1943 p. 208).

No ano seguinte à publicação de Parreiras, em 1944, José Maria Reis Júnior incluiu uma glosa, no livro “História da pintura no Brasil”, sobre Victor Meirelles. O autor José Maria dos Reis Júnior nasceu em Uberaba (1903) e faleceu no Rio de Janeiro (1985). Foi crítico de arte, historiador, escritor, artista, professor e jornalista, cursou a Escola Nacional de Belas Artes em 1920, tendo sido aluno de Modesto Brocos (1852 - 1936) e de Rodolfo Amoedo (1857 - 1941), ambos ex-alunos de Victor Meirelles. Financiado pelo governo de Minas Gerais, viajou para Paris e, ao retornar, dedicou-se mais à crítica e história da arte, lecionando, também, em escolas de arte no Rio de Janeiro. Foi nesse momento que produziu o livro que, segundo resumo presente na Enciclopédia Itaú Cultural, é uma “obra em que reúne amplo material informativo e fontes de pesquisa, desde o período colonial até a década de 1940, apresentando dados biográficos dos artistas e comentários acerca das principais obras” (ITAÚ, 2020)¹⁹.

O palestrante da Exposição do MNBA de 1941, Carlos Rubens, foi um crítico de arte e membro dos círculos intelectuais e artísticos do Rio de Janeiro, como o IHGB. Dentre suas obras voltadas às artes tem-se: “Impressões de arte – pintura e escultura” (1921), “Anderson – pai da pintura paranaense” (s/d), “História da Pintura no Brasil” (1939), “Pequena História das Artes Plásticas no Brasil – edição ilustrada” (1941)²⁰, “João Batista da Costa”, publicado em 1926 e republicado em 1944 com

19 ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. *Biografia Reis Júnior*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24325/reis-junior>>. Acesso em: 30/04/2020.

20 Essa obra foi publicada pela Companhia Editora Nacional. Faz parte da coleção Brasileira – 5ª série de “Biblioteca Pedagógica Brasileira” sob a direção de Fernando de Azevedo. Nesse livro constam citadas as demais obras publicadas e a publicar, em 1941, de Carlos Rubens.

o título “Vida e glória de Batista da Costa” e, no ano seguinte, “Vitor Meireles: sua vida e sua obra”. No prefácio deste livro ele deixou registrado:

Devo a publicação deste desvalioso livro, de afeição e admiração a Vitor Meireles, à compreensão administrativa, ao sentimento patriótico e à esclarecida inteligência do Sr. Dr. Nereu Ramos, (...), que dêsse modo alia o seu nome digníssimo à homenagem ao Mestre imortal, cujo esplendor de glória ilumina a bela terra em que nasceu e o próprio Brasil (RUBENS, 1945, p. I).

Rubens declara facilmente ao seu leitor o teor da biografia que se seguiria neste tom ufanista da obra de Meirelles e de sua vida. Já em sua obra de 1941, o pintor é considerado o criador de um ideal reformista às artes brasileiras, o qual desejava “a integração da pintura na alma e na vida brasileira” e, junto com Pedro Américo, teve o mérito de abrir “novos rumos à pintura brasileira, deram-lhe nova expressão”, na medida em que “educam gerações num sentido mais nosso, fazem discípulos que por sua vez se notabilizam e enriquecem a arte independente da tutela alienígena” (RUBENS, 1941, p. 86).

Inspirado por Gonzaga Duque, Rubens adota a nomenclatura de fase do “Progresso” para situar a produção de Meirelles na segunda metade do século XIX, momento em que a “obra de ambos [ele e Pedro Américo] é de maravilhosa beleza e intensa pulsação cívica” (IDEM). Após biografar muitos dos discípulos que fizeram valer uma “arte nacional”, Rubens dedicou um capítulo exclusivo para Pedro Américo e Victor Meirelles, detendo-se em falar dos professores da Academia Imperial que lecionaram para ele, como José Corrêa de Lima, discípulo de Debret, bem como as medalhas recebidas e as obras que o consagraram. No período do pensionato é sintetizado seu empenho: “Durante os oito anos em que esteve na Europa, Victor Meirelles só faz estudar, estudar” (RUBENS, 1941, p. 126).

Em conclusão, reafirma o mote de sua argumentação desde o início do livro: “Victor Meirelles abre, desse modo longas perspectivas à arte brasileira” (RUBENS, 1941, p. 130) e acrescenta a opinião de outros biógrafos e críticos, como Max Fleiuss: “se tornou artista em Paris, venceu, pode-se afirmar, por si só”, e Araújo Vianna: “refletiu em toda a sua obra opulentíssima a maneira de tempo em que viveu, é individualidade culminante e imorredoura na Pintura Nacional”, ainda, Laudelino Freire que disse: a influência de Meirelles “sobrexcede a de Américo no ministrar o preparo técnico, na dedicação ao magistério, no esforço em prol da formação de uma escola brasileira, assegurando a continuidade da cultura nos discípulos”. Por fim, Rubens mesmo sentencia: “Victor Meirelles deixou, com uma obra formosa e admirável, um singular exemplo de modéstia e de probidade artística” (RUBENS, 1941, p. 131).

A justificativa para tais publicações e exposições no ano de 1941 a 1945 não foi encontrada. Em 1943, Pedro Américo faria centenário de nascimento, porém a exposição que leva seu nome junto com o de Victor Meirelles aconteceu dois anos antes. As tratativas para tombamento da casa em que o pintor catarinense nasceu em Florianópolis tiveram início em 1945, sendo efetivada a aquisição do imóvel pela União em 1946 e seu tombamento no começo da década seguinte

(PIAZZA, 2019, p. 35). Logo, de maneira não articulada, provavelmente, a exposição de 1941, os livros de Parreiras (1943), de José Maria Reis Júnior (1944) e os de Carlos Rubens (1941 e 1945) alimentaram e influenciaram os processos decisórios da aquisição da futura sede do Museu Victor Meirelles, instalado no ano de 1952²¹.

O livro publicado em 1945, "Victor Meirelles: sua vida sua obra" de Carlos Rubens, denota vínculos mais evidentes com as negociações estatais para a compra da casa natal de Meirelles. Inicialmente, cabe lembrar que a publicação foi autorizada pelo interventor federal em Santa Catarina, Dr. Nereu Ramos. Em suas primeiras páginas, como epígrafes, encontram-se frases de Gilberto Amado: "Certo, toda a vida de homem vale ser escrita. A do mais obscuro, a do mais insignificante é feita de drama, de riso e de lágrimas, de sombra e luz"; de Rangel de S. Paio: "Talento Gigante como as nossas serranias; fecundo, rico, formoso como as nossas florestas; másculo, enérgico, vivaz como o sol que nos ilumina, vivifica e cresta" (1879); de Antônio Parreiras: "A uns fascinava pelo talento, a outros prendia pelo coração", [...] "Não era homem simplesmente. Era gênio" (1943); de José Leão: "É o verdadeiro fundador da pintura nacional" (1879). Para completar, tem-se o prefácio de Oswaldo Teixeira, Diretor da Escola Nacional de Belas Artes.

O livro de Rubens também traz ilustrações importantes, como "A Primeira Missa", "Moema", "A Morta", "Batalha Naval do Riachuelo" e "Batalha dos Guararapes" obras que enaltecem o papel de fundador de uma arte nacional atribuído a Victor Meirelles.

Segundo Maria de Fátima Fontes Piazza,

Este livro reforça a construção do mito Victor Meirelles, como "gênio" e "É o verdadeiro fundador da pintura nacional" e "Talento gigante como as nossas serranias", que alguns críticos, contemporâneos e conterrâneos construíram sobre Victor Meirelles. (...) No fundo esboçaram uma biografia do artista com todos os problemas que contém uma narrativa biográfica, (...). Esses esboços biográficos são panegíricos, encomiásticos da vida e da obra do pintor. Às vezes, se aproximam do gênero hagiográfico, cuja legenda em torno da personagem o torna herói, gênio, entre outros adjetivos e qualificativos (PIAZZA, 2019, p. 46).

No Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, número 9²², publicado em 1949, relativo aos anos de 1947 e 1948, constam duas importantes referências a Victor Meirelles: primeiro, a partir da página 23, Elza Ramos Peixoto trata sobre o percurso dos Panoramas produzidos pelo pintor catarinense e transcreve dois folhetos deixados pelo artista que foram produzidos para as visitas aos Panoramas e, a partir da página 73, o relato da Exposição Retrospectiva da Pintura do Brasil, que traz inúmeros outros artistas, cujas obras fazem parte do acervo do Museu, incluindo Meirelles e, dentre suas obras, sete estudo de trajes, os pintados a óleo.

No texto introdutório, sobre a exposição "Aspectos do Rio", realizada entre 06 a 29 de agosto de 1948 nas dependências do Museu Nacional de Belas Artes, foi

21 Ver: <<https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/o-museu/historico/>>. Acesso: 12/05/2020.

22 Disponível em: <<http://mnba.phlnet.net/pdf/1947-1948.pdf>>. Acesso em: 19/05/2020.

justificado porque os desenhos e estudos de Victor Meirelles para seus Panoramas foram integrados à exposição dos artistas contemporâneos.

Assim teve o público oportunidade de apreciar esses esplêndidos trabalhos do grande mestre brasileiro, guardados por falta de espaço em nossas galerias, ao mesmo tempo que se rendia um preito de justa homenagem a Victor Meirelles que tanto amou a nossa cidade, pintando-a em seus aspectos mais pitorescos, com a minúcia (sic), a exatidão, a honestidade, que são, aliás, o característico de toda sua vasta obra (ANUARIO, 1949, p. 20).

Assim, a década de 1940, sem nenhuma efeméride de nascimento ou morte de Victor Meirelles associada, foi um momento profícuo para a celebração de suas obras e produção de biografias, cujos resultados se materializaram, de certa maneira, na criação do primeiro monumento de grande porte ao artista – o tombamento de sua morada natal.

No ano seguinte à inauguração do Museu Victor Meirelles, em 1952, foi comemorado os 50 anos da morte do pintor, contudo de maneira modesta. No jornal Diário da Manhã de 22 de fevereiro de 1953, a quarta página da publicação foi dedicada para relembrar a figura do pintor catarinense, contendo ilustrações, como a imagem de Meirelles, de sua casa natal e da tela da Batalha dos Guararapes. No corpo da notícia, inclusive equivocadamente intitulada “Centenário de Vitor Meireles”, trechos da biografia escrita por Carlos Rubens foram transcritos. Nenhuma outra nota encontrou-se relacionada à efeméride e, igualmente, qualquer nova publicação biográfica na década de 1950.

Em publicações de jornais, revistas, anais e livros gerais de história da arte brasileira, Victor Meirelles sempre se fez presente ao longo das décadas. Contudo, após a morte da geração mais próxima do pintor catarinense, uma lacuna se fez na publicação de novas biografias.

Segundo o levantamento de Donato Mello Júnior, existem apenas notas em periódicos. Dele próprio, em 1953 (Diário de Notícias) e 1954 (Revista do Instituto Brasileiro de História da Arte), constam duas; uma republicação de Parreiras na Revista da Academia Fluminense de Letras (1950), outro texto de Argeu Guimarães (1892 - 1967) em O Jornal, em 1954 e algumas citações em meio a outros estudos: Carlos Cavalcanti (1955), Álvaro Paes de Barros (1956) e Alfredo Galvão em 1959.

3.3 Escritos acadêmicos

A partir dos anos 1960, os estudos acadêmicos se aceleraram no campo das artes e alguns estudiosos se debruçaram sobre o legado artístico de Victor Meirelles. Muitos dos biógrafos dessa fase já haviam publicado algo nos anos precedentes, porém, a partir dessa década, seus estudos foram aprofundados.

Por meio das fichas catalográficas das pranchas, obteve-se informação de uma exposição realizada em 1964 com o seguinte título: “Exposição Victor Meirelles Estudos de Trajes”, ocorrida entre 28 de janeiro a 07 de fevereiro de 1964”.

“Estudos de Trajes”, no título da exposição, leva a entender que, diferente de outras exposições sobre as obras de Meirelles, nesta houve ênfase ou exclusividade sobre a temática dos trajes. Todavia, não se conseguiu documentação detalhada para averiguar o que foi cogitado.

Em torno do Museu Nacional de Belas Artes, herdeiro do legado que Meirelles e outros tantos artistas consagrados produziram para a memória nacional, surgiram sempre estudiosos apaixonados pelo autor de A primeira missa. A partir da década de 1960, destacaram-se os pesquisadores Ângelo Proença da Rosa, Elza Ramos Peixoto e Donato Mello Júnior que produziram em 1966, 1970 e 1982, respectivamente, importantes estudos firmados em critérios mais acadêmicos.

Ângelo Proença Rosa nasceu em 1934 no Rio de Janeiro, formou-se pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em Geografia e História, foi professor da rede pública de ensino por alguns anos e, posteriormente, professor adjunto de História da Arte da UFRJ e UERJ. Tornou-se livre-docente com a tese “Aspectos do desenvolvimento da composição na obra de Victor Meirelles”, em 1966.

Elza Ramos Peixoto (1911 – 1994) era museóloga formada pelo Museu Histórico Nacional, tendo exercido a chefia da seção técnica do MNBA e sido diretora substituta da instituição em diversas ocasiões. Desde 1940, encontram-se diversos artigos assinados por ela a respeito de Victor Meirelles nas edições do Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Ao longo da sua vida, ministrou cursos e escreveu sobre Victor Meirelles para outros periódicos, como no título de 1970: “Victor Meirelles no Museu Nacional de Belas Artes”. Também se dedicou ao estudo dos Panoramas produzidos pelo artista.

Donato Mello Júnior nasceu no interior de Minas Gerais, na cidade de Alfenas, em 1915, e faleceu no Rio de Janeiro em 1995. Foi arquiteto diplomado pela Escola Nacional de Belas Artes, atuando como professor universitário no Pará e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e de outros institutos e associações de arte, nacionais e internacionais (ROSA, 1982).

Donato foi o responsável pela restauração e organização do acervo particular de Victor Meirelles, adquirido na década de 1930 pelos cofres públicos e que ficaram anos depositados sem cuidado no Museu Nacional de Belas Artes. Na instituição museológica, foi Chefe da Seção Técnica de 1961 a 1964. Segundo Pedro Xéxeo, Donato:

Era um notável pesquisador, especializado em Arte Brasileira do Séc. XIX. Sua contribuição para a documentação do acervo do MNBA é de valor inestimável. Ele sempre demonstrou interesse por Victor Meirelles desde os tempos em

que cursou o Ginásio Catarinense, em Florianópolis, nas décadas de 1920/30 (XEXÉO, 2020)²³

Donato Melo Junior publicou sobre Vítor Meirelles em muitos periódicos, porém, não em um livro exclusivo. Suas principais obras são: "Facchinetti" (1982), "Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1843-1905: algumas singularidades de sua vida e sua obra" (1983) e "Rio de Janeiro: planos, plantas e aparências" (1988). Sobre Vítor Meirelles, teve publicado vários textos: "Pérolas artísticas" (1954), "O combate naval de Riachuelo de Vítor Meireles: seu desaparecimento e sua réplica" (1962). Também publicou sobre as demais batalhas em 1978 e 1979 e sobre os panoramas em 1982, no "Sesquicentenário do nascimento de Vítor Meireles de Lima" em dois artigos de 1982 e, por fim, "A vida e a obra de Vítor Meireles: o julgamento crítico da época e a crítica contemporânea" (1986): trata-se de uma palestra proferida num seminário sobre o pintor em 1982, além de ser coautor do livro abordado mais adiante.

Além dos acadêmicos Proença, Elza Peixoto e Donato Mello, outros homens de letras e admiradores do pintor catarinense produziram narrativas em que poesia, liberdade literária e fatos se misturam na década de 1970, são eles: Wolney Milhomem, (1972) e Argeu Guimarães (1977).

Milhomem (1927 – 1992) era natural do Maranhão, foi presidente da Academia Brasileira de Letras e exerceu cargos de jornalista, professor, orador, crítico e comentarista político, tendo ocupado diversos cargos públicos a convite de partidos políticos distintos. Atuou em jornais de relevância nacional, como Correio Brasileiro na década de 1960, dirigiu a Tribuna da Imprensa de Brasília e programas televisivos para emissoras de Brasília (Roda Viva) e Rio de Janeiro.

Ele ocupou o cargo de Assessor para Assuntos Culturais do governo de Santa Catarina, na gestão (1971 a 1975) de Colombo Salles, tendo em vista o governador biônico ter morado em Brasília no mesmo período que Milhomem e compartilhado os cargos públicos da época. Na segunda aba da capa, consta que "na oportunidade de sua permanência na terra barriga-verde, interessou-se sobremaneira pela figura de Vítor Meirelles, cuja vida e obra despertaram-lhe a maior admiração e o propósito de escrever estas páginas" (1972).

Nas primeiras páginas do livro "O Humanista Vítor Meireles", Wolney Milhomem afirma: "Transcorrem os dias e Vítor Meireles não perde altitude". Todo o livro enfatiza as características morais do biografado, apresentando muito mais indícios de uma hagiografia do que propriamente uma biografia. De maneira poética e ufanista, Meirelles é considerado "O vulto máximo da arte nacional", o "magistral pintor" (MILHOMEM, 1972, p. 9 e 11), tendo como proposta evidenciar o seu caráter humanista que conduziu cada composição:

Caráter marcadamente nativista, o humanismo do pintor busca o destaque da honra e dos sentimentos brasileiros, enquanto – por via do pincel – socorre

23 Informações cedidas por Pedro Xexéo, via mensagem de texto em plataforma digital de comunicação, em 02/05/2020 à autora.

o vencido, evitando-lhe uma posição que pudesse adquirir diante da história a conotação de aniquilado comum (...). Ele exalta o heroísmo brasileiro, mas perdoo o derrotado. (...) ele não vê hostilidade no aborígene (...) Em **Moema**, o artista evidencia a índia injustiçada, inerte, abandonada por um bandoleiro do mar (MILHOMEN, 1972, p. 10 e 11).

Também, nessa própria introdução, Milhomem lembrou que a publicação do livro coincidia com os 140 anos de nascimento de Meirelles.

O livro está dividido em cinco capítulos, com vários subtítulos. Os termos escolhidos para os títulos filiam-se à pretensão de exaltação do caráter moral de Meirelles: Arte e Vocação; O Evangelho e os Homens; Guerra e Amor; Pátria e Política e A Posteridade. Sem uma organização cronológica, Milhomem foi entrecortando a produção artística e a vida, alimentado de biógrafos anteriores, como Carlos Rubens e Elza Peixoto, algumas glosas enciclopédicas e anotações de Rodrigues Till.

Inclusive, no último capítulo, foi transcrito o artigo publicado no jornal O Estado de 1932 pela ocasião do centenário do nascimento do pintor catarinense, bem como a página redigida por Eduardo de Sá em nome do Centro Carioca para as homenagens do centenário, intitulada “À cidade de Desterro” que evoca Maria da Conceição Prazeres, “a extremosa mãe de Vitor”, para compor uma cena literária em que “uma mãe e seu filhinho que nem possui ainda a energia para fitar a luz do seu primeiro dia (...) nos congregam neste momento; (...), no mesmo culto que não pode perecer, porque se baseia na gratidão (...)” (SÁ apud MILHOMEN, 1972, p. 87). Ainda, o último capítulo traz resumos dos trabalhos de Rubens e Peixoto.

Ao final do livro, a seção “Iconografia” reúne sete imagens em preto e branco, de baixa qualidade visual, de obras de Meirelles, desde Flagelação de Cristo, 1854, ao Panorama do Rio de Janeiro, 1890.

Argeu de Segadas Machado Guimarães, por sua vez, nasceu em 14 de maio de 1892 e faleceu em 20 de julho de 1967 em sua terra natal, Rio de Janeiro. Pertencente a uma família de posses e projeções políticas e culturais, realizou, desde cedo, uma formação de excelência. Em 1907, bacharelou-se em Ciências e Letras e, cinco anos após, em Ciências Jurídicas e Sociais. No ano seguinte foi premiado na Argentina por sua tese jurídica sobre a liberdade de navegação. Aos 25 anos, foi nomeado livre-docente de História da Arte na Academia Nacional de Belas Artes. Porém, dois anos após, em 1919, seguiu para a carreira diplomática, como secretário, e realizou uma carreira próspera, tendo representado o Brasil em Bogotá, Panamá, Quito, Copenhague, Genebra, Vaticano, Helsinque, Lima, Paris, Madri e Washington.

Como seu pai, senador Arthur Guimarães, fez parte do IHGB e, na instituição, colaborou no Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil, com o capítulo sobre as artes plásticas no Brasil (1922). Posteriormente, foi o responsável pela organização de um dicionário biobibliográfico de diplomacia, direito internacional e política externa. Possuía numerosas comendas e condecorações e foi membro de diversas instituições históricas e culturais brasileiras e internacionais.

Publicou artigos na Revista do IHGB e em diferentes jornais cariocas. Igualmente, publicou vários livros, como Bolívar e o Brasil (1930); Vida e Morte de Natividade Saldanha (1932); Canal livre entre mares livres (Tese Wilmart) (1914); História das Artes Plásticas no Brasil (1918); Os portugueses em o Novo Reino de Granada (1925); Um Brasileiro na Epopeia Bolivariana (1926); O Congresso de Bolívar (1927); O General Labatut (1929); La contribución del Ecuador para el congreso Internacional de História de América (1922); Os Judeus Portugueses e Brasileiros na América Espanhola (1926); A Paixão e Glória de Pedro Américo (1943); A Pintura no Brasil Holandês (1942) e, como literatura ficcional, escreveu A Sereia Escandinava (1932) e Na Holanda (1957), com Frans Post. (IHGB, 2020)²⁴.

Admirador de Victor Meirelles, Argeu escreveu positivamente sobre o pintor catarinense e, antes de falecer, deixou a biografia redigida que veio a ser publicada no décimo ano de sua morte. Registrou nas primeiras páginas do livro suas motivações:

Já não pensava mais em escrever sobre a história das artes visuais no Brasil quando, graças ao zelo de minha irmã Vanda, recuperei uns apontamentos de 1915, do concurso que fiz na Escola Nacional de Belas Artes para disputar a cadeira de História, (...), e invadiu-me o desejo irresistível de voltar ao tema da mocidade. (...) Ao mesmo tempo aproveite aqueles velhos apontamentos, a que acrescento anotações e desenvolvimentos mais recentes, e evoco, com os Meireles, as gerações catarinenses que partiram de meu tataravô Bartolomeu, Álvaro, todos saídos do mesmo ninho, da mesma seiva, do mesmo grupo humano (GUIMARÃES, 1977).

Como um texto da maturidade, revisando as anotações da juventude, Argeu Guimarães carregou na biografia de Victor Meirelles muito o diálogo com o tempo e a vida e, em especial, com a arte brasileira.

Por meio das fichas catalográficas das pranchas de Estudo de Trajes, observa-se que, nos anos 70, não ocorreram novas e exclusivas exposições de Meirelles. Já ao começar a década de 1980, em meio às comemorações dos 150 anos de nascimento do pintor, exposição e livro foram produzidos.

Os três professores Ângelo, Elza e Donato, junto com Sara Regina Silveira de Souza e Alcídio Mafra de Souza, com apoio do Governo do Estado de Santa Catarina, em meio às comemorações do sesquicentenário de Victor Meirelles, organizaram o livro que, certamente, é o de mais fácil acesso dentre todos até aqui mencionados. Em 1982 foi publicado "Victor Meirelles de Lima 1832 - 1903", pela editora Pinakothek, reunindo os estudos que cada um dos autores associados havia pesquisado sobre o artista catarinense. O texto está dividido em cinco partes, correspondendo, cada uma, à especialidade de estudo de quem a assina.

Após o prefácio de Alcídio Mafra, Sara Regina disserta sobre "a cidade de Nossa Senhora do Desterro no tempo de Victor Meirelles", na sequência, Proença Rosa, junto com Elza Peixoto, apresentam a biografia, dividida em cinco fases:

24 Disponível em: <<https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/asmguiмараes.html>>. Acesso em: 04/09/2020.

"Fase Catarinense (1832 – 1846); Fase Escolar (1847 – 1853); Fase do Prêmio de Viagem (1853 – 1861); Fase da Plenitude (1862 – 1890); Fase Final (1890-1903)", tal como os subtítulos adotados na primeira parte da tese de livre docência de Ângelo Proença de 1966.

Os três próximos capítulos são "Temas Históricos", assinados por Donato Mello Júnior que trata das grandes obras: A Primeira Missa no Brasil, Combate Naval de Riachuelo, Passagem de Humaitá e Batalha de Guararapes; "Panoramas" de Elza Peixoto e, por fim, "Análise da Composição", por Proença Rosa. Finalizando o livro, tem-se a "Bibliografia básica", que está sendo usada como roteiro do desenvolvimento deste estudo.

O livro traz, em sua folha de rosto, a informação de que o trabalho foi realizado "por ocasião das comemorações do sesquicentenário de nascimento do pintor Victor Meirelles de Lima". A recorrência desta bibliografia, nos trabalhos posteriores sobre Meirelles, fez com que se dialogue com as fontes primárias coletadas e as afirmativas nela encontradas.

Na biografia construída por Proença e Elza Peixoto, há uma busca pela origem do talento do pintor. Sobre sua vocação para o desenho eles dizem:

Isto, naturalmente, ocorreu com tenra idade e, com o passar do tempo, os trabalhos executados pelo jovem despertavam admiração de todos, o que levou seus pais, Maria da Conceição e Antônio Meirelles de Lima a procurarem um professor que orientasse sua vocação artística (ROSA, 1982, p. 27).

Tais afirmativas, como boa parte do que foi escrito na sequência, dialogam com o artigo jornalístico de Boiteux de 1929 que, inclusive, é mencionado em nota de rodapé. Também citam o professor argentino Mariano Moreno que, equivocadamente, está grafado como Marciano.

Proença e Elza atribuem à paisagem da Ilha de Santa Catarina o "retrato da terra" que teria sido "sempre uma predestinação na vida desse artista", ficando comprovado por meio da aquarela executada aos 14 anos com a vista do centro da capital catarinense. Continuando, os biógrafos citam o apadrinhamento de Jerônimo Coelho, seu presente de tintas e pincéis e o contato com Félix Émile Taunay para Victor Meirelles se tornar estudante na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Em nota de rodapé, considerando o texto de Pinheiro Chagas, Proença e Elza incluem o possível apoio do Conselheiro Mafra para a ida de Meirelles para o Rio de Janeiro.

De maneira intimista, numa liberdade literária, a "fase catarinense (1832 -1846)" é concluída com quatro parágrafos em que estão relatados os conselhos paternos, os sentimentos angustiantes diante da partida do jovem para o Rio de Janeiro, cuja origem documental são desconhecidas para afirmações como "ao deixar Desterro, no coração do pequeno catarinense havia uma sombra compungente: a mágoa de deixar a casa paterna e o temor do desconhecido" (p.28).

A partir do subtítulo "Fase escolar (1847 – 1853)" a narrativa biográfica se enriquece de documentos coletados nos arquivos da Escola de Belas Artes

da UFRJ. São, então, listados os professores e cursos que frequentou, sempre entrelaçando a informação coletada em documentos da época com a escrita literária envolvente, como ao narrar “Pouco depois, já se revela Victor Meirelles um aluno exemplar pela assiduidade, correção de trato com mestres e discípulos e, principalmente, pela ânsia de aprender” (p.29).

Neste mesmo tom elogioso de suas qualidades de estudante dedicado, é informado que, no primeiro ano, recebeu sua primeira láurea honrosa, visitou os pais em Desterro, produziu sua segunda vista da cidade e o retrato do mestre Moreno. Igualmente, reforçando a noção de dificuldades e lutas atribuída às histórias de muitos artistas, é apontado que “sua situação econômica, aliás, não permitia que deixasse de trabalhar, pois já nesta época tinha de custear seus estudos” (p.30) e, para tanto, desenhava retratos e pergaminhos para se sustentar. Relatam os biógrafos que, em 1849, Meirelles iniciou o curso de Pintura Histórica, o que realiza pelos próximos três anos. Concorreu sem êxito ao cargo de “substituto de Pintura Histórica da Academia” e, posteriormente, se inscreveu no 7º prêmio de Viagem à Europa, realizando a tela São João Batista no Cárcere, em 1852, sendo então o vencedor. Todas as informações são confirmadas por atas, registros em livros de matrículas, programas e ofícios que se encontram no acervo da Escola Nacional de Belas Artes²⁵.

Dando início ao subtítulo “Fase do Prêmio de Viagem (1853 -1861)”, Proença e Elza, mais uma vez, optam pela licença literária e, escrevendo, mesmo com o verbo flexionado no tempo presente, narram os sentidos e anseios do jovem Meirelles ao embarcar para a Europa.

Apesar de sua pouca idade, Victor Meirelles sabe bem o que representa o Prêmio de Viagem à Europa: é a oportunidade sem par para quem quer realmente seguir a carreira artística, pela possibilidade de estudar num meio mais adiantado, poder visitar museus e entrar em contato com as obras dos grandes mestres do passado. Assim, é exultante de satisfação que embarca para a Europa a 10.1.1853²⁶; desembarca no Havre em junho, visita Paris rapidamente e segue para Marselha, com destino a Roma” (p.30).

Mais uma vez, o tom literário da narração sobre a viagem enfatiza aspectos subjetivos das impressões de Victor Meirelles. Na sequência, Proença e Elza Peixoto fazem a narrativa recorrente nas biografias, já citadas, sobre as aulas de Minardi (p.31). Esse é um dos monolíticos que, mesmo a dedicação aos estudos e cuidado com os documentos primários, permanece; logo, a suposta desavença

25 Tais documentos também foram pesquisados por esta investigação e, como já apresentado no primeiro capítulo, forneceram com relativa precisão os esclarecimentos necessários para interpretar as demais informações sobre o pensionato na Europa. Atualmente, de maneira digital, os documentos podem ser acessados por: <www.museu.eba.ufrj.br>, que dá acesso aos arquivos do Museu Dom João VI. O acesso oferece dois caminhos: “avulsos” e “encadernados”. Foi preciso diversas “entradas” para conseguir arrolar os documentos digitalizados relativos a Victor Meirelles. Há o atalho <www.docvirt.com/museudjoaovi/>. Acessos em: 04/09/2020.

26 Na tese de livre docência, Ângelo de Proença Rosa registrou a data de 10 de abril de 1853 para a partida de Meirelles do Brasil, conforme a bibliografia consultada de Frei Damião Silbernagel, “Um artista Catharinense”, p. 1413 (1966, p.32). As razões para alterar a data julgou ser um erro de digitação da tipografia responsável pela publicação em 1982.

ou incompatibilidade entre Minardi e Meirelles foram argumentos imaginários que um e outro escritor concebeu para dar algum nexo à narrativa que compunha e cujos fatos documentados não confirmam e nem por isso deixam de ser repetida.

Sobretudo, o que mais importa nessa "Fase do Prêmio de Viagem" composta por Proença e Elza, diferente de todos os outros é que, minuciosamente, as diferentes etapas da formação foram descritas e pautadas em documentos: ofícios, decretos, cartas e outras transcrições de época que portam mais segurança sobre o conhecimento destes anos vividos por Meirelles na Europa do que até então havia sido biografado.

Por outro lado, reconhecem-se as versões quase literárias de Gonzaga Duque, Adalberto Mattos, Carlos Rubens e Argeu Guimarães, sendo que os documentos são lidos mediante os valores expressos por frases como: "Possuidor de grande senso de responsabilidade e de cumprimento de seus deveres" (p.31); e "talvez tenha sido o pensionista mais operoso não só da Academia como, posteriormente, dos Salões oficiais, os quais nem sempre correspondem com obras à altura do capital empatado pelo governo" (p.31), como também, no momento em que relatam sobre a produção da Primeira Missa: "Por essa operosidade, mais uma vez teve boa acolhida no seio da Academia o pedido de Victor Meirelles no sentido de obter nova prorrogação de seu estágio na Europa, a fim de fazer uma grande composição original" (p.32). Pelos elogios e destaques da obediência e produtividade de Meirelles foi justificada a prorrogação por três vezes do pensionato: "De 1854 a 58, de 58 a 60 e, ainda, por três meses, neste mesmo ano" (p.31). Argumentos vistos desde o começo do século XIX.

Algo que também se reforçou no texto foi o sentimento de amizade e proteção que Manoel de Araújo Porto-Alegre – diretor da Academia, de 1854 a 1857 – tinha por Meirelles, o que se comprovou pelos trechos de cartas e mesmo pela realização das prorrogações do pensionato, possíveis por conta da reforma dos Estatutos da AIBA em 1855. Neste quesito, há informações sobre a remessa de cópias de quadros famosos, estudos do natural e "composições originais", contudo nenhuma informação sobre pranchas em aquarela com tipos humanos ou "trajes italianos".

Dentre as recomendações sobre os estudos a realizar, segundo os documentos da Escola de Belas Artes da UFRJ arrolados e a interpretação dos biógrafos Proença e Peixoto, há os registros do que lhe era aconselhado desenvolver para seu aperfeiçoamento, como as viagens pelas diferentes regiões da Itália, entre outras atividades:

(...) Sob a epígrafe de "Instruções para o Pensionista de pintura histórica em Roma, o sr. V. M. de Lima" pode-se verificar como a Congregação dos Professores da Academia das Belas Artes acompanhava o desenvolvimento dos estudos do pensionista, aconselhando-o a remeter cópias, "com preferência de autores bons coloristas, ao estudo de anatomia, cópia de modelo vivo, e simultaneamente da estatuária antiga", e que procurasse "ouvir algum lente da teoria da composição artística ou algum Professor nas suas Academias particulares, frequentar algumas sessões de sociedades literárias, liceus e

bibliotecas. Finalmente, recomendava que “o Sr. Victor deverá viajar ao sul da Itália nos meses de julho até fins de setembro do corrente ano, e fazer a sua digressão por Nápoles, Pompéia, Herculano e no mesmo período do próximo futuro ano, reservando o exame das cidades artísticas ao norte de Roma”.

Ilustra o capítulo algumas das cópias em preto e branco e coloridas, os estudos de anatomia, as composições como “Flagelação de Cristo” e mesmo duas das pranchas de “Estudo de Trajes Italianos” e um “Estudo de Tipos Populares”, em preto e branco, que provavelmente foram produzidas ao longo das viagens aconselhadas, mas que, diferente das demais produções, não são mencionadas como uma produção resultante da formação empreitada.

Inclusive, além do detalhamento das etapas de composição à exposição da Primeira Missa, a única obra enviada, citada no subtítulo Fase do Prêmio de Viagem, é “Um fauno e uma bacante”, considerada “uma obra bem representativa desta fase” (p.32). Além disso, ao citar os envios de 10 de agosto de 1858, são arrolados “22 estudos a óleo e 18 academias a lápis, somando 119 o total de trabalhos remetidos da Europa, sendo 3 quadros de composição, 8 cópias acabadas, 14 esboços de quadros célebres, 21 estudos de tipos, 8 de trajes, 53 academias, 6 estudos de cabeça e 6 de gesso” (p.32).

Conforme consta no ofício de 10/08/1858 de Tomás Gomes dos Santos²⁷, tais envios de pranchas de trajes e estudos de tipos foram despachados de Paris, onde Meirelles residia desde 1857. Se os “8 de trajes” seriam umas das pranchas posteriormente intituladas “Trajes Italianos”, não se teve documentação suficiente para afirmar, porém algo é evidente: nem mesmo os biógrafos mais acadêmicos como Proença e Peixoto, que lidavam com as aquarelas de trajes regionais no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, se ocuparam em investigar quando e quais produções se inseriram na produção do pensionista, demonstrando uma compreensão naturalizada ou casual destas produções que, apesar de originais e inéditas, são de menor consideração na narrativa da formação do artista do que as cópias feitas dos mestres, por exemplo, *La Radeau de la Méduse de Géricault*.

Ainda neste subtítulo, são transcritas cinco cartas enviadas por Araújo Porto-Alegre a Victor Meirelles. Na mais longa, datada de 06 de agosto de 1855, o então diretor da AIBA faz uma crítica detalhada da composição “Degolação de São João Batista”, em meio a qual destaca alguns pontos a aperfeiçoar no panejamento,

²⁷ Tomás Gomes dos Santos (Rio de Janeiro, 17 de abril de 1803 – Rio de Janeiro, 9 de julho de 1874), filho de pais pobres e aprendiz de latoeiro, ingressa no colégio de Jacuecanga por intermédio do frei Antônio Ferreira Viçoso. Após completar o curso de humanidades, parte para a França, bacharelando-se em Letras pela Sorbonne e doutorando-se em novo curso, o de Medicina, pela Universidade de Montpellier. De volta ao Brasil em 1834, recebeu a nomeação de lente de clínica interna da Academia de Medicina do Rio de Janeiro e, mais tarde, em 1837, passou da cadeira de clínica para a de higiene (1869). Médico, por nomeação, da Casa Imperial, a partir de dezembro de 1834, teve o Imperador e suas irmãs como clientes. Na política, foi membro da Assembleia Provincial do Rio de Janeiro – em diversas legislaturas – e deputado-geral pela mesma província, de 1845 a 1848 do Partido Liberal. Diretor da Instrução Pública da Província do Rio de Janeiro (1858-1864) dirigiu, até a sua morte, a Academia das Belas-Artes, para onde havia ingressado, em 1855, por proposta de Araújo Porto Alegre. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/TGSantos.html>>. Acesso em: 04/09/2020.

tanto do saiote do carrasco como do “pálio grego” de Salomé. Destes comentários registrados na missiva de Porto-Alegre, deduziu-se a exigência de aperfeiçoamento das técnicas do panejamento por Meirelles em alguns textos curtos e posteriores, como de Coli (2004), e a conseqüente produção das pranchas de trajes.

Continuando a biografia, com o subtítulo “Fase da Plenitude (1861 – 1890) a narração começa com o desembarque no Rio de Janeiro em 18 de agosto de 1861, a honraria que recebeu, a viagem a Desterro que realizou e os esmerados elogios de grande professor que tantos outros biógrafos tinham destacado, acrescentando relatos de outras memórias, como a de Modesto Brocos, e transcreve homenagens, como a realizada em 30 de novembro de 1866, por alguns de seus discípulos.

A tradição, bastante explorada, de desenvolver retratos também é mencionada a partir dos escritos de Carlos Rubens. Na seqüência, foi destacado seu apego ao estudo e composições de paisagens e, isto, justifica sua escolha de realizar os Panoramas no fim da carreira. Salpicando diferentes autores, todos exaltando as grandes obras realizadas, foram lembradas Combate Naval do Riachuelo e Passagem de Humaitá, Moema, os quadros da família imperial e de retratos de outras pessoas de destaque. Completando os relatos dessa fase de plenitude, cita os casos da Batalha do Guararapes e as acusações de plágio sofridas. Todos estes parágrafos reproduzem o estilo e os argumentos de textos anteriores e de cunho mais anedótico, insistindo numa narrativa biográfica de teor subjetivo, como: “Imaginem só como sofreu o nosso artista, que timbrava pela honestidade, com tão torpe acusação; (...) a decisão foi unânime a favor de tão consciencioso artista; venceu a verdade” (p.49).

O último subtítulo, “Fase Final (1890 -1903)”, começa com uma frase que reforça a narrativa melancólica: “Tivera muitos dissabores, refletidos na inveja de alguns, mas continuou na sua luta paciente e metódica, procurando elevar seu espírito criativo na grandeza da Arte” (p. 50). Dando continuidade, Proença e Peixoto citam sua rápida passagem pelo Liceu de Artes e Ofícios, a criação da escola livre de Belas Artes, a realização de sua obra “Invocação”, cujas considerações de Ferreira da Rosa são transcritas. Outro biógrafo novamente trazido para a narrativa foi Carlos Rubens, a fim de reafirmar a forma “esquecida e sofrida” como Meirelles concluiu sua vida. Mais uma vez a memória de Parreiras foi trazida para a composição da narrativa sobre Meirelles. Contudo, retiradas de algum trecho de jornal ou livremente adaptadas do livro de Parreiras, são ressaltadas duas frases, sendo que a última oferece uma similitude com a derradeira hora do Cristo, muito apropriada para a personificação do mártir. Teria ouvido Parreiras, num momento de confissão de Meirelles a ele: “Como vê – disse ao mestre de Nonchalance²⁸, colocando as mãos entre as suas – é chegada a hora. Eu a anunciei na última carta que te escrevi. Como é triste e desolador o fim da vida de artista!? Deus os perdoe...” (p.52).

28 Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860 – 1937), obra *Nonchalance*, 1915. Óleo sobre tela. Dimensões: Altura: 72,0 cm x Largura: 122,0 cm. Coleção Museu Histórico Nacional. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/nonchalance/NQGIM-npQeerJQ?hl=pt>>. Acesso em: 19/09/2020.

Também são citados Eduardo de Sá, “o discípulo que o amou na vida como depois lhe venerara a memória” (p.52) e Artur Azevedo, cujo discurso no esquite de Meirelles é transcrito rapidamente. Nenhuma menção aos Panoramas e às últimas viagens à Europa é feita na biografia desenvolvida, talvez porque um item específico sobre isso seria incluído no livro, no capítulo assinado por Elza Peixoto.

Em relação à ilustração do livro, muitas pranchas da coleção de Trajes Italianos aparecem, sem que, em qualquer ponto da biografia ou de outro capítulo, tenha sido mencionada a história, crítica ou uso dessas pranchas na vida ou demais trabalhos de Meirelles.

Enfim, a produção desse resumo do texto original de 1966, lavrado por Proença, incluído no livro de 1982, certamente, com algum incremento de Elza Peixoto, não se afastou das biografias consagradas em seu tom de argumentação e nem em seus propósitos de concepção de um Meirelles marcado pela devoção a sua arte, ao seu professorado e de um fim de vida infeliz e de ingratidões. Se as pranchas coloridas e os desenhos produzidos entre 1854 a 1856 ilustraram o capítulo, se o acesso aos muitos documentos e acervo do MNBA como da EBA/ UFRJ foram fáceis, o contato com eles não foi suficiente para desvencilhar os biógrafos do sesquicentenário de Victor Meirelles de uma memória delimitada sobre o pintor da Primeira Missa.

Todos os demais capítulos do livro são importantes de serem analisados, porém tal análise fugiria aos propósitos deste livro. No entanto, há de se retomar o prefácio de Alcídio Mafra, que num tom coloquial trouxe novas perspectivas para o debate de quais memórias selecionar para pensar-se sobre Victor Meirelles. Do prefácio de quatro folhas constam algumas pistas irreverentes. A primeira delas está ao final da primeira página, quando diz: “Conheceu o sucesso e o esquecimento. Viveu grandes momentos de glória e dias de dor e angústia – o que, na realidade, não lhe era privilégio, sim fruto da própria condição humana” (p. 13). Restituindo a humanidade ao pintor catarinense, confronta as memórias melancólicas de outros. Avançando, Mafra situa a popularidade de Meirelles às próprias condições de circulação de sua obra-prima:

Victor Meirelles talvez seja o mais popularizado pintor do Brasil, graças, principalmente, à Primeira Missa, a qual, em virtude dos processos modernos de reprodução, tornou seu nome familiar a toda a nossa gente e o confunde, até, com o celebrante, Frei Henrique... (p.14)

Na derradeira página do prefácio, Mafra lembra o fim trágico do Panorama, consumido pela umidade e descuido, para falar das preocupações didáticas de Meirelles ao compor os Panoramas como um meio de educação dos jovens e do povo pela arte, o que, segundo o autor, “coloca Victor Meirelles na precedência de tantos arte-educadores” (p.16) e, finalizando, quase ironicamente, escreveu: “termino insistindo em dizer que o estudo sugerido poderia levar-nos a enxergar Victor Meirelles por prisma outro que muito mais ainda lhe abrilhantaria a personalidade e, não apenas, como o ‘homem’ da Primeira Missa” (p.17).

De maneira leve e irônica, Mafra dialoga com os textos que seu prefácio apresenta. Pois, desde aquela época “enxergar por outro prisma” se faz urgente.

Todavia, ainda no sesquicentenário de nascimento de Meirelles, houve uma exposição organizada no Museu Nacional de Belas Artes, atribuída ao pintor catarinense.

Fig. 12: Registro da exposição ocorrida em 1982



Fonte: Fotografias acervadas na Biblioteca do MNBA²⁹, copiadas em 2017.

Como se pode observar pelos registros fotográficos, havia, na exposição, os desenhos e pranchas da época do pensionato em Roma, além de outros documentos escritos, cujo teor se desconhece. Igualmente, interessante é atentar para o fato de que o registro da exposição foi realizado quando da visita de escolares, já em sintonia com as propostas do ensino das artes que privilegiou a visitação aos museus e conhecimento da arte consagrada³⁰.

As comemorações dos 150 anos de nascimento de Victor Meirelles fecharam um ciclo de produções de memórias sobre o pintor catarinense e, considera-se que a abertura da reflexão sobre a história da arte nas décadas seguintes fez com que as pranchas e demais produções “menores” de Meirelles se constituíssem em objetos de pesquisa.

Os títulos citados, apenas no levantamento presente, no livro “Novas leituras”, são os que serão discutidos adiante, pois fazem parte do questionamento dos escritos anteriores, propondo revisões e novas abordagens.

²⁹ Numeração dos documentos Doc. MNBA 114- 4 e 114 -3.

³⁰ Ver a respeito desta questão do ensino e suas metodologias em: IAVELBERG, Rosa. *Arte-Educação Modernista e Pós-Modernista: Fluxos na sala de aula*. Porto Alegre: Editora Penso, 2017.

3.4 Escritos de revisão e crítica

Posteriormente, com o incremento da pós-graduação³¹ no campo das artes, novos estudos surgiram, como os de Jorge Coli e Mônica Cadorin ao final dos anos 1990³². A tese de livre docência do professor Jorge Coli da UNICAMP fez um estudo preciso sobre a Batalha de Guararapes em suas relações com pinturas estrangeiras da mesma época, o que permitiu, segundo Coli, “irradiar-se através de uma trama de referências, e suscitar problemas, relações, retomadas, impossíveis se nos contentássemos apenas com generalidades” (COLI, 1994, p. 2). Revisitando as obras consagradas produzidas por Meirelles, o professor Jorge Coli desprendeuse de um olhar desconfiado sobre a arte acadêmica, não pela nova crítica que apresentou, mas, sobretudo, pela nova abordagem que propôs: “São – se se quiser – precauções metodológicas em um momento de mudanças de posições. Seja como for, diante de qualquer obra, o olhar que interroga sempre me pareceu mais fecundo do que o conceito que define” (p.7). Mesmo sem constar da bibliografia, as novas concepções de Didi-Huberman ressoam em trechos como o acima e em muitos outros.

Num percurso inventariante, para penetrar em “Guararapes”, tema central de seu estudo, Coli começou tratando da Primeira Missa no Brasil em termos de “prolegômenos”. Aprofundou-se na obra central, inclusive, retomando os professores e influenciadores da juventude de Meirelles, como na página 103, em que o subitem “O aluno de Cogniet” é desenvolvido. Mais adiante, dois subtítulos, “Roma” e “Aprendizado purista de Meirelles”, ocupando 130 páginas, quase ¼ de todo trabalho, discutem a fase de pensionista do pintor catarinense como nenhuma outra bibliografia havia feito até então, a fim de identificar topos e inspirações que ressoam em Guararapes. O quarto subitem “Roma” trata especificadamente sobre “Os tipos italianos”, estabelecendo considerações a respeito das pranchas produzidas durante o pensionato na cidade eterna e a tradição purista que, segundo Metken (apud COLI, 1994, p. 196) havia criado um novo gênero de pintura, a do tipo pitoresco italiano³³.

31 “o primeiro documento legal a utilizar o termo pós-graduação para designar uma modalidade de cursos superiores foi o Decreto n. 21.231, de 18 de junho de 1946 (...) Outras iniciativas logo se difundiram e, por volta de 1965, contavam-se algumas dezenas de cursos de pós-graduação no país, vinte e poucos mestrados e cerca de 10 doutorados. O ano de 1965 constitui, sem dúvida, marco decisivo para a pós-graduação brasileira”. SUCUPIRA, Newton. *Antecedentes e primórdios da pós-graduação*. Fórum educ., Rio de Janeiro, 4 (4): 3-18. out./dez, 1980. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/fe/article/viewFile/60545/58792>>. Acesso em: 05/09/2020.

32 COLI, Jorge. *A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História, Campinas, SP, 1994. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281334>>. Acesso em: 05/09/2020.

CADORIN, Mônica de Almeida. *A pintura de Retratos de Victor Meirelles*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro – Centro de Letras e Artes, EBA, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/5579/1/455972.pdf>>. Acesso: em 05/09/2020.

33 Como discutido no capítulo 2, a tradição de representar a população campesina em torno de Roma remonta ao século XVI e a Dürer. Coli, não trata desta questão, pois atentou ao cenário artístico sobre o qual Meirelles produziu.

Finalizando sua tese de livre-docência, a obra *Moema*³⁴ foi acrescida na discussão que Coli fomentava sobre a arte acadêmica brasileira do século XIX e a inédita análise de *A Batalha de Guararapes*. Outro valor do trabalho de Coli são os novos documentos que associou ao estudo de Meirelles, como informações mais precisas sobre Minardi, Consoni, a presença dos estudantes brasileiros na Academia de São Lucas e também de Meirelles em Paris³⁵, na forma de anexos.

No ano seguinte, em 1998, Mônica de Almeida Cadorin defendeu sua dissertação de mestrado na Escola de Belas Artes da UFRJ, com o título “A pintura de retratos de Victor Meirelles”, orientada por Sônia Gomes Pereira, cuja banca contou com Ângelo de Proença Rosa.

O trabalho de Mônica Cadorin centra-se na retratística, questionando como “se construiu a pintura de retratos no Rio de Janeiro no século XIX, seus padrões, seus estilos e sua relação com o meio social a partir do estudo dos retratos pintados por Victor Meirelles” (CADORIN, 1998, p. V). Organizada em três capítulos, a dissertação, inicialmente, trata do mercado de arte no contexto analisado; após, sobre a pintura de retrato no Brasil e, no último capítulo, sobre a produção de Meirelles neste campo. Com uma breve apresentação biográfica de duas folhas, cujas fontes não são citadas, trouxe informações comuns presentes em Rangel de Sampaio, Estrada-Duque, Elza Peixoto, Carlos Rubens, Ângelo de Proença Rosa e seus coautores de 1982. Após a curta biografia, Cadorin seguiu para as obras que decidiu analisar, fazendo pequenas introduções sobre os estilos contemplados por Meirelles, como a pintura histórica e os panoramas, até chegar aos retratos e às telas deste grupo.

Concluiu, a respeito da produção retratista de Meirelles, que foi concedido a esse tipo de obra “o mesmo tratamento que dava a suas pinturas históricas. O cuidado na composição, o colorido, a carnção das figuras, o modelado, a iluminação, a perfeição do desenho (...)”, sendo que disto depreende que “para o artista, o retrato não era gênero menor, mas, se era pintado por ele, devia conter características de verdadeira obra de arte, independente do gênero” (CADORIN, 1998, p.97). Ainda, deve-se destacar, que os anexos incorporados à dissertação trazem um importante inventário de obras de Meirelles, classificadas por gênero (anexo 2) e os retratos catalogados por acervo (anexos 3 ao 12), o que facilita trabalhos futuros.

O século em que Meirelles faleceu encerrou-se com a produção destes trabalhos de maior repercussão nas referências futuras. Com o início do século XXI e as comemorações do centenário de morte do pintor da Primeira Missa, novos escritos incrementaram a narrativa da produção e biografia do ilustre catarinense.

34 MEIRELLES, Victor (1832-1903). *Moema*, 1866. Óleo sobre tela, dimensões: 130 x 196,5 x 3 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/moema>>. Acesso em: 12/10/2020.

35 Apesar de conhecer a referência do trabalho de Coli ao início da pesquisa, somente na fase final teve-se contato com o documento eletrônico que, diga-se de passagem, consiste na versão não definitiva do trabalho, no qual se podem observar os rabiscos e manuscritos de uma leitura de correção final feita pelo autor e disponível, de maneira nada fácil de ser encontrada, no repositório da Biblioteca Universitária da UNICAMP. Caso, desde o início da pesquisa, eu houvesse tido acesso ao texto, as duas viagens a Roma e a Paris, para buscar documentos novos sobre Victor Meirelles, teriam tido outro percurso.

Exposições relevantes, dinamização das ações culturais pelo Museu Victor Meirelles de Florianópolis e continuidade de pesquisas acadêmicas vinculadas aos programas de pós-graduação foram marcas desse novo ciclo.

Iniciando as comemorações dos 50 anos do Museu Victor Meirelles em 2002, um catálogo em formato especial e bilingue foi produzido. Contém 3 partes: a primeira chamada "Biografia", assinada por Regis Mallmann; a segunda "Museu", de Daisi Vogel e a última, "Acervo", que contém todas as obras acervadas em reprodução fotográfica de alta qualidade e com legendas que identificam datação, técnica, dimensão, presença ou não de assinatura e ainda a procedência.

A biografia assinada por Regis Mallmann³⁶ foi composta a partir dos textos de Rubens, Ângelo Proença, Donato Mello, Elza Peixoto, Osmar Pisani e, ainda, Teresinha Franz e Graça Proença. Foi organizada em doze subtítulos: Introdução, Academia, Neoclássico, A Europa, Aprendizado, O protetor, Primeira Missa, Victor Professor, Militarismo, Romântico, Panoramas e Discriminação. O texto reproduz ideias já descartadas, como "foi um menino simples, pobre até" (p. 13) e idealiza o passado vivido com argumentos de livre imaginação: "entre brincadeiras e os estudos, reserva momentos para dedicar-se a reproduzir em imagens figuras" (p.13). Supondo uma genialidade nata, como em "refletem o traço de uma pessoa dotada de um dom espetacular" narrou o apadrinhamento de Jerônimo Coelho, as obras produzidas em cada uma das fases. Todavia, destoando dos biógrafos contemporâneos, Mallmann insiste em situar a produção de Meirelles no estilo Neoclássico porque, segundo ele, "o jovem e visionário Victor acabou por internalizar a essência dessas influências, refletidas em quase todos os quadros que pintaria a partir de então" (p. 16), bem como, repetir a anedota de Minardi como austero, fazer considerações sem comprovação ou coerência, como dizer que, no período em que esteve como aluno de Gastaldi, realizou "uma produção generosa" e cita "A bacante" como obra original, sem informar para o leitor leigo que se tratavam das cópias de autores consagrados e não propriamente de trabalho pessoal (p. 18 e 19).

Sem mencionar especificamente a produção da coleção estudada, ao lado da ilustração da página 17, encontra-se a MVM 60, que consiste numa figura feminina, sentada, amamentando um bebê, Mallmann considera que Meirelles realizou tais estudos de trajes quando "estendendo seu aprendizado para suas horas livres, quando escolhia o que desenhar e pintar com aquarelas, dando asas à imaginação e forjando um estilo bem particular" (p.17). Na legenda da figura, o biógrafo juntou: "Em sua primeira temporada na Europa, Victor exercia a liberdade de criação nos estudos com aquarela".

Regis Mallmann, como os biógrafos do começo do século XX, encerra seu texto lembrando o fim dos últimos panoramas e reforçando a alcunha comumente atribuída a Meirelles: "um dos maiores gênios da arte que o Brasil já conheceu" (p.26).

36 Apesar dos esforços de pesquisa documental, não foram encontradas maiores informações sobre Mallmann.

Ainda em 2002, o autor Osmar Pisani³⁷, compõe um texto teatral com o título “Vitor Meireles: peça em três atos”, publicado pela Fundação Aníbal Nunes Pires do governo catarinense. O trabalho faz parte da coleção “Textos de Teatro, destinada às peças de autores catarinenses”, sendo seu 1º volume. O texto consiste na transposição da biografia de Meirelles para uma peça teatral, cujos arranjos são explicados na Introdução. Os biógrafos consagrados utilizados no arranjo dramático foram Carlos Rubens, com destaque para este, Argeu Guimarães e o livro de 1982, organizado por Ângelo Proença da Rosa. O trabalho contou com o apoio de Vaiani Kotzias Pisani, que assina a introdução e informa que, desde 1982 e 1985, a pesquisa sobre a vida de Meirelles esteve em pauta para o casal.

Não se obteve notícia de que a peça tenha sido encenada por alguma companhia, talvez no âmbito escolar a história teatralizada da vida do artista catarinense tenha ganhado vida.

No ano seguinte, data dos 100 anos de falecimento de Victor Meirelles, numa ação de cooperação entre os museus Nacional de Belas Artes, Oscar Niemeyer, Imperial e Victor Meirelles, foi organizada a exposição “Vitor Meireles, um artista do império”, com o apoio do governo do Paraná e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A exposição, inaugurada em 19 de dezembro de 2003, estendeu-se até 14 de março do ano seguinte, ocorrendo em Curitiba, na sede do Museu Oscar Niemeyer.

Segundo Lourdes Rossetto, diretora do MVM, a exposição era constituída de obras que, em seu conjunto, “desenha um panorama das diversas fases e vertente da produção artística do pintor, criando relações que falam por si só toda a sua trajetória” (COLI, 2004, p.7), Maristela Requião, diretora do MON, por sua vez, abre o catálogo atrelando Meirelles e Niemeyer: “Com este evento, temos a exposição de Vitor Meireles integrada aos revolucionários traços arquitetônicos do inventor de Brasília. É uma oportunidade única para se observar a harmonia entre clássico e moderno, presente e passado, antigo e contemporâneo” (COLI, 2004, p. 9).

Numa tradição de consagração da data de falecimento de Meirelles, o diretor do MNBA, Paulo Herkenhoff, associa a exposição de 2003 com a realizada em 1903 no Museu carioca e acrescenta “é uma justa homenagem que prestamos, com um olhar contemporâneo, a um dos mais significativos artistas brasileiros do século XIX (...) oferece uma visão da trajetória percorrida por este artista singular que, até hoje, mantém-se vivo na nossa memória” (p. 11). Completando

37 Osmar Pisani nasceu em Gaspar – SC, em 18 de agosto de 1936. Após passar a infância em Concórdia, graduou-se em Direito (1965) e em Letras Neolatinas (1969) pela Universidade Federal de Santa Catarina, especializando-se em Arte e Educação pela Universidade do Estado de Santa Catarina em 1988. Escritor, poeta, professor, crítico de arte e literatura e figura atuante no cenário cultural catarinense, foi membro do Conselho Estadual de Cultura e, em conjunto com Aníbal Nunes Pires e Dimas Rosa, fundou a habilitação Artes Plásticas do Curso de Educação Artística da UDESC, embrião do que é o CEART, o Centro de Artes da UDESC. Faleceu no dia 08 de março de 2007. Algumas de suas obras são: *O Delta e o Sorho* (1964); *As Raízes do Vento* (1976); *As Paredes do Mundo* (1982) e *Vens Volátil como a Paisagem de Delvaux* (1976). Disponível em: <<https://poetageraldoreis.blogspot.com/2009/08/osmar-pisani-nascido-para-poesia.html>> e MAKOWIECKY, Sandra; OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho e. Fragmentos de uma poética que não cala: Osmar Pisani. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Revista Nupeart, vol. 13, 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/joaom/Downloads/6793-Texto%20do%20artigo-19961-1-10-20151004.pdf>. Acessos em: 05/09/2020.

as páginas introdutórias do catálogo, Mônica F. Braunschweiger Xexéo, curadora da exposição, explica que a “ideia desta exposição começou a ser pensada após um longo trabalho de investigação, mapeamento e sistematizando informações envolvendo as obras de Vitor Meireles em acervos públicos e privados” e cujos objetivos seriam de “divulgar estas coleções para pesquisadores e público leigo por meio de uma análise crítica contemporânea” (p.13)³⁸.

Finalizando suas palavras, Lourdes Rossetto expressa o que marca essa nova fase da produção de narrativas sobre Meirelles: “é uma justa homenagem (...) que propõe ampliar uma intensa reflexão e compreensão da obra de Vitor Meireles, a reeducação do olhar para a arte do século XIX e a formação crítica de novos espectadores” (p.7).

No catálogo, três textos compõem as discussões sobre a vida e obra de Meirelles: “Os primeiros anos” e “De volta ao Brasil” assinados por Mônica Xexéo; e “Meireles em Roma” de autoria de Jorge Coli. Finalizando, encontra-se a “Relação das Obras Expostas” e a “Cronologia Sumária”.

O primeiro texto de Mônica Xexéo revisita as indicações comuns nas biografias já citadas, contudo sem tons melancólicos ou ufanistas. Já no primeiro parágrafo, anuncia entender a obra e vida de Meirelles “uma visão privilegiada sobre a formação de um artista nos Oitocentos no Brasil” (p. 15) e, centra-se em trazer a narrativa biográfica mediante as obras produzidas. Igualmente, ressalta a falta de documentação que possa avançar em considerações sobre “seus primeiros anos de estudos” ainda em Desterro. Arrola as três únicas produções catalogadas desse momento de sua produção: “Vista de Desterro”, 1846/47 com duas versões, “Vista parcial da cidade de Desterro”, de 1849 e “Rua João Pinto, antiga Rua Augusta” já denominada “Uma rua do Rio de Janeiro”. Para os anos de 1847 a 1852 relacionou outro trabalho de cópia e sua composição vencedora do Prêmio de Viagem. Sob este título, Mônica Xexéo inclui os muitos desenhos de Meirelles acervados pelo MNBA, dizendo que:

São mais de setecentos trabalhos desde os primeiros exercícios produzidos no período como pensionista do Império até estudos preparatórios realizados para grandes “máquinas”, isto é, para grandes composições que, comprovam a sua preocupação e cuidado na elaboração de uma obra. Para Vitor Meireles o desenho é essencial e permanente forma de expressão. Muitos de seus desenhos, por seu refinamento, podem ser considerados obras autônomas, sem caráter auxiliar” (p. 21).

Esse entendimento da importância do desenho no processo artístico de Meirelles justifica dois indícios manifestados no catálogo: a grande quantidade de desenhos que compuseram a exposição, sendo que, das 90 peças expostas, 45 são de desenhos/estudos em grafite para grandes composições ou de exercício de Academia produzidos em seu tempo de pensionista. O segundo indício consiste na citação de Ingres como epígrafe do texto “De volta ao Brasil”. No

38 O Museu Imperial contribuiu com a exposição emprestando importantes obras de seu acervo e seu diretor não constou das primeiras páginas.

trecho transcrito, entre outras coisas, Ingres registrou: "(...) o desenho é também a expressão, a forma interior, o plano e o modelado (...)".

Na segunda contribuição de Mônica Xexéo para o catálogo, o mote argumentativo é mantido, relacionando à formação artística oferecida no Brasil do século XIX, as contribuições de Meirelles como professor da Academia Imperial de Belas Artes que, segundo ela, "desempenhou um papel fundamental para o registro da história e das artes visuais do nosso país no século XIX" (p. 47) e a citação das grandes obras e momentos de sua carreira.

Apesar de uma menção nestes termos, "Vitor iniciava uma longa trajetória de glórias e amarguras" (p.46), Xexéo não enfatizou a pessoa, para se manter focada no artista. Se citou as querelas produzidas sobre plágio e rivalidade com Pedro Américo, não se afastou das obras que as suscitaram. Bebendo nas considerações de Jorge Coli de 1994, Gonzaga Duque e Donato Mello, Xexéo reforçou a paixão de Meirelles pelo desenho, cujas origens estavam nos "ensinamentos recebidos por seus mestres europeus", e para quem "o desenho é essencial e permanente forma de expressão" (p. 54). Considerando as obras realizadas para a família imperial, aproveitada para destacar que Meirelles "era um artista sonhador, era poético" (...) "singular e virtuoso", insistindo na noção de que "Para ele, o desenho era essencial, era a base de toda boa composição" (p.58 e 59).

Terminou sua contribuição ao catálogo, reafirmando que Meirelles foi "um dos maiores artistas de sua geração e um dos mais expressivos pintores do século XIX no Brasil" (p.61).

O título "Meireles em Roma", de Coli, é o primeiro texto de grande circulação que trouxe informações pautadas em pesquisa documental sobre os três anos de Meireles na Itália. Desdobrando-se da tese de livre docência e da extensa pesquisa realizada nos acervos italianos e parisienses, Coli descreveu com outro viés a relação do aluno Meirelles com o professor Minardi, que o teria enviado para "trabalhar com seu mais brilhante aluno, Nicola Consoni", acrescentando que o pensionista brasileiro "praticava no ateliê privado de Consoni – um dos mais ativos em Roma e, muito frequentado por estrangeiros" (p.23). Cotejando a influência de Minardi sobre Consoni e deste, como discípulo do purismo, sobre Meirelles, Coli justifica amplamente o resultado dessa formação na produção do desenho de excelência de Meirelles. Também, de maneira inédita para um catálogo, Coli valoriza a produção dos desenhos e aquarelas desenvolvidas por Meirelles a partir dos "tipos populares italianos".

Contestando a simplificação de Gonzaga Duque que tentou elogiar o desenho de Meirelles, considerando-o feito a compasso, Coli exalta as pranchas como lugar de expressão da paixão adquirida pela influência purista no traço e sensibilidade de Meirelles:

Meireles, seja por seu gênio próprio, seja por influxo da tradição purista, ou melhor, certamente pela conjugação dessas duas determinantes, produz em Roma admiráveis imagens que partem de uma cuidada observação, mas que se resolvem, estritas, concentradas, despojadas, com escolhas plásticas e cromáticas incisivas e simplificadas, numa concepção sintética que as fixa,

em maneira grave, icônica. Foi banida a citação circunstancial e divertida que o pitoresco pode trazer. Ele transfigura tudo pela linha cuidadosa e abstrata, aprendida teórica e praticamente com os puristas” (COLI, 2004, p. 25).

No catálogo acima e na sequência do trecho transcrito, seguem três imagens de “estudo de traje italiano”, as MNBA 7964, 1620 e 1576.

Pela primeira vez, o público leigo pôde ler algo sobre Meirelles em sua fase de pensionista que não destacou seu caráter devotado de estudioso incansável. Coli, ao contrário da abordagem subjetiva e literária, enfatizou como a formação junto aos puristas, estendida mesmo em Paris pelo ateliê de Gastaldi, acompanhou Meirelles ao longo de composições célebres como a Batalha de Guararapes, passando pela Primeira Missa e outras grandes obras, tal como havia argumentado em sua tese de livre-docência, já mencionada acima.

Se, em algum momento do texto, pode-se considerar que Coli se ocupou mais do homem do que do pintor, é apenas uma questão de perspectiva do texto, pois, efetivamente, Coli não concebeu Meirelles além daquilo que resta dele, o pintor manifestado em suas obras. Aí está uma grande ruptura e distância de outras narrativas sobre o pintor catarinense, a ênfase na obra que contém sua trajetória formativa e artística. Mesmo que possa o leitor emocionar-se com frases como essa: “Com ele, é preciso nos despojarmos do gosto pelo brilho e pela virtuosidade, acostumando-nos a uma pintura silenciosa e secreta, que concebe a visualidade como intermediário para um universo além dos sentidos, além do tempo” (p.43); Coli convidou-o para olhar e perceber a obra e não para louvar o gênio de um ser humano nascido em 1832.

A despeito dessa dissertação preciosa de Coli, em toda a exposição, apenas duas pranchas coloridas – MNBA 1612 e 1621, e outros 3 desenhos em p/b – MNBA 8422, 8423 e outro³⁹ – foram colocados à disposição do público para contemplação.

No mesmo ano de lançamento do catálogo, 2004, a sua organizadora, Mônica Figueiredo Braunschweiger Xexéo defendeu a dissertação de mestrado “Victor Meirelles: o desenho como expressão” na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação da professora Maria Luisa Luz Távora.

Por meio do incremento da pós-graduação, vivido na Era Lula (2003 – 2016) no Brasil, outros trabalhos acadêmicos foram sendo produzidos sobre Victor Meirelles, com uma ênfase diferenciada daquela ocorrida no século XX. Como exemplo, tem-se a tese de doutorado de Mário César Coelho, defendida em 2007, na Universidade Federal de Santa Catarina no Programa de Pós-graduação em História, sob o título “Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles – aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade”. Orientado pelos professores

³⁹ O desenho que consta na página 81 do catálogo, acompanhado da seguinte legenda “Estudo de traje italiano, clrca 1854 – 1856, grafite sobre papel, 30,9 x 19 cm”, nunca foi visualizado nas pesquisas dos acervos dos museus Victor Meirelles e MNBA em 2017. Nem a versão do mesmo colorido foi identificada. Logo, considera-se que, na ocasião, tal desenho estivesse emprestado a outro acervo ou pertença à outra coleção, apesar de constar como tal na legenda agregada à ilustração.

Maria Bernardete Ramos Flores e Jacques Lenhardt, a tese aborda um tema da produção de Meirelles que pouco tinha saído das lamentações sobre a perda dos originais.

A tese associa a produção dos Panoramas por Victor Meirelles à introdução no Brasil de “uma modernidade ligada às Exposições Universais” (COELHO, 2007, p. vii), cujo mote estava no entretenimento do público, sua educação para o mundo da imagem. O autor relaciona as questões políticas da identificação de Meirelles com a Monarquia e as demandas republicanas de memória nacional como o fator determinante pela não preservação da obra, assim como a decadência da arte dos panoramas quando da expansão do cinema. Coelho também atribuiu a Victor Meirelles o lugar de “maior representante brasileiro” da arte dos panoramas.

Em sete capítulos, ao longo de 211 páginas, o leitor da tese de Mário César Coelho se informa e reflete sobre a história de desenvolvimento do gênero, do processo de filiação de Meirelles a ele por um viés de sensibilidade e preferência desenvolvidas desde a pintura de 1847 “Uma visão de Nossa Senhora do Desterro”⁴⁰. Percorre, igualmente, a trajetória de criação e difusão dos panoramas realizados desde 1888 em Bruxelas, conhecendo em detalhes os “Panorama da cidade do Rio de Janeiro” (1889), “Panorama da Entrada da esquadra legal na revolta da armada: ruínas da Fortaleza de Villegaignon” (1894) e “Panorama do Descobrimento do Brasil” (1900). Ao final, o leitor se depara com a discussão das questões políticas que se mobilizaram para compreender o pequeno apoio à obra no contexto republicano e, mesmo, a sua perda causada pelo abandono e péssima conservação.

Ricamente documentado com fotos de época, anúncio de jornais, bibliografias de pouco acesso, documentos públicos relativos às tramitações para realização das rotundas e panoramas, entre outros, a tese constrói uma narrativa sobre a produção de Meirelles e sua articulação histórica com a sociedade em que viveu que, igualmente, como outros trabalhos do século XXI, ultrapassa a exaltação do pintor catarinense como um “incompreendido”, cuja morte, num dia de carnaval, ecoaria simbolicamente o insucesso da “última fase”.

Como em todos os trabalhos arrolados, o leitor não deixa de ler frases que impressionam os sentidos e associam a humanidade dele a do protagonista do estudo, como nessa: “Meirelles foi um pintor de Panoramas porque também foi um pintor de detalhes” (COELHO, 2007, p. 173) e especialmente, nas últimas páginas, quando é tratado dos trâmites dos Panoramas para deixar a Quinta da Boa Vista e encontrar algum acervo que os aceitasse. Nesse ponto da argumentação, a imagem dos “caixões”, citada nas correspondências trocadas entre as autoridades para falar da obra, é fartamente utilizada e mesmo subtítulos como obituário e luto são concebidos. Inclusive, a morte de Delaroché, após ter sido indicado a Meirelles, foi trazida por Coelho para finalizar sua tese entre outros argumentos sombrios como “Em alguns momentos de sua carreira, Meirelles parece ter sido

⁴⁰ Consideração que faz lembrar os argumentos de José Boiteaux em 1929.

um pintor enlutado. O sentimento de melancolia, o tema da morte, atravessou diferentes fases da vida do artista em várias obras” (COELHO, 2007, p.202).

Porém, a riqueza documental e a busca por compor uma reflexão articulada com um contexto histórico e premissas teóricas, como a modernidade e o espetáculo num Brasil republicano, fazem o trabalho de 2007 reacender uma admiração pelo pintor que dissolve sua humanidade na obra derradeira.

Textos para catálogos, artigos e glosas enciclopédicas, contendo narrativas sobre Victor Meirelles, são dezenas no século XXI, assim como dissertações e teses que tangenciam o trabalho dele por meio de temática específica, como, por exemplo, a dissertação de Isis Pimentel de Castro, intitulada “Os pintores de história – a relação entre arte e história através das telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles” (2007)⁴¹. A dissertação de Castro, como outros trabalhos, tem em comum os pressupostos acadêmicos da pesquisa contemporânea, centrando-se sobre as obras, sem enfatizar o autor como uma particularidade autônoma e fonte de interpretação do tema estudado.

Para concluir esse levantamento crítico das narrativas sobre a vida e obra de Meirelles, tem-se que incluir a própria obra que serviu de fio condutor na coleta dos materiais pesquisados e o mais recente, publicado em 2014, de Terezinha Franz.

Em 2009, o livro “Victor Meirelles - Novas leituras”, foi organizado por Maria Inez Turazzi, e com a participação de diversos autores, todos pesquisadores de um projeto interinstitucional iniciado em 2006. O citado projeto foi intitulado “Victor Meirelles – Memória e Documentação”, abreviado como Projeto VM – MD. Segundo Lourdes Rossetto na apresentação do livro, o objetivo do projeto foi o “de recuperar informações e pesquisar testemunhos documentais que identificassem e traduzissem a expressão contextual da vida e da obra do artista Victor Meirelles” (ROSSETTO, 2009, p. 12). Também, propunham os idealizadores do projeto “divulgar essas fontes para o estudo e o conhecimento e, simultaneamente, difundir um dos mais importantes acervos do patrimônio cultural brasileiro”, ou seja, cem anos depois da morte do pintor catarinense e após a renovação da pesquisa acadêmica no campo das artes por novas concepções e fundamentos teóricos, descentralizando o heroísmo do autor para a compreensão de sua obra, as instituições museológicas organizaram importante esforço de pesquisa, para que “novas leituras” fossem promovidas sobre a produção de Victor Meirelles.

Financiado por edital específico da Petrobrás, o projeto, que alimentou o livro publicado em 2009, consistiu na “catalogação da obra completa do artista Victor Meirelles, de todas as suas criações e produção intelectual”. Igualmente, destacou Lourdes Rossetto que o projeto realizou “pesquisa visual, histórica e crítica, específica sobre os acervos reunidos, tanto em coleções públicas como particulares, no Brasil e no exterior”. Mediante essa ação de investigação, que visou

41 CASTRO, Isis Pimentel de. *Os Pintores de História. A relação entre arte e história através das telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp056859.pdf>>. Acesso em: 05/09/2020.

à implantação de um Banco de Dados e Imagens (BDI), todos os levantamentos, pesquisa documental, reprodução fotográfica dos documentos escritos e iconográficos pesquisados ficariam disponíveis ao público. Todavia, mesmo que a autora da apresentação do livro afirme: “já disponibilizado no site do Museu desde dezembro de 2008”, a pesquisa documental realizada para este livro não usufruiu deste Banco de Dados, sendo possível apenas a pesquisa *in loco*⁴².

Independentemente dessa instabilidade na difusão dos dados contabilizados pelo projeto, motivo do livro, o texto da organizadora “Introdução, um patrimônio e suas leituras”, enquadra a produção e a própria biografia de Victor Meirelles na dimensão da patrimonialização dos bens culturais no contexto da história e da cultura brasileira. Nessa argumentação, fundamentou a importância dos esforços empreendidos pelo projeto VM - MD, bem como deixou evidenciado que as pranchas estudadas foram abarcadas no grande conjunto das produções secundárias do artista. De maneira dialética e inédita, Turazzi dimensionou a produção da memória social, das pretensões institucionais de compor um patrimônio histórico nacional por meio da vida e obra do pintor catarinense, colocando mesmo em evidência as alternâncias entre preservação e abandono da produção de Meirelles. Ao final, destaca os processos de digitalização de acervos e documentação por iniciativas, como SIMBA/DONATO, sistema de informações digitais implantado no Museu Nacional de Belas Artes e o DOCVIRT, de igual teor, e vinculado ao Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da UFRJ⁴³.

Oito pesquisadores colaboraram com o livro, desenvolvendo artigos que trataram de algum aspecto particular da produção de Meirelles. Jorge Coli⁴⁴ com “A linha e a mancha”, Sonia Gomes Pereira⁴⁵ com “Victor Meirelles e a Academia Imperial de Belas Artes”, Mônica F. B. Xexéo⁴⁶ com “Victor Meirelles – um desenhista singular”, Alba Carneiro Bielinski⁴⁷ com “O ‘Senhor do desenho’

42 A pesquisa foi realizada entre agosto de 2016 a abril de 2017 em pastas com centenas de folhas, muitas com anotações a lápis e cujas imagens fotográficas eram parciais ou inexistentes. O acesso a elas foi realizado, gentilmente, por meio de um pen drive contendo os arquivos digitais acervados no computador particular da instituição pelo funcionário responsável. Idem para o Museu Nacional de Belas Artes, cujo acervo precisou e precisa ser acessado fisicamente, cujos documentos digitais, de uso interno, não foram fornecidos à pesquisadora, apesar da necessidade deles. Logo, apesar do importante objetivo e valiosa contribuição que os resultados do projeto VM – MD poderia fornecer aos futuros pesquisadores, isso não se concretizou no acesso ao referido banco de dados.

43 A primeira base é exclusivamente de uso interno. Conheci-a por ter observado uma funcionária consultar a base após demanda durante a pesquisa das pranchas coloridas. Apesar de haver muitas demandas, a funcionária ocupada em me atender não mostrou disposição para contemplar todas. A base do Museu D. João VI é de acesso pela internet, contudo, sem a orientação recebida pela responsável do museu não teria compreendido como realizar a consulta. O sistema é apropriado para quem realiza treinamento específico.

44 Jorge Coli (1947-) é historiador da arte (1973), doutor em Filosofia (1990). Leciona na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

45 Sonia Gomes Pereira é museóloga (1967), doutora em comunicação e cultura (1992) e leciona na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes e UNIRIO.

46 Mônica Figueiredo Braunschweiger Xexéo é mestre em Artes Visuais e Diretora do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

47 Alba Carneiro Bielinski é Professora de Educação Artística / Colégio Estadual Pedro Álvares Cabral e historiadora e membro da Diretoria da Sociedade Propagadora das Belas Artes.

no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro”, Maria de Fátima Moraes Argon⁴⁸ com “O mestre de pintura da Princesa Regente”, Mário César Coelho⁴⁹ com “Victor Meirelles e a empresa de panoramas”, Renata Santos⁵⁰ com “*A Primeira Missa* e a reprodutibilidade da imagem: um estudo de caso” e, por fim, Paulo Roberto de Oliveira Reis⁵¹ em “Paisagens, paisagens”. O livro ainda se encontra enriquecido com quatro apêndices: “Cronologia”, organizado por Leticia Bauer⁵², “Victor Meirelles nas exposições da Academia Imperial de Belas Artes (1846 – 1884)”, no qual são listados as obras e trabalhos expostos, organizado por Ângela Maria Pinto da Silva e, concluindo, um levantamento bibliográfico geral: “Bibliografia sobre Victor Meirelles”, o que acrescenta alguns títulos e despreza outros daqueles levantados por Donato Mello Jr. em 1982, como comentado no início do capítulo.

Todos os autores, pelos vieses de suas temáticas de estudos, indicam uma abordagem mais problematizada da produção de Victor Meirelles, inclusive, porque todos os textos desdobraram-se de trabalhos acadêmicos de maior densidade e farta pesquisa documental. Ainda assim, reverbera aqui e acolá, como nos textos de outrora, certa adoração à imagem de Meirelles.

O último trabalho que se cita aqui é uma biografia propriamente dita, a única deste século XXI. Com o título “Victor Meirelles: biografia e legado artístico”, a professora Teresinha Sueli Franz publicou, em 2014, um trabalho final de sua carreira de professora e pesquisadora em artes. Durante seu Mestrado em Arte na Universidade Federal do Paraná (1996) e em seu Doutorado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona (2001), Franz teve como temática de estudos o pintor catarinense, porém, pelo viés, especialmente, da educação em artes, tendo publicado dois livros e alguns artigos a respeito. Declarou a autora que “em novembro de 2009, passado um ano da aposentadoria (...) decidi esboçar o projeto da pesquisa que resultou neste livro. Era um desejo antigo conhecer melhor Victor Meirelles de Lima” (FRANZ, 2014, p. 293).

Diferente de outras biografias, Teresinha Franz determinou para si a busca por documentação original e investigação pormenorizada de todos os aspectos e detalhes da vida de Meirelles. “Embora com apoio, de alguma forma, em antigas biografias do artista, minha meta sempre foi rever informações já publicadas, acrescentando a elas outras que se perderam no tempo” (IDEM). Em quatro capítulos, a autora presta informações que encontrou em sites de genealogia, pois remontou aos antepassados e sucessores indiretos da família Meirelles de Lima, e também documentos primários de arquivos históricos do século XIX, como os eclesiásticos, cartoriais, em museus de arte e, inclusive, em jornais da Hemeroteca

48 Maria de Fátima Moraes Argon (1960-) é historiadora, arquivista e pesquisadora do Instituto Histórico de Petrópolis.

49 Mário César Coelho é arquiteto, doutor em História (2007) e professor na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

50 Renata Santos é historiadora, doutora em História Social (2008) e pesquisadora do IPHAN.

51 Paulo Roberto de Oliveira Reis é licenciado em Artes Plásticas e doutor em História (2004), leciona no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná.

52 Leticia Brandt Bauer é historiadora, doutora em história e é diretora do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/ SMC/ PMPA.

Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional. Igualmente, Franz viajou para Buenos Aires em julho de 2010 para saber mais sobre Mariano Moreno e manteve contato intenso com o Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade da Universidade do Porto, assim como com o Arquivo da Academia Real da Marinha e Comércio e com o genealogista e antropólogo Gonçalo Ferreira da Silva, tudo sediado na cidade do Porto, a fim de saber sobre o pai do pintor catarinense e seus primos portugueses. Ao Rio de Janeiro e suas diferentes instâncias cartoriais e museológicas, Teresinha Franz fez dezenas de visitas e inquirições para remontar a vida, contatos e amizades de Victor Meirelles de Lima. Enfim, a lista de instituições pesquisadas é longa, ocupando dezenas de linhas em seus agradecimentos.

Realizando um detalhado e rico mapa genealógico e de convívio de Meirelles com os seus contemporâneos, Franz invalida a ideia consolidada ao longo do tempo, da infância pobre do menino Víctor Meirelles. Ao terminar o livro ela afirma: "A partir da investigação aqui realizada, coloco em dúvida o velho mito de que Víctor Meirelles de Lima, em algum tempo de sua vida em Desterro, estivesse entre os realmente pobres de seu tempo" (FRANZ, 2014, p. 560). Todavia, a pesquisa minuciosa também a levou a considerar que a imagem do Meirelles triste, acanhado e abandonado, após 1888, deveria ser preservada, ainda mais quando a vida de "solidão" é apontada pelas datas de falecimento de seus entes queridos: pai em 1853, a mãe em 1889, o único irmão Virgílio em 1897, seguido do parente próximo Valeriano semanas após, ainda o tio João José em 1889 e para completar as razões da tristeza: "Sua Flávia o deixara havia tempo! Estas perdas podem ter contribuído para a tão comentada tristeza e as doenças que lhe amargaram os últimos anos" (FRANZ, 2014, p. 263).

Assim, ao longo das quase 300 páginas, o livro de Terezinha Franz foi construído com o mote de que "os novos dados aqui apresentados, possibilitem fazer novas relações entre a vida e a obra de Víctor Meirelles. Porque definitivamente, quanto mais conhecemos a biografia de um artista, melhor compreendemos sua obra" (FRANZ, 2014, p.11).

Após esse longo périplo, quase tão grande quanto aquele imaginado por Cristóvão Colombo, quando supôs que chegaria às costas da Ásia seguindo pelo Leste, apenas se teve acesso a uma publicação que se dedicou integralmente ao Estudo de Trajes Italianos de Víctor Meirelles. Trata-se do catálogo da Exposição com título homônimo, realizada em 2006, de 18 de agosto a 06 de outubro, nas dependências do Museu Victor Meirelles. Com o acervo existente e empréstimo de um grande colecionador local, a exposição foi inteiramente dedicada ao trabalho desenvolvido pelo artista a partir dos trajes nomeados italianos, assim descrito:

Esta exposição é composta de 20 obras sobre papel, todas produto de sua fase de aprendizado em pensionato na Itália, de 1853-56. Trata-se de um conjunto de obras da brilhante trajetória de Víctor Meirelles que buscou, sobretudo, na

vida, retratar os aspectos que ela toma à sua volta – os objetos de uso, os trajes e as pessoas que ali se reúnem (ROSSETTO, 2006, p. 5).

A data da exposição justificou-se pelos 174 anos de nascimento do artista e pelos 150 anos de criação do conjunto de obras, segundo a datação atribuída.

Com textos firmados na experimentação sensível dos desenhos e sem profundas preocupações históricas ou de problematizações sobre datação, nomeação ou conteúdo pictórico, o catálogo conta com a contribuição de Charles Narloch, “artista visual e curador independente” (p.9), Raul Antelo, “doutor em Literatura Brasileira” (p. 22) e Fernando Lindote, “artista e curador” (p. 29). Intercalando cada texto, foram distribuídas as reproduções fotográficas das 20 pranchas expostas.

Assim, após 150 anos de existência, de perdas irreparáveis em muitas pranchas que, certamente, estavam em meio aos “vermes e ratos (...) com furos e buracos, devido ao abandono injustificável nos porões da Escola”, tal como registrou Donato (1982, p. 89), uma publicação dedicou-se a tratar das aquarelas e óleos produzidos por Meirelles em seu tempo de pensionista brasileiro na Itália.

E, neste 2020, ano que figurará em todos os livros didáticos de história dos próximos séculos e na memória de quantos sobreviverem à pandemia do COVID-19 e ao pandemônio do governo de extrema direita que se expande mundialmente, a pesquisa iniciada em 2016 é a primeira que se debruçou, exclusivamente, sobre o conjunto das pranchas de Victor Meirelles intituladas “Estudo de Trajes Italianos”.

Enfim, percorrendo um caminho distinto daquele que foi imaginado, quando se definiram os critérios metodológicos de desenvolver esse debate, chega-se às últimas linhas falando mais dos biógrafos e exposições do que do artista, mote de todos os trabalhos. Depois de tantas páginas, pode-se pensar que a biografia de Victor Meirelles se perdeu ao enumerar todas essas produções bibliográficas, artigos jornalísticos e exposições. Porém, cabe a pergunta: existe uma biografia dele sem toda a memória construída sobre o artista catarinense?

A experiência de vida das 7 décadas vividas por Meirelles não pode ser apreendida por nenhum texto escrito ou exposição realizada, como não se pode realizar essa façanha de qualquer outra vida. Todavia, diferente de uma vida sem porta-vozes, a biografia de Victor Meirelles só pode ser compreendida mediante a memória social e histórica que se construiu sobre o pintor catarinense após estes outros 110⁵³ anos posteriores a sua morte.

Da existência real, alguns vestígios palpáveis: data de nascimento e morte, alguns outros tantos documentos que Franz meticulosamente elencou. A partir dos rastros, sobem pequenos flashes que são percebidos e considerados mediante uma contaminação inesgotável de ditos e escritos.

Victor Meirelles de Lima, filho de Antônio e Maria Conceição, nascido em 18 de agosto de 1832 na antiga Desterro, não sobreviveu e nem tudo que viveu

53 Considera-se a obra de Teresinha Franz como a data limite desse estudo, sem contemplar a própria escrita desse livro.

foi registrado, como de nenhum ser seria ou será. Todavia, o Victor Meirelles de Duque Estrada, de Adalberto Matos, de Parreiras e muito mais de Carlos Rubens, mas também de Proença e Elza Peixoto e, mais recentemente, de Teresinha Franz, foram se retroalimentando, quase como num processo de mitose celular⁵⁴, se multiplicando, sobrevivendo e, dessa sobrevivência, foi garantida a conservação e permanência das pranchas que ocupam os pensamentos e reflexões deste texto.

Ao terminar esse item, uma certeza, não se pode dizer “quem foi” Victor Meirelles, porém se oferecem muitas possibilidades de pensar como se revestiram de sentidos as narrativas sobre o pintor histórico brasileiro Victor Meirelles.

54 A mitose é um tipo de divisão celular, na qual uma célula (célula-mãe) divide-se e dá origem a duas células-filhas, cada uma com um conjunto cromossômico idêntico ao da mãe. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/biologia/mitose.htm>>. Acesso em: 06/09/2020.



Victor Meirelles. MVM 03, 1854/1856.
Aquarela sobre papel. 29,0 x 19,5 cm retangular. Florianópolis.
Coleção MVM/IBRAM



Victor Meirelles. MVM 010, 1854/1856.
Aquarela sobre papel. 26 x 20,1 cm retangular. Florianópolis.
Coleção MVM/IBRAM



Victor Meirelles. MVM 07, "esposa d'Almeida". 1854/1856.
Aquarela sobre papel. 28,3 x 21,0 cm retangular.
Florianópolis.



Victor Meirelles. MVM 010, 1854/1856.
Aquarela sobre papel. 26 x 20,1 cm retangular.
Florianópolis.
Coleção MVM/IBRAM



Victor Meirelles. MVM 050, 1854/1856.
Óleo sobre papel. 20,9 x 16,6 cm retangular.
Florianópolis.
Coleção MVM/IBRAM



Victor Meirelles. MVM 051, 1854/1856.
Aquarela sobre papel. 27,4 x 20,2 cm retangular.
Florianópolis.
Coleção MVM/IBRAM



Victor Meirelles. MVM 053, 1854/1856.
Aquarela sobre papel. 28 x 21 cm retangular.
Florianópolis.
Coleção MVM/IBRAM



Victor Meirelles. MVM 054, 1854/1856.
Aquarela sobre papel. 30,7 x 21,2 cm retangular.
Florianópolis.
Coleção MVM/IBRAM



Victor Meirelles. MVM 060, 1854/1856.
Aquarela sobre papel. 28,6 x 20,7 cm retangular. Florianópolis.
Coleção MVM/IBRAM



Victor Meirelles. CP 07, "21 dicembr 52". 1852.
34,1 x 23,5 cm retangular. Florianópolis.
Coleção Particular



Victor Meirelles. CP 010, 1854.
Aquarela sobre papel. 33,1 x 23,6 cm
retangular. Florianópolis.
Coleção Particular



Victor Meirelles. CO 012. "Spoza d'Alvito", 1854.
Aquarela sobre papel. 33,6 x 23,2 cm retangular.
Florianópolis.
Coleção Particular



Victor Meirelles. CP 01, "da Ilha Ischia". "em 1854".
Aquarela sobre papel colado em cartão. 13,3 cm redonda.
Florianópolis.
Coleção MVM/IBRAM



Victor Meirelles. MVM 065, 1854.
Aquarela sobre papel. 13 cm (diâmetro) circular. Florianópolis.
Coleção MVM/IBRAM



Victor Meirelles. MNBA 1576.
Estudo de traje italiano, circa 1854/1856. Óleo sobre papel. 27,5 x 22,3
cm. Rio de Janeiro.
Coleção MNBA/IBRAM/MT



Victor Meirelles. MNBA 10352.
Estudo de traje italiano, circa 1854/1856. Óleo sobre papel. 27,5 x 22,3 cm.
Rio de Janeiro.
Coleção MNBA/IBRAM/MT



Victor Meirelles. MNBA 10353.
Estudo de traje italiano, circa 1854/1856. Óleo
sobre papel. 25,0 x 217,3 cm. Rio de Janeiro.
Coleção MNBA/IBRAM/MT

Rastros de manchas



Capítulo 4

Rastros de manchas: os trajes italianos de Meirelles em pranchas coloridas

O Estudo de Trajes Italianos, realizado por Victor Meirelles entre 1853 e 1856, consiste numa coleção extensa, ainda pouco estudada e quase desconhecida do público admirador da produção pictórica do século XIX, no Brasil ou no mundo. Apesar da consagração de Victor Meirelles na pinacoteca brasileira, nenhum estudo aprofundado sobre a coleção de “Estudos de Trajes Italianos” foi produzido. Como mencionado no capítulo anterior, ao longo dos anos, as biografias e críticas de arte foram desenvolvidas sobre a produção e vida de Meirelles, porém em poucas ocasiões as pranchas foram analisadas, a despeito de estarem quase sempre presentes em exposições e catálogos.

Num processo de desmontagem (DIDI-HUBERMAN, 2009), diferentes entradas serão utilizadas para caracterizar as pranchas em suas características físicas, pois, como numa dessecação, ao investigar cada detalhe muscular e visceral o legista pode identificar a *causa mortis*. Desse modo, o trabalho minucioso de desarranjar e rearranjar as informações contidas sobre as pranchas permite que elas sejam vistas por novos sentidos.

O processo dessa investigação começou em 2016, quando da preparação do projeto de pós-doutoramento, sobre o acervo parcial do Museu Victor Meirelles, como descrito na introdução. Teve continuidade nos anos seguintes, sempre contando com apoio de bolsistas de iniciação científica e com orientandas da pós-graduação¹. Nesse momento, novas revisões se realizam, pois, quanto mais se desmonta e remonta o objeto de pesquisa, mais ele provoca novas reflexões e modos de olhá-lo, assim como de se apreender a problemática que o atravessa.

Desse modo, num processo de caleidoscópio, organizaram-se duas grandes entradas que se subdividem em outros itens. Primeiramente, de um lado a coleção, resultante do agenciamento dos acervos, com seus registros, cujas

¹ Ver apêndice “Compilação das fichas catalográficas dos acervos pesquisados”.

presenças e ausências vão compondo possibilidades de encontro de sentidos, na temporalidade do presente que condiciona tempos distintos numa sistematização de permanentes agora. Por segundo, as “sobreviventes”: as pranchas, com suas manchas coloridas, contrastes entre o preenchido e o vazio, suas formas e inscrições, o que dá a ver, a fim de que se possa imaginar para ver o que nos olha.

No grupo desdobrado da coleção, estão arroladas a descrição e discussão dos dados relativos à quantidade, distribuição por acervos, denominação e origem da coleção (4.1.1); suas dimensões (4.1.2); suas técnicas (4.1.3) e autoria, datação, títulos e local de realização (4.1.4). Este último subitem se coloca como uma ponte entre o que é a materialidade palpável dos registros e rastros encontrados com o que se vê, perfilando balizas de sentidos e questionando delimitações sancionadas.

No grupo de subitens que se compôs a partir das pranchas, o olhar sensível se coloca, por evidências numéricas que levam às recorrências do conteúdo pictórico, ao encontro das intericonicidades do particular ao cultural e historicamente construído como expressão do gênero, da idade, da condição social e das práticas vestimentares. Parte-se da prancha em sua ambiência e objetos indicadores de condições sociais e identidade local (4.2.1); para o posicionamento da figura na folha e a postura em que está construída (4.2.2); segue para os tipos humanos representados quanto ao gênero e à faixa etária (4.2.3); para finalizar, com a tipologia de trajes, cores, formas e acessórios do vestuário representados (4.2.4).

4.1 A coleção

Para introduzir, rapidamente, esse item, é importante definir o que seja uma coleção. Nada mais adequado do que utilizar para esse intuito a própria autoridade internacional da área.

Segundo o Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, em sua obra “Conceitos-chave de Museologia”, coleção é:

De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. Para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo (ICOM, 2013, p. 32).

Dessa forma, as considerações abaixo partem da observação e análise desse conjunto de objeto materiais, as pranchas de “Estudos de Trajes Italianos”, tendo em mente que as instituições museológicas que as conservam foram responsáveis por reunir, classificar, selecionar e conservar, buscando formar um conjunto coerente e significativo com essas obras de Victor Meirelles.

Para acompanhar a leitura, sugere-se acessar por meio de seu celular o conteúdo do QR-Code, na dobra da capa, onde cada prancha se encontra devidamente identificada por seu código, como mencionado ao longo do texto, suas características físicas e demais dados catalográficos.

4.1.1 Quantidade, distribuição por acervos, denominação e origem da coleção

A coleção colorida que se conseguiu catalogar é constituída de 104 pranchas, sendo:

- 72 pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes, cuja identificação é feita pelas iniciais MNBA, seguida de cinco a quatro dígitos;
- 21 presentes no Museu Victor Meirelles, MVM, seguida de três dígitos e, por último;
- 11 Pranchas de propriedade de colecionadores particulares que o museu florianopolitano catalogou, identificadas com as letras CP, seguida de dois dígitos.

A denominação da coleção sofreu alterações ao longo do tempo, conforme o sistema de catalogação adotado. Foi, por vezes, chamada apenas de “estudos de trajes”, algumas de “estudo de traje feminino/masculino” e com maior frequência, foi denominada “estudo de traje italiano”.

Grande parte das pranchas catalogadas chegou aos acervos museológicos por doação ou concessão. A maioria foi doada diretamente pelo pintor na forma de seus “envios”² da época de pensionista, incorporada no acervo por serem utilizadas no ensino de pintura³ ou, posteriormente, por colecionadores. Houve, ainda, as adquiridas, pelo governo republicano, de seus herdeiros para os acervos públicos, ainda no começo do século XX e, por fim, por meio de comercialização, mais recentemente⁴.

2 Conforme a Notação 3702 (Museu D. João VI), em 10 de agosto de 1858, Victor Meirelles havia enviado 119 trabalhos, dentre estes são mencionados “21 estudos de tipos e trajes” (ver figura 1).

3 Conforme Notação 5567 (Museu D. João VI), na data de 29/02/1864, apresenta proposta de revisão do programa de estudos para os alunos do 1º e 2º ano, sendo que para estes estudantes mais avançados anotou: “pintando cabeças, troncos, academias, devendo além disto exercitarem-se no estudo de roupagens, e logo, que se acharem habilitados, na composição de quadros históricos [...]”. Possivelmente, para o dito estudo de roupagens, o professor Meirelles mostrasse seus próprios estudos para seus alunos.

4 Segundo depoimento de Lourdes Rossetto feito à pesquisadora em 2017 e atualizado em 2020, um embaixador brasileiro, residente na Áustria na década de 1990, acompanhando a comitiva do governador de Santa Catarina em visita ao país, reconheceu no material de propaganda do Estado, imagens semelhantes às obras que havia herdado do pai que, por sua vez, as tinha adquirido em Londres décadas atrás. Posteriormente, no começo de 2000, o embaixador veio morar no Rio de Janeiro e trouxe consigo vinte e cinco obras, entre elas pranchas de estudo de trajes, a fim de oferecê-las para outros colecionadores. Na ocasião, Lourdes Rossetto e Alcídio Mafra foram chamados ao Rio de Janeiro para fazer a análise do material oferecido e consultar o interesse do governo catarinense em adquirir a coleção. Das 25 peças, seis foram compradas por uma senhora, outras pelo Museu Nacional de Belas Artes e algumas pelo Museu Victor Meirelles. No ano de 2002 o embaixador veio a falecer e as filhas, suas herdeiras, doaram três pranchas ao MNBA no ano seguinte. As demais foram adquiridas por colecionadores particulares por meio da Leiloeira Pública Ângela Maltarollo, situada no Rio de Janeiro, em 2005.

Fig. 13: Notação 3702, 10 de agosto de 1858



Fonte: Museu Dom João VI. Acervo Digital "Avulsos", pasta 3701 – 3800, p. 3⁵.

Infelizmente, pelo preenchimento automatizado das atuais fichas catalográficas das pranchas, em 2008, transcritas dos livros tombos para o atual sistema eletrônico *Donato*, não se tem acesso aos processos detalhados da chegada de cada prancha em diferentes momentos de sua existência. Logo, para mapear sua circulação até chegar ao acervo em que se encontra atualmente, tornou-se indispensável buscar documentos que indiquem a existência dessas pranchas em algum momento. Tais documentos permitem as considerações abaixo.

Considerando o levantamento de Ângela Maria Pinto da Silva (ROSSETTO, 2009, pp 177 - 206) de todas as obras expostas pelo pintor, ainda em vida, observa-se a existência de estudos de trajes desde 1859, como quando assim estava indicado no catálogo: "4. Todos os quadros designados com este algarismo, são estudos feitos pelo Sr. Victor em Roma" na listagem das obras expostas na "Secretaria, Biblioteca e Sala de Sessões da Academia", e, ainda, na mesma exposição, na "Sala no. 6 – Trabalhos a óleo executados na Europa por diversos pensionistas da Academia", tem-se abaixo, novamente, o n. 4 como a indicar "todos os painéis designados com este algarismo são pequenos estudos de trajes, pelo Sr. Victor".

⁵ Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaovI&pasta=Avulsos&pesq=pasta%203701&pagfis=45088>>. Acesso em: 13/10/2020.

No catálogo de 1860, iguais observações se encontram, inclusive para as mesmas salas. Na exposição de 1862, ainda constaram os quadros feitos em Roma, sob o n. 4, na sala das sessões, porém não mais os estudos de trajes na sala 6. Os estudos de trajes voltaram a constar na exposição da "Academia das Bellas Artes" de 1879, adquirindo numeração própria que vai de 295 a 299, 301 a 304, 307 a 311, 314 a 317, simplesmente chamados de "Estudo de trajes" e expostos na Pinacoteca, sob o título "Coleção de quadros nacionais formando a escola Brasileira". Em 1884, na primeira sala em que constava "Combate Naval de Riachuelo" havia, sob o n. 293 "Camponesa italiana" e, na 2ª sala, organizada na "Galeria Ocidental", ao lado de "Primeira Batalha dos Guararapes" encontravam-se sob os números 339 a 344, 346 a 349, 352 a 356 e 359 a 362, "Estudos de trajes". Logo, essas pranchas, cuja numeração atual em nada correspondem, pertenciam desde o século XIX ao Museu Nacional de Belas Artes. Porém, mesmo considerando que nenhuma delas tenha sido exposta repetidamente, o que é improvável, a soma delas perfaz apenas: 38. Quanto às demais, para alcançar o total de 72 existentes, poucas informações se têm para conhecer a forma de aquisição.

Conforme documentos arquivados no Museu D. João VI⁶, em ofício de 25 de julho de 1924, Augusto Bracet, ex-pensionista, menciona que, no ano de 1923, a Escola Nacional de Belas Artes havia adquirido "alguns trabalhos de Victor Meirelles". Quais foram os trabalhos adquiridos e quantos destes eram as pranchas de estudos italianos, não se conseguiu documento adequado para responder.

Igualmente, em 27 de setembro de 1919, o restaurador e conservador da Escola de Belas Artes, o catarinense Sebastião Vieira Fernandes, lista os trabalhos que se encontravam na sala de restauração e, dentre eles, no quinto item está citado "Dois estudos de mulheres italianas" e, mais abaixo "Nove pastas com aquarela e desenhos", sendo que, ao lado destes, em tinta azul e com outra caligrafia está anotado: "Quantos?".

Segundo o documento, esses trabalhos estavam registrados com a data de 09 de setembro de 1903, ou seja, posterior à morte do pintor e, possivelmente, tenham sido doados pela viúva, senhora Rozália Cândida de Fraga Ferreira França de Lima, falecida em dezembro do mesmo ano de Meirelles.

Nas fichas catalográficas não há registros sobre a origem das pranchas, se foram adquiridas em 1923 ou recebidas por doação em setembro de 1903, ou em outra data.

Em anotações realizadas por museólogos, em material encontrado no Museu Victor Meirelles, em 2016, tem-se a informação de que as MNBA 10366/MVM 035 e a 10367/MVM 036 foram doadas, em 1968, pelo senhor Armando Navarro da Costa ao Museu Nacional de Belas Artes, com molduras requintadas que ainda se encontram nelas. Posteriormente, foram transferidas para o Museu Victor Meirelles, em 23 de novembro de 1984.

6 Avulsos 4701 a 4800. P. 142, sob o número 4772.

Fig. 14: Fac-símile da Carta enviada ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, em 27/09/1919, por Sebastião Fernandes.



Fonte: Museu Dom João VI. Acervo Digital "Avulsos", pasta 5501 – 5600, p. 234⁷.

Contudo, nas nove pastas de aquarelas e desenhos, indicadas por Sebastião Fernandes, pode-se cogitar a existência de muitas dessas imagens ditas "italianas"⁸.

Segundo Argeu Guimarães, as referidas pastas continham mais de 300 trabalhos que foram "recuperados e inventariados finalmente, com algumas perdas" por Donato Melo Junior (apud FRANZ, 2014, p. 172).

Novas incógnitas se fazem diante das 21 pranchas do museu florianopolitano. Quinze das pertencentes ao Museu Victor Meirelles foram concedidas pelo Museu Nacional de Belas Artes em 1951, quando da criação da Casa de Victor Meirelles, e doadas em definitivo em 2017. Em outros momentos, mais três obras foram cedidas. Destas, duas foram doadas ao MNBA por Armando Navarro da Costa em 1968 e, posteriormente, em 12/08/1982 para o MVM. São elas: as 035 e 036. Algumas das pranchas que possuíram registro no MNBA vieram

⁷ Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.asp?bib=MuseuDomJoaoVI&pasta=Avulsos&pesq=pasta%203701&pagfis=54374>>. Acesso em: 13/10/2020.

⁸ Pelo nome indicado na listagem de 1919 realizada por Sebastião Fernandes, identificam-se, no catálogo "50 anos do Museu Victor Meirelles" (2002), as obras seguintes: Barranco (p. 81) e "estudo para Batalha dos Guararapes: Felipe camarão" (p. 79);

num momento posterior, porém não há indicação precisa de qual seria. As outras três pranchas somaram-se ao acervo por doação e aquisição mais recentes.

Sabe-se por matéria jornalística⁹, que a prancha MVM 179 resultou de uma doação de colecionadora local, em julho de 2012. A ficha catalográfica da MVM 066 contém o seguinte registro em folhas analisadas no acervo físico “aquisição (mesmo lote)” e noutro campo “Foi adquirida pelo IPHAN/11ª SR”, sem outros detalhes. Cogita-se ter sido a transação comercial realizada entre IPHAN e herdeiras do embaixador citado em nota de rodapé anterior. Igualmente, se supõe que a MVM 065 foi adquirida no mesmo lote por ser semelhante à outra adquirida por colecionadores particulares, na mesma época, e não possui indicação de registro no MNBA, anteriormente. Assim, das seis pranchas do Museu Victor Meirelles, duas foram adquiridas no começo dos anos 2000 e uma foi doada, juntando-se, assim, essas três às outras dezoito provenientes do MNBA.

Por último, as pranchas dos colecionadores particulares, nas fichas de catalogação produzida pelo Museu Victor Meirelles, não constam indicações das ocasiões e leilões em que foram adquiridas, salvo duas, cuja aquisição se deu numa casa leiloeira carioca, em 2004 e são provenientes da herança do mesmo embaixador, conforme relato de Lourdes Rossetto.

As perdas de desenhos e outros trabalhos comentados por Argeu Guimarães, sem dúvida, apontam que as 104 pranchas coloridas estudadas são uma parcela da produção de Meirelles sobre estes estudos de trajes italianos. Quantas estariam tão deterioradas em sua estrutura de celulose que não puderam mesmo ser recuperadas? Quantas foram vendidas, presenteadas pela viúva, pelos herdeiros e mesmo por Meirelles ao longo de sua vida? Essas e outras questões dão indícios de que a coleção não está completa e as pranchas estudadas tiveram idas e vindas até chegarem onde se encontram.

Muitas delas trazem marcas e deixam rastros, como tonalidades distintas nas bordas do papel, indicando que molduras um dia lhe foram postas (MNBA 1613, 1589), outras, além das marcas do papel, o registro de restauração informa a existência de moldura que somente em 1994 foram retiradas como (MVM 03, 04, 06, 09 e 60¹⁰). Ainda, algumas possuem, em determinados pontos, manchas que sinalizam que as folhas foram coladas em outras estruturas (MVM 008, MNBA 1579). Há vincos no papel que apontam dobraduras (MVM 10); outras com rasgos demonstram sua manipulação constante (MNBA 1610, 1585, 1598); e até quadriculados (CP 11¹¹) para o devido aprendizado da transferência e redesenho.

9 No dia 14 de agosto de 2012, a historiadora Sara Regina Poyares dos Reis realizou a doação de duas obras de coleção particular ao MVM, a pintura Estudo de Traje Italiano, de Victor Meirelles, e outra, sem título, de autoria de um de seus alunos, Oscar Pereira da Silva. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/em-florianopolis-museu-victor-meirelles-recebe-doacao-de-obras-de-arte/>>. Acesso em: 06/09/2020.

10 A MVM 060 tem anotado que havia vidro e moldura, ambos retirados em 1994.

11 São 8 linhas e 2 colunas desenhadas com régua para a composição do quadriculado.

4.1.2 Dimensões

Em relação às dimensões, das pranchas dos museus, o que predomina é a irregularidade do papel, sendo a altura variável entre 34 cm (MVM 036) a 22,5 (MNBA 1581); as verticais e retangulares, medidas a partir dos dois extremos da variação, a frequência maior está em torno dos 28 cm de altura. Há uma exceção dentre as verticais, a MNBA 1627, que traz uma cabeça masculina com um forte indício de se tratar de figurino, cuja altura é de 42 cm.

Algo que se destaca é o fato de as pranchas de colecionadores serem regularmente maiores, medindo entre 36,6 (CP 03) a 30,4 (CP 08).

Se considerar a dimensão de comprimento, a mais estreita é também a menor de altura, tendo 15 cm de largura (MNBA 1581). No outro extremo, a mais larga tem 26,5 (MNBA 1617). A maioria tem entre 21 a 23 cm, como por exemplo, a MNBA 1578 que possui 28,0 x 21,0 cm em suas dimensões retangulares.

Há duas pranchas desenvolvidas na horizontal, a MNBA 1579, com 22,0 x 29,6 cm e a MNBA 10359, com 18,5 x 28,0 cm. Igualmente, em formato diferenciado, têm-se as redondas e ovais.

São as de formato redondo a MVM 065 com 13 cm de diâmetro e a CP 01 com 13,3 de diâmetro. Com formato oval há a MVM 066 com 14,0 x 11, a MVM 050 com 25,5 x 10, 2 cm e a MNBA 10361 com 29,2 x 21,7 cm.

Essas duas últimas pranchas citadas são curiosas. Somente ao longo da pesquisa observaram-se os rastros de seu formato diferenciado. Como as medidas anotadas nas fichas catalográficas sugerem formatos retangulares não se foi capaz de atentar aos detalhes. Contudo, ao se analisar o fundo das mesmas, identificou-se uma forma oval que delimita a figura representada, cujos membros inferiores são parcialmente desenhados. Enquanto a MVM 050 tem um círculo de menor ovulação em tom azulado a MNBA 10361 possui um círculo ovalado em tom verde que delimitou a representação da figura feminina, sentada, até abaixo dos joelhos. Como ela se encontra emoldurada com travessas de madeira ordinária de 1 cm, pouco resta a ser observado dos cantos amarelos do papel que, acima e abaixo deixam entrever o limite ente o pintado e aquilo que um dia foi cortado tanto do fundo esverdeado, como do papel que o delimitava. A prancha MVM 050 traz uma figura feminina representada parcialmente de costas. O desenho é interrompido na altura dos quadris pela margem do círculo azulado que a emoldura. Admiradores do passado consideraram por bem recortar os cantos, de modo a transformar a prancha retangular em um octógono irregular nos tamanhos e linhas produzidas pela tesoura atrevida. Algo semelhante ocorreu com a 10361, cuja moldura de madeira impede visualizar.

Essas dimensões especiais, num conjunto majoritariamente de pranchas retangulares, indicam a produção para fins comerciais e uma demanda popular

para se produzir imagens em formato de camafeus para decoração doméstica¹². Além disso, três entre as cinco foram adquiridas na mesma época: para duas têm-se informações exatas a respeito das transações comerciais; para as outras três, apenas suspeitas. Caso não existisse a moldura de madeira na prancha do MNBA ou o número original na MVM 50, consideraria-se igualmente que essas obras faziam parte do espólio do embaixador, como as demais pertenceram. De qualquer forma, as pranchas de formato diferenciado tiveram um longo périplo entre livreiros, paredes decorativas e leilões, até chegar aonde se encontram hoje.

Fig. 15: Pranchas em formatos especiais



Fonte: Coleção Museu Victor Meirelles/IBRAM/Ministério do Turismo¹³. Composição de Vílma Lago, 2020.

¹² Sobre isso, ver: MORAIS, Rui. *As gemas e os camafeus: da Antiguidade à época moderna*. *Humanitas*. Vol. 63 (2011). Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/gemas_e_os_camafeus_da_antiguidade_%C3%A0_%C3%A9poca_moderna>. Acesso em: 30/09/2020.

Também, ver: CASTRO, Susana Marília Magalhães Ferreira de. *Gemas e Camafeus da Época Moderna do Museu Nacional Soares dos Reis*. Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/35973>>. Acesso em: 30/09/2020.

¹³ As imagens em composição presentes ao longo do livro conterão apenas a nomeação da prancha. Para informações mais detalhadas a respeito de cada obra, verificar arquivos disponíveis em QR Code. As legendas que se seguem dizem respeito à Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/Ministério do Turismo (MNBA/IBRAM/MT) e à Coleção Museu Victor Meirelles/IBRAM/Ministério do Turismo (MVM/IBRAM/MT).

4.1.3 Técnicas e materiais

Os materiais e técnicas são diversos, havendo a predominância da aplicação da aquarela e da pintura a óleo. São efetivamente 85 aquarelas, contra 19 pinturas a óleo. Há uma prancha que mistura aquarela e têmpera (MNBA 1623).

Tanto no uso da aquarela como da tinta a óleo, o material escolhido, preferencialmente para a execução, é papel: são 70 ocorrências que informam “aquarela sobre papel”; 12 para “aquarela sobre papel colado”. No uso de tinta a óleo sobre papel, encontram-se 13 vezes a combinação. Nas demais, 7 vezes o óleo foi aplicado sobre cartão (3x); sobre papel colado em madeira (2x); sobre madeira (1 x); e sobre tela (1x).

Logo, como se pode observar, a madeira e a tela foram materiais pouco explorados pelo pintor, e isso se deve ao tamanho dos trabalhos que se adequam bem ao papel, como também às questões relativas à facilidade de uso e acesso aos insumos. As mesmas questões de ordem prática se aplicam para compreender a predominância do uso da aquarela em detrimento do uso da tinta a óleo.

Márcia Almada fez um importante estudo a respeito do uso de matérias e técnicas por artistas, ou não, entre o século XVIII e XIX. Seu artigo “A mão, o olho e a matéria: reflexões sobre a identificação das técnicas e materiais da pintura em documentos históricos” muito auxiliou no desenvolvimento deste subtítulo. Segundo a autora, as tintas possuem, em suas composições, pigmentos e corantes que são misturados a um aglutinante (de origem animal ou vegetal) e que são diluídos, posteriormente, a um veículo aquoso ou oleoso (ALMADA, 2018, p. 11). Em sua preparação, os pigmentos passam por um processo de moagem, o qual garante diferentes características à tinta. Pigmentos mais finos são misturados de maneira mais homogênea ao aglutinante, proporcionando um brilho mais perceptível e necessitando de uma menor quantidade de aglutinante, para melhor cobertura.

A aquarela, como os manuais ensinam (PEREIRA, 2012): é uma tinta que possui como aglutinante, em geral, a goma-arábica, e é dissolvida em um veículo aquoso, o qual, após evaporação, deixa uma “lâmina” de coloração, marcada por sua transparência. Suas características permitem que o material escolhido como suporte não seja “encoberto”, como no caso da tinta a óleo, e sirva, inclusive, como base de luminosidade. As áreas claras são as primeiras a serem adicionadas, e, a partir da sobreposição de camadas e aplicação da tinta mais ou menos diluída em água, áreas mais escuras vão surgindo, criando efeitos diversos. Cores claras não se sobrepõem às escuras, o que faz com que sejam aplicadas de início, sendo reforçadas pela luminosidade do material de suporte. Devido à transparência, esboços prévios feitos com outros materiais, caso não apagados, podem aparecer mesmo após a aplicação da tinta, fator que oferece diversas possibilidades de combinações. Pinceladas ágeis e precisas são exigidas em seu manuseio, uma vez que a tinta possui rápida secagem. Porém, sua aplicação não impede novas

modificações, fazendo com que, mesmo após seca, uma camada possa ser transformada, à simples adição de água.

Conforme Márcia Almada, a pintura em aquarela foi considerada, durante muito tempo, como uma técnica secundária, ganhando maior destaque e desenvolvendo-se como gênero autônomo durante as últimas décadas do século XVIII e século XIX, nos quais artistas ao longo da Europa, ao realizarem seus périplos, utilizavam-na para representações e estudos de diversas questões das regiões visitadas, tais como: estudos relacionados à fauna e flora, paisagens ou representações de figuras humanas, fosse para trabalhos científicos, ou para composições artísticas mais idealizadas. Nessa época, fabricantes de materiais relacionados com a técnica passaram a produzir artigos mais diversificados, como a fábrica inglesa Whatman, que, na década de 1780, começou a produzir papéis específicos com diferentes texturas, e a Winsor & Newton que, em 1840, passou a realizar a moagem de pigmentos de forma industrial (ALMADA, 2018, p. 19). As tintas poderiam ser oferecidas prontas para o uso, em bastões, tubos ou pastilhas ou serem confeccionadas pelo próprio artista, utilizando pigmentos brutos, o que era mais comum até então, uma vez que os materiais industrializados tinham um custo significativo e de difícil acesso.

A tinta a óleo, por sua vez, é feita a partir de pigmentos ou corantes adicionados a um aglutinante oleoso, sobretudo óleos vegetais, como de linhaça. Sua composição faz com que a “secagem” (endurecimento da tinta) seja muito mais lenta, o que conduz sua preferência em trabalhos mais demorados, permitindo que o artista realize modificações e consertos com maior facilidade. Os compostos oleosos garantem características específicas à tinta a óleo, como brilho mais intenso, texturas macias e fluidas, bem como acabamentos bem detalhados. É uma técnica meticulosa e que requer tempo, podendo ser utilizada em suportes diversos, como madeira, telas em tecido e papel. Diferentemente da aquarela, na qual regiões mais claras são preparadas previamente para o escurecimento gradual, a tinta a óleo permite a sobreposição de cores de maneira perceptível, sendo cores mais claras aplicadas posteriormente, como em detalhes de brilho¹⁴.

A distinção desses materiais e das técnicas de pintura que eles exigem se relacionava ao valor artístico da obra e ao amadurecimento do artista. Também adquiriram valores mais subjetivos no contexto do Romantismo, cuja relação com a natureza incentivou quase “naturalmente” para o uso da aquarela.

Como afirma Márcia Almada:

A aquarela desenvolveu-se como gênero autônomo dentro da pintura a partir do século 18, propagada especialmente por artistas ingleses, que usavam a tinta em panoramas elaborados da natureza. No final do século, artistas de toda a Europa usavam a aquarela em paisagens decorativas, espécie de “cartão postal” com registros da natureza daqueles que viajavam pela Europa continental com grande interesse pelos Alpes. Essas representações da natureza requeriam

14 MUSÉE FABRE. Montpellier Agglomération, 2006. Disponível em: <<https://museefabre.montpellier3m.fr/pdf.php?filePath=var/storage/original/application/22337d7b1c5d01ada097da7f71d21087>>. Acesso em: 29/09/2020.

o status de pintura e demandavam molduras pesadas, como as da pintura a óleo. Assim, a aquarela se desenvolveu com programas intelectuais e critérios estéticos próprios, mas não se absteve de sua outra identidade de desenho.

A aquarela continuou, ainda, muito próxima da condição de desenho no século XIX, a despeito do "gênero autônomo" disposto pelos artistas no contexto do Romantismo. Assim, nas pranchas de Victor Meirelles, as diversas executadas com pintura a óleo obtinham um estatuto de obra artística em meio à coleção de "Estudo de trajes italianos".

4.1.4 Autoria, datação, títulos e local de realização

A autoria de Victor Meirelles para as pranchas que compõem a coleção nunca teve suspeita, a despeito da pouca presença de assinaturas nelas. Somente a encontramos em 03 delas (CP 01, MVM 179 e 66). De maneira discreta, no canto inferior, encontra-se a inscrição a lápis de "Victor", cuja caligrafia se assemelha à assinatura conhecida do artista.

As demais pranchas, a maioria, apesar da ausência de assinatura não destoam ao estilo do traço e nem na técnica da aquarela, com exceção de poucas, como as MNBA 1609 e 1603 cuja volumetria e proporção de corpo ficaram diferentes.

O momento de sua produção e datação exata, porém é um tanto controverso, tendo sido revisada recentemente pelo sistema catalográfico do Museu Nacional de Belas Artes. Todavia, nunca foi cogitado que Meirelles poderia ter produzido tais pranchas em época distinta, anterior ou posterior, a sua estada na Itália. A imprecisão se deve à ausência de data em 94,3%¹⁵ delas. Logo, é suposto, até o presente, que as pranchas tenham sido produzidas na Itália, a partir de julho de 1953 a início de 1857, já que o aceite dado pelo professor de pintura Léon Cogniet, da Escola de Belas Artes de Paris, está registrado em 05 de março de 1857¹⁶, assim como o desembarque em Havre do pintor brasileiro deu-se em junho de 1853¹⁷, tendo ele chegado a Roma, após atravessar a França, passando em Paris e Marseille, por vias terrestres.

Assim, observa-se pequena flutuação na datação encontrada nas legendas das pranchas em diferentes materiais. Por exemplo, no livro de Proença, Peixoto e Donato Jr de 1982, as pranchas que ilustram o livro na página 22 têm como data

15 Dentre as 104 coloridas, tem-se 06 pranchas com data, sendo destas 01 com assinatura e data, e 03 somente com assinatura. A datação foi revisada de agosto de 2001 a outubro de 2002. Em 02/12/2003, foi registrado que a data de 1854 foi alterada para 1854-1856 "conforme pesquisas para a exposição 'Victor Meirelles, um artista do Império', curadoria de Mônica Xexéo", conforme consta nas fichas catalográficas.

16 Conforme registrado na folha 3, da pasta AJ/52/267, do Archive National de France.

17 Victor Meirelles de Lima partiu do porto do Rio de Janeiro em 10 de abril de 1853, conforme registrado por Fr. Damião Silbernagel, em "Um artista catharinense", p. 1413. O tempo de viagem entre o porto do Rio de Janeiro e o Le Havre (França) variava bastante, estando em torno, em geral, de 28 a 60 dias, conforme pode ser visto no banco de dados disponível em: <http://www.weber-ruiz.com/navios_imigrantes.html>. Acesso em 17/09/2020.

"circa 1856" (MNBA 1579, 1604, 1576, 1616, 10362 e MVM 035 e 036), nos livros 50 anos do Museu Victor Meirelles, de 2002 (MVM 03, 04, 05, 06, 07, 08, 09, 10, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 60) e no "Victor Meirelles um artista do Império" de 2004 (MNBA 1612, 1620, 1621 e 1576), e, por fim, no livro organizado por Maria Inês Turazzi, em 2009, as legendas contêm "1853-1856" (MVM 005, 006, 052, 054).

A datação mencionada nas legendas, assim como a identificação das pranchas nas obras que as reproduziram é feita de maneira genérica, sem levar em conta inscrições que algumas das pranchas possuem, relativas a essas precisões.

Dentre as dos museus, nenhuma contém data registrada, na frente ou no verso. A situação muda quando se investigam as pranchas de colecionadores particulares. Em relação à datação, das 11 pranchas, 06 pranchas contêm datas registradas no canto inferior:

- a) "1854" (CP 01, canto inferior direito)
- b) "11 e 12 *marzo* 53" (CP 03, canto inferior esquerdo)
- c) "21 *febrero* 53" (CP 04, canto inferior direito)
- d) "28 fev. 1. mar 53" (CP 06, canto inferior direito)
- e) "21 *dicembr* 52" (CP 07, canto inferior esquerdo)
- f) "17 *novembre* 53" (CP 11, canto inferior esquerdo)

Fig. 16: Inscrições nas pranchas de colecionadores particulares: CP 01, 03, 04, 06, 07 e 11



Fonte: Coleção MVM/IBRAM/MT. Composição de Vilma Lago, 2020.

Tais anotações nas pranchas levam a conclusões que modificam as considerações até hoje aceitas em relação à datação, como também do momento em que as mesmas foram produzidas. Pois, das seis pranchas listadas acima, apenas duas foram realizadas quando Meirelles já se encontrava morando em Roma e as outras quatro são do período entre a premiação da viagem até a sua partida em 10

de abril de 1853. Ou seja, o jovem pensionista, sem a promessa familiar ou imperial de recursos fartos para sua temporada na Europa, tudo sugere que, ainda no Brasil, fez desenhos e os pintou com temática italiana, a fim de arrecadar fundos para a sua viagem, e essas mesmas pranchas viajaram pelo mundo até retornarem aos colecionadores brasileiros, que as conservam hoje em dia.

Das quatro pranchas produzidas antes do embarque, três foram realizadas com os mesmos pigmentos vermelhos, dando ao panejamento brilho e volume aos trajes, o que tornam as figuras representadas aristocráticas, como uma estampa saída de algum livro de figurinos. Impressionado com esses efeitos, Narloch escreveu, a respeito dessas pranchas:

Em frente ao tear, a jovem senhora aquinhoadá tem um olhar enigmático, não menos brilhante e visível que o vestido de listras acetinadas, coberto com uma rica capa em carmim escuro. O músico, talvez um artista viajante, explicita sua sensualidade nos trajes colados ao corpo, reforçada pela atitude de empunhar a espada, segurar o banjo e esbanjar um olhar dúbio e decidido. O nobre, mais contido, denota arrogância em suas vestimentas em vermelho, posando uma mão sobre uma pequena mesa e a outra sobre a cintura, no gesto universal que denota poder e riqueza material (ROSSETTO, 2006, p. 8-9).

Sem cogitar que eram produções realizadas antes do pensionato, a despeito das inscrições tão evidentes nos pés das figuras representadas, Narloch, seguindo a tradição, atribuiu à expressividade dessas estampas a "sua experiência na Itália, com os ensinamentos de Tommaso Minardi e Nicola Consoni, na Academia São Lucas" (idem).

Porém, por outro viés, as cores vivas das pranchas dos colecionadores que impressionaram Narloch, certamente por um cuidado esmerado de um conservador particular, assim como seus tamanhos (36,6 x 25 cm; 34,4 x 25,5 cm e 36,4 x 28 cm), são elementos que garantiram a circulação delas com rentabilidade no mercado da arte. Inclusive, elas possuem títulos escritos em italiano: *Cansoniere*, *Senatore* e *Donna sentada em costume spozale*¹⁸.

A outra desse grupo é a mais antiga de todas, data do dia 21 de dezembro, próximo à véspera do natal de 1852, feita com tons suaves e representa um homem do campo, cabisbaixo, com calções curtos, colete vermelho e camisa branca, tendo, abaixo do braço, ramos de gravetos. Mesmo com a cuidadosa aquarela produzida e a expressividade corporal da figura representada, esse camponês não tem um título para a sua prancha, nem assinatura, apenas a data de um dezembro quente da Corte Imperial.

O título atribuído às personagens figurantes em vermelho talvez tenha sido justificado pelos papéis sociais que representam e sua repetição deve-se ao poder de atração aos clientes, visados pelo jovem pensionista.

Além da datação, que assim se revisa comprovadamente, a locação da produção das pranchas também pode ser repensada.

18 Importante ressaltar que tais conclusões foram realizadas a partir da observação direta das pranchas, pois as fichas catalográficas das mesmas não contêm tais anotações de maneira completa.

Avance-se para outro aspecto.

De maneira escassa, somente oito pranchas contém alguma inscrição que menciona um local, região ou cidade. São elas: "Ilha Ischia" (CP 01 e MVM 65); "Capri" (CP 11); "Turim" (MNBA 1591); "Monticelli" (MNBA 1599); "Tivoli" (MNBA 1603); "Di Gaetta" (MNBA 1608) e "Palombava" (MNBA 1611)¹⁹. Todavia há de se ressaltar, em relação à indicação desses locais, que apenas as pranchas de coleções particulares têm os nomes citados, incorporados à pintura, aparecendo acima das manchas de tinta nos cantos inferiores, com pigmentação escura. As dos acervos museológicos têm inscrições quase imperceptíveis, feitas a lápis, nas margens inferiores, abaixo mesmo das marcas de amarelamento do papel, o que sugere que os termos tenham sido incluídos posteriormente seja pelo autor, herdeiros ou primeiros responsáveis pelos acervos. A prancha MVM 65 não tem qualquer inscrição aparente na frente ou verso da peça, porém o ambiente que é representado assemelha-se às construções como a do Castelo Aragonês existente na ilha do golfo de Nápoles e por isso a mesma é intitulada Ilha de Ischia, diferente do que ocorre com a prancha CP 01, que, na lateral esquerda, traz inscrito: "da Ilha Ischia".

Outrossim, sobre a nomeação das pranchas pelo artista, além das três citadas acima, mais três pranchas trazem uma inscrição que sugerem títulos: "Sposa d'Alvito" (CP 12); "Frade de Carlino" (CP 05); Sposa d'Almeida (MVM 07) Portanto, pode-se dizer que, das 104 pranchas coloridas, somente seis obtiveram um título de seu autor.

Ao encerrar este subitem ainda cabe destacar que, em nenhuma inscrição presente nas pranchas ou nos trajés representados, pode-se considerar que a região de Anticoli Corrado tenha sido visitada ou tenha servido de inspiração ao jovem Victor Meirelles, para compor suas pranchas de trajés italianos. Faz-se essa ressalva porque em 37 fichas catalográficas do Museu Nacional de Belas Artes, encontra-se a seguinte observação: "Este estudo teria sido realizado na Academia de San Lucca, em Roma e os modelos seriam habitantes de Anticoli Corrado" - transcrição da ficha antiga" (1994)²⁰.

Registra-se, portanto, após a minuciosa pesquisa que se apresenta neste livro, que a datação recomendada seja a de "1853 a 1856", quando não haja na própria obra uma data referenciada, e o local "Itália", exclusivamente para as pranchas coloridas.

19 Na versão digital que obtive, não dá de observar as inscrições, que encontrei nas fichas anotadas do Projeto de Pesquisa encetado, em 2008, pelo Museu Victor Meirelles, sob a direção de Turazzi.

20 Supõe-se que seja essa a data da inserção desta observação por constar a seguinte informação nas atuais fichas eletrônicas do acervo: "Catalogado por Maria Elizabete Santos Peixoto em 10/05/1994. Atualizado por Nilsélia Monteiro Campos Diogo em 11/06/2008".

4.2 As pranchas

Os subitens desse grupo se desenvolveram a partir de 2015, inicialmente aplicado ao acervo do museu florianopolitano e às pranchas de colecionadores particulares e, posteriormente, em 2017, ao museu carioca.

Diferente dos itens anteriores, a partir desse, a análise das pranchas segue pelo seu conteúdo pictórico e não mais pelas condições externas da organização da coleção e que dizem respeito à materialidade da prancha: sua presença nos acervos (4.1.1); suas dimensões, técnicas e materiais (itens 4.1.2 e 4.1.3) ou por condições de sua indexação histórica, como desenvolvido no item anterior (4.1.4).

Para compor o estudo pictórico²¹ das pranchas, se compôs duas grades de análise, seguindo os preceitos de Sophie Cassagnes (1996).

A primeira delas, composta de dois blocos: dados de catalogação e representação, e o segundo, aspectos plásticos.

O cabeçalho do primeiro bloco que organizou o acervo digital das imagens e fichas catalográficas disponibilizadas pelo Museu Victor Meirelles, continha: código; data; descrição/título (gênero, profissão, destaque); técnica utilizada; formato (medidas e forma)²². No caso, dos "aspectos plásticos", o cabeçalho era composto de: código e miniatura; ambiência; posição da figura; indícios do corpo; peças do vestuário, cores utilizadas e formas. Cada prancha foi assim analisada, sempre mantendo a separação conforme o acervo a que pertencia, pois, essas pranchas não poderiam ser consideradas sem as condições de seus próprios armazenamentos e conservação.

Ao longo dos anos seguintes, quando se passaram a contabilizar as pranchas do acervo do museu nacional, a grade de análise foi se desdobrando em inúmeros apontamentos, num processo incessante de desmontagem e remontagem, como os diferentes objetivos de investigação foram exigindo.

As 104 sofriam, incessantemente, rearranjos como se estivessem num fundo do caleidoscópio e, a cada giro da base, novas configurações surgiam.

Mesmo que a historiografia contemporânea dê ênfase às análises qualitativas das fontes, investigando-as a partir dos preceitos dos efeitos discursivos a que sua produção se subordinou, considerou-se imprescindível a dissecação do cadáver, como já comentado inicialmente, para alcançar-se a complexidade dos sentidos e possibilidades de discussão que as imagens analisadas ofereciam.

Enfim, as grades de análise foram instrumentos da desmontagem realizada, a fim de poder-se, mais adiante, chegar às conclusões elaboradas.

21 O estudo pictórico analisa aspectos referentes às representações figurativas que vinculam, a partir de seus elementos constituintes (linhas, cores, tonalidades, texturas, etc.), que apreenderam significações presentes no âmbito simbólico (GOLDSMITH, 1987; TWYMAN, 1985). Relaciona-se à análise iconográfica dos temas convencionais, os quais constituem imagens, estórias e alegorias, bem como (e em conjunto com esta) à interpretação iconológica, a partir de significados intrínsecos ao conteúdo (PANOFSKY, 1991).

22 Ver apêndice Estudos iconográficos dos trajes de Victor Meirelles no QR code.

Os quadros abaixo sintetizam o processo lento, repetido inúmeras vezes, conferido e corrigido ao longo dos anos de pesquisa, por muitos que se imiscuíram nesse processo que sempre parece inacabado.

Fig. 17: Exemplo da 2ª grade de análise

Código e miniatura	Campos de análise
MVM 09	<p>Ambiência Neutra. Não se pode definir onde ela se encontra, mas ela está apoiada, com o pé direito em um degrau e sentada em algo.</p>
	<p>Posição da figura Semi sentada, pois está com apenas parte do corpo sentado (não ficou muito evidente), apoiando parte do corpo em uma de suas pernas, com o lado que está sentado ficando com o pé em cima de um degrau. Está segurando na mão direita uma jarra cântaro de água de barro e descansando a outra mão na jarra. Corpo de frente para o observador, tendo uma leve rotação para a direita.</p>
	<p>Indícios do Corpo Rosto branco, claro quase sem pintura alguma, olhos que estão fechados. Cabelo preto, várias marcas de lápis.</p>
	<p>Peças do vestuário Véu branco de tecido pesado com uma volta na parte superior. Cabelo preto abaixo do ombro. Blusa branca, com decote canoa, larga, como se fosse mangas postiças marrom, de tecido mais denso, aparecem do cotovelo ao punho e tecido semelhante está na barriga e regaço, um pouco mais justa na região do braço.</p>
	<p>Cores utilizadas Predomínio das cores branca, amarelo e vermelho, puxado para tons terrosos e contrastando com a cor fria verde do fundo do desenho. Poucas cores. Predomínio do azul da saia e destaque para o barrado com detalhes em vermelho. Há também o tom marrom da jarra de barro, sendo o resto da composição quase todo em branco e cinzas.</p>
<p>Formas Predomínio de formas arredondadas, como no panejamento das mangas e véu, no formato da saia. Sem formas exageradas, tecido da blusa não é pesado nem leve, saia pouco volumosa. Forma arredondada da jarra em contraste com o barrado reto da saia que está logo abaixo.</p>	

Fonte: Estudo iconográfico dos trajes. 2016/2017. Linha 01. Lab.MAES. Colaboração Bruna Torino e Tatiane Rebelatto.

Os quadros abaixo sintetizam o processo lento, repetido inúmeras vezes, conferido e corrigido ao longo dos anos de pesquisa, por muitos que se imiscuíram nesse processo que sempre parece inacabado.

4.2.1 Ambiência e objetos

Ambiência, termo proveniente do francês *ambiance* (ambiente ou meio ambiente). No campo artístico, relaciona-se à composição²³, arranjo e distribuição de elementos constituintes do conjunto, a partir de linhas, traços, cores, texturas, perspectiva, entre outros. Devido à etimologia do termo: "espaço preparado para criar um meio próprio (físico, estético ou psicológico) para o exercício de atividades humanas" (HOUAISS, 2004), no campo artístico a ambiência compreende qualquer elemento acrescido às figuras que venham a reforçar a narrativa visual. No campo ambiência da segunda grade de análise, foi averiguado o cenário das composições: se as figuras se encontravam em algum cômodo ou local específico, ou se havia objetos e sombras ao seu redor.

Na computação da presença ou não de ambiência nas pranchas, não se considerou a representação de objetos junto aos trajés como uma proposta de ambientação da figura. Desse modo, o estudo da presença desses utensílios foi considerado como índices de condições sociais e de gênero atribuídas às representações construídas. Assim, nos próximos parágrafos, trabalha-se com o entendimento da ambiência em termos mais diretos.

A primeira constatação diante deste quesito foi a presença de dois grupos bem diferentes entre si em relação à ambiência das figuras no quadro geral: um primeiro grupo, mais numeroso, com 79 pranchas, não continha um cenário propriamente dito no qual as figuras e seus trajés fossem ambientados. Apenas se observam sombras, cadeiras ou outros tipos de apoios e algum objeto separado do corpo. No segundo grupo, composto por 18 pranchas MNBA, 06 MVM e 01 CP, há a produção em cores ou formas figurativas de uma ambiência específica.

Em 79 das obras observadas, o fundo é neutro, sendo desenhado apenas o chão, o lugar onde estão sentadas ou apoiadas, como cadeiras e pedras ou então nenhum elemento é adicionado. Alguns fundos são da própria cor do papel, outros têm pintadas, em pinceladas disformes, de cor cinza ou marrom, manchas na parte inferior das pinturas, como meio de retratar as sombras das figuras humanas. Outras, ainda, possuem o fundo em degradê de uma única cor neutra: cinza ou bege.

No segundo conjunto de 25 pranchas, há ambiência produzida com cores e mesmo formas que delimitam a narrativa visual no espaço, no tempo e mesmo ocasião. Em cinco, como já informado acima, encontra-se uma moldura ovalada feita por tons que vão do bege ao esverdeado, sendo que, dentre elas, quatro não têm o corpo completamente representado. A outra prancha é a única que tem um ambiente externo detalhadamente desenhado, capaz mesmo de lhe gerar um título "Ilha de Schia".

23 ROCHA, Bettina Gatti Caiado da. *Percepção e Composição*. UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO - Núcleo de Educação Aberta e a Distância. Vitória, 2013. Disponível em: <<https://acervo.sead.ufes.br/arquivos/percepcao-e-composicao.pdf>>. Acesso em: 30/09/2020.

Nas demais vinte pranchas contendo ambiência, predominam o uso da tinta a óleo, os tons escuros, cujos matizes produzem projeções das figuras e dão dramaticidade à narrativa visual acionada. Para exemplificar, da coleção do Museu Victor Meirelles uma pintura a óleo sobre papel colado em madeira, a MVM 035, contém fundo escuro esverdeado, sendo a sombra de corpo feminino sentado projetado à direita e no chão o que, combinado com a posição do rosto voltado para a esquerda a 180º, proporciona um ar mais lúgubre à representação. Também, contendo maior narratividade, a prancha MVM 036, igualmente produzida a óleo, contém uma figura masculina, montada numa sela, cujo fundo é produzido em tons marrons e preto, projetando a sombra do cavaleiro, dando a impressão dos volumes de um cavalo, cujas pernas, cabeça e rabo estariam fora do enquadramento da representação.

As pranchas, que contém um fundo escuro e/ou formato diferenciado, demandam uma produção mais cuidadosa e expressam intenção de maior contextualização da figura humana, o que gera impressão sobre os sentidos do observador. O efeito dessa apreciação estética incentivada poderia facilitar a comercialização ou exposição do trabalho, o que se debaterá com mais calma noutro capítulo.

Por outro lado, as pranchas que estão mais simplificadas, em sua ambiência, sugerem a ideia de se tratar de parte do estudo disciplinar, demandado pela formação acadêmica que Meirelles realizava e ainda dava valor ao panejamento esmeradamente composto. Nesse intuito do exercício para o aprimoramento da técnica, o jovem pensionista não desperdiçaria tempo fazendo cenários, ou colocando objetos junto às figuras, já que, para alcançar um panejamento de excelência, onde tecidos, formas e corpos, em diferentes posições se harmonizam com um todo pleno, cabe a projeção do efeito do tecido, conforme o movimento do membro por meio de luz e sombra, curvas e retas.

A predominância de pranchas sem ambiência, provavelmente, tenha sido fator decisivo para os pesquisadores das pranchas optarem em defender que elas se justifiquem pela prática disciplinar do domínio do panejamento. Contudo, mesmo com a prescrição na formação acadêmica do período de atenção à representação de tecidos sobre os corpos, as 25 pranchas que formam o grupo das que possuem uma ambiência mais trabalhada, sugerem que algo de diferenciado ocorreu com elas.

Talvez, possa ter ocorrido uma seleção por parte do professor Consoni de alguns dos estudos do brasileiro empenhado em panejamento e, dentre todos os exercícios em aquarela, resultou a recomendação de maior aperfeiçoamento do trabalho e, até mesmo, uma ligeira exposição deles no ambiente acadêmico? Não há documentos que permitam ousar tanto na imaginação.

Por outro lado, o fato de as pranchas em mãos de colecionadores particulares, provindas de leilões e circulação em diferentes livrarias desde o século XIX, possuírem título como a CP 12, intitulada "Sposa d'Alvito", levam a pensar numa produção voltada para a encomenda e comercialização.

Outra possibilidade que a análise da ausência das ambiências propõe é de o trabalho ter sido realizado para uso pessoal, como um álbum de imagens a serem aproveitadas futuramente em outras obras ou mesmo aulas aos neófitos. Disso resultaria a despreocupação com detalhes como a fisionomia em 1/3 das figuras compostas. Dentre as pranchas coloridas, 37 figuras (29 MNBA, 08 MVM) não possuem feições bem definidas, sendo representadas por traços genéricos e borrões pouco expressivos, enquanto 69 figuras (45 MNBA, 13 MVM, 11 CP) são representadas de maneira mais detalhada, com traços mais firmes, sombras e expressões mais nítidas.

Todavia, o que mais se julga relevante é que a ausência da ambiência associa o trabalho de Meirelles ao gênero artístico do livro de viagem, bastante procurado e consumido no século XIX, como discutido no 2º capítulo, a partir de Ottavio Lurati. Inclusive esse tipo de livro tinha um nome próprio “*Keepsake*”, descrito por Balzac como “livro-álbum, geralmente ilustrado de gravuras, ofertadas como presente, como um *souvenir* na época romântica” (BOUCHER, 2001, p. 224).

Fig. 18: Exemplos com e sem ambiência, MVM 05, 36, 03 e 05

COM AMBIÊNCIA



SEM AMBIÊNCIA



Fonte: Coleção MVM/IBRAM/MT. Composição de Vilma Lago, 2020.

Enfim, o quesito “ambiência”, que poderia não ser considerado relevante para a compreensão das pranchas, permitiu situar a produção em meio as suas motivações e filia-las aos estudos de trajes do passado e a gêneros artísticos.

Quanto aos objetos observados na composição das aquarelas, outras ilações podem-se alcançar.

Boa parte das figuras representadas possui alguns ícones que fazem associação sistemática ao trabalho ou função social. Dentre eles, podem-se reconhecer objetos e também elementos do traje. Ponderar esses objetos ou elementos representados permite considerar a relevância do trabalho na categorização social dos sujeitos, o que está esquadrihado pela condição de gêneros e de classe. Igualmente, tratando-se de um traje histórico ou regional, como visto no capítulo dois, muitos dos elementos, agregados ao desenvolvimento das figuras, relacionam-se à identidade local a ser reafirmada. Tais dimensões não foram descartadas por Meirelles em sua produção. Logo, cada “objeto” se compõe como ícone e não apenas como um signo visual de uma composição artística. Filiado à tradição de produção de estudos de trajes que provém desde Dürer, Meirelles explorou o convencional na representação de trajes regionais italianos, por meio de sua formatividade (PAREYSON, 1989).

Quadro 5: Inventário de ícones identitários

Ícone	Repetição		Expressão de condição social	Expressão de identificação local
	Associado ao feminino	Associado ao masculino		
Adagas		03	Não	Não
Amamentação	02		Sim	Sim
Avental	58	0	Trabalho doméstico	Sim
Balança e caixa com instrumentos de medição		01	Trabalho urbano	Sim
Bandolins		02	Não	Sim
Bastões de peregrinos		03	Sim	Não
Bolsa atada a cinto	01	02	T. Rural	Não
Cademo	01		Trabalho Intelectual	Não
Caixa e saquinho com cinto		01	T. U.	Não
Cestas	04		T.D.	Não
Cintos transpassados no peito		07	T.U.	Sim

Copo	01	02	Não	Não
Enxada		01	T. R.	Não
Faca	01		T.D.	Não
Fogo	02		T.D.	Não
Fusos de fiar	02		T.D.	Não
Gaita de fole		01	Não	Sim
Hábito religioso	03	05	Sim	Não
Lápis	01		T. I.	Não
Lenço de mão	01		Sim	Não
Leque	01		Sim	Não
Livros		03	T. I.	Não
Machados		03	T.R.	Não
Pandeiros	04		Não	Sim
Panelas	02		T.D.	Não
Papéis		02	T. I.	Não
Recipientes	06	03	T.D.	Não
Rede de pesca		02	T. R.	Sim
Rosário	01	01	T. I.	Não
Selas		03	T.R.	Não
Togas		03	T.I.	Não
Traje de cena		05	-	-
Trouxa	01		T.D.	Sim
Varas		06	T.R.	Não
Vestuário funcional		05	T.R.	Não

Fonte: Compilação Tatiane Rebelatto, 2017 e autora, 2020.

O quadro acima foi possível desenvolver mediante a compreensão de que o sujeito social é eminentemente portador de um corpo vestido (VILLAÇA, 1998), cujas cores, formas e texturas que compõem suas vestes não se organizam numa estrutura vestimentar aleatória. O vestuário, para ser produzido, reúne, intrinsecamente, inúmeros fatores tecnológicos: disponibilidade de matérias-primas, desenvolvimento de técnicas apropriadas à produção e, ainda, um saber acumulado que demanda exercício e aplicação. Além dessa dimensão atrelada à materialidade do componente vestível, há a dimensão cultural e social que condiciona inúmeros fatores da aplicação dos recursos tecnológicos disponíveis. Todavia, não se trata de supor, ao observar as pranchas, que as representações constituídas espelhassem algo vestido por alguém observado. O único investido

era o próprio artista que, trabalhando nas intertextualidades de representações semelhantes, operava com códigos de representação de gêneros, condições sociais, funções e localidades na narrativa visual constituída.

Nessa perspectiva, a repetição de determinados objetos para as expressões do feminino ou do masculino são indícios da reafirmação da condição feminina ou masculina e, por isso, não se tratam de objetos, mas de ícones de gêneros, subliminarmente reiterados na bela imagem artística.

Seguindo a observação para a quarta coluna, a distinção das respostas em relação à expressão da condição social se mantém fortemente vinculada aos gêneros. Enquanto a incidência do objeto é associada ao feminino, este, se atrelado aos trabalhos domésticos, inversamente, somando-se para a condição masculina, os objetos representados se vinculam aos trabalhos rurais e urbanos. Por outro lado, há ícones que não se associam diretamente à dicotomia trabalho doméstico, do espaço privado x o trabalho rural e urbano, do espaço público. Entre os quatro ícones que não se associam à expressão de condição social: adagas, bandolim, copo e pandeiro, identifica-se a desvinculação de alguma forma de trabalho e, majoritariamente, se associa à noção de diversão ou decoração. Os que inversamente receberam "sim", cinco vezes: amamentação (que é um gesto e nem objeto normalmente, mas na imagem se faz ícone), bastões de peregrinação, hábitos religiosos, lenço e leque, impregnam a figura em que se fazem presentes de sentidos de distanciamento do mundo do trabalho. Igualmente, a narrativa visual, assim constituída, indicia uma posição que não se delimita à dicotomia doméstico/rural.

Por último, os ícones de trabalho intelectual se distribuem majoritariamente junto às figuras masculinas, em nove repetições, contra três em figuras femininas, as mesmas que possuem hábitos religiosos. A recorrência da expressão do trabalho intelectual junto às figuras masculinas aponta as condições de privilégio social sancionada para o gênero, bem como, a reafirmação da exceção dessa ordem de atividade para o feminino, salvo no caso de religiosas.

Quadro 6: Ênfase na condição social

Cri-té-rios	Sem expres-são	Com ex-pressão	Trabalho doméstico	Trabalho rural	Trabalho urbano	Trabalho intelectual
Ob-je-tos	Adaga Bando- lim Copo Gaita de fole Pan- deiros	Amamen- tação Bastões de Peregrino Hábito religioso Lenços de mão Leque	Avental Cestas Faca Fogo Fuso de fiar Panelas Recipientes Troupas	Bolsa atada a cinto EnxadaMacha- dos Rede de pesca Selas Varas Vestuário funcional	Balança e caixa com instru- mentos de medição Caixa e saqui- nho com cinto Cintos trans- passados no peito	Cader- nos Lápis Livros Papéis Rosários Togas
To-tais	05	05	08	07	03	06

Fonte: Compilação de Vilma Lago e autora, 2020.

Passando para a última coluna do quadro 5, curiosamente, apesar da denominação da coleção ser “estudos de trajes italianos”, os ícones que expressam a regionalidade ou uma identificação com o local não é recorrente. Dos 35 agrupamentos de ícones formulados, apenas nove expressam algo que poderia associar-se a uma região específica da península itálica. Os outros 25 “objetos” indicam o passado, algum costume diferenciado para o observador, porém, nada na narrativa visual aciona intericonicidades com as representações convencionadas do típico italiano.

Os cinquenta e oito aventais, entendidos como os panos que descem da cintura sobre as saias, em cores diversas e que não chegam até o chão, são indiciários da domesticidade atribuída ao feminino, especialmente, considerando tratar-se de representações de trajes campestres. Os demais objetos como cestas, jarros e panelas fazem menção às atividades de fabricação do alimento, sobretudo as duas figuras diante do fogo, assim como, os fusos para a fiação e a trouxa remetem aos serviços com tecido. Os pandeiros, a bolsa atada a um cinto na cintura, o lenço, o leque, o rosário, o caderno e lápis nas mãos de uma figura com hábito religioso afastam a figura feminina do ambiente doméstico e das tarefas de cuidado com os outros, porém, são exceções no conjunto e desencadeiam

sentidos que se completam com os trajés representados: a freira, a dama e a mulher de Taranto²⁴.

Para as representações do masculino, inversamente, todos os objetos as colocam no ambiente externo à casa. Para o trabalho nos campos e na pesca tem-se: rede, balança e sua caixa com instrumentos de medição, varas de diferentes tamanhos e usos para a condição dos rebanhos, capas protetoras de pernas feitas de pelos, machados e enxada. Como expressões das ocupações nas instâncias do poder, veem-se: togas, hábitos religiosos, rosário, papéis e livros. Denotando a circulação e o comércio, ainda, pode-se indicar: os cintos transpassados no peito, sendo que em dois, da mesma figura, há uma caixa e um saquinho anexados e, ainda, nesta figura há outro cinto na cintura acompanhado de um bolso maior, noutra prancha igualmente o cinto é transpassado no peito e acompanha uma bolsa maior de couro; as selas de montaria, os bastões de peregrinos e, por fim, compondo sentidos de prazeres e diversões, encontram-se junto às figuras masculinas: copos, recipientes para água, adagas, bandolins e uma gaita de fole.

Para concluir a identificação dos ícones relacionados às figuras e à reafirmação dos trabalhos tradicionalmente femininos associados à cozinha e ao trato da casa com a grande quantidade de aventais desenhados nos trajés femininos, enquanto no masculino o trato com a criação de animais se faz marcado pela presença majoritária de varas entre os ícones exibidos. Também outro aspecto interessante a observar é que apenas em figuras masculinas vê-se a presença de togas e folhas de papel, indicando o domínio do saber pelo masculino. Há a presença de um caderno entre as figuras femininas, o que indica mais um trabalho de controle e registro, do que de leitura e estudo. Ainda, cabe ressaltar que a figura que segura o caderno e lápis trata-se de uma freira, ou seja, para a mulher civil e campestre a ideia da leitura e da escrita não correspondiam a uma representação comum, enquanto os cestos e jarros predominam com dez aparições entre as setenta imagens do feminino produzidas por Víctor Meirelles.

Das 104 pranchas, apenas em sete figuras femininas não há um objeto de trabalho desenhado contra duas outras masculinas, o que também indica que o masculino teria em sua representação quase a exigência de distinção pelo trabalho.

24 A Tarantela, dança típica popular do Sul da Itália, acompanhada por composições musicais em compasso binário, é uma dança de caráter enérgico e marcada pela rápida troca de casais, possuindo ritmos acelerados acompanhados por castanholas, tambores, violões e bandolins. Característica dos séculos XIV e XV, seu nome provém de Taranto, cidade da região de Puglia, ao sul da Itália, sendo associado, também, ao tarantismo, comportamento convulsivo que, segundo à crença popular, era atribuído a substâncias tóxicas presentes na picada da Tarântula (*Lycosa tarentula*) e que seria atenuado a partir da sudação proveniente da dança agitada. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tarantela>>. Acesso em: 21/09/2020.

Fig. 19: Estudo de Trajes Italianos MNBA 10361 e MNBA 10357



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT. Diagramação de Vilma Lago, 2020.

4.2.2 Posição e flexão das figuras

Do entorno das figuras que compõem as pranchas, com suas ambiências completadas com objetos icônicos de sentidos que se reproduzem para os gêneros e para as classes sociais, a lupa se aproxima e encara-se o desfiar dos posicionamentos que Meirelles escolheu para estabelecer na celuloze os limites entre o figurativo e o seu entorno.

Tais considerações poderiam ser entendidas como excessivas, porém desde que o esforço seja de não naturalizar a imagem como um arranjo de traços e cores que se registram na textura, cabe problematizar cada uma dessas combinações e, por meio destes rastros, encontrar pistas que não descortinam intenções, mas permitem ver com maior complexidade.

Com olhar atento, foi observado o posicionamento das figuras nas pranchas, considerando suas direções e representações do movimento do corpo humano.

A primeira conclusão de ordem geral é que Meirelles seguiu um cânone clássico em que a figura tem um enquadramento centralizado na folha. A formação neoclássica que Meirelles desfrutou no Brasil e a de inspiração purista encontrada na Itália o levou a utilizar os modelos clássicos de representação da figura humana, ficando entre o “Cânone de Leonardo”, aperfeiçoado de Vitruvius e

o desenvolvido por Cousin²⁵, intitulado “Cânone Moderno”, concebido a partir do século XIX, cuja base é a medida da altura da cabeça multiplicada por oito para a altura proporcional do corpo humano (SARZI-RIBEIRO, 2007).

Assim, mesmo que toda a folha do papel fosse tomada por cores e formas, Victor Meirelles seguiu a proporção, a centralidade e o cuidado anatômico na representação das figuras. Nesse processo cuidadoso e acadêmico de composição, nenhuma das 104 pranchas contém figuras projetadas com a mesma movimentação corporal. Todas elas são únicas no arranjo dos membros, da fisionomia, no gestual da mão e no traje composto. Do exercício de identificar as posições adotadas na representação das figuras, alcançou-se o reconhecimento da unicidade de cada uma delas.

Para adensar o estudo, foram compostos grupos e pode-se dividir o conjunto em dois grupos maiores. Primeiro: em relação ao grau de rotação em relação ao observador, é composto de 63 figuras em pé: de frente, de costas, lateral esquerda, lateral direita. Segundo: em relação à representação da postura do corpo flexionado num total de 43 figuras, incluindo as apoiadas, as que estão representadas sentadas, de joelhos e até agachadas.

Quadro 7: Quadro das posições eretas – quesito rotação do corpo, exceto cabeça

Direção - Gênero	Feminino	Masculino	Total
Frontal	06	07	13
De costas	07	0	07
Voltadas para o lado direito	18	10	28
Voltados para o lado esquerdo	12	03	15
Soma			63

Fonte: Consolidação autora, 2018.

Quadro 8: Quadro das posturas flexionadas

Flexão – Gênero	Feminino	Masculino	Total
Sentadas em cadeiras ou afins	26	10	36
Ajoelhadas	01	01	02
Montadas	0	03	03
Outros	01	02	03
Soma			43

Fonte: Consolidação autora, 2018.

25 Victor Cousin (1792 – 1867) foi um filósofo, historiador, político e educador francês. Líder e fundador da Escola Eclética, foi uma figura muito influente no campo intelectual francês do século XIX. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Victor_Cousin>. Acesso em: 21/09/2020.

Apesar de haver a interveniência de rotação nas figuras flexionadas, não se considerou duplamente esse posicionamento da figura no papel por entender que geraria uma excessiva enumeração, sem acrescentar impactos às possibilidades da narrativa visual apreendida.

Fig. 20: Grupo "outros" das figuras flexionadas – MNBA 1593, 1622 e 10359



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT. Diagramação de Vilma Lago, 2020.

A partir do pressuposto de que as pranchas foram produzidas como estudo de trajes e não como retratos, perpassando interesses de aperfeiçoamento da técnica do panejamento e de uma possível comercialização, além da composição de um repertório particular de referências de vestuário, a distinção do posicionamento da figura nos dois grandes grupos: em pé ou flexionadas, era suficiente para atentar a confirmação do pressuposto inicial e alcançar novos olhares e sentidos.

Logo, na medida em que a figura foi projetada em posição ereta, um sentido predominou: o do traje em sua composição, permitindo que o observador reconhecesse aspectos do conjunto frontal, de detalhes laterais e, até mesmo, a

partir das costas. Por outro lado, ao flexionar a figura sentando-a, ajoelhando-a, reclinando-a ou em montaria, um apelo de maior narratividade se impôs ao traje que se desloca da visualidade das peças que o compõe para as ocasiões e sentidos que produzem²⁶. Emblematicamente, é como dizer que a figura ereta se faz vitrine do traje exposto, enquanto a figura flexionada, cede, inclina-se, faz reverência aos sentidos que o traje propõe. Uma é mais fria e descritiva, a outra mais quente e expressiva.

Só permitindo-se ver, é que se pode enxergar e sentir imagens.

4.2.3 Tipos humanos representados quanto ao gênero e à faixa etária

O presente subitem de análise das pranchas nasceu do esforço inicial de criar uma identificação para a prancha por meio do seu conteúdo pictórico, tendo em vista a ausência de um título atribuído a cada prancha. A terceira coluna da grade de análise, centrada na catalogação da coleção, chama-se “Descrição/Título (gênero, profissão, destaque)” e, utilizando de registros contidos nas fichas catalográficas e das evidências da imagem observada, desenvolveu-se alguma descrição, o que, posteriormente, sendo problematizado, levou a discutir a rapidez com que se atribuíam descrições como “mulher”, “camponês”, “nobre”, entre outras, na titulação das pranchas.

Atentando-se para não cair na falácia da fusão entre referente e significante e nem desses com os significados constituídos na recepção das imagens, foi necessário investir mais uma vez no olhar minucioso, nas desmontagens e remontagens por agrupamentos e questões de pesquisa. Não eram mulheres ou homens que se observavam estampados nas pranchas, mas construções narrativas desses gêneros e, como imagens, tinham que permanecer, a fim de não serem confundidos com sujeitos sociais de Roma e seus arredores que, possivelmente, transitaram próximo ao olhar adestrado de Victor Meirelles às formas.

26 Segundo Adriana Pereira, professora de desenho, a execução do panejamento “apoiado ou com interferência de algum objeto é significativamente mais desafiador do que quando cai livremente” o tecido ao longo do corpo. (Informação cedida oralmente, 2020)

Fig. 21: 1ª Grade de análise – 1ª folha

Código	Data	Descrição/Título (gênero, profissão, destaque)	Técnica atualizada	Formato (medidas e forma)
MVM 03	c. 1854/56	Mulher em pé com corpo voltado para a esquerda – Estudo de Traje	Aquarela sobre papel	29,0 x 19,5 cm retangular
MVM 04	c. 1854/56	Mulher camponesa sem rosto de véu amarelo – Estudo de Traje	Aquarela sobre papel	29,6 x 22,3 cm retangular
MVM 05	c. 1853/56	Mulher camponesa apoiada na pedra de colete vermelho – Estudo de Traje	Aquarela sobre papel	27,4 x 20,6 cm retangular
MVM 06	c. 1853/56	Camponesa de roupa vermelha e azul de lado – Estudo de Traje	Aquarela sobre papel	29,9 x 22,8 cm retangular
MVM 07	c. 1853/56	Burguesa sem cor – Estudo de Traje	Aquarela sobre papel	28,3 x 21,0 cm retangular
MVM 08	c. 1853/56	Freira sem rosto – Estudo de Traje	Aquarela e grafite sobre papel colado em cartão	26,9 x 20,1 cm retangular
MVM 09	c. 1853/56	Mulher sem rosto segurando jarra de barro – Estudo de Traje	Aquarela sobre papel	28,6 x 20,1 cm retangular

Fonte: Estudo Iconográfico dos trajes de Victor Meirelles. Banco de dados LabMAES, 2017.²⁷

Como afirma Elizabeth Wilson: “A moda tem a obsessão dos gêneros, ela define e volta a definir as fronteiras entre os gêneros” (1989, p.159), logo, na produção de suas figuras, Meirelles não esteve a salvo dessa obsessão. Por meio de suas aquarelas, do seu traço fino e suave, do emprego da tinta a óleo, o pintor não se atreveu a subtrair qualquer elemento que colocasse em dúvida a condição de gênero de suas representações. Como produção artística, visando ao aperfeiçoamento de uma técnica ou à atração de apreciadores e compradores, Meirelles se colocou na zona confortável de reafirmação de códigos de gênero e idade que tão bem tranquilizava a sociedade do século XIX na Europa. Pois, como lembra Wilson: “no início do período industrial a diferença entre os gêneros era mais vinculada no vestuário. A moda passou a ser um instrumento importante da consciência mais elevada da individualidade dos gêneros” (Idem, p. 162).

Considerando as 104 pranchas coloridas, foi composto o quadro abaixo:

²⁷ Ver QR code.

Quadro 9: A produção por gênero em números e acervos

Gênero da representação	Quantidade Mnba	Quantidade Mvm	Quantidade Coleção particular	Total
Feminino	46	19	05	70
Masculino	28	02	06	36
Total de pranchas	104		Total de figuras	106

Fonte: Compilação da autora, 2017.

O total de figuras e pranchas é divergente porque, em duas delas, há uma dupla de figuras: a MNBA 1579 composta por duas figuras femininas e a MNBA 1578 com uma figura feminina e outra masculina.

A predominância de representações do gênero feminino em 66% das figuras parece se justificar automaticamente por se tratarem de figuras produzidas para expressar trajes regionais. Todavia, esse raciocínio tão ligeiro apenas denota a compreensão ideologicamente naturalizada de que a aparência é assunto de interesse do campo feminino, como se apenas os corpos femininos tivessem a necessidade de cobrir-se, a fim de proteger-se dos efeitos da temperatura ambiente sobre o equilíbrio das funções corporais. Eivados de diversos preceitos morais sobre o regime de corporeidade feminino (OLIVA, 2014), tanto o vestir como as ações relacionadas à produção de peças do vestuário foi atribuído, no Ocidente, como funções femininas por excelência. A partir de um ponto de vista biológico, tal fato não se justifica, já que todos os tipos de corpos humanos carecem de ambientação artificial de temperatura para sua sobrevivência. Somente do ponto de vista histórico e ideológico essa naturalização do feminino e os cuidados com o corpo se produziu e foi subordinado por essa suposta natureza dos interesses femininos pela cobertura de seus corpos que, Meirelles, como seus antecessores, privilegiaram a representação de trajes em corpos femininos²⁸.

Enfim, são setenta representações de trajes femininos contra trinta e seis de masculinos. Destaca-se que se fala em trajes e não em corpos, pois, considerando a condição da imagem que se manifesta nas pranchas estudadas, por “baixo” das cores produzidas pela aquarela ou tinta a óleo não há um corpo, de qualquer natureza que seja. Exatamente a adoção ideológica de uma separação binária, entre o que seriam roupa de mulher e roupa de homem, é que se produz o reconhecimento de gênero dos desenhos realizados por Meirelles, assim como

²⁸ Como se verá no 6º capítulo, em que as comparações entre os diferentes apêndices de artistas serão realizadas.

inúmeras outras coisas em nossa sociedade e tão bem exploradas pelos estudos semiológicos²⁹.

O que caracteriza essa representação do feminino é o próprio traje, como se verá no último subitem dessa série. Porém, além do traje composto de volumes que representam saias e coletes ajustados, em que volumes discretos de seios se constroem por meio do jogo de luz e sombra, acompanhado de coberturas de cabeça que indiciam noções de cuidado com a cabeleira e o uso de adereços cujas funções são apenas de decoração, têm-se frestas de corpo e de gestual corporal como fontes de mimese com um corpo feminino idealizado.

Cabeças pequenas, alvas, de olhar circunspecto, de boca e nariz desenhados de modo proporcionais, esboçam delicadamente o rosto da figura. Acompanhando a fisionomia suave composta, com um ar de discrição e quase castidade, há braços finos, longos que, apoiados nas cinturas, numa mureta ou largados ao longo do corpo, sugerem elegância. Algumas mãos trazem fusos, outras cestas, pandeiros, jarros, panelas, sendo todas desenhadas sem a expressão de força muscular, mas com a segurança de alguém familiarizado com o uso. Mesmo a figura feminina que traz à mão um punhal desenhado e tem a fisionomia abaixada com a outra mão desenhada ao queixo, ainda essa “assassina” não destoa de uma representação da condição feminina e de uma posição reflexiva que coloca em questão o ato “violento” cogitado. Não seria o caso de uma cozinheira escolhendo a ave do próximo almoço?

Da mesma forma, os pés, quando representados, são pequenos, suaves no toque ao chão, calçados em pantufas ou sandálias, sem saltos ou sofisticação, indiciando uma suposta simplicidade e desapego das vaidades urbanas.

As figuras masculinas, por sua vez, trazem a tez representada com cores, olhos mais graves, em 85% das pranchas. Também se observa coberturas de cabeça funcionais, representando cargos ou trabalhos executados, salvo três figuras que sugerem tratar-se de figurinos teatrais (MNBA 1627, 10358, 10362).

A presença de calças ou calções na cobertura de pernas torna-se um emblema dessa condição masculina representada. Da mesma forma que a representação do feminino está condicionada histórica e ideologicamente, a do masculino se expressa na normatividade dos indícios do trabalho e da força. Na MNBA 1576, em que duas figuras se encontram representadas, uma sentada e outra em pé, sendo que a levantada está servindo um copo com uma jarra, e, mesmo sem vê-la, o leitor supõe a presença do cavalheiro na figura que serve e a da dama, sentada, que é servida.

29 Sobre isso, ver: BAGGIO, Adriana. Uma proposta de operação dos princípios linguísticos saussurianos nos estudos de gênero. Gragoatá, [S.l.], v. 22, n. 44, p. 1228-1249, dec. 2017. ISSN 23584114. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33557>>. Acesso em: 21/09/2020. BAGGIO, Adriana. *Gênero e vestuário: princípios para uma semiótica da moda na tese não semiótica de Greimas*. In: Colóquio Internacional Greimas, 2017. Anais Eletrônicos. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC-SP), 2017. p. 1-19. Disponível em: <https://www.academia.edu/32056124/G%C3%AAnero_e_vestu%C3%A1rio_princ%C3%ADpios_para_uma_semi%C3%B3tica_da_moda_na_tese_n%C3%A3o_semi%C3%B3tica_de_Greimas>. Acesso em: 21/09/2020.

Fig. 22. Estudo de trajes italianos. MNBA 1604. Aquarela sobre papel, 27,5 x 22,0 cm, c. 1854/1856. Victor Meirelles³⁰.



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT, 2020.

Ultrapassando a categoria de indício, tais representações dos gêneros encontram-se no campo do emblemático, pois malgrado toda a variação existente, os gêneros são rigidamente representados como no Ocidente se convencionou, logo se tornando símbolo de um ideal de masculino e feminino.

Todavia, antes de encerrar a discussão de representação dos gêneros, cabe salientar que tais convenções sobre o feminino e masculino próprio da sociedade ocidental burguesa foram construídas em meio a disputas discursivas sobre modelos ideais. Como alerta Diane Crane em seu trabalho consagrado "A moda e seu papel social".

Em qualquer período, o conjunto de discursos sobre vestuário inclui aqueles que sustentam a conformidade com as concepções dominantes dos papéis sociais e os que expressam as tensões sociais que forçam os conceitos amplamente aceitos de papel social a tomar novas direções. Estes últimos englobam as perspectivas de grupos marginais que buscam aceitação para maneiras de vestir consideradas marginais ou fora dos padrões, especialmente

³⁰ Somente ilustrações com obra isolada terão a legenda em formato completo. Todos os dados técnicos das obras estão especificados no QRC em "Estudo Iconográfico dos trajes de Victor Meirelles".

no que tange à sexualidade, segundo as concepções de status ou gênero dominantes. (CRANE, 2006, p.198)

Fig. 23: Estudo de traje italiano. MNBA 1576. Aquarela sobre papel, 28,0 x 22,5 cm, c. 1854/1856. Victor Meirelles



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT, 2020

Em relação à representação etária das figuras, também se observa a predominância majoritária da idade adulta em detrimento de outras, como a infância, juventude ou velhice.

Quadro 10: Representação etária presente nas figuras

Grupo etário	MVM	MNBA	CP
Infanto/Juvenil	0	3*	0
Adultos	21	65	10
Idoso	0	6	1
Total de figuras		106	

*31

Fonte: Compilação de Ivis Aguiar e Vilma Lago, 2020.

31 Não se considerou os indícios de bebês que as duas figuras femininas representadas amamentando trazem consigo (MNBA 1613 e MVM 60).

Para a construção dessa seleção, consideraram-se os seguintes indícios de grupo etário na representação corporal: aspecto da fisionomia facial, estatura da figura pela proporção de corpo e gestual corporal. Os trajes propostos nas representações não foram decisivos na compreensão dos indícios etários das figuras analisadas, pois são entendidos como a manifestação da intenção de representação, ambientada pelos traços corporais da idade imaginada ao uso do traje. Isto é, o impulso artístico da representação do traje é que condicionou a representação da estrutura corporal de suporte do mesmo. Algo análogo ocorre na seleção de modelos fotográficas ou de passarela para a difusão de uma coleção de moda. A coleção precede ao corpo que irá vesti-la e, cabe aos produtores da comunicação de moda a seleção do corpo “adequado”: aquele que estampará o conceito subjetivo e a tendência de moda que o modelo produz.

Assim têm-se: três figuras em que a estatura produzida pela proporção com a largura do corpo, os traços da fisionomia e o gestual dos membros fazem menção a uma figura juvenil (MNBA 10359, 1630 e 1589). Não estão incluídos nessa contabilização os indícios de bebês que duas figuras femininas representadas amamentando trazem consigo (MNBA 1613 e MVM 60). Há de se considerar que a representação do “bebê” junto à figura é como se se tratasse de um objeto que significa a função em exercício. Foi a operação de realização de traços, com formatos que sugerem toucas de bebê, cuja posição entre os braços de uma figura feminina abaixo do colo, na altura dos seios, que produziu o sentido da amamentação e, logo, do bebê que ali se alimentava³².

Na condição inversa, de representação da velhice, encontraram-se sete figuras que trazem indícios da idade avançada na coloração dos cabelos e barbas, na textura da representação facial e na postura arcada em que a figura foi projetada. Dentre as femininas (MNBA 1612 e 10363), observam-se figuras sentadas em frente a uma fonte luminosa, sugerindo uma fogueira ou espécie de fogão ausentes da imagem, mas que seria, numa lógica figurativa, de onde provém a luz que ilumina seus rostos. A ideia de fogão se reforça com a presença de um recipiente, como panela, posto ao lado direito delas. A representação facial foi construída com rugas e o formato da boca sem dentes. Enquanto uma se detém observando o fogo e aquecendo as mãos, a outra figura conserva as mãos sobre os joelhos, gélidas pela brancura constituída pela iluminação, os olhos estão abertos e a íris posicionada de maneira a caracterizar um olhar distante, voltando para o lado direito e abaixo. Um significado de velhice como tempo de frios, necessidade de calor externo, de espera e circunspeção? O olhar de hoje permite que se apreenda isto; gerações futuras poderão conceber uma condição particular do indivíduo a partir destes mesmos índices, por conceberem a velhice em outros termos sociais.

Dentre as figuras masculinas selecionadas para esse enquadramento, apenas uma se coloca no mesmo campo semântico das considerações acima. A MNBA 10360 traz um homem sentado com uma mão no joelho outra num

³² Ainda, o fato de ser uma representação que pouco evidencia detalhes de traje, por exemplo, também não houve razão de agregar esses traços indiciários de uma criança em tenra idade no escopo da pesquisa.

cajado. Cabelos e barba são longos e brancos. A pele queimada do sol. Olhos representados olhando ao longe, com rotação da cabeça em 45°. Mostra-se vestido com uma larga túnica vermelha, sobrecapa preta e curta e, nos pés, uma sandália de duas tiras. O conjunto sugere um peregrino e a representação dos pelos brancos indicam a caracterização do eremita, do desapego do mundo e da vaidade do tempo juvenil. Como esse peregrino, outra figura masculina é representada, a MNBA 1619, também com cabelo e barba, porém grisalhos. A barba é expressa aparada, assim como o cabelo penteado, o que condiz com a "condição" do peregrino, talvez de Santiago de Compostela se quiser deixar a imaginação ocupar toda a estrutura do ato (ISER, 1996) que a imagem comporta. O bastão com fitas e acabamento torneado na ponta, acompanhado de uma cruz que são segurados na mão direita, enquanto na esquerda há uma moringa, sugerem que o caminhante está mais preparado para a viagem, ou expressa algum tipo de autoridade nessa jornada.

As outras três figuras masculinas trazem marcas de uma idade madura e não propriamente da velhice. Nas MNBA 1629, 10351 e CP 04, se observam cavanhaques acompanhados de bigodes pequenos, aparados e de coloração branca a grisalha. Os cabelos são curtos ou não desenhados, e os trajes, como os objetos, propõem função social produtiva, logo, não seriam idosos propriamente ditos, mas homens maduros. As duas pranchas do museu carioca trazem a figura sentada, com uma enxada e outra com um machado apoiados ao chão. Uma mão segura o rosto e os olhares são representados como pensativos. A sutileza do panejamento demonstra repouso do corpo, assim como, a posição das pernas. A narrativa visual possível é algo que sintetiza um dia ou uma vida de trabalho, porém os cavanhaques acinzentados fazem prevalecer a segunda opção. A prancha do colecionador particular, nomeada no canto inferior direito de "*Senatore*", com sua legenda, ancora os sentidos de que o cavanhaque grisalho compunha na imagem. Tal sentido apenas reverbera o grande panejamento brilhoso e rubro que expressa o traje de figura ilustre.

Nesse recorte de figuras que expressam a idade madura e não necessariamente a velhice, no caso das representações do feminino, a situação se faz diferente. Podem-se arrolar seis pranchas, cujas figuras têm sobre a representação da face algum indício de idade "menos" jovem. São elas: MNBA 1575, 1582, 1583, 1594, 1603 e 1621.

Não se observam rugas, mas pequenos volumes em torno do queixo, ao longo do pescoço que expressam a flacidez própria de uma fisionomia que se afasta da juventude. Todavia, diferente das figuras masculinas, os trajes não são panejados com altivez, salvo o da última dessa listagem, proposto com um vermelho vibrante e com acabamentos dourados. Essa última e a primeira citada acima são as únicas sentadas, o que foi lido, anteriormente, como um estado de repouso e certo cansaço da vida. No caso das figuras femininas, não há indícios para essa conclusão. A 1575 ainda pode sugerir certa prostração pela posição dos pés, a curvatura do dorso e, especialmente, o silêncio produzido pela posição da figura totalmente de lado. A 1621, por sua vez, expressa uma posição própria para

o retrato, em que o vestido se faz francamente visível. Há mesmo um leve sorriso esboçado e a luz que ilumina o rosto, voltado à esquerda, se esparge sobre todo o vermelho do traje e exalta sentidos e não os compactua numa possível expressão de inércia.

As outras quatro figuras expressam segurança, cotidianidade e mesmo ação. Enquanto a 1603 parece ter algo, imaginam-se sementes ou migalhas no avental dobrado para segurá-las, a 1583 sugere ter sido interrompida na sua caminhada para onde ia, ou voltando com seu cesto. As duas últimas desse agrupamento, por sua vez, são quase atrevidas. Com as mãos nas cinturas, pés posicionados com firmeza uma (1582) e delicadeza outra (1594), posicionamento da cabeça ao inverso do olhar do observador. Essas figuras são duas expressões femininas de controle. A quem vê e ouve imagens as escutam pensando: *"onde está essa gente que ainda não voltou para casa?"*

Fig. 24: Pranchas de representações etárias: MNBA 1589, 1630, 10360, 10363, 1583 E 1594

FIGURAS DE JOVENS



MNBA 1589



MNBA 1630

FIGURAS DE IDOSOS



MNBA 10360



MNBA 10363

FIGURAS DE ADULTOS



MNBA 1583



MNBA 1594

Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT. Diagramação de Vilma Lago, 2020.

4.2.4 Tipologia de trajes, cores, formas e acessórios do vestuário representados

Finalmente, chega-se ao último quesito de caracterização e análise das pranchas do Estudo de Trajes Italianos de Victor Meirelles.

O desenvolvimento desse estudo contempla alguns aspectos intrigantes. De um lado, têm-se imagens de roupas e, de outro, a intenção de descrevê-las partindo do referente, ou seja, para alcançar a imagem, foi necessário retirá-la de sua condição e problematização constantes como agente de sentidos, para tomá-la como manifestação do real. Um pecado justificado pela necessidade de empregarem-se palavras no propósito da descrição. Se não se estabelecesse essa ponte entre o sentido e o vestido, o texto e a pesquisa ficariam hermeticamente constituídos como narração de impressões, o que, nesse momento, não levaria ao objetivo de caracterizar os tipos de trajes e acessórios do vestuário representados nas pranchas.

Assim, mesmo que não se abandone a condição de mancha de tinta azul impregnada na textura do papel, essa mancha passa a ser denominada “saia” ou “blusa”. Os contornos que a mancha adquiriu pela destreza do pincel de Meirelles, bem como a relação dessa mancha com a estrutura da figura humana, são o que permite o esforço de associação dessa mancha a uma peça do vestuário hoje existente. Por isso, para acessar esse universo duplo da mancha e da roupa, recorreu-se aos estudos de coleção têxtil, desenvolvidos por museólogos e capitaneados pelo Comitê do Costume, associado ao Conselho Internacional de Museus – ICOM.

Além do sistema descritivo universal de vestuário e acessórios propagado pelo comitê acima mencionado, também se utilizou o trabalho, organizado por Marie-Thérèse Duflos-Priot que propôs, com uma equipe multidisciplinar, após 10

anos de pesquisa, um modelo de classificação das roupas encontradas nos museus da França. Esse trabalho foi publicado no livro *Système descriptif du costume traditionnel français*, sob os auspícios do *Musée National des Arts et Traditions Populaires* e do *Centre d'Ethnologie Française*. Outra obra fundamental para a análise da tipologia dos trajes foi o de Cesare Meano que, em 1937, desenvolveu um dicionário de termos de moda em italiano. O propósito de Meano foi, sob a influência das ideias nacional fascistas do período, difundir termos na língua pátria que substituíssem os utilizados em francês ou inglês. Independentemente deste intuito, foi graças ao esforço de Meano que se reconheceu nas manchas, recorrentes junto aos braços das figuras de Meirelles, o *sopromaniche*, em suas diferentes alturas e que consiste numa manga de sobrepor com funções decorativas e também de maior conservação das camisas em sua limpeza e resistência têxtil.

Enfim, tais trabalhos que descrevem com minúcias os trajes conservados em museus, a partir de uma terminologia convencionada e normatizada, ampliaram o horizonte de expectativa que operava na recepção das imagens de trajes presentes nas pranchas. A estrutura de realização³³ (ISER, 1996) dos sentidos, fortemente estabelecida pelo estudo das nomenclaturas e formas do vestir existentes na sociedade italiana do século XIX, foi a responsável pelas considerações que abaixo seguem.

Inicialmente, foram observados os ícones relativos aos trajes em seis agrupamentos: cobertura de cabeça, cobertura de tronco; cobertura de pernas; cobertura de pés; acessórios e cores utilizados, adaptando a metodologia recomendada pelo Comitê do Costume, tendo em vista a especificidade da coleção iconográfica trabalhada. Diz assim:

A classificação das formas vestimentares leva em conta suas zonas de apoio no corpo – a cabeça, o pescoço, os ombros, os seios, as ancas, os cotovelos, os joelhos, as mãos e os pés – combinadas com dois modos básicos de se confeccionarem as peças – vestuário direito e vestuário cortado. Os parâmetros utilizados para elaborar um léxico que sirva para a classificação e recuperação das diferentes peças levam em conta as características materiais e simbólicas das formas vestimentares, relacionando aspectos da cultura material no tempo e no espaço (BENARUSH, 2014, p. 6).

Como os trajes pintados nas pranchas não são um elemento da cultura material, no sentido de que não foram materializados e vestidos, alguns parâmetros foram desconsiderados, como os modos básicos de confecção da peça. Além

33 Segundo Iser, a produção textual e sua consequente leitura implica numa "estrutura do texto" em que uma perspectiva de mundo está concebida na própria estruturação do texto pelo autor. Tal condição determina uma outra estrutura, a "do ato", realizada pelo leitor na medida em que "preenche" os sentidos, se apropriando do texto por atos de imaginação, assim a estrutura do texto acionada por estruturas de ato produzidas pelo leitor diante do texto gera a estrutura de realização heurísticamente, ou seja, o leitor então constitui um sentido e se impregna dele. Nos termos de Jauss, seriam essas estruturas o mesmo da poiesis, aisthesis e katharsis de Aristóteles. Para a argumentação acima, poderia se acrescentar o seguinte trecho de Iser, 1996, p. 75 "o papel do leitor, dilenado na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo. Esse papel ativa atos de imaginação que de certa maneira despertam a diversidade referencial das perspectivas da representação e a reúnem no horizonte do sentido".

disso, como o próprio documento norteador salienta “No conjunto do sistema descritivo utilizado, as classificações não deverão ser rígidas, podendo receber novos termos” (Idem).

A – Gênero feminino

Quadro 11: Representações de **trajes femininos**, conforme quantidade de elementos e variações por quesito

Cobertura de cabeça			
Variações no quesito	Cabelos soltos Sem penteado	Penteados com véus, lenços	Penteados com flores, grampos, enfeites e outros
	0	49	21

Cobertura do tronco							
Variações no quesito	Camisa branca	Casacos	Corpetes e afins	Sopro-maniches	Vestidos	Túnicas	Mantilhas e capas
	58	23	52	27	10	03	16

Cobertura de pernas					
Variações no quesito	Saias	Pantalonas	Faldas*	Aventais	Anáguas
	67**	03	8	58***	1

Cobertura dos pés						
Variações no quesito	Sem pés representados	Sapatos de solado baixo Com fivela	Sapatos de solado baixo sem fivela	Sandália com solado e tiras combinado com meias	Botinas	Descalças
	54	03	06	05	01	0

Acessórios e quesitos faciais								
Variações no quesito	Colares	Brincos	Objetos nas mãos	Sem joias	Algum sinal na face	Faixas e fitas	Luvas	Gorjal
	30	20	23	40	0	06	03	02

Cores						
Variações no quesito	Vermelho e variações de tons	Azul ao verde	Amarelo	Marrom à rosa	Branco	Preto ao cinza
	38	51	06	33	50	10

*34 **35 ***36

34 A definição corriqueira é de uma aba que se desloca do casaco, contudo, no caso do costume italiano, trata-se de um tecido maior que é dobrado e fixado na cintura a partir de faixas de tecido e que compõem um tipo de sobressaia apenas na parte traseira da saia.

35 Apenas 01 é estampada e 12 têm decoração na extremidade inferior – barrado.

36 Destes, 09 são com peitilho.

Fonte: Pesquisa documental sobre os acervos do MVM e MNBA pela autora, 2019.

Além disto, como se trata de uma representação de corpo vestido, foi observado, em relação à aparência corporal, os acessórios decorativos empregados, como brincos, colares etc. e, ainda o cabelo e a feição corporal. A partir destas observações e quantificações, pode-se considerar o que mais se repetiu e centrar as comparações propostas neste trabalho, diferenciando as imagens por gêneros.

Os dados acima permitem considerar a variedade e riqueza das representações dos trajes femininos, realizadas por Victor Meirelles e que se distinguem do que ordinariamente se encontra em obras de história da moda consagradas, como Laver (1989), Köhler (1993), Cosgraves (2012) e Braga (2004), entre outros, a respeito do traje feminino dos 1850 na Europa.

Em relação à cobertura de cabeça, com os quantitativos 49 e 21, apontados na tabela acima, pode-se afirmar que não há cabelos soltos sem algum tipo de adereço. Todos estão arranjados sob véus ou laços e aplicações em flores, dando indícios dos valores que o cabelo arranjado cuidadosamente possuía no século XIX ocidental³⁷ e que, conseqüentemente, condenava como sinal de loucura ou selvageria os cabelos femininos soltos.

Em contrapartida, a porcentagem alta de cobertura de cabeça com arranjos e sem cabelo à mostra (49) ou com algum penteado³⁸ (21) indica a importância desse cuidado da aparência pessoal para o período. Porém, mais que essa questão relacionada à disposição da cabelereira na ordem dos costumes de higiene e identificação da beleza feminina, importa destacar a presença dos véus e arranjos na composição da identificação regional dos trajes.

Num estudo de Colette Cosnier (2009) sobre a representação dos trajes regionais, em revista de moda do início do século XX, com o intuito de discutir as apropriações desses trajes como temas de moda pela imprensa feminina parisiense, a autora permite entrever a importância que os arranjos de cabeça, que incluem véus, chapéus, flores, fitas e composições específicas, adquiriram, ao longo do século XIX, como marcas identitárias de muitas regiões provincianas da França. Escreveu Cosnier:

O arranjo assim capturado não é mais uma cobertura de cabeça como outras, ele torna-se uma testemunha da história, torna-se uma peça de museu tanto

³⁷ Ver a respeito do texto da professora norte-americana Carol Rifelj (1946 -2010), cuja resenha encontra-se em: RONDOU, Katherine. CAROL RIFELJ, *Coiffures. Les cheveux dans la littérature et la culture françaises du XIXe siècle. Questions de communication* [Online], 26 | 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9393>>. Acesso em: 20/04/2019.

³⁸ Com laços são 03; com enfeites são 15 e em 03 se observa algum tipo de penteado propriamente dito.

quanto uma joia. Pertencendo à memória do país, ela é a prova de uma sabedoria, cuja receita se havia perdido. (2009, p. 149)³⁹.

Num viés menos crítico, porque não coloca a dinâmica da própria memória e construção de identidades regionais como projeto político da nação, Emma Calderini – referência quando se trata de trajes regionais italianos – reafirmou a dimensão identitária dos trajes, ocupando-se em descrevê-los em seu livro *Il Costume Popolare in Italia* (1934).

A partir das descrições da autora italiana, pode-se considerar a importância da cobertura de cabeça na composição dos trajes. Nos 200 tipos regionais que inventariou a sua época, ela não descuidou de relatar como os arranjos do cabelo se diferenciavam em cada traje. Desenhou-os de forma mais acanhada, com figuras estáticas e com pouca ambiência, seguindo o modelo consagrado de pranchas de estudo de trajes. A maioria das figuras está disposta no papel em pé e frontal.

Nas descrições de Calderini, observa-se o quão sofisticado eram os arranjos de cabeça e como neles se concentrava boa parte dos elementos identificadores de uma região. São alguns exemplos⁴⁰ :

a) *Traje festivo de Rio Maggiore* - prancha 67 - "O cabelo rachado na testa, trançado e enrolado com cordões de algodão, gira em torno da cabeça e é coberto por um pano fino bordado com seda colorida ou dourada, com uma bela renda. Uma fina folha de ouro revestindo e apoiando este pano, aparecendo através das rendas"⁴¹ ;

b) *Signora di Velletri in costume festivo* – prancha 103 - "Na cabeça, um triângulo de linho engomado claro, cercado com rendas que terminam nos cantos com laços dourados. Ele é parado por um longo pino trêmulo de filigrana de prata e coral"⁴² ;

c) *Contadina bolognese in abito di nozze* – prancha 75 – "Cabelos divididos no meio da testa e trançados na nuca. Na cabeça, o lenço preto do véu é apontado para trás do coque por um alfinete e trazido para a frente para cobrir os ombros e os seios"⁴³.

Talvez a possibilidade de um estudo com mais calma sobre a obra de Calderini permitiria identificar semelhanças detalhadas com as representações de

39 Original: *La coiffe ainsi promue n'est plus un couvre-chef comme les autres, elle porte témoignage dans l'histoire, elle est devenue pièce de musée au même titre qu'un bijou. Appartenant à la mémoire d'un pays, elle est la preuve d'un savoir-faire dont on a perdu la recette* (2009, p. 149)

40 A pesquisa à obra de Calderini foi realizada na biblioteca do Museu de Artes e Tradições Populares de Roma e nenhum tipo de cópia foi possível realizar do mesmo, logo, as considerações que podem ser transcritas são aquelas que foram captadas pelas poucas fotografias autorizadas durante as escassas duas horas que me foram permitidas para o acesso ao acervo, em 21 de junho de 2018.

41 Original: *I capelli divisi sulla fronte, intrecciati e avvolti con cordelle di cotone, girano intorno al capo, e sono coperti da una pezzuola di tela fine ricamata di sete a colori o oro, orlata di bella trina. Una sottile lamina d'oro, foderata e sostiene questa pezzuola, trasparendo dal pizzo.*

42 Original: *In testa è un triangolo di leggero lino inamidato, orlato di merletto terminante agli angoli con fiocchetti d'oro.*

43 Original: *Capelli spartiti in mezzo alla fronte e intrecciati dietro sulla nuca. In testa la sciarpa di velo nero è puntata dietro alla crocchia da uno spillone e riportata in avanti a ricoprire le spalle e il seno.*

Meirelles, contudo, nos exemplos acima, é citado o alfinete ou pino que servia para fixar o arranjo na cabeça. Esse tipo de adereço encontra-se representado nas MNBA 1599 e 10361, MVM 10. Outras descrições como: "Na cabeça, um pano dobrado, de lã grossa de tecido caseiro"⁴⁴ (prancha 102); "As mulheres (...) usam certas peças na cabeça que cobrem toda a cabeça e os ombros"⁴⁵ (prancha 111); "Os cabelos são reunidos em grandes tranças, dispostas em um amplo círculo atrás das orelhas e enfeitadas com fitas grandes de seda: acima está o pano de linho caseiro fino desenhado com policromos e textura dourada"⁴⁶ (prancha 104) e, entre muitos outros, "Nos cabelos, reunidos em uma haste de metal entrelaçada com fitas, há um lenço de musselina fina, com bordas de renda"⁴⁷ (prancha 115) lembram alguns arranjos de cabeça pintadas por Meirelles, como MVM 035 e 052, cujos cabelos estão aninhados em tranças cobertas de tecido e colocadas em círculos atrás da cabeça e fixadas com um tipo de travessa. Ainda, na MNBA 1587 a estrutura quadrada e rígida comentada acima também é encontrada.

Fig. 25: Detalhes dos penteados: MVM 010 e 035, MNBA 1599 e 10361



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT e Coleção MVM/IBRAM/MT. Diagramação de Vílma Lago.

44 Original: "Sul capo è un panno ripiegato, di lana grossa di tessuto casalingo."

45 Original: "Le donne di questa città sono belle ma però non troppo ricche et portano in testa certe tovaglette che coprono loro tutto il capo et ancora le spalle."

46 Original: "I capelli sono raccolti in colti in grosse trecce, disposte a giro largo dietro le orecchie e guarnite di nastro di grosse trecce, disposte a giro largo dietro le orecchie e guarnite di nastro di seta: sopra è la tovaglia di bel lino casalingo tessuto a disegni policromi, e tramata d'oro."

47 Original: "Sui capelli, raccolti su di un fusto di metallo intrecciati con fettucce, è un fazzoletto di mussolina fine, orlato di pizzo."

Nas coberturas de tronco, por sua vez, considera-se tudo que cobre o tronco até a altura dos quadris, incluindo os braços, mãos e pescoço. Nessa parcela da representação do tronco superior da figura, há a constante presença da camisa branca (58⁴⁸) e casacos (23⁴⁹), com ou sem gola, ainda de corpetes (52), sempre em cores diferentes e com a presença de fitas que produzem as amarrações necessárias entre a parte frontal e a anterior. Também há trajes femininos que consistem em vestidos (10⁵⁰) e túnicas (03). E, dentre os suplementos dessa cobertura, encontram-se os *sopromaniches* (27), as mantilhas e as capas (16), todos com diferentes comprimentos e texturas a serem representados.

Nas mangas das camisas é recorrente observar detalhes, como rendados ou aplicações de fitas que da mesma cor dão uma especialidade ao traje. Muitas delas são com aplicações, brancas e com punhos justos; outras, num total de 29, são bufantes tendo algumas o punho em babados e outras sem. Um bom exemplo é a CP 12, cujas mangas volumosas mostram, pela lateral e verso do braço, uma aplicação sobre o tecido branco que poderia estar representando o efeito do crivo⁵¹, o que exige trabalho cuidadoso e agrega um diferencial à camisa, que deixa de ser uma peça secundária e torna-se visível para a apreciação. As mangas brancas predominam, porém, há 06 coloridas, conforme os vestidos ou casacos representados.

As golas também aparecem decoradas com aplicações que sugerem crivo ou algum tipo de renda artesanal. O corpo representado está sempre coberto e não se observam decotes e ombros desnudos como nas imagens dos *fashion plates* ingleses do mesmo período.

Algo que se destaca, quando o assunto são as mangas, é a presença de *sopromaniches* ou *mezzemaniche*, mangas postiças, de diferentes tamanhos, colocados sobre as mangas brancas das camisas. Antes de conhecer Meano ou visualizar os trajes expostos no museu romano, não havia identificação exata das cores contrastantes que nos braços das figuras apareciam. Supôs-se sobreposição de casacos, pontas de chalés, mangas de duas cores. Ao ter-se ampliado a capacidade de preenchimento de sentidos ao que se olhava, com o horizonte de expectativa alargado por outras informações, atualmente, é quase risível não “ver aquilo como um *sopromaniche*”.

Meano, ao definir *manica* (manga em italiano), relaciona diversos nomes de trajes como mantos, vestidos, casacos, camisas, blusas, camisolas, coletes, jaquetas e roupões que “dedicada à parte superior do corpo, ou a esta e a outra” contenha uma parte “para vestir os braços”, diferenciando, após, que para a

48 Sendo 22 camisas com decote redondo; 23 em que o decote não parece; 04 com decote redondo e aplicação e 09 com gola.

49 08 são longos e 15 são curtos.

50 04 vestidos não estão acompanhados de casaco.

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

situação de uso no trabalho, o termo adequado seria *maniche*. Na continuidade, lembra que “a manga pode ser curta ou longa, larga ou estreita, reta” entre outras características. Porém, disserta mais ao final: “Mas assim como há vestidos sem mangas, há mangas sem vestido: se trata daquelas mangas de lustrino⁵², melhor chamada de meias mangas ou sobremangas que se coloca sobre as mangas do casaco para protegê-las⁵³ (MEANO, 1937, p. 266).

Logo, como no caso de meia manga ou sobremangas não indica, no idioma português, a especificidade da peça, adotam-se os termos em italiano: *mezzemaniche* ou *sopromaniche*. Da mesma forma, adiante, serão os termos em italiano que serão utilizados para denominar os elementos do traje que possuem uma condição especial. Assim, optou-se por adotar o termo em italiano como se fosse um nome próprio de singularidade da peça representada e em análise.

Os *sopromaniche*, nas pranchas de Meirelles, aparecem 27 vezes de maneira evidente, sendo que onze são longos, ou seja, chegam até a altura das axilas, como na MNBA 1602; tal como uma cotoveleira, há quatro, MNBA 1578, 1610, 10356 e MVM 06. Há ainda um modelo que vai do punho até a altura do cotovelo; desse tipo encontram-se 9 vezes, como na MVM 09.

No item *sopromaniche*, ainda restam dúvidas sobre algumas figuras, tendo em vista a flexão do braço ou a presença de lenços representados na figura cobrindo o peito. Nesse grupo, porém, por outra razão, nas pranchas MNBA 1586 e 10365, a cobertura do braço comporta uma estrutura próxima a um *mezzemaniche*, longo, vermelho, decorado nos punhos com fitas douradas e, no alto, com fitas em tons carmins. Junto ao punho, há uma abertura contornada pelas fitas douradas e o próprio volume representado sugere tratar-se de uma manga decorada ao invés de algo de sobrepor.

As peças que se sobrepõem às camisas são muito variadas e se desdobram em diversos modelos: casacos, vestidos, corpete rígido, jardineira, peitilho, lenços e xales. A quantificação dessas peças nas pranchas é sempre imprecisa, pois depende da maneira como se enquadra a peça e da visibilidade da representação.

Considerando Meano (1937, p. 39 ss.), diferenciam-se as peças que se sobrepõem à camisa em:

- *Corpetto* - um tipo de colete sem mangas e sem estrutura;
- *Corsaletto, corsetto* ou *bustino* – inicialmente uma armadura leve para proteção do peito, após, uma vestimenta feminina rígida e justa, que fica entre os seios e a cintura. Também se designa espartilho;

52 Lustrino – “*Detto anche di tessuto di cotone lucido e di poco pregio*” – Também conhecido como tecido de algodão brilhante e de baixa qualidade (tradução nossa). Rames Gaiba em: <<https://tramae-ordito.blogspot.com/>>. “Diz-se da lã estambrada e luzente” em: <<https://www.dicio.com.br/lustrino/>>. Acessos em: 03/09/2020.

53 Original: “*Manica = mantelli, abiti, giacche, giacchette, camicie, camicette, camiciole, casacche, giubbini, vestaglie e ogni altro indumento dedicato alla parte superior del copro, o a questa e all'altra, per vestire le braccia. (...) E la manica puo essere corta o lunga, amplia o stretta, diritta (...) Ma come esistono vesti senza maniche, cosi esistono maniche senza vesti: e sono quelle maniche di lustrino, meglio dette mezzemaniche, o sopromaniche, che s'infilano sulle maniche della giacca, per proteggerle.*”

- *Pettino* – parte superior do avental que se estende da cintura até a altura do peito;
- *Pettorina* – parte, independente do avental, colocada apenas sobre o peito, nesse caso, geralmente confundida com pettino;
- *Banda* – tira de tecido aplicada ao vestido, quase sempre de cores diferentes;
- *Bavero* – tipo de gola que pode ser mais longa e cobre os ombros; ou alta, como colarinho com duas camadas;
- *Berta* – xale pequeno de renda que cobre apenas o peito, ou uma pettorina feia de renda;
- *Busto* – faixa de tecido desde a antiguidade colocada sob o peito, tendo sido usada por baixo ou por cima das vestes. No século XIX, parte final, a peça que se articula entre a parte frontal e traseira, por fitas e era ricamente decorada, combinado com a camisa.
- *Cappota* – designa uma longa capa feminina ou o chapéu, também denominado “a sporta”, semelhantes aos chamados “cuffia”, ou seja, tipo sino;
- *Cocolla* – vestido sem abertura no peito, nem nas costas, que se veste pela cabeça;
- *Gabbana* – sobretudo largo e comprido;
- *Gabbanella* – casaco leve, mais leve e comprido como um sobretudo;
- *Falda* – abas abaixo da cintura do vestido ou casaco que ficam penduradas, mais ou menos longas;
- *Pellegrina* – capa muito curta, com gola larga, que cobre os ombros, o peito e as costas. Também se chamava sarrocchino ou sanrocchino;
- *Giubbini, giacca, giachetta* – veste de pequeno comprimento e manga longa, usada sobre outra peça, com abertura frontal que não exige fechamento;
- *Sottovita* – túnica curta e bastante aberta que deixa pescoço e ombros à mostra e, ainda, os braços ficam inteiros ou parcialmente descobertos. Confundido com o busto da antiguidade. Semelhante à camiseta contemporânea;
- *Tracolla* – alça ou argola que fica na altura dos ombros para passar fitas, lenços, tiras de couro que atravessam o peito e as costas, passando por cima de um ombro e sob o braço oposto.

Todas as glosas apresentadas acima são visíveis nos trajes femininos produzidos por Meirelles. Começando pelos vestidos, identificados quando a parte superior e inferior estão na mesma cor, encontram-se mangas longas e estreitas, num panejamento que expressa tecidos com brilho e volume. Os decotes são profundos e arredondados, sendo acompanhados de uma *sottovita* e *pettorina*, peças que completam a cobertura do colo, tendo em vista a profundidade dos decotes. Igualmente, alguns modelos possuem *bandas*, como a MNBA 1588 e a CP 06 têm pequenas *faldas*.

Os casacos também trazem as mangas estreitas e os tecidos são encorpados. Trata-se de *giubbini* ou jaquetas com e sem *faldas*, alguns decorados na barra inferior, outros com fitas, decorando verticalmente ao longo do decote e limite dos ombros. Alguns são *gabbana* ou *gabbanella* de comprimento abaixo

dos joelhos, como as CP 09 e MNBA 10353. Há, ainda, dois pintados em vermelho e com uma longa falda triangular (MNBA 10365 e 1586) e, por último, a figura feminina da MNBA 1576 tem uma *giacchette* curta, pouco abaixo do busto e com uma gola tipo *bavero*.

Embaixo dos casacos e acima das camisas observam-se peças que são muito peculiares e cuja nomenclatura é diversa. Trata-se do *busto*, *pettino*, *corpetto* e *corsaletto*, acompanhados, na maioria dos casos, de *tracollas*, para a fixação dessas peças.

Meano (1937) associa o *busto* com a peça mais antiga destinada à proteção dos peitos femininos. Laver indica sua existência na representação de mosaicos da Sicília do século III d.C. (LAVÉR, 1989, p. 40 e 41), denominando-o de *strophium*. Todavia, diferente da antiguidade romana, em que a peça ficava embaixo da túnica, no século XIX, a mesma era posta vista e compunha em cores com o restante do traje. As figuras das pranchas MNBA 1591, 1602, 1604 e MVM 53 exibem esse *busto* que achata o volume dos seios, constituindo uma linha reta e horizontal na altura das axilas. O modelo da MNBA 1602 é diferente por não se demonstrar como uma faixa, mas como uma aba que estaria elevando-se da cintura aos seios, contudo, mantém a função de achatar o volume do peito feminino.

O *corpetto*, por sua vez, como o busto, não é estruturado, ou seja, consistiria numa peça maleável, sem armações ou tecidos duplos. À primeira vista, o *corpetto* sugere uma “jardineira”, pois tem alças, peito com grandes cavas e se estende até as costas. Inclusive, na MNBA 10354 e MVM 035, pode-se observar detalhes para a regulagem das alças. Nenhuma possui bolsos frontais, que é uma característica da peça contemporânea. Estariam representados *corpettos*, ainda, nas MNBA 1582, 1584, 1594 e MVM 052.

O *corsaletto* é a peça que mais se repete. São 22 figuras femininas em que se observa a peça “*indumento femininile rigido e fasciante, limitato tra il seno e la cintura*” (MEANO, 1937, p. 142). A rigidez produzida pelo panejamento bem executado foi o que conduziu a seleção das pranchas desse grupo. Como um espartilho, bastante difundido no século XIX, a peça se compõe de maneira estruturada e decorada, cobrindo o peito e a cintura, com amarrações que permitem ajustar ao corpo, fazendo compressão. Em sete figuras o *corsaletto* se compõe com uma peça sobressalente que cria um efeito em V ao centro do peito e seria a parte em que os ilhoses ficariam para a passagem das fitas de regulação da largura. Na MVM 05 é bem nítida a presença das fitas ou barbantes que fariam o ajuste ao corpo e que partem do elemento sobressalente do espartilho em tons vermelhos. São ainda desse grupo as pranchas MNBA 1595, 1600, 1603, 1605, 1608 e 1609.

Em outras nove figuras desse grupo das com *corsaletto*, não se vê o efeito em V da peça que se sobrepõe sobre a estrutura rígida, porque as figuras foram posicionadas de lado. Então, as MNBA 1575, 1581, 1583, 1587, 1606, MVM 048, 054, CP 06 e 11, junto às mangas bufantes das camisas decoradas ou dos casacos, aparece uma estrutura que enrijece a figura na altura dos seios. Por fim, entre as 22 totais do grupo, há seis que usam um xale sobre os ombros e cujas pontas são

fixadas por dentro da estrutura rígida representada. São elas as MNBA 1599, 1611, 1625, 10361, MVM 010 e 179.

Apesar de não haver representação evidente do dorso do *corsaletto* em nenhuma figura, nem mesmo nas que foram posicionadas de lado, a rigidez frontal supõe uma fixação que envolve todo o tronco, daí a admissão de se tratar dessa peça.

Outro grupo numeroso de representação são as que contém uma *pettorina*, isto é, uma estrutura de pequena proporção, que envolve os seios de maneira específica, sem pressioná-los, e contém frente e costas, sendo fixado ao corpo por um sistema de fitas que se cruzam nas costas e em torno do braço. O total dessas representações é de nove figuras. Que se subdividem em: dois que demonstram a *pettorina* e seu sistema de amarração pelas costas (MVM 050, CP 12, quatro que são recortados de maneira a alojar cada mama numa parte específica da peça (MNBA 1578, 1579, MVM 007 e 065) e, outras três que são feitas com dois retângulos postos lado a lado e que cobrem cada uma, parcialmente, a mama do lado em que se encontra (MNBA 1598, 10356 e MVM 004).

Todas, diferente do *corsaletto* e do *busto* que não têm qualquer tipo de alça ou do *corpetto*, que tem uma alça composta do próprio tecido que compõe o peito da peça, a *pettorina* se fixa ao corpo porque está acompanhada de *tracollas*, isto é, de agulhas atrás e à frente que fazem circular longos barbantes que serão amarrados atrás ou em torno da cintura a fim de fixar a pequena peça no local previsto, sem que essa possa subir encobrindo os seios ou descer, se colocando abaixo do cós da saia ou avental.

A amarração parte de trás, do centro das costas, onde regula a compressão colocada abaixo dos seios ou mesmo define o local desejado, em torno de um palmo abaixo dos seios. Avança para frente e faz o contorno dos braços com certa pressão, o que torna o seio ainda mais proeminente. Após contornar os braços na extremidade dos ombros, ela se cruza nas costas e então é fixada numa estrutura que permite fechar o barbante ou fita. A nitidez dos detalhes da representação da CP 12 indica que agulhões finalizavam a fixação, sendo encastrados num bolso estreito assim que concluída a amarração final. Num traje observado no Museu de Artes e Tradições Populares de Roma, teve-se a oportunidade de analisar uma *pettorina*⁵⁴ e, assim, compreender o que efetivamente poderia estar sendo desenhado por Meirelles.

Outra variação, dessas pequenas peças que cobriam o seio é o *pettino*, definido por Meano como a parte superior do avental e que, dando continuidade a ele, acima da cintura, se mantém firme por sua estrutura forrada. Ao menos é isso que as figuras permitem entender, já que não há traços de alças que contornem os ombros. Nas peças acervadas em Roma, esse modelo estava fixado

54 Códigos das peças observadas no Museu de Artes e Tradições Populares de Roma: Traje Preto 371 e Traje Preto 380.

com alfinetes, o que no corpo humano traz alguma dificuldade, especialmente no século XIX, em que esse material não era industrializado⁵⁵.

Apenas duas figuras trazem um *pettino*, as MNBA 1612 e MVM 006. Outra citada acima, como parte do grupo das que utilizariam uma *pettorina*, é a MVM 004. Talvez ocorressem que *pettino* e *pettorina* estivessem juntos numa ocasião ou outra, tendo em vista que o *pettino* pertence ao avental.

Como todos os outros tipos de elementos que se citou acima, os *pettinos* são decorados com fitas, flores bordadas, justificando pelo quesito decoração porque essa peça do traje feminino não ficava escondida abaixo das camisas, apenas com a função de encobrir ou sustentar os seios.

Fig. 26: Detalhes pettorinas: CP 12 e MNBA 1598



Fonte: Coleção MVM/IBRAM/MT. Diagramação de Vilma Lago, 2020.

No livro de Velda Lauder, famosa criadora de espartilhos, afirma que “ao longo da história o espartilho modificou radicalmente de forma e função” e, a frente completa: “desde século XIX, após um breve retorno das formas mais naturais devido à moda império, o espartilho tomou a forma de uma ampulheta, que sublinhava os quadris e o busto”. Ainda indica Lauder que as formas de amarrações dos espartilhos ou *corset*, como se usa nos dias atuais, se tornaram “ornamentos e meios de identidade tribal. Cada tribo empregava seus próprios

⁵⁵ Alfinetes e broches são utilizados desde as primeiras civilizações, seja em sua função utilitária, seja em aspectos decorativos. O alfinete de segurança, conhecido por seu mecanismo que permite abertura e fechamento com firmeza e proteção, possui suas origens mais remotas na fíbula, fecho ornamental muito utilizado na Antiguidade, porém, sua patente (a partir do modelo como hoje conhecemos), é atribuída ao norte-americano Walter Hunt (1796-1859), em 1849. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/11/three-millennia-of-safety-pins/507629/>>. Acesso em: 04/10/2020. Para uma abordagem mais abrangente a respeito de itens relacionados à costura e bordado ao longo da história, bem como de suas associações ao universo feminino, verificar a obra de BEAUDRY, Mary Carolyn. *Findings: The Material Culture of Needlework And Sewing*. Yale University Press, 2006.

métodos de amarração e de fixação”⁵⁶ (LAUDER, 2011, p. 28 e 29). A autora se dedicou, considerando a história da vestimenta inglesa, a indicar os sentidos e formas que a peça tomou entre os grupos sociais privilegiados, porém alerta em meio a narrativa sobre o século XIX “as mulheres das classes populares usavam igualmente espartilhos, mas se tratava de espartilhos bem mais confortáveis, que se amarravam na frente e sem ajuda de uma criada”⁵⁷ (Idem, p. 49).

Para finalizar a análise dos itens de cobertura do tronco, têm-se as mantilhas, mantas e lenços. Meano (1937) em *Berta, capotta e pellegrina* informa que cada uma dessas tem tamanho e funções diferentes, sendo a *berta* a mais leve, curta e decorativa das três. A *pellegrina* também conhecida como *pelerine*, em francês, consiste num pequeno poncho, enquanto a capota seria a mais longa e pesada dessas coberturas, acompanhada de capuz. Nas pranchas, observam-se muitas *bertas* leves, de tecidos rendados e desenhadas sobre os ombros das figuras, como a MNBA 1624 e MVM 010. Nenhuma pode ser claramente considerada como um poncho ou capote, porém as MNBA 1578 e MVM 09 trazem um xale cobrindo os braços e sem o mesmo efeito da *berta*, que pelo panejamento sugere ser de tecido mais pesado e longo. A MNBA 1599 de disposição mais próxima da *berta*, traz um manto encorpado, marrom que sugere grande volume e, apenas, a MNBA 1612 traz sobre os ombros um manto bem mais longo, que vai até ao chão na representação da figura idosa sentada em frente ao fogo. Apesar de não ser representado o capuz, o panejamento indicia o peso e a função de aquecer do manto.

Avançando para as coberturas de pernas, o que predomina são, sem exceção, as amplas saias que seguem até os pés. Tais saias poderiam ser peças isoladas ou a continuidade de uma peça única no formato de vestido, contudo, como assinalado acima, essa ocorrência é menor e se definiu como critério de distinção entre saia e vestido o fato da parte superior e inferior serem pintadas na mesma cor ou distintamente.

O que predomina na forma das saias são os franzidos na cintura e a gradativa abertura até barra, que produz, a partir da altura dos quadris um grande rodado. Em nenhuma representação pode se supor a presença da crinolina, mas de um farto volume produzido por anáguas ou sobressaias. Tais anáguas estão visíveis em seis figuras, como a MNBA 1575 e MVM 004. Também, pode-se considerar que os volumes das saias eram conseguidos pela forração das mesmas. Nas peças observadas no museu romano, que datam de 1911, havia a presença de forros em juta, especialmente na parte inferior, o que protegeria do desgaste. Como não se teve acesso aos processos de restauração sofridos pelos vestuários,

56 Original: “Au cours de son histoire, le corset a radicalement changé de forme et de fonction (...) Dès le XIXe siècle, en raison d’un bref reotur à une forme plus naturelle dû à la mode de la silhouette empire, le corset prit une forme em sablier, qui soulignait les hanches et le buste” (p. 28) e “des ornements et des supports à l’identité tribale. Chaque tribu employait ses propres méthodes de laçage et de fixation” (p. 29).

57 Original: “les femmes des classes populaires portaient également des corsets, mais il s’agissait de corselets beaucoup moins inconfortables, qui se laçaient sur le devant et ne nécessitaient donc pas l’aide d’une servante”.

há a probabilidade de ser ação museológica a presença do reforço têxtil e não, necessariamente, uma prática comum aos usuários originais.

A sobreposição de cores e texturas sobre as saias é recorrente, consistindo de aventais, mas também de panos diversos, em formato de faixas que eram colocados na cintura. A prancha MVM 053 traz exemplar dessa composição. Não se vê apenas a saia, mas diversos panos distintos, com suas listras de tonalidades azul e vermelha e dispostas em diferentes direções, sendo sobrepostos a partir da cintura. Esses diferentes tecidos, consistem em retângulos maiores ou menores que são dobrados em triângulo e amarrados na cintura por faixas de tecidos não decoradas, quando na parte de baixo e, com mais beleza, nas que ficam acima, como cintos. Apenas observando trajes materiais pode-se alcançar tal conclusão ou levando em conta as descrições como as de Emma Calderini.

Segundo Calderini (1937), as saias eram produzidas em lã e seda, tinham babados e recebiam dobraduras na altura da cintura e talvez daí o volume observado. Disse ela sobre a mulher Sabina: "A saia, da mesma seda ou não do corpete, é larga, enrolada na cintura e decorada na parte inferior com uma faixa de veludo" (prancha 107) e para a mulher camponesa de Sora: "A saia larga de lã, geralmente marrom, ou azul, verde, muito larga, sobreposta às inúmeras saias (que às vezes chegam ao número de sete) é muito larga, com babados na cintura e bordas com cordões de algodão" (prancha 105). Na rica descrição, ainda, se encontra para a mulher de Canzano: "A saia de lã vermelha e peluda, reunida em pregas largas na cintura, é decorada na parte inferior por uma larga faixa de veludo preto bordada com lã em cores vivas. Acima e embaixo, faixa de fita na bainha" (prancha 114).

Nas aquarelas de Meirelles apenas uma saia é estampada (MNBA 1611) e 18 têm decorações na extremidade inferior, compondo barrados de cores diversas da saia, com listras paralelas (MNBA 1579) ou simples (MNBA 1601). Com múltiplas listras em degradê (MNBA 1591) ou com franjas (MNBA 1590).

Em algumas figuras se observa a presença da pantalonina, ou seja, de uma calça comprida que segue da cintura até os tornozelos e que são peças íntimas desde o período medieval. Calderini não as apontam em suas descrições.

Os aventais, como já explanado, são entendidos na pesquisa como ícones de condições sociais e de gênero. A relação do avental ao feminino é ancestral. A escritora estadunidense Patrícia Anawalt (2011) pesquisou sobre o surgimento da panjova no período Neolítico, caracterizada por ser um tecido sólido com um padrão quadrado, depositado em torno dos quadris, defendido como um antecessor primitivo do avental. A mesma autora defende que o vestuário das camponesas nos séculos XVIII e XIX acompanhava um ou mais aventais. Elizabeth Wayland Barber (1995), por sua vez, investigou a panjova e encontrou vestígios no período Neolítico Tardio de "saias de corda" por diversas áreas da Europa e no Oriente Próximo. A autora observou que, apesar de cada região ter seus próprios rituais, o tecido em torno do ventre da mulher manteve sempre uma relação com a sua fertilidade, fator que também se relaciona aos primeiros desenvolvimentos da agricultura. Para o continente europeu, Barber afirma que a presença da peça é mais

recente, em torno de 20 mil anos atrás, sendo que estátuas femininas encontradas trazem uma faixa fina ao redor do ventre ou saias de cordas e, segundo ela, “estas roupas são claramente tão frágeis que não podem ter servido de proteção contra perigos naturais e, portanto, elas só podem ter sido criadas como um sinal social sobre a mulher”⁵⁸. Dessa conclusão a arqueóloga estadunidense denominou esses objetos têxteis de “cinturão matrimonial” indicando a disponibilidade para gerar filhos das mulheres a partir de uma determinada idade (BARBER, 1994, p. 12).

Sem alongar-se na ancestralidade do avental observado nas figuras femininas de Meirelles, é certo que, ainda hoje, a despeito do substantivo ser masculino, a peça permanece vinculada às noções de servilidade e, por isso, utilizada como parte obrigatória de alguns uniformes profissionais destinados a serviços de alimentação e limpeza, como, ainda, presente nos kits de cozinha com mais ou menos humor.

Enfim, as pranchas apresentam 59 aventais, sendo eles assim distribuídos: três nas coleções particulares, 14 do acervo MVM e 42 do acervo do MNBA. Considerando as cores, são 25 representações de aventais da cor branca, bem variáveis tanto em forma quanto em texturas. Essa diferença se acentua comparando-se as pranchas MNBA 1606 e MNBA 10361, nesse caso a primeira figura aparece em pé com o corpo apoiado numa ambiência que não é precisa, sem acessórios na cabeça ou em mais partes do corpo e seu avental é estreito, contendo traços horizontais que configura um tecido puído, ideia completada pelas bordas esfarrapadas. Já na segunda imagem, de margem oval e fundo pintado, a figura é representada sentada, contendo, além de acessórios que se sobressaem no cabelo, brincos e aparentemente um leque fechado e um lenço em suas mãos. Seu avental branco sugere transparência e é preso por um laço extremamente fino. Logo, apesar da semelhança de cor, as diferenças dos aventais funcionam como distinção social das figuras representadas.

Com tonalidades terrosas há 9 figuras, percorrendo a palheta entre bege e vermelho. Outro grupo possui aventais azuis esverdeados, somando 13 pranchas. Aventais tricolores são onze, tendo em comum as estampas florais. As cores constituintes das estampas são o branco, vermelho e verde, com pequenas mudanças, onde o vermelho se torna mais rosado e o verde se aproxima ou é substituído pelo azul. A composição se fez a partir de um fundo liso, sempre da cor azul esverdeada, intercalado por faixas de fundo branco com pinturas de caule e flor que criaram composições maiores na tonalidade vermelha.

Apesar da limitada disponibilidade de cores, as escolhidas para a pintura dos aventais, unidas à disposição por faixas, colaboram para remeter à composição da bandeira da Itália. Ainda, a estampa floral, por convenções socioculturais, remete às formas orgânicas da natureza, à beleza e ao feminino, entendido como algo delicado, sensível e frágil como as flores.

Chegando à base das figuras presentes nas pranchas de Meirelles, observam-se as coberturas de pés.

58 Original: *“These clothes are clearly so skimpy that they cannot have served as protection from the elements, and therefore they can only have been intended as some social signal about the woman.”*

Nenhuma figura está com os pés descalços e boa parte está com os pés não representados, num total de 54 figuras os supostos pés estão cobertos pelas saias ou apenas esboçados junto às sombras do chão. Nove figuras estão representadas com sapatos de solado baixo, com fivelas ou não na frente. Outras cinco figuras femininas trazem um tipo de sandália com solado e tiras que se combinavam com meias e cujo bico é muito comum, mesmo nas figuras masculinas. Poucas sugerem alguma forma de botinha preta.

A presença de acessórios é considerável, sendo que figuras com brincos e/ou colares somam mais do que as sem nada. Além dessas representações de joias, podem-se entender, como acessórios para embelezar o traje, as franjas, faixas, fitas com suas amarrações, além dos barrados e outros detalhes florais e coloridos que compõem a representação, dando delicadeza e feminilidade como se compreendia própria da mulher do século XIX. As figuras religiosas trazem o gorjal, peça que contorna o pescoço de maneira a deixar apenas o rosto a descoberto. Luvas e lenços são poucas, apenas 03, enquanto, os colares e brincos sempre delicados, quase imperceptíveis somam 50 recorrências. As fitas e faixas apenas com função decorativa na roupa, excetuando os arranjos de cabelo, são ao total seis exemplos.

Logo, esse cuidado com os complementos dos trajes que Meirelles teve, mesmo em pranchas que não pertencem aos colecionadores hoje e nem foram executadas com pintura a óleo evidencia um cuidado que ultrapassa o dever de estudar o panejamento. Sugere, inversamente, uma preocupação de composição de inventário detalhado para seu uso particular ou, ainda, intenção comercial, ou seja, de agradar algum turista que no século XIX jornadeava por Roma e seus arredores em busca do exótico, num elã romântico próprio da época.

Por fim, se considerarmos as cores, Victor Meirelles não utilizou muitas cores distintas na produção de suas pranchas. Tal característica deve-se ao fato de que, na época do pintor, os recursos de pintura eram limitados e os mais sofisticados, como as tintas a óleo em tubos, eram bastante caros e pouco comuns para aquisição, pois era recente a sintetização dos pigmentos⁵⁹. Porém, a pintura em aquarela era a das mais baratas, sendo os pigmentos magenta, amarelo e ciano os fundamentais para que, com água e goma arábica, às vezes com junção de gesso, fossem produzidos os diversos tons. Desta maneira, as pranchas de Meirelles circulam na graduação das cores primárias e há predominância do vermelho e do azul nos trajes. As nuances de marrom ao amarelo sugerem o dourado, em alguns casos, contudo, os matizes do azul marcam muitos detalhes e aventais, sendo que em tom saturado de vermelho há em poucos trajes completos.

59 Ver a respeito levantamento realizado pelo *Musée Fabre de Montpellier*. Disponível em: <http://museefabre.montpellier3m.fr/pdf.php?filePath=var/storage/original/application/22337d7b1c5d01ada097da7f71d21087>. Acesso em: 20 de abril de 2019.

Fig. 27: Estudo de Trajes Italianos. MVM 052 e CP 09



Fonte: Coleção MVM/IBRAM/MT. Composição de Vilma Lago, 2020.

B - Gênero masculino

Reunindo as trinta e seis pranchas produzidas por Victor Meirelles que trazem uma figura masculina, conseguiu-se perceber indícios do que se coloca como próprio do “homem” no começo da década de 1850, na percepção de um jovem brasileiro na Itália.

Destas trinta e seis pranchas, oito contêm ícones que as associam facilmente à noção de traje de cena, seja pelo gestual ou datação e tipo de traje presente. São elas as MNBA 1592, 1617, 1627, 10358, 10362, 10364 e duas de colecionador particular: CP 03 e 04 produzidas antes da partida para a Europa, como visto no item 4.1.4.

Tem-se, no grupo acima, três figuras com calções curtos, próprios do século XVI, sendo um músico com seu bandolim e meia com uma perna em branco e outra em vermelho; outra figura como um trovador com meias listradas e bicolor e, por último, um funcionário estatal. As figuras de colecionadores particulares possuem títulos que as denominam: senador e cancionista. A MNBA 1627, a maior em altura de todas as pranchas, traz apenas o busto de uma figura masculina barbada, com turbante de penacho. As duas figuras masculinas são também barbadas, uma vestida com uma extensa toga e outra com calção curto camisa e beca preta, tendo a cintura uma faixa azul. Na cabeça as duas figuras trazem uma cobertura cônica.

Ainda do grupo inicial, três pranchas: MVM 036, MNBA 1620 e CP 010, evidentemente, tratam da mesma figura com posições e níveis de complexidade diferenciados, como será discutido no último capítulo.

Para a contabilidade que segue abaixo as oito pranchas de traje de cena e o trio recém-citado não foram considerados, senão para o cavaleiro da MVM 036, logo, 10 figuras foram debitadas da análise dos trajes.

Os ícones relativos aos trajes foram observados nos mesmos seis pontos de análises apresentados para o feminino a partir das 26 pranchas consideradas válidas. No quesito aparência corporal, levou-se em conta a presença de barba, bigode e cabelo, ainda, se considerou a feição corporal em relação estatura e largura do corpo.

Quadro 12: Representações de trajes masculinos, conforme quantidade de elementos e variações por quesito

Cobertura de cabeça								
Variações no quesito	Chapéu de copa cônica	Barretes	Capuz (religiosos)	Sem cobertura	Boné	Cap	Cartola	Turbante
	11	02	05	04	01	01	01	01

Cobertura do tronco							
Variações no quesito	Camisa branca	Casaco	Colete	Capa com capuz	Palas e pelerines	Batinas e Túnicas	Capa longa
	13	13	10	04	08	08	02

Cobertura de pernas							
Variações no quesito	Calças com bragui-lhas	Calças sem bragui-lhas	Calções 7/8	Calça com pelos	Aventais	Meias brancas	Batinas
	06	03	06	03	01	02	08

Cobertura dos pés							
Variações no quesito	Descalços	Sem pés representados	Sapatos com fivela	Sandália de tiras	Sandália com solado e tiras combinado com meias	Botas	Polainas
	03	02	02	06	09	04	04

Acessórios					
Variações no quesito	Lenço	Faixas na cintura	Tiras de couro	Bolsas	Cintos
	01	07	07	04	02

Aparência corporal					
Variações no quesito	Barba acompanhada de bigode	Sem barba ou bigode	Sem representação do cabelo	Cabelos abaixo das orelhas	Cabelos acima das orelhas
	14	12	09	14	03

Fonte: Pesquisa documental sobre os acervos do MVM e MNBA pela autora, 2019.

A quantificação dessas peças serve para identificar as recorrências e produzir algumas reflexões. Nas coberturas de cabeça masculinas a presença do chapéu alto e cônico, além de ser a de maior incidência é, igualmente, a de maior originalidade. Na Enciclopédia da Moda de Georgina O'Hara, há 19 entradas (O'HARA, 1992, pp. 48, 49, 76 a 78) para boina e chapéu e nenhuma delas se dedica para o modelo observado nas figuras masculinas de Meirelles. Outros títulos dedicados à moda masculina, como Chenoune (1993) e McDowell (1997), da mesma maneira, não indicam a existência desse modelo de chapéu, nem por descrição ou por imagem.

Em livros como *A roupa e a moda* de James Laver (1989), *História do vestuário* de Carl Kohler (1993) e *História do vestuário no Ocidente* de François Boucher (2010), encontram-se algumas imagens e breves descrições, porém, nenhuma para os anos de 1850, onde as cartolas eram os modelos predominantes. Laver apresentou, no capítulo sobre a roupa do século XVII, o chapéu *Commonwealth* (1989, p. 124) que tinha "copa alta" e "abas largas". Na ilustração de número 129, é legendado: "*Cortejo de casamento, in Relazione del Regno di Svezia*, de Lorenzo Magalotti, 1674", onde se vêem várias figuras masculinas com perucas, capas, calções e meias, levando à cabeça um chapéu de copa alta e arredondada. Kohler, no capítulo "O período 1790 – 1820" traz uma ilustração, a figura 462, que diz "Traje masculino, 1791" (1993, p. 467), onde se observa um chapéu de copa alta, porém, de topo reto e abas médias. No capítulo seguinte, o figurinista alemão comenta sobre chapéus:

A partir da época em que foi introduzido, o chapéu redondo passou por muitas modificações, oscilando entre o gorro e o chapéu alto. Por fim, adotou-se um tipo intermediário que tinha forma cilíndrica e aba um tanto estreita. Mudanças posteriores afetaram apenas a altura. Para uso cotidiano, o chapéu alto teve que ceder lugar ao pequeno, confortável e leve chapéu de feltro, que entrou em moda por volta de 1848. (KÖHLER, 1993, p. 519)

Apesar de a descrição sugerir semelhanças, as figuras que estão associadas: 515 a 519 e 508, presentes nas páginas precedentes da citação, trazem a cartola em diferentes tamanhos e não o chapéu de feltro pontudo e alto que se vê nas figuras de Meirelles.

Boucher, por sua vez, recua ainda mais nos séculos e encontra-se no capítulo sobre o século XVI, nas figuras 337 e 338, a representação de dois chapéus

em couro de copa arredondas, altas e abas curtas. Ambos são datados para o fim do século XVI, sendo de 1580 o modelo que pertence ao *Deutsches Leder Museum* de Offenbach (2010, p. 198). Para o século seguinte, Boucher tratou dos chapéus com *plumet* e apresenta na figura 411 (p. 221), a tela de Gérard Ter Borch, chamada “Homem de preto”, de 1673, em que se observa o chapéu de copa bastante alta e redonda na ponta, com abas largas. Porém, no restante do capítulo, não comenta sobre esse tipo de cobertura de cabeça. Avançando dezenas de páginas, Boucher indica a simplificação ocorrida no traje masculino do começo para o fim do século XVIII, vários estilos de chapéus aparecem nas figuras 595 a 599 (p. 283) que reproduzem as ilustrações do *Galerie des Modes et Costumes Français*, entre outras, contudo, em nenhum pode-se ver o chapéu recorrente nas figuras de Meirelles. Quando passa a discorrer sobre o século XIX, Boucher associou a Revolução Francesa às mudanças no vestuário, porém, para o traje popular, defende “conserva um caráter mais antigo, como sempre” (2010, p. 330) e, como nos demais livros, apresenta apenas imagens de figuras masculinas portando a cartola.

Consequentemente, a presença majoritária desse chapéu de copa cônica, alta e abas de largura pequena, observado em 12 figuras masculinas de Meirelles, é um contributo à compreensão do traje popular que, importantes historiadores da moda simplificaram na indicação de suas partes, sem detalhar as formas.

Os três barretes observados se relacionam às figuras de pescadores que Calderini descreve como “In testa berretto di panno” (*73 Pescatore adriático*) e, no livro organizado por Stefania Massari e Paolo Piquereddu (2005), a figura da p. 114 “*costume festivo del pescatore*” da cidade de Cagliari (Sardenha) apresenta, num manequim moderno, o barrete vermelho e o volumoso casaco que as mesmas figuras de Meirelles portam.

Ao inverso do que é apresentado nos livros tradicionais de história da moda, há boinas e turbantes, porém, uma única cartola se apresenta na prancha CP 08.

No quesito cobertura do tronco, a diversidade de peças e sobreposições, de maneira geral, assemelha-se ao que era previsto para o traje popular do período. Salvo as batinas e túnicas que aparecem devido à própria caracterização da figura de religioso e, nesse caso, são seis batinas e duas túnicas nas figuras representando peregrinos.

Sob os efeitos da Revolução Francesa e do Império Napoleônico que se seguiu, bem como, da debandada de nobres pelo continente, segundo Boucher:

(...) colaboraram efetivamente para a irradiação das modas francesas, que não haviam penetrado profundamente nos campos, ao contrário, o traje regional consolida-se nas classes populares e até mesmo na pequena burguesia provincial. Enquanto o traje camponês parece ter permanecido bastante uniforme até o final do século XVIII, é a partir da Revolução que se manifestam as características particulares vinculadas a uma zona de origem. As primeiras

antologias dedicadas a trajes provinciais são publicadas sob o Primeiro Império (BOUCHER, 2010, p. 311)

Inverso desse modelo popular exaltado como marca de uma região, Boucher descreve o traje masculino de 1830 a 1850 para a Europa, sem ponderar a condição de classe do que descreve, nestes termos: “silhueta bem arqueada, a cintura alta, a posição entre a calça – clara, o mais das vezes – e o paletó ou redingote – mais escuros” e segue detalhando as mudanças: “as calças bem justas (...) se simplificam em torno de 1850, com o surgimento do terno e da gravata *plastron*” (2010, p. 347).

A versão homogênea do vestir masculino europeu e urbano de Boucher, Kohler e Laver entre outros não reverbera nos desenhos de Meirelles.

A camisa branca, comum para as mulheres como aos homens e tidas como peças íntimas e indispensáveis, se diferenciam apenas pelo volume e decoração das mangas. Em oito, das 36 figuras, a manga aparece, estando todas sem decoração, quatro destas arregaçadas, ou seja, dobradas e enroladas até o alto do cotovelo. Uma apenas, a que aparece na figura com turbante, é bastante larga. O corpo das camisas, quase sempre entrevistados pelos coletes, aparecem sete vezes sem marca de um decote em especial e, com gola em V, seis vezes. Camisa em cor vermelha se observa duas vezes (MNBA 1593 e 10351) e tendo punhos ou gola são quatro repetições.

Os coletes, por sua vez, aparecem em dez figuras e apenas um está sobreposto a um tipo de paletó. Para o começo do século XIX, é frequente a apelação do estilo dândi para caracterizar a moda masculina e Laver descreve, para esse momento, que “era comum usar-se colete e calções de cores diferentes” e descreve que “Os coletes eram em geral curtos e de corte quadrado, com aproximadamente cinco centímetros aparecendo por baixo da parte da frente do casaco. Os botões superiores ficavam abertos para mostrar o babado da camisa” (LAVÉR, 1989, p. 160). Já para Kohler “o elegante colete foi o último a capitular” (1993, p. 499), tendo sido alterado: o comprimento; a presença de botões em uma ou duas fileiras, sendo trespassados ou não e, ainda, as golas que tinham sido largas e duras e se tornaram mais comuns sendo pequenas e eretas ou em forma de colarinhos de dobrar para baixo. Em relação aos tecidos, Kohler informa que a diversidade foi grande, porém, gradativamente “os coletes ornamentais deixaram de ser usados e esses trajes passaram a ser feitos com os mesmos tecidos das calças ou do casaco” (p. 510).

No caso dos coletes observados nas pranchas, o vermelho é a cor predominante, curto até a cintura, eles contêm botões, mas apenas em uma figura estão abotoados e, de certa maneira, assemelham-se aos corpetes femininos, tendo a função de cobrir o peito e proteger a camisa, como se vê na CP 07 e MNBA 1576.

Os casacos, tipo paletó, sobrepõem-se com dez ocorrências e num formato de fraque são apenas dois e, ainda, tem-se um de couro com pelos. A predominância do paletó que se caracteriza como um modelo mais simples,

popular e confortável que a casaca é de grande relevância, tendo em vista que a peça passou a compor a tendência de moda masculina em 1840.

Farid Chenoune, em seu livro *Des modes et des hommes*, de 1993, aponta que, a partir de 1835, surgiu o *paletó*, cuja primeira característica é de “não desenhar a cintura e dessa maneira renovar a ideia do sobretudo” (p. 66). Inspirado nas pesadas vestes dos pescadores do norte francês, ele se define por não possuir a costura horizontal acima dos quadris, nem ter pences embaixo do braço nas mangas ou recortes e partes duplas no peito; menos ainda abas ou basques abaixo da cintura. O autor utiliza uma fotografia de Paul Nadar de 1860 e uma citação de Auguste Luchet de 1868 para ilustrar a descrição do paletó, reforçando a significação da nova peça do guarda-roupa masculino como um traje mais simples, mais democrático, de fácil acesso e que afrontou a noção de elegância e distinção que peças como o fraque e o redingote atribuíam aos homens que os usavam.

O paletó, versátil em seu uso e de fácil produção, tornou-se a roupa fundamental do guarda-roupa burguês. A difusão do paletó em diversos tecidos ocorreu ligeira e se firmou na escrita de literatos, nas folhas dos jornais e das crônicas de moda do período como “um traje de todas as horas, para todos os homens”, ressalta a argumentação de Chenoune. Dentre as fontes trazidas pelo pesquisador francês, é citado trecho do *Journal des Tailleurs*, de 16 de setembro de 1856, ano em que Meirelles partiu de Roma, “Sem dúvida as roupas largas são infinitamente cômodas, não se pode negar. Mas elas têm um grave inconveniente de ir bem a todo mundo; [...] o que as faz serem classificadas naturalmente sob o domínio da confecção”⁶⁰ (Apud CHENOUNE, p.67), ou seja, de tão fáceis de serem fabricados, os paletós passaram a ser usados por todos.

E, por fim, na cobertura de tronco, têm-se as capas, como pala se veem cinco, e outras quatro com capuz; como pelerine, mais curta, são três, sendo que há uma com capuz e, por último, se observa duas longas e volumosas capas, que se chama de toga. Essa peça, tão presente nos trajes desde a Antiguidade, é pouco descrita para o século XIX. As baixas temperaturas inverniais a fazem persistir, como a que ilustra a figura 757 do livro de Boucher (2010, p. 346) e que foi retirada do *Journal des Dames et des Modes* de 1820. Ainda, o autor cita a pelerine e “outros tipos, abertos dos lados ou curtos, à *l'espagnole*” (p. 346). Kohler, por sua vez, afirma que durante o começo do século XIX as capas masculinas foram sendo modificadas a fim de ficarem mais práticas, contudo, “no final da década de 1830, os homens elegantes achavam-na desajeitada e pesada, (...) acabou desaparecendo do guarda-roupa dos homens bem vestidos, e só sobreviveu como uniforme de cocheiros e lacaios” (1993, p. 516). Ao inverso da capa, persistiu a casaca e o redingote.

François Boucher indica que a casaca foi simplificada na Europa da segunda metade do século XIX, sendo que o casaco cinturado e com basque,

60 Original: *Après tout les vêtements larges sont infiniment commodes, on ne peut le nier. Mais il ont le grave inconvénient d'aller bien à tout le monde; [...] ce qui les classe tout naturellement dans le domaine de la confection.*

usado com cartola, ficou reservado para os jantares mais requintados. Também ressalta que a moda inglesa foi influenciada, a partir de 1850, pelo paletó francês. No final da década, o terno – casaco, colete e calça feitos do mesmo tecido – apareceu e, segundo o conservador do Museu Carnavalet, até os últimos anos do século XIX, este conjunto permaneceu um traje informal, usado apenas pela manhã, no campo ou para viajar. Igualmente, o autor informa sobre os costumes vestimentares de exceção praticados pelos intelectuais excêntricos ou pelos convidados requintados dos bailes das Tuileries, que reviviam estilos mais aristocráticos em pleno século XIX. Narra Boucher também que, enquanto o dandismo grassava pelos clubes e círculos fechados após 1850, mudanças nas cores e formas se fizeram, sutilmente, como a opção pelo preto nos casacos em oposição ao colorido, usado com calças ajustadas às pernas. Igualmente, os coletes em cores ou branco foram substituídos por coletes pretos, acompanhados de camisas engomadas e gravatas borboletas em vez de lenços – os *plastrons* – cujo uso se tornou muito raro.

Carl Köhler ressaltou a persistência do fraque e da casaca e detalhou as mudanças ocorridas no corte, nas mangas e golas (1993, pp 500 - 505). Da mesma maneira, James Laver não dá qualquer importância para o paletó e enfatiza a presença das casacas com sua variedade nos trajes masculinos para a década de 1850.

No quesito cobertura de pernas, nas pranchas de Victor Meirelles apenas as figuras com batinas não apresentam calças, sendo que se evidenciam as calças com braguilhas, num total de seis. Sobre uma dessas há um avental com pelos. Observa-se seis figuras com calções abaixo do joelho e com braguilhas, sendo dois com meias brancas e sapatos de fivela; três calças largas sem braguilhas, três com pelos.

No começo do século XIX a presença dos calções no guarda-roupa masculino é frequente, sendo gradativamente abandonado a partir da segunda metade dos novecentos. Segundo Boucher, ainda, “a voga da calça comprida, considerada uma expressão de liberdade e democratização” para a sociedade inglesa do começo do século XIX, fez com que a lã e o jérsei fossem encarecidos e, devido a isso, os calções se mantiveram em uso.

“Por volta de 1840 os calções tricotados desaparecem, sendo substituídos por calças compridas e largas na cintura” assevera Kohler (1993, p. 499) ao começar seus comentários sobre o estilo do *Biedermeier*, ou seja, do bom burguês alemão. No mesmo capítulo, o historiador germânico disse que as calças masculinas, de uso politizado após a revolução francesa, foram denominadas *pantalon*, por remeterem “ao bufão da arlequinada italiana, que sempre usava trajes desse tipo (1993, p. 505). Igualmente, Kohler relata que a largura das pernas das calças foi sendo alterada do justo total ao alargamento gradativo em vai e vem, que presilhas que esticavam as calças permaneceram e, por fim, que a cor preta usual foi sendo substituída por cores mais claras e o algodão pela camurça. Ainda destacou a mudança da lapela ou braguilha pela fenda, cujos botões passam a ser ocultados por uma dobra de tecido, tendo o aspecto comum de hoje em dia.

Porém, bem distinta da calça comprida dos dândis ingleses, ajustada e com detalhes de botões próximos ao tornozelo, a calça representada nas figuras de Meirelles são largas na cintura, sem cortes precisos que ajustem o contorno dos quadris ao volume da cintura. Observa-se grandes braguilhas (MNBA 10359) e não as fendas, cujos botões ficam disfarçados, como falou Kohler. Da mesma maneira, a presença dos calções mais ajustados como na MNBA 1576 ou dos tipos com largas dobras na altura do joelho, como na MNBA 1630, poderia demonstrar a persistência de modelos específicos nos arredores de Roma e nos grupos sociais não atrelados diretamente à burguesia ou, como cabe cogitar, os calções desse tipo persistiam apenas na composição da representação da tradição vestimentar que as pranchas deviam preservar.

Ainda cabe destacar as calças e trajes funcionais, como observados na MNBA 1596, 10351, 10355 e CP 08. Segundo Calderini, ao descrever o traje do pastor Abruzense (119), essa roupa de um trabalhador rural consistia em “calças curtas de couro, apertadas no joelho”, cobertas com “peles de cabra, seguradas nas pernas por fivelas”. Ainda o pastor de Abruzos⁶¹ vestia-se com um colete curto em couro marrom e jaqueta grossa de lã, acompanhado de postilhas “de pele de carneiro que se juntam atrás nas costas, por meio de um laço rudimentar e na frente são seguradas por uma fivela”. Para completar, o homem trazia nas pernas “grandes meias de malha cobertas de couro, amarradas nas laterais” e na cabeça o “Chapéu de feltro comum”⁶² (CALDERINI, 1937, p. 124)

Esse pastor de cabras e ovelhas com suas mangas postilhas não se observa tal e qual nas figuras citadas. Têm-se as calças de pelo em três figuras e numa outra um avental panejado como couro na figura masculina que traz um machado à mão. Apenas numa se observa um casaco feito de pele, com indícios de couro bovino.

No próximo quesito, cobertura de pés, ressalta-se uma espécie de solado com meia e tiras, num total de nove, seguido de sandálias, somando seis; quatro espécies de botas e polainas; sapatos com fivela e meias são apenas dois. Há ainda três descalços e dois pés que não aparecem.

Calderini para o traje de *Sonnino* registrou: “Nas pernas e pés, peças de linho e calçados feitos com um simples retângulo de couro, dobrado e sustentado

61 A região de Abruzos, localizada na parte central da Itália, destaca-se por sua natureza exuberante, variedade de paisagens e pela rica culinária. Adentrando a região, após a costa leste em contato com o mar Adriático, Abruzos é marcado por um território mais rústico, pedregoso e montanhoso, no qual, há séculos, destacam-se as atividades de pastoreio e agricultura simples. Durante o verão, os pastores de Abruzos mantinham suas criações de ovinos e caprinos nos pastos da região montanhosa, enquanto, durante o período de inverno, deslocavam-nas para terras mais amenas ao leste, próximo à costa do Adriático. Disponível em: <<https://cozinha-italiana.net/cozinha-pastores-abruzos/>>. Acesso em: 28/09/2020.

62 Original: “*Sopra corti calzoni di pelle, aderenti abbottonati al ginocchio, sono due pelli di capra, tenute alle gambe da fibbie. Un corto panciotto di pelle marrone è orlato di stoffa nera e quasi ricoperto dalla giacca di grossa lana. Sopra questa, a proteggere le spalle le maniche, sono due maniche di pelo di pecora che si uniscono dietro sulla schiena, per mezzo di una rudimentale allacciatura (v. tav. VII, n. 15). Davanti sono tenute da una fibbia. Grosse calze a ferri ricoperte da uose di pelle, allacciate ai lati. Cappello di feltro comune.*”

na perna por tiras de couro ou corda⁶³ (102), o que descreve melhor o tipo de calçado tão peculiar em que o mínimo de couro e o máximo de tiras criam uma base para proteger os pés. Esse calçado, recorrente nas figuras de Meirelles, como de outros artistas ao retratarem os camponeses italianos, não se encontram nas enciclopédias de história do sapato, como a conhecida assinada por Linda O'Keeffe (1996), produzida a partir do acervo do Bata Shoe Museum, de Toronto. Contudo, na primeira contracapa do livro está reproduzida a imagem do par de botas da página 302 que traz a legenda "Italie, 1852". Observa-se, nessa página, um modelo de botinas chamada "Adelaide", feitas em cetim marrom, com cano curto, aplicação de renda da mesma cor no peito do pé e na borda do cano há franjas curtas e a abertura para a introdução do pé que se fechava com laços.

Por fim, no quesito acessórios, pode-se constatar a presença de polainas que acompanham outro tipo de calçado, fechado e que, certamente, destinava-se a maior proteção dos pés. Tais polainas não apenas contornavam as pernas abaixo do joelho, como possuíam uma aba que descia sobre o pé e o calcanhar. Tudo indica que serviam mais como proteção de animais peçonhentos e outros perigos de uma vida no campo do que para aquecimento.

Em relação aos lenços e faixas arroladas entre os acessórios observados nas pranchas de Meirelles, a maioria tem uma função laboral e poucas podem indicar a decoração. Diferente do que é descrito para as mesmas décadas do século XIX quando o tema é a decoração em torno do pescoço e o rápido processo de mudança dos lenços aos plastrons e desses às gravatas. Segundo Kohler: "Por volta de 1848, o pescoço ficava quase que a descoberto, e os homens passaram a usar gravatas estreitas cujas extremidades eram presas na frente por um alfinete ou formando um pequeno laço ou nó" (1993, p. 514).

Diferente dos lenços e faixas amarradas à cintura que bem se observa na MNBA 1576, as tiras de couro transpassadas no peito, com ou sem bolsas atreladas e os cintos acompanhados de bolsa têm alguma utilidade e indicam, na representação pictórica, um tipo de trabalho comercial ou campesino.

Quanto às cores, como visto na tabela nas páginas anteriores, há uma presença constante dos tons terrosos, sobressaltando-se o marrom em treze casos, acompanhado do laranja (2); ocre (2) e amarelo (3); ainda o vermelho aparece sete vezes, o azul e o verde quatro vezes cada um. O preto se apresenta oito vezes, havendo apenas dois casacos nesta cor e as demais peças são capas. Em branco se encontram doze peças. Essas informações sobre a palheta de cores dos trajes masculinos contrastam com as cores dos trajes femininos em que o preto se vê apenas em pequenos detalhes e em poucos trajes e, invés do marrom e seus tons derivados que predominam nas roupas masculinas, o que se observa com frequência são os tons azulados.

Sob outro ângulo, a representação da masculinidade a partir da fisionomia do rosto é constatada pela presença majoritária da barba acompanhada de bigode em 14 figuras, sendo que numa figura ainda se identifica uma longa barba branca

63 Original: *Alle gambe e ai piedi, pezze di lino e calzature fatte con un semplice rettangolo di cuoio, ripiegato intorno e sostenuto alla gamba da stringhe di cuoio o di corda.*

representada, contra doze que não têm nem um nem outro. Em relação aos cabelos, em nove figuras o mesmo não foi representado, uma o traz curto, e outras duas em cima dos ombros, enquanto em quatorze figuras o cabelo foi desenhado abaixo das orelhas. Esse tamanho médio de cabelo é próprio do que se chama estilo romântico em que as cabeleiras mais longas e desalinhas se fazem comuns nas cabeças masculinas e contrastam com os penteados femininos que deixam o colo, pescoço e testa a descoberto e se adequam ao uso de chapéus do modelo "boneca". Porém o estilo romântico não seria propriamente o que os camponeses italianos da segunda metade do século XIX seguiriam como tendência de moda capilar, ao contrário, eram os românticos urbanos e intelectuais, de cunho nacionalista e nostálgico, que buscavam copiar a suposta simplicidade e liberdade do homem campesino com seus cabelos "naturais".

Concluindo, essa análise da tipologia dos trajes e tipos humanos das pranchas de Victor Meirelles, aborda-se a feição corporal.

Todas as figuras masculinas são representadas de maneira proporcional tanto em relação à altura como à largura, isto é, nenhuma figura expressa um corpo baixo ou gordo. Nas pranchas MNBA 1630 e 1589 constata-se a representação de uma estatura menor numa feição mais jovial da figura, reforçando a ideia, portanto, de se tratar de adolescentes, como dito no item a respeito de gêneros e faixas etárias. Na prancha MNBA 1628, cuja composição indica um pescador, pode-se considerar um corpo mais magro que os demais.

Por todos estes elementos, pode-se afirmar que as representações do masculino reforçam as noções dos trajes e aparência corporal próprios para este gênero, sendo a cobertura das pernas e do tronco, majoritariamente, feito de calças compridas acompanhadas de camisas, colete e espécie de paletó, nas faces a barba e o bigode completam a noção de seriedade e respeitabilidade concebidas como próprias do homem. Como visto no item anterior, os objetos que completam a representação das figuras levam à associação do gênero masculino ao trabalho e às posições de comando, destacando-se a variedade de formas de trabalho e trajes próprios para cada uma das funções representadas.

Da mesma maneira que os artistas consagrados do século XIX elegeram um ideal de representação da fisionomia e trajar do homem urbano e de elite para compor suas telas, tais como as obras de William Powell Frith, *The Derby Day*⁶⁴, de 1858, e a de James Tissot, *Le Cercle de la Rue Royale*⁶⁵, de 1868, Victor Meirelles também compôs representações idealizados dos homens italianos como campesinos e regionais.

64 Para apreciar a tela acesse: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/frith-the-derby-day-n00615>>. Acesso: 28/09/2017. *The Derby Day: the first study for the celebrated painting*. Óleo sobre tela. Dimensões: 39.4 x 91.1 cm. Tate Britain Museum, London. UK.

65 Para observar, acesse: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1>. Acesso em: 29/09/2017. Óleo sobre tela. Dimensões: 174,5 x 280 cm.

Fig. 28: Estudo de Trajes Italianos. MNBA 1577 e 1630



Fonte: Coleção MVM/IBRAM/MT, 2020.

Enquanto na tela de Frith observa-se a predominância dos manteaux, redingotes e alguns fraques e, também, das cartolas, acompanhadas de coletes de cor única, calças com braguilhas que são estreitas nas pernas e, ainda, calções e botas de montaria; no cenário construído com cuidado por Tissot, os trajes sofisticados de homens de posses são representados em detalhes: cartolas e bengalas, sapatos pretos reluzentes completam trajes compostos de calça, camisa, colarinhos altos, gravatas borboletas e paletós abotoados apenas no alto ou, completam o requinte, longos sobretudos. Se a tela *Dia de Derby* proporcionou acurados estudos⁶⁶ sobre a sociedade vitoriana, indicando a variedade dos tipos sociais e suas relações conflituosas sob a áurea de uma alegre e costumeira festividade nacional inglesa, a tela de Tissot é apresentada, no próprio site do Museu d'Orsay, como estudo fiel dos costumes vestimentares daqueles personagens e, porque resultante de uma encomenda, teve como proposta reafirmar a condição de excelência e exceção do grupo de intelectuais franceses do *Cercle*.

Muito diferente dessas duas obras consagradas na pinacoteca europeia, a coleção de trajes italianos de Victor Meirelles, até o presente, não possuía estudos aprofundados a seu respeito e teve pequena projeção nas exposições realizadas. Suas figuras não têm indicações precisas de quem são as personagens e nem das ocasiões em que foram observadas ou se este é o fato: de tratar-se de tipos sociais observados *in loco*, como sugere os trabalhos de Tissot e Frith. Meirelles, representando o "povo" ao gosto do Romantismo, seguindo a tradição narrativa

⁶⁶ Como o texto bastante conhecido de COWLING, Mary. *Victorian figurative painting: domestic life and the contemporary social scene*. Papadakis Publisher, 2000.

dos estudos de trajes, porém como os renomados artistas, não desafiou qualquer modelo hegemônico de condição de gênero e agenciou em suas composições a reafirmação de uma suposta natureza e naturalidade tanto para o feminino como para o masculino do século XIX ocidental.

Encerrando esse longo capítulo, talvez o mais central para os estudiosos em moda, cabe lembrar o que conduz teoricamente à compreensão do trabalho com a imagem e, por conseguinte, o tratamento metodológico de toda a análise da coleção e suas pranchas.

Didi-Huberman, ao elaborar suas questões sobre o que seria uma imagem crítica, dialogando com Walter Benjamin e, por meio dele, com Proust e Freud, considera que determinadas experiências visuais podem “ultrapassar o dilema da crença e da tautologia”, na medida em que se consideram imagens dialéticas, como aquelas que são vistas mediante “uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos), com seus equívocos, seus espaçamentos próprios” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 169). O trânsito por esse suspenso que é toda ponte, faz se deparar com o original a quem olha a imagem. O original que se encontra entre o sentido (percebido) e o sentido (o interpretado) se produz dialeticamente entre o reconhecido e o descoberto e, assim, constitui a aura do observado.

Na metáfora do rio caudaloso e veloz que Benjamin convoca para discutir o que seria a origem/o original, o pensador alemão enfatiza que a origem seria como a força dessas águas em movimento que trazem de seu fundo o lodo que tisse a superfície e como efeito de um movimento acelerado, toda origem nada mais é que uma novidade “sempre inacabada, sempre aberta”, tal como uma porta.

Daí as pranchas da coleção Estudos de Trajes Italianos terem sido constituídas como imagens dialéticas na medida em que se cruzou a ponte da margem do observado a do significado, deixando correr caudalosamente o rio das narrativas do vestir e dos estereótipos relativos aos gêneros, às idades e às condições sociais. Se, inevitavelmente, atravessou-se a ponte entre o ver e o significar, nem por isso pode-se considerar que alcançou além do “limiar interminável da porta” que toda imagem contém em si.

Pois essa porta permanece diante de nós para que não atravessemos seu limiar [...]. Permanentemente à orla [...]. Nessa situação, somos ao mesmo tempo forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nós, e desorientados diante de cada porta, diante de cada signo de orientação. Estamos de fato entre um diante e um dentro. E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 232 -233).

Imbuída desse “diante e dentro”, se entreolha a porta desse quarto a que cada leitor foi convidado a penetrar atravessando, por sua vez, suas próprias pontes.

Das manchas coloridas, das pranchas evocadoras de reconhecimentos, segue-se para as linhas provocadoras de encantos na displicência das composições.

Rastros de linhas



Capítulo 5

Rastros de linhas: os trajés e outros rabiscos de Meirelles

François Jullien, em seu famoso livro “A propensão das coisas” (2017), a partir de objetivos muito distintos dos deste capítulo, em determinada parte, questiona o seu leitor “em que medida distinguem-se realmente entre si, em seu princípio intrínseco, essas ‘três joias’ da cultura chinesa que são a caligrafia, a pintura e a poesia” e, entre outras indagações, conclui o parágrafo respondendo que “todas as três tendem a expressar a animação insondável do Invisível (nele e fora dele), graças à ‘atualização’ de uma ‘configuração’ sensível (do traçado e das palavras)” (JULLIEN, 2017, p. 168).

Ao começar a escrita do quinto capítulo, destinado aos desenhos não coloridos de Meirelles, também ocupados da temática do traje, a potência do traço que Julien explora a partir da cultura chinesa, dá impulso para pensar esses desenhos, cuja pretensão comercial era nula, como algo que articula, tal como a caligrafia, a pintura e a poesia chinesa, os “mesmos princípios de contraste e correlação, e assentam na variação por alternância o dinamismo de seu desenvolvimento – que deve ser contínuo” (idem).

Jullien, ao abordar essa continuidade inerente ao traço, não está se referindo à questão técnica da extensão, sem rupturas do traçado na superfície, mas se refere a uma condição própria da cultura chinesa, o *che*. O *che*, nesse caso, um termo da estética, é definido como “a capacidade de promover e tornar sensível, em função dessa energia, mediante os signos da arte, essa continuidade do dinâmico” (JULLIEN, 2017, p. 169). Exemplificando, entre lutadores de boxes e arqueiros, o pensador francês continua explicando:

Do mesmo modo que a flecha disparada pelo bom atirador é carregada de um excesso de *che* que a faz ir reto e longe, o movimento do pincel nas mãos do bom caligrafista é dotado de um *excesso de che*, como potencial em ação, que

lhe permite ir sempre em frente e do modo mais eficaz. O elã desenvolvido comunica-se de ponta a ponta, sem encontrar obstáculos nem se paralisar. E, uma vez terminado o traço, essa *continuidade dinâmica* permanece para sempre ativa aos olhos de quem a contempla” (JULLIEN, 2017, p. 170).

Atingida pelo *che* excessivo do jovem Victor Meirelles, observa-se, em cada desenho em grafite, continuidades interrompidas pelos acervos, pela qualidade dos materiais, mas que, devido aos propósitos dessa pesquisa, são, ainda, continuidades dinâmicas que se mantêm ativando os olhos que o contemplam.

Não se trata de metáforas ou poesia as discussões propiciadas por Jullien, mas de fundamento teórico que encontra reverberações ao que já se abordou no começo da 2ª parte, a qual este capítulo integra. Toda superfície preenchida contém aquilo que a constitui: “a linha do desenho designa a superfície e, assim, a determina, na medida em que a linha chama a si, como seu fundo, a superfície” (BENJAMIN, 2017, p. 14). Como confabulado por Walter Benjamin, os desenhos ou croquis¹ de Meirelles não são apenas estudos de traços ou tipos, mas um movimento de constituição das superfícies, de reafirmar sentidos menos pretensiosos, que se dão a ver na horizontal, distintamente da verticalidade e honorabilidade de suas grandes obras expostas em paredes consagradas. Afirma o pensador alemão a respeito: “o corte longitudinal parece ser expositivo, contém de certo modo, as coisas, e o corte transversal é simbólico, contém os sinais” (Idem, p. 13). Foi em busca desses sinais que os desenhos de Meirelles foram olhados e percebidos transversalmente.

Enquanto as pranchas coloridas foram constituídas de manchas manifestadas no papel ou tela, os desenhos em grafite, feitos em papéis ordinários, se constituíram de traços, de linhas que se imprimiram na superfície e na ranhura sutil que interrompeu a textura da celulose. Assim, cada traço cavou a cova, bem rasa, onde, sem fins comerciais ou de exposição, o esforço da mão se extinguiu.

Não fosse a consagração de Meirelles como pintor da história nacional, tais desenhos hoje não haviam resistido ao tempo, ao desprezo de serem “só um desenho”. Sente-se o contrário. Esses desenhos, por suas configurações e preciedades, convocam muito mais energia do observador do que as pinturas suaves e bem equilibradas das pranchas coloridas.

Se, em muitos casos, os mesmos parâmetros de análise serão usados, em outros, este esforço não levaria a algo além do engessamento da potência de interpretações que os desenhos proporcionam. Evitar a repetição, que exaure a atenção do leitor, e propor novos desafios de aproximação, ao visto, é o intuito perseguido. Todavia, várias vezes é necessário retilhar critérios de análise já apresentados pela própria missão de inventariar tais desenhos e deixar neste livro

¹ Croqui, proveniente do francês *croquis* (sketch em inglês), é um esboço rápido de representação de uma ideia, em geral, feito de maneira mais “leve” e expressiva a partir de breves traços de materiais variados, como lápis, canetas, tintas, etc. Vinculado à materialização de um registro visual ou impressão, não deixa de ser algo repleto de sentidos e interações significativas a partir de intenções do artista. Sobre isso, ver em: REGAL, Paulo Horn. *A prática Gráfica do Croqui e a Criatividade*. Revista Educação Gráfica, n° 7, pp. 19-32, Bauru, 2003.

certa lápide aos papéis tão frágeis e aos sistemas de catalogação tão breves que os suportam.

Adentra-se, então, do registro que os desenhos obtiveram nos acervos que os conservam.

5.1 A coleção

Durante a pesquisa documental, realizada entre agosto de 2016 a junho de 2017, não foram encontrados desenhos em grafite nas mãos de colecionadores e, logo, a coleção estudada se restringiu aos trabalhos acervados nos museus públicos, que totalizam 66 registros catalográficos.

Esse extenso grupo de desenhos, supostamente, desenvolvidos durante o pensionato, é bem mais flutuante na sua composição do que o das pranchas coloridas. Houve momentos em que se somou 75 registros, em outros 53 e, agora, opta-se por todos que se têm as fichas catalográficas em mãos.

Assim, os 66 registros catalográficos trabalhados, correspondendo a 61 peças museológicas, cinco têm frente e verso e, dentre as 5, uma reúne 7 pequenos desenhos, produzidos frente e verso em 4 pequenos papéis. Essas quatro folhinhas, em seus dois lados formam 1 registro, o MNBA 8425. Ainda, tem os dois lados ocupados com desenhos os registros MNBA 7718 a/b, 8046 a/b, 8048a/b e a 8097a/b.

Dos 66 registros, 20 consistem em “estudos de panejamento”, e outros quarenta e seis foram catalogados com termos diversos atrelados à representação do traje. Ainda, desses 46 nem todos serão abordados na discussão da composição de traje regional. À medida que as coleções dos acervos forem apresentadas, os grupos serão discriminados.

5.1.1 Os acervos

O Museu Victor Meirelles tem poucos desenhos catalogados do pintor catarinense para os anos de seu pensionato: são quatro folhas², tendo uma ocupação na frente e no verso. Três dessas estão denominadas como “estudo de panejamento”, as MVM 044, 045 e 046. A outra folha, com duplo uso, é a catalogada como “estudo de tipos populares”, a MVM 047a/b. No verso (b), têm três corpos desenhados em diferentes posições, evidenciando o estudo de como a flexão de pernas, na figura em pé, ou de pernas e costas, nas duas figuras sentadas/deitadas,

² Tendo em vista a exposição introdutória dos fundamentos teóricos desse capítulo, não será usado mais o termo prancha para essa coleção de desenhos em preto e branco, mesmo que alguns estejam num suporte semelhante aos das aquarelas estudadas no capítulo anterior.

poderia ser desenvolvida³. Na parte frontal, de maneira muito distinta, encontra-se um grupo numeroso de figuras femininas com chapéus, saias volumosas e grandes capas, todas de costas. Diriam os sentidos: uma missa. No fundo da perspectiva, de maneira diminuta, parece se observar a figura de um clérigo? No topo, o mais curioso, cinco linhas de escritura, em francês, provavelmente. Apesar de usar-se de algumas técnicas fotográficas, não foi decifrado o que Meirelles ou algum tenha anotado.

A folha MVM 045 possui uma especificidade que o rigor do método a impediu de ser incluída nas que se considera estudo de trajes. Apesar de ser uma figura feminina representada ajoelhada, posicionada de lado, com as mãos postas, ela foi catalogada como "estudo de panejamento", logo, essa representação se soma às demais que não são reconhecidas como estudo de trajes nos processos de armazenamento museológico.

Fig. 29: Estudo de tipos populares. MVM 047 – A ou MNBA 16037 – A. Grafite sobre papel, 25,8 x 22,0 cm, c. 1855/1865. Victor Meirelles



Fonte: Coleção MVM/IBRAM/MT.

³ A ficha catalográfica do MNBA dessa face da obra a insere na coleção "Desenho Brasileiro" e atribui à obra "sem título". Devido ao seu conteúdo pictórico a face B da MVM 047 não está contabilizada nos números apresentados.

A coleção do Museu Nacional de Belas Artes, bem mais extensa, é composta de cinquenta e sete folhas, havendo 5 com frente e verso desenhados. Nesse levantamento, não houve a discriminação da quantidade de figuras por folha, porque são inúmeras.

Dentre as 62 peças acervadas no MNBA, dezessete foram descartadas desse estudo, pois consistem em estudos de panejamento, sobrando 45 para o estudo mais detido.

Dentre as dezessete catalogadas como “estudo de panejamento”, cinco não possuem representada a estrutura corporal completa. Entende-se que não se trata de um traje sendo representado, mas o estudo do caimento de capas curtas (MNBA 7714 e 7909) e longas (MNBA 7906), pelas costas ou pela frente (MNBA 8095) e, ainda, de estudo de três amarrações de tecidos ou clâmides⁴ em partes como um braço (MNBA 8096).

Nesse conjunto de estudos de panejamento, ainda, encontram-se mais doze folhas⁵, cada uma com sua figura isoladamente e todas produzidas com grafite e/ou giz sobre papel. Também se destaca o tamanho das folhas, sendo a de maior altura com 42,2 cm e a de maior largura com 24,3 cm. Onze figuras são representações masculinas, com cabelos na altura da orelha, estando oito em postura ereta, duas sentadas e uma de joelho. Pelos gestos das mãos, pela fisionomia e pelos longos trajes, como togas, a representação produzida se associa à de apóstolos, profetas ou filósofos da antiguidade greco-romana. Também estabelece intericonicidades com os apóstolos produzidos por Consoni para a Basílica de São Paulo em Roma ou outros desenhos de Minardi⁶. Uma única (MNBA 8337) consiste numa figura feminina, com uma grande capa envolvendo o corpo dos ombros até o chão e cujas mãos na altura do ventre, entrelaçadas, reúnem as pontas dessa grande toga. O rosto foi projetado inclinado à direita e com os olhos semicerrados. Os gestos manifestam inocência e pureza moral, o que remete à imagem de uma santa.

Tal como a MVM 045 a MNBA 8337 deslocou-se entre as montagens e desmontagem realizadas ao longo do estudo, ora sendo respeitado o conteúdo pictórico para agrupá-las junto às representações do feminino e ora atentando para o registro catalográfico e as reunindo, então, no grupo que permaneceram finalmente, o de “estudo de panejamento”.

Enfim, o estudo que se desdobra adiante recai sobre o conjunto de quarenta e seis imagens, consideradas com suas diversas figuras mediante as margens que as sepultam na extensão das folhas que as guardam.

4 “Os jovens, em geral, e os cavaleiros, em particular, vestiam sobre o *quiton* uma espécie de capa curta, normalmente presa em um dos ombros e conhecida como *clâmide*. (...) A versão feminina da *clâmide* era conhecida como *peplo* e, da mesma forma que a masculina, era usada sobre o *quiton*, que ia até os pés. À medida que o luxo aumentava, era por vezes feita de tecido muito fino, inclusive seda, a despeito de numerosas leis suntuárias que procuravam restringir o luxo dos trajes femininos” (LAVIER, 1989, p. 30-31).

5 São elas: MNBA 7970, 7971, 7992, 7993, 7994, 7995, 8333, 8334, 8335, 8336, 8837 e 8338.

6 Rever ilustrações do 1º capítulo.

5.1.2 As denominações dos registros catalográficos

Como já discutido no capítulo anterior, os registros catalográficos não são detalhados o suficiente para que se possa identificar os critérios ou fatores históricos que justificassem as operações de classificação e posterior definição das denominações que agrupam os desenhos observados.

Mesmo as fichas catalográficas, atualmente sediadas no sistema eletrônico Simba, mostram que os desenhos fazem parte de coleções mais gerais, como “desenho brasileiro” e tiveram flutuações em seus títulos. Exemplo a MNBA 7704 que já teve como título “Estudo de costume – homem” e hoje se intitula “Estudos de traje italiano”.

Dentre as que se agrupam sob a denominação “Estudo de planejamento”, das 20, quatro estão intituladas “estudo de planejamento – figura masculina” e outra: “estudo de planejamento – figura feminina”.

Em relação às demais denominações selecionadas, têm-se:

- I. Estudo de trajes Italiano com 17 registros;
- II. Estudo de tipos populares com 11 registros
- III. Estudo de traje feminino com 4 registros;
- IV. Estudo de traje masculino com 3 registros;
- V. Estudo de costumes com 4 registros;
- VI. Estudos de traje: figura masculina com 2 registros;
- VII. Estudo de figuras com 2 registros que contém 7 pequenas folhas coladas;
- VIII. Figura feminina com 2 registros;
- IX. Figura masculina com 1 registro.

Como se pode observar, há uma variedade de denominações que permitiram conceber dois grupos aglutinadores: (a) os de estudo de trajes e costumes e (b) os de figura.

No primeiro grupo dos estudos de trajes e costumes tem-se um volume maior de registros, totalizando 41 trabalhos, o que poderia servir para um novo ajuste do corpus de análise desse tipo de produção de Victor Meirelles. Todavia, se observado o conteúdo pictórico dos registros catalogados como “figura” apenas dois deles poderiam ser retirados do corpus. Trata-se da MNBA 8097b, em que a figura masculina (IX) expressa uma “personagem”, ou seja, um homem idoso, com o corpo flexionado como em um movimento de caminhar estancado por uma séria comoção, com a mão esquerda sobre a testa e a direita segurando com tensão parte da capa que se estende ao chão do mesmo lado, enquanto a parte da esquerda “ainda” se mantém pelos ombros daquele lado. Enfim, tudo indicia uma representação construída a partir da imaginação de um personagem específico, cuja narrativa visual se impõe com dramaticidade. Logo, nessa figura

masculina, a catalogação foi sintética, adotando um critério formal dado pelo gênero representado, porém, pela narrativa visual que produz, poderia ter recebido outra denominação.

Esse registro é o verso de uma figura feminina (VIII), contendo a representação de uma mulher que caminha, descalça, apoiando-se num bastão, vestida com uma túnica cingida na cintura e uma capa longa fixada ao pescoço. Na cabeça um arranjo pouco elaborado e na mão direita um pequeno embrulho. A fisionomia expressa seriedade e reflexão. Tal como a figura masculina que está no verso, a figura feminina poderia ser interpretada como uma personagem, contudo não tem a mesma dramaticidade. Sobretudo, a narrativa visual não se centra nos trajes em ambas, mas na configuração dos sentidos do abalo de uma notícia dolorida e na introspecção de uma peregrinação.

Os outros três desenhos denominados pela catalogação de “figuras” podem se colocar no mesmo diapasão de interpretação de seu conteúdo pictórico como os demais 41 desenhos que exibem “traje” ou “costume” nas suas denominações, pois a representação do traje ou tipo social se sobressai na configuração do sentido.

Outro caso muito curioso e que destoa de todos os registros com as denominações de estudo de trajes italianos trata-se da MNBA 7945, uma produção em grafite sobre papel, medindo 16 cm x 20,5 cm e que contém três figuras humanas representadas de corpo inteiro e mais um pequeno busto na parte superior ao centro. Os tipos de vestimentas indicam os modelos da Baixa Idade Média europeia de duas damas e um cavalheiro. O busto suspenso é uma figura feminina com coroa. Logo, qual teria sido o critério para denominar esse desenho como “Estudo de Traje Italiano” e não como “figurino teatral” ou “traje de época”? Não há qualquer rastro. Algumas inscrições a lápis no alto da folha poderiam dar alguma pista, porém são ilegíveis.

Fig. 30: Composições em desenho de personagens específicos MNBA 8097 a/b e 7945



MNBA 8097A



MNBA7945



MNBA 8097B

Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT. Composição Vilma Lago, 2020.

Deve-se destacar que, muito diferente das pranchas coloridas, os desenhos em grafite evidenciam uma maior preocupação do artista em estudar, testar e conceber a representação de trajes e tipos sociais na sua composição, o que faz afirmar que os desenhos em preto e branco aproximam mais o observador da *poiesis* de Meirelles. As insistências dos traços que esfolam o papel, as diferentes figuras que se ajeitam nos limites das margens, diversas vezes, os esboços que acompanham figuras centrais, todos convocam o observador para uma intensidade que a placidez das aquarelas não exige.

5.1.3 Dimensões e materiais

As folhas que são suporte dos desenhos são muito irregulares, muitas rasgadas deliberadamente. A maior recorrência está nas folhas que possuem de altura 13 cm (9 repetições), porém há menores em torno de 10 a 11 cm e outra boa parcela que fica entre 21 cm a 27cm. Em relação à largura, a variedade é grande, pois também há as folhas utilizadas na horizontal, e outras na vertical, o que altera as dimensões entre altura e largura da folha. Porém, entre 8,6 a 13,5 cm de largura encontram-se 13 dimensões; a partir dos 14 cm até 21,9 cm têm-se 21 folhas com essa largura; de 22 cm a 24,9 são apenas 4 folhas e, acima de 27 cm até a maior de todas, 41,4 cm, são mais 4 folhas.

A respeito dos materiais, como suporte foi utilizado sempre o papel, às vezes este se encontra colado em cartolina. Todavia, nas duas ocasiões, em que isso está registrado, se deve à intervenção ocorrida por parte dos processos de armazenamento. Inclusive se observa a mesma presença de cartolina em mais folhas, porém sem o registro especificado nas fichas de catalogação.

Dentre os recursos gráficos para o desenvolvimento do desenho, encontra-se o grafite majoritariamente, que algumas vezes está combinado com o giz, cujo resultado produzido, no papel, é a tonalidade de branco aplicada para efeitos de luz. Há menção ao carvão e também ao uso do termo *crayon*, o qual é, muitas vezes, empregado de maneira genérica para variados materiais. Segundo pesquisa em manuais de desenhos e materiais gráficos, da bolsista de iniciação científica Vilma Lago, citam-se as definições abaixo para completar as considerações dos materiais envolvidos:

A) Grafite é uma das formas alotrópicas do carbono, sendo um material com densidade, dureza e coeficiente de atritos baixos. É encontrada na natureza em diferentes graus de pureza, possuindo coloração escura, opacidade e um leve brilho metálico. As primeiras minas de grafite foram encontradas na Europa entre os séculos XV e XVI, e sua utilização em instrumentos para escrita, em semelhança ao lápis, com o mineral envolto em proteção de madeira, é mencionada já no século XVI pelo médico e naturalista Konrad von Gesner (1516-1565). A grafite já era utilizada desde sua descoberta por suas propriedades, as quais permitem fáceis marcações em diferentes superfícies, porém, no final do século XVIII, populariza-se a partir da mistura do pó de grafite e argila, a qual permitia ser moldada em pequenas “minas” e, então, após a solidificação a altas temperaturas, ser revestida em uma proteção de madeira para o uso mais

cômodo, em forma de lápis como hoje conhecemos. Essa invenção é atribuída, concomitantemente, ao francês Nicolas-Jacques Conté (1755-1805) e ao austríaco Josef Hardtmuth (1758-1816) que, aparentemente, tiveram a mesma ideia para a aplicação da grafite em um instrumento prático e que, a partir de misturas com porcentagens variadas dos materiais constituintes, poderiam obter diferentes graus de dureza⁷ (SOUZA E BRITO, 2010). O uso de materiais de grafite em composições artísticas permite amplas possibilidades, desde esboços mais simples, com linhas rápidas e traços precisos (devido à facilidade de aderência ao suporte, o qual também pode ser variado, sendo mais comum o uso em papéis de diferentes texturas), até trabalhos mais elaborados, com variações de tonalidades, espessuras e “maciez” do traço.

B) O carvão vegetal, por sua vez, é um material utilizado desde o período Paleolítico, com a arte rupestre. Leve, de traço macio, com tonalidades intensas e que permitem variações amplas de espessuras do traço, o carvão foi muito utilizado, durante anos, para a realização, principalmente, de esboços iniciais de composições, por permitir o fácil “apagamento” posterior, uma vez que sua composição “frágil” desfarela-se, com pouca aderência no traço puro (EZE, 2019). Esse fator, inclusive, faz com que seja necessário o uso de agentes fixadores caso o trabalho queira ser mantido, o que demonstra o fato de tal material ter sido mais comumente utilizado para traços prévios até a descoberta de técnicas de fixação, as quais aparecem na Europa entre os séculos XV e XVI (hoje em dia, utilizam-se sprays e fixadores específicos). Feito da queima de matéria vegetal, tal como a madeira do salgueiro, o carvão pode ser utilizado tanto em pequenas barras do material “natural”, menos uniformes; em formato comprimido, a partir do pó de carvão misturado a aglutinantes, moldado em diversos formatos, como barras ou lápis, ou, até mesmo, em pó, permitindo diversas misturas e possibilidades. Suas tonalidades intensas e variações são características que lhe tornam especial para trabalhos variados, desde esboços a composições mais elaboradas (EZE, 2019).

C) Com relação ao termo crayon, as questões tornam-se mais amplas. Proveniente do francês *craie* (giz), a palavra *crayon*, em francês, significa lápis ou bastão de desenho, e é, tradicionalmente, utilizada para referir-se a uma série de materiais, tais como gizes, lápis de grafite, pastéis e carvão. Segundo Margaret Holben Ellis e M. Brigitte Yeh (1998), apesar da miscelânea de materiais com os quais o termo é associado, hoje em dia, é mais comumente utilizado com relação a materiais à base de cera, ou de pasta gordurosa (*crayon*, em inglês, designa o giz de cera). Misturas feitas com cera e pigmentos são utilizadas desde as primeiras civilizações para trabalhos artísticos, principalmente, a partir de ceras de origem animal ou vegetal, como cera de abelha, o espermacete e a candelila. Durante o Renascimento, diversos artistas utilizaram gizes gordurosos ou materiais de desenho à base de cera para a realização de esboços ou, até mesmo, de composições elaboradas, como o pintor francês François Clouet (1510-1572). A partir do final do século XVIII e início do século XIX, aperfeiçoamentos com relação às técnicas litográficas acompanharam o desenvolvimento de materiais à base de componentes gordurosos específicos, tais como os gizes litográficos (*lithographic crayons*) e, durante a segunda metade do século XIX, com o crescimento da indústria do petróleo e o

7 A dureza dos lápis em grafite (e, também, para grafites de lapiseiras) varia desde os mais duros, com a denominação H (*hardness*), com traços mais finos e em tonalidades mais claras, acinzentadas, muito utilizados para esboços e desenhos precisos (9H, 8H, 7H, 6H, 5H, 4H, 3H, 2H, H), passando pelos intermediários (F - *Fine* e HB), até os mais macios, com a denominação B (*blackness*), com traços mais intensos e “pesados”, ideias para sombreamentos (B, 2B, 3B, 4B, 5B, 6B, 7B, 8B, 9B) (SOUZA E BRITO, 2010).

refinamento de produtos derivados, como a parafina, materiais artísticos com aglutinantes gordurosos são aperfeiçoados e barateados⁸ (ELLIS, 1998).

D) O uso do termo crayon para gizes de cera, gizes litográficos, pastéis oleosos e outros traz, em uma ligação comum, a mistura de pigmentos ou corantes em componentes gordurosos, como ceras (naturais ou artificiais) e óleos. Tais materiais oleosos, em geral, trazem características específicas, como traços texturizados e macios (alguns materiais, inclusive, deixam resíduos ao entrarem em contato com a superfície do suporte), trazendo brilhos mais intensos e um aspecto “plástico”. Práticos e de traços rápidos, popularizaram-se, sobretudo, a partir do século XVIII e XIX, sendo utilizados, tanto em esboços, como composições elaboradas e, inclusive, em conjunto com outros materiais.

Quadro 13: Comparativo de materiais utilizados

Materiais	Frequência
Grafite sobre papel	20
Grafite e giz sobre papel	09
Carvão e giz sobre papel	04
Carvão sobre papel	04
Grafite, carvão e giz sobre papel	02
Carvão e giz sobre papel colado em cartolina	01
Carvão sobre papel colado em cartolina	01
Crayon e giz sobre papel	01

Fonte: Compilação da autora, 2020.

Em vista destas distinções técnicas dos materiais citados nos desenhos catalogados, considera-se que as produções foram realizadas com grafite e de maneira mais espontânea, sem uma preparação cuidadosa, como o desenho em aquarela exige.

5.1.4 A datação e o local

Como salientado no capítulo anterior, o processo de catalogação do Museu Nacional de Belas Artes foi revisto entre 2003 a 2004 e, após, em 2006. Tal revisão fez com que a datação deixasse de contemplar o ano de 1853 e passasse a considerar, a partir de 1854 a 1856; o período de produção das pranchas coloridas. No caso dos registros analisados neste capítulo, os processos de revisão também foram aplicados e a datação, inicialmente concebida por Donato Mello Jr, foi atualizada para 1856 (no geral 23 registros), sendo que em sete registros permaneceu 1854/1856 e apenas um tem registrado 1855/1856. Somente ao ano

⁸ Em 1903, ano da morte de Meirelles, a empresa norte-americana *Binney and Smith* popularizou os gizes de cera, lançando o *Crayola* (*craie*, do francês, giz, e *ola*, do latim *oleum*, oleoso), giz de cera para fins artísticos, disponível, rapidamente, em uma ampla gama de cores (ELLIS, 1998).

de 1855 foram atribuídos nove desenhos. Os outros 25 registros não receberam qualquer atribuição de data para os desenhos, sendo que 17 estão entre os do “estudo de panejamento” e 8 em outras denominações.

Todavia, o mais curioso dessa datação flutuante entre os anos em que Meirelles esteve na Itália, está relacionado ao desenho MNBA 8131, que foi catalogado com o ano de 1885 e seu local atribuído a “Roma, Itália”. O desenho é composto de um grupo de figuras femininas, seis corpos que em círculo, uma de frente para as outras, sendo que somente 1 rosto é visto frontalmente, representa uma conversação entre conhecidas. Dois corpos menores também se fazem presentes na cena, representando crianças que acompanham suas “mães”? As figuras femininas estão com saias amplas rodadas, evidenciando uma estrutura armada para as saias, parte superior revestida com casacos e grandes xales, uma manga bufante com volumes na altura dos ombros aparece na representação. Nas cabeças as figuras trazem chapéus do modelo “boneca” ou toucas. Uma figura infantil porta chapéu de aba larga e fita no contorno da copa.

Fig. 31: Estudo de costumes. MNBA 8131. Grafite sobre papel, 15,8 x 14,8 cm, c. 1855. Victor Meirelles. Coleção MNBA/IBRAM/MT



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT.

Essa representação do grupo feminino em conversação num ambiente que sugere o urbano, a rua, a praça, ou seja, os locais públicos de encontro e circulação semelhante a vários outros, como os presentes na MNBA 8132, 8421a, 8422, 8423 a e MVM 047a. Portanto, na catalogação registrada como registrada

em 25/01/1995 e revisada em 06/10/1999 deve ter havido um pequeno erro de grafia e onde deveria ser escrito o número cinco, para representar a dezena, foi escrito oito, adiando, em 3 décadas, a criação do desenho.

Em relação ao registro do local de realização desses desenhos, houve um consenso que seriam eles produzidos durante o pensionato em Roma, da mesma forma que foram realizadas as aquarelas dos trajes italianos. A bibliografia citada como base para consulta é o livro Victor Meirelles de Lima 1832 – 1903, organizado por Proença da Rosa, Elza Peixoto e Donatto Mello Junior, como já foi amplamente discutido no terceiro capítulo.

Porém, o conteúdo pictórico, que se discutirá em seguida, evidencia que são, em muitos casos, outras figuras e propostas de trajes representados nas imagens produzidas. Há uma presença muito maior de grupos, de ambientação como missas, comércio, praças e ruas que denotam o contexto urbano como o de proposição do artista. Além disso, o traje representado não ganha a evidência do anterior, pois não é composto em detalhes e preciosismos que permita identificar, por meio da diferenciação, locais, regiões ou práticas culturais exógenas ao meio urbano. As profissões que estão representadas por objetos específicos de trabalho são bem poucas e, além disso, admissíveis, num ambiente citadino. A própria atualidade do traje feminino para a década de 1850 na Europa não o faria representativo de uma maneira peculiar de se vestir, mas a consensual.

Portanto, esses pontos acima arrolados levam a propor a possibilidade que tais desenhos sejam estudos de observação e composição de narrativas visuais desenvolvidas a partir de Paris, ou seja, entre o começo de 1857 a 1859, antes de Meirelles começar a se dedicar aos estudos para a criação da 1ª Missa do Brasil.

5.2 Os desenhos

De maneira próxima, porém não semelhante, os critérios abaixo para analisar o conteúdo pictórico dos desenhos seguem os aplicados às pranchas coloridas. Para estabelecer a unidade do livro, parece ser necessário aproximar as análises desenvolvidas para os dois tipos de produções artísticas de Meirelles. Todavia, os desenhos, por sua intensidade e condição, mesmo de não se destinar à comercialização ou exposição, têm sua própria dinâmica e impõem ao olhar um percurso próprio de apreensão, como já salientado no início do capítulo.

A primeira dessas condições diz respeito a essa “mistura” de muitos traços e figuras numa mesma folha. Apesar do corpus de análise ser muito menor numericamente, apenas 42 registros, nesse momento, a variedade das imagens expressa nas denominações e nas composições exige maior atenção e nenhuma precipitação.

Então, para dispor as fotografias dos desenhos com que se realizam as montagens e desmontagens neste atlas de inquirições, organizou-se, inicialmente, quatro grupos: figuras femininas isoladas, figuras femininas em grupo, figuras

masculinas isoladas e em grupos. Ainda há subgrupos para cada um desses, tendo em vista que há desenhos com figuras masculinas e femininas juntas em relação ou apenas dispostas no mesmo papel.

E o mais incrível é que, para cada rearranjo que é feito nessa mesa, as possibilidades de apreensão de detalhes vão se fazendo mais intensas e disso resultam novos meios de olhar e interpretar tais imagens. Se as pranchas coloridas continham, na solidão de suas figuras bem centralizadas, desenvolvidas com esmero, um silêncio pacificador; nos desenhos o desalinho de boa parte das figuras, sua posição recorrente que esconde o rosto, a disputa por um pedacinho na folha e o murmurinho de todas aquelas figuras e ambiências, cujos borrões de grafite parecem evidenciar, em nada pacificam o observador. É uma multidão em que ninguém dá atenção a quem quer que seja, mas todos se implicam mutuamente.

5.2.1 Ambiência e posicionamento das figuras

Nesse subtítulo observa-se conjuntamente o posicionamento das figuras em relação à representação do corpo humano e a ambiência que o entorna e signfica. Sublocou-se a condição de gênero das figuras nesta análise, para evitar a repetição de considerações sobre a produção ideológica de estereótipos sobre a representação do feminino e do masculino apresentadas no capítulo anterior. Igualmente, as condições de representações das faixas etárias são de pouca evidência e não foram repetidas neste ponto.

Para iniciar por um mapeamento dos 42 registros analisados, que consistem em 48 composições⁹, se esquadrinhou os dados abaixo.

Quadro 14: Levantamento do conteúdo pictórico por condição de representação

Condição da representação →	Feminina	Masculina	Com presença infantil	Com ambiência
↕ Critério observado				
Figura isolada	15	8	-	1
Figura acompanhada *	36	32	6	14
Figura em pé	28	18	6	-
Figura flexionada	23	22	-	-
Figura frontal	6	6	2	-
Figura de costas	27	13	2	-

⁹ Relembro que a MNBA 8425 é composta de pequenas folhas, sendo 4 desenhos na frente e mais 3 no verso.

Condição da representação	Feminina	Masculina	Com presença infantil	Com ambiência
Critério observado				
Figura de lado	18	21	2	-

* 10

Fonte: Produzido pela autora, 2020.

A partir dessa contagem que opera sentidos, identificou-se a presença de cinquenta e uma figuras representadas com os traços do feminino, sendo que a maioria se encontra posicionada em pé e com as costas ou a lateral do corpo voltada para o observado. As cinco representações da infância estão com figuras femininas e em pé; assim, diferente das coloridas, a amamentação não é representada, e as figuras infantis não consistem em bebês.

As figuras com os indícios do masculino são no total de quarenta. De maneira equilibrada, há tantas eretas como flexionadas, e boa parte encontra-se posicionada de lado.

Nas composições prevaleceram os desenhos com várias figuras reunidas, pois 23 das 48 composições foram realizadas com apenas uma representação humana. Dentre esses grupos de figuras, algumas são especialmente ricas na narrativa visual.

Dentre as quinze com ambiência, quatro contam com um cenário detalhado. Uma apenas (MNBA 8421) é de pequeno tamanho, contando 14,5 x 10,1 cm. As demais ultrapassam o tamanho tradicional de uma folha A4. A MNBA 8422 tem por dimensão 27 x 21,7 cm, a MNBA 8423 tem 26,9 x 19,3 cm e a MVM 047a mede 25,8 x 22 cm.

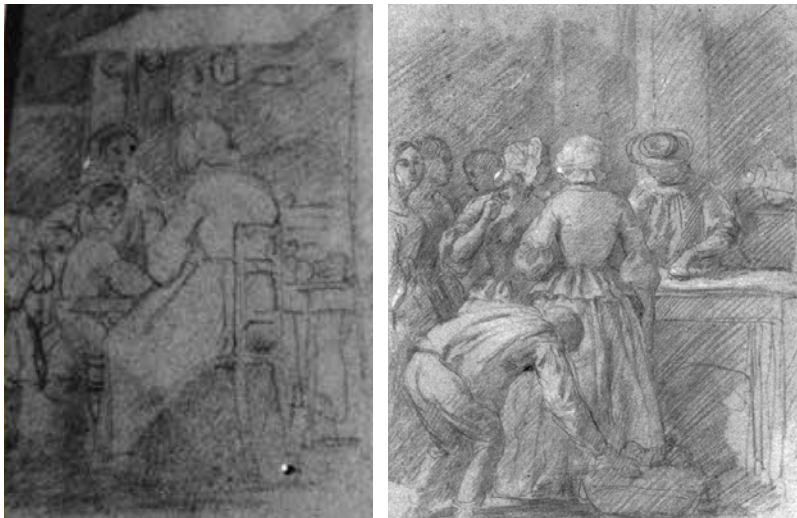
As cenas compostas indicam lugares de comércio e culto religioso, sendo que a MNBA 8423 sugere um balcão onde a figura do comerciante se coloca antes e duas figuras femininas diante dele, outros esboços de corpos humanos estão ao redor, sendo que um feminino voltado para o observador e outro masculino agachado como que incluísse coisas numa cesta ao chão. Na MNBA 8421, apesar do diminuto papel, entende-se a projeção de uma quitanda com sua abertura frontal e alta onde são penduradas algumas mercadorias. Diante dessa abertura, três figuras femininas confabulam com a que tem os braços dobrados como se na fabricação de algo que retém a atenção das outras duas figuras femininas. Ao lado, uma criança, em posição frontal foi desenhada.

As duas outras composições trazem muitas figuras femininas de costas, algumas de joelhos e outras em pé. Trinta e duas sombras somam-se nas duas imagens que poderiam corresponder à representação das fiéis nos cultos, porém se contabilizou apenas cinco e uma criança na 8422 e seis para a MVM 047. Nesta, além das muitas cabeças esboçadas, há uma parte de cadeira, não há outros

10 Quando o esboço não permitiu ver o contorno específico do humano, não se contabilizou.

elementos que indiquem o edifício da celebração. Porém, na 8422, além de diversos genuflexórios, também no último plano à direita são esboçadas arcadas e colunas decorativas evocando à noção de igreja.

Fig. 32. Estudos de tipos populares. MNBA 8421 e 8423



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT.

Evidencia-se a sociabilidade urbana das celebrações religiosas concorridas e o comércio movimentado. Em tudo o silêncio das pranchas coloridas é quebrado. A destreza de composição do conjunto, com suas devidas proporções e perspectivas não apenas preenche a folha de papel, mas esgota a possibilidade de calma e percepção lisa. Nas camadas dos espaços desenvolvidas pelo grafite bem adestrado, Meirelles rompe os seus desenhos com o vozerio da cidade.

E nesse movimento de percepção do *che* que se mantém excessivo nas folhas de Meirelles, o olhar continua ouvindo as muitas conversas que a cidade, como lugar de encontro, provoca. Em sete composições, o encontro e o diálogo são os temas condutores de sentidos. E diferente das convenções culturais em que o feminino seria o modelo tido como adequado para expressar a conversação, das sete imagens, apenas duas são com figuras femininas.

Nas MNBA 8131 e 8132, em pequenas folhas de 15,8 x 14,8 cm e de 10 x 14 cm, foram constituídas 8 figuras femininas, sendo que numa duas sentadas dialogam enquanto uma terceira em pé ouve com os braços cruzados e de costas ao observador e, na outra, o grupo de cinco em roda, se colocam a ouvir a figura, cuja fisionomia traz o rosto inclinado e a boca entreaberta. Representação semelhante se encontra na figura sentada 8132. Ainda no grupo de mais figuras femininas, estão representadas duas crianças, uma que foi caracterizada com o

vestido curto e o chapéu de aba larga e fita e outra, que porta chapéu semelhante, mas cujos detalhes não foram desenvolvidos. Como toda conversa que não se ouve, mas se observa, são os gestos dos rostos, mãos e corpos que indicam a temperatura do assunto. Desta forma, os trajés e adereços são secundários, pois a narrativa visual acionou ao olhar as possibilidades de identificar nesses gestos as razões daquelas conversas. De maneira indiciária, esses desenhos foram registrados sob a denominação "Estudo de costumes".

Fig. 33: Estudo de tipos populares. MNBA 8422. Crayon sobre papel, 27,0 x 21,7 cm, c. 1854/1856. Victor Meirelles.



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT.

Nesse mesmo murmurinho, outros dois registros que, receberam a denominação "estudo de costumes", apresentam figuras masculinas em confabulação. Na MNBA 8133, no pequeno papel de 13,5 x 10 cm, duas figuras masculinas frente a frente, como num encontro na calçada, estão com calças compridas, colete, casaca e chapéu de copa redonda. Uma figura traz embaixo do braço o guarda-chuva fechado e as mãos seguradas à frente do ventre, o outro, tem uma mão no bolso da calça.

No sentido vertical da MNBA 8134¹¹, sentados a um banco de praça pública, em que encosto e braços não são comuns, duas figuras masculinas, próximas dialogam. A de costas para o observador traz as pernas cruzadas uma sobre a outra, um braço apoiado no colo e outro em gesticulação, com os punhos

¹¹ No sentido horizontal da mesma folha, há uma figura masculina em pé e de lado com algo nas mãos que estão elevadas na altura do peito.

cerrados dando sinais de tensão às supostas palavras que a outra figura ouve, com o rosto voltado em direção à primeira.

Sem ter a mesma denominação, representação semelhante pode ser observada na MNBA 7721, intitulada "estudo de trajes italianos". A dimensão dessa folha é o dobro da anterior e o par em conversação, num banco, lado a lado, expressa um que fala de costas para o observador e tem o dedo em riste na direção do rosto da segunda figura que, em poucos detalhes, se diferencia daquela desenhada na 8134.

Tudo indica que o par masculino em acirrada conversação da MNBA 8134 foi o primeiro estudo de Meirelles para a produção artística do registro do costume da conversação que o meio urbano propiciava, no contexto em que vivia o artista catarinense.

Num outro banco de praça, do tipo que tem encosto, duas figuras de diferentes gêneros se encontram sentadas lado a lado. A MNBA 7718, com seus 25,2 x 19 cm, expressa um casal atualizado às tendências de moda em vigor na década de 1850 na Europa. O cavalheiro traz um fraque e cartola, sapatos fechados e, apoiando o braço no alto do encosto do banco, apoia a cabeça na mão. A dama com uma longa capa, que cobre a vestimenta dos ombros ao chão, mostra apenas o chapéu de "boneca" e a sombrinha delicada que, armada, sustenta acima da cabeça. Com maior distanciamento os corpos, que dividem o banco, foram desenhados e se, enquanto na 8134 e 7721 se percebe a tensão de um diálogo não muito amistoso, entre o casal, se não há silêncio, haveria ao menos um monólogo caudaloso que faticou a cabeça necessitada de apoio... Puras conjecturas de quem vê, mas não ouve.

Ainda com expressão de diálogo e interação, a MNBA 8420 traz duas figuras que estão em pé e, dinamicamente desenhadas, sugerem movimentos como uma dança. São figuras masculinas colocadas frente a frente. Especialmente a que está de lado para o observador traz pernas e braços em flexões que indicariam algo em plena caminhada. A figura de costas não possui a mesma amplitude de gestos, porém o volume das calças também sugere que haja movimento.

Por último, nesse grupo de figuras acompanhadas, três composições não apontam necessariamente para o diálogo. A MNBA 7790, denominada "Estudo de tipos populares", em sua pequena dimensão de 11,2 x 13,2 cm, possui quatro figuras masculinas sentadas num suporte que se interpreta como um lugar público, um muro baixo. A proximidade das figuras poderia sugerir uma conversação, mas a inclinação das costas e dos pescoços sugere outra interpretação.

Igualmente, a MNBA 7704 e 8327 traz figuras masculinas. Em cada folha duas estruturas humanas seguram vassouras, indiciando o trabalho urbano de limpeza do espaço público. O gesto da varredura representado parece ordenado pelo som da piaçava friccionando o chão. A ambiência se constitui deste próprio gesto da varredura executada, o que, pela insistência nesses desenhos, parece ter sido um tema de preleção e encantamento de Meirelles.

A única imagem com figura isolada em que se considerou a presença de uma ambiência se deve à caracterização da figura tal como observado nas

pranchas coloridas. Inclusive, esse desenho se relaciona diretamente com as pranchas MNBA 1614, 1628 e 1577. No caso, a MNBA 7964 tem uma figura masculina sentada sobre dois blocos, com calças arregaçadas até o joelho e camisa, da mesma maneira, com suas mangas enroladas até acima dos cotovelos. Na cabeça um barrete com a ponta caída à frente bem caracteriza o estilo regional do pescador de Cagliari. Os dois braços estão estendidos em direção ao chão e seguram uma parte da rede de pesca.

Logo, sem barulhos urbanos, sem conversações, entre sussurros e curiosidades de observadores, o pescador italiano se encontra em meio aos desenhos produzidos pelo jovem Victor Meirelles em preto e branco.

Ao encontrar uma versão em desenho da mesma figura produzida em aquarela, deduz-se que o pensionista catarinense não as executou como um simples exercício acadêmico que sua formação exigia. Há muito cuidado em sua execução pela insistência de fazer de seu traço um processo de constituição de sentidos. O espírito romântico do movimento artístico não apenas o inspirava em suas formas, cores e temas, mas o impregnava nas entranhas da missão artística que se dispunha a envergar: encher o mundo de emoção.

Talvez tenha sido a partir do cultivo do olhar aos movimentos e cochichos do meio urbano, dos silêncios das tradições vestimentares da campanha italiana, que Meirelles conseguiu fazer os brasileiros do 2º Império ouvir e comungar com o Frei Henrique de Coimbra diante da contemplação de sua 1ª Missa no Brasil.

Fig. 34: Estudo de traje italiano. MNBA 7964. Grafite sobre papel, 28,5 x 22,7 cm, c. 1854/1856. Victor Meirelles



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT.

5.2.2 Representações de objetos e condições sociais e de gênero

Os objetos representados nos desenhos de Victor Meirelles são entendidos como ícones, como já explanado no capítulo anterior, e sua identificação se assemelharia, numa análise do discurso, à localização da ideia-chave. Segundo Pêcheux (1988), toda linguagem possui relação com a exterioridade, isto é, com as condições de produção do discurso que se fazem presentes na textualidade como *interdiscurso*. O conceito de *interdiscurso* implica a admissão que, ao dizer, sempre o sujeito falante aciona suas memórias do que já foi dito, é um não-dito que se faz presente através de múltiplas vozes. É uma intertextualidade estruturante se, abusadamente, pode-se propor, pois não é apenas uma referência a outros textos, mas uma condição histórica e socialmente construída de compor sentidos ao dizer e ao escutar, ao escrever e ao ler que os sujeitos sociais que compartilham a mesma sociedade articulam entre si. Para Iser (1996) essa mesma dimensão discursiva se encontra no interior das estruturas do texto, do ato e da realização.

E nessa linha de pensamento de Pêcheux, a análise do discurso nega as concepções de linguagem como expressão do pensamento ou como meio de comunicação e a entende como ação, agente e, nos termos de Orlandi, "a palavra é um ato social com todas as suas implicações, conflitos, reconhecimentos, relações de poder, constituição de identidade etc." (ORLANDI, 1998, p. 17). Entende-se que a produção artística de uma imagem ao ser analisada deve ser da mesma forma concebida como ato social pelos conteúdos e formas que possui e agência de sentidos que aciona.

Trazendo essas considerações sobre a condição de agência da linguagem para o discurso visual, entende-se que é válido identificar os objetos presentes nos desenhos de Meirelles desde que não se perca de vista um ponto crucial na análise do discurso, qual seja, da mesma forma que na constituição do sujeito do discurso dois lados se completam mutuamente: "primeiro, o sujeito é social, interpelado pela ideologia, mas se acredita livre, individual e, segundo, o sujeito é dotado de inconsciente, contudo acredita estar o tempo todo consciente" (GUERRA, 2009, p. 7); na produção artística também essa mesma dinâmica ocorre e, logo, os objetos, mesmo que sejam nada mais que traços numa folha de papel, devem ser entendidos como a manifestação desse sujeito do discurso que Meirelles foi no agenciamento dos traços e linhas que se sintetizam em formas reconhecíveis para seus observadores.

Daí, apesar de os desenhos serem duplos (JOLY, 1996) dos objetos fabricados e usados pelos sujeitos sociais, as mesmas considerações desenvolvidas por pesquisadores da cultura material, que compreendem os objetos mais diversos como agentes, são mobilizados no estudo feito.

Susan Pearce considera que os "objetos incorporam informação única sobre a natureza do homem na sociedade" (PEARCE, 1994, p. 125). Daniel Miller, por sua vez, alertou que as coisas materiais "não são superestruturas separadas do mundo

social" (MILLER, 1998, p. 5). Muito antes de Miller, ainda nos 1969, Jean Baudrillard já introduziu seu livro "Sistema dos Objetos" alertando que seu trabalho não iria inventariar objetos, mas tratar "dos processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta" (BAUDRILLARD, 1968/2006, p. 11).

Ulpiano Meneses, ao prefaciou o livro de Vania Carvalho, igualmente, alertou que "a dimensão material não é só a do produto e do produzido, mas é o vetor sensorial que simplesmente torna possível cultura e vida social" e, na continuidade, mesmo tão distante da argumentação nessas folhas lavradas, o professor Meneses concluiu "Nisso, inclusive, deve-se computar a linguagem que, juntamente com o artefato, permitem ao homem entender-se e exteriorizar-se" (CARVALHO, 2008, p. 11 - 12).

O livro *Gênero e artefato*, que ensejou o prefácio de Meneses, foi formulado a partir da hipótese de que há um intenso "relacionamento simbólico entre os objetos domésticos e a formação de identidades sociais diferenciadas pelo gênero" e, por meio deste relacionamento simbólico entre objetos, corpos e sujeitos, uma "dimensão indissociável de ações, sentidos e valores" (CARVALHO, 2008, p. 25) são compostos, inclusive, as identificações de gênero e a reprodução da hierarquia social.

Nada disso deveria ser surpresa a todos os sujeitos sociais que, desde o nascimento, foram mediados por objetos, especialmente roupas. Todavia, a força dessa dimensão simbólica da vida social e histórica deve-se à presença naturalizada de cada objeto e traje no viver cotidiano. Como diz Baudrillard: "Pois todo objeto transforma alguma coisa" e, primeiramente, imantado na cotidianidade da existência humana, cada objeto constitui o ser biológico em um ser cultural.

Portanto, o objeto representado na figura não é um traço negligente colocado na estrutura de celulose por acaso, que se faz presente para "enfeitar", pois o poder de todo objeto, já dizia Marx (1996, p. 34), é de ser "fetiche", isto é, de enfeitar na condição de mercadoria que adquiriu ao ser objeto numa sociedade do capital.

Assim, da mesma forma, os objetos emanados dos traços observados estão em pleno comércio de sentidos na composição do jovem Meirelles, por isso, são a partir dos objetos identificados que as condições sociais e de gênero das figuras em preto e branco serão discutidas.

O quadro abaixo especifica tipos, quantidades e as associações com a representação de gêneros dos objetos observados nos 42 registros de desenhos de Victor Meirelles, usando os mesmos critérios do capítulo anterior.

Quadro 15: Ícones de objetos e representações associadas

Ícone/OBJETO	Repetição		Expressão de condição social	Expressão de identificação local
	Associado ao feminino	Associado ao masculino		
SEM OBJETO	11	10	Somente pelo traje*	
Sombrinha	4		Sim - Decoração	Urbano
Cuidado infantil	2		Trabalho doméstico	-
Avental	5		T.D.	Praça
Aro	1		T.D.	-
Balde	1		T.D.	-
Genuflexório	4		Sim - Religiosidade	Igreja
Cadeira	2		Trabalho Urbano	-
Venda	1	1	T.U.	Urbano
Mesa	1		T.U.	Urbano
Banco	3	3	Não - Ociosidade	Praça
Guarda-chuva		1	Sim - Decoração	Urbano
Jornal		2	Não - Ociosidade	Praça
Cestas	1	1	T.U.	Urbano
Fuso de fiar	1		T.D.	-
Lenço de mão	1		T.D.	-
Recipientes	1		T.D.	Regional
Rede de pesca		1	Trabalho Rural	Regional
Fardos		3	T.U.	Transporte
Vassoura		4	T.U.	Urbano
Vestuário funcional		2	T.U.	Urbano

*12

Fonte: Compilação da autora, 2020.

A listagem acima é bem mais reduzida do que a anterior, composta a partir das pranchas coloridas. Uma primeira evidência é a não existência de rosários, bastões de peregrinos, hábito religioso, livros, cadernos e lápis que acompanhavam as figuras religiosas. A religiosidade aparece nos genuflexórios com algumas figuras femininas.

12 No próximo subtítulo essa questão será analisada.

Da mesma forma não há uma única figura com togas e papéis, para configurar um personagem de trabalho intelectual. O guarda-chuva que aparece com a figura masculina de casaca e chapéu de copa redonda é o indício maior de distinção no grupo masculino. O grupo de quatro figuras que, supostamente, leem um jornal¹³ não remete ao trabalho intelectual, pelo fato de a composição sugerir uma leitura coletiva e em espaço público.

A dama distinta se faz presente, porém não representada nos desenhos com leque, mas com sombrinhas. E mesmo que haja 51 figuras femininas presentes nas folhas analisadas e, por seis, vezes se atribuir a condição de trabalho doméstico na classificação realizada, panelas e fogo não aparecem, assim como, o número de cestas e recipientes, como jarras, potes e ânforas se observam apenas uma vez (MNBA 7708). No caso dessa aparição, esse desenho, como a MNBA 7964, reverbera diretamente as pranchas coloridas por sua composição e semelhanças e tem, na última coluna, anotado "regional", exatamente, por deixar esse rastro. Também ao lado da figura 7964, do pescador, é considerado o trabalho rural uma única vez.

Os aventais também estão representados de maneira muito reduzida junto às figuras femininas, se comparado com o grupo colorido, tendo sido observado apenas cinco vezes. Uma vez na figura recém citada e associada ao "regional", e, em outras duas folhas, uma em que a figura isolada é caracterizada pelo traje desenhado, e outra, na qual três figuras femininas conversam.

Mesmo que haja expressões de ociosidade, essas não consistem em instrumentos musicais, como pandeiros, bandolins e gaita de fole, como visto nas pranchas coloridas. Igualmente, os diversos cintos e bolsas portadas pelas figuras masculinas coloridas, assim como, machados, enxadas e varas não se colocam nesse conjunto em grafite, desatrelando as figuras masculinas dos trabalhos com o campo e o comércio itinerante.

Enfim, os objetos identificados e analisados reforçam um sentido às figuras, relacionado ao meio urbano, cujo trabalho doméstico é transversalmente caracterizado, como o cuidado com a criança que está ao colo numa ambiência de missa e de ida às compras. Também o balde, o aro, o lenço de mão e o fuso que aparecem não enfatizam o trabalho restrito ao ambiente privado.

Da mesma forma, o trabalho urbano é diluído em profissões não determinadas e de distinção social, salvo as duas composições com comércio, em que uma a figura masculina aparece antes do balcão, enquanto a feminina foi posicionada à frente da quitanda, numa mesa, sentada e com outras duas figuras femininas e uma criança ao seu lado. Um pouco diferente é a condição de trabalho urbano que os varredores públicos, os grandes aventais masculinos dos trajes, entendidos como funcionais e os fardos que algumas figuras trazem

13 Na MNBA 7790 a qualidade da imagem é bastante ruim e, por isso, foi considerada a descrição encontrada na ficha catalográfica que diz: "Descrição formal: - Um grupo de homens sentados num banco, lendo alguma coisa. Os do primeiro plano, de cabeça curvada, enquanto que os outros dois também curvados de lado" (folha 2). Dessa descrição considerou-se que o traço à frente das figuras de cabeças inclinadas poderia ser o ícone de uma folha de jornal.

consigo, sobre os quais estão apoiando a cabeça ou sentadas em cima, são indiciários de trabalhos subalternos.

Sobretudo, a análise das representações dos ícones associados às figuras e que determinam a narrativa visual que se aprecia, evidencia a maior recorrência de todos os ícones – o do banco, em seis vezes. O banco da praça com encosto, ou não, remete ao lugar público que o meio urbano elegeu como espaço de encontro dos cidadãos. O banco implica, também, espera, conversa, descanso e, logo, ociosidade, na existência de um lapso do tempo de trabalho e gozo de um tempo não produtivo.

Na tese de doutoramento em História, Júnia Caldeira (2007) indicou o arquiteto romano de I d.C., Marcus Vitruvius, como um dos pioneiros da Antiguidade a valorizar a condição urbana da praça. Vitruvius estabeleceu os parâmetros de formação da cidade em sua obra *De Architectura Libri Decem* (Livro I, VII) e nela destacou a importância na formação das cidades de espaços de uso coletivo, como as praças, cuja centralidade deveria servir à reunião de todos os prédios institucionais.

As praças, desde aquela Era remota, seguindo as argumentações de Caldeira, têm sido entendidas como elemento urbano que “representam espaços de sociabilidade propícios ao encontro e ao convívio (...) palco de eventos históricos, espaço agregador, ou local de confluência” (CALDEIRA, 2007, p. 4).

Ainda, Junia Caldeira, realizando um detalhado levantamento histórico dos sentidos e configurações das praças no Ocidente, a partir de diversos autores consagrados da história do urbanismo, informa sobre as condições espontâneas e até anárquicas das praças medievais e também sobre os esforços no Renascimento para transformar as praças e o espaço urbano como um todo articulado e disciplinado, cujo modelo de cidade ideal é alimentado por meio de tratados e intervenções urbanísticas, com a pretensão de recuperar a estética urbana da civilização clássica. Ao longo do século XVIII, com o crescimento da burguesia e a alteração dos sentidos entre público e privado, como Habermas (1984) bem discutiu, a praça e a rua perderam o prestígio anterior para que espaços como bares, cafés e teatros se tornem os favoritos da burguesia em ascensão.

Contudo, retomando os ideais românticos do século XIX que se vinculam ao estudo de trajes regionais, como visto no 2º capítulo, a praça e os espaços públicos foram por eles também contemplados. Numa visão mais utópica e socialista, diversos projetos foram colocados em implantação e de que Meirelles deve ter ouvido comentários ou mesmo movimentação em sua realização.

Ainda seguindo as sínteses produzidas por Caldeira, pode-se exemplificar esse ideário citando o projeto de Jean-Baptiste Godin que, em 1859, criou uma cooperativa-fábrica-modelo – o Familistério de Guise. Seu projeto consistiu na construção do “Palácio-Social”, tido como um “instrumento do bem-estar, da dignidade individual e do progresso” (GODIN apud CALDEIRA, 2007, p. 203). Nesses

propósitos a moradia social reunia, ao mesmo tempo, o espaço de trabalho e habitação, de serviços e comércio e, especialmente, tinha como estrutura comum uma grande praça central que incentivava a convivência social permanente, com ênfase no conforto e higiene. “Segundo Godin, a ‘grandiosidade dos pátios, dos jardins e os passeios’ favoreciam o livre acesso às condições higiênicas, físicas e mentais necessárias ao bem viver” (CALDEIRA, 2007, p. 204).

Logo, quando se identificam bancos, próprios de espaços públicos como praças, a imagem que os contém expressa a cidade. Todavia, num diapasão romântico, expressar a praça por meio de bancos em que sujeitos se colocam em confabulações e ociosidades e, a partir desses cenários, expressar a cidade, não é de qualquer espaço urbano que os sentidos ficam impregnados, mas do ideal de uma cidade e praças em que os sujeitos as dominam e fazem dela extensão de sua existência. Por outro meio, o povo, em sua dimensão simbólica num imaginário romântico, é que se põe em cena.

Da mesma forma, então, que os bancos ocupados por sujeitos isolados ou em grupos a conversar e “esperar” dialogam com os sentidos românticos do povo e da cidade, os fardos e as vassouras indicam ações específicas exercidas nessa cidade: de um lado a limpeza do espaço público e, de outro, o transporte de mercadorias, que na década de 1850 na Europa como em outras partes do globo, quando em grandes volumes, poderiam ser feitos por vias marítimas e, em alguns pontos, por ferrovias. Logo, de maneira tangencial, alcança-se uma ocasião e localidade para a produção de boa parte desses desenhos de Meirelles.

Os trajes e seus acessórios permitirão essa precisão com maiores detalhes.

Fig. 35: Estudo de tipo italiano. MNBA 7718. Estudo de figuras - MNBA 8425^a





Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT. Diagramação de Benetti Design, 2020.

5.2.3 Trajes e tendências de moda

Da mesma forma que os objetos se colocam na mediação dos sujeitos com a produção de seus sentidos no mundo, como visto no item anterior, os trajes que cobrem o corpo e os demais acessórios que são associados no ato de vestir têm funções culturais e sociais que vão além da proteção à temperatura ambiente. Logo, a análise abaixo é possível desenvolver mediante a compreensão de que o sujeito social é eminentemente portador de um corpo vestido, cujas cores, formas e texturas que compõem suas vestes não se organizam numa estrutura vestimentar aleatória. O vestuário para ser produzido reúne intrinsecamente inúmeros fatores tecnológicos: disponibilidade de matérias-primas, desenvolvimento de técnicas apropriadas à produção e, ainda, um saber acumulado que demanda exercício e aplicação. Além dessa dimensão atrelada à materialidade do componente vestível, há a dimensão cultural e social que condiciona inúmeros fatores da aplicação dos recursos tecnológicos disponíveis.

Nos casos da representação dos trajes por meio do desenho são os fatores culturais e sociais, principalmente, que se manifestam, pois, de certa maneira, as condições tecnológicas intrínsecas são muito superficialmente indicadas, já que o desenho artístico se ocupa do efeito estético e não de uma preocupação descritiva ou de execução, como seria o caso do desenho técnico.

Unindo as duas considerações acima, logo não se entende que se observa, nos desenhos de Victor Meirelles, um corpo vestido, mas sim um traje que indicia um corpo social e culturalmente construído. Como no caso das pranchas coloridas, não se está diante de personalidades vestidas, mas de trajes compostos pelo panejamento e relações de fundo, traço e linha na superfície do papel. O desenho

constituído como forma permite o reconhecimento de modelos disponíveis no universo de intericonicidades que a experiência do vestir humano agencia, com maior ou menor amplitude, dado o horizonte de expectativa (ISER, 1996) que se coloca em ação, para cada um dos observadores.

Tal como ponderado no capítulo anterior, também foram observados, em relação à aparência corporal das imagens, os acessórios decorativos empregados, como brincos, colares etc. e, ainda o cabelo e a feição corporal. A partir das observações e quantificações, inclusive identificando a não existência de detalhes presentes nas pranchas coloridas, pode-se considerar o que mais se repetiu e centrar as comparações entre as séries coloridas e as em preto e branco.

A – Gênero feminino

Quadro 16: Representações de **trajes femininos**, conforme quantidade de elementos e variações por quesito

Cobertura de cabeça						
Variações no quesito	Cabelos soltos Sem penteado	Penteados com véus, lenços	Penteados com flores, grampos, enfeites e outros	Chapéus tipo boneca ou de pala	Chapéu de aba larga	Toucas
	1	3	7	32	4	4

Cobertura do tronco						
Variações no quesito	Camisa	Casacos	Corpetes e afins	<i>Sopromaniches</i>	Vestidos	Mantilha e capas
	26	21	5	1	1	21

Cobertura de pernas					
Variações no quesito	Saias	Saias com babados	Faldas*	Aventais	Anáguas
	35	3	6	5	3

Cobertura de pés				
Variações no quesito	Sem pés representados	Sapatos de solado baixo sem fivela	Descalças	Representados sem forma definida
	40	3	0	8

Acessórios e quesitos faciais			
Variações no quesito	Brincos	Objetos nas mãos	Sem joias
	1	7	50

*14

Fonte: Pesquisa documental sobre os acervos do MVM e MNBA pela autora, 2019.

14 A definição corriqueira é de uma aba que se desloca do casaco, contudo, no caso do costume italiano trata-se de um tecido maior que é dobrado e fixado na cintura a partir de faixas de tecido e que compõem um tipo de sobressaia apenas na parte traseira da saia.

Os dados acima indicam como as pranchas em grafite, carvão e giz se constituem num conjunto independente do produzido com as pranchas coloridas. A despeito das 17 denominações "Estudo de trajes italianos" o *sopromaniche* aparece de maneira pouco evidente, apenas uma vez, assim como os corpetes e afins são cinco ocorrências.

Outro aspecto geral se vincula à recorrência acentuada da presença dos chapéus tipo boneca que se associam ao que ordinariamente se encontra em obras de história da moda consagradas, como Laver (1989), Kohler (1993), Cosgraves (2012) e Boucher (2010), entre outros, a respeito do traje feminino dos 1850 na Europa. Por outro lado, a pantolana, indicada por Laver como algo presente no vestuário feminino da segunda metade do século XIX europeu não aparece em nenhum desenho.

Também o índice do ambiente urbano fez com que os arranjos de cabelo que trazem os traços regionais não fossem encontrados, senão em 20% das cabeças femininas representadas e, somente numa delas, pode-se considerar algo que remete aos tocados italianos, semelhantes aos vistos nas pranchas coloridas. Igualmente atrelado ao espaço urbano, não se identificaram as túnicas, antes presentes em corpos de peregrinas e religiosas.

Porém, de todos os quesitos antes contabilizados para as pranchas coloridas, os que mais se alteraram nas peças foram os relacionados à cobertura de pés. Possivelmente, devido ao caráter do desenho, os pés têm pequena atenção; não se observa variedade de calçados. Quando, raramente, os pés das figuras estão representados, o calçado se deduz dos traços imprecisos, uma espécie de sapatilha, de solado baixo, sem fivela ou amarrações, em que apenas um modelo cobre mais a parte do superior dos pés. A típica sandália em que tiras e meias fazem a cobertura dos pés até a perna, em nenhum pé desenhado foi encontrado. A maior parte das figuras possui saias que se estendem até o chão, dispensando a representação dos pés ou, quando o fazem, são borrões que escurecem algum ponto abaixo das saias.

A mesma destreza na representação da base das figuras com pequenos ou nenhum traço específico se observa na decoração da fisionomia. Bem diferente das pranchas coloridas, em que as figuras portam colares, brincos, trazem os gorjais dos hábitos religiosos ou outros conjuntos de faixas e fitas, as figuras femininas em preto e branco têm poucas vezes o rosto desenhado. Quando o tem, é um rosto definido por marcas genéricas da presença dos olhos e boca. Por isso apenas uma figura feminina sentada de lado é identificada com um pequeno ponto escurecido no posicionamento convencional da orelha, o que sugere o único brinco assinalado acima.

E, por último, na comparação entre os mesmos quesitos de pranchas coloridas e desenhos em grafite, a natureza do desenho dispensou o levantamento das cores, já que são inexistentes. Os contrastes que geram os volumes são produzidos mediante a técnica esboçada do panejamento, o jogo de traços presentes e ausentes para a reprodução das formas convencionadas à representação dos trajes femininos e masculinos.

Ao colocarem-se os próprios quesitos observados em análise, para a cobertura da cabeça, depara-se com a recorrência do chapéu tipo de boneca, que consiste numa pequena estrutura que envolve a cabeça do topo à nuca. Pode ser feito de pano e entretela e cuja abertura na frente, geralmente, é guarnecida de babados e fitas, flores artificiais, em alguns casos, e que se fixa na cabeça por meio de fitas atadas abaixo do queixo.

James Laver descreve esse tipo de chapéu como uma das características que altera as tendências de moda francesas a partir de 1837. Diz ele a respeito: “A mudança mais marcante foi nas cabeças: amarrado firmemente sob o queixo via-se o chapéu tipo boneca. Era baixo com o formato de um balde de carvão e dava a impressão de extremo recato” (LAVÉR, 1989, p. 168).

As ilustrações do livro de François Boucher, datado do começo do século XIX, já trazem o chapéu do tipo boneca. Por exemplo, a ilustração de número 711 mostra uma figura feminina com vários chapéus desse tipo nas mãos e algo semelhante na cabeça. Na legenda da ilustração está registrado “A pequena capota com fita para amarrar é o toucado característico da Restauração¹⁵” (BOUCHER, 2010, p. 331). Ainda, o conservador do *Museu Carnavalet* descreveu que, no começo do século, os chapéus “*cornettes* ou as capotas” foram usados em toda a Europa (Idem, p. 330).

Georgina O’Hara utiliza ainda outro termo para designar o mesmo tipo de chapéu chamado de “boneca” por Laver. A pesquisadora inglesa o chama de “chapéu de pala” e o descreve da seguinte forma:

Chapéu feminino em formato de capuz, com ou sem aba frontal, o qual cobria o alto, os lados e a parte posterior da cabeça. Era amarrado sob o queixo, no século XIX, os chapéus de pala eram geralmente feitos de palha e adornados de crepe, renda, cetim, seda ou veludo. Alguns modelos deixavam o rosto descoberto, enquanto outros atingiam proporções tão exageradas que era impossível ver o rosto, exceto pela frente. Laços, habitualmente de fita, eram presos à aba ou costurados à parte interna do chapéu. (O’HARA, 1992, p. 77).

O’Hara ainda indica que termos como *poke bonnet* ou de boneca são termos semelhantes para o chapéu de pala. O mesmo chapéu, quando adornado de flores, de copa pequena e aba frontal maior e com fitas que vão desde a copa até o queixo, era conhecido como Chapéu Dolly Varden (Idem, p. 78).

Segundo Boucher, ao longo das primeiras décadas do século XIX, o chapéu de boneca não desapareceu, porém, modificou-se e foi adquirindo outros nomes

15 A Restauração Francesa, também conhecida como Restauração Bourbon, foi um período que durou entre os anos de 1814 até as revoltas populares da Revolução de Julho de 1830. Marcado pela queda de Napoleão Bonaparte, em 1814, e pelo restabelecimento da monarquia francesa com Luís XVIII, irmão de Luís XVI, a Restauração manteve diversas modificações provindas da Revolução Francesa, instaurando uma monarquia constitucional e elaborando a Carta de 1814, a nova constituição. Em 1815, Napoleão volta de seu exílio e consegue retornar ao poder, porém, foi por um breve período (conhecido como Governo dos Cem Dias), sendo derrotado, no mesmo ano, na Batalha de Waterloo, fazendo com que Luís XVIII volte ao trono francês. Os ideais franceses do movimento revolucionário ecoaram em todo o território europeu, fazendo com que os líderes das principais potências se reunissem, no Congresso de Viena (1814-1815), para “reorganizarem” fronteiras e questões políticas, e restabelecerem valores monárquicos (OLIVEIRA, 2008; MCPHEE, 1992).

por conta dos modelos que se alteraram. A partir de 1835, o volume dos adereços que acompanhavam os modelos sofisticados cedeu lugar para o tipo “*capota à bavolet*” que encobria todo o rosto. Na década seguinte, as abas foram reduzidas, permitindo ver, em parte, o rosto feminino mesmo de lado, e esses modelos foram chamados *bibis* (BOUCHER, 2010, p. 345). Todavia, o que se observa nos chapéus desenhados são os modelos mais comuns, com abas curtas que terminam antes das bordas capilares.

A touca que se observa nos desenhos de Meirelles foi comum no século XIX, porém, desprovida dos valores de distinção social e elegância que o chapéu de boneca possuía, tendo em vista fazer parte da indumentária das mulheres que serviam às casas nas funções de “criadas”. Desde o século XVIII, na Europa, as toucas foram utilizadas como cobertura das cabeças femininas, tendo diversos nomes e modelos, como “ecônomo” ou a destinada para dormir, chamada de *dormeuse*, também houve a touca-borboleta, próxima do modelo de quepe das enfermeiras do começo do século XX ou, o mais extravagante modelo, touca com marmota (BOUCHER, 2010, p. 279). Porém, à medida que o Antigo Regime é destituído, os padrões vestimentares se alteram consideravelmente. Enquanto as perucas aristocráticas cederam lugar ao cabelo natural, as toucas permaneceram apenas restritas as suas facilidades funcionais, ou seja, de proteção dos cabelos, baixo custo e praticidade de produção. As toucas, inclusive, permanecem no século XX e XXI atreladas à inúmeras profissões que exigem maior cuidado de higiene.

O chapéu de aba larga e copa baixa e quadrada, com uma fita na base da copa, cujo laço na parte anterior criava um efeito decorativo, foi menos comum no século XIX. Ainda hoje comercializado sob o nome *Capeline*, é um modelo sofisticado e destinado a ocasiões especiais, como casamentos campestres ou outras festas ao ar livre conforme seu material. Quando feito de palha natural ou sintética deve ser usado com sua função original – proteger do sol. Seu próprio nome indica a origem remota, ainda na Idade Média europeia, quando era usado por homens e mulheres na faina dos campos. A partir do Renascimento, foi agregada decoração ao chapéu e, mesmo permanecendo adequado para proteger a pele do sol, passou a ser usado com diversos adereços e, durante o século XVIII, sua estrutura era pequena para tantas fitas, flores e outros arranjos.

No caso observado nas figuras de Meirelles, trata-se da *capeline* original adornada apenas com uma fita na borda da sua copa. Em França o modelo pode ser identificado com o nome “chapéu provençal” em que a copa é bastante pequena e a aba bem grande. Já o modelo “chapéu *Toulousin*” tem a copa de altura média, com fita em seu entorno e a aba é bem maior e mais mole do que a *capeline de paille*, cuja copa é média e a aba é grande e dura.

Logo, esses três tipos de cobertura de cabeça, repetidas com frequência nas figuras observadas, dão fortes indícios de serem desenhos construídos a partir do contexto urbano, cujas mulheres pertencentes aos grupos sociais menos

abastados circulavam, com maior ou menor facilidade, conforme as ocasiões fartamente relatadas na literatura da época¹⁶.

Apesar das evidências trazidas das tendências de moda convencionadas para a segunda metade do século XIX, que incluem os tipos de cobertura de cabeça como padrão para Paris, por exemplo, oito dos registros, denominados “Estudo de Trajes Italianos” contém o tipo de chapéu boneca, contra cinco como “Estudo de tipos populares”; dois que foram denominados “Estudo de costumes”; duas como “Estudo de traje feminino”, e uma de cada “Figura feminina com criança” e “Estudo de figuras”. Logo, a denominação atribuída é generalista e desconexa ao conteúdo pictórico dos desenhos pela falta de conhecimento específico a respeito da história do vestuário.

Esse tipo de chapéu reteve a atenção de Meirelles por sua repetição, o que já é uma evidência, mas, especialmente, se atesta isto ao observar a MNBA 8340, produzida em carvão e giz sobre papel numa folha de dimensões boas, 21,9 x 19,5 cm. A imagem contém quatro elementos, uma figura feminina de costas, sentada numa “pedra” e com a cabeça levemente girada para a esquerda. A figura porta corpete, casaco de mangas curtas e camisa de manga volumosa, com saia. Acima, no canto esquerdo há um leve esboço de figura feminina sentada de lado, voltada para a direita, com algo que antevê um chapéu. No canto superior inverso, um chapéu de boneca, visto a partir da sua copa, seguida de laços ou babados que finalizariam na parte inferior e abas largas. Abaixo, no canto direito há outra figura feminina, sentada voltada para a esquerda, também com um chapéu, porém um pouco mais semelhante a uma toca com base de babados na nuca. Logo, usando a terminologia própria do desenho técnico, a MNBA 8340 é composta do mesmo objeto desenhado em diferentes cortes: frontal, rotação parcial, de lado direito e de lado esquerdo.

Os quatro chapéus de aba larga estão em dois registros MVM 047, onde três das figuras que se apresentam na “missa” estão usando esse chapéu, enquanto outras três estão com o tipo boneca. A MNBA 8328 também traz figura feminina isolada em pé e frontal, tem às mãos um grande arco e um cilindro, reconhecido como balde. Um vestido com gola e mangas $\frac{3}{4}$ compõem a estrutura do corpo. Cobrindo a cabeça e invisibilizando o rosto, há o chapéu de abas bem largas um pouco caídas atrás e mais retas à frente. Entre o limite da copa baixa e as abas, há traços para uma fita que a contorna.

Ainda, para reforçar a argumentação sobre como a cobertura de cabeça das figurinhas femininas sugere uma melhor denominação dos desenhos, cabe destacar que somente quatro dos dezessete registros “Estudo de trajos Italianos” trazem figuras em que a cabeleira é arranjada com coques e fitas: no caso, as MNBA 7710 e 7720, enquanto a MNBA 7708 tem um arranjo maior com lenço que desce pelo ombro e outra parte sobe como turbante no centro da cabeça. A outra, MNBA 7711 traz a figura de costas e com os cabelos soltos.

¹⁶ Interessante trabalho a respeito da narrativa vestimentar pela literatura da Europa Oitocentista está em *Le vêtement chez Balzac – extrait de la Comédie Humaine*. Cuja seleção de textos foi realizada por François Boucher e acompanha prefácio de Philippe Bruneau (IFM, 2001).

Fig. 36: Estudo de traje feminino - MNBA 8340 e 8328



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT.

Ainda, para reforçar a argumentação sobre como a cobertura de cabeça das figurinhas femininas sugestiona uma melhor denominação dos desenhos, cabe destacar que somente quatro dos dezessete registros “Estudo de trajos Italianos” trazem figuras em que a cabeleira é arranjada com coques e fitas: no caso, as MNBA 7710 e 7720, enquanto a MNBA 7708 tem um arranjo maior com lenço que desce pelo ombro e outra parte sobe como turbante no centro da cabeça. A outra, MNBA 7711 traz a figura de costas e com os cabelos soltos.

Para finalizar, a MNBA 8339 é registrada sob a denominação “Estudo de traje feminino”, contudo tem a cobertura de cabeça tal como as MNBA 7710 e 7720. Está sentada num banco sem encosto de lado, com a cabeça baixa. A saia é ampla até o chão e o tronco está vestido com peças ajustadas como um corpete e mangas largas aparecem abaixo do ombro e se estende um pouco além do cotovelo.

Como essa figura, nas coberturas de tronco, as largas mangas, que nem sempre tocam os punhos, são comuns. As camisas são reconhecidas especialmente pelas mangas, pois golas e outros detalhes, mesmo decorativos, não são observados.

As mangas estendidas acima dos punhos, às vezes, um pouco abaixo do cotovelo e com diversos babados são comuns nas descrições do período. Pode-se comparar o proposto como tendência para a década de

1840 e a seguinte, para considerar-se a flutuação entre esses estilos nas imagens observadas. Segundo Laver:

As linhas fundamentais da roupa feminina na década de 1840 podem ser rapidamente resumidas. A cintura era baixa e as linhas de adornos do corpete se destinavam a realçar esse efeito. As mangas eram justas ou ficavam fofas no antebraço. As saias eram compridas e rodadas. O corpete e a saia geralmente formavam uma só peça abotoada atrás com colchetes, mas a partir de meados da década era possível usar uma jaqueta curta cinturada, separada da saia. (...) As saias eram armadas pelo forro e costumava haver um entreforro adicional de lã na parte superior e posterior da saia. Usavam-se muitas anáguas (...). As saias quase sempre eram guarnecidas com babados duplos ou múltiplos, além de outros adornos (LAVER, 1989, p. 173 - 174).

Na ilustração 193 do livro *A roupa e a Moda*, consta um anúncio de 1853 com dois vestidos diurnos exibidos e cujas formas se assemelham bastante ao descrito acima pelo autor inglês. Ou seja, houve permanências entre as linhas gerais do proposto como tendência da moda feminina para a década de 1840 e a posterior.

Em relação às mangas, o descrito para o período anterior a 1854, quando Meirelles chegou à Europa, não corresponde ao desenhado na posição dos braços de suas figuras. Nenhuma manga é do estilo *gigot*, ou seja, fofa e ampla em cima e estreita embaixo, fazendo lembrar o membro inferior do carneiro. Inversamente, as mangas demonstram volume na parte de baixo, indicando a continuidade da camisa e não a manga específica de um vestido ou outro traje, como pode ser visualizado nas imagens da época, como por exemplo, a fotografia de Mlle. Rosati, datada de 1852 (apud BOUCHER, 2010, il. 799, p. 359).

Os vestidos na tendência de moda prevaleceram, enquanto nas imagens analisadas são insignificantes, sendo frequente a representação dos casacos associados a saias. Os casacos, por sua vez, são pouco mencionados nas descrições dos costumes vestimentares por Laver e Boucher. Os corpetes também não são enfatizados para a época, apesar de serem comuns os espartilhos que estreitam as cinturas, esses ficavam abaixo das vestes e logo não eram observados. Igualmente, as figuras de Meirelles usam casaco ou mantas e poucas trazem traços que indicam a representação de corpetes e afins como se viu em abundância nas pranchas coloridas. Quando em cinco ocasiões aparecem, não possuem decorações detalhadas, salvo a figura qualificada como "regional".

Por outro lado, os xales de todos os tamanhos e tecidos são enfatizados nas tendências de moda do período, o que igualmente se observa nas figuras analisadas, havendo muito mais do que foi observado nas pranchas coloridas.

Diz Boucher que os *manteletes*, uma capa leve e de tamanho médio, eram usados mesmo antes de 1850 com frequência pelas mulheres para as suas saídas vespertinas. Após, "faz furor sob o nome de *pardessus*", isto é, como um sobretudo, modelo mais longo e de tecido mais pesado. Diz ainda ele sobre o *pardessus*: "De forma variada, curto, semi-justo ou muito justo, frequentemente enfeitado com

um babado de renda de lã, novidade do momento, é difícil acompanhá-lo em suas extravagâncias” (BOUCHER, 2010, p. 365).

Tal como essa cobertura de tronco em forma de capa decorada, os xales de caxemira se tomam mais acessíveis pelos efeitos da industrialização, que avançou rapidamente na segunda parte do século XIX. Todas as mulheres fazem uso do xale em torno de 1850, porém, diz Boucher, que “as elegantes jogam sobre os ombros, em especial no passeio, uma echarpe semi-arredondada de lã ou de musselina” (idem).

Houve maior sofisticação, a partir de 1855, para os vestidos de noite, com seus decotes avantajados e braços à mostra, porém, para o traje diurno, os modelos cobriam o peito e colo. No conjunto observado em grafite, pode-se considerar a presença de apenas um vestido, assim como o *sopromaniche* é raro. Considera-se a sua presença, exclusivamente, na segunda figura sentada da MNBA 8132.

O modelo que se repete com frequência é o casaco de mangas acima do cotovelo, estreitas, possuindo faldas levemente franzidas que partem da cintura do casaco até parte dos quadris. A partir dessa manga estreita, abaixo, há volumes desenhados que podem ser interpretados como a manga de camisa que ultrapassa o limite da manga do casaco ou um efeito decorativo que ampliaria a manga a partir dessa altura. Em alguns, a intensidade do traço e a nitidez da linha fazem distinguir as duas partes mais claramente (MNBA 8329), porém, em outras, permanece a fluidez da marca deixada no papel, como na MNBA 7720. Em algumas fica evidente se tratar de uma continuidade que finaliza a manga com babados e rendados, como na MNBA 8328 e como uma das figuras, 8422, mostra. Por sua vez, a figura mais à direita da MNBA 8131 tem um modelo de manga diferenciado. Na altura dos ombros, duas camadas de franzidos e babados são representadas, antes de descer o restante da manga fofa, porém não franzida.

Enfim, as figuras femininas, apenas pela cobertura de tronco que apresentam, indiciam dois aspectos centrais da argumentação desenvolvida: (a) os desenhos foram produzidos a partir de uma motivação do espaço urbano e (b) não têm continuidade com os interesses comerciais ou de repertório do estudo dos trajes italianos coloridos.

Em relação à cobertura das pernas, a primeira evidência, que desatrela os desenhos das tendências de moda correntes para os 1850, é a inexistência da crinolina.

Segundo Laver, as crinolinas ficaram em voga durante 15 anos, sendo sempre alteradas em suas dimensões e formas. “Na verdade, tendo sido um símbolo do Segundo Império [Napoleônico], a crinolina acabou junto com ele” (LAVÉR, 1989, p. 188). As muitas anáguas foram as responsáveis, por décadas, pelo efeito volumoso das saias. Contudo, quanto mais anáguas e de tecidos pesados como lã e crina de cavalos, maior era a dificuldade de se locomover. Assim, a criação da crinolina de armação tornou o vestuário feminino bem mais leve, porém mais espaçoso e que se restringia a usos específicos e não para a vida doméstica e cotidiana.

No caso das figuras, não há qualquer representação com uma saia extremamente ampla. Nas figuras sentadas, o panejamento da saia indica facilidade de acomodação do corpo sobre o volume do tecido. Em dois registros, a figura posicionada de lado eleva com o braço direito a saia superior e deixa à mostra as 2 anáguas que se contabilizou com facilidade. São elas a MNBA 7716 e 7722.

As faldas visualizadas seis vezes formam dois grupos, pois em quatro figuras se observa claramente a extensão do casaco que desce sobre a saia em forma de pequeno babado (MNBA 8423, 7719, 7717 e 7710), enquanto em outras duas (MNBA 7705 e 7711), o panejamento constituído sugere a sobreposição de panos em torno da cintura, como se identificou, também, comparando os desenhos com os trajes reais do museu romano.

Fig 37: Estudo de traje italiano - MNBA 7719 e 7711



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT.

As saias de babados, tão comumente citadas nas tendências de moda por Laver e Boucher, mas aparecem apenas 3 vezes nos desenhos de Meirelles, nitidamente, na MNBA 7706 e na segunda figura da MVM 047. De maneira mais diminuta, aparecem babados na última figura com a criança no colo da MNBA 8422.

Com certas aproximações e distâncias dos desenhos de Meirelles ou mesmo das pranchas coloridas em relação ao conteúdo pictórico, a obra de Guido

Carmignani¹⁷, chamada *La Reale aranciera colla esposizione floreale*¹⁸, de 1857, é tida como um testemunho dos costumes da época. Na pintura cuidadosa de uma ambiência de Parma, sua cidade natal, Carmignani pintou figuras femininas com saias amplas o suficiente para supor uma crinolina e, algumas com babados, troncos cobertos por mantas e *pardessus*, e cabeças com *Capeline*, bem como chapéu de pala e nas mãos sombrinhas e lenços. Nas mangas de algumas figuras, babados rendados e volumosos estão à mostra e até um casaco bem cinturado com faldas, descendo sobre uma saia ampla também branca, são visualizados. Nesta figura de 3º plano, o casaco traz mangas justas acima do cotovelo e há manchas brancas abaixo que sugerem o volume de babados e rendados. As damas representadas estão ao lado de homens em fraque e cartola alta. O estilo requintado das figuras e a ambiência legendada pelo título da obra, bem como as saias e as supostas crinolinas, são os fatores que mais distanciam os trajés representados dos produzidos por Meirelles. No âmbito do feminino, muitas aproximações se fazem.

Portanto, a coberturas das pernas, como os demais quesitos já discutidos acima, dão fortes indícios da independência desses desenhos às pranchas coloridas, salvo poucas exceções e, de maneira relevante, contextualizam sua produção ao ambiente urbano e ao registro dos tipos sociais e não dos trajés em si, cuja atenção aos detalhes é irrisória. Os trajés representados se vinculam com maior frequência às indicações presentes nos livros de história da moda de larga circulação, pois manifestam os costumes vestimentares do meio urbano e se desvinculam das tradições narrativas dos trajés históricos.

Veja-se o caso dos trajés compostos nas figuras masculinas.

B - Gênero masculino

Com mais figuras masculinas nos desenhos do que nas pranchas coloridas, o estudo dos trajés masculinos convida a várias deduções.

São 40 representações do masculino, sendo oito isolados na folha e 32 com várias outras figuras, totalizando 19 registros, incluindo cinco das sete pequenas folhas reunidas sob o registro MNBA 8425.

Desenhadas em pé estão 18 figuras enquanto 22 estão sentadas ou deitadas e até agachadas. Diferente das figuras femininas, poucas masculinas estão em posição de costas, estando, a maioria, posicionadas de lado.

17 Guido Carmignani nasceu na cidade de Parma, Itália, no dia 23 de janeiro de 1838, e faleceu na mesma cidade em 08 de março de 1909. Filho de Giulio Carmignani (tipógrafo e pintor) e Virginia Guidorossi, desde muito cedo foi influenciado à pintura por seu pai, sobretudo de paisagens, realizando, ao longo de sua vida, diversas exposições, tanto nacionais quanto internacionais. Em 1862, foi nomeado professor de paisagem na Academia de Parma, e, em 1877, para a Academia de Belas Artes de Brera, Milão. Nos últimos anos de sua vida, dedicou-se à execução de réplicas de suas pinturas ao comércio privado e, também, à poesia vernacular. Disponível em: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-carmignani_res-0f43c9ff-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-carmignani_res-0f43c9ff-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/>). Acesso em: 07/10/2020.

18 Guido Carmignani. *La Reale aranciera colla esposizione floreale*, 1857. Óleo sobre tela, Galleria Nazionale di Parma. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/File:Guido_Carmignani_La_Reale_Aranciera.jpg>. Acesso em: 07/10/2020.

E são nesses enquadramentos registrados nas folhas, às vezes na horizontal e outras na vertical, que se observam as formas de trajes representados. Bem mais que nas pranchas coloridas se desconfia de vários estudos para uma mesma proposta de representação da figura. Além dos varredores semelhantes nas MNBA 7704 e 8327 e os em discussão das MNBA 7721 e 8134, já analisados acima, a postura em que se encontra, sentada, a figura da MNBA 8165 sugere semelhanças com as figuras da 7790, bem como as figuras da frente e verso da MNBA 8048a/b parecem ser ensaios do mesmo sujeito com seu “uniforme”, o que indica, ainda, ser o caso do traje de um quadro da 8425a, o mesmo para as duas figuras da MNBA 8166 e, por último, a figura isolada da MNBA 7709 que parece sintetizar todos os uniformes investigados nas anteriores.

Para a contabilidade que segue abaixo, os ícones relativos aos trajes foram observados nos mesmos seis pontos de análises apresentados para o feminino e, novamente, observou-se, de maneira diferenciada, o quesito aparência corporal, levando-se em conta a presença de barba, bigode e cabelo, bem como a feição corporal, sem, contudo, alcançar algo relevante.

Quadro 17: Representações de **trajes masculinos**, conforme quantidade de elementos e variações por quesito

Cobertura de cabeça							
Variações no quesito	Boné com aba frontal e copa larga ou curta baixa	Barretes	Chapéu de copa baixa e aba larga dura	Sem cobertura	Sem mostrar	Cartola	Chapéu de copa redonda e aba curta – tipo coco
	10	02	16	02	03	01	06

Cobertura de tronco							
Variações no quesito	Camisa	Casaco	Colete	Casaca	Sem for- ma	<i>Casacca da lavoro</i>	Capa longa
	06	05	02	04	01	24	01

Cobertura de pernas					
Variações no quesito	Calças com bolso	Calças	Bombacha	Sem mostrar	Aventais
	03	35	01	01	01

Cobertura de pés					
Variações no quesito	Descalços	Sem pés re- presentados	Sapato fecha- do	Sandália de tiras	Botas
	01	08	27	03	01

Acessórios						
Variações no quesito	Sem	Faixas na cintura	Guarda-chuva	Gola	Lenço	Cachecol
	30	04	01	02	01	02

Aparência corporal					
Variações no quesito	Sem representação no rosto	Sem barba ou bigode	Sem representação do cabelo	Com cabelos	Bigode
	27	11	22	18	02

Fonte: Pesquisa documental sobre os acervos do MNBA pela autora, 2020.

O leitor, que observar paralelamente os quadros acima e os desenvolvidos para os mesmos fins no capítulo anterior, facilmente concluirá que a variedade de elementos é bem menor nas figuras masculinas em grafite do que nas coloridas.

Na cobertura da cabeça, além do capuz dos hábitos religiosos que não foram representados nesse grupo analisado, também não se observa o turbante e o boné, entendido como uma cobertura de cabeça cuja copa, de material maleável, cobre todo o couro cabeludo, sem excessos laterais e que possui uma pequena aba frontal ou viseira. Igualmente, não se identifica o chapéu de copa cônica e abas médias, tão comuns e recorrentes nas figuras masculinas coloridas.

A maior frequência de chapéus é de modelos totalmente distintos da série colorida. Ainda se veem barretes, ou seja, gorros de cano alto e mole que se dobra sobre o alto da cabeça; encontra-se uma cartola na figura com casaca e até um modelo semelhante ao tipo de chapéu coco em seis figuras. O chapéu coco, também chamado *bowler hat* em inglês, ou *melon*, em francês, era feito de feltro e está associado aos homens de negócios londrinos¹⁹. Uma variação do modelo chama-se *Homburg*. Consiste num chapéu duro de copa arredondada e aba curta, curvada dos lados, adotado no vestuário masculino até meados do século XX (CASARIN, 2020).

Apesar do sucesso da época, o modelo de chapéu que sobressai nas figuras de Meirelles é o tipo boné com maior ou menor largura da copa e com aba frontal, semelhante ao quepe de marinheiros e, sobretudo, o chapéu de copa baixa e aba larga de tamanho médio e rígida.

O tipo boné está bem visualizado na MNBA 7709 em que a figura sentada num banco, em posição frontal, traz os braços cruzados no peito e na cabeça uma cobertura que envolve o crânio até o começo das orelhas e se completa com uma pequena viseira sobre os olhos. Com a mesma viseira, porém com uma copa chata e bem maior, a figura da esquerda da MNBA 7721 exemplifica bem o modelo que lembra o quepe de aviadores da atualidade. O outro modelo recorrente, com mais repetições e unidade, tem as abas largas e duras e a copa de pequena altura. Os varredores da MNBA 7704 e 8327 o portam. De certa maneira, esse tipo de chapéu

¹⁹ O modelo do chapéu-coco que conhecemos foi criado pelos irmãos Thomas e William Bowler, daí o nome *bowler*. É, portanto, uma criação essencialmente inglesa de meados do século XIX.

sugere o modelo Palheta, que em francês é chamado *canotier*, e em inglês, *boater*. É um chapéu que remonta à prática da canoagem e o uniforme dos remadores, composto, desde o final do século XIX, por blazers listrados e calças de flanela e chapéu palheta (CALLAN, 2007, p. 237).

Esses dois tipos de cobertura de cabeça, que somam 26 repetições, são muito relevantes para atribuir uma localização à inspiração dos desenhos, tanto do tipo social representado, como da região.

Fig 38: Estudo de Traje italiano – MNBA 7709 e Estudo de costumes – dois homens - MNBA 8133



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT.

Na cobertura de corpo, como anteriormente, a capa com capuz, batinas e túnicas, comumente presentes nas figuras religiosas das pranchas coloridas, não se fazem presentes nos desenhos. Uma única figura não tem algo preciso desenhado sobre o tronco, cuja qualidade da imagem fotográfica da prancha ou mesmo a conservação do papel não permite nem mesmo identificar algo como uma camisa.

Os coletes também são escassos se comparados com as pranchas, assim como a capa longa. Mesmo a presença das camisas (06) é pouco evidente, tendo em vista que o número de figuras analisadas é maior do que no estudo anterior: 36 coloridas contra 40 em grafite. Os casacos e casacas somam 09 repetições, não havendo a presença evidente do tipo de casaco paletó, popularizada no período da produção dos desenhos. A casaca que tem faldas longas e bipartidas não é tão comum como os casacos, cujo comprimento vai até o começo dos quadris e sem aberturas laterais.

O mais recorrente é uma espécie de túnica (24) curta, larga, franzida na altura da gola, acompanhada de mangas largas e igualmente franzidas que se fecham num punho ajustado. Considerando a terminologia atual e as indicações bibliográficas sobre a peça e seu uso com fins profissionais, denominou-se tal túnica de *casacca da lavoro*, isto é, guarda-pó em português ou *smock frock* em inglês, como Diane Crane descreve, detalhadamente, em seu livro *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas* (2006).

Nas figuras em posição frontal e com essa casacca, observa-se o decote em V, longo, o que indica ser uma veste que se colocaria pela cabeça, sem necessidade de abotoamentos ou outras aberturas. O comprimento das *casacche*²⁰ ultrapassaria os quadris, ficando uns 10 a 15 cm acima dos joelhos. Nessas mesmas figuras presentes, na MNBA 7709 e 8425a, observa-se que haveria um forro volumoso que, inclusive, exigiu panejamento adequado para elevar as bordas um pouco. Devido a essa representação, supõe-se tratar-se de um forro de pele animal, como de ovelha. Em outras figuras em posição lateral, observa-se, igualmente, o volume produzido pelo panejamento detalhista: os varredores das MNBA 7704 e 8327, os homens deitados da 8046, o dançarino da 8420 e os inspetores da 8048b.

Em outras figuras, observa-se a mesma túnica, porém com sugestão de ser mais leve, sem forro, pois as figuras que as portam as trazem encolhidas, de maneira franzida sobre o baixo ventre, uma por estar sentada com as pernas cruzadas (8165) e outra por ter as mãos no bolso (8166 E 8425b). Ainda, há outras que não indicam o volume dos forros peludos e nem a leveza de um comprimento acentuado, como a figura da esquerda da MNBA 7721 e sua sócia da 8134. O comerciante da MNBA 8423 também a usa, porém não se observa o comprimento da mesma.

Muitas destas túnicas, oito exatamente, estão acompanhadas do quepe com viseira, com maior ou menor largura da copa mole. As outras 16 têm coberturas de cabeça que são o chapéu de copa baixa e aba média e rígida e, ainda, há os que as usam com o tipo de chapéu coco.

Investigando nos livros usuais de história da moda (Laver, Boucher e Köhler), em nenhum deles consta o guarda-pó observado, nem para o século XIX nem para os precedentes. Porém, ao se observar os estudos de trajes de Gavarni e Vernet, produzidos no mesmo século XIX, encontra-se a peça com as mesmas características. Nos antepassados desenhistas de trajes, em Cesare Vecellio²¹, sob o título "Cestarvoli", "Facchino"²², há duas figuras de 1590, em que dois trabalhadores, conforme foram intitulados, usavam uma túnica acima do joelho, com decote amplo e mangas compridas. Em outras produções artísticas para a Idade Média, a túnica curta é presente em diversas figuras masculinas, como camponeses em

20 Plural de *casacca*. Ver a aplicação do termo no site comercial de *abbigliamento professionale* <https://www.confezionimevi.it/>. Acesso em: 15/10/2020.

21 VECCELLIO, Cesare. *De gli abiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo*. Veneza: Damian Zenaro, 1590. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d>>. Acesso em: 10/08/2020.

22 Verificar Apêndice 14 – Cesare Vecellio, as figuras 132 (Facchino) e 133 (Cestarvoli).

suas fainas, contudo para o trabalho urbano não se localizou uma representação em específico que pudesse se aproximar por intericonicidades com as encontradas nos desenhos de Meirelles.

Na cobertura de pernas, as calças compridas, cujas braguilhas não foram representadas e nem indicadas na maioria das figuras, predominam, sendo repetidas 35 vezes. Os calções justos e abaixo dos joelhos, usados com meias, não foram identificados, as calças com pelos comuns em algumas figuras coloridas também não aparecem, bem como as batinas, pela ausência de figuras religiosas. Três figuras foram representadas com as mãos nos bolsos das calças, o que foi considerado como índice de um modelo mais elaborado de calça masculina. A bombacha se mostra apenas uma vez, como o avental longo e funcional, atado por cima da casacca recorrente das figuras masculinas. Entre as calças, encontra-se a peça arregaçada da figura do pescador, o que a diferencia das demais calças comuns das figuras em geral.

Em relação às coberturas de pés, também, uma presença marcante nas figuras coloridas não é encontrada na coleção de desenhos estudada. Trata-se da sandália com solado e tiras que sobem pela perna e tem um recorte característico na frente. Somente na figura da MNBA 7709 esse tipo de sandália é evidente, sendo que em mais duas outras ela aparece, todavia de maneira mais indiciária. Os sapatos com fivela combinados com meias não existem nesse grupo, e as botas aparecem apenas uma vez. Oito pés não estão representados, e um encontra-se descalço, o do pescador. Porém, em 27 figuras, os pés são apresentados calçados com sapatos fechados, não necessariamente um calçado em especial, mas com traços que formalizam os pés como portando um “envelope”.

Como no caso das figuras femininas, a opção “prática” da representação dos calçados faz deduzir a condição própria desses desenhos em grafite, carvão ou giz, isto é, a de ser estudo e registro, exercício e investigação; sem preocupações específicas com as possibilidades do comércio ou mesmo das atividades formativas demandadas. Apenas a motivação inerente do artista e seu olhar perscrutador em busca incessante de formas, volumes e interesses pelo apelo romântico de encontrar o “povo”.

No quesito acessórios, novamente o que se tem de argumento se confirma com as 30 figuras que não trazem qualquer elemento decorativo. Em comparação com as figuras coloridas, em que bolsas e cintos atravessados foram recorrentes, nas figuras sem cor não há qualquer uma assim. As polainas também não foram desenhadas. Com atenção redobrada, encontram-se quatro figuras com faixas na cintura, seja para ajustar as calças, cuja camisa estaria por dentro (MNBA 8420, lado esquerdo; 8134 na horizontal e 8425a, 1ª folha) ou para fixar o avental (8166, lado direito).

A gola, no alto das camisas que aparecem por baixo dos decotes em V das *casacche*, é na forma de colarinho italiano ou curto, que consiste nas duas pequenas abas afastadas entre si por um botão, sendo que o curto pode ser rígido e ficar mais em pé, enquanto o tipo italiano é menos rígido (sem entretela) e fica mais deitado sobre o peito, o que dá efeito de maior distanciamento entre as abas

ou lapelas. Foram observadas golas desse tipo nas figuras MNBA 7709 e na 8420, figura da direita.

Não se observou qualquer modelo de gravata, *plastron*, como era próprio do período, porém cogita-se um lenço amarrado ao pescoço da figura da direita da MNBA 7721 e algo como um cachecol, pelo comprimento da tira nas duas figuras, mais à direita da MNBA 7790. O único guarda-chuva presente se faz na figura da direita da MNBA 8133.

Por último, a aparência corporal das figuras reforça o padrão para o corpo adulto e de peso médio. Nenhuma evidência de representação da velhice ou da juventude. Todas as figuras masculinas expressam um homem adulto como está convencionado no Ocidente.

Todavia, há poucas evidências de preocupações com a representação de detalhes que melhor caracterizassem as figuras por gêneros. Nenhuma figura possui barba, o que era bastante forte nas figuras coloridas. Apenas duas esboçam bigode, o pescador (MNBA 7964) e o senhor de casaca da MNBA 8133. Mais de 50% das figuras não têm a representação do rosto elaborada e nem dos cabelos. Dos que sobram com rosto representado, ou seja, com traços para olhos e boca, onze não possuem barba ou bigode e apenas 18 trazem borrões escuros abaixo dos chapéus, bonés ou cabeça, indiciando cabelos.

Somente os cabelos ondulados do pescador podem ser considerados desenhados com maior atenção, seguido do debatedor da figura 7721, à esquerda, cuja posição lateral da cabeça possui uma área acinzentada, com o grafite, inclinada na parte anterior da cabeça.

Tal como analisado após o estudo dos trajes representados nas figuras femininas, pode-se considerar que as peças do vestuário, numa preocupação inventariante e romântica pelos costumes regionais, não são o foco principal do desenvolvimento desses desenhos de Victor Meirelles. Os tipos sociais, entendidos como sujeitos praticantes de profissões e formas próprias de se inserirem no meio urbano, eram as razões das linhas e traços de Meirelles rasgarem a celulose ordinária que os contém.

As *casacche* forradas e seus decotes em V, combinadas com os bonés próximos dos modelos dos atuais quepes de marinheiro, ou associadas aos chapéus de aba e copa curtas, tipo palheta, que lembram o chapéu do gondoleiro veneziano, assim como a recorrência de fardos sobre os quais algumas figuras dormem ou sentam-se sugerem fortemente que Victor Meirelles produziu tais desenhos observando a agitada movimentação de cargas portuárias ou ferroviárias, num ritmo de vida urbana própria para o século XIX, em que a urbanização moderna ainda não tinha alcançado a setorização tão predominante no século seguinte e que dicotomiza a cidade entre turistas, moradores mais privilegiados e trabalhadores.

Além de Roma, uma cidade urbanizada e bastante habitada, cujo censo de 1861 aponta para 194 mil habitantes²³, Meirelles viveu em Paris, outra grande capital

²³ Ver dados compilados em: <https://www.istat.it/it/dati-analisi-e-prodotti/banche-dati>, cuja série histórica começa em 1861. Acesso em: 15/10/2020.

européia cuja população registrada para 1856 é de 1.147 mil pessoas (COMBEAU apud ARRAIS, 2011). Nos primeiros meses de 1857, ou mesmo no fim do ano de 1856, quando partiu da Itália para realizar mais alguns anos de pensionato em Paris, o jovem Victor Meirelles viajou do sul europeu para o norte. Entre Roma e Paris, conforme consta nas orientações de Porto Alegre²⁴ ao discípulo e pela própria disposição geográfica das cidades, bem como as descrições detalhadas de Proença (1966), Meirelles visitou Florença, Veneza, Milão que era o centro de maior urbanidade do norte italiano já no século XIX e, ainda, Turim, cujos caminhos para a França, na década de 1850, eram mais seguros do que os atuais, hoje servidos pelos inúmeros túneis construídos em solo suíço. Inclusive, da prancha MNBA 1591 consta o termo Turim nas suas inscrições, atestando a passagem do pintor catarinense pela cidade.

Além desses pêniplos pelos caminhos urbanos da Europa oitocentista, a possibilidade de os desenhos de Meirelles representarem tipos sociais urbanos e populares é confirmada pelos próprios trabalhos de Gavarni e seus contemporâneos que desenvolveram a pesquisa e denúncia das condições sociais da vida urbana, inclusive por meio das cogitações da fisiogonomania desenvolvida desde Lavater²⁵. Frédéric Le Play (1806-1882), estudado exaustivamente por Diane Crane (2006, p. 71 ss.), foi um importante sociólogo, precursor da sociologia empírica e que ao longo de sua vida realizou exaustiva pesquisa sobre o vestuário e os costumes das famílias da classe operária. Mediante os relatórios compilados por Le Play, Crane desenvolveu tabelas em que, entre outros itens, no vestuário dos homens da classe operária o referido guarda-pó representado por Meirelles, se apresenta, no período 1850-1874²⁶, com 59 repetições, sendo que, no período seguinte, 1875-1909, o quantitativo cai para 36 peças. A figura n. 2, que ilustra o capítulo "Vestuário da classe operária e experiência social de classe social no século XIX", assemelha-se bastante aos desenhos de Meirelles e, na legenda dessa imagem, está escrito: "Homens de classe operária vestindo guarda-pós tradicionais, longos e volumosos, com bonés de pala (França), 1862". Logo, é improvável que os desenhos do pintor catarinense possam fazer parte da mesma coleção "Estudos de Trajes Italianos" e, mais, sua datação e localização devem ser revistas, para Paris, 1857-1859, período anterior aos estudos para a 1ª Missa no Brasil.

24 Como ressaltado no Capítulo 1 com relação às instruções direcionadas ao pensionista Victor Meirelles, presentes na Notação 5555, Museu D. João VI, as recomendações de Porto-Alegre incluíam a realização de viagens ao longo da Itália, passando por Nápoles, Pompeia, e pelas cidades artísticas ao norte de Roma, antes de seguir para a capital francesa. Tais viagens eram consideradas de extrema importância aos artistas, nas quais poderiam observar detalhes novos e interessantes em um aprendizado pela sensibilidade.

25 Johann Kaspar Lavater (1741 – 1801), nascido em Zurique, na Suíça, foi um pastor protestante, teólogo, escritor e poeta, destacando-se por sua defesa nas questões relacionadas com a manifestação do divino no ser humano. Entusiasta da fisiognomia (área que estuda os traços físicos de uma pessoa como reflexo de hábitos e características psicológicas e espirituais) publicou a obra *Physiognomische Fragmente zur Beförderung und der Menschenkenntnis Menschenliebe* (1775-1778), a qual lhe trouxe destaque na área. Faleceu em 2 de janeiro de 1801, também em Zurique, devido aos ferimentos que sofreu por soldados durante a ocupação francesa na cidade em 1799. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Johann-Kaspar-Lavater>>. Acesso em: 15/10/2020.

26 Segundo consta em Crane (2006, p. 78), a pesquisa de Le Play foi realizada com 42 famílias na 1ª fase e com 39 para o período subsequente.

Destarte, é certo que as representações constituídas nos desenhos consistem na exploração artística dos tipos sociais e seus costumes pela sensibilidade do jovem catarinense, ao meio urbano que vivenciou, especialmente em Paris, que já era uma grande metrópole na década de 1850.

Fig 39: Estudos de traje: figura masculina - MNBA 8165 e Estudo de tipos populares - MNBA 8420



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT.

Para concluir o capítulo, seguindo os últimos rastros, recupera-se o livro de Vânia de Carvalho e sua tese principal que consiste em defender que a formação de identidades sociais diferenciadas pelo gênero se opera também a partir do relacionamento simbólico entre os objetos domésticos. Fundamentando sua tese, Vânia afirma:

No caso masculino, a relação corpo-objeto regular-se-ia segundo um princípio de auto-referência tanto no que diz respeito às necessidades pessoais físicas e intelectuais, até aquelas de natureza social, (...). Tal peculiaridade oferece (...) um caminho para o desenvolvimento de uma identidade masculina fortemente individualizadora, traço que definiu, no ambiente doméstico, uma estrutura simbólica e funcional de natureza androcêntrica. Para as mulheres, a relação corpo-objeto caracterizaria um tipo de personalidade social allocêntrica. A baixa capacidade de individualização feminina decorreria de uma forma extensiva e inespecífica de apropriação do espaço doméstico e, simultaneamente, da suavização e naturalização da retórica feminina nos objetos. A esses dois formatos de identidade de gênero estão associadas funções sociais, padrões

corporais, sentidos, valores e ações igualmente diversos (CARVALHO, 2008, p. 25).

A despeito das considerações acima se aplicarem aos sujeitos sociais em suas práticas cotidianas e relações com os objetos que o cercaram no ambiente doméstico, atreve-se a pensá-las no âmbito das imagens analisadas, alertando, redobradamente, que não é o caso de tomá-las como expressão do real. Entendendo-as como índice do real, produto da fatura de um sujeito social permeado por tempos, intericonicidades e discursividades inúmeras, as imagens são, por sua vez, também agentes dos discursos que se reverberam, como Pêcheux (1997) analisa. Pois, se o discurso é o efeito de sentido estabelecido entre sujeitos, a partir de considerações de lugares sociais e ideológicos, das projeções imaginárias a partir das quais as formas de expressões são mobilizadas, logo, os desenhos de Meirelles operam discursivamente, mediante os traços que os constituem nos efeitos de sentido que manipulam para a consolidação de uma noção de gênero.

Todavia, não seria apenas a oposição androcêntrica versus alocêntrica que se poderia identificar, concordando com Vânia de Carvalho, para as figuras masculinas e femininas, produzidas pela arte ocidental, da qual Meirelles é herdeiro.

Indo mais além, ao pensar o desenho em grafite e as aquarelas, as folhas de papel ordinário versus as pranchas coloridas, tem-se, nos dois casos, que todo corpo/traço é objeto, ao mesmo tempo, artístico e discursivo. Diferentemente do pensamento de Carvalho, diante dos desenhos, não há relação entre seres de naturezas distintas: sujeitos sociais e objetos matérias/imateriais.

Porém, os traços/corpo/objeto dos **desenhos**, com figuras femininas ou masculinas, reverberam um androcentrismo²⁷, aquele do artista romântico sobre os tipos sociais que observa, de onde se apropria, naturalizando as formas, os sentidos e os costumes para transformá-los em traços guardados para si, como repertório, como exercício de curiosidade e até de filiação política a um ideário libertário.

As **pranchas**, por sua vez, com suas cores e formas bem acabadas, suas minúcias e silêncios produzidos pela ausência de ambiência e centralidade das figuras isoladas, reverberam a relação alocêntrica²⁸ do artista com seu público. As pranchas foram feitas para serem dadas a ver. Testemunham a expertise do autor, estimulam o desejo do consumidor e justificam pela apreciação estética que desencadeiam a sua preservação. Dando-se ao outro, a mancha se constrói como

27 Androcentrismo, termo cunhado em 1903 pelo sociólogo americano Lester Frank Ward, trata da forma pela qual questões relacionadas ao masculino são tidas como fator "universal", privilegiando suas experiências em relação ao feminino. Está ligado ao conceito de patriarcado, porém, vai além do privilégio do masculino, abrangendo a visão, como um bom exemplo do termo, de tratar a raça humana como "homem", em um aspecto excludente que se manifesta em diversas esferas do cotidiano, tidas, muitas vezes, como algo "natural". Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Androcentrismo>>. Acesso em: 07/10/2020.

28 Alocentrismo é a forma pela qual indivíduos priorizam sua existência nas relações com os outros, dando destaque ao coletivo mais do que a si, em oposição ao egocentrismo. É comum em sociedades marcadas pelo coletivismo e pela valorização das interdependências e relações entre o conjunto. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Alocentrismo>>. Acesso em: 07/10/2020.

indispensável, assim como a mulher que zela, decora e higieniza o lar para a família. A dificuldade de determinar uma condição específica de produção das pranchas coloridas, como não ocorre para os desenhos que faz indicar um local específico de produção, não seria algo similar a "baixa capacidade de individualização [que] decorreria de uma forma extensiva e inespecífica de apropriação do espaço doméstico e, simultaneamente, da suavização e naturalização da retórica feminina nos objetos"? (Idem).

É preciso olhar para fora, mesmo que seja através das vidraças.



MNBA 10365



Através das janelas



3ª parte

O cansaço abate, os braços relaxam, a cabeça se eleva e, através das janelas, se vê lá fora: o sol, o vento que balança as folhas e até um pássaro que passa ligeiro. Os olhos recorrem para dentro, as pilhas se fazem altas. Foram biografias inúmeras, pranchas coloridas e folhas em que o grafite risonho fez sonhar com praças e escutar conversas. Mais um suspiro de cansaço ressoa e a luz vinda da janela relembra: há ainda quem deva entrar nessa história. Velhos pintores, gravadores e comerciantes de imagens aguardam ansiosos sua vez. Eles que, finalmente foram percebidos como partes de um mesmo impulso reclamam: não deixe esquecer que somos pares, trios, versões, nos una ao menos em tuas páginas, nos abrigue em tua casa-livro.

Nessa mistura de literatura e teoria, denominar “através das janelas” a terceira parte do livro manifesta a dimensão pessoal, sensível e efetiva da relação da escritora, diante de sua janela e de seu processo de escrita, porém, também, de maneira convocada, pontua a condição teórica em que se elabora o pensamento a respeito dos documentos primários que servirão para compor os próximos capítulos. Movendo-se pela questão de Didi-Huberman “quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um em, um dentro?” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 30), justifica-se a razão de usar outros estudos de trajes tão distantes no tempo, estilo e propósito para olhar por outras camadas as pranchas de Meirelles. É ver através desse lugar escolhido, abrigado, o outro que pertence ao fora.

Da mesma maneira, comunga-se do preceito teórico de Didi-Huberman (2013) que uma história da arte pode partir da “simples visão pessoal”, pois se faz

possível “praticar uma cesura na noção de *visível*” a fim de liberar “sobretudo uma categoria que a história da arte não reconhece como uma de suas ferramentas” (2013, p. 35). Tais preceitos consagrados ao visual são alimentados pelas formas como a imagem foi potencializada no mundo ocidental cristão, como diz o pensador francês: “compreende-se melhor agora por que não foi a visibilidade do visível que os cristãos primeiro reivindicaram (...), mas sim sua visualidade: ou seja, seu acontecimento ‘sagrado’, e isso influenciou sobremaneira a produção desses artefatos culturais, deixando a permanente possibilidade de interrogar as imagens mediante “a desfiguração passageira delas, o efeito escópico de outra coisa – como um efeito de inconsciente” (DIDI-GUBERMAN, 2013, p. 38) e, portanto, mediante essa produção e tradição do visual, não se deve almejar ver o invisível, mas sim almejar identificar os sintomas do visual – daquilo que dado a ver convoca quem olha. Entrega-se ao visível¹.

Então, a terceira parte do livro começa, com mais dois capítulos que fecham o enredo de sentidos que a casa e suas peças convocaram, construíram, ensaiaram com quem se deixou conduzir pela vontade de ver, de quem se entrega.

No capítulo sexto, “o visto e o sentido” são analisados os vinte apêndices produzidos pela pesquisa documental, com a valorosa colaboração de bolsistas de iniciação científica, como as tão especiais Natália Régis, Maria Manoela Ceolin e Vilma Lago, mas também com a atenção de Ivis Aguiar, Felipe Fonseca e Juliana Teixeira, a partir dos agrupamentos que organizam ideias e facilitam as apreensões.

O último capítulo, “o silêncio dos estudos” reúne as pranchas coloridas e, às vezes, as folhas em grafite para entabular comparações entre elas e o que sugere uma continuidade, o que, de certa forma, coloca em discussão também os processos de armazenamento e as dificuldades de entrelaçamentos entre acervos distintos.

É um olhar de dentro para fora, do estudo de Victor Meirelles para inúmeros outros distantes no tempo, no estilo e mesmo no conteúdo pictórico. É um esforço de dentro para fora a fim de alertar os acervos de que as peças de seus quebra-cabeças estão um pouco distantes e que, quando reunidas, fazem “todo sentido”, ou melhor dizendo, extrapolam sentidos não previsíveis.

Já almejando a leveza das folhas, o calor do sol e a liberdade dos pássaros, através das janelas redigem-se as últimas folhas ou se fazem as últimas misturas entre um balde e outro, pois até eles já estão ficando vazios.

1 “O indispensável, pois só se pode compreender o passado, no sentido literal do termo ‘compreender’, entregando-se a uma espécie de enlace matrimonial: penetrar no passado e fundir-se nele, em suma, sentir que o esposamos para possuí-lo inteiramente, quando nós mesmos somos, nesse ato, possuídos por ele: abocanhados, enlaçados, até mesmo paralisados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 48-49).

O visto e o sentido



Capítulo 6

O visto e o sentido

A visão é um dos sentidos que milhares de seres vivos possuem. Atribuir sentido ao visto e, de alguma forma, manifestar essa percepção, reduz consideravelmente a quantidade dos milhares que veem. Apropriar-se do visto e sentido para constituir milhares de outras coisas a serem vistas e sentidas por outros, então, chega-se à humanidade.

Quanto mais as janelas são grandes e as vidraças estão claras, podem-se ver, ao longe, variados objetos, perspectivas e ângulos. Tudo enriquece, diferencia e impulsiona o olhar.

As artimanhas de ver e sentir, acompanhadas do fazer ver para sentir já promoveram inúmeras reflexões e, neste capítulo, recupera-se um conceito apresentado na introdução, operado ao longo das reflexões, mas, somente agora, aplicado com maior pertinência – a noção de *pathosformel* de Aby Warburg.

Numa palestra proferida em Hamburgo (AL) sobre "Dürer e a Antiguidade italiana", publicada em 1905, Warburg expôs insistentemente o conceito de *pathosformel* (fórmula de páthos). Tal noção é mais complexa que a de intericonicidades na medida em que arregimenta uma possibilidade de pulsão humana que atravessa tempos e sociedades, mobilizando formas de ver e sentir imagens, que implicam a produção e reprodução de uma memória social e coletiva de conceber o mundo.

Como dito por Warburg na referida palestra, suas concepções partiram da convicção de que o estudo da história da arte não havia dado conta de interpretar, "de forma exaustiva o bastante", como a Antiguidade reaparecia na cultura moderna por ter havido uma negligência na identificação tanto dos "modelos para a mímica patética acentuada como para a calma classicamente idealizadora" (WARBURG; WAIZBORT, 2015, p. 89), adotados

pelos artistas italianos da segunda metade do século XV. Utilizando Dürer e sua obra "A morte de Orfeu", o pensador alemão concebeu que "A linguagem gestual patética típica da arte antiga (...) nesse caso intervém diretamente na formação do estilo" (idem, p. 90). Para tanto, ele comparou a representação de Orfeu ou Penteu em outros desenhos e deduziu que uma "viva intensidade" da mesma "fórmula de páthos" havia se enraizado nos círculos de artistas de diferentes momentos históricos, assim concluindo: "Entre a mobilidade graciosa de Poliziano e o maneirismo veemente de Pollaiuolo está o páthos heróico e teatral ostentado pelas figuras antigas de Mantegna" (Idem, p. 91).

Como fartamente analisado nas últimas décadas¹, Aby Warburg (1826-1929) propôs com seus trabalhos uma guinada na disciplina História da Arte em direção a uma "ciência da cultura" (Kulturwissenschaft), em que muitos ramos do saber são postos a serviço da compreensão da arte como agência de sentidos dos sujeitos no mundo. Diz Jane Maciel que foi, "justamente no final de seu percurso crítico que Warburg demonstra de modo mais enfático essa tendência à transversalidade epistêmica e à percepção associativa entre as variáveis que compõem uma imagem" (MACIEL, 2018, p. 192).

Além da noção de pathosformel (fórmula de páthos ou fórmulas do patético) Warburg elaborou conceitos como o de *nachleben* (sobrevivência ou vida póstuma) e "engrama" (forma da memória social e coletiva) que, juntos, exigem uma nova percepção de como as imagens podem ser analisadas e o reconhecimento de que elas estão contidas de forças que unem tempos e seres distintos e distantes.

Em busca da força formativa do estilo, desde os estudos sobre a arte de Botticelli, Warburg empregou o estudo comparativo em busca de uma intensidade encontrada em gestos perpetuados. Também, durante seus estudos em Strasbourg (1891 – 1893), sob a orientação de H. Janitschek e conhecendo R. Vischer e Carlyle, apropriou-se do conceito de empatia (Einfühlung) que, segundo Wind (2018), foram decisivos para a adoção dos cuidados com tudo que dizia respeito à composição das figuras, como seus acessórios e forma de panejamento, cujo resultado mais evidente foram as concepções a respeito das ninfas, destas figuras mitológicas que se poderia² vislumbrar nos estudos desenvolvidos sobre trajes.

Didi-Huberman sintetiza o percurso investigativo de Warburg, nestes termos:

Procurando, desde sarcófagos antigos até as obras da Renascença, um fio de 'sobrevivência' (*Nachleben*) capaz de atualizar a pregnância temporal de certas

1 Alguns importantes especialistas vivos são Edgar Wind (2018), Mauricio Salazar (2017), Daniela Sacco (2002), Fabián Romandini (2017), sem citar os mais famosos Giorgio Agamben, Philippe-Alain Michaud, George Didi-Huberman.

2 Apesar da grande potência de se analisar os estudos de trajes sob esse prisma, neste livro o esforço teórico metodológico não será empreendido.

'fórmulas de páthos' (Pathosformel), Aby Warburg tentou organizar algo como um inventário de estados psíquicos e corporais encarnados nas obras da cultura figurativa. Nada menos que um *Arquivo histórico das intensidades* que ele almejava nessa pesquisa (DIDI-HUBERMAN, 2001)³.

Foi compartilhando desses pressupostos, alcançados por meio de autores, como Didi-Huberman e Leopold Waizbord, que, ao arquitetar a pesquisa que originou este livro, percebeu-se a necessidade de remontar aos estudos de trajés realizados por outros artistas além e antes de Victor Meirelles, como se apresentou no 2º capítulo.

Uma primeira pista se deu de forma emblemática, na medida em que Warburg partiu de Dürer e da concepção de que o norte e o sul da Europa, como a Antiguidade e o Renascimento deveriam ser pensados como um "problema histórico-estilístico de amplo alcance", indicando, por meio dessa problematização, que a circulação das imagens implica uma "transformação das formas artísticas de expressão" (WARBURG, 2015, p. 97). Esse pensamento, em muito coincidia com a condição de produção artística do jovem Victor Meirelles: ele em circulação pela Itália, vindo do continente sul-americano e filiando-se a uma tradição de produção de estudos que imbricava Renascimento, pelo viés Purista, ao Romantismo do século XIX, onde se encontrava. Algo havia ali de curioso e instigante.

Já explicou Didi-Huberman que "devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31) e, acrescenta-se, constitui tudo que se vê na medida em que nomeia e o insere no mundo das coisas reconhecíveis ou, inversamente, as delega à invisibilidade.

Nessa reflexão que Huberman desenvolve, a superfície do papel, mesmo que não tenha as profundezas do mar de Dedalus⁴ é, similarmente, "uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundidade que a habita". Perguntaria o leitor desacostumado: O que habita a profundidade do papel? Responder-se-ia: no papel nada habita, mas nas linhas e manchas que o contém moram, há muitos séculos, os códigos que a humanidade criou para dizer de si mesma, enquanto, simultaneamente compunha a "si". Por isso, o ver é ato que exige "uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo *anadiômeno*"⁵, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do

3 Original: "En recherchant, depuis les sarcophages antiques jusqu'aux oeuvres de la Renaissance, un fil de « survivance » (Nachleben) capable de mettre au jour la prégnance temporelle de certaines « formules de pathos » (Pathosformeln), Aby Warburg a tenté de dresser quelque chose comme un inventaire des états psychiques et corporels incarnés dans les oeuvres de la culture figurative. Ce n'est rien moins qu'une archive historique des intensités qu'il visait en cette recherche". Tradução da autora.

4 Refere-se o pensador francês ao alto-ego literário do escritor James Joyce, protagonista e anti-herói no livro Retrato do artista.

5 Conforme o atributo dado à Vênus anadiômena, que significa "sai da água". (Nota do Tradutor. DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33).

avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33).

O sexto capítulo tem como proposta buscar, provisoriamente, a fórmula de *páthos* que os estudos de trajes inventariados contêm, bem como, num consequente desdobramento conceitual, os “engramas” são perscrutados.

Nos termos de Waizbort, o engrama de Warburg se explica como:

Ele se enraíza em experiências e comoções muito intensas, que penetram na subjetividade e permanecem armazenadas, podendo afluir posteriormente, que se associaram a gestos e movimentos corporais, ou seja, a formas de expressão humana, que por sua vez foram utilizadas nas formas de arte (inclusive na arte aplicada, chegando até a propaganda) como uma espécie de índice pictórico e/ou plástico para a expressão de fortes comoções e abalos. Enlaçam, portanto, o domínio da interioridade com o do exterior. São sobretudo (sic) formas de expressão relacionadas a gestos, posturas, movimentos, remetendo a (sic) experiências (coletivas e individuais) muito intensas que Warburg situa no âmbito dos rituais de culto e orgia pagãos (como no culto a Dionísio). Essas experiências ficariam gravadas em uma memória coletiva e seriam atualizadas em situações nas quais necessidades expressivas (no caso, artísticas) exigissem a figuração de experiências intensas, (WAZBORT, 2015, p. II).

A partir da compreensão de uma extensão temporal, social e histórica mais densa e complexa das formas de expressão humana, como proposta por Warburg (sem cogitar possibilidades místicas associadas), vai-se do estudo de trajes de Dürer, produzido nos idos de 1497, aos de Meirelles em 1853 e, ousadamente, chega-se aos editoriais de moda da contemporaneidade, mesmo sem dar grandes voos neste território.

Sem exaustão da pesquisa iconográfica relativa à representação dos trajes, como Warburg fez atentando apenas para o Orfeu de Dürer, sem a utopia de compor um atlas *mnemosynecom*, as 1.837 pranchas reunidas e com a limitação de análise e conclusões que a autora possui, o capítulo se desenrola entre investidas quantitativas e buscas indiciárias de sobreviventes em meio ao caos de quase duas mil figuras representadas por vinte artistas, cuja seleção e apresentação foram justificadas e realizadas no 2º capítulo: Narrativas da tradição.

Antes do mergulho no universo documental imagético, atrevo-me a usar das palavras do professor Fábio Ciquini para prevenir aos leitores:

Nesse território pantanoso e movediço que é a imagem, a incompletude e falibilidade em relação à análise interpretativa são acompanhantes quase onipresentes dos pesquisadores. Entretanto, mesmo sob essa perspectiva multidisciplinar, não significa que possa haver desgarramento de perspectivas teóricas e metodológicas, tampouco é recomendável aferir significações determinísticas e estanques nas imagens. O que almejava Warburg – e que acreditamos ser uma possibilidade para lidar em meio ao oceano de imagens na contemporaneidade – é a escavação em busca de étimos, o descortinar das camadas imagéticas que fervilham, trazem suas pós-vidas e complexificações

que são transdisciplinares e possivelmente intermináveis. Como Proteu, a imagem metamorfoseia-se continuamente e, a fim de aferirmos simbolismos e energias que emanam dela, Warburg sugere um agarrar-se à imagem para que revelações venham à tona (CIQUINI, 2019, p. 157).

Agarrado nas centenas de imagens, organizadas em seus respectivos “apêndices”, o capítulo se estrutura em três partes. Inicialmente, lembra os artistas e trabalhos analisados, distribuindo-os em três grandes grupos em que dimensões quanti e qualitativas são ponderadas, tendo como parâmetro a produção de Meirelles dessecada no capítulo anterior.

Na continuidade, as questões das técnicas e materiais utilizados, das temáticas abordadas e dos trajés representados serão postas em comparação e discussão.

Por fim, a “mímica pateticamente acentuada” é desafiada a se mostrar, a fim de desarticular a “calmaria classicamente idealizadora” (WARBURG, Op. Cit) e evidenciar uma sintonia com o *páthos* que Meirelles herdou e reproduziu, tanto quanto os editoriais contemporâneos de moda realizam, produzido pelo clique do fotógrafo *update*⁶. Sem chegar tão longe, deixa-se a dica para um futuro trabalhos aos jovens desenhistas de trajés, investigadores do aqui e agora das imagens de moda.

6.1 Desmontar os estudos, olhando pelas vidraças

Como explicitado no 2º capítulo, a partir de uma metodologia consistente de pesquisa de estudos de trajés presentes em livros de história da moda, principiando por James Laver, foram estabelecidos critérios e selecionados alguns artistas e estudos.

Os critérios estabelecidos partiram do padrão identificado nas pranchas de Victor Meirelles, de familiaridade do leitor após a leitura da 2ª parte deste livro. Lembra-se que as pranchas de Meirelles têm em comum o fato de não terem sido consagradas e não conterem uma personalidade de reconhecimento social histórico predominante, ou seja, não compor um retrato. Também, como não havia uma preocupação relacionada à difusão de tendências de moda ou ao ensino do corte e costura no trabalho de

6 Dentre as inúmeras beldades que fazem parte do rol das grandes modelos da atualidade, cabe citar os nomes de Kendall Jenner (1995), as irmãs Gigi (1995) e Bella Hadid (1996), Cara Delevingne (1992), Chrissy Tengen (1985) e Joan Smalls (1985), bem como, dentre os nomes de fotógrafos renomados, podemos citar David La Chapelle (1963) <<https://www.davidlachapelle.com/>>, Annie Leibovitz (1949), Russell James (1962) <<https://russelljames.com/>>, e Mario Testino (1954) <<https://www.mariotestino.com/>>. Para conferir editoriais de moda, além dos sites dos fotógrafos citados, conferir: <<https://fashioneditorials.com/>>. Acessos em: 17/10/2020.

“estudo de trajes” dos artistas, as imagens desse teor foram desconsideradas da seleção.

Tornaram-se objeto da primeira seleção apenas 9 dentre os 24 artistas encontrados no livro *A Roupas e a Moda* com produção semelhante a de Meirelles, sendo eles: Israel van Meckenem (1445 - 1503), Albrecht Dürer (1471 - 1528), Abraham Bosse (1604 - 1676), Jost Amman (1539 - 1591), Jean Dieu de Saint-Jean (1654 - 1695), Nicolas Guerard (1648 - 1719), Sébastien Le Clerc (1637 - 1714), Robert Bonnart (1652 - 1733) e Antoine Watteau (1684 - 1721)⁷.

Posteriormente, a fim de levantar os precursores de Meirelles no desenvolvimento de estudos de trajes, foi tomada importante referência italiana que trata do tema: Elisabetta Silvestrini. Ao seguir pelas indicações de Silvestrini, um caminho de comparação mais amplo e dialético foi aberto, pois se passou a associar, na discussão, a preocupação histórica de uma narrativa do passado vestimentar realizada por bibliografias contemporâneas. Assim, a dimensão da circulação destes estudos foi acrescida na problematização dessas produções artísticas que hoje é desmerecida educativa, cultural e comercialmente⁸.

Como desdobramento da primeira etapa, aplicaram-se os mesmos critérios e tabelas, ampliando ainda mais o inventário de estudos de trajes que antecederam o produzido por Meirelles.

Por meio de Silvestrini (1986) chegou-se aos seguintes artistas: Enea Vico (1523 - 1567); Ferdinando Bertelli (1525 - 1580), Jost Amman (1539 - 1591), Hans Weigel (1520 - 1577), Abraham de Bruyn (1538 - 1587), Pietro Bertelli (1571 - 1621) e Cesare Vecellio (1521 - 1601).

Os trabalhos de todos os artistas levantados por Silvestrini evidenciam como foi comum a produção de estampas ocupadas em destacar os trajes, atribuindo a eles uma identidade específica, tanto aos povos e regiões, como às condições sociais distinguidas nas figuras representadas. Essas composições gráficas, gradativamente, foram subentendidas como algo inerente e mesmo inseparável do modo de vestir de faixas etárias, gêneros e grupos sociais, o que tanto impôs um modelo social e cultural para os grupos sociais e tipos humanos, como normatizou, pela formação oferecida e pela circulação de tais desenhos, um modelo ideal de parecer, aos contemporâneos dos artistas, às gerações futuras que o apreciaram e, ainda, aos historiadores do traje que os tomaram como expressões “reais” dos costumes vestimentares das épocas em que os desenhos foram produzidos.

7 A mini-biografia desses artistas encontra-se nos respectivos apêndices. Esses documentos estão disponíveis no QRC na última orelha da capa.

8 Fala-se a partir do ensino formal das Artes Visuais da atualidade em que disciplinas de desenho, como no passado eram ministradas, desapareceram e muitos estudantes da área desconhecem técnicas elementares de panejamento e, certamente, veem com desdém produções dessa ordem. Daí resulta a relação de descanso da produção artística do século XIX no âmbito da arte contemporânea.

Fig. 40: Frontispício das obras de Ferdinando Bertelli (1563), Pietro Bertelli (1589) e Abraham de Bruyn (1581)



Fonte: Fonte: Gallica, BNF⁹. Diagramação Benetti Design, 2020.

Além dos artistas citados por Silvestrini e dos encontrados nas ilustrações do livro de James Laver, entendeu-se como fundamental analisar artistas do século XIX que fizeram, com certa repercussão, produções dessa ordem. Destarte, sem preocupação cronológica e linear, muitos outros artistas dos séculos anteriores foram descartados do estudo encetado, como François Desprez (1525 - 1580), Jean Le Poutre (1618-1682), Charles Le Brun (1619 - 1690) e Bernard Picart (1673 - 1733).

Bartolomeo Pinelli (1771 - 1835), Carle Vernet (1758 - 1836), Debret (1777 - 1850) e Le Bas (1782 - 1867) e Guillaume-Sulpice Chevallier (1804 - 1866), assinado Gavarni, como representantes do século XIX, produziram gravuras de tipos sociais, caracterizados por suas vestimentas e apetrechos e, assim, foram incluídos na análise.

Esses 19 artistas e suas respectivas obras - nem todas, pois o intuito não era a exaustão - são o *corpus* de investigação delimitado, em que se busca ver para sentir onde a força pulsante de permanência, numa inquirição provocada pela iconologia do intervalo, faz o gesto patético, porque de ordem psíquica, (social e culturalmente construída) se manifestar.

Abaixo a síntese esquemática da composição investigativa.

⁹ Disponíveis em:

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100003c/f1.planchecontact.r=Omnium%20fer%C3%A9%20gentium%20nostrae%20aetatis%20habitus,%20nunquam%20ante%20hac%20aediti>>.

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446758n/f1.item.r=Pietro%20Bertelli>>.

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447144v/f13.item#>>. Acessos em: 18/10/2020.

Quadro 18: Artistas, ano, títulos de estudos de trajes inventariados e apêndice correspondente

Artista	Ano	Obras/Coleção	Apêndice n.
Israel van Meckenem	1495 -1503	<i>Albert Pomme de Mirimonde. Collection de documents iconographiques.</i>	1
Albrecht Dürer	1497	<i>Recueil. Oeuvre d'Albrecht Dürer. Burins et eaux-fortes.</i>	2
Abraham Bosse	1630 - 1640	<i>Recueil. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France. Tome 27, Pièces 2313-2409</i>	3
Jean Dieu de Saint-Jean	1675 - 1695	<i>Recueil. Costumes de France</i>	4
Nicolas Guerard	1690 c.	<i>Recueil. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France. Tome 75, Pièces 6608-6718.</i>	5
Sébastien Le Clerc	1680	<i>Modes de Sebastien Le Clerc.</i>	6
Antoine Watteau	1726 -1731	<i>Recueil. Oeuvre de François Boucher</i>	7
Enea Vico	1558	<i>Diversarum gentium nostrae aetatis habitus.</i>	8
Jost Amman	1558	<i>Omnium illiberalium mechanicarum aut sedentiarum artium [...]</i>	10
Ferdinando Bertelli	1563	<i>Omnium feré gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti</i>	9
Hans Weigel	1577	<i>Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti</i>	11
Abraham de Bruyn	1581	<i>Omnium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae gentium habitus: Exhibemus hoc libello Romani pontificis, episcoporum, monachorum, aliorumque sacerdotum quorum aliquid scire potuimus imagines</i>	12
Pietro Bertelli	1589	<i>Diversarum nationum habitus centum et quattuor iconibus in aere incisis diligenter expressi, item ordines duo processionum,</i>	13

Artista	Ano	Obras/Coleção	Apêndice n.
Cesare Vecellio	1590	<i>De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo</i>	14
Robert Bonnat	1690 - 1700	<i>Recueil. Costumes de France</i>	15
Bartolomeo Pinelli	1809	<i>Raccolta di costumi pittoreschi incisi all'acqua forte da Bartolomeo Pinelli</i>	16
Gavarni	1829 e 1840	<i>Montaneses de la frontera de Francia (1829)</i> <i>Oeuvres nouvelles: Par-ci par là: Physionomies parisiennes: 100 sujets (1840)</i>	171 17
François Debret e Hippolyte Le Bas	1809	<i>Costumes italiens dessinés à Rome en 1807</i>	18
Carle Vernet	1815	<i>Cris de Paris</i>	19

Fonte: Autora e Vilma Lago, 2020.

Refeita as apresentações, é momento de avançar em direção a distinções das características pictóricas e compor três grandes grupos para facilitar a compreensão e reflexões, que poderão levar à concordância ou ao distanciamento das argumentações abaixo.

Da mesma maneira que as condições gerais de produção do estudo de trajes italianos, visualizadas nas obras de Victor Meirelles, serviram para realizar o primeiro escrutínio, a partir da obra de James Laver de ilustradores de trajes, similarmente, optou-se por fazer a análise dos estudos selecionados, tendo em vista os critérios de desmontagem e remontagem aplicados nas 104 pranchas coloridas.

Os seguintes quesitos, então, foram propostos, após o inventário de cada artista e suas pranchas:

a) Relativos ao volume de produção - quantidade de pranchas; quantidade de tipos italianos indicados por legendas.

b) Relativos ao enquadramento da figura na folha - postura do corpo: vertical ou flexionada; movimentação do corpo: frontal, dorso, lateral.

c) Relativos à composição na dimensão geral da obra - presença de ambiência; presença de objetos, entendidos como ícones de condição social e identidade regional.

d) Relativos à composição na dimensão dos sentidos – representações de gênero e de idade.

À vista disso, podem-se conceber diálogos entre as pranchas, épocas, estilos, temáticas e, especialmente, no intenso exercício de deslocar as produções artísticas de seus lugares estabelecidos, e obter a construção de novos sentidos.

Para tanto, foram organizados 3 grupos, constituídos mediante à motivação cultural e ideológica de produção das pranchas. No primeiro grupo, reúnem-se os artistas dos Séculos XV ao XVII, primeira metade, cujo intuito maior era de inventariar e difundir o exótico, relatando modos de vestir existente em muitas partes do mundo. As grandes navegações e a circulação pelos continentes fomentaram a curiosidade e impulsionaram o comércio de imagens dessa ordem.

O segundo grupo se relaciona à instauração do primeiro sistema de moda regular que se instalou com a ascensão e consolidação dos regimes monárquicos e o fausto da corte. Logo, reúnem-se, no segundo grupo, os artistas do século XVII, segunda metade, e do seguinte, século XVIII, cujas pranchas de trajes podem ser já consideradas ilustrações de moda. Essa distinção não é algo absoluto, pois, tanto num período, como no outro, havia a ilustração de trajes com fins de exibição do exótico, curioso, como na pretensa difusão de uma forma de vestir, no caso, sempre emanada do meio urbano e dos grupos sociais privilegiados.

Conforme Laura Ferrazza de Lima (2018, p. 182), “Na segunda metade do século XVII, as gravuras de moda passariam por um período de crise (...), criando um clima, em torno de 1680, no qual se desenvolve novamente a ilustração de moda”. Detalhando fatos e forças políticas em jogo nesse contexto francês em que Watteau se encontrava, Ferrazza conclui: “podemos afirmar que as gravuras de moda são uma imagem-acontecimento, pois consistem em um elemento novo no universo imagético no que se refere ao traje” (p. 186) e, completa:

(...) essas imagens passam a criar o desejo de se vestir de uma determinada maneira (...) ao criar imagens de trajes que ainda não existem e ao antecipar o que será usado, a gravura de moda faz surgir uma espécie de temporalidade da expectativa (...) Trata-se de um exercício em que os praticantes utilizam-se de uma forma de trajar para ser, para ter ou para demonstrar algo” (LIMA, 2018, p. 187).

O terceiro grupo, por fim, reúne os artistas do século XIX que próximos aos ideais românticos, como Meirelles, retomaram a produção de pranchas que não eram de moda e nem do exótico como comentado acima. Com exceção de Gavarni e sua obra de 1840, todas as demais obras analisadas, do século XIX, voltaram-se para o típico e o regional.

Abaixo se apresentam os quadros conforme a organização dos quesitos mencionados e os grupos definidos.

Quadro 19: Grupo (A/B) produções do final do séc. XV ao começo do sec. XVII

Autor	Relativos ao volume de produção		Enquadramento: postura do corpo		Enquadramento: movimentação do corpo		
	Total de pranchas	% de tipos italianos	Vertical	Flexionada	Frontal	Dorso	Lateral
Israel van Meckenem	12	-	11	13	17	6	1
Albrecht Dürer	11	-	15	5	15	3	2
Enea Vico	32	-	32	0	7	3	22
Jost Amman	87	-	99	78	31	35	111
Ferdinando Bertelli	64	-	67	0	32	9	26
Hans Weigel	219	18% (40)	242	11	45	10	198
Abraham de Bruyn	71	13% (56)	435	2	161	29	247
Pietro Bertelli	104	23% (28)	113	9	46	11	65
Cesare Vecellio	413	14% (61)	418	15	148	23	262
Abraham Bosse	65	-	56	12	33	7	28
Totais	1.078	185	1488	145	535	136	962
		5,8%	1633		1633		

Fonte: Autora, Ivis Aguiar e Juliana Pereira, 2020.

Quadro 20: Grupo (A/B) produções da 2ª metade do séc. XVII ao final do sec. XVII

Autor	Relativos ao volume de produção		Enquadramento: postura do corpo		Enquadramento: movimentação do corpo		
	Total de pranchas	% de tipos italianos	Vertical	Flexionada	Frontal	Dorso	Lateral
Jean Dieu de Saint-Jean	70	-	61	11	61	3	8

Sébastien Le Clerc	13	-	19	0	4	0	15
Robert Bonnat	56	-	39	19	32	0	26
Nicolas Guerard	7	-	10	3	2	0	11
Antoine Watteau	110	-	117	82	25	65	109
Totais	256	0%	246	115	124	68	169
			361		361		

Fonte: Autora, Ivis Aguiar e Juliana Pereira, 2020.

Quadro 21: Grupo (A/B) produções do séc. XIX

Autor	Relativos ao volume de produção		Enquadramento: postura do corpo		Enquadramento: movimentação do corpo		
	Total de pranchas	% de tipos italianos	Vertical	Flexionada	Frontal	Dorso	Lateral
Bartolomeo Pinelli	48	100% (48)	173	90	79	53	131
François Debret e Hippolyte Le Bas	31	100% (31)	26	6	7	11	14
Carle Vernet	52	-	47	5	28	1	23
Gavarni 1829	24	-	22	4	12	2	12
Gavarni 1840	100	-	119	5	49	3	72
Victor Meirelles	104	100% (104)	61	45	23	6	77
Totais	359	183	448	155	198	76	329
		51%	603		603		

Fonte: Autora, Ivis Aguiar e Juliana Pereira, 2020.

Como os dados numéricos facilmente evidenciam para o quesito “volume de produção: quantidade de pranchas”, a produção de Weigel e de Vecellio supera a dos demais em quantidade de pranchas produzidas e publicadas em conjunto. Enquanto o volume da coleção de Meirelles fica próximo ao de Watteau e de Pietro Bertelli. Todavia, a coleção de Watteau é composta de duas séries distintas e a de Pietro Bertelli é considerada reproduções atualizadas das publicadas por seu pai anteriormente.

Se o quesito de análise se desloca para a representação de “tipos italianos”, inicialmente cabe esclarecer que não se utilizou parâmetros visuais para considerar esse dado, sendo apenas levando em conta o que se encontrou textualmente indicado nas legendas. Dessa forma, mesmo que possa haver imagens que façam ressonância com os tipos de Meirelles ou de outros artistas que produziram nessa categoria, preferiu-se não flutuar no campo da interpretação visual. Nesse aspecto, com 100% da produção vinculada à representação de tipos italianos, tem-se Pinelli e Debret/Le Bas, além de Meirelles. Nas produções do século XVIII não há ocorrências e para o período anterior, alguns índices se encontram para os artistas Bruyn, Weigel, Bertelli e Vecellio, respectivamente, 18, 13, 23 e 14%. Podia-se esperar que os artistas de origem italiana tivessem uma produção mais proeminente, porém não é o caso.

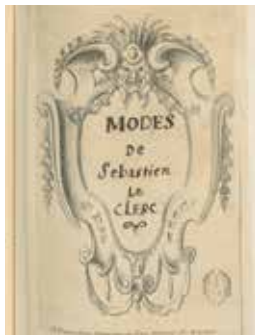
Esse quadro leva a duas considerações importantes diante da temporalidade e da dimensão ideológica das narrativas do vestir. Primeiramente, no começo da tradição, séculos XVI e XVII, o exótico, concebido como algo existente nas terras distantes, era o motivo maior das representações realizadas, ficando os tipos italianos pouco enfatizados. Por outro lado, no século XIX de uma Europa transformada pela urbanização, industrialização e lutas políticas republicanas e democráticas, bem como mais próximas dos demais continentes pelas maiores e mais eficientes formas de comunicação e transporte, o atrativo do “típico”, do “regional” é maior do que do exótico distante, ao menos para esse tipo de pranchas facilmente comercializadas. Ainda há de se considerar a convocação dos ideais românticos e a luta pela unificação da Itália¹⁰ nesse mesmo contexto em que Pinelli faz a sua contribuição, assim como Debret e Meirelles, como estrangeiros, se sentem afetados pelo apelo do comércio artístico em torno desse tema. Gavarni com outros aldeões, os da fronteira entre França e Espanha nos Pirineus, também atendeu ao mesmo apelo.

Quando se passa para o próximo quesito, relativo ao enquadramento da figura na folha, levando em conta a postura do corpo: vertical ou flexionada e ainda a rotação composta para o corpo: frontal, dorso, lateral, fortes indícios que auxiliam na compreensão do pátos em jogo, se mostram.

10 Interessante estudo poderia ser realizado atentando-se para as representações dos trajes históricos/regionais alemães do século XIX, como Köhler, de certa maneira, indicia.

Começa-se pela postura¹¹ dividida entre vertical, com a figura de pé, ou flexionada, em que as figuras estão sentadas, de joelho ou até reclinadas. As representações em meio corpo foram classificadas em pé, a menos que fosse observado algum elemento que indiciasse o apoio em algo, como uma cadeira, por exemplo.

Fig. 41: Frontispício da obra de Le Clerc (1680), e pranchas das coleções de Bonnat (1690-1700) e Watteau (1726-1731)



Fonte: Gallica, BNF¹². Diagramação Benetti Design, 2020.

Dos 20 artistas, apenas 1 projetou de maneira mais equânime figuras flexionadas e verticais, sendo ele Israel van Meckenem. As pranchas de Jost Amman por representarem diferentes profissões trazem 99 figuras na vertical e 78 flexionadas, o que se distingue dos demais de sua época por comporem uma intensa narratividade visual e, ao longo de todos os séculos, somente se compara sua produção a de Pinelli. Ainda, pode-se considerar que Meirelles, Watteau e Bonnat desenvolveram representações, alternando com mais frequência, o posicionamento vertical ou flexionado da figura. O contexto de circulação das imagens dos artistas do século XVIII, como Watteau e Bonnat, oferece alguma explicação do porquê haveria maior variação no posicionamento das figuras. Por sua vez, para tratar desse aspecto na produção de Meirelles, precisa-se aguardar o próximo capítulo.

Todos os 20 artistas dedicaram-se à representação da figura em pé, evidenciando seu cuidado com o traje e a exibição de todos os detalhes que

¹¹ Lembra-se que o número de posturas é maior que o das pranchas, porque em muitas há mais de uma figura representada.

¹² Disponíveis em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100268d/f1.item>>.

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105378241?rk=21459;2#>>.

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8531164q?rk=42918;4#>>. Acessos em: 18/10/2020.

o compõem. Não por acaso, que figura alguma foi projetada deitada¹³, já que a proposta da representação centrada no traje, não era privilegiada nesse enquadramento.

Tem-se um total de 2.182 projetadas na posição vertical, enquanto apenas 16% se alternaram nas diferentes formas de posicionar a figura de maneira flexionada, totalizando 415 figuras.

Refletindo em relação à rotação da figura sobre o eixo de sua postura, o que prevaleceu em todos os artistas foi o posicionamento lateral, sendo que 56,2% das figuras estão de lado, ou seja, a disposição da figura na folha é centrada e voltada em torno de 45°, havendo variação entre a posição do tronco ou da cabeça. Nos levantamentos realizados, considerou-se apenas a rotação do tronco, desprezando a posição da cabeça nessa ponderação. Levando em conta o total de 1693 pranchas, em que 2.597 figuras são observadas, têm-se, ainda, ao final, as seguintes porcentagens: 33% estão posicionadas de frente, e 10,8% de dorso. Em números absolutos a distinção não é muito evidente, sendo 1.460 figuras de lado, enquanto 280 estão de costas e 857 frontais.

A questão pode sugerir uma curiosidade matemática, todavia tais dados levam a considerações necessárias para identificar uma repetição inconsciente, uma concepção naturalizada da forma ideal de conceber a representação ou exibição de um corpo vestido a ser admirado¹⁴. Bastante importante concluir pela força da repetição/frequência que a maioria dos artistas, ao longo dos quase 4 séculos, optou por posicionar, majoritariamente, suas figuras representando trajes na posição lateral.

Jean Dieu de Saint-Jean é o único que fez uma opção definitiva pela frontalidade. De suas 72 figuras, apenas 08 estão de lado. Bonnat e Vernet, mesmo optando mais vezes pelo eixo vertical e frontal da figura, não desprezaram a representação do corpo vestido com alguma angulação. Bonnat fez 32 frontais e 26 laterais e Vernet tem 28 frontais e 23 laterais. Apenas sete artistas se distanciaram dessa "norma", enquanto treze a reforçaram, compondo da maneira que lhes parecia mais "adequado".

Isso faz pensar na importância da rotação para oportunizar a representação de detalhes da vestimenta que estariam tanto na frente como na lateral e até em parte das costas. Porém mais do que essa "funcionalidade" da *mostração* (BOEHM, 2015), deve-se considerar o efeito de movimento e de flagrante que o enquadramento lateral proporciona. Ao invés de um olhar frontal, de atestado, ao permitir o olhar transversal da composição vestimentar, algo de testemunha

13 Numa prancha de Nicolas Guérard, para exemplificar, se identifica uma figura deitada, sobre a qual o pé da figura principal se encontra. Nesse caso a figura foi desconsiderada, pois esses traços compõem a narratividade que a legenda anuncia "*L'homme de guerre*".

14 Haveria aqui uma chave de explicação das preferências por fotos com corpos de lado nas plataformas narcísicas dos dias atuais? Bem possível.

ocular é acionado na percepção. Tanto o artista se coloca na dimensão daquele que investigou e “revelou”, como o espectador agencia a imagem como descoberta e encontro. A lateralidade exige a recomposição da dinâmica do corpo em movimento, equacionar as partes com o todo para atribuir sentidos ao visto.

Duas obras, curiosamente, posicionaram mais suas figuras de dorso do que frontalmente, a de Jost Amman e a de Debret e Le Bas. Situação de exceção, do detalhe: para Amman as diferentes profissões e fazeres se sobrepuseram ao traje, enquanto, para Debret e Le Bas, o típico caracterizado pelo dorso do traje exigiu sua representação, dispensando a virtualidade da feição da figura.

Passando aos próximos quesitos D e C da inspeção realizada, têm-se novos quadros comparativos.

Quadro 22 – Grupo (C/D) produções do final do séc. XV ao começo do séc. XVII

Autor	Composição geral - % total de pranchas		Composição de sentidos: gênero		Composições de sentidos: idade		
	Presença ambiência %	Presença objetos %	Fem.	Masc.	Jovem	Adul-to	Idoso
Israel van Meckenem	50%	98% (11)	11	13	0	24	0
Albrecht Dürer	27%	100% (11)	7	13	0	16	4
Enea Vico	0%	53% (17)	23	9	0	27	5
Jost Amman	100%	100% (87)	11	166	4	154	19
Ferdinando Bertelli	92%	69% (44)	44	23	2	58	7
Hans Weigel	0%	58% (127)	165	88	10	195	48
Abraham de Bruyn	2,8%	100% (71)	147	290	7	292	138
Pietro Bertelli	13,5%	80% (83)	49	73	2	95	25
Cesare Vecellio	1%	63% (259)	248	185	7	329	97
Abraham Bosse	71%	95% (62)	17	51	2	66	0
Totais			722	911	34	1256	343

Fonte: Autora, Ivís Aguiar e Juliana Pereira, 2020.

Quadro 23: Grupo (C/D) produções da 2ª metade do séc. XVII ao final do séc. XVII

Autor	Composição geral		Composição de sentidos: gênero		Composições de sentidos: idade		
	Presença ambiental %	Presença objetos %	Fem.	Masc.	Jovem	Adulto	Idoso
Jean Dieu de Saint-Jean	12%	73% (65)	44	28	-	72	-
Sébastien Le Clerc	8%	38% (9)	7	6	-	12	1
Robert Bonnard	94%	91% (50)	33	25	4	50	4
Nicolas Guerard	100%	62% (7)	5	8	-	12	1
Antoine Watteau	16%	97% (107)	88	117	9	194	2
Totais			177	184	13	340	8

Fonte: Autora, Ivis Aguiar e Juliana Pereira, 2020.

Quadro 24: Grupo (C/D) produções do séc. XIX

Autor	Composição geral		Composição de sentidos: gênero		Composições de sentidos: idade		
	Presença ambiental %	Presença objetos % (N)	Fem.	Masc.	Jovem	Adulto	Idoso
Bartolomeo Pinelli	100%	98% (47)	122	141	55	203	5
François Debret e Hippolyte Le Bas	0%	94% (25)	24	8	-	32	-
Carle Vernet	0%	100% (52)	25	27	3	48	1
Gavarni 1829	100%	91,6% (22)	12	14	6	16	4
Gavarni 1840	100%	76% (76)	37	87	7	104	13

Victor Meirelles	14%	47% (50)	70	36	2	97	7
Totais			290	313	73	500	30

Fonte: Autora, Ivis Aguiar e Juliana Pereira, 2020.

Inicialmente, considerando a composição geral das obras, partiu-se da identificação da presença ou não da ambiência, assim como dos objetos, entendidos como ícones de condição social e identidade regional.

Como ambiência foi considerada a presença ou não de cenário que contextualizasse a figura numa narrativa visual maior. Desprezaram-se as decorações das folhas/pranchas realizadas em algumas obras, emoldurando as figuras. As obras estudadas, em sua maioria, não continham ambiência composta nos termos pré-determinados, sendo que 13 artistas desenvolveram ambiência em menos de 50% de suas pranchas, enquanto outros sete o fizeram em parcela acima de 50% e cinco compuseram todas as pranchas com detalhes, isto é, com elementos que contextualizassem a figura. Nesses casos, o sentido da composição ultrapassava o traje e este se ambientava pela própria estrutura narrativa maior que o sustentava, assim como por todos os acessórios e adereços agregados. Por outro lado, a não predominância das ambiências faz entender a centralidade do traje e a proposição da obra voltada à difusão e ao inventário das formas de vestir.

A presença dos objetos, que se agregam às figuras, tem configuração quantitativa diversa, pois em apenas dois artistas, Le Clerc e Meirelles, a presença dos objetos junto às figuras é inferior a 50%. Dezoito artistas produziram, majoritariamente, suas figuras portando objetos diversos que constituíam, junto com seus trajes, a identificação do grupo social ou regional. Dessa maneira, no quesito da composição geral, a presença dos objetos desenhados juntos às figuras realiza o papel narrativo complementar àquele proposto pelo traje em si. Todavia, essa ação coadjuvante é importante e, como já tratada teoricamente no 5º capítulo, a existência social está mediada pela cultura material e, da mesma forma que os objetos atuam numa relação espaço/objeto/identificação do sujeito com seu segmento de classe e de gênero, a representação construída ao reverberar esses modelos de relação agencia e preserva os sentidos, fomentando a significação do sujeito no mundo.

Também, se fosse o caso de discriminar os milhares de objetos como se fez com os estudos da coleção de Meirelles, considerando sua iconicidade em relação à figuração dos gêneros e da qualidade do trabalho realizado, se chegaria a resultados semelhantes. Mesmo sem quantificar, observou-se a mesma tendência e persistência.

Passando da composição geral para a observação da composição dos sentidos, entra-se com a quantidade da caracterização das figuras em torno dos

gêneros masculino e feminino. Neste ponto se teve uma surpresa, pois, diferente da tendência da coleção de Meirelles, onde predominam as figuras femininas, na produção de 12 artistas, o que predominou foram as figuras masculinas.

No primeiro agrupamento, observa-se a incidência maior da predominância da representação do traje masculino, sendo que de 10 trabalhos, seis possuem muito mais figuras masculinas que femininas. Josta Amman, Abraham Bruy, A. Bosse, Pietro Bertelli são os que têm maior número de representações do masculino, sendo que, nos dois primeiros, observa-se uma quantidade irrisória de figuras femininas.

Os trabalhos do século XVIII, por sua vez, trazem uma baixa ocorrência da representação do masculino, com apenas 2, dentre os cinco levantados com o número de figuras femininas abaixo. Todavia, ainda a diferença não é expressiva como no 1º grupo, sendo somente com Watteau que compôs 117 figuras masculinas combinadas com 88 femininas, seguido de Guérard que dentre suas 13 pranchas encontram-se 8 masculinas contra 5 femininas. Esses números não são aleatórios, eles expressam uma marca de concepção e circulação dessas imagens.

Para o agrupamento do XIX, a relação de representações entre os gêneros é mais simétrica. Em 4 trabalhos, dentre os seis listados, houve mais a presença de figuras masculinas. Todavia, em apenas dois, pode-se considerar uma distância relevante. No trabalho de Pinelli, a diferença entre 122 figuras femininas para 141 masculinas resulta em 13,5%. Gavarni, em seu trabalho de 1840, de maneira mais enfática, tem diferença bem maior, sendo que há 57,5% de figuras masculinas em relação às femininas, ou seja, um pouco mais que o dobro. Para compreender esses dados deve-se levar em conta que a obra de 1840 destina-se a "retratar" a vida urbana e marginal de Paris, logo, um espaço público e pouco prescrito ao feminino. Já a obra desse mesmo artista produzida em 1829 tem uma diferença pouco relevante entre os gêneros das figuras, são 12 femininas e 14 masculinas. Vernet completa o grupo com 25 femininas contra 27 masculinas.

Refletindo sobre esse resultado, buscou-se analisá-lo mediante a própria dinâmica do sistema de moda que, conforme proposição de Gilles Lipovetsky (1989), divide-se, numa primeira fase, sem denominação específica porque incipiente, datada do começo do humanismo ocidental até às primeiras cortes aristocráticas; superada com a consolidação da "Moda Aristocrática", que contempla os séculos XVI ao começo do XIX. Essas duas primeiras fases, será, para o pensador francês, a época do "sistema de moda antigo". Para ele o "sistema de moda moderna" começa após a consolidação da sociedade burguesa, em torno de 1850. Neste sistema, durante a fase intitulada como "A moda de 100 anos", ocorreu a inversão da predominância do masculino sobre o feminino na atenção à produção de novidades. Nessa "primeira fase da história da moda moderna, seu momento heroico e sublime" (LIPOVETSKY, 1989, p. 69), a confecção industrializada se instalou, assim como a Alta Costura e com essa dupla frequente de difusão do novo a "moda moderna é de essência feminina" (Idem, p. 71).

Assim, entendeu-se que para os artistas dos séculos XV ao XVII a presença majoritária dos trajes masculinos está justificada pelo próprio caráter do sistema

de moda antigo, centrado na figura do monarca e na difusão não sistematizada das novidades, que ainda não podem ser consideradas “tendências”, mas apenas notícias impositivas de como a alta nobreza se vestia. Contudo, para a 2^a metade do século XVII, e século XVIII, com a crescente urbanização e posterior expansão dos meios de comunicação: jornais diários e revistas, a difusão do sistema de moda tornou-se mais sistematizada e, então, a temporalidade antecipatória e efêmera da Moda tornou-se mais intensa e voltada para o mundo urbano e não apenas das cortes. Saint Jean, Bonnart e Guérard são artistas exemplares das preocupações com a difusão de maneiras de vestir, que antecipam e, logo, geram tendências. Neste momento do sistema de moda no Ocidente Europeu, os dois gêneros, conforme sua classe social, ambicionavam constituir um parecer que os faria reconhecidos como modernos e daí a rica profusão de periódicos e criações de moda que os artistas difundiam.

Para o século XIX, em que o sistema aristocrático e seus *modus operanti* haviam sido superados, o sistema de moda deslocou o masculino das preocupações com as novidades e encerrou a produção das novidades a modelos muito mais formais e compatíveis com a lógica capitalista de produção. Logo, o masculino que prevaleceu nas produções daquele século tem razões próprias, assim como o feminino, majoritariamente, presente na obra de Meirelles tem as suas.

Por conseguinte, para entender a prevalência do masculino em quatro obras do século XIX, é necessário pôr em evidência o mote das composições: as vias públicas de Gavarni, os vendedores ambulantes de Vernet, os costumes populares realizados comunitariamente de Pinelli. Em todos os casos, se está diante de espaços destinados, na normatividade culturalmente desenvolvida, ao público masculino. Debret com *Le Bas* e Victor Meirelles, assim como Gavarni em seu trabalho de 1829 com os camponeses de Bigorre¹⁵, ao se ocuparem do mundo romântico do campo, deram preferência às figuras femininas, aos seus trajes e trejeitos, dialogando, mesmo inconscientemente, com o público alvo de suas produções: as guardiãs da memória – a mulher.

Por último, cabe abordar a composição de sentidos mediante a representação das faixas etárias. Em todas as produções analisadas predominam os corpos representados em sua condição adulta, isto é, representados com proporção de corpo e altura, fisionomia sem marcas de idade avançada ou puberdade. Os corpos além de caracterizarem a faixa etária de um ser humano adulto, igualmente, estão compostos em proporção de largura para caracterizar um corpo nem gordo ou esquelético. Essa normatividade da proporção está vinculada aos cânones da representação do corpo humano que, desde o Renascimento, se alteraram em poucos aspectos (SARZI-RIBEIRO, 2007)¹⁶. Para os primeiros séculos da época moderna, a elaboração do modelo corporal matematicamente estabelecido é a negação da realidade desproporcional e extremamente variada

15 Nessa produção, o feminino prevalece, aparecendo em 13 figuras adultas e em 2 infantis (que não foram contabilizadas), contra 11 masculinas.

16 Veja subtítulo 4.2.2.

do corpo biológico experimentado. Se tais distanciamentos entre realidade e idealização já foram fartamente discutidas por autores, como Vigarello, Courtine e Corbin (2008), é certo que, na medida em que o corpo idealizado se difundia por inúmeros produtos artísticos, inclusive o estudo de trajes, a estrutura corporal de ideal se torna modelar e não há rupturas brutas entre as neuroses contemporânea do corpo “perfeito” e as projeções do passado. Afinal, “a concepção de corpo na cultura ocidental está intimamente ligada à questão da imagem e da representação”, como afirma Viviane Matesco (2009) ao pensar a trajetória das representações do corpo nu da Antiguidade à Arte Contemporânea.

Em relação às outras duas opções de representação de faixa etária, o modelo corporal do idoso é mais presente do que da juventude. Em dezesseis artistas há presença do corpo envelhecido, identificado pelos desenhos da barba longa, as costas vergadas e as rugas na fisionomia, ou seja, uma concepção de velhice associada ao esgotamento das forças e a perda de apelos de beleza é firmada e reproduzida, distanciando o corpo adulto representado com vigor e altivez de outro alquebrado. Somente na segunda metade do século XX, com os avanços da geriatria como ciência médica especializada na população idosa, a representação do idoso será revisada (SANT’ANNA, 2000; HERNANDEZ, 2019). Mesmo que 16 artistas abordem na sua composição a deformação do modelo corporal canônico para representar a velhice, o total de **381** figuras idosas representa, no conjunto geral, apenas 14,7% do total.

O grupo juvenil, por sua vez, soma, em meio às 2.597 figuras analisadas, 120 representações, o que é uma porcentagem bastante baixa, de 4,6%. Cabe ressaltar, que nesta soma estão as figuras de baixa estatura que muitas vezes interpretamos como criança.

Igualmente se analisa, à medida em que a urbanização e os valores da sociedade capitalista se acentuaram, a presença de figuras juvenis superou a de figuras idosas. No 2º agrupamento, são 13 figuras de baixa estatura contra 8 de traços expressando velhice. No grupo do século XIX, a diferença se acentua para 59%, sendo registrado 73 representações de jovens e crianças contra 30 de idosos. Muito distinta é a proporção para o primeiro grupo, em que 34 figuras juvenis contrapõem-se a 343 de idosos.

A pouca incidência da idade juvenil, nas representações em contraposição aos tipos adultos compreende-se relacionando os dados auferidos ao fato de os jovens não serem modelos ideais de difusão de trajes a serem admirados, o que se justifica aos valores associados a essa faixa etária da vida humana que, ainda no século XIX, não estava nitidamente distinta da vida adulta (COUTINHO, 2009) e nem era positivada. Em geral, a passagem da vida infantil para a adulta era muito rápida e não tinha uma particularidade como hoje em dia se concebe. Logo, representar um traje nessa fase da vida não o associava a uma tradição ou a um modelo social a ser seguido. O corpo juvenil não era regido por um regime escópico eufórico, ou seja, não era visível ou visualizado, como algo próprio e específico de uma região ou condição social, já que a noção de jovem era bastante difusa ou invisível.

Fig. 42: Bartolomeo Pinelli. Prancha *Eremita che fa bagiare una Reliquia*, em Raccolta di costumi pittoreschi incisi all'acqua forte da Bartolomeo Pinelli, 1809. Gravura em metal, 29 x 41 cm



Fonte: Gallica, BNF, 2020.¹⁷

Fechando este primeiro subtítulo, cabe lembrar o processo de constituição dos dados. Primeiramente, realizou-se o levantamento de diversos estudos de trajes por meio de critérios delimitadores; após se examinou criteriosamente cada um deles a partir de um compasso estabelecido pelo próprio estudo que desencadeou todo o esforço investigativo – as grades de análise do “Estudos de Trajes Italianos”. Realizado esse exame detalhado, foi o momento de evidenciar a desmontagem gradativa que havia sido desenvolvida, pois desde o momento em que os critérios de seleção e cotejamento foram externos aos próprios estudos, aí começou a colocação de discretas redes de desarticulação. O intuito metodológico não é de detonar todos os vínculos, mas de rearranjando as condições de percepção, seja possível alcançar novos sentidos.

Logo, no próximo subtítulo, se inicia a remontagem, identificando outras semelhanças permeadas pelo emprego das técnicas e materiais, bem como sobre a representação dos trajes, índices de gênero e condição social que se reafirmam porque vão além de uma intericonicidade estabelecida pelos cânones artísticos.

¹⁷ Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84471473/f32.item>>. Acesso em: 18/10/2020.

6.2 Remontar os estudos a partir da luz da janela

Remontar um quebra-cabeça inicia-se, sempre por identificar a forma geral que a imagem deve apresentar após a tarefa concluída. Se a “caixa” já não existe e as centenas de peças estão espalhadas ou amontoadas num outro recipiente sem legendas que ofereçam pistas do presumido resultado final, ainda assim, é possível o difícil trabalho de puzzle¹⁸. Para tanto, o montador especializado usará algumas técnicas, como: começar a classificar as minúsculas peças por cores e formatos, pois é da “natureza” do quebra-cabeça que formas e tonalidades indiciam caminhos de montagem.

Então, com paciência perseverante, montes se formam e o encontro das peças “canto” ou a insistência de um tom em muitas peças dará a partida. Pelas pontas ou por partes principais, o montador terá uma escolha a fazer e, como bom jogador que é, vai naquele que dá melhores impressões de levá-lo mais longe.

Assim, num esforço inverso, nesse subitem não se parte de montes prontos, como visto anteriormente. Lança-se a sorte nas “peças dos cantos” e depois na “repetição”. Por conseguinte, abaixo se discutirão as técnicas, materiais e temáticas empregados pelos 19 artistas, como sendo cantos sinalizadores dos “começos” e, posteriormente, se investirá naquilo que se repete, mas que igualmente se distingue, considerando as linhas gerais dos trajés.

Sem metáforas: na continuidade, as questões das técnicas e materiais utilizados, das temáticas abordadas e dos trajés representados serão postas em comparação e discussão.

6.2.1 Materiais, técnicas e temáticas

Como já apresentado a partir das considerações de Márcia Almada (2018), manuais de ensino técnico e de compêndios formativos¹⁹, as técnicas

18 Quebra-cabeça (*puzzle*, ou *jigsaw puzzle*, em inglês) é um jogo no qual diferentes peças devem ser conectadas de modo a formar um todo, em geral, uma imagem pré-estabelecida. Suas origens mais remotas não são bem definidas, sendo relacionado ao *Tangram*, jogo milenar chinês formado por 7 peças, as quais, de acordo com sua montagem, permitem a construção de diferentes figuras. Porém, o quebra-cabeça como conhecemos, a partir de uma forma delimitada, é atribuído a duas figuras: Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), também conhecida como Madame de Beaumont, autora e educadora francesa que utilizava mapas “recortados” em madeira, para aulas interativas de Geografia; e John Spilsbury (1739-1769), – mais comumente atribuído a este – cartógrafo e gravador britânico, o qual buscou inspiração na ideia de Beaumont, em cerca de 1760, criando mapas de papel colados em madeira e recortados para o mesmo fim, o ensino. Os primeiros quebra-cabeças em madeira, dessa forma, eram artigos caros e feitos artesanalmente. Após a Revolução Industrial, passam a ser barateados, porém, é no século XX, sobretudo após a década de 1930, que começam a se popularizar e disseminar demasiadamente, uma vez que novas tecnologias facilitaram o processo de fabricação, e passam a ser confeccionados em papel resistente, diminuindo custos e dificuldade de produção. (NORGATE, 2007).

19 Ver mais detalhes no subtítulo 4.1.3.

e os materiais em artes visuais têm peculiaridades a serem observadas ao longo do tempo e mesmo em relação à terminologia empregada. Logo, houve muitas técnicas e materiais que podem ser exploradas pelos artistas, conforme as épocas.

No caso dos estudos analisados sem a descrição detalhada de cada obra é difícil de apontar como o artista desenvolveu seu trabalho. A observação dá algumas pistas, porém há de se considerar que a forma de coleta da pesquisa levou aos documentos digitais, que, por sua vez, estão na Biblioteca Nacional de França, na maioria dos casos. Nessa fantástica base digital, denominada *Gallica*, muitos dos materiais pesquisados estão catalogados em formato de livro, haja vista a importante difusão desse tipo de material no mercado editorial da época, como explicado no 2º capítulo. Alguns outros estudos foram encontrados em museus ou mesmo repositórios digitais e, nesses casos, teve-se algum outro tipo de informação diferenciada.

Enfim, não se teve meios para conhecer detalhadamente as técnicas aplicadas nas peças originais, porém, por seus aspectos e catalogações nos repositórios digitais pesquisados, considera-se a presença do desenho em todos os casos, sendo que dezesseis estudos estão em preto e branco e é visível a aplicação dos traços próprios do desenho, como as hachuras tão próprias para a realização do panejamento. Entre os materiais, o grafite se sobressai, devido à época de realização e aplicações de aquarela. Em dois casos se observa a aplicação de giz branco, que serve para reforçar os aspectos da luz nos panejamentos.

Quatro são os estudos coloridos, sendo de Meirelles um deles; de Debret e Le Bas, Gavarni e Vernet os outros. As demais obras, apesar de estarem em preto e branco, originalmente, poderiam ter sido aquarelas e, após, ao serem preparadas para a litografia, por exemplo, perderam a cor.

Nos registros dos trabalhos dos 20 artistas, informado pelos acervos que forneceram o documento digital compilado, consta a majoritária presença da litografia, num total de 09 casos. A técnica consiste na impressão planográfica, uma vez que a gravura é feita a partir do acúmulo de substâncias à superfície, e não por relevos criados na matriz, como noutras técnicas. Para sua realização, é necessária a utilização de pedras de calcário polido (ou matrizes de metal, como zinco ou alumínio) que, após preparação prévia para que esteja "limpa", receberá o desenho. Este, por sua vez, é realizado na matriz com materiais gordurosos, como lápis ou tintas e, depois de finalizado, pode receber uma mistura de substâncias químicas (goma arábica com solução de ácido suave) para que a gordura seja fixada à superfície. Com um solvente, remove-se o pigmento do desenho original e, após a aplicação de breu, a matriz está pronta para receber a impressão. As áreas que não receberam a substância gordurosa absorvem água, e produzem os espaços em branco do desenho, enquanto as áreas engorduradas repelem água e absorvem tinta litográfica (gordurosa), formando as áreas sombreadas

do desenho. Ao ser aplicada a tinta e colocado o papel sobre a matriz, esta vai para uma prensa manual específica que aplica pressões uniformes. O desenho fica invertido. Após a impressão, a placa pode ser novamente preparada para a realização de novas obras.

O estudo de Robert Bonnat, que assinou como desenhista, enquanto seu irmão Nicolas Bonnat consta como gravador, é feito em água-forte, uma das variantes da gravura em metal. A "água forte" é um material que combinado com metal produz a transferência do desenho. O termo foi usado até o século XVII para designar o ácido, chamado atualmente de nítrico, quando diluído em água. Por ser usado num dos processos da calcografia, em que a imagem obtida na impressão é fixada sobre uma chapa metálica após a corrosão dos traços do artista, pelo ácido nítrico, passou a designar, além do processo, a matriz usada para a impressão da gravura e a própria gravura, já concluída. O processo se dá a partir do revestimento da chapa – que pode ser de ferro, cobre, latão ou zinco – com um verniz de proteção, seguido da incisão do desenho que se deseja obter, com estilete ou outra ferramenta de ponta metálica.

Os trabalhos de Sébastien Le Clerc estão registrados apenas com o termo "gravura", sendo o único com o termo. Gravura designa, em geral, desenhos feitos em superfícies duras – como madeira, pedra e metal – com base em incisões, corrosões e talhos realizados com instrumentos e materiais especiais e que, posteriormente, são multiplicados. Ao contrário do desenho, os procedimentos técnicos empregados na gravura permitem a reprodução da imagem. Nessa medida, uma gravura é considerada original quando resultado direto da matriz criada pelo artista que, com essa base, imprime a imagem em exemplares iguais, numerados e assinados. Em função da técnica e do material empregados, a gravura recebe uma nomenclatura específica: litografia, gravura em metal, xilogravura, serigrafia etc. Apesar de no registro constar "gravura", não se pode afirmar que Le Clerc tenha sido o responsável pelo desenho e também pelo entalhe da matriz. Adequadamente se usaria o termo "gravura", caso tivesse o acervo armazenado a matriz.

Também houve livros executados em xilografia três vezes, sendo o de Cesare Vecellio um exemplo. Sua obra *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo*, impressa em tamanho de 16,7 x 12,5 cm e com 413 imagens é o mais extenso de todos.

A xilogravura, por ser a técnica mais antiga de impressão, conhecida pelos chineses desde o século VI, é de custo baixo e de fácil reprodução. Genericamente denominada gravura em relevo, a realização da técnica de xilogravura consiste basicamente em esculpir blocos de madeira que posteriormente realizarão a impressão. Inicialmente, o bloco de madeira é preparado para evitar futuras imperfeições e umidade. Um desenho é feito na superfície do bloco, ou transferido

de um papel prévio para o pedaço de madeira. Utilizando ferramentas para esculpir (tais como o cinzel, a goiva ou uma faca), o profissional vai, aos poucos, cortando cuidadosamente o bloco, de acordo com o desenho inicial. As partes que ficaram em alto relevo, posteriormente, receberão uma camada de tinta e, sendo colocado em uma prensa com o papel por cima, o bloco irá transferir a tinta para o papel. As áreas em baixo relevo não recebem tinta e, dessa forma, criam as partes claras (ou brancas) do desenho. É importante lembrar que o desenho fica invertido e havia profissionais especializados na realização deste serviço e que o executavam independente do artista, responsável pela concepção e composição da imagem.

Ainda, a gravura em metal, apesar de ser custosa na época, aparece em cinco estudos. A gravura em metal apareceu no século XV, inventada por ourives, que desejavam observar melhor os entalhes em suas joias, e foi popularizada na Europa no século XVI, permitindo uma maior qualidade no traço e mais detalhes nas imagens. Esta técnica de gravura é realizada a partir de placas previamente polidas (para evitar ranhuras e riscos indesejados) de cobre ou zinco, as quais receberão incisões a partir de ferramentas pontiagudas (geralmente de aço), chamadas de buril. De acordo com a pressão aplicada pelo gravador e o tamanho da ferramenta, linhas de diferentes espessuras são feitas, criando, aos poucos, um desenho. Linhas cruzadas, chamadas de hachuras, criam áreas sombreadas. Após a finalização das ranhuras, uma tinta é aplicada à placa, e seus excessos removidos, deixando-a apenas nas linhas. Em seguida, a placa é pressionada contra um papel, fazendo com que a tinta seja transferida e o desenho realizado. É interessante lembrar que a gravura ficará invertida, como nos outros casos, e que a base é a pedra ou a madeira. Existem variações da técnica de gravura em metal de acordo com as características e materiais empregados, tais como a água-forte, comentada acima.

Em aquarela tem-se apenas o estudo de Meirelles, cuja forma de acesso e conservação fazem entender sua exceção no conjunto. Bastante provável que os demais estudos coloridos tenham sido inicialmente produzidos em aquarela. A obra de Gavarni de 1829 foi produzida quatro anos antes, quando o artista se encontrava morando na região da Bigorre, no sudeste francês, conforme Duplessis (1876) relata e, naquele momento foi produzida com aquarela ou outros pigmentos de fácil composição, como o giz. Alfred Léon Lemercier recebeu os créditos na publicação como litógrafo, sendo ele o responsável pela transferência do material de um suporte a outro.

Interessante refletir, ao fazer essa remontagem dos estudos pelas técnicas, que tal exercício levou a cogitar o porquê de a MNBA 10359 encontrar-se fixada numa placa de metal. Talvez tenha sido experimentado transformá-la numa gravura em metal?

Fig. 43: Estudo de traje italiano. MNBA 10359. Óleo sobre papel, 18,5 x 28,0 cm, c. 1854/1856. Victor Meirelles.



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT

Outro aspecto a observar nesse âmbito das condições mais palpáveis dos estudos é em relação ao tamanho dos trabalhos. O quadro abaixo ajuda a realizar a comparação.

Quadro 25: Comparação entre os trabalhos pelo tamanho das folhas²⁰

Artista	Trabalho de maior dimensão	Trabalho de menor dimensão
Israel vanMeckenem	16,6 x 11,6 cm	15,3 x 10,9
Albrecht Dürer	19,7 x 12,2 cm	10,5 x 7,7 cm
Abraham Bosse	28,9 x 19,6 cm	13,7 x 9,3 cm
Jean Dieu de Saint-Jean	36 x 23 cm	28 x 19 cm
Nicolas Guerard	12,0 x 7,0 cm	Padronizado
Sébastien Le Clerc	12,0 x 7,0 cm	Padronizado
Antoine Watteau	46,1 x 28,4 cm	19,1 x 14,4 cm
Enea Vico	15 x 9,3 cm	Padronizado

²⁰ As obras que possuem dimensões iguais entre a maior e menor medida são aquelas nas quais as pranchas são provenientes de uma mesma obra, ou livro de trajes, enquanto as que possuem dimensões distintas são de pranchas pertencentes a coleções, não sendo iguais em dimensões.

Jost Amman	7,8 x 6 cm	Padronizado
Ferdinando Bertelli	15,0 x 10,5 cm	Padronizado
Hans Weigel	22 cm x 18 cm	Padronizado
Abraham de Bruyn	28 cm x 38 cm	Padronizado
Pietro Bertelli	17,2 cm x 11,9 cm	Padronizado
Cesare Vecellio	16,7 x 12,5 cm	Padronizado
Robert Bonnard	29 x 20 cm	27,7 x 19 cm
Bartolomeo Pinelli	29 x 41 cm	Padronizado
Gavarni (1829)	29 cm x 22 cm	Padronizado
Gavarni (1840)	42,5 x 29 cm	Padronizado
François Debret e Hippolyte Le Bas	25,5 x 16,5 cm	Padronizado
Carle Vernet	34,7 x 25,1 cm	Padronizado

Fonte: Autora e Vilma Lago, 2020.

Como os dados evidenciam, todos os trabalhos publicados no formato de livro foram padronizados, gozando de um bom tamanho para a apreciação. Os demais, variando entre o padrão atual de um cartão postal a uma folha tipo A4. Esses dados remetem a forte destinação das obras à ampla circulação, por meio de consumo não muito oneroso, facilitado pela imprensa da época e, inclusive, no formato de publicação periódica por meio de encartes nas revistas e jornais do período.

Da mesma forma que o formato impulsionou o consumo, outros aspectos dos trabalhos eram atrativos e indiciam a proposta. Para se refletir sobre as temáticas, é interessante observar os próprios títulos dos livros que reúnem os estudos e as demais inscrições que eles possuem.

Inicia-se a ponderação a partir da maneira como foram organizados para a prosperidade os trabalhos. Salvo o de Victor Meirelles, todos os demais têm seus trabalhos reproduzidos para ampla comercialização em sua época. Em formato de livro são doze trabalhos: Vecellio, Pietro Bertelli, Bruyn, J. D. de Saint-Jean, Enea Vico, Ferdinand Bertelli, Sébastien Le Clerc, Gavarni (1840), Carle Vernet, Bartolomeo Pinelli, Weigel, Debret e Le Bas. Como pranchas, também reproduzidas para comercialização, têm-se, outros oito trabalhos: Israel van Mecknem, Albrecht Dürer, Abraham Bosse, Jost Amman, Antoine Watteau, Nicolas Guerard, Robert Bonnard, Gavarni (1829).

Os doze títulos dos livros compostos por gravuras, muitos deles possuem páginas destinadas a introduzir e explicar os costumes observados, como já esclarecido no subtítulo 2.1.1. Apenas, recapitulando nos títulos do quadro

18, acima, observa-se que termos, como mundo, nação ou os nomes dos continentes, aparecem nos livros de Vecellio, Pietro Bertelli e Bruyn. Uma variante foi, igualmente, usar algo como “Diversas gentes” e, nesse caso, estão os trabalhos de Enea Vico, F. Bertelli e Weigel. Com nome específico de um lugar, como Roma ou Paris, já no século XIX, há os livros de Pinelli, Debret et Le Bas, Vernet e Gavarni (1840). Considerando a datação e termos presentes nos títulos dos livros, deduz-se que a ampliação do conhecimento dos continentes e crescimento da circulação transcontinental afetou a pretensão de universalidade na produção dos registros dos trajés. No século XIX, com os transportes e comunicações aprimorados tecnologicamente e muito mais rápidos do que no passado, fizeram com que Pinelli, Debret e Le Bas, Gavarni e Vernet não tivessem pretensões tão largas, como Vecellio ou Abraham Bruyn experimentaram no século XVI.

Similarmente, esse processo de precisão do inventário realizado pelos artistas se manifesta nas legendas ou notas que acompanham as obras. Quase sempre as legendas com os títulos das imagens estão em diversos idiomas. As mais antigas tinham descrições mais longas e compostas num tom de exaltação da curiosidade; mais tarde, as legendas, além de reduzir, adquiriram menos a pretensão de identificação geográfica – como nos trabalhos de Gavarni – e mais de dar um contexto de apreensão da cena. O trabalho de Carle Vernet igualmente tem essa característica, contudo as legendas, que são frases com termos coloquiais, evocam os gritos dos vendedores ambulantes representados.

Alguns exemplos, extraídos dos trabalhos analisados:

- Israel van Meckenem: Os amantes²¹ (Israel 07); Um homem e mulher sentados na cama²² (Israel 09).
- Albrecht Dürer: A caminhada²³ (Dürer 11); A dama a cavalo e o lansquenete²⁴ (Dürer 05).
- Abraham Bosse: O flautista²⁵ (Bosse 08); Jovem mulher com véu, segurando um leque na mão, caminhando para a esquerda²⁶ (Bosse 22).
- Jean Dieu de Saint-Jean: Senhor²⁷ (Jean 29); Senhoritas Loison caminhando nas Tulherias²⁸ (Jean 56).
- Nicolas Guerard: Homem de guerra²⁹ (Guerard 05); A vida sem preocupações. – Muitos bens tornam infelizes os mendigos³⁰ (Guerard 03).
- Antoine Watteau: *I Geng* ou Médico Chinês. Pertence à coleção de

21 Original: “*The Lovers*.”

22 Original: “*A Man and Woman Seated on a Bed*.”

23 Original: “*La promenade*.”

24 Original: “*La dame à cheval et le lansquenete*.”

25 Original: “*Le Fifre*.”

26 Original: “*Jeune femme voilée, tenant un éventail à la main, se dirige vers la gauche*.”

27 Original: “*Monsieur*.”

28 Original: “*Mesdemoiselles Loison se promenant aux Thuilleries*.”

29 Original: “*L’homme de guerre*.”

30 Original: “*La vie sans souci. - Si trop de bien rend malheureux vive les gueux*.”

Roy ³¹(Watteau 09); A sultaneza – Pertencente à coleção do Sr. de Julienne, em Paris no Ve. de F. Chereau rua St. Jacques nos dois pilares de Or. e em Surugue rua dos Noiers parede oposta de St. Yves A. P. D. R.³² (Watteau 03).

• Enea Vico: Espanha³³ (Vico 02); Teodor Filippo de Ligno Napolinu e seu filho Orlando³⁴ (Vico 32).

• Ferdinando Bertelli: Italiano³⁵ (F. Bertelli 03); Esposa de soldado alemão³⁶ (F. Bertelli 16).

• Jost Amman: O barbeiro³⁷ (Amman 18); O fundador da carta para a imprensa³⁸ (Amman 29).

• Abraham de Bruyn: O portador de armas³⁹ (Bruyn 14, figuras 1 e 2); Mulheres nobres vestidas com hábito dos bailes nupciais Norib. (Nuremberg)⁴⁰(Bruyn 08, figura 04).

• Pietro Bertelli: Senhora nobre veneziana⁴¹ (Pietro 01); Navegador da Bretanha comumente chamado de Bretão⁴² (Pietro 41).

• Cesare Vecellio: Baronesa⁴³ (Vecellio 13); Aqueles que acompanham o *Givsticiati*⁴⁴ (Vecellio 129).

• Robert Bonnart: Primavera⁴⁵ (Bonnart 46); Barqueiro de Veneza tocando o pífaro e o pandeiro na ópera de Carnaval de Veneza⁴⁶ (Bonnart 14).

• Bartolomeo Pinelli: A colheita⁴⁷ (Pinelli 03); Montarias conduzindo o gado a Roma para abate⁴⁸ (Pinelli 15).

• Gavarni: Você terminou!⁴⁹ (Gavarni 45); Venha aqui, Pyramus! Vamos! Deixemos a planície para as ovelhas do senhor. Todo mundo tem sua própria comida. Com o pão, tenho o sal e depois três cebolas. E o Pyramus? Ele pensa que

31 Original: *"I Geng ou Medecin Chinois. Tiré du Cabinet du Roy."*

32 Original: *«La Sultane – Tiré du Cabinet de M. de Julienne, à Paris chez la Ve. de F. Chereau rue St. Jacques aux deux pilliers d'Or. et chez Surugue rue des Noiers vis avis le mur de St. Yves A. P. D. R.»*

33 Original: *"Hispania."*

34 Original: *"Teodor Filippo de Ligno Napolinu et figlio Orlando formis."*

35 Original: *"Italicae."*

36 Original: *"Militis Germani uxor."*

37 Original: *"Le barbier."*

38 Original: *"Le fondeur de lettres pour l'imprimerie."*

39 Original: *"Le porteurs d'armes."*

40 Original: *"Nobilium Matronarum vestitus cum quo abeunti ad choreas nuptiales Norib."*

41 Original: *"Matrona Veneta."*

42 Original: *"Nauicularius Britannus Quem Britonem Vulgo Nominati."*

43 Original: *"Baronesse."*

44 Original: *"Qvelli che Compagnano I Givsticiati."*

45 Original: *"Le Printemps."*

46 Original: *"Barquerole de Venize jouant du Fifre, et du tambourin, à l'opéra du Carnaval de Venize"*

47 Original: *"La vendemmia."*

48 Original: *"Cavalcature che conducono le bestie bovine in Roma, per macellare."*

49 Original: *"À Vous fini!"*

nenhuma ovelha pode dizer que viu um cão pastor comendo uma costeleta⁵⁰ (Gavarni 34).

- Debret e Le Bas: Albanesa⁵¹ (Debret 03); Mulher Nocera de Pagani (Reino de Nápoles)⁵² (Debret 27).

- Carle Vernet: Leiteira: aqui está a leiteira⁵³ (Vernet 20); Vendedora de rosas: senhoras, rosas, compre rosas⁵⁴ (Vernet 06)

Sébastien Le Clerc e Victor Meirelles: não possuem legendas nas pranchas.

Incontáveis podem ser as observações e considerações a respeito dos formatos, textos, processos de edição, reprodução e circulação desses livros que, a despeito de sua enorme importância para um estudo amplo dos processos históricos em torno dos investimentos humanos em inventariar as formas de vestir e constituí-las como estratégias de identidade e difusão da cultura, não cabem discutir na proposta deste livro.

Sugere-se a leitura e inspiração, para a continuidade das investigações dessa temática, a tese de doutoramento de Larissa Sousa de Carvalho, defendida em 2018, sob o título “Mapeando os livros de trajes do século XVI e a literatura de moda no Brasil”. A riqueza documental, a abordagem minuciosa e o rigor na articulação de tudo mediante a problematização da secundarização desse tipo de literatura faz da tese de Larissa Carvalho uma leitura obrigatória para os pesquisadores da moda.

Retornando aos objetivos desse livro, indica-se o que Meirelles herda e inspira-se em seus antecessores no âmbito das técnicas, materiais e temática, antes de abordarem-se os trajes.

Primeiramente, aponta-se para a recorrência ao desenho como técnica, à folha de tamanho médio e o grafite que, na medida da proximidade temporal com Meirelles, foi sendo substituída pelo apelo da cor e, então, o uso da aquarela, sendo mantida a folha média e não os grandes formatos para o suporte dos estudos de trajes.

Segundo, no campo da temática, cuja tradição remonta ao século XV e mesmo antes de Dürer se tornar uma referência obrigatória para a arte do Renascimento, observa-se um movimento de delimitação mais precisa e menos pretenciosa. Se os estudos dos séculos XV ao XVII tinham o intuito de inventariar o mundo e trazer de cada parte uma amostra do quanto distante ele era dos leitores dos salões europeus, os estudos do século XIX apontam para uma preocupação

50 Original: “Viens çà Pyrame! Allons! Laissons la plaine aux moutons du Monsieu. Chacun sa pitance. Avec le pain, moi, j’ai le sel, et puis trios oignons. Et Pyrame? Il a pour lui que nulle brebis ne peut dire avoir vu un chien de berger souper d’une cotelette.”

51 Original: “Albanaise.”

52 Original: “Femme Nocera de pagani (Royaume de Naples).”

53 Original: “Laitière: voilà la laitière.”

54 Original: “Marchande de roses: Mesdames, des roses, achetez des roses.”

mais local e de contraste com o próprio tempo de mudança que operava internamente. Assim, ao invés de uma preocupação global de difundir o exótico, o século XIX se põe com seus desenhos de trajes para um olhar introspectivo e, disso, pode-se entender a mudança nos títulos de termos amplos como “hábitos do mundo” para o usado por Gavarni, preciso e delimitado geograficamente, “100 fisionomias parisienses”⁵⁵.

Terceiro, o conteúdo das próprias legendas, que se expressava em diversas línguas, continha notas explicativas e que foram gradativamente sendo resumidas até chegar ao ponto em que Meirelles não assina, nem nomeia seus trabalhos como já tratado no 4º capítulo, e quando o faz alterna o nome do local: Ilha de Ischia, Tivoli ou Di Gaetta ou a particularidade da representação: Esposa d’Almeida, Esposa d’Alvito, Cancioneire, Senatore, Donna etc.

E as formas, os trajes?

6.2.2 - Trajes

Em relação aos trajes, como visto acima em relação à temática, há uma dobra metodológica a ser elucidada. Aponta-se para uma falácia na composição do argumento, pois se a seleção dos artistas e demais estudos se fez por similaridade ao trabalho de Meirelles, nada mais óbvio do que tais trabalhos se filiarão no campo temático. Buscou-se evitar o esvaziamento do esforço argumentativo, apelando para o aspecto comparativo e identificando a alteração da nomeação, abrangência e abordagem das obras analisadas.

Contudo, ao pensar essa problematização da fonte para a questão do traje, o desvio não se encontra internamente, mas externamente nas questões da própria historiografia da moda. Ou seja, para se mapear quais trajes foram representados, far-se-ia necessário recorrer aos próprios estudos históricos dos trajes que, por sua vez, se pautaram nesse tipo de fonte. Logo, buscar-se-ia, equivocadamente, uma referência que se constituiu mediante o próprio documento que ela referenciava.

Buscando superar essa falácia, apelou-se para considerar a própria representação constituída e não as identificações de estilos e elementos dos trajes para os períodos das pranchas analisadas. Disso resultou o interesse em averiguar a estrutura geral de que os trajes foram dotados, como se vê abaixo, intercalando a estrutura do traje e a composição do desenho ou da representação.

Para o grupo de artistas dos primeiros séculos, o que se identifica com maior evidência é a rigidez das representações, quando o traje era associado às figuras mais nobiliárquicas, enquanto traços mais sinuosos se colocam para as

⁵⁵ Original e completo é “*Oeuvres nouvelles: Par-ci par-là: Physionomies parisiennes: 100 sujets.*»

figuras mais populares⁵⁶. Para os trabalhos de 1495 a 1558 apontam-se, em linhas gerais, alguns aspectos discriminando os artistas.

A produção de Israel van Meckenem apresenta a cabeça coberta, havendo nas figuras masculinas pernas mais à mostra e com roupas mais justas do que nas femininas que, por sua vez, possuem excesso de volume no barrado das saias. Decotes canoa e decotes em V aparecem bastante e o panejamento é feito em formato mais angular, criando dobras. Quando desenhados, os sapatos são de bico fino e longo. Já o trabalho de Albrecht Dürer se caracteriza pela forma como o panejamento possui efeitos elaborados, cujos traçados de movimento produzem rebuscadas impressões de caimento com as proporções de luz e sombra. As figuras são desenhadas em situações, contextualizadas pela ambiência ao seu entorno, e também com suas posições corporais e expressivas em movimento, as linhas de desenho do autor contribuem para essa alusão. Apenas uma figura feminina se diferencia extremamente do restante das vestimentas por estar de pés descalços enquanto todas as outras possuem o pé coberto por sapatos justos ao corpo ou até mesmo botas. Além disso, no mesmo desenho da prancha *L'oriental et sa femme*, a mulher traz a única criança da seleção no colo e sua veste se constitui por um tecido amarrado ao corpo; os dois personagens adultos dessa prancha possuem específicas coberturas de cabeça, indicando a origem territorial delimitada. O artista detalha cuidadosamente as vestimentas, com acabamentos texturizados, aberturas, pregas e fechos, desenvolvidos com muitos nós.

O estudo de trajes de Enea Vico se destaca como um dos primeiros do gênero⁵⁷, mostrando cuidado na representação do panejamento, texturas, adereços e regiões sombreadas. Possui um traço mais simples e limpo como Dürer, sem ambientação detalhada e figuras dinâmicas representadas em posições diversas. Com traços gerais apontados nas representações femininas, é perceptível a distinção realizada por grupos sociais. Para o grupo feminino de classes menos abastadas, é comum a presença de aventais, saias menos amplas e simples, em geral, não tocando o chão e tornando visíveis os pés. Utilizam chapéus variados, capuzes e panos ao redor da cabeça e ombros, ou, até mesmo, mantos que lhe cobrem o corpo. A cintura, em geral, é marcada abaixo do busto, podendo também, em alguns casos, acompanhar a cintura mais baixa utilizada em vestimentas da nobreza. As mangas, em algumas figuras, estão separadas do corpete e os sapatos, em geral, são baixos ou estão descalças. O feminino nobre apresenta *farthingale* espanhol sob a saia bem estruturada, indo ao chão,

56 As sínteses abaixo foram elaboradas a partir das contribuições dos bolsistas de Iniciação Científica que atuaram no projeto de pesquisa. São eles: Maria Manoela Ceolin, Felipe Fonseca da Silva, Vilma Lago, Juliana Pereira e Ívis Aguiar Souza (esse bacharel em Economia Doméstica pela UFV e em 2020 estudante visitante do LabMAES).

57 Segundo Larissa Carvalho (2018), ele é o precursor de todos esses trabalhos, apesar do sucesso concedido, posteriormente, a Cesare Vecellio. Demonstra por farta documentação que muitos dos artistas que produziram trabalhos semelhantes adotavam Enea Vico como modelo, reproduzindo seus desenhos.

conferindo uma silhueta cônica, marcada pela cintura baixa e cintas ricamente ornadas. Os decotes são baixos e quadrados, sendo completados pela camisa interna ou uma peça de vestuário separada, o *coverciere* (partlet)⁵⁸, o qual era acompanhado por colarinhos pequenos. As mangas estão separadas do corpete e unidas por amarrações, deixando cortes nos quais torna visível a camisa interna. É comum a presença de luvas, capuzes e coberturas para o cabelo. Com relação às representações masculinas, são frequentes as vestimentas marcadas por influências militares, carregando inúmeros instrumentos bélicos, tais como escudos, arco e flecha, espadas, adagas e mosquetes, portando, também, componentes da armadura. Em algumas pranchas é visível o uso de gibões com calções curtos, em geral, até o joelho. Os calçados são baixos, frequentemente, sandálias ou botas, e é comum o desenho de gorros, chapéus e mantos.

Num primeiro momento, observa-se, e poderia se afirmar mesmo, que todas as figuras foram vestidas de acordo com características presentes nas tendências de moda da época, o que seria um engano, pois as tais configurações ou tendências foram organizadas a posteriori, quando da organização de livros como *A roupa e a moda e História do Costume no Ocidente*, cujos autores usaram Enea Vico e muitos outros como fontes primárias.

O estudo analisado de Jost Amman centra-se nas representações de diferentes profissões, sempre numa ambiência ricamente detalhada e exaustiva em que os trabalhos são executados. Dessa maneira a representação dos trajes assume a mesma função de completar a caracterização da profissão que nomeia a série "artes e ofícios". Quanto mais popular a profissão, mais as figuras são representadas com simples túnicas, acompanhadas de ceroulas, com cinto ajustado na cintura e gorros na cabeça.

No primeiro grupo constituído para os trabalhos dos séculos XV até 1630 ainda há mais seis artistas, além dos quatro mencionadas acima.

Ferdinando Bertelli e Pietro Bertelli têm produções bastante semelhantes, pois foram mais gravadores do que criadores de desenhos, apropriando-se de trabalhos alheios. O estudo de trajes assinados pelos Bertelli revela considerável detalhamento, expondo cuidados ao representar o panejamento adequado, representações de estampas, texturas e tecidos encorpados. Dentre as representações femininas, é possível identificar predominância da marcação de cintura baixa em forma de V, amplo uso de peitilhos ricamente detalhados, decotes quadrados acompanhados, em diversos casos, pelo uso de coletes, mangas, variando entre meio justas e amplas, uso de cortes e tiras cortadas para revelar tecidos mais internos e contrastantes, véus, colares de pérolas, colarinhos

58 Peça de vestuário sem mangas utilizada para cobrir o decote. Disponível em: <<https://fashionhistory.fitnyc.edu/category/16th-century/>>. Para uma análise mais detalhada de aspectos do vestuário de diferentes períodos históricos, verificar: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/> e em: <<https://www.metmuseum.org/>>. Acessos em: 18/10/2020.

altos e rufos, uso de forros de pele, cintos pendentes com agulhas, luvas e, para as classes menos abastadas, é frequente a presença do avental. Apesar de, em geral, poucas figuras femininas mostrarem o calçado, salvo as trabalhadoras, a figura 07 (*Cortigiana Veneta*) mostra o vestuário mais íntimo, com a representação de um *Chopine*⁵⁹, calçado de plataforma alta utilizado para elevar as vestimentas e protegê-las da sujeira. Com relação às figuras masculinas, percebe-se a presença de túnicas e vestidos amplos e ricos, geralmente, em representações de cargos sociais mais elevados ou de idosos masculinos. Igualmente, luvas, gorros e chapéus variados, meias amarradas por tiras, gibões, rufos e detalhes de pulso, mantos e capas curtas ou médias com panejamento de forros com peles, sapatos de bico arredondado e bragulha com *Codpiece*⁶⁰ estão desenhados, além, na maioria dos casos, de diferentes instrumentos bélicos.

O estudo de trajes de Hans Weigel demonstra cuidado atento nas representações de panejamento e movimentação, sendo perceptíveis detalhes de estampas, tecidos mais encorpados ou não, texturas e fluidez. Para a construção desses efeitos, foi utilizada a técnica de representação de luz e sombra, com o uso de linhas na diagonal, horizontal ou vertical, as conhecidas hachuras. Dentre as figuras masculinas, destacam-se os chapéus variados, cabelos curtos acompanhados de bigodes e barbas, sobretudo em representações de idosos. Também são observados rufo, em geral, pequenos e com gola alta, gibões curtos e bem marcados, com fortes influências militares, *jerkins*⁶¹, calções curtos e bufantes, acompanhados pelo *codpiece*, meias compridas e justas, sustentadas por amarrações de fitas, sapatos baixos e aplicação abundante de cortes nas roupas para revelar o tecido interno, além de cortes em tiras, também com a mesma finalidade. Túnicas amplas estão, sobretudo, em representações de pessoas mais idosas ou ocupantes de cargos de prestígio social. Há mantos curtos, presos aos ombros, e luvas acompanhando as vestimentas. Observam-se, como nos outros casos, incontáveis instrumentos bélicos desenhados.

Dentre as representações femininas, destacam-se as coberturas de cabeça variadas, desde pequenas toucas justas, até chapéus volumosos, porém, na maioria dos casos, sem o desenho dos cabelos. Há rufo, em geral, pequeno com gola alta, decotes que variam entre marcação alta e decotes mais baixos quadrados, bem

59 *Chopine* ou *pianelle*: sapato de plataforma alta, muito popular dentre as mulheres nobres e cortesãs venezianas (sobretudo no século XVI), feitos para proteger o vestuário das ruas molhadas e lamacentas da cidade. Em certos casos, estes sapatos eram tão altos que a mulher que o portava necessitava do apoio de servos para locomover-se, fator que o tornava um item de extrema significação social, associando-o a posse de riquezas e ociosidade. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/nd/chop/nd_chop.htm>. Acesso em: 17/08/2020.

60 Peça do vestuário masculino utilizada para cobrir (e enfatizar) o órgão sexual. Disponível em: <<https://www.cam.ac.uk/research/features/what-goes-up-must-come-down-a-brief-history-of-the-codpiece>>. Acesso em: 18/10/2020.

61 *Jerkin*: Uma jaqueta masculina justa, como um colete, geralmente usada para se aquecer, às vezes sem mangas. Foi usado sobre um gibão, sobretudo entre os séculos XVI e XVII. Disponível em: <<https://fashionhistory.fitnyc.edu/jerkin/>>. Acesso em: 19/10/2020.

como mangas mais justas e corpetes bem estruturados, com cintura, variando em terminações em U, V ou retas nos desenhos de Weigel. As saias são estruturadas, expressando a presença do *farthingale* espanhol, conferindo uma silhueta cônica, e são, muitas vezes, acompanhadas por anáguas diversas, muitas com traços em triângulo para expressar tecidos internos, além de cintas ricamente ornadas, carregando objetos diversos, tais como pequenas bolsas. Muitas luvas, lenços e leques estão nas pranchas. Os tecidos são panejados ricos, estampados e, em geral, bem ornados, salvo representações de mulheres de classes menos abastadas. Em geral, os pés não aparecem, em virtude do comprimento das vestes.

O estudo de trajes de Abraham de Bruyn segue as mesmas linhas dos trabalhos de seus contemporâneos. É um desenho cuidadoso e acrescenta ao dos outros artistas os amplos capuzes, gorros e enfeites de cabeça variados, bem como véus e presença de penteados de cabelo dividido ao meio e puxado para trás, muitos com tranças. Também deu destaque aos colares, luvas, bolsas penduradas, joias, leques e cintos ornados. Em suas representações masculinas, as túnicas amplas, de mangas encorpadas e forradas com pele, principalmente para cargos importantes, como do Doge veneziano, cargos eclesiásticos e de figuras mais antigas, estão sempre presentes. Por fim, encontra-se, em seus desenhos, a mitra como cobertura de cabeça e meias marcadas por amarrações.

Para concluir o século XVI, Cesare Vecellio buscou representar e detalhar as vestimentas utilizadas em diversas partes do mundo, sendo cada figura acompanhada de comentários minuciosos. Há cuidado nas representações de panejamento e movimentação, sendo perceptíveis detalhes de estampas, tecidos mais encorpados ou não, texturas e fluidez. Figuras “fantasiosas” com alguns chapéus ou objetos de cabeça, bem distintos dos outros artistas de sua época, estão em meio às centenas de imagens produzidas. A parte mais recorrente das pranchas seria identificada como as “características da moda no final do século XVI”, caso não haja o cuidado da crítica das fontes. Vecellio dedicou-se às representações orientais e, nessas é forte a presença de túnicas amplas e ricamente ornadas, com fechamentos frontais, e turbantes volumosos, bem como, para figuras da América ou povos do Novo Mundo, observam-se trajes compostos com penas ou que pouco cobrem o corpo. Os trajes africanos variam entre representações com poucas vestimentas e túnicas amplas, geralmente, acompanhadas de diversos instrumentos de guerra.

Abraham Bosse fecha o primeiro grupo por ter produzido no começo do século XVII. Sua coleção de 65 desenhos contém ambiências bem detalhadas, tanto de ambientes externos quanto internos. Há pouca diversidade de trajes, mas grande cuidado em representar seus detalhes, como sobreposições, adornos e panejamento. Majoritária presença da representação de nobres e clérigos, verificado pelos acabamentos rebuscados das vestes em conjunto com os

espaços representados. Muito mais que um inventário de trajes, como Vecellio desejou, Bosse atentou aos tipos sociais e considerou suas roupas como parte dessa caracterização geral.

No 2º grupo, constituído com os artistas que publicaram seus trabalhos entre 1675 a 1726, o estilo de Vecellio é cada vez mais raro e o de Dürer é recuperado.

Jean Dieu de Saint-Jean é o primeiro desse grupo e traz em seu trabalho um desenho refinado, cujas figuras mostram-se mais leves, longilíneas e “enobrecidas”. Mesmo os tipos sociais como o da figura 61 “*Paisanne des environs de Paris*” mantém o padrão da composição. Todavia, a maior parte das pranchas analisadas consiste em figuras que ele denominou homens ou mulheres de “qualidade”, havendo dentre elas ainda as “de mais alta qualidade”. Outro ponto importante de seu trabalho é o fato de haver versões coloridas e outras em preto e branco para o mesmo desenho/prancha. Isso é indicio de que sua obra era destinada à coloração por seus compradores, o que se tornou um tipo de diversão nas cortes do século XVIII⁶². O que também se relaciona com a titulação dada às pranchas, provocando a emulação de seus clientes, bem como com o estilo de desenho, extremamente trabalhado pelo artista, é o fato de cada traje ser composto por muitas camadas, babados, bordados, rendas, amarrações, laços, volumes e variedade nas composições. Igualmente, a maioria das figuras masculinas possui espadas junto aos trajes e as femininas possuem leques.

Sébastien Le Clerc tem um estilo próximo, limpo, contudo suas figuras não são longilíneas e há predominância de tipos populares e não de representações da elite. Todas as figuras possuem cobertura de cabeça, como chapéus para os masculinos e lenços ou *fontanges*⁶³ para o feminino. Conforme a camada social representada, há variação de vestuário, sendo mais rebuscado com babados e crinolina para as “damas” e mais simplificado para as “serventes”. As primeiras carregam leques e trazem sofisticados penteados, enquanto as segundas portam objetos de trabalho, com frequência. As figuras masculinas seguem o padrão de representação dos demais artistas da época.

Dois outros artistas desse grupo, Robert Bonnat e Nicolas Guérard, têm seus trabalhos com a mesma datação e seus desenhos se aproximam bastante, contudo os de Guérard são mais lúdicos e mesmo cômicos, o que inclusive se expressa em muitas pranchas em que a figura ou ambiência ultrapassam as margens. As ambiências detalhadas sugerem forte narrativa visual, tornando-a, com a forma do desenho e as legendas, uma crônica social a sua época.

62 Como ressaltado no Capítulo 2, no item 2.1.1 “Por uma vereda”.

63 *Fontange*: Uma touca de linho com camadas de renda e fita, achatada e presa com alfinetes na nuca, acentuando uma silhueta vertical. Popular durante um breve período de tempo entre as duas últimas décadas do século XVII. Disponível em:

<<https://fashionhistory.fitnyc.edu/fontange/>>. Acesso em: 19/10/2020.

Em ambos há uma rica variedade de trajes, devido à representação de pessoas em diferentes níveis da sociedade. O panejamento é minucioso, e as roupas possuem detalhes bem definidos. Todas apresentam cobertura de cabeça, como chapéus para o masculino e, para o feminino, há *fontanges* para as representações das camadas mais ricas, e lenços para as mais pobres. O volume de barrados, babados e outros apetrechos chama atenção nas duas coleções.

Por último, Antoine Watteau com sua experiência na decoração de cenários e figurinista da ópera de Paris, realizou composições de grande riqueza narrativa, inclusive, propondo inúmeras figuras que são potenciais personagens, conforme o batismo que lhe fez. Sua técnica de hachuras é aplicada com primor. Como Victor Meirelles, seu trabalho contempla numa mesma folha a presença do mesmo traje experimentado em diferentes posições corporais, a fim de testar os efeitos do panejamento. Ademais, no apêndice produzido pela pesquisa, reúnem-se obras de diferentes momentos de sua carreira e todas publicadas após seu falecimento e, conseqüentemente, de datação questionável.

A enorme importância da produção de Antoine Watteau para o estudo da história da moda foi evidenciada pelo trabalho de Laura Ferrazza Lima em sua tese transformada no livro "Quando a arte encontra a Moda" (2018).

Nas 129 pranchas coletadas, observa-se importante variação de coberturas de cabeça e pés. Os trajes são representados como convencionado ser o estilo do começo do século XVIII europeu. Há ausência, em grande parte das figuras, do desenvolvimento de expressões faciais, o que, similarmente a Meirelles, indicia a não destinação dos desenhos para a comercialização ou reprodução seriada, como ocorreu após sua precoce morte. As pranchas coletadas são todas produzidas em escala de cinza, com volumetria detalhada, e o pintor teve como foco a representação de tipos populares e da comédia francesa e italiana, segundo Laura Lima.

No 3º grupo, os trabalhos do século XIX, como os de Victor Meirelles, denunciam uma transição importante para a ruptura com a tradição iniciada nos primeiros séculos da Idade Moderna.

De um lado, há os centrados no propósito comercial e de difusão de uma *imagerie*⁶⁴ já consolidada do que se considerava ser o "traje italiano", produzida efusivamente por outros artistas, como os citados acima. Logo os trajes desenhados por Debret, por exemplo, se colocam em outra dimensão narrativa.

Por outro lado, houve o crescimento da crítica social dos tipos humanos representados, fazendo da sátira um caminho promissor, de certa maneira, vinculada à caricatura ainda presente nos dias de hoje. Gavarni é especialista

64 Termo em francês que não tem correspondente em português. Indica o conjunto de todos os ícones imagéticos associados a um determinado tema e que se construíram mediante a imaginação social compartilhada. Assim tem-se a *imagerie* do Natal, da Páscoa etc.

nesse campo e, conseqüentemente, os trajes que desenha não se assemelham em sua força motriz com os feitos pelos Bertelli.

Pinelli e François Debret com o colega Hyppolite Le Bas publicaram no mesmo ano, como já apresentado no 2º capítulo.

As pranchas de Pinelli são extremamente narrativas, sendo que os trajes, diferenciados em cada cena e personagem, não são o ponto central da composição e sim os costumes ditos italianos. Seu traço é leve, cuidadoso e há muito movimento, contexto e volumes. Com certa ligação às ideias de Minardi, a composição de Pinelli construída em água-forte, com hachuras, é primorosa.

Fig. 44 – Bartolomeo Pinelli. *Li Piferari in Roma – Costume del Regno di Napoli*, em *Raccolta di costumi pittoreschi incisi all'acqua forte da Bartolomeo Pinelli*, 1809. Gravura em metal, 29 x 41 cm



Fonte: Gallica, BNF, 2020⁶⁵.

O estudo de trajes de Debret, por sua vez, possui traços mais simples e, ainda assim, cuidado na representação do panejamento, sendo possível a percepção de leveza, movimento, pregas e camadas dos tecidos. As cores são bem vividas e contrastantes, criando representações chamativas ao olhar. Não possui ambientação detalhada e o maior foco são as figuras femininas, que carregam, como traços gerais: lenços, gorros ou panos cobrindo a cabeça e caindo, em muitas figuras, sobre as costas, ganhando destaque na parte de trás, ao lado de cabelos adornados com tranças. Nas fisionomias detalhadas observam-se brincos

65 Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84471473/f33.item>>. Acesso em 19/10/2020.

e colares. Nos trajes são empregados panejamentos representando tecidos estampados e bem coloridos, inclusive com bainhas coloridas e adornadas, saias na panturrilha ou quase tocando o chão e com pouco volume, aventais, corpetes dos vestidos com amarrações laterais e decotes quadrados baixos, sendo cobertos pela camisa interna, sempre de cor clara – branca, contrastando com as cores fortes e variadas do restante do traje. Ainda, mangas “soltas” do vestido, amarradas por tiras ao corpete, sapatos, variando entre sapatilhas baixas e sapatos com saltos pequenos, detalhes de roupas com tiras e laços são alguns dos outros aspectos observados nas figuras femininas.

Com relação às representações masculinas, percebe-se uma predominância em sapatos baixos com fivelas, calções até os joelhos, amarrados por tiras e acompanhados por meias, em geral mais claras que o calção, jaquetas e casacos na altura da cintura ou quadris e camisa interna. Nas cabeças há chapéus, variando entre rasos e altos, a maioria sem barba e com cabelos nos ombros; e poucas figuras com cabelos mais curtos, barba e costeletas.

Sabe-se que tais desenhos de François Debret foram publicados em fascículos, num jornal francês e, logo, entende-se o apelo comercial que os desenhos ricamente compostos deveriam ter.

Os trajes compostos pelos desenhos de Carle Vernet têm outros aspectos a destacar. Os de trajes de Vernet apresentam estudo de panejamento bem realístico, sendo perceptível textura, movimentação e dinamicidade dos materiais aos personagens. Estes, por sua vez, apresentam vivacidade em suas representações e demonstram certas emoções e expressões perceptíveis que ecoam as frases que acompanham as legendas e que fazem parte da tradição de publicações de “Gritos de Paris”⁶⁶. É interessante lembrar que tal estudo demonstra trabalhadores de Paris, vendendo nas ruas seus produtos e serviços, estando, dessa forma, sempre acompanhados de objetos que enfatizam a ocupação profissional caracterizada. Dentre a personificação do tipo de trabalhador, estão as roupas, representadas repletas de remendos, furos, tecidos velhos e desgastados, além de, em muitos casos, bainhas rasgadas e desgastadas. Dentre as representações femininas, percebe-se a predominância de gorros em forma de capuzes e panos cobrindo a cabeça, com cabelos divididos ao meio com cachinhos laterais. Fichus e xales cobrem o pescoço, bem como casacos curtos. Em alguns casos, golas enfeitadas e corpetes com decotes baixos e quadrados, cobertos pelas camisas internas, dão as formas das demais partes do tronco superior. Na cobertura de pernas, as saias 7/8 e com pouco volume, cintura com marcação alta e aventais são frequentes e, ainda, meias e sapatos baixos. No panejamento, foi usado insistentemente as cores azul e vermelho, além de amplo uso de listras, tecidos estampados e

66 Ver a respeito 2º capítulo, item 2.1.2 – Ilustradores de trajes do século XIX.

coloridos, contrastando com o branco das camisas e aventais, o que tem um teor patriótico francês próprio do começo do século XIX na França.

Com relação às representações masculinas, percebe-se uma predominância de chapéus, variando entre gorros, bonés de pala e cartolas. No tronco, foram representados coletes e casacos, variando entre a cintura alta e até o joelho. Camisas internas brancas contrastam com peças mais externas. Algumas casacas aparecem com a própria marcação de cintura alta e falda comprida. Gravatas, guarda-pó e aventais também são visualizados. Na parte inferior observam-se culotes com amarrações nos joelhos, em geral com cintura alta, acompanhados com meias ou calças folgadas, tocando o peito do pé. Sapatos baixos de cores mais sóbrias estão presentes, variando, principalmente, entre tons de marrom, preto, cinza e azul. As figuras possuem, em geral, barbas aparadas e costeletas.

Gavarni evidencia, por sua vez, cuidado com a representação mais dinâmica dos tipos sociais, sendo perceptíveis emoções e expressões significativas nas figuras. O panejamento é fluido e bem realístico, apesar de o artista não seguir técnicas de representação acadêmica. Seus desenhos possuem linhas bem marcadas e bom jogo de luz e sombra. As faces das figuras possuem traços suavizados e esfumados, criando representações de forte narratividade visual. É interessante reforçar o fato de que, dentre as representações de Gavarni, existe uma diferença significativa entre os traços produzidos nas representações da elite e da classe trabalhadora, principalmente, no que diz respeito à composição dos trajes: para a elite, busca uma atualidade de moda, enquanto para o outro grupo, uma proposital desatualização. Algo muito próprio de um desenhista colaborador das revistas de moda da época⁶⁷.

Com relação aos trajes nas representações femininas, percebem-se, predominantemente, gorros e lenços para cobrir a cabeça e para mulheres de elite, capuzes com fecho em laço abaixo do queixo, cabelo dividido ao meio, bem engomado e, em figuras jovens, cachos na parte frontal. Na cobertura de tronco, como no caso de Vernet, os mesmos elementos: *fichus*, xales, mantos e peliças para cobrir o corpo, lenços de pescoço, que formam um laço e contrastam com as cores claras dos vestidos, os quais trazem decotes do tipo fechado ou canoa, cintura baixa, variando entre forma V e reta. Mangas mais amplas estão presentes e há ênfase no material têxtil, em detrimento dos excessos de enfeites e adereços, vistos nos trabalhos de Vernet. As cores claras predominam nos vestidos, como as tendências de moda difundidas pelas revistas do período. As saias foram desenhadas amplas, com volume e até o chão nas figuras abastadas, enquanto

67 Como mencionado no segundo capítulo (item 2.1.2), são alguns dos periódicos da época: *La Mode*, criada em 1830, por Émile de Girardin e seu próprio *Journal de Gens du Monde*, de 1834.

as trabalhadoras têm saias mais simples, sem volume e que não tocam o chão, acompanhadas de avental.

Com relação à representação masculina, há, para a elite, acompanhada de suas “damas”, traços que evidenciam a noção da “sobriedade” burguesa, difundida, por outros meios de ilustrações e domesticações, ao mundo moderno (ORTIZ, 1991), como as cores escuras, predominância do preto em contraste com cores mais claras presentes em detalhes, como na camisa, geralmente branca, com gola alta e virada para cima e calças, a maioria desenhada com cintura alta e folgada, indo até o peito do pé.

Os chapéus, tipo cartola, estão nas cabeças das figuras de elite, enquanto, gorros, chapéus comuns e bonés de pala nas do “povo”. No pescoço, são representadas gravatas variadas, em cores escuras, contrastando com o branco das camisas; bengalas e guarda-chuvas, presença de relógios de alibairas por suas correntes desenhadas, acompanhando sapatos baixos. Nos rostos das figuras masculinas, predominam as barbas curtas ou o rosto limpo, bigodes e costeletas nos “homens de classe”, enquanto as barbas maiores ou desordenadas estão nas figuras populares, acompanhadas de guarda-pós e avental para classes menos abastadas.

No outro trabalho de Gavarni inventariado, que consistiu em sua produção no interior da França, em 1829, na região de onde tirou seu nome artístico, os trajes compostos são bem distintos e tinham como público-alvo aquela clientela que também comprou os encartes de trajes italianos produzidos por Debret e Le Bas. Naquela época, o pintor era, ainda, eivado dos ímpetos da juventude e do romantismo. Mas no trabalho *Oeuvres nouvelles: Par-ci par là: Physionomies parisiennes*, de 1840, o ímpeto que o movia era da crítica social e do realismo artístico, trazido da sua temporada na Inglaterra⁶⁸.

O estudo de traje de Gavarni se filia às narrativas da tradição e, logo, seu desenho reverbera aquele estilo. Os trajes contêm cuidadosa representação de texturas e estampas. Todas as pranchas possuem ambientação cuidadosa. Dentre as representações femininas, destacam-se sapatos baixos com fivelas ou outros adereços em contraste com barras de saias mais curtas. As saias possuem bastante caimento e, muitas vezes, acompanhadas por anáguas coloridas. É comum o uso de aventais em diversas cores e, como cobertura de tronco, destaca-se o uso da camisa branca, fichus e lenços cobrindo a região do colo, corpetes marcados, pequenas jaquetas, casacos e mantos. Todas elas possuem coberturas de cabeça, seja por toucas mais simples ou por tecidos mais encorpados. Em geral, as figuras femininas carregam objetos que as associam ao ambiente doméstico, como panos e o fuso de fiar. As cores são vistosas, sendo representadas vestimentas bem coloridas, com destaque para o uso do azul, roxo e vermelho.

68 Ver Capítulo 2 (item 2.1.2), especialmente, LANDRE, 1912, p. 118.

As figuras masculinas trazem algum tipo de chapéu, entre eles, gorros mais simples, chapéu tricórnio, mais achatado ou com abas largas. Como cobertura de tronco, destaca-se o uso de coletes em diversas cores, camisa simples branca, guarda-pó, casacos, mantos e sobretudos, além de lenços no pescoço. Nas pernas trazem calções até o joelho ou pouco abaixo, acompanhados de meias altas brancas ou coloridas, calçados baixos, representados em couro, variando entre sapato e bota, com fivelas ou outros adereços. A maioria das figuras porta bastões e bengalas como pastores, agricultores e peregrinos e, as cores de suas vestimentas, em geral, variam entre tons terrosos e tons mais sóbrios, como branco, preto e cinza, com poucos detalhes coloridos, como o vermelho.

Considerando, enfim, o que se observou no conteúdo material e pictórico entre as 104 pranchas de Meirelles e as outras 1.733 pranchas, que percorrem os 358 anos entre o trabalho de Israel van Meckenem e o de Meirelles de 1853, comparativamente, pode-se dizer que:

- a. Dentre os 20 artistas e as produções analisadas, somente o trabalho de Gavami de 1840 dialogou com as tendências de moda⁶⁹, ou seja, com o que era disponibilizado por meios de comunicação da época como o que havia de mais recente e distinto a ser utilizado. O fato de sua obra se colocar mais nitidamente no diapasão da crítica social, as figuras foram desenhadas como evidências e denúncias do mundo social de sua época.
- b. Os trajes foram desenvolvidos considerando o corpo na sua composição completa: cabeça, tronco e membros e peças desenhadas para cada uma dessas partes, servindo de estrutura para a figura humana. Ao multiplicar essa forma de representação do humano a partir de sua vestimenta, acrescenta-se no humanismo Moderno e Ocidental a proeminência do corpo vestido. Enquanto musas, deusas, ninfas e heróis mitológicos povoam as composições em cavalete das "artes maiores", as composições de salão, do mercado editorial, condiciona o corpo humano ordinário a sua condição de corpo vestido. Com pouca frequência se observam partes desnudas, às vezes as mãos, um pouco de cabeças sem cobertura ou outros elementos e, na mesma exequitude, os pés. A nudez dessa extremidade é representada associada à condição social desvalida.
- c. Da mesma forma que os "estudos de trajes" realizam a "mística" da existência do sujeito moderno pelo corpo vestido, esse corpo é vestido e sexuado. Todas as figuras, exceto as figuras representando povos do Oriente, Africa

69 Essa questão é passível de muita polêmica por quem não é especialista nos conceitos associados ao sistema de moda. Pois, ao afirmar que a obra de 1840 de Gavami dialoga com a tendência de moda, entende-se que há autonomia entre as duas formas de apresentação de trajes. No caso dos artistas mais antigos poderia se entender que seus trabalhos serviam como uma forma de difundir modos de vestir de uma região para outra, de um grupo social para o outro, porém, devido a sua própria temporalidade e ritmo, não seria o caso de supor que eles dialogassem ou mesmo propusessem uma tendência de moda.

ou Américas, cuja natureza “selvagem” é evidenciada pela abstração do tecido, são “pacificamente” instaladas na sua condição de gênero, não pelos mesmos cânones do século XIX, todavia de maneira enfática por relações de proporção e apresentação que, na análise acima, fez-se pela fácil discriminação do que seria o traje feminino e o masculino.

- d. Há, nas representações dos trajes, uma polarização: num extremo, os associados às classes altas da sociedade ou elites de cada época e, no outro, o trabalhador, sujeito comum e típico de uma determinada região, cuja “tipicidade” foi forjada historicamente, também, por esses desenhos. Os objetos associados a cada representação de condição social polarizam ícones de trabalho versus ícones de lazer ou luxo, como leques e espadas.

Buscando dar um final a esse subtítulo, recupera-se a metáfora do quebra-cabeça, citada no início, e pode-se dizer que foi operada a remontagem, como bem se veem nos itens elencados há pouco e os outros presentes no final do item 6.2.1. E sobraram muitos montes ainda de localização indefinida nesse puzzle. Para-se contente: pelo menos, os cantos foram postos em seus devidos lugares e, aqui e acolá, algumas figuras se mostram mais definidas. Para, então, não deixar sem lugar mais uns parzinhos de peças, salienta-se:

- a. Gavarni em sua obra de 1829 e os demais artistas produziram seus trabalhos mediados por diferentes fatores, porém circularam entre⁷⁰ propulsões inventariantes do mundo (Saint-Dieu, Le Clerc, Jost Ammam, Pinelli), fantásticas (Durer, Vecellio, Guérard), meramente comerciais (Ferdinando e Pietro Bertelli, Debret e Le Bas) e, ainda as que tinham uma preocupação artística, como de compor repertórios para si (Watteau e Meirelles).
- b. Todos os artistas, salvo Meirelles e Watteau, parcialmente, fizeram circular suas composições a partir da reprodução por gravuras e daí a pouca presença da cor, tão marcante na produção de Meirelles.
- c. Dezenove artistas visaram direta e imediatamente, a alguma forma de remuneração por seu trabalho.
- d. Nesse intuito comercial, com mais frequência, assinaram suas obras e compuseram legendas que potencializavam as narrativas visuais que desejavam fossem lidas.
- e. O traje dito italiano está presente em alguns trabalhos (07), porém, só no século XIX foi recorrente, como discutido no subtítulo anterior, quadro 21. Por outro lado, a condição social e as profissões com suas características

⁷⁰ Entre parêntese se citam os artistas, cuja produção se deduz ter sobressaído no aspecto delimitado, mas como afirmado, todos circularam entre tais propulsões.

foram temas obstinados na constituição dos trajes e, mesmo os desenhos chamados italianos, foram subordinados a essa caracterização.

- f. Ainda, os ditos trajes italianos poderiam se passar por outros de qualquer região europeia campesina ou de um trabalhador urbano pobre, como os trabalhos de Gavarni, de 1829, e de Vernet "Grito de Paris", exemplificam ao serem observados ao lado das aquarelas de Debret ou Meirelles.

Fig. 45: Pranchas das obras de Gavarni (1829), Debret e Le Bas (1809) e Vernet (1815)



Fonte: Gallica, BNF⁷¹. Diagramação Benetti Design, 2020.

Ainda é dia, a luz que vem da janela convida a olhar com atenção os últimos indícios de uma mímica acentuada, quase patética ou seria patológica?

6.3 Move-se o olhar, desmonta-se o ângulo, o sentido se vê

Chega-se à busca da "mímica pateticamente acentuada", a fim de desarticular a "calmaria classicamente idealizadora" (WARBURG, Op. Cit.) que relacionam o trabalho de Meirelles, tanto aos seus antecessores, como às imagens de moda da atualidade.

⁷¹ Disponíveis em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10572699x.r=gavarni%20bigorre?rk=257512;0>> <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6500267r/f10.item.r=Costumes%20italiens%20dessin%C3%A9s%20%C3%A0%20Rome%20en%201807>> <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507321v/f12.item.r=Cris%20de%20Paris%20%5Bestampe%5D%20%20par%20Carle%20Vernet>>. Acessos em: 19/10/2020

O que se segue é um ensaio visual, muito mais que um atlas mnemosyne, pois se tem consciência da limitação e precariedade da proposta. Necessário se fazem mais estudos e investigações para que essa proposta amadureça. Mesmo assim, julga-se importante ela se colocar neste livro, por evidenciar as intermitências dos tempos, as sobrevivências das formas e como as relações discursivas se espriam fertilmente por onde nem mesmo se imagina.

De um lado os antigos, alguns muito, outros menos, cada um com suas coleções de trajes e, do outro, o sistema de moda, engendrado e difundido a partir da Alta Costura e da forte industrialização da confecção do vestuário, bem como de todas as intensas articulações midiáticas que têm como marco de fundação o lançamento da Maison Worth em 1858, na mesma Paris que recebeu o jovem Victor Meirelles no ano anterior. Esse sistema moderno de moda se estendeu numa maneira de funcionamento próprio até o começo da segunda metade do século XX, quando as juventudes e demais revoluções culturais e sociais, como denomina Eric Hobsbawm (1995), inauguraram uma nova etapa de produção da aparência contida do valor de moda.

Quase como um “jogo do bicho” as datas coincidem não apenas entre Meirelles e Worth, mas também com a própria periodicidade trabalhada em minha tese de doutorado, que se ocupou dos anos de forte modernização da capital catarinense e da fronteira entre um modelo moderno do sistema de moda para outro, o da “moda aberta” (LIPOVETSKY, 1989). Há 20 anos começava o doutorado para estudar as imagens de moda dos anos 1950 e 1960, e questionar o regime das aparências e sua validade nas instâncias discursivas das estratégias do poder. Há 5 anos estudo as pranchas de Victor Meirelles e com ele, mesmo sem ter a intenção, a atual pesquisa foi novamente se instalar na fronteira entre um modelo antigo do sistema de moda e o que se inaugurou com a “fase burocrática e monocéfala da Alta Costura” (idem). Tudo então se encadeia? Como saber? Na dúvida joga-se no milhar do gato e do jacaré⁷².

Sorte à parte, cabe esclarecer, então, que as condições de composição da imagem do traje nos 4 séculos estudados, em busca do *páthos* possível, serão discutidas, remontando às imagens pesquisadas e analisadas na tese de doutoramento (2005).

Como discutido no estudo quantitativo dos quadros 18 a 23, apesar da distância temporal entre os trabalhos e artistas, não se identificou uma ruptura na composição da imagem que constitui os estudos de trajes. Se as motivações se alteraram nos extremos, século XV e XIX, se os propósitos ideológicos foram do exótico para o típico, isso não se manifestou numa dicotomia entre a representação do passado mais longínquo ao do presente de Meirelles.

72 “Vai quê!” Para saber mais: <<https://br.doctorlotto.com/dicas/tabela-do-jogo-do-bicho/>>. Acesso em: 17/10/2020.

Há uma mímica patética da estrutura corporal que serve para expor o traje: eixo vertical, vista de $\frac{3}{4}$ ou lateral, corpo proporcional e sem marcas da velhice ou juventude e, ainda, pouca narratividade expressa além do traje, isto é, pouca preocupação com a ambiência, enquanto, na mesma dimensão da composição, forte presença de objetos associados ao traje. Conjuntamente, há predominância da figura masculina em detrimento da feminina, o que se entendeu mediante a defasagem entre os estudos de trajes e o sistema de moda moderno, a tal “moda de 100 anos”.

Ainda, nesse “padrão” constituído em régua, deve-se acrescentar a condição geral do traje: no caso feminino, constituído ao longo de todas as obras com a opção do preenchimento completo da estrutura corporal, da cabeça aos pés, sem deixar de associar, a cada figura feminina, acessórios que insistissem na domesticidade do sujeito social, aos cuidados decorativos, ao âmbito do privado muito mais do que do público. Quando houve variação ela se associou à condição social que se tornava mais relevante para a representação.

Nesse propósito de buscar esse *páthos*, mediante o apelo do aqui e agora, selecionou-se, de cada artista analisado, uma figura posicionada no eixo vertical, com rotação, “adulta”, numa composição sem ambiência, com objeto e de condicionamento feminino na representação, tendo em vista que o sistema de moda dos anos 1950 e 1960 ainda dava predominância ao público desse gênero. Da mesma forma, o traje completo e detalhado, volumoso e rebuscado contou na seleção das imagens que compõem os painéis abaixo.

Da predominância de um modelo de composição da imagem do traje, vai-se em busca de um gestual, dos detalhes apercebidos que, mesmo sem serem vistos, tomam-se sentidos.

Dentre os critérios estabelecidos, nem todos os artistas os contemplaram diretamente, especialmente em duas variantes, figura isolada e sem ambiência. Assim sendo, algumas imagens contam com ambiência e mais de uma figura, porém há, ainda, uma obra incluída por apresentar os principais aspectos: verticalidade, rotação, representação do corpo adulto e feminino.

Fig 46: Montagem artistas dos séculos XV ao XVII (painel 1)

Israel van Meckenem (9)



Albrecht Dürer (10)



Enea Vico (11)



Jost Amman (12)



Ferdinando Bertelli (13)



Hans Weigel (14)



Abraham de Bruyn (15)



Pietro Bertelli (16)



Cesare Vecellio (17)



Abraham Bosse (18)



Fonte:⁷³ Art Institute of Chicago, Gallica, BNF e Numelyo. Diagramação Benetti Design, 2020.

Dentre os artistas deste primeiro painel não houve escassez de opções dentro do critério estabelecido. Todavia, nos casos de Israel van Meckenen, de Albrecht Dürer e Jost Amman, houve sempre presença das ambiências elaboradas, como de cenas com duas figuras, produzindo narratividade visual mais densa. Logo, a seleção, nesses casos, foi condicionada aos critérios da verticalidade, rotação e representação do feminino, como explicado acima. As pranchas de Amman, por se tratar de representações de profissões, as figuras femininas aparecem na posição vertical em 2 ocasiões, como clientes e como trabalhadoras, 3 estão sentadas, realizando alguma tarefa subalterna. Em Abraham de Bruyn também não há pranchas com figuras femininas individuais. O artista belga dedicou-se com afinco a compor um vasto livro de trajes, e suas pranchas aproveitam ao máximo a representação da diversidade existente, inclusive, algumas vezes, mostrando o mesmo traje de vários ângulos, havendo pranchas com até 13 figuras, organizadas em duas linhas.

Os demais artistas têm um padrão de composição muito semelhante entre si e facilmente atenderam aos critérios estabelecidos.

Contemplando as dez pranchas que compõem o 1º painel, têm-se diante dos olhos 13 figuras femininas. A rotação delas, no eixo vertical que ocupam, se faz sete vezes para a direita e cinco para a esquerda do espectador. Os rostos estão

73 (1) Israel van Meckenen. *The Churchgoers*, c. 1495. Gravura em papel marfim, 16,1 x 11,1 cm. (2) Albrecht Dürer. *Le paysan et sa femme*, 1497. Gravura em metal, 10,8 x 7,6 cm. (3) Enea Vico. *Galla Serva Seu Flandren*, 1558. Gravura em metal, 15 x 9,3 cm. (4) Jost Amman. *Le fabricant de lanternes*, 1568. Xilogravura, 7,8 x 6 cm. (5) Ferdinando Bertelli. Prancha 53, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti*, 1569. Gravura em metal, 15,0 x 10,5 cm. (6) Hans Weigel. *Ivvenis Galla Nobilis*, 1577. Xilogravura, 22 cm x 18 cm. (7) Abraham de Bruyn. Prancha 08, obra *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus*, 1581. Gravura em metal, 28 cm x 38 cm. (8) Pietro Bertelli. *Nobilis Matrona Montuana*, 1589- 1596. Gravura em metal, 17,2 cm x 11,9 cm. (9) Cesare Vecellio. *Gentildonne la Qvaresima*, 1590. Xilogravura, 16,7 x 12,5 cm. (10) Abraham Bosse. *Jeune femme voilée, tenant un éventail à la main, se dirige vers la gauche*, 1629-1630. Gravura em metal, 14 x 9,7 cm. Todas as fontes veja QRC.

desenhados quase sempre para a mesma direção do tronco, salvo a de Bosse que tem a fisionomia voltada para frente, em direção ao observador.

Em todas as cabeças, há coberturas como véus, chapéus, arranjos e penteados elaborados. Todos os troncos estão cobertos até o chão, com volume e sobreposições, que indicam texturas diferentes e decorações variadas. Em apenas três casos, os pés foram desenhados para além das amplas saias. E os membros superiores, braços e mãos, em todos os casos estão cobertos, havendo mangas mais largas, em menor quantidade, e com volumes ao alto e parte mais lisa a partir do cotovelo, em dez figuras. A variedade de mangas observadas acompanha a variedade de gestos com os braços e mãos. Nenhum braço se encontra estendido ao longo do corpo sem flexão. Com relação aos Bertelli, Weigel e Bosse, as respectivas figuras têm um braço mais estendido, mesmo assim, um pouco levantado e outro dobrado segurando um objeto ou parte do avental. Todas as demais figuras têm braços que se dobram até a altura da cintura, seja segurando as próprias mãos (3) ou objetos: um longo terço, parte do avental (2), cestos (2), flor (1) e penachos (3).

Em relação aos membros inferiores, a despeito das amplas saias, o movimento dos pés imaginado enseja o panejamento executado. Há três interessantes movimentações das pernas que dão dinamicidade às figuras de Ferdinando Bertelli, Vecellio e Bosse. Enquanto a de Pietro Bertelli reclinava as costas para trás, a figura de Enea, com a mão na cintura, mostra um pé em ponta atrás.

A de Vecellio é a de postura mais interessante, com a perna esquerda um passo à frente, mão na altura dos quadris, e o corpo um pouco inclinado para trás. A vestimenta é escura, o que representa um tanto de ousadia e atualidade, ao olhar de hoje.

Logo, não obstante a distância temporal e cultural, na medida em que os trabalhos analisados para os primeiros séculos dos tempos modernos se vinculam a uma proposição do exótico e do enciclopédico, as representações dos trajes femininos com seus acessórios e composições reverberam: a domesticidade manifestada nos olhares transversais, nos aventais, cestos e flor; o recato e a delicadeza no desvio dos olhares, na flexão dos braços, no segurar dos aventais e das próprias mãos e o cuidado com o equilíbrio pronunciado na proporção das figuras, na composição completa e no porte das peças sobrepostas. Sem embargo, ainda se pode acrescentar, há uma ousadia e independência na maioria das imagens: o pé em ponta de Enea, a perspectiva do desenho de Ferdinando Bertelli, a inclinação de Pietro, a perna avançada de Vecellio e o ritmo do caminhar de Bosse. Distinto das figuras de Israel, Dürer e Amman, as demais são um misto de obediência e liberdade.

Especial atenção se faz à expressão da mão. Constituída de traços tão pequenos e leves que quase não se dá a ver, pois se manifesta muito mais no

feito que produz sobre o avental que é encolhido, no penacho segurado, na propensão de encontrar uma mão na sequência dos braços dobrados. A mão evidente aparece apenas na imagem de Pietro Bertelli: grande e não muito bem desenhada com seus dedos abertos.

Continua-se em busca de nexos.

Fig. 47: Montagem artistas do Século XVII ao XVIII (painel 2)

Jean Dieu de Saint-Jean (19)



Sébastien Le Clerc (20)



Robert Bonnard (21)



Nicolas Guerard (22)



Antoine Watteau (23)



Fonte⁷⁴: Gallica, BNF. Diagramação Benetti Design, 2020.

74 (1) Jean Dieu de Saint-Jean. *Dame se promenant a la campagne*, c. 1670. Gravura em metal, 29 x 19 cm. (2) Sébastien Le Clerc. *Jeune Femme debout coiffée d'une fontange, marchant vers la gauche*, 1685. Gravura em metal, 12 x 7 cm. (3) Robert Bonnard. *Habit de ville*, 1675. Gravura em metal, c. 27 cm. (4) Nicolas Guerard. *Mode bourgeoise. - Tout ce qui reluit n'est pas or*, c. 1690. Gravura em metal, 26,6 cm x 18,4 cm. (5) Antoine Watteau. *Femme debout, vue de profil et tournée vers la gauche, coiffée d'une toque, le coude droit appuyé sur un socle*, 1726. Água forte, 32,4 x 21,4 cm. Todas as fontes podem ser conferidas em QRC.

Os cinco artistas do painel acima não ofereceram qualquer dificuldade em selecionar uma imagem no padrão estabelecido. A dificuldade esteve em escolher uma dentre tantas na vasta produção do século XVIII. Dentre Saint-Jean, Le Clerc, Bonnard, Guerard e Watteau, apenas este último tinha uma coleção mais diferenciada internamente, enquanto os outros produziram séries de imagens muito semelhantes, variando no quesito traje, mas não na composição em geral.

A ambiência está ricamente construída para as pranchas de Bonnard e Guerard, cujo meio urbano é bem caracterizado. Nesse aspecto, todas as pranchas marcam importante diferença com as anteriores. Não é o exótico a temática dos trajes em si, mas o serviço que presta ao difundir novas maneiras de se vestir, no contexto do século XVI ao XVIII. Cabe, inclusive, acrescentar à interpretação das pranchas desse painel a questão do surgimento dos primeiros meios de difusão de tendências de moda ou de modas, como *Mercurie Galant*, o que revolucionou a produção das imagens com trajes, conforme já trazido no primeiro subtítulo por meio de Laura Ferrazza de Lima (2018). Tendo em vista as importantes considerações da pesquisadora, os sentidos de pouca mobilidade das figuras se justificam.

Observam-se cinco figuras femininas, sendo três posicionadas de perfil voltado para a esquerda e duas para a direita. No caso das que tem rotação para o lado direito, o perfil delas é de 90°, enquanto nas voltadas à esquerda, apenas a de Le Clerc está assim. A figura de Watteau está quase de costas enquanto a de Saint-Jean inversamente, quase em posição frontal.

O que mais se diferencia em relação às figuras do painel anterior é que quatro delas têm o rosto voltado para o observador e o olhar elaborado para essa conexão. Somente a de Watteau, cuja rotação quase alcançou o dorso da figura, o rosto e o olhar não se manifestam. Na cobertura da cabeça e de tronco, como anteriormente, as figuras trazem diferentes chapéus, *fontanges*, véus transparentes e laçarotes. Os vestidos são cheios de elementos, sobressaias, enormes laços e capas. Exclusivamente a figura de Saint-Jean mostra-se menos volumosa e sem tantas sobreposições. Nesta, também parte do colo e dos braços se mostram desnudos. Nas de Le Clerc e de Bonnard os braços, do cotovelo ao punho, igualmente, estão à mostra. As mangas mais curtas, volumosas no alto e cobertas por capas e pelerines contrastam com a nudez do antebraço. As mangas são largas, franzidas e com diversos apliques.

Os braços, novamente, mostram-se flexionados e, as mãos, sempre segurando algo: um bastão e uma sobrinha, um leque, uma flâmula, as sobressaias (2), o xale. Nenhuma figura tem a mão à cintura. Os pés se mostram ligeiramente na figura de Saint-Jean, Bonnard e, evidentemente, na de Guerard, cuja volumosa saia é elevada com a mão direita da figura. Nos minúsculos pés desenhados há meia decorada e uma *mule* igualmente com aplicações de bordados e pelos

nas bordas. Esta figura cheia de legendas em francês que explicam diferentes elementos, como “modo de fazer ver as meias de seda e a cinta liga com franjas de ouro” está anotada abaixo dos pés da figura que mostra seu calçado e meia. Há outras frases que são uma sátira aos costumes burgueses do consumo exacerbado, como “uma bela aparência sustenta o crédito”, na bandeirola que a figura traz na mão esquerda.

Em todos os casos, o panejamento construído para as saias não sugerem um movimento, há muito mais o estático do que o dinâmico nas imagens, salvo a de Saint-Jean cuja elevação do laçarote junto ao chapéu sugere a representação do vento que, igualmente, se manifesta na parte inferior do vestido, em que a calda da saia está projetada para trás.

Novamente, pode-se atentar para o efeito visual da representação dos trajes, no que diz respeito aos franzidos e volumes. Independente da noção estática das figuras, os tecidos representados são os mais volumosos de todas as pranchas selecionadas antes e adiante. Todos os vestidos têm caldas que se arrastam ou exigiram a suspensão para “mostrar” as meias de seda, como Guérard fez questão de frisar. A persistência desses franzidos e drapeados no baixo ventre, com maior ou menor fluidez, pode ser entendida como a manifestação das ninfas? Quem souber, pode responder.

Enfim, esse conjunto de figuras femininas expressa pouca domesticidade, a não ser na figura de Watteau que o posicionamento e a rotação da figura em direção ao fundo, leva a considerá-la introspectiva. Todas as outras manifestam circulação no espaço público. Por outro lado, há recato e delicadeza, pois os gestos das mãos e os objetos que portam relacionam as figuras ao universo da decoração e não do trabalho. O olhar direto ao espectador, que predomina nas figuras, sugere a independência ou liberdade consideradas no grupo anterior, porém a rigidez das figuras de Le Clerc, Bonnat e Guerard as destitui de uma aproximação por mimese. Watteau com seus traços singelos, como Saint-Jean, com a inclusão do “vento”, promovem uma empatia que não há nos demais desenhos.

Mais uma vez a mão tem seu próprio índice do feminino como no grupo anterior. Todas delicadas, quase imperceptíveis se fazem ver pelo complemento que seguram, assim como as fisionomias de traços delicados.

No próximo painel, dos artistas do século XIX, cujas pranchas se filiam mais ao rural do que ao urbano, os sentidos se distanciam?

Como fartamente foi apontado, os artistas analisados do século XIX apresentam rupturas em relação aos anteriores, na medida em que, imbuídos das proposições do Romantismo nacionalista, no caso de Pinelli, colocaram-se em busca do típico, do regional, da alma do povo, dos costumes vestimentares diversos daqueles que eram praticados no meio urbano e que no imaginário social se colocavam como autênticos, originais, preservados dos avanços dos tempos

modernos e, por isso, envoltos em curiosidades e apelos comerciais, inclusive. O trabalho de Gavarni de 1840 afasta-se um pouco dessas questões ideológicas e se aproxima com maior veemência do debate do Realismo e, ao invés do típico e regional do campo, foca-se no típico suburbano, popular e marginal das cidades, no caso Paris. Do ponto de vista pictórico, a despeito do revisto acima, facilmente encontrou-se na produção dos últimos cinco artistas as pranchas que atendiam a todos os critérios que servem de parâmetro para a reflexão sobre o *páthos* da representação do traje e do corpo que o veste.

São oito figuras observadas, pois em Pinelli todas as pranchas contêm cenas compostas para representar um momento de vivência campesina e, dentre tantas, escolheu-se a que tinha o menor número de figuras e que a representação feminina estava composta no eixo vertical e com alguma rotação de 3/4. Também foi fator de seleção dessa imagem de Pinelli o fato de a figura de n. 53 possuir uma legenda em italiano que diz "*Costume di Seanno – Provincia delle'Aquila*", diferente de muitas outras de seu álbum, cujo conteúdo da legenda remete à cena da existência campesina: "*Ciocciara che prega avanti la croce dove e stato ucciso di marito*".

Além da imagem de Pinelli que possui uma ambiência rica e narrativa visual que permite ao observador "ouvir a mulher com seu filho, que caminha, parar e indicar ao cavaleiro que pergunta a direção de algo". Apenas a de Gavarni de 1825/1829 possui mais elementos na cena pintada, cuja imagem central está encostada num muro em ruínas no campo. As de Vernet e Gavarni 1840 possuem alguns traços em torno das figuras que sugerem paredes, caminhos, comércio, muralhas e cidades ao longe. As demais contam apenas com manchas abaixo dos pés dos tipos femininos, representando o chão ou a sombra.

As figuras femininas estão divididas: 3 voltadas para a direita e outras 3 para a esquerda. A de Debret e Le Bas é que está em 90º, enquanto as demais possuem um giro parcial, colocando à mostra mais a frente do que o dorso do traje. Quatro das seis figuras possuem o rosto na mesma direção do tronco, com pequenas torções. As duas de Gavarni, ao contrário, têm o rosto na direção contrária, sendo que a de 1825 volta o rosto para a direita e a de 1840 para a esquerda do observador. Nessa proposição, dentre todas as figuras, apenas a de 1825 olha em direção a quem a aprecia. Essa troca de olhar impõe uma narrativa visual: enquanto ela descansa de seu caminhar encostando no muro, ela também se detém a conversar conosco.

Fig. 48: Montagem artistas do século XIX (painel 3)

Bartolomeo Pinelli (24)



François Debret e Hippolyte Le Bas (25)



Carle Vernet (26)



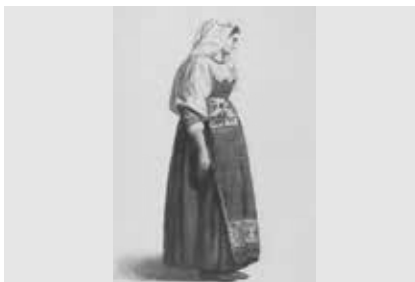
Gavarni (1825/29) (27)



Gavarni (1840) (28)



Victor Meirelles (29)



Fonte⁷⁵ : Gallica, BNF, e Coleção MVM/IBRAM/MT. Diagramação Benetti Design, 2020.

75 (1) Bartolomeo Pinelli. *Costume di Scanno – Provincia dell'Aquila*, 1809. Água Forte, 29 x 41 cm. (2) François Debret e Hippolyte Le Bas. *Femme d'osti (environs de Rome)*, 1809. Gravura em metal, 172 x 10 cm, 25,5 x 16,5 cm. (3) Carle Vernet. *Marchande de roses: Mesdames, des roses, achetez des roses*, 1815. Litografia colorida, 34,7cm x 25,1cm. (4) Paul Gavarni. France - *Bigorre - Costumbre de las mugeres* (sic) de Luz = *Jeune fille de Luz*, 1829. Litografia colorida, 29 cm x 22 cm. (5) Paul Gavarni. *La boulangère, "à des écus"*, 1840. Litografia, 42,5 x 29 cm. (6) Victor Meirelles de Lima. Estudo de traje, MVM 06. Aquarela sobre papel, 28,9 x 22,8 cm, c. 1854/1856. Todas as fontes e imagens em boa resolução se encontram no QRC.

Sem exceção, todas as cabeças estão cobertas com turbante (1), véus extensos e espessos (2), capuz (1) e chapéus de boneca (2). Em todos os casos, as manchas de cabelos escuros foram compostas e aparecem ligeiramente abaixo do toucado representado. No corpo, destaca-se a composição de diferentes peças para expressarem os trajes e somente na de Gavarni de 1840 que se observa uma peça única que está encoberta por uma longa capa. A presença dos aventais coloridos também se destaca, salvo nas figuras de Gavarni que não o possuem. Interessante notar, que nestas pranchas, as canelas foram mostradas pelas saias mais curtas. Na de Pinelli o pé está envolto em um calçado de solado baixo, que traz uma fivela em forma de flor, acompanhado de meia. A saia está na altura da panturrilha. As de Debret/Le Bas e Vernet, igualmente, têm as saias acima do solo, porém um pouco antes dos tornozelos. A de Meirelles não chega a encostar no chão, porém se finda em cima do calçado em forma de um sapato fechado escuro. O mesmo sapato escuro está nas outras figuras, porém em Vernet ele é num modelo de tamanco ou *mule* devido à ponta fina, e, na de Debret/Le Bas parece mais uma galocha, porém com salto. O sapato na figura de Gavarni de 1825 é preto, de solado baixo e sugere ser o tipo de sapato feito por um triângulo de couro, pois apenas a ponta se mostra cobrindo os pés, seguido de meia branca.

O traje italiano, fartamente descrito com suas sobreposições de saias, corpetes, peitilhos, *sopromaniches*, é observado com tudo isso nas figuras, salvo as de Gavarni. Mesmo na imagem de 1825, pode-se deduzir algum tipo de *corpetto* pela estrutura do peito, mas ele pintado no mesmo tom de azul se distingue dos demais decorados. Igualmente, não há a camisa branca com sua volumosa manga ou sobreposições nessas. Efetivamente, os anos reclusos nos Pirineus fez do olhar de Gavarni mais peculiar na representação de suas figuras campesinas ou típicas.

Todavia, ao se chegar aos braços e mãos a recorrência se faz com mais evidência. Todos os braços possuem uma pequena ou maior flexão. A figura escolhida de Meirelles tem o braço solto e levemente flexionado ao longo do corpo, as demais o flexionam com maior ângulo. A de Debret/Le Bas está com o braço estendido e parcialmente levantado, apontando para o chão; a de Pinelli segura a mão do menino de um lado e eleva o braço para frente e o alto; a de Vernet e as de Gavarni os têm dobrado na altura da cintura, uma por segurar a bandeja de flores, e as outras por segurarem suas mãos uma na outra junto com um galho (1825) ou apenas repousá-las nas abas da longa capa. Diferente do observado nos painéis anteriores, poucos objetos propriamente ditos estão nas mãos das figuras, contudo, novamente, as mãos se manifestam por gestos que significam a imagem, salvo no caso de Meirelles. Elas novamente têm sua dimensão de mímica patética posta a serviço da representação do corpo feminino vestido: são os dedos que apontam ao cavaleiro e ao chão, indicando também

uma direção; são as mãos que seguram a bandeja de flores, fonte de renda da jovem florista; as mãos que seguram o galho displicente num momento de passeio e, ainda, as mãos que reafirmam o gestual do cuidado consigo realizado pela longa capa que protege o traje e o corpo de olhares perscrutadores na vida pública.

O movimento dos pés, apesar de estar mais amostra do que antes, não são de grande expressividade. Em Pinelli há, criteriosamente, a representação da relação perna tronco, e a flexão em ponta do pé afastado para trás numa menção rigorosa da projeção anatômica do movimento representado. Debret/Le Bas é o que menos atenta para as normas atendidas por Pinelli, sendo as manchas das pernas acima do calçado somente feitas de dois retângulos, sem expressão. Em Vernet o cuidado é maior e exprime grande delicadeza na medida em que os pés e pernas à mostra se harmonizam na proporção do rosto e com a cor do peitilho que a florista porta. Os pés de Meirelles, por sua vez, são estáticos e sem expressão. E a última, que possui os pés à mostra, emite uma mensagem de jovialidade quando Gavarni os projetou cruzados um sobre o outro, enfatizando a leve reclinção do corpo sobre o muro que se compôs atrás. Mesmo o volume da saia é tocado por esse singelo movimento dos pés, fazendo “ver” o joelho que enfatiza o brilho do tecido que cobre a região.

Por último, diferente dos outros painéis, não se observam caldas nos vestidos, contudo permanece a presença de panos franzidos que se sobrepõem, salvo a figura de Vernet, bastante enxuta que, e mesmo assim, traz uma saia com listras verticais e no alto, ao pescoço, uma gola branca e volumosa. A figura de Gavarni de 1840, com sua longa capa e saia excessivamente longa e larga, é a que faz mais lembrar as composições de Watteau, contudo os véus fazem as vezes desses panos que, sobrepostos e volumosos, criam efeitos de desprendimento. Se antes, os corpos no baixo ventre traziam volumes drapeados com maior ou menor fluidez, nesse último painel esse efeito subiu para a cobertura de cabeça.

O painel, então, reverbera domesticidade por um viés: na mãe com a criança, nos aventais, nos olhares indiretos ao observador, contudo, com mais veemência, as seis figuras femininas localizam o feminino no espaço público e, se há recato pela cobertura do corpo que desnuda, apenas o rosto e as mãos ou no rosto inclinado e olhar baixo da figura de Meirelles, há independência na conversa com o cavaleiro, nos dedos que apontam, no comércio de flores, no olhar direto daquela que caminha no campo e mesmo na figura envolta em sua capa que circula.

Então, sintetizando a análise que investiga a possibilidade de uma persistência mímica e patética na constituição dessas figuras femininas que são suportes para a apresentação de um traje que em fusão com a própria estrutura corporal reafirmada, com a ambiência que a situa ou isola no tempo e espaço,

com os objetos que, associados, se tornam rótulos da condição social, de gênero e de lugar para as figuras – encontra-se um forte indício no gestual do braço e mão, do rosto e dos pés que atravessam o tempo, as poéticas particulares e os suportes para significar o traje como feminino, assim como o feminino como um gesto no mundo social. Indo um pouco mais, não seria o caso de qualquer feminino, mas o feminino empoderado pela novidade, da referência de seu próprio grupo social, de sua pertença ao lugar ou a determinados poderes. Daí essa reverberação da ousadia e independência combinada com a obediência e o recato, a delicadeza e a domesticidade com a liberdade.

Imagens do universo da moda francesa das décadas de 1950 a 1960, exibidas numa revista de grande circulação nacional no mesmo período, combinada com imagens de exaltação das Dez mais elegantes do Brasil por Ibrahim Sued⁷⁶ é para onde se faz o grande salto atrás desse *páthos*.

Apesar dos 100 anos entre Meirelles e a Revista O Cruzeiro, as fotografias de moda ou da elite ainda mostram com frequência corpos femininos posicionados com rotação, em posição vertical, com braços flexionados, trazem, de forma mais indireta, alguns objetos associados ao seu entorno. Nem todos têm uma ambiência, o que já diz de uma condição particular quando a técnica deixou de ser o desenho e passou à fotografia. Similarmente, as pernas estão deslocadas e, principalmente, como as figuras dos séculos XVII ao XVIII, todas as fotografadas olham a câmera.

Como já dito acima, todas as fotografias que compõem o painel foram discutidas e trabalhadas no doutorado, defendida em 2005 e que contribuíram para a sustentação da tese das relações entre poder e aparência num contexto de modernização. Elas foram selecionadas dentre a coleção de 127 imagens que compõem o corpo das ilustrações da tese, por conterem os critérios estabelecidos nos painéis anteriores: verticalidade da figura feminina, com rotação à direita ou à esquerda, com pouca ou nenhuma ambiência e ter objetos associados na composição. Após o escrutínio das imagens – descartando, de imediato muitas que nenhuma relação faziam com o universo da representação feminina – chegou-se as seis acima, que se subdividem em dois grupos: fotografias de difusão de produto de moda e fotografias de mulheres constituídas em padrões de elegância e beleza idealizados à época. Inúmeras poderiam entrar nessa seleção dada a recorrência dos critérios acima, quando o parâmetro foi ser uma fotografia de moda ou de mulher em traje.

⁷⁶ Aos leitores fica o convite para realizar a leitura da tese de doutoramento, especialmente capítulos 4 e 5 para compreender a complexidade do sistema de moda e do agenciamento da aparência no contexto brasileiro (SANT'ANNA, 2005 e 2014).

Fig. 49: Montagem fotografias de moda e da elite, século XX – 1953 - 1968



Fonte⁷⁷ : Acervo pessoal da autora, fotografias do original

Todas as fotos, publicadas na revista O Cruzeiro, manifestam a difusão de modelos de Alta Costura francesa e mulheres da elite brasileira e que, dentre uma lista de pessoas ricas e badaladas, foram escolhidas como as “dez mais elegantes”

77 (1) Modelo “Pequena elegância”, verão 1953. Fonte: O Cruzeiro, 23 maio 1953, p. 83. (2) Modelo de Alta Costura francesa, inverno 1956-57 de Germaine Lecomte. Fonte: O cruzeiro, 06 out. 1956. (2) Modelos de Alta Costura francesa, verão 1968. Fonte: O Cruzeiro, 06 abr. 1968, p.168. (3) Tereza Souza de Campos (4) Lourdes Catão. (5) Helena Matarazzo, 1964. Fonte: O Cruzeiro, 16 jan. 1965, pp.36 e 37. Todas as imagens em maior resolução encontram-se no QRC.

do ano de 1964, pelo colunista social Ibrahim Sued⁷⁸. Das seis figuras, quatro estão voltadas para direita e duas apenas para a esquerda. Inversamente, somente duas não têm ambiência, enquanto as outras 4 possuem ambiência detalhada: um detalhe de jardim, uma escadaria, salas requintadas.

As seis figuras apresentam os rostos voltados para o observador, a despeito de o corpo estar mais ou menos voltado para o lado, sendo que as imagens 1 e 2 têm o corpo em 90°. Mesmo olhando para o fotógrafo, apenas uma sorri e as demais mantêm um olhar sério e introspectivo sem mesmo esboçar certo entusiasmo.

Em relação à cobertura de cabeça, somente duas a trazem: um pequeno chapéu vermelho (1) e um lenço triangular (4). Todavia as demais possuem penteados, ou seja, o cabelo sem adereços visíveis foi escovado, enrolado e deixou de ter um aspecto totalmente natural. No corpo, conforme o enquadramento da fotografia, apenas uma tem um traje mais curto, em que a saia termina em cima dos joelhos. As demais portam um traje que encobrem as pernas ou essas não ficaram à mostra, no caso do vestido azul. Os trajes são de cor única, exceto a foto 2 em que o vestido possui uma gola branca extensa que, posta abaixo dos ombros, produz um efeito de manga. Ainda, o vestido da fotografia 3, vermelho em sua base, tem losangos dourados, o estampando de maneira simétrica. Se as pernas aparecem apenas numa imagem, os braços estão em três de maneira desnuda e, em outras duas, parcialmente cobertos, sendo que apenas um traje é de mangas longas. O colo prevalece coberto, estando à mostra apenas no vestido de alças e no de gola caída nos braços.

Apesar do século e o tanto que distanciam as imagens observadas no último painel daqueles anteriores, num movimento de síntese do efeito visual da representação dos trajes que se observa no painel, destacam-se os volumes das saias dos três modelos de Alta Costura. Como as demais figuras, o corpo é ajustado, espartilhado de alguma forma e a saia é volumosa, extensa.

Os trajes das Dez mais Elegantes, por sua vez, são sóbrios, em cores clássicas como o branco e reservadas como o tom rosa "tulipa"⁷⁹, sendo este, inclusive, portador de uma leve calda, o que pode ter justificado o posicionamento da fotografia de perfil. O casaco jogado sobre os ombros e o efeito da manga vazia, mesmo com pouco volume ainda produz efeito de sobreposição. Apenas o vestido de Helena Matarazzo, inclusive com suas alças e braços de fora, sugere mais leveza, desconstrução e certo descaso com a eleição das mais elegantes, o que, é invalidado com a tapeçaria requintada que reveste o chão de mármore e a

78 Ibrahim Sued (1924 – 1995) foi um jornalista, crítico e colunista social e apresentador de televisão brasileiro. Nascido no Rio de Janeiro em uma família pobre de imigrantes árabes, iniciou sua carreira na imprensa como repórter fotográfico em 1946. Em 1954, passou a trabalhar em "O Globo", onde permaneceu até falecer, em 1995. (SANT'ANNA, 2014)

79 Corresponderia no padrão Pantone à cor 177 C = FF808B.

parede ao fundo, assim como, o piano e candelabro de prata com suas *chandelles* reforçam toda a importância do momento e a fortuna da fotografada.

Enquanto a Alta Costura investia no volume requintado, as elegantes preferiram a sobriedade das linhas secas. Nesse quesito haveria de se cogitar as datas e como as tendências de moda entre 1953, 1956, 1968 destoam das que se difundiam em 1964. Mas isso foge do presente propósito.

Os pés aparecem com evidência apenas na mulher com saia Chanel, a senhora Lourdes Catão, casada com importante político catarinense. Nas três fotografias de moda, os calçados não estão à mostra e nas conhecidas Teresa Souza de Campos e Helena Matarazzo aparece a pequena ponta do *scarpin*⁸⁰ que acompanha a cor do vestido. Esses três pés à mostra evidenciam a postura das pernas que se deslocam um pouco à frente dando equilíbrio à postura, como Pinelli tão bem desenhou em sua figura.

Nenhum braço se encontra em repouso ao longo do corpo. Todos flexionados levam as mãos a algum apoio ou objeto. Tais apoios são entendidos como objetos na medida em que manifestam a proposição da fotografia. A modelo de 1953 traz as mãos enluvadas, estando uma no bolso esquerdo e outra sobre o encosto de poltrona rústica; a de 1956 segura, com firmeza, à frente as pontas dos laços que acompanham sua vasta gola caída nos ombros, usando luvas pretas e longas; a modelo de 1968 tem um braço à frente, com a mão apoiada na perna do lado esquerdo que está flexionada levemente, enquanto o outro braço está jogado para trás e as pontas de alguns dedos tocam a pequena mesa redonda dourada, sobre a qual alguns objetos se apresentam, inclusive, um castiçal com a vela acesa.

Tereza e Lourdes, compondo um verdadeiro ensaio fotográfico de moda, não mostram parte de um ambiente, mas apenas um fundo esverdeado ou preto que fazem contraste com suas roupas e, logo, não tocam objetos externos. Porém, Tereza segura firmemente as pontas de seu lenço feito do mesmo tecido do vestido, que é trazido sobre a cabeça, enquanto Lourdes, com o braço esquerdo cruzado, segura o cotovelo direito do braço elevado, tocando o rosto levemente com alguns dedos articulados. Por fim, Helena tem um braço estendido ao longo do corpo que pouco aparece e o outro flexionado e apoiado na ponta do piano, deixando a mão pender à frente com delicadeza.

80 *Scarpin* é um modelo de sapato de salto alto ou médio que cobre as laterais, frente e a parte posterior do pé, deixando apenas o "peito do pé" à mostra. Seus modelos possuem inúmeras variações, sendo que o salto fica, em geral, entre 4 a 10 cm (acima disso, são conhecidos como *stiletos*) e a parte frontal varia entre bico fino (mais conhecido), arredondado e quadrado, sendo produzido em diversos materiais e cores. A palavra *scarpin* deriva de *scarpino*, diminutivo da palavra italiana *scarpa*, a qual significa sapato. Apesar de suas origens não serem muito definidas, sua popularização se deu, principalmente, com a introdução do New Look por Christian Dior em 1947, após o período da Segunda Guerra Mundial. Disponível em: <<https://live.amaro.com/amaro-tips/scarpin>>. Acesso em: 20/10/2020.

O conjunto com suas fotografias de moda e da elite brasileira reverberam, de certa maneira, domesticidade quando três das ambiências se referem ao jardim e ao interior de uma casa muito requintada e bem decorada. O recato se mantém conservado na ausência de decotes profundos e, mesmo que haja pernas e braços a mostra, os trajes sofisticados não insinuam a existência dos seios. Da mesma forma os gestos comedidos fazem menção à obediência. Todavia em todos eles há um traço de contravenção. A figura mais “desobediente” é aquela que se põem na escada, estica as fitas decorativas de sua grande gola branca e olha com severidade o espectador. Ela está de passagem e não se mostra satisfeita com a fita decorativa. A mão no bolso da primeira figura tão obediente, descontrai assim como seu sorriso e sugere ação e juventude. O cabelo curto e a maquiagem elaborada da figura de 1968 também balançam o cenário dourado e vermelho que a contém. Por outro lado, as mulheres ricas e elegantes expressam um mistério artisticamente pensado por Tereza Campos que performatiza sua apresentação segurando o lenço sobre a cabeça como uma aldeã, enquanto Lourdes Catão faz ares de intelectual e mulher de negócios com seu *tailleur*, posse das pernas e especialmente com a mão ao rosto numa atitude de inquirição e a jovem Helena, com seu vestido de linhas singelas, de alças, reverbera em meio ao seu ambiente luxuoso a opção por se libertar de convenções mais rígidas que sua classe determinaria. Ousadia, liberdade e independência mais uma vez ecoam entre padrões limitadores do feminino, pois o traje exibido do feminino incorpora o apelo da novidade e da ruptura.

Isso posto, pode-se considerar que uma gestualidade se perpetuou ao longo desses quinhentos anos em que o traje se pôs como centro da exibição/composição desejada. Divulgando a última tendência de moda; emulando outros sujeitos sociais a uma aparência considerada ideal; construído uma visão sobre um mundo enciclopédico em descoberta pela Europa apaixonada pelo exótico; difundindo formas de vestir que a sociedade das cortes supunha revolucionar e, por fim, pondo-se a inventariar um modo de viver que, supostamente, deveria ser cultivado como berço e origem de toda a civilização que se metamorfoseava no solo europeu, a mímica patética do feminino se fez.

Com seus braços flexionados, com suas mãos pouco visíveis, mas sempre atuantes, cuja composição no eixo vertical e com rotação manifestaram a continuidade de produções de sentidos em que o feminino vestido se impôs como meio e fim da domesticidade, recato e delicadeza elaborados como inatos e, ao mesmo tempo, tais vestires, como exemplares a serem observados, apreciados e acatados como manifestação do real, convocaram seus observadores aos limites da ousadia, independência e liberdade que o novo que exibiam portavam.

A longa sensibilidade do sujeito-moda foi forjada por inúmeras dimensões sociais e históricas e, sobretudo, pelo ver e sentir a imagem do corpo vestido a ser exibido.

O silêncio dos estudos



Capítulo 7

O silêncio dos estudos

Começar a escrever a partir de um título que convoca ao silêncio pode ser estranho, desobediente. Não obstante, para ver é preciso silêncio. Do silêncio nasce o espaço, sempre necessário, para deixar o olho se acostumar com as linhas, as manchas e, na sequência, a mente passa a ver, associar, reconhecer e, por último, os olhos se abrem um pouco mais, como atingidos pelo efeito elétrico de uma descoberta, a boca acompanha a surpresa e deixar escapar um som de satisfação que se finaliza no sorriso que os olhos juntamente expressam. Destarte, submetido ao encantamento do significado desvelado, os olhos se firmam ainda mais, como num mergulho, ele corre, não nas profundezas, mas nas superfícies que foram constituídas pelo contraste do que, no papel, ficou registrado. Cada pequeno traço que sobe, encurta, desce ou desaparece no papel, é identificado pelo ausente de sua presença e, logo, aquele conjunto manchado na paralela de outros traços que finalizam o membro da figura é significado de manga, do mesmo modo, todas as demais marcas tomam suas posições e configuram um sentido maior que, no particular levam ao conjunto e, dele, à nomeação.

Diz o escritor irlandês Samuel Beckett¹ que “Decididamente o olho não dá ouvidos” (BECKETT, 2009, p. 71) e, em sua única produção fílmica de 1963, ele põe, de maneira complexa, o olho como personagem e enredo. Anabela Mota,

1 Samuel Barclay Beckett (Dublin, 13 de abril de 1906 – Paris, 22 de dezembro de 1989), romancista, dramaturgo, crítico e poeta irlandês, é considerado um dos grandes escritores do século XX, com obras que dialogam a respeito do homem, de sua identidade e da modernidade, em um viés fortemente crítico. Influenciado pelo escritor irlandês James Joyce, algumas de suas principais obras são: *Esperando Godot* (1952), *Molloy* (1951), *Malone Morre* (1952) e *O Inominável* (1953), estes últimos formando a chamada Trilogia do Pós-Guerra. Disponível em: <<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=3135>>. Acesso em: 09/10/2020.

estudando a respeito dessa obra, contempla o *Filme*² e evidencia a importância do silêncio para que o olho opere todos os sentidos postos em discussão sobre a própria humanidade. Diz ela a respeito: “Beckett usa o olhar da câmara como personagem e o silêncio como expressão da não-expressão” e nessa condição o silêncio “contém um mutismo, é um silêncio opaco como o próprio tempo do filme” (MOTA, 2016, p. 22).

Bastante diferente desse silêncio mudo, não capaz de expressão, o silêncio que se convoca neste capítulo é de outra ordem. Parafraseando Beckett, se o olho não dá ouvidos, então é preciso fechar os olhos para ouvir em silêncio aquilo que se vê – ouve melhor aquele que não vê.

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

No mesmo livro em que Samain questiona como as imagens pensam, o fotógrafo Sylvain Maresca³, ao refletir sobre sua produção e a complexidade de querer explicar as imagens fotográficas, lembra que elas não falam e por serem assim as “imagens míticas” devem ser “contempladas em silêncio” e dessa complexidade é desafiado o pensamento a respeito delas, pois, como mudas, as imagens não falam e nem pensam, porém resistem por “encobre [encobrirem], ao mesmo tempo uma grande força, feita de circunspeção e de vigilância, nas quais poderíamos nos inspirar para não pensar rapidamente demais, nem fora do real” (MARESCA, 2012, p. 39-40). Por conseguinte, todo silêncio é pausa e, com mais lentidão, há maior percepção da resistência que advém da circunspeção e da vigilância das imagens.

Gottfried Boehm defende uma “lógica de mostração” para as imagens em oposição a uma suposta lógica de falação ou mesmo de demonstração e, dialogando de maneira própria com outros conceitos já abordados, Boehm sintetiza a introdução de sua lógica dizendo: “Essa identificação interna de significações externas carrega um nome: iconografia” (BOEHM, 2015, p. 25).

2 Filme (1964) é um curta-metragem escrito por Samuel Beckett em 1963, dirigido por Alan Schneider e que foi exibido tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Curta-metragem com 22 minutos de duração, sem áudio (apenas um ssh!), a obra é o único filme de Beckett, e vai utilizar do princípio de George Berkeley (1685-1753) “Ser é ser percebido”, girando em torno da percepção em ver e ser visto, a partir do objeto O (representado pelo ator Buster Keaton) e E, a própria câmara (BORGES, 2003).

3 Sylvain Maresca (1955 -), fotógrafo e sociólogo francês, possui Doutorado em Sociologia e leciona esta cadeira na Universidade de Nantes, com enfoque especial em fotografia e no uso das imagens pelas Ciências Sociais. Disponível em: <<https://www.persee.fr/authority/299806>>. Acesso em: 09/10/2020.

Dentre outros exemplos de pintura, o autor cita o quadro de Mark Rothko⁴, de 1960, com o nome N° 7⁵, para abordar como a pintura realçaria “um mundo no sentido silencioso” (idem, p. 36). Dessecando diligentemente as condições pictóricas da produção de Rothko, o autor reforça a sensação de silêncio que reverbera das texturas das cores empregadas sobre um fundo escuro. Diz ele: “O *continuum* de castanho escuro faz intervir uma *opacidade impenetrável*, um campo de relações dinâmicas entre as superfícies coloridas que parecem ocupar distâncias diferentes” e desse efeito, como o da transparência das temperaturas da cor, entre outros, do que é opaco e silencioso, nascem sentidos gritantes e, como Boehm conclui: “O mutismo de Rothko caminha ao lado do *páthos* e do afeto” (Idem, p. 38).

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

Didi-Huberman convida, em suas obras, a um método próprio de ruptura diante da imagem, que se concentra na desmontagem/montagem. Aplicando essa questão a uma conversa que teve com o Harun Farocki⁶ e considerando o uso que o artista fez das imagens, a princípio sem importância, que coletou, Didi-Huberman afirma: “é evidentemente por sua montagem que elas se tornam verdadeiramente explosivas: a partir da sua forma de restituir, verbo que diz ao mesmo tempo da transformação de um objeto e de sua substituição por um outro” (HUBERMAN, 2015, p. 208).

O pensador francês, num outro trabalho, trouxe a figura de um pequeno inseto para fundamentar seu pensamento. Os vaga-lumes serviram como metáfora de um trabalho silencioso, imperceptível, feito na calada das noites, cuja força luminescente está na proporção da ausência de outras luzes.

Essas reflexões serviram à problematização de uma manifestação artística realizada por um grupo em São Paulo, no bairro da Luz⁷. Segundo Pedro Nogueira, que coordenou a proposta, “Não seria esse corpo coletivo similar a um enxame

4 Mark Rothko (Dunaburgo, 25 de setembro de 1903 — Nova Iorque, 25 de fevereiro de 1970) foi um dos grandes pintores do período pós-guerra, associado ao expressionismo abstrato, buscando expressar em suas obras as emoções humanas básicas. Nascido na Letônia, imigrou com a família para os Estados Unidos em 1913, obtendo, em 1940, cidadania norte-americana. Em 1970, depressivo e após diversos problemas de saúde, comete suicídio. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/5047>>. Acesso em: 10/10/2020.

5 Mark Rothko. N° 7, 1960. Óleo sobre tela, dimensões: 266,7 x 236,2 cm. Sezon Museum of Modern Art. Disponível em: <<https://www.smma.or.jp/en/collection>>. Acesso em: 10/10/2020

6 Harun Farocki (9 de janeiro de 1944 - 30 de julho de 2014), nascido na República Tcheca, foi professor, autor e cineasta, fortemente influenciado por Bertolt Brecht e Jean-Luc Godard. Dirigiu mais de 120 filmes e instalações que analisaram os poderes da imagem com uma originalidade, uma consciência e uma seriedade que renovou, ano após ano, projeto após projeto. Faleceu em 2014, aos 70 anos de idade. Disponível em: <<https://www.harunfarocki.de/biography.html>>. Acesso em: 10/10/2020.

7 Verificar: NOGUEIRA, Pedro Caetano Eboli. *A Política do Silêncio: arte e educação na poética do coletivo Política do Impossível*. Rev. Bras. Estud. Presença [online]. 2020, vol.10, n.2. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-266020200002002065&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10/10/2020.

de vaga-lumes que cruza a noite e vaga sem rumo, criando desenhos aéreos?” E propõe essa questão por compartilhar da noção de que a figura das velas que o grupo levava em mãos, silenciosamente, enquanto caminhava, “materializa o próprio caráter fugidio do ato político, cuja precariedade é tantas vezes sublinhada por Jacques Rancière (2005)” (NOGUEIRA, 2020, s/p). A chama da vela é tão frágil quanto o silêncio numa noite da grande metrópole e nisso reside o ato político que se realiza, não por seus efeitos reivindicatórios de grande repercussão, mas pela força da proposição que, de tão frágil, faz-se eloquente e de tão silenciosa, faz-se potente àqueles que partilham o sensível.

Do tão pouco que resta, pode-se produzir o muito que se deseja.

Os vaga-lumes de Huberman são como os pequenos relampejar benjaminianos, que faiscando aqui e acolá, quando avistados pelos olhares atentos e silenciosos, pausados na observação e na perseverança, captam os ocultos, as pequenas sobrevivências, as narrativas sutis, os menores gestos, a “menor letra, do menor rosto, do menor lampejo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 88).

Sem embargo, neste estudo silencioso, ao invés da inegável condição de perda que o ver impõe, como dito pelo próprio Huberman: “Ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34), ousa-se dizer que, de tanto olhar, silenciosamente, as pranchas estudadas não se as perdeu infinitamente, conquanto, encontraram-se continuidades entre elas e se estabeleceram novos sentidos da irmandade estabelecida. Esse é o segredo, ocultado, mas de tanto silenciar, *se ouviu ver*.

Embalado pelos pressupostos acima, em que olhar imagens autoriza o espectador a sentir além, sabendo que o que ela mostra não é apenas o que ela contém, o capítulo se estrutura em três partes: a primeira, em que as pranchas, selecionadas como complementares, são apresentadas; a segunda, que contempla os pares, trios algumas vezes, justificando sua aproximações e, por último, indo além das imagens vislumbradas em conjunto; fecha-se a 3ª parte do livro com algo em comum entre os capítulos: a discussão das motivações de Victor Meirelles para a execução dessas pranchas, retomando, inclusive, questões tratadas em capítulos mais iniciais, como a datação, localização e a importância do estudo das produções ditas menores, como a analisada neste livro.

7.1 A irmandade

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

Victor Meirelles, algo que as unisse e rompesse o silêncio: enfim são pares, são irmãs!

Após a análise e reanálise, pois sempre há de se desconfiar da vontade de ver e ouvir, conseguiu-se compor quatro duplas, formadas por pranchas pertencentes apenas ao Museu Nacional de Belas Artes.

Posteriormente, mais três foram identificadas, contemplando pranchas acervadas nos museus e colecionador particular.

Na insistência de ver, no silenciar dos ruídos de muitas cores e detalhes, então, chegou-se finalmente a reunir dezesseis⁸ conjuntos, que são formados a partir de 44 pranchas e desenhos. Os falsos irmãos aqui estão admitidos, pois, em tempos silenciosos, ouvem-se mais do que é preciso. Todavia, mais adiante, também essa pseudofraternidade será comentada, porque se a própria associação entre as produções é feita de um esforço investigativo e não de uma certeza advinda de algum atestado cartorial, então, os próximos ganharam direito à exibição. Teoricamente falando, constituídos os grupos por questões de afinidade visual, os que temporariamente somaram-se ao conjunto são portadores de indícios que se manifestaram por ausências ou presenças. Assim sendo, ladear os atos falhos do olhar é desnudar seu exercício de associação.

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

Outro aspecto relativo à origem das pranchas e desenhos foi a escolha da nomeação das peças por termos em italianos, tendo em vista o local dessas produções artísticas. Seguindo o enalço das “descobertas”, citam-se os primeiros grupos.

A primeira dupla é chamada “*cappotto*⁹ salmão”, a segunda intitula-se “*corpetto* verde e *gonna* vermelha”, a terceira nomeia-se de “falda vermelha e *gonna* verde” e, por último, a dupla “*gabbana* salmão” que, inicialmente, foi considerada um trio, devido à cor e comprimento do casaco de outra figura, mas cuja saia tinha outra tonalidade. Naquele momento, então, a MNBA 1595 foi descartada do agrupamento para, posteriormente, entender-se a complexidade do conjunto.

8 Abaixo haverá 17 linhas e 46 registros citados, porém é preciso atentar que uma linha do início será fundida a outra mais do final, ficando, portanto, os números apontados acima.

9 Os termos utilizados foram coletados de MEANO, 1937.


Quadro 26: Composição inicial das irmandades femininas

Batismo	Catalogação das pranchas	Miniaturas	
<i>Cappotto</i> Salmão	MNBA 1597 e 1606		
<i>Corpetto</i> verde e <i>gonna</i> vermelha	MNBA 1582 e 10354		
<i>Falda</i> vermelha e <i>gonna</i> verde	MNBA 1586 e 10365		
<i>Gabbana</i> salmão	MNBA 1590 e 10353		

Fonte: Acervo digital LabMAES, composição autora e Vilma Lago, 2020.

Num segundo momento, ao começar o estudo das pranchas com figuras masculinas, as singelas 36 figuras coordenadas pelas calças, chapéus e inúmeros ícones da condição de gênero que o século XIX insistiu em sintetizar, apontaram entre si 3 fraternidades, sendo uma de proximidade quase siamesa e as outras duas por afinidade temática e não exatamente por repetição de peças em formas precisas. Os “cavaleiros siameses” ou *giubbotti* vermelhos são formados por quatro pranchas coloridas, sendo que a mais concluída é a MVM 36, realizada em óleo sobre papel colado. Entre os *fratelli* há um “de criação”, pois a prancha MNBA 10357 não consiste na representação de um cavaleiro, no entanto, a figura masculina representada sentada com um copo na mão e a jarra na outra, foi composta com colete vermelho, casaco azul-marinho, camisa branca com gola alta, polainas e botas com grande similaridade aos “siameses”.

Quadro 27 – Composição inicial das irmandades masculinas

Batismo	Catálogo das pranchas	Miniaturas
<i>Giubbotti</i> vermelhos	MNBA 1620, CP 10, MVM 36 e MNBA 10357.	
<i>Pantaloni</i> de pelo	MNBA 10351, 10355 e CP 08	
<i>Pescatores</i>	1577 e 1614	

Fonte: Acervo digital LabMAES, composição autora e Vilma Lago, 2020.

No outro grupo, encontram-se os “*Pantaloni* de pelo”, com varas representadas nas mãos, casacos de pontas disformes e chapéus, o que gera uma similaridade entre as figuras, além dos tons terrosos que predominam na ambientação das figuras.

Por último, naquela ocasião, os “*pescatores*” foram reunidos, tendo em comum a evidente representação do trabalhador do mar, como inúmeros outros artistas os compuseram. Todos trazem a calça e camisa branca de mangas arregaçadas e o barrete frígido, salvo um quase intruso. Todavia, nos últimos tempos, um irmão distante apareceu para se juntar ao grupo, provindo dos desenhos em grafite.

Na medida em que os estudos foram sendo transformados em artigos e comunicações acadêmicas, após a conclusão do pós-doutoramento, em 2018 a 2019, mais grupos de pranchas irmãs foram sendo constituídos. O exercício do silêncio, quanto mais praticado, inversamente do que se suporia, não deixa tudo mais quieto. Os novos grupos exigiram mais observação, associação, imaginação e capacidade auditiva de perceber elementos que, até então, encontravam-se mudos.

Assim, foram estabelecidas seis novas comunidades entre as figuras femininas: “*cappotto* azul” apesar das saias de tonalidades diferentes, os casacos são idênticos na cor, na forma e detalhes decorativos; “*mezzamaniche* e mangas presunto”, cuja similaridade fez reconhecer a posição do rosto, do avental e mesmo do arranjo da cabeça como continuidades; “*manica* rendada”, como a dupla anterior, as duas figuras em azul sempre foram vistas independentes, todavia um dia o olhar pousou sobre a manga em seus apliques verticais em três linhas de uma textura rendada representada, um fantasma riu, um sino soou, havia outra igual àquela e, ao encontrá-la: Como? São as mesmas e nunca se tinha visto isso antes.

Outros dois grupos em vermelho, apesar da cor vibrante, disfarçaram por muito tempo a irmandade existente. *Cocollae sopromaniche* são formados por duas pranchas em que as fisionomias foram constituídas representando faixas etárias distintas, posições das figuras opostas: uma em pé outra sentada, contudo, no quesito traje, somente os punhos e a gola levemente se distinguem.









Os outros dois grupos dessa etapa são feitos de rearranjos, isto é, de novas fraternidades constituídas. *L'abitorosso* era formado de duas pranchas, que, sem explicação cabível, nunca haviam sido entendidas como pares, mas havia sussurros de uma continuidade entre elas. Porém, posteriormente, uma terceira também composta por uma figura feminina em vestido vermelho começou a clamar pela reunião e, em meio a esses sons, o trio *L'abitorosso* se formou.

Por mais destoante que seja das argumentações firmadas em pensadores importantes como visto acima, justificar o processo lento e contínuo de identificação ou formação dos pares analisados nesse capítulo é possível somente apelando para uma argumentação fantasiosa. Sem ela, não se consegue propor algum nexos para informar como tais pranchas, sempre manipuladas, postas aqui e ali sobre a mesa, observadas pelos bolsistas de iniciação científica nos seus

desafios constantes de empreender sentidos, questionadas e problematizadas por discussões de gênero, de classe entre outras, nunca foram olhadas como contínuas. Enfim, do fantasioso não esperem fundamentos, apenas unguentos.

Foi à vista disso que a terceira prancha desprezada do grupo *Gabbana* Salmão foi encontrar seu par com uma quarta que, em tonalidades um pouco mais escuras, apresenta as mesmas peças do traje. Então, o que era uma dupla passou a ser um quarteto.

Quadro 28: Composição intermediária das irmandades femininas

Batismo	Catálogo das pranchas	Miniaturas	
<i>Cappotto azul</i>	MNBA 1583 e MVM 03		
<i>Mezzamaniche e mangas presunto</i>	MNBA 1610 e MVM 07		
<i>Manica rendada</i>	MVM 48 e 54		
<i>Cocollae sopra-maniche</i>	MNBA 1602 e 10363		

<i>L'abitorosso</i>	MNBA 1588, 1621 e 1623	
<i>Gabbana Salmão</i>	MNBA 1590 e 10353 1595 e 1609	

Fonte: Acervo digital LabMAES, composição autora e Vilma Lago, 2020.

Por último, num esforço de revisão e de auscultação, alcançou-se os derradeiros cinco conjuntos. O primeiro "*Manica com franja*" é composto de três figuras femininas sentadas, com saias de cores distintas, contudo o braço posicionado de maneira semelhante nas três coloca em evidência a manga formada por um volume que termina em franjas e que torna, com os demais elementos, um laço consanguíneo entre elas. "*Pettorina de dorso*" é a segunda que, como muitas outras, apesar da recorrente observação, permitiu a definição de semelhanças e continuidades após o início da escrita deste livro.

Os "*Varredores de casacca*" que, por algum motivo, impactaram a sensibilidade de Victor Meirelles, talvez pelo movimento repetido, sincrônico e quase de bailado, formam outro par. Também os "*Trabalhadores de mão na cintura e cap*" sugerem um estudo de ensaios insistentes para apreender o gesto de trabalho ou descanso que algo de diferente continha e, finalmente, os "*debatadores com cappello*", já fartamente mencionados no 5º capítulo são, a despeito da numeração, continuidades de um mesmo esforço de expressão.

Quadro 29: Composição final das irmandades

Batismo	Catálogo das pranchas	Miniaturas
<i>Manica com franja</i>	MNBA 1622, 1624 e 10361	
<i>Pettorina de dorso</i>	CP 12 e MVM 50	
<i>Varredores de casacca</i>	MNBA 7704 e 8327	
<i>Trabalhadores de mão na cintura e cap</i>	MNBA 8048 a/b 8166a	
<i>Debatedores com cappello</i>	MNBA 7721 e 8134	

Fonte: Acervo digital LabMAES, composição autora e Vilma Lago, 2020.

Embora, ainda não tenham sido descritas as peças que compõem cada prancha irmanada, o que serviria para justificar as uniões estabelecidas, o próximo subtítulo terá como objetivo, exatamente, domesticar o olhar do leitor a fim de dotar os ouvidos da capacidade de calar.

7.2 Dos sussurros aos indícios

A metáfora que o subtítulo sugere é válida do ponto de vista poético, porém, na prática historiográfica de tratamento das fontes primárias, é necessário o processo inverso, de buscar os indícios e, se desejar, poetizá-los como sussurros que se levantaram do silêncio que o olhar atento e adestrado à fonte visual produziu. Logo, metodologicamente, o subtítulo deveria se chamar indícios das imagens que as fazem pares, contudo esses termos “secos” fragilizariam a proposta argumentativa sensível que se construiu no livro, a fim de que não houvesse uma dicotomia entre objeto de pesquisa, temática e metodologia historiográfica apropriada às imagens. Como contar com a compreensão do leitor para imagens sem convocar que sua sensibilidade visual fosse posta a serviço da leitura? Como fazer isso sem criar imagens que convocam o riso, o prazer e mesmo a experiência estética, a despeito da limitada resolução das pranchas que integram as páginas?

Neste subtítulo, portanto, serão apresentados e discutidos os indícios que foram levados em conta para a composição das imandades. Cada indício foi um sussurro escutado no silêncio da observação atenta.

Inicialmente, um quadro geral de indícios que se desprendem dos acervos onde se encontram, de suas condições de apresentação ou estrutura, bem como das técnicas utilizadas. Para isso foi composto mais um quadro comparativo.

Quadro 30: Comparação das 44 obras imandadas conforme acervo, estrutura e técnica

Grupos e quantidade de pranchas	Acer-vo MNBA	Acer-vo MVM	Acer-vo CP	Com mol-dura	Sem mol-dura	Aqua-rela	De-se-nho	Pintura a óleo
<i>Cappoto</i> salmão -2-	2				2	2		
<i>Corpetto</i> verde e <i>gonna</i> vermelha -2-	2			1	1	1		1
<i>Falda</i> vermelha e <i>gonna</i> verde -2-	2			1	1	1		1
<i>Gabbana</i> salmão -4-	4			1	3	3		1
<i>Giubbotti</i> vermelhos -4-	2	1		2	2	2		2
<i>Pantaloni</i> de pelo -3-	2		1	2	1	1		2
<i>Pescadores</i> -4-	4				4	3	1	

Grupos e quantidade de pranchas	Acer-vo MNBA	Acer-vo MVM	Acer-vo CP	Com moldura	Sem moldura	Aquarela	Desenho	Pintura a óleo
<i>Cappotto azul -2-</i>	1	1			2	2		
<i>Mezzamaniches e mangas presunto -2-</i>	1	1			2	2		
<i>Manica rendada -2-</i>		2		2	2			
<i>Cocolla e sopra-maniche -2-</i>	2			1	1	1		1
<i>Labito rosso -3-</i>	3				3	3		
<i>Manica com franja -3-</i>	3			1	2	2		1
<i>Pettorina de dorso -2-</i>		1	1		2	1		1
Varredores de <i>camicia -2-</i>	2				2		2	
Trabalhadores de mão na cintura e <i>cap -3-</i>	3				3		3	
Debatedores com <i>cappello -2-</i>	2				2		2	

Fonte: Acervo digital do LabMAES, autora, 2020.

Como se observa no quadro acima, em oito grupos, ou seja, em 50% das irmandades, há uma prancha ou mais realizada com pintura a óleo, e nesses mesmos grupos, em sete vezes, há uma moldura envolvendo a prancha. As molduras presentes em seis delas, são bastante simples, feitas de madeira ordinária, tendo de 2 a 3 cm de largura. No caso de uma pertencente ao MVM, a moldura é sofisticada, e a obra foi doada pelo Diplomata Armando Navarro da Costa, em 1968 ao Museu Nacional de Belas Artes. A outra que não possui moldura, porém está executada com pintura a óleo, já a teve, como pode ser deduzido das marcas de recortes nos cantos superior e inferior, enquanto a que faz seu par pertence a colecionador particular e traz nas bordas tonalidade distinta do papel, evidenciando exposição e emolduramento.

O fato de haver essa recorrência entre pranchas muito próximas, e de uma delas ser executada em pintura a óleo, leva a crer na condição de obra realizada como conclusão de um estudo que foi aprimorado gradativamente por meio das

pranchas irmãs “menos nobres”. O emolduramento confere a consagração da obra e sua destinação de trabalho entendido como acabado.

Outros elementos do *corpus* pictórico enfatizam a ideia de que a obra emoldurada se construiu mediante um cuidado maior e uma provável destinação à exposição ou venda. No caso, todas as pranchas emolduradas com madeira ordinária, possuem um fundo pintado que criam uma ambiência para a imagem central. Tal ambiência é cuidadosa nos matizes produzidos e na relação de harmonia com o traje exibido e os sentidos mobilizados para a imagem central.

Soma-se, ainda, um aspecto relevante. Em todas as composições emolduradas há uma fisionomia atentamente produzida, o que não é uma norma nas demais pranchas observadas, como já apresentado no 4º capítulo¹⁰. No conjunto formado pelos oito pares mencionados, somente um rosto está ligeiramente desenhado, o que balança um tanto quanto à suposição de se tratarem de estudos de irmãs “menos nobres”.

Avançando na análise do quadro acima e partindo dessa “balançada” da última suposição, observa-se que apenas na irmandade *pescatore* há um desenho em meio às pranchas coloridas, o que seria esperado com maior recorrência na hipótese aventada de ser a razão das irmandades o progressivo estudo para alcançar uma obra mais bem-acabada. Os croquis e desenhos a lápis, em geral, se destinam aos primeiros estudos de posicionamento e volume de um desenho que se transformará numa composição mais elaborada e, geralmente, colorida.

Tais “balanços” se reforçam quando se sabe, lembrando o 5º capítulo, que, apesar dos inúmeros desenhos em grafite, apenas no caso do pescador e das MNBA 7711 e 7708, o vínculo com os trajes italianos foram evidenciados, sendo os demais lançados como realizados a partir do meio urbano, como Paris. Disto se deduzem dois aspectos: o primeiro é que a produção dos desenhos em grafite não foi realizada mediante os interesses de preparação das pranchas coloridas, e, segundo, que as aquarelas, por seu acabamento cuidadoso, ao menos em relação aos trajes, seriam tidas pelo pintor como obras acabadas em si. Talvez, cogita-se, que as aquarelas tenham sido obras desenvolvidas visando à apreciação de um mecenas ou *marchand* que, ao ocorrer, foi encomendada em técnica mais requintada, como a pintura a óleo era ainda entendida no século XIX.

Todavia, ainda há outra questão, que se equacionam com as suposições acima, as quais, ao se abordarem as pranchas por seus indícios de irmandade, poder-se-ão compreender. Antes disso, cabe contabilizar, mediante a análise organizada a partir do quadro acima, a relação acervo e pertencimento ao mesmo grupo.

Dos dezesseis grupos, em 5 casos as pranchas estavam em diferentes acervos, logo, se essa pesquisa não as tivesse reunido, nunca teria sido possível deduzir continuidades, identificar indícios. Destes cinco, três vezes um dos pares se encontra em mãos de colecionadores, o que é muito promissor a eles, na medida em que confirma a originalidade e autoria da obra.

10 Item 4.2.1 – Ambiência e objetos.

Nas outras 11 fraternidades, as pranchas nunca foram distanciadas, contudo, em nenhum caso, elas foram catalogadas com numeração sequencial. Curiosamente, em alguns casos, há pequenos intervalos entre elas, de 1 casa numérica, como no caso das irmãs *manica* com franja, *l'abitrosso* e *gabbana* salmão. Todavia, isso, ao invés de ajudar a entender porque não eram reconhecidas como próximas, dificulta ainda mais.

Veja-se a questão pendente da hipótese maior que consiste em justificar a irmandade por interesses num estudo e gradativo aperfeiçoamento do trabalho dado como acabado.

Se for atentado à questão do posicionamento das figuras que são irmãs, há de se considerar uma preocupação que balança mais uma vez e, talvez, definitivamente, a hipótese inicial.

Quadro 31: Comparação dos grupos mediante o posicionamento das figuras no papel

Grupos e quantidade de figuras	Em pé	Sentada	Fron-tal	De costas	Voltada direita	Voltada à esquerda	Outra
<i>Cappotto</i> salmão - 2 -	2			1		1	
<i>Corpetto</i> verde e <i>gonna</i> vermelha - 2 -	2				2		
<i>Falda</i> vermelha e <i>gonna</i> verde - 2 -	2				2		
<i>Gabbana</i> salmão - 4 -	3	1	2		2		
<i>Giubbotti</i> vermelhos - 4 -		1	2	1	1		3
<i>Pantaloni</i> de pelo - 3 -	2	1	1		1	1	
<i>Pescatores</i> - 4 -	2	2	1		2	1	
<i>Cappotto</i> azul - 2 -	2				1	1	
<i>Mezzamaniche</i> e mangas presunto - 2 -	2				1	1	
<i>Manica</i> rendada - 2 -	1	1			1	1	

Grupos e quantidade de figuras	Em pé	Sentada	Frontal	De costas	Voltada direita	Voltada à esquerda	Outra
<i>Cocolla e sopra-maniche</i> - 2 -	1	1	1		1		
<i>L'abito rosso</i> - 3 -	1	2	2			1	
<i>Manica com franja</i> - 3 -		3	1		2		
<i>Pettorina de dorso</i> - 2 -	2			1			1
Varredores de <i>casacca</i> - 4 -	4				2	2	
Trabalhadores de mão na cintura e <i>cap</i> -5-	5		1	3		1	
Debatedores com <i>cappello*</i> - 4 -		4			2	2	

* 11

Fonte: Acervo digital do LabMAES, autora, 2020.

O quadro acima evidencia que a repetição de posição é algo raro entre as irmandades, havendo a insistência na variação das posições, tanto em relação à postura corporal: em pé ou flexionada e, igualmente, em relação ao giro do corpo na projeção da figura humana. Apenas os grupos *Corpetto verde* e *gonna vermelha* e *Falda vermelha* e *gonna verde* têm todas as figuras no mesmo posicionamento da figura na folha, acompanhado, como visto antes, de uma versão em aquarela e outra em pintura a óleo e, ainda, um efeito de dramaticidade que cresce da produzida em aquarela para a outra.

Conseqüentemente, até neste ponto da análise, tendo em vista os quesitos gerais apresentados nos dois últimos quadros comparativos, as pranchas que formam as irmandades evidenciam que suas produções não dizem respeito a um gradativo aperfeiçoamento da representação ou composição desejada, mas algo centrado no traje, cuja variação de posições, evidencia a riqueza e os detalhes de cada um deles e desloca o *páthos* do estudo de trajes de uma dimensão regional e cultural, como já discutido no 6º capítulo, de intuito inventariante, para a dimensão do sensível, da convocação de uma apreciação aguçada da beleza que o contraste de formas, volumes e aviamentos poderia proporcionar a um traje. Enfim, deve-se a um impulso romântico.

11 Na folha MNBA 8134 tem uma figura masculina em pé no sentido vertical da folha, que neste capítulo e irmandade não foi considerada na contagem nem nas semelhanças.

Os traços indiciários das composições desses trajes farão o leitor ouvir vozes.

a. *Capotto* Salmão

As imagens MNBA 1597 e MNBA 1606 trazem uma figura feminina de pé, ligeiramente apoiada com o braço direito, contudo na 1606 o braço está mais levantado do que na outra. A diferença, à primeira vista, mais evidente é que uma está em posição frontal e a outra de costas.

As figuras femininas apresentam pele clara, cabelos castanhos claros e arranjados. Na figura de costas há um artefato de tecido que se compõe com um coque. Ambas estão com uma saia de tecido azul turquesa, de aspecto pesado e que encobre anáguas. Numa, bem junto à barra, observa-se uma listra de tom mais claro, enquanto na outra, a saia, aparece toda homogênea. A figura frontal traz um *pettino* na mesma cor do avental que está matizado de salmão e azul. O avental se estende em quase toda a frente da saia. Ligeiramente, a figura de costas deixa observar uma ponta deste mesmo avental, mas que tem tonalidade mais rosada que azulada e, no alto do casaco, abaixo do cabelo, uma ponta de tecido, com a mesma cor da saia, é composta, dando indícios de alguma continuidade do *pettino* visto na outra prancha. Tais sussurros são de menor relevância, quando se passa a observar o *cappotto* de ambas as figuras.

As duas estão com um casaco, cujo detalhe da *basque* ou *falda* chama a atenção, bem como o formato do recorte dos ombros e cava. Tanto a figura de costas como a frontal apresentam esse mesmo casaco, cuja *basque* é recortada em gomos, tendo um detalhe decorativo no começo da fenda. Na figura de frente, a *basque* parece mais longa, porém na outra figura há alguns traços que indicam que o primeiro gomo, frontal, também seria mais longo que os demais. Outro detalhe que singulariza essa figura diante de outras é que a manga do casaco é curta e se compõe sem um *sopromaniche*¹².

Nesse casaco, nas extremidades da gola, é observável um ligeiro franzido. Este franzido se faz presente nas extremidades da manga, facilmente identificado na figura frontal. O mesmo franzido se observa no alto da gola que contorna o pescoço no trecho das costas da figura 1597. Apenas na figura 1606, pode-se ver a presença de mangas brancas, longas e bufantes que cobrem os braços até as mãos. O fato de os braços estarem, em ambas as figuras, flexionados, de haver o ligeiro apoio num objeto à direita e a saia e o casaco mostrarem-se muito semelhantes, são fortes indícios para conceber a irmandade dessas duas pranchas, apesar de serem catalogadas sem continuidade no acervo que as abriga.

Diante disso, entende-se que ambas as figuras foram compostas por Victor Meirelles em estudo contínuo, num esforço de inventariar o mesmo traje em dois ângulos distintos, cujos panejamentos da saia, casaco e seus detalhes, de alguma forma, o incitavam ao registro cuidadoso. A figura frontal (1606) por possuir mais detalhes, e a própria presença de um rosto que humaniza o desenho talvez

12 *Sopromaniche* – pequeno artefato de tecido, entendido como uma manga postiça que se coloca sob a manga da camisa branca ou outra. Ver maiores detalhes no 4º capítulo.

justifique a presença das marcas de alguma moldura que a exibiu. Igualmente, essa seleção, por sua “qualidade” figurativa, a levou à exibição numa moldura e a razão de ambas terem sido distanciadas, impedindo que o par cumprisse o desejo de seu criador: deixar, por dois ângulos distintos, evidente a riqueza dos detalhes do *cappotto* e do conjunto que o traje possuía.

b. *Corpetto* verde e *gonna* vermelha

As figuras das MNBA 1582 e 10354 estão as duas em pé e voltadas ligeiramente com o corpo para a direita, sendo que a 1582 está num plano mais distante do que a outra e o rosto girado mais para trás. Ambas têm o braço esquerdo dobrado e com a mão na cintura. Devido ao giro do dorso ser maior na 1582, não se observa o braço direito, como se pode ver na outra das irmãs. Também devido ao posicionamento da figura no papel, os pés da 10354 são pouco visíveis, enquanto na outra se observa o calçado feito de solado de couro, tiras e meias característicos de outras pranchas. Ambas trazem na cobertura de cabeça o mesmo tipo de lenço longo, volumoso, branco, que se estende até abaixo da cintura, o que se observa melhor naquela que se encontra mais voltada para trás.

Camisa branca, *sopromaniche* longo na mesma cor do *corpetto* e do avental em verde cobalto escurecido, saia franzida, volumosa e vermelha são peças exatamente iguais que completam o traje nas duas figuras. Os únicos detalhes que se diferenciam são o volume da manga da camisa branca que se amontoa acima no alto do *sopromaniche*, o rendado da gola da camisa que numa é evidente e na outra muito sutil e, especialmente as barras superiores e inferiores dos aventais que têm o mesmo detalhe largo floral em tom vermelho, porém em um o vermelho predomina sobre o branco e, no outro, é o inverso.

Ainda se deve considerar que a prancha realizada com pintura a óleo é de maior dramaticidade, devido aos volumes dos panejamentos da cobertura de cabeça, da manga da camisa branca e da saia vermelha, bem como, haja vista o fundo produzido em tons castanhos e com a projeção da sombra da figura ao fundo e, sobretudo, a fisionomia da figura que demonstra severidade, com os lábios contraídos e o olhar tensionado pelo traço firme que produz a linha da sobrançelha e cílios, assim como da musculatura do pescoço convocada para a anatômica representação do giro do rosto para o lado direito do quadro. Enquanto a dramaticidade se compõe nas manchas coloridas e nos traços de certa seriedade enrijecida nessa obra, a figura da prancha 1582 traz todos os panejamentos com menor volume. Também a pele da fisionomia é bastante branca, sem qualquer tensão evidente no pescoço que, inclusive, está adornado com um colar. A ambiência foi produzida apenas pela leve sombra do chão em que a figura se encontra, fazendo, com os demais detalhes mencionados, que a prancha 1582 seja mais leve e sua narrativa visual se dê no próprio traje.

Após auscultar todas as proximidades e distâncias entre as pranchas, não resta dúvida de que há um laço de união entre elas. Esse par é um daqueles que sugerem que a produção da prancha a óleo se deu após a realização daquela em

aquarela e, possivelmente, mediante um desejo de ir além do traje, buscando, então, uma personagem.

c. *Falda vermelha e gonna verde*

O terceiro par traz as figuras de lado, voltadas com o rosto para a direita da prancha, sendo que o rosto da figura da MNBA 10365 encontra-se levemente abaixado, e a mão esquerda se coloca na altura da boca. O braço direito em ambas se encontra na mesma posição, contudo, na prancha MNBA 1586, a mão não aparece e, logo, o braço fica mais curto. Inicialmente se supõe serem os dedos das mãos uma franja, onde seis chumaços de fios brancos parecem dobrados. Na prancha a óleo, no local da franja, tem-se um punho de camisa, e a mão foi desenhada estendida.

Na cabeça, ambas trazem um longo véu de cor marrom clara que se estende até a altura da cintura, terminando em franjas finas. No topo da cabeça há uma parte branca que, na figura 10365, deixa à mostra uma parte maior de cabelo escuro. A pele é mais clara na figura em aquarela, enquanto na outra, tons avermelhados se harmonizam com a luz que incide na testa. Os traços do rosto são evidentes em ambas as pranchas, todavia, numa figura, o rosto é mais sereno e ficam mais detalhados os traços; noutra, há uma expressão de contrariedade que completa o gestual da mão à boca, que se mostra fechada com firmeza. Enquanto numa o pescoço é observado, noutra ele desaparece no volume branco que representa o ombro da camisa.

Na prancha emoldurada, a camisa branca se faz mais evidente, tomando conta de parte abaixo do pescoço. Nesta parte, há um laço de tiras largas na mesma tonalidade do véu, expressando a amarração necessária para a fixação do *sopromanche*. Nesses detalhes do ombro da camisa e a forma de fixação da manga postiça, as duas figuras se distinguem, na medida em que uma parece com menos volume, porém com mais elementos e, na outra, apesar da ausência de um tipo de amarração ou alça acinzentada que se vê na 1586, o braço da figura 10356 está mais envolvido nas brumas da expressão incógnita da figura. Nos punhos de ambas há uma decoração com galões em prata fosca.

Cobrindo a cintura e boa parte dos quadris, se observa a presença de uma *falda* bem estruturada em vermelho e de forma triangular. A *falda* (italiano) ou *basque* (francês) é a parte que cresce após a cintura em direção aos quadris num casaco, como no fraque. O que surpreende nesses trajes é o cumprimento e a forma dos mesmos. Ao se observarem os trajes armazenados no Museu de Roma, entendeu-se que esse efeito produzido nessa e noutras figuras poderia decorrer da observação de trajes em que, por meio de diferentes panos colocados sobre as saias na forma de xales, se viam esses tecidos diversos da saia.

Abaixo da *falda*, se observa, em ambas as figuras, saia verde, levemente franzida, contendo anáguas cujas bordas aparecem apenas na prancha 1586. Nesta mesma prancha, pode-se atestar a presença de uma pantalonina, como descreve Laver (1989, p. 179), que ia até o tornozelo. Na 10365 aparece o avental

branco sobre a saia, o que não se dá na sua irmã. Nessa também os pés estão numa parte inferior da tela, onde predominam os tons cinzentos e esfumados que compõem o fundo do quadro, cuja ambiência é desenvolvida com tons esverdeados e marrons e, ainda, pela sombra da figura projetada na vertical.

Enfim, mais uma vez as semelhanças se constituem em indícios, na medida em que todas as peças observadas nesses trajes se correspondem. Como na irmandade anterior, nitidamente a prancha pintada a óleo foi realizada com intuito de composição artística mais detalhada, o que fica atestado não só pela técnica da pintura, mas também, pela expressão facial da figura que leva a mão à boca e o fundo que compõe a imagem, onde a sombra da mulher fica projetada num jogo de luz e sombra em tons verdes que formalizam a personagem, dando-lhe uma narrativa visual que transfere, do traje para a personagem, o enredo a decifrar.

Teria sido a prancha sem fundo e com expressão facial sem dramaticidade o primeiro estudo desse traje ou personagem que Victor Meirelles compôs, posteriormente, com fins comerciais ou de exposição? Teriam as duas sido concebidas conjuntamente e, posteriormente, a que tem a mão à boca foi escolhida para ganhar maior acabamento, tendo em vista um potencial comprador? Há dúvidas, na medida em que o cuidado no desenho do traje, sua pintura, o que na fisionomia da figura 1586 são evidentes, como no caso da outra prancha.

Os registros museológicos não favorecem as deduções. A numeração é distante, não se sabe como ambas foram parar no Museu Nacional de Belas Artes e nem mesmo desde quando a moldura em madeira se faz acompanhando a prancha 10365. Logo, só restam conjecturas.

d. *Gabbana* salmão

As quatro pranchas que formam esse grupo trazem todas um turbante na cabeça que finaliza com uma ponta que desce pela lateral da cabeça, cobrindo as orelhas e de tonalidade mais clara que o corpo do turbante. Essa ponta é finalizada com franjas e toca os ombros. As cores dos turbantes vão do branco ao cinza, não sendo iguais entre as figuras. Abaixo do turbante, uma parte do cabelo se mostra e todas as fisionomias estão desenhadas, porém, na prancha 1609 os traços são mais leves. Nesta também a mão do braço esquerdo toca o rosto, enquanto, nas outras, esse gesto não foi desenhado. Uma tem o braço ao longo do corpo, outra o braço descansa sobre a saia, e a última o traz dobrado sobre o ventre.

Nenhuma se encontra posicionada da mesma maneira, uma frontal, outra de costas, uma de lado e, por fim, uma sentada de frente, mas com o rosto de lado. Como o nome de batismo da irmandade anuncia, todas têm um casaco longo em tom salmão, aberto à frente, com mangas decoradas com debruns da mesma tonalidade ou dourado. Apenas a figura em pé de frente traz a *gabbana* em tom mais escuro, num quase marrom. Como casaco longo, a peça se estende até abaixo dos joelhos, sendo representada por cima da saia em todos os casos, às vezes, mais acima ou mais abaixo. Além disso, o casaco tem mangas longas e, nessas, há uma decoração em linha dourada ou marrom na altura dos punhos

e que igualmente se observa nas costas, a partir dos ombros até a cintura, nas figuras de costas ou de lado, e pela frente nas bordas da abertura nas figuras de frente. Os casacos não têm gola ou lapelas em todos os casos

Nas figuras frontais, pode-se observar um *corsaletto*, caracterizado por sua abertura em V, com amarrações que unem as partes da abertura. Acima dessas fitas, outra parte se mostra como um *pettino* ou a própria camisa branca decorada, todavia, de forma única em cada caso. A camisa da 1609 possui uma gola bebê enquanto a 1595 sugere uma camisa simples, com uma sobreposição aplicada cuja borda do decote canoa é rendada.

A saia de todas é em tons azuis, sendo azul royal a da 10353, azul cobalto escuro a da 1590, em azul turquesa a 1595 e em azul turquesa claro a 1609. Em três saias não há qualquer detalhe decorativo, porém, numa, a barra é composta de uma pequena franja em salmão, harmonizando a saia com o turbante e o casaco nos mesmos tons.

Em todas as saias aparece a sobreposição do avental, contudo, na figura que se encontra de costas, ele é indiciado por uma linha que avança ao longo da altura da saia, e nas demais aparece claramente, no mesmo tom da saia, sendo volumoso e, em dois casos, se mostra dobrado. Na 1590, o avental num tom mais claro, está segurado pelo braço dobrado sobre o ventre e na 1609, a peça está maior que as demais e se dobra ao meio, sendo fixada na cintura, quase atrás do cós. Esse avental é em tudo grande, inclusive, na sua parte superior que está redobrado na cintura. A mão no rosto da figura, nesta mesma prancha, facilitou a exposição da forma como o avental se compunha no traje.

As *gabbanas* salmão e os turbantes com sua ponta em franja é o sussurro que garante a continuidade entre as pranchas. Mais uma vez no conjunto, a que se encontra emoldurada e foi realizada com pintura a óleo é a que possui uma fisionomia composta com maior expressividade. Mesmo com a figura posicionada de costas, o fato de o rosto ter sido, levemente, inclinado e voltado para frente deu à obra uma singeleza toda especial. Os traços da fisionomia são suaves e, ao mesmo tempo, muito juvenis, sugerem certa seriedade no olhar que se lança para fora da tela, porém os lábios discretamente afastados despojam a expressão da severidade que se observou nas outras fisionomias citadas acima. A delicadeza do gesto da mão no rosto, presente na figura 1609, assim como a leve inclinação do rosto da figura sentada, que de olhos fechados relaxa os braços e descansa as mãos sobre o colo, foram transpostos para a 10353 pela inclinação do rosto, os traços da fisionomia mencionados e, ainda, pelos fios de cabelo desalinhaados e muito sutilmente postos próximos às franjas do turbante.

Enquanto na 1609 e na 1595, a delicadeza se expressa de maneira convencional, o casaco desaparece em seu volume e extensão pelo posicionamento da figura na composição.

Na 10353, ao contrário, a composição chegou ao seu intento. Neste caso, o traje mantém sua proeminência pela grande mancha salmão decorada com linhas douradas que ocupa a tela, enquanto a personagem, que o porta, complementa a oposição curiosa que dá intensidade à narrativa visual: um

casaco pesado e vistoso num rosto delicado e despreocupado. Foram precisos três estudos, ensaios, experimentações, para encontrar a composição ideal de alcançar o espírito delicado e juvenil de um longo casaco salmão?

Fig. 50: Estudo de traje italiano. MNBA 10353. Óleo sobre papel, 25,0 x 17,3 cm, c. 1854/1856. Victor Meirelles.



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT.

e. *Giubbotti* vermelhos

Os cavaleiros siameses desde sempre, após a reunião dos três acervos, apontaram suas continuidades. Montados numa sela, um se encontra de frente, com os traços sutis do croqui para as pernas por terminar; outro se encontra enquadrado em 45º, sendo posicionado o corpo para o lado esquerdo e o rosto para o direito e, por último, o cavaleiro executado em tinta a óleo, se encontra de lado, com a luz incidindo sobre o ombro e braço esquerdo e, ainda, sob parcela do colete vermelho que se mostra à direita da tela, enquanto as costas, na sombra, mostram o inverso do colete em branco, parte escurecida do casaco posto no braço direito, volumes escuros no que seria a sela, a perna com calça escura e bota de cano alto. Na mão está, em evidência, uma vara, a mesma das outras duas pranchas com sua ponta de metal.

As mesmas peças estão nas outras duas pranchas, contudo o chapéu é mais escuro, o casaco é verde e as calças não aparecem no cavaleiro frontal; enquanto no cavaleiro "indo", o casaco é marrom e a calça tem tonalidade verde. Nos três casos, a fisionomia está desenhada com detalhes. Na 1620, sem emprego da cor, o nariz é fino e pontudo, a boca está contraída e os cabelos que aparecem abaixo do chapéu estão ordenados; na CP 10, a fisionomia ganhou tons, o pescoço foi projetado com sua musculatura evidenciada, o nariz é mais comum e a boca mostra-se natural. Os cabelos menos alinhados estão também à mostra abaixo do chapéu. No último cavaleiro, as fisionomias se assemelham com as tonalidades empregadas na figura anterior, os cabelos não são tão desalinhados como os da 2ª figura, porém, ao invés do ordenamento da 1ª figura, se mostram com maior volume.

A camisa branca que os três portam tem abertura frontal nas duas primeiras pranchas citadas e gola em todas do tipo colarinho italiano, ou seja, mole e caído. Nas pranchas em que o cavaleiro se encontra de frente, a abertura da camisa deixa entrever o peito, contudo, as mangas estão diferentes. No primeiro, as mangas com punho estão ajustadas até o começo das mãos, no segundo está um pouco arregaçada, enquanto, na figura pintada a óleo, as mangas sobem em dobras até acima dos cotovelos, deixando à mostra um braço desenhado com respeito às normas anatômicas do gesto de segurar com vigor a vara que a figura leva.

Os *Giubbotti* vermelhos possuem botões para transpassar o fechamento, são curtos até a altura da cintura e têm uma gola alfaiate. A cava do colete também é grande, apresentando um modelo comum até os dias de hoje, inclusive, com suas costas em tecido diferenciado e faixas de ajuste, como é possível deduzir das linhas na sobra do cavaleiro "vindo".

Apenas na figura da CP 10, pode-se observar uma faixa com estampas em azul e amarelo amarrada sobre a camisa e calça. Na MVM 036 há um volume azulado que se encontra em torno da cintura do cavaleiro, porém, é de maior panejamento do que a faixa do anterior. Igualmente, na CP 10 é possível observar um volume acinzentado, como um cobertor, que está bem em contraste com o fundo branco da prancha, o que não é facilitado com a ambiência em tons cinzentos na prancha MVM 036. A ambiência dessa prancha, produzida com pintura a óleo, é composta, como as outras que possuem moldura, por tons matizados e pela projeção da sombra da figura central.

Nos pés que foram desenhados nas figuras, tem-se uma bota de cano alto, ou como fica mais evidente na figura frontal, uma polaina preta, de couro, de aspecto duro, com um acabamento no alto em marrom claro e com contorno em coração. Essa peça se coloca sobre um sapato fechado.

Fig. 51: Estudo de traje - MVM 036 e Estudo de traje italiano - MNBA 10357



Fonte: Coleção MVM e MNBA/IBRAM/MT. Diagramação Benetti Design, 2020.

A última prancha desse grupo, ainda não mencionada, a MNBA 10357, é composta da figura masculina com colete vermelho, camisa branca, chapéu de feltro marrom, casaco verde apoiado sobre o ombro e braço direito, calça marrom caqui e calçado como os demais, com polaina sobre sapato fechado. A camisa tem a mesma abertura frontal e gola, estando a manga levemente arregaçada. O colete também tem a gola alfaiate, porém, diferente dos outros, ao invés de botões para um fechamento transpassado, traz uma algebeira.

Todavia, se os trajes se assemelham em quase todos os detalhes, o cabelo está bem desalinhado, o rosto traz uma boca contraída e, principalmente, não há a sela. Numa proposta bem diversa, a figura com *giobotti* vermelho está brindando, traz numa mão um copo erguido e na outra um recipiente como uma pequena botija.

Enfim, os três cavaleiros são parte de um mesmo estudo em que, se o traje é elemento de caracterização do cavaleiro, a proposta do vigor da figura masculina sobre a sela é muito mais procurada e finalizada com a obra executada a óleo, em que os detalhes do traje são menos observados, porém, a musculatura do braço no manejo da vara dá o mote artístico com maior exatidão.

Houve ensaios nítidos nestes casos: o cavaleiro de frente exigia uma resolução à frontalidade da montaria, a fim de manter a observação do traje detalhadamente evidenciado. O cavaleiro de lado, em 45º, permitia a observação do traje e os apetrechos, sem haver necessidade de contemplar a montaria, porém, somente quando a ambiência escurecida deixou em evidencia, pela luz

que tomba sobre a camisa branca, a força necessária para que o cavaleiro maneje sua vara, então a boa solução foi encontrada.

Será que após um dia na lida, no manejo adestrado do gado conduzido pela vara, todo cavaleiro merece um brinde a sua coragem? Seria essa a narrativa visual que se pode compor, unindo essas pranchas irmãs pelos trajes de suas figuras? Fica a critério do leitor. Enquanto esforço de pesquisa, cabe ressaltar que as pranchas destes cavaleiros foram reunidas somente por esse trabalho e continuarão distanciadas em cada um dos acervos que as conservam.

f. *Pantaloní* de pelo

Nesse grupo também há uma prancha proveniente de colecionador particular, como o anterior possuía. São três figuras masculinas, estando duas posicionadas em pé e uma sentada. Trazem em comum uma calça com pelos, sendo duas curtas até a altura dos joelhos e uma comprida. A comprida, MNBA 10355, está acompanhada de casaco que também sugere uma pele animal, no caso, um couro ainda não curtido e nem recortado. A outra de calça curta traz um casaco que sugere possuir pelos, porém o desenho deste expressa melhor acabamento em seus recortes. O outro traz um casaco cujo panejamento sugere um tecido pesado, em marrom escuro.

Todas estão de chapéu, sendo dois o recorrente chapéu de feltro e copa alta e cônica e, outra, com uma cartola. Todos têm a fisionomia com expressão, sendo que as figuras em pé demonstram atenção ao trabalho executado, enquanto a sentada, MNBA 10351, possui uma feição pensativa, inclusive tendo a mão apoiando, levemente, o rosto. Nesta uma barbicha branca foi pintada.

Abaixo do casaco, nos três casos, se observa a presença de colete, além de camisa e outra peça que se localiza em torno do pescoço como um lenço ou faixa. Ademais, os punhos das camisas em cor são observados, o que sugere que, além do casaco, haveria uma segunda veste, além do próprio colete, o que na figura com cartola, CP 08, é indiciada pela presença de uma dupla lapela abaixo do casaco de pelos. Na figura com machado, não se vê mais que o colete ou veste em vermelho e, sobre ela, de maneira transpassada, as alças de uma bolsa grande e volumosa, representando que estaria repleta em seu interior.

Outrossim, em comum as três figuras têm um instrumento laboral nas mãos, em duas uma vara longa, numa um machado. Nesta, as pernas estão cobertas pelo calçado formado de um solado, tiras e meias, enquanto na outra com calção, há um sapato fechado e polainas pretas. Na terceira algumas manchas pretas sugerem o sapato fechado apenas.

Nesse conjunto, inicialmente parece haver muitas similaridades, apesar disso, de comum há as tais calças peludas e nada mais sugere alguma continuidade ou familiaridade evidente. Por outro lado, as três pranchas têm suas sofisticações, duas estão emolduradas¹³ e estão executadas com tinta a óleo sobre papel e a

¹³ Trata-se da moldura em madeira simples, tendo de 2 a 3 cm de largura. No acervo do MNBA, quinze pranchas estão nesse tipo de moldura.

terceira circulou em leiloeiros até chegar ao colecionador atual. A presença das varas, acompanhado do gesto que se assemelha à varredoura, numa primeira auscultada, fez pensar numa irmandade com os varredores em grafite, porém a vara e os trajas que as duas figuras portam levam a pensar em pastores de montanhas frias, assim como o machado, assegura a intenção de representar um lenhador. Não se trata de varredores, certamente.

Bom, se muito, tais figuras são apenas primas pela temática do trabalho rural que representam, não havendo outros indícios que as associem como partes de um mesmo projeto artístico.

g. *Pescatores*

Todas as pranchas dessa evidente fraternidade pertencem ao mesmo acervo e, exclusivamente, têm desenho em grafite entre seus membros. As MNBA 7964, 1577, 1614 e 1628 fazem lembrar o traje considerado típico da Sardenha, da cidade de Gagliari até os dias de hoje cultivado. Igualmente, no livro *Costumi* (2005), organizado por Stefania Massari e Paolo Piquerreddu, o traje do pescador da ilha mediterrânica é apresentado com seu pesado, largo e escuro casaco de lã e decorações em vermelho que tem uma fenda grande nas partes frontais, pelas quais os braços podem passar. Também, o barrete vermelho, cuja ponta tomba sobre a testa, faz parte da caracterização do traje.

À página 114, os autores escreveram:

Costume festivo del "Pescatore"

Todo o conjunto remonta a meados do século XIX. As calças tubulares vermelhas, de evidente influência externa, são normalmente substituídas, no uso diário e na pesca, por calças de lona branca. O casaco, em termos de material, cor e corte, assemelha-se muito aos casacos de marinheiro espalhados pela Europa entre os séculos XVIII e XIX (MASSARI; PIQUEREDDU, 2005, p. 114)¹⁴.

Nas pranchas da irmandade, nas quatro figuras, observa-se a camisa branca de mangas longas e decote em V acompanhado de gola. O decote é profundo e deixa o peito à mostra em três casos. Em três figuras, em que a manga aparece, ela está dobrada até acima do cotovelo. Nas pernas, como descrito acima por Massari e Piquerreddu, o calção branco de tecido leve se faz presente em todas as figuras.

Em duas figuras uma cobertura pesada, larga e forrada aparece, sendo que, na figura sentada, a veste é colocada sobre os ombros, enquanto na outra está vestida, apesar de aberta de maneira a quase se deslocar dos ombros. Os mesmos autores descrevem *Il cappotto* da seguinte forma:

O casaco, um agasalho de origem levantina denominado sereno ou peludo, é feito com um tipo particular de tecido de lã, de produção grega. Uma

¹⁴ Original: *L'intero insieme risale alla metà dell'Ottocento. I pantaloni a tubo di colore rosso, di evidente influenza esterna, sono normalmente sostituiti, nell'uso giornaliero e nella pesca, da calzoni bianchi in tela. La giacchetta, per materiale, colore e taglio, è del tutto simile alle giacche da marinaio diffuse in tutta Europa tra il XVIII e il XIX sec.*

vestimenta cara e procurada, era reservada para as classes abastadas (MASSARI; PIQUEREDDU, 2005, p. 115),¹⁵.

Logo, é compreensível, considerando a pesquisa desenvolvida a partir do rico acervo reunido pela ocasião da Exposição Internacional de Roma de 1911, que o casaco, observado nas figuras que estão sem a rede de pescar associada em sua representação, seja o chamado *sereniccu* ou *pilùrzu*, isto é, o casaco típico de pescadores da Sardenha feitos com tipo de tecido de lã originário da Grécia.

Identicamente, todas as figuras trazem como cobertura de cabeça o barrete, dois pendendo a ponta para a direita e os outros dois para a esquerda. Todos têm à cintura um traço que distingue o volume da camisa larga com o começo da calça, sendo que, na 1614, esse cinto contém uma parte à mostra que sugere um tipo de ponta ou pochete. Na outra figura, que possui uma balança nas mãos, é bastante visível uma faixa feita de tecido em cor rosado que amarra a calça bastante franzida e mantém a camisa abaixo desta.

Essa prancha, a de número 1577, além da balança, contém uma caixa retangular sendo portada na mão esquerda. Os dois objetos, mais a presença do *pilùrzu*, indicariam um comerciante de peixes mais que um pescador. Porém, mais que as diferentes funções que a prática da pesca poderia gerar, o que sugere ter sido a motivação da composição desses quatro pescadores é a presença dessa nudez repetida com insistência nas pernas de todas as figuras e nos braços das outras três, assim como no peito de quase todas. A nudez desses trabalhadores, além de não ser algo corriqueiro na exposição dos corpos em locais públicos, ensejava importância singular de representar as contrações musculares de braços e pernas, realizando determinadas posições, o que é visível com destreza, especialmente, nas 7964 e 1614.

Por conseguinte, essa irmandade se deu pelo encanto do tema e não por sucessivos experimentos de manchas e traços para alcançar a forma a ser consagrada na pintura a óleo. Coincide esse impulso com aquele observado para o grupo de *pantaloni* com pelo. Todavia, naquele caso o tema era o próprio vestuário, e neste era o corpo que o traje da profissão expunha, e, assim, se ouve nos "entre traços".

15 Original: *L'intero insieme risale alla metà dell'Ottocento. I pantaloni a tubo di colore rosso, di evidente influenza esterna, sono normalmente sostituiti, nell'uso giornaliero e nella pesca, da calzoni bianchi in tela. La giacchetta, per materiale, colore e taglio, è del tutto simile alle giacche da marinaio diffuse in tutta Europa tra il XVIII e il XIX sec.*

Fig. 52: Estudo de traje italiano – MNBA 1577 e Estudo de traje italiano – MNBA 1614



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT. Diagramação Benetti Design, 2020.

h. Cappotto azul

As irmãs MVM 03 e MNBA 1583 são feitas em aquarela, em pranchas de tamanhos bem próximos (29,5 x 22,4 cm e 29 x 19,3 cm), cada uma contendo uma figura feminina em pé e com rotação do corpo de maneira que a do acervo do museu florianopolitano está mais de costas com o rosto voltado para frente, enquanto a do museu carioca está de lado com o rosto ligeiramente voltado para frente, porém, nesta, o corpo está posicionado para o lado esquerdo da prancha.

As duas figuras trazem algo à mão, sendo um cesto de abertura arredonda na mão direita, no caso da 1583, enquanto o braço esquerdo se mantém estendido ao longo do corpo. No caso da 03, os braços estão dobrados e parecem cruzados sobre o ventre. Porém haveria algo sendo segurado junto ao cruzamento dos braços. Num primeiro olhar, poderia ser entendido como uma mão e seus dedos representados de maneira disforme, todavia, considerando o domínio técnico do desenho que Meirelles já possuía nesse momento de sua trajetória e sua formação acadêmica, buscou-se outra interpretação à mancha. Entendeu-se como uma peça de vestuário que estaria sendo segurada junto ao braço dobrado e cujos supostos dedos poderiam ser interpretados como dobras dessa peça.

As fisionomias das duas figuras estão desenhadas de maneira completa, sendo na 03, mais nítidos os traços e mais expressivo o olhar. Também há traços e sombreados na 1583 que sugerem um rosto mais maduro que da sua irmã. Os cabelos, ambas os têm presos num coque baixo e finalizado com um laço de fita da mesma cor da saia, ou seja, um salmão azulado no caso da 03 e um salmão mais amarronzado na 1583.

Na cobertura de tronco, encontra-se o *cappotto* azul de manga média e com panejamento que sugere veludo. Em torno do decote, contornando o pescoço e seguindo pela abertura da frente, mais no centro das costas e no contorno do ombro até a base da cintura e, ainda, na base da manga, há, nas duas figuras, a mesma aplicação de um entremeio ou grega¹⁶, que foi representado como uma renda de almofada ou de bilro em tom rosado. Completando o casaco, tem-se *basques* ou pequenas *faldas* feitas de gomos entrecortados e acabamentos arredondados. Nesse mesmo tom de azul aveludado o avental da 03 foi pintado, enquanto, na outra, o avental panejado como de tecido mais leve acompanha a tonalidade da saia, mais alta. Abaixo da manga do casaco, mostra-se a manga volumosa e longa da camisa branca, de maneira evidente na que tem o braço estendido, e de maneira fugidia na que tem os braços cruzados sobre o ventre.

Ainda na figura voltada de lado, pode-se observar a presença de outra peça em azul, como um *corsaletto*, porém mais alto, subindo até o alto do colo e que sugere igualmente ser contínuo ao avental rosado, o que tecnicamente seria improvável, mas na representação ficou essa sugestão pintada. Ainda a 1583 possui um colar de contas que se observa acima do casaco azul.

As saias de ambas são longas, rodadas e pouco franzidas, havendo distinção nas tonalidades, apesar de partirem do tom marrom, abrindo para um salmão azulado numa, e na outra ficando o tom mais terroso. Sobre a saia, há um longo avental que vai abaixo do joelho em cor única.

Nenhuma das pranchas possui, além da figura, outros desenhos ou cores, apenas uma leve mancha abaixo da figura, dando a sustentação do limite do chão para a representação.

Como os primeiros pares, o que se deduz desses indícios observados, especialmente a partir do *cappotto* azul e seus entremeios decorativos e faldas, é que se trata de uma irmandade construída com o intuito de evidenciar a composição cuidadosa do casaco e o efeito harmonioso que o mesmo possuía na combinação com a saia, avental e camisa. A não existência, nesse par, de uma produção em pintura a óleo, emoldurada e, principalmente, a inexistência de uma força na fisionomia da figura, o que se admite como impulso de composição, foi o interesse em inventariar o traje em ângulos distintos, permitindo que o espectador compreendesse a riqueza dos entremeios que contornavam todo o *cappotto*.

16 Entremeio: faixa bordada ou rendada, utilizada entre duas peças lisas, com funções de ornamentação (HOUAISS, 2004). Grega: ornato geométrico, com uso especial em frisos e barras. Também conhecida como galão, é uma fita bordada ou estampada, utilizada como enfeite ou acabamento em roupas e outros (HOUAISS, 2004).

i. *Mezzamaniche* e mangas presunto

Esse par de pranchas em azul e branco, similarmente, não possui uma pintura a óleo e nem moldura atualmente. São duas figuras femininas em pé, uma voltada para cada lado, ambas com os braços dobrados à frente do ventre, sendo que a da MNBA 1610 traz um pandeiro em suas mãos, enquanto a MVM 07 segura o avental com a mão direita e expressa um gesto delicado na mão esquerda.

Na cabeça, as fisionomias foram desenhadas com detalhes, estando cobertas com um véu branco que deixa os cabelos à mostra. Porém, a 07 sofreu degradações que parecem ter alterado o volume do véu ou produziu manchas que sugerem sua existência¹⁷. No caso da 1610, o véu constituído de um arranjo num formato de quase touca, deixa, apenas, a parte frontal do cabelo à mostra. Há um colar de contas pequenas nessa figura, enquanto na outra há brincos de gota pendente e colar de contas brancas.

No tronco, ambas trazem volumes brancos e azulados que sugerem uma camisa branca coberta com uma *berta*. A camisa branca possui mangas largas e fofas até a altura do cotovelo, sendo depois ajustada com uma parte que vai até quase os punhos e tecido distinto. No caso da 07, com insistência e silêncio, se consegue observar uma *pettorina* em tons azuis que fica abaixo dos seios. Nesta também a manga em sua parte fofa apresenta detalhes que remetem a um bordado inglês ou crivo¹⁸. Na outra manga, essa aplicação não aparece e sim tons azulados que sugerem haver um forro de tecido semelhante à saia, mas que, na manga, estaria encoberto por um tecido leve e transparente como a cambraia¹⁹.

Abaixo da parte fofa, observa-se como um *mezzamaniche*, ou seja, uma pequena manga de sobrepor que cobriria somente uma parte do braço, ao mesmo tempo em que dava mais efeito ao volume da manga acima. Na figura 07, após o *mezzamaniche*, há um pequeno volume branco antes de ser o punho liso e estreito num tom mais acinzentado. No caso da 1610, há o mesmo *mezzamaniche* e após ele um volume mais acentuado, menos branco e, depois, como uma mitene, isto é, uma luva que cobre o dorso da mão sem incluir os dedos. A mesma peça se observa pintada na MVM 179.

Na cobertura das pernas, as figuras trazem uma saia volumosa, franzida e azul. Sobreposto às saias há outro tecido, que numa aparece como um tecido

17 Na ficha catalográfica do MVM, constam como registros de intervenções de conservação: "1992 – Aldo Nunes e Susana Aparecida – rasgão na área central, no rosto e LES, ataque de insetos com intervenção anterior (LES, LDI), suporte oxidado, fungos generalizados no passe-partout, moldura em bom estado".

"1994 – Susana Cardoso – tratamento contra fungos (Vapona diluído em álcool), retirada da moldura, limpeza mecânica (trincha), colocação em passe-partout e envelope pH neutro, aplicação cera na moldura" (Cf. MVM0007_Cons Rest.pdf)."

18 Ver item 4.2.4. Em nota de rodapé são explicadas as características dessa variação do bordado.

19 Cambraia é um tecido leve, fino e confortável, feito em ligamento tela, em geral, de algodão puro ou com misturas diversas, desde fibras naturais (como o linho) até fibras sintéticas, o que varia a qualidade e as características do tecido. O entrelaçamento dos fios é próximo, fazendo com que não seja um tecido transparente. Muito utilizado para vestuário masculino e feminino e para artigos em geral, como lenços, forros e cortinas. Disponível em: <<https://www.centerfabril.com.br/dicionario-textil/>>. Acesso em: 11/10/2020.

azul de barrado branco, enquanto em outra seria com uma grande falda rosada. As duas saias têm na sua barra uma faixa branca, porém na 07 esta parece ser novamente um bordado crivo, e na 1610 apenas uma faixa branca. Acima da saia, um volumoso e extenso avental branco se encontra, numa figura dobrado de maneira que a ponta se fixe na cintura, em um suposto cinto, enquanto na outra se encontra levantado pelo gesto da mão que puxa a ponta até a altura da cintura.

Dessarte, a saia, o avental e as mangas, todos em tonalidades azuis e brancas fazem considerar a irmandade entre elas. Sabe-se que a prancha pertencente ao Museu Victor Meirelles, de número 07, tem no verso as inscrições “2543-1” e “Esposa d’Almeida” e que já possuiu uma moldura que, em 1992, foi retirada devido aos fungos generalizados no passe-partout, como indicado na ficha catalográfica. Portanto, apesar de não se ter para essa irmandade uma produção em tinta a óleo, com fundo matizado como outras tantas pranchas da coleção possuem, considera-se que as duas figuras fazem parte de um estudo para a representação de uma personagem específica que, no caso, seria a Esposa d’Almeida. Quem poderia dizer se um tal esposo Almeida tenha comprado ou não um quadro pintado a óleo, produzido por um jovem estrangeiro e estudante do mestre Consoni? Seja como for, a figura mais longilínea, mais requintada em seu traje, com suas joias e gestual da mão é aquela que, no verso, tem uma identificação segura de que ali se encontra algo além do traje.

j. *Manica* rendada

As irmãs pertencentes ao acervo do MVM estão com a cobertura de cabeça com o mesmo arranjo, que consiste em rolotês²⁰ de tecidos que são dispostos em círculos atrás da cabeça e fixados por uma presilha. Em cada figura, o arranjo foi representado compondo um modelo de penteado. As fisionomias das MVM 48 e 54 estão desenhadas sem pintura, pois foram executadas em aquarela, e as pranchas com essa técnica não receberam, quase sempre, pigmentação na representação da pele.

Ambas as figuras estão de lado, sendo uma em pé e outra sentada, esta voltada para a direita e a outra para a esquerda. A figura sentada em volume que sugerem uma pedra, sobre o qual apoia o braço esquerdo que sobe até a altura do peito. Uma perna dela também se apoia num volume pequeno destacado do chão, como se fosse outra pedra. Fora esse arranjo para “firmar” a figura sentada, nenhuma outra ambientação é criada nas duas imagens, a não ser a tradicional sombra aos pés das figuras a fim de dar um “chão” para seu apoio, conforme os cânones formais do desenho da figura humana²¹.

As duas figuras trazem os braços flexionados, contudo, na sentada, o braço alonga-se pelo comprimento e largura da manga e descansa sobre as pernas,

20 Rolotê (proveniente da palavra francesa *roulotté*, “rolo ou cilindro”) é um rolo (tubo) de tecido utilizado para realizar acabamentos em bainhas, para alças e outras aplicações, podendo ser de tamanhos e espessuras variados. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/rolote/>>. Acesso em: 11/10/2020.

21 A respeito disso, ver: STOICHITA, 1999.

enquanto na outra ele dobra-se e se volta para frente, apoiando-se no ventre, segurando a ponta do avental.

A figura vertical traz na orelha um brinco grande em forma de gota triangular, descendo ao longo do pescoço em tom prateado e, ainda, um colar de contas vermelhas contorna o alto do colo. A figura sentada não tem joias representadas. As duas possuem saia e *pettorina* nas mesmas cores, sendo azul turquesa na 54 e azul royal na 48. As *pettorinas* são altas, cobrindo o peito e, não fosse a possibilidade de ver a parte do dorso na figura sentada, ter-se-ia julgado tratar-se de um *corsaletto*. As tiras de armações própria da peça também são observadas com clareza, levantadas, na figura 48, na altura do ombro.

Ambas estão com uma camisa branca com ampla manga que contém, mais visível, duas linhas paralelas de rendado que vão dos ombros aos punhos. Não há *sopromaniches* presentes e não se pode cogitar a presença de punhos.

Sobre a saia franzida estão aventais brancos. Na figura em pé, a saia traz um volume a mais, como o de uma pequena anquinha²², o que não se pode observar na que foi posicionada sentada. Os aventais não trazem aplicações de rendados como as mangas e, logo, se não fosse o grande brinco e os arranjos de cabelo, o único atrativo das figuras seriam as mangas amplas e decoradas.

As duas apresentam manchas em suas bordas demarcando a existência de alguma moldura e exposição à luz, sem que em suas fichas catalográficas haja registros a respeito da retirada desse tipo de suporte.

Como na primeira irmandade do *cappotto* salmão ou na do *cappotto* azul, as duas figuras da *manica* rendada indicam o inventário de um traje, contudo não com a intenção de abordá-lo por diferente ângulo, o que não é o caso, apesar de as figuras não estarem exatamente nas mesmas posições. O que se destaca, o que parece sussurrar em continuidade, é a proposição de dar maior valor às mangas, posicionando o braço levemente dobrado nos dois casos. Enquanto na figura em pé a largura e a provável terceira fileira de rendado longitudinal da manga são observados, o efeito de leveza e luz produzido pelo braço apoiado sobre a saia volumosa gera melhor apreensão da beleza da decoração da manga.

k. *Cocollae sopromaniche*

Mais duas pranchas que pertencem ao mesmo acervo, desta vez, do MNBA. As 1602 e 10363 contêm uma figura feminina cada, estando uma em postura vertical e frontal, a outra está sentada. A 10363 é executada em pintura a óleo, possui a moldura ordinária que se vê em outras 14 pranchas e foi categorizada como expressão de idoso. Por sua vez, a 1602 não tem claramente a fisionomia desenhada, inclusive os cabelos não foram pintados, havendo uma linha matizada em branco que separa o começo da testa do restante, o que poderia ser parte do longo véu que cobre a cabeça ou os próprios fios do cabelo.

²²Enchimento (de cortiça, penas ou outro estofa) usado sob a saia e preso às costas sob a linha da cintura, servindo de base sobre a qual o tecido da saia é pregueado ou drapeado. A anquinha proporcionou o formato de saia predominantemente nas décadas de 1860 e 1870* (O'HARA, 1992, p. 21).

O longo véu, feito de tecido marrom pesado, mostra-se com listras na 1602 e liso no mesmo tom na 10363. O rosto da figura desta prancha está matizado com tons de pele, traz rugas representadas na testa, olhos, em torno da boca e pescoço. No colo desta figura há um colar de contas vermelhas, como se fosse uma gargantilha, enquanto na outra o colo é apenas uma área branca limitada por babados pequenos da camisa branca, que possui como fecho fios que se unem no centro do tronco. Na figura sentada, a camisa branca é bastante visível e reluzente pela incidência da luz projetada de baixo para cima por um suposto fogo diante da qual a figura se colocou para, aquecer suas mãos. Essa camisa é mais fechada em torno do pescoço, sem babados ou aberturas.

Por cima da camisa, em ambas as figuras, está a *cocolla*, ou seja, um vestido inteiro, sem mangas, colocado pela cabeça, o que hoje poderia ser chamado de jardineira ou até, com um termo dos anos 1970, "mula sem cabeça". Além da *cocolla* vermelha que as duas usam, tem-se um longo *sopromaniche* da mesma cor que inicia debaixo das axilas indo até os punhos, sendo estes finalizados, na 1602, com um tipo especial de aba em cor marrom claro e brilhante, que se eleva como duas orelhas de coelho. Os punhos da outra figura parecem ser apenas um punho simples da mesma cor do tecido principal. A saia, sendo parte da *cocolla*, é também vermelha, pouco franzida e acompanhada de um avental azul nas duas figuras.

Na figura em pé, ainda dois pequenos detalhes em marrom claro e brilhante. Um é o debrum no alto do *sopromaniche*, sendo mais estreito na parte interna e mais largo no centro do braço. Outro é um *busto* ou *bustinho*, como explicado no 4º capítulo, e tem como função achatar o volume dos seios. O *bustinho* observado está entre a linha média do peito e a cintura, dando indícios de ser fixado com a mesma força que o avental se coloca sobre a saia.

Apenas a figura 1602 mostra pés e esses se encontram com a sandália recorrente de solado de couro, dobrado em triângulos e fixado com tiras e usado com meias longas.

À vista disso, pode-se considerar que são dois trajes semelhantes entre si, inventariando peças próprias de uma região e uso comum. Todavia, a prancha que contém o traje com menos detalhes decorativos é aquela que ganhou em narrativa visual, na medida em que se vê um fogo que não está pintado, se imagina um frio que não se impõe e mesmo se supõe pensamentos para a fisionomia de olhos fechados e voltados para a fonte de luz que o gesto da mão manda supor como fogo. As irmãs, portanto, se construíram com propostas distintas: uma centrada na narrativa do próprio traje, e a outra na narrativa para a qual o traje era muito apropriado. Arrisca-se dizer que a 1602 é o registro inventariante do traje que mobilizou o jovem curioso e sedento de tudo registrar e guardar em sua especial oportunidade de pensionista na Itália oitocentista, enquanto a 10363 é a aplicação desse traje ao enredo que o mesmo jovem pintor entendeu como potente para expressar a solidão e costumes de uma velha mulher no interior de sua casa de pedra no campo invernos.

1. *L'aborosso*

As irmãs MNBA 1588, 1621 e 1623 são muito semelhantes à descrita por Emma Calderini como *Donna de Nettuno*

Espécie de camisa sem mangas, de tecido fino, adornada com belas rendas na frente, que destaca o decote grande do vestido. Este, em cetim vermelho, é composto por um corpo sem mangas, de decote muito baixo, com amarrações laterais por fitas. O decote grande é decorado com um galão de prata com pregas altas (consulte a Tabela IX, Nº 6). A saia é feita com pregas de cerca de dois centímetros de largura, que vão até embaixo e, adornada com uma linda fita de brocado floral: uma rica fita de trindade contorna a cintura, que forma um belo nó na frente e depois cai livremente além do Joelho. A jaqueta, também em cetim vermelho, é aberta na parte de trás e delimitada pelo mesmo galão de prata que adorna o decote do vestido subjacente (ver tabela IX, n. 11). No topo, no peito, de um lado, há um belo nó de fita, semelhante ao do cinto. As mangas nos pulsos também têm uma roda de fio de prata e uma aplicação de seda amarela. Meias de fio branco. Sapatos de couro. Os cabelos são reunidos em grandes tranças, dispostas em um amplo círculo atrás das orelhas e enfeitadas com fita de seda: acima está um véu de belo linho tecido domesticamente com desenhos policromos e textura dourada. - Pescoço e orelhas, pedrinhas de corais. (CALDERINI, 1937, p. 104).²³

Variando a forma de descrever, pode-se considerar que são as mesmas figuras. O longo vestido vermelho é composto de um largo decote redondo e cavado, ornado em seu contorno de aplicações em dourado. As mesmas aplicações se encontram na lapela do casaco ou veste. Na cintura há um cinto, também dourado, sendo que numa é bastante fino, porém, nas duas outras, é largo e tem nas laterais as pontas que, como disse Calderini, quase 80 anos mais tarde: "uma rica fita de trindade contorna a cintura, que forma um belo nó na frente e depois cai livremente além o Joelho".

Abaixo do decote redondo, na 1621, observam-se uma mancha azul e uma faixa dourada semelhante a que decora o contorno do decote; na 1623 há uma mancha marrom e duas linhas largas com a faixa decorativa dourada, e, na 1588, veem-se tons verdes com leves pinceladas de vermelho e, esse peitilho encontra-se sobre a camisa branca que possui um decote em V. Essa figura é a única que está em pé e traz à mão um cesto raso, talvez um pandeiro. As outras duas estão

²³ Original: *Specie di camiciola senza maniche, di fine tela, ornata di bel merletto sul davanti, che mette in rilievo la grande scollatura della veste. Questa di raso rosso, è composta dalla vita senza maniche, molto scollata, allacciata ai fianchi da nastri. La grande scollatura è ornata di un alto gallone d'argento pieghettato (v. tav. IX, n. 6). La gonna è raccolta in pieghe larghe di circa due centimetri, stirate fino in fondo, e qui ornata di un bel nastro, broccato a fiori: alla cintura gira un ricco nastro trinato, che forma un bel nodo sul davanti e ricade poi liberamente fin oltre il ginocchio. La giacchetta, pure di raso rosso, è aperta dietro e bordata all'intorno dallo stesso gallone d'argento che orna la scollatura della sottostante veste (v. tav. IX, n. 11). In alto, sul seno, da una parte è appuntato un bel nodo di nastro, simile a quello della cintura. Le maniche ai polsi hanno pure un giro di gallone d'argento e una applicazione di seta gialla. Calze di filo bianche. Scarpe di pelle. - I capelli sono raccolti in colti in grosse trecce, disposte a giro largo dietro le orecchie e guarnite di nastro di grosse trecce, disposte a giro largo dietro le orecchie e guarnite di nastro di seta: sopra è la tovaglia di bel lino casalingo tessuto a disegni policromi, e tramata d'oro. - Al collo e alle orecchie, coralli.*

sentadas e têm as mãos dispostas sobre as saias num gesto muito similar, apenas alternando a mão que está acima com a que se encontra abaixo.

A saia que compõem o vestido não é feita de pregas profundas como descrito por Calderini, mas por um franzido comum. Na barra da saia, em todas, há uma faixa dourada que a contorna. Sobre a saia, nas 1588 e 1623 se observa a fita com seu laço que cai livremente, enquanto na 1621 não foi desenhado.

O casaco é também vermelho, tem os punhos decorados e, diferente do que foi descrito pela pesquisadora italiana, não se observa qualquer parte amarela. Na 1588, a parte frontal da veste é toda decorada, como de uma renda marrom, a mesma que seria aplicada nos punhos que se mostram mais largos do que os outros. Na 1621, os punhos têm um acabamento branco no alto e na 1623 eles são esverdeados com bordados dourados.

Na cabeça, as três trazem uma parte retangular e rígida que se equilibra no topo da cabeça. Na 1588, se veem fitas pelo lado, que iniciam debaixo dessa cobertura e desce até as orelhas. Na 1623, não está nitido, consistindo o topo da cabeça em borrões²⁴ marrons. Ao lado da gola do casaco se observa outras fitas que iniciam atrás do pescoço em direção à frente e, na 1621, abaixo da parte rígida, há uma touca, justa, como um turbante de onde decai uma ponta que poderia ser um brinco ou um pendente de franjas.

Enfim, as três irmãs de Nettuno²⁵ se assemelham entre si e à descrição de Calderini e, inclusive, ao desenho que a pesquisadora produziu²⁶, contudo a obra de Meirelles possui mais delicadeza, mais silêncio e serenidade sobre aqueles corpos e trajes representados.

Como já proposto para outras irmandades, as três pranchas se produziram num impulso inventariante de um traje próprio de uma região italiana que, sem variar o ângulo, reforçou a impressão de uma composição feita em vermelho e dourado.

24 Essa é a única prancha que foi composta com o uso da têmpera, talvez a fragilidade deste material tenha causado, ao longo do tempo, os borrões que se observam.

25 *Nettuno*, comuna italiana localizada na região do Lácio, fica a cerca de 60 km de Roma, sendo província da cidade. Com cerca de 49.657 habitantes (2017), é um importante centro turístico, com destaque para sua costa, em contato com o Mar Tirreno. Disponível em: <<https://www.summerinitaly.com/guide/nettuno>>. Acesso em: 11/10/2020.

26 Na fase final da revisão do livro encontrou-se o seguinte site e nele todas as pranchas do livro de Emma Calderini estão reproduzidas. Disponível em: <<https://www.ifafa.us/modern/costumi/>>. Acesso em: 05/10/2020.

Fig. 53: Estudo de traje italiano. MNBA 1621. Aquarela sobre papel, 29,2 x 21,4 cm, c. 1854/1856. Víctor Meirelles.



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT

m. *Manica* com franja

Volta-se a considerar neste grupo de pranchas afins o que se defendeu para outros acima, isto é, o inventário de um traje cujo detalhe central se faz nas franjas presentes nas mangas e que passa a ser um modelo ideal para expressar uma personagem que, no caso, corporifica o que o traje expressa subjetivamente. Então, como o *l'abitorosso*²⁷ e a *falda* vermelha, tem-se, neste grupo, o inventário de um traje de características singulares, porém, como na *gabbana* salmão, a prancha pintada a óleo sintetiza os sentidos que o traje poderia desencadear.

As pranchas MNBA 1622, 1624 e 10361 trazem todas uma *berta*, mantilha em tecido fino, como rendas ou cambraias com aplicação, um tipo de manga cujo alto é fofo e termina acima do cotovelo em franjas e segue, após, ajustada ao braço e com tecido mais encorpado e de cor. Todas têm avental, todas estão sentadas, e duas apoiam o braço no encosto da cadeira que está de lado e não de frente. A figura da 1622 estaria sentada em algo menor que uma cadeira, pois a relação cintura chão da figura sugere isso.

Na cabeça, a 1624 tem um volumoso véu que cobre um penteado que é semelhante ao usado pelas outras duas figuras femininas. Esse penteado utilizado consiste numa pequena cobertura redonda, quase como uma pequena coroa que

²⁷ Interessante notar que a sequência das pranchas deste grupo se intercalam com a do grupo *l'abitorosso*.

se fecha com fitas e que acompanha um alfinete decorativo de cabelo, de longo cabo e ponta muito decorada, chamado de *spillonedì filigrana* que poderia ser de prata, ouro ou outros metais e decorado com pedras também. Emma Calderini (1937) traz esse elemento desenhado e descrito em várias pranchas, como na 96 *Benestantedì Montecelio*; 97 *Costume Festivo di Castel Madama*, 103 *Signora di Velletri*, 107 *Donna Sabina*. O arranjo deixa bastante cabelo à mostra e, em todas as figuras, ele foi pintado em preto. No tronco, primeiramente, observa-se a *berta* que aumenta o volume do colo e sugere que haveria um *corpetto* acima da camisa que faria o volume superior da manga. Como a extremidade da *berta* e o volume que se observa no alto dos braços se juntam, não se pode afirmar que se trata de uma franja que haveria na manga, ou se se poderia cogitar algum tipo de presilha colocada para produzir esse volume no alto. Na 1624, parece mais evidente que as franjas têm um acabamento na parte superior, porém não com total exatidão. A continuidade da manga, na 10361, é de cor ocre, harmonizando-se com todos os demais tons da parte superior da prancha, inclusive seu fundo; a 1622 traz essa parte final da manga em tom branco e a 1624 em tom verde bastante claro.

Na cobertura de pernas todas trazem uma saia franzida coberta de um avental. Nos casos da 1624 e 10361, os aventais são panejados como um tecido muito leve, fino e transparente, enquanto, na 1622, parece um tecido de algodão comum. As cores da saia são distintas: numa amarela, noutra turquesa e, na pintada a óleo, vermelha. A mesma cor da saia se encontra nas fitas do arranjo da cabeça.

Na fisionomia das três figuras algo aproxima as duas produzidas em aquarela: estão com o rosto de lado acompanhando a projeção do tronco, porém, na 1622, o rosto está um pouco mais voltado para frente e pela proximidade da figura em primeiro plano da folha, ele é mais dado a ver. Olhos fechados, ausência de sorriso e de cor são aspectos em comum nas fisionomias das duas figuras sentadas de lado. Há serenidade nos traços e mais silêncio.

A figura da 10361 está sentada ligeiramente de lado e com o rosto voltado totalmente para o espectador. O uso das cores, na composição da pele, enche de vivacidade o olhar e com o sorriso esboçado completam a sensação de acolhimento que a figura realiza a quem a olha. A mão direita relaxada no encosto da cadeira de um lado e a outra mão segurando o lenço e o leque displicente sobre o avental, conjuntamente, fazem a contemplação escutar sussurros de algo festivo, quente, como os tons vermelhos e ocre que ocupam toda a tela. Enquanto as figuras de lado e olhos abaixados sugerem ter "perdido" a festa, a figura de frente e sorridente garante que a festa foi agradável.

O requinte do lenço e do leque, somente observado nessa figura feminina em toda a coleção, além de todos os detalhes vistos acima, a prancha colorida a óleo indica que o traje inventariado tinha uma alma festiva e ativa que o rosto cuidadosamente concebido fez manifestar. Sim, são irmãs, mesmo que por tanto tempo, tenham ficado separadas.

n. *Pettorina de dorso*

O último par feminino demorou muito para ser identificado como de uma mesma família. A MVM 50 e a CP 12 foram emolduradas; uma está pintada a óleo e a outra em aquarela; uma está composta de corpo inteiro e a outra até os quadris; uma tem uma ambiência em matizes verde e circular maior que contorna a figura e mais outro círculo externo em tom ocre, a outra pouco tem de ambiência, senão tons cinzentos que fazem uma sombra generalizada do lado direito da prancha; ambas estão de costas, têm um véu sem volume amarelo-laranja na cabeça, têm uma camisa branca com grande manga decorada e uma *pettorina* vermelha que se observa apenas de costas.

As figuras de costas estão no mesmo enquadramento, porém a projeção em corpo inteiro ou em meio corpo altera a dimensão dos detalhes. Ambas as figuras têm o rosto voltado para a direita e lançam o olhar para as margens da tela, tendo detalhadamente seus rostos desenhados e pintados com tons avermelhados e marrons suaves. São rostos especificados por seus traços, contudo a 12 traz uma figura mais serena e de olhar mais singelo, enquanto a 50 tem olhos esgaçados, uma fisionomia mais cansada, uma leve tristeza.

As duas têm os braços dobrados para frente, sendo que a 50 os traz mais afastados do corpo, enquanto a 12 parece os ter mais colado, como segurando o avental à frente.

A saia da 50, no fragmento composto é de um vermelho intenso, o mesmo que está no *pettorina* e no *sopromaniche* que parte do cotovelo. A saia da 12, por sua vez, é azul com uma barra fina em vermelho e sobre ela uma outra sobressaia volumosa e de tom rosado brilhante e cobre quase todo o comprimento. Avental não é uma peça evidente nas duas, porém a sobressaia segurada numa ponta pela figura de corpo inteiro a faz como um avental; na 50, uma mancha branca que tem uma abertura faz pensar num avental também.

O que iguala as duas figuras são, efetivamente, a cobertura amarela da cabeça e a *pettorina* com seu sistema de fechamento em que as tiras da frente se finalizam com tipos de pinos que se encaixam num formato de bolso. Essa peça tem tiras, como descrito no 4º capítulo, que são cruzadas em torno do braço, a fim de ajustar-se ao corpo e por isso a amarração precisa ser firme, como se vê nessas imagens.

Interessante observar que, no canto inferior direito da CP 12, encontra-se a inscrição “Esposa d’Alvito” e, na outra “Esposa d’Almeida”. Essa prancha foi executada em aquarela. Como peça de colecionador a obra circulou em diversos lugares, contendo no verso tanto inscrições em italiano como em alemão. Logo, a obra executada, conforme a comenda, chegou à mão do comprador e é provável que há muitas outras para, um dia, talvez, aportar finalmente em Santa Catarina.

Nesse caso, a prancha enobrecida com a pintura a óleo foi a rejeitada pela encomenda – é uma possibilidade. O certo é que essa se conservou no Museu

Nacional de Belas Artes até 1952²⁸ e depois passou a ser conservada na casa natal do pintor. Essa tela de moldura arredonda em algum momento sofreu a intervenção da tesoura que recortou os seus cantos, mas, nem isso, nos esforços de ver e ouvir, impediu de se reconhecer a continuidade entre as duas “Esposas d’Alvito”: a entregue ao comprador e a guardada pelo pintor. Os olhos esgarçados com sua leve tristeza teriam sido realistas demais para o gosto do comprador? Como responder? Porém, quase certo parece dizer, que tais olhos e formato foram de maior encanto para o pintor, que investiu em sua execução com as dificuldades próprias da pintura a óleo. Seria ainda o caso de supor que a escolha pela proposta em aquarela, tão bem executada, mas nada expressiva, frustrou o jovem Meirelles que preparou as duas, sendo uma o ensaio inicial e a outra a versão final? Por mais que se ouça, não há como responder.

o. Varredores de *casacca*

A *casacca* que une esses pares é a mesma que se vê nos próximos grupos. Da mesma forma, os chapéus e calças são semelhantes, com pequenas variações que justificam se tratar de grupos distintos. Como visto no 5º capítulo, os desenhos em grafite são considerados como motivados por outros impulsos que não o próprio traje, mas pelos costumes populares próprios dos meios urbanos observados nos deslocamentos do jovem pintor pela Europa de 1850.

A descrição desse tipo de guarda-pó operário, como delimitou Diana Crane (2006), não foi encontrada em Meano ou Calderini. A origem da *casacca* remonta há muito tempo antes de Meirelles e se filia à camisa branca de uso interno, conforme relatam Phillis Cunningham e C. Willett em seu livro minucioso *The history of underclothes* (1992). No primeiro capítulo dedicado ao período medieval europeu, os autores indicam que a camisa masculina, inicialmente, possuía tanto a frente como as costas do mesmo tamanho, sendo que a abertura, geralmente, ficava na parte frontal e que, diferente de hoje, as emendas da parte frontal e traseira não ocorriam exatamente nos lados, mas um pouco mais à frente. A partir do século XVI, aberturas laterais na base do comprimento foram acrescidas, facilitando o movimento com as pernas²⁹.

No século XVIII novas inovações ocorreram com a frente, tornando-se maior que a parte de trás e, tanto o comprimento do corpo como das mangas, se tornaram muito mais amplos, passando a ter amarrações nas golas, o que gerava um efeito de franzido bem pronunciado. Foi a partir desse momento que os caminhos da camisa e do guarda-pó se distanciaram. Enquanto a camisa se torna menor e mais sofisticada na sua confecção, a *casacca* constitui-se como um remanescente antiquado do ancestral e com funções próprias. Assim, no século

28 No MNBA essa prancha possuía o registro 10245.

29 Original: “The two side vents, a feature which has been so characteristic of the male shirt from the sixteenth century onwards, was by no means invariably seen in the medieval shirt. When present the front and back panels were of the same length. Vents were sometimes not at the side seams but more forward, the front panel being narrower than the back. Sometimes there was also a slit in the centre of the front.”

XIX a camisa, cada vez mais, torna-se um modelo específico com gola, mangas e corpo ajustado, e não traz mais lembrança ao antigo camisolão, cujo uso se mantém nas funções mais braçais (CUNNINGTON, 1992, p. 25, 73 e 99).

Assim, os quatro varredores observados na mesma postura de varrer, seja na MNBA 7704 ou na 8327 se completam no estudo da representação deste tipo social e do gesto que realizavam na execução de seu trabalho, como já apresentado no 5º capítulo.

Todas as figuras possuem, além da *casacca*, chapéu de copa baixa e aba larga e, na cobertura de pernas, uma calça de perna regular e sapatos fechados nos pés.

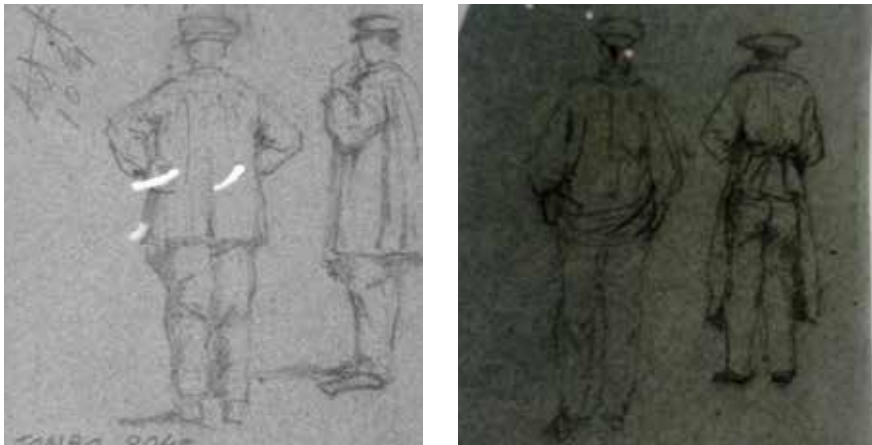
A despeito da distância na numeração e na denominação que o acervo estabeleceu para as pranchas, elas são, sem dúvida, continuidades do mesmo estudo de tipos populares e não como ficou registrado – estudo de traje masculino para a 8327 e estudo de traje italiano para a 7704.

p. Trabalhadores de mão na cintura e *cap*

Com variação na cobertura de cabeça, as cinco figuras representadas nas pranchas 8166a e na frente e verso da 8048a/b trazem o mesmo traje, com pequenos acréscimos à frente explicados.

Todas as figuras masculinas estão de pé e três estão de costas, uma de frente e outra de lado. Usam a mesma *casacca* mencionada há pouco, acompanhada de calça e cobertura de pés fechada. Nas figuras da 8166, além dessas peças, se observa o avental longo, amarrado na cintura.

Fig. 54: Trabalhadores de mão na cintura e *cap* Estudo de traje masculino – MNBA 8048 e Estudo de trajes: duas figuras masculinas – MNBA 8166a



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT. Diagramação Benetti Design, 2020.

Os chapéus têm maior variação, sendo um modelo coco de copa baixa e arredonda com abas curtas na 8048a, enquanto, no verso da mesma folha, as outras duas figuras estão com uma cobertura semelhante ao quepe de marinho, de copa baixa, sem abas e com viseiras. As cabeças das figuras da outra folha trazem também um tipo de quepe, todavia este possui uma copa muito mais larga, ultrapassando a linha da cabeça.

Assim, se deduz que a frente e verso da 8048 contêm a mesma figura, experimentadas com ângulos diferentes, já que uma das figuras posicionada de lado permite ver a viseira e o quepe de maneira mais detalhada, enquanto a que se encontra sozinha e de costas com o tipo de chapéu coco indicia a tentativa de representação do chapéu que o descaracterizou em seu modelo. Outro indicio de experimentos em relação à representação composta está no posicionamento dos braços: na figura da frente o braço da esquerda está dobrado para trás, e nas figuras do verso, a figura de costas tem as mãos na cintura e, logo, os braços estão flexionados, enquanto a outra figura de perfil tem o braço dobrado e elevado para que a mão toque o rosto.

Por sua vez, as duas figuras da 8166 seriam a mesma em dois ângulos, de costas e de frente, sendo assim experimentado o avental totalmente solto ou franzido pelo efeito de colocar as mãos da figura nos bolsos da calça.

A insistência no processo de catalogação dos desenhos como estudo de trajes fez com que a 8048, frente e verso, fosse denominada "estudo de traje masculino", enquanto a 8166 foi cadastrada de "estudo de traje: duas figuras masculinas" a despeito de os trajes representados não terem algo de específico a oferecer. Assim, muito mais que a preocupação em representar os trajes, que podem quase ser entendidos como uniformes de uma determinada função, Victor Meirelles experimentava em seus desenhos em grafite os efeitos de diferentes posições de braços e ângulos para expressar o chapéu e o movimento. Efetivamente, esses desenhos, além da continuidade entre eles, podem ser concebidos como croquis, esboços e experimentos de um jovem artista.

q. Debatedores com *cappello*

Nada melhor – ao encerrar essa enumeração de irmandades formuladas a partir dos silêncios do olhar – que tratar do grupo dos debatedores em *cappello*.

Como já discutido no 4º capítulo, é evidente que as folhas MNBA 7721 e 8134, na sua disposição vertical, contêm a mesma dupla de figuras masculinas em conversação. Apesar da numeração mais baixa, a versão da dupla presente na 7721 é a forma mais bem acabada, esboçada na 8134.

No lado direito do banco, a figura masculina está com o mesmo traje descrito desde os últimos pares masculinos acima, *casacche* largas, franzidas, até a altura dos quadris, com manga longa e franzida na cava. Nos pés o calçado fechado e na cabeça o chapéu de copa larga e baixa, finalizado como um quepe, com sua viseira. No lado esquerdo, ouvindo com atenção, a outra figura masculina porta chapéu de copa baixa e arredondada e abas largas, como uma *capeline*,

camisa, colete, casaca, calça e até um laço como gravata na versão 7721. Na outra versão, há apenas dois a cinco traços que fazem uma longa capa à frente e abaixo do pescoço.

Apesar das semelhanças evidentes, da fraternidade mais que anunciada, a MNBA 8134 está incluída no acervo sob a denominação “Estudo de Costumes”, e a outra, MNBA 7721, “Estudo de trajes italianos”. Uma é feita em carvão e está numa folha de bom tamanho (22,1 x16,4 cm) sozinha (7721); a outra se aperta com mais uma figura masculina (não comentada agora) na folha de 13,2 x 10 cm e foi executada em grafite (8134).

As mesmas pernas cruzadas, o mesmo gesto da mão em direção ao rosto do ouvinte são mais que indícios da continuidade entre essas figuras e pranchas. Seus lugares no acervo podem continuar os mesmos, mas nesta casa-livro, de agora em diante, estarão sempre reunidas e poderão conversar para sempre.

Fig. 55: Debatedores com *cappello* – Estudo de trajes italianos - MNBA 7721 e Estudos de costumes – MNBA 8134



Fonte: Coleção MNBA/IBRAM/MT. Diagramação Benetti Design, 2020.

Para fechar esse subtítulo alguns pontos listados resumem as muitas argumentações.

- I. Os dezesseis pares confirmaram por alguns indícios sua irmandade, ou seja, a continuidade de intenções artísticas entre as pranchas ou folhas na execução de um trabalho específico.
- II. Dentre essas intenções, destaca-se o propósito do inventário ou composição de um repertório particular de trajes, com seus diferentes ângulos e, ainda, de reunir informações sobre

costumes populares e possibilidades de expressão de algo além do panejamento ou movimento do corpo vestido.

- III. Muitos destes trajes inventariados foram experimentados de maneira mais intensa, formando os grupos mencionados, como também a concepção de uma obra mais bem-acabada, em que um sorriso, um gesto ou outro detalhe sobressaltado fez com que o traje encontrasse a expressão idealizada de sua “alma” ou significado.
- IV. Houve também produções irmanadas pelas possibilidades de comércio, sob os auspícios de uma encomenda do esposo.
- V. Outras deduções poucos exploradas, mas nada impossíveis de serem cogitadas é que:
 - a. Os grupos formados indicam que havia a continuidade no estudo de determinados trajes, o que, pela demanda de tempo exigido, descarta a possibilidade de terem sido estas aquarelas confeccionadas na rápida observação de uma mulher caminhando ao acaso nas ruas da Itália oitocentista.
 - b. Os gestos que se alteram e dão continuidade, como nas pranchas aqui analisadas apontam, inclusive, para a possibilidade de uma produção mediante modelo vivo.
 - c. Mesmo uma produção a *posteriori*, a partir de um traje já inventariado, poderia ser cogitada, visando a alguma exposição num pequeno salão ou entre artistas jovens, ou conforme encomenda.

Por fim, pode-se considerar que tudo isso, caso seja desejado, poderá levar a reconsiderações na catalogação das pranchas, seja nas denominações de seus agrupamentos ou mesmo em sua numeração atual.

Algo parece certo, mesmo que o jovem pensionista tivesse obrigações com seus exercícios de panejamento, Victor Meirelles os produziu em tamanha quantidade, variedade e qualidade técnica e expressiva que, se supõe, ele os fazia por ser parte de um dos seus deleites como artista, vivendo uma experiência de formação num ambiente acadêmico de gosto apurado e romântico, como a Roma, de em torno dos 1853, oferecia.

7.3 A voz do autor em meio aos silêncios das irmandades

Ao chegar ao derradeiro subtítulo do livro, é momento de convocar as autorias.

De que vozes do autor o subtítulo convoca à reflexão? De Victor Meirelles, o visitante do livro que entra em sua reta final, poder-se-ia cogitar com sucesso.

Porém, há também outra voz que conduziu pensamentos, olhares, paradas e questionamentos, risos algumas vezes, descobertas em outras tantas páginas.

Wolfgang Iser em "O jogo do texto" começou sua dissertação dizendo: "É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia" (2002, p. 105).

Irmandades não existiam, *cappottos* ou *sopromaniches* sobre corpos também não existem nas pranchas observadas e, assim vai. Tanta coisa que se ouviu dizer, e muitas outras que apenas se imaginou.

Ainda, Iser explica com profundidade e em camadas como esse jogo, que está prestes a encerrar, funciona:

O mundo repetido no texto é obviamente diferente daquele a que se refere, quando nada porque, como repetição, deve diferir de sua existência extratextual – o que vale para todos os tipos de discurso, textual ou não – porquanto nenhuma descrição pode ser aquilo que descreve. Há, por conseguinte, vários níveis de diferença que ocorrem simultaneamente no texto:

1. Extratextualmente:
 - a. Entre o autor e o mundo em que ele intervém.
 - b. Entre o texto e um mundo extratextual, assim como entre o texto e outros textos.
2. Intratextualmente:
 - a. Entre os itens selecionados a partir de sistemas extratextuais.
 - b. Entre constelações semânticas construídas no texto.
3. Entre texto e leitor:
 - a. Entre as atitudes naturais do leitor (postas agora entre parêntese) e aquelas que se lhe exige adotar.
 - b. Entre o que é o denotado pelo mundo repetido no texto e o que essa denotação – agora a servir como um análogo que guia – pretende transgredir (ISER, 2002, P. 107 – 108).

Como bem disse Iser acima "nenhuma descrição pode *ser* aquilo que descreve", logo, espera-se que não haja dúvidas de que o livro construído foi e é incapaz de descrever: o tempo do pensionato vivido por Meirelles na Itália; as pranchas como obras artísticas que são; os acervos como gestores de uma catalogação e conservação que agenciam a existência das pranchas para o hoje; a própria sociedade europeia onde sujeitos sociais vestiam-se, circulavam e, em suma, viviam na segunda metade do século XIX.

Concomitantemente, é preciso ressaltar os "vários níveis de diferença", como o que se impõe para além das páginas do livro, em que o mundo vivido, nesses meses de 2020, e a autora não se fundem, mas se inter-relacionam, tanto quanto as presentes páginas trazem e reverberam muitas outras páginas e imagens que nem sequer foram citadas. Por outro lado, dentro do próprio livro se impõe um processo de seleção que foram operados a partir de modelos teóricos e argumentativos externos à organização dessa estrutura, além das próprias frases, metáforas, estruturas textuais que trazem a marca da escrita da autora, mas que também se condiciona aos sentidos linguísticos do idioma português

e das premissas do texto acadêmico e, por fim, dentre os níveis de diferença, o livro, a partir de sua circulação e leitura, articula o texto e o leitor, considerando as atitudes próprias do sujeito que se interessa pela temática do livro e tudo que ele precisa arregimentar para enfrentar a compreensão das páginas que se sucedem, promovendo, nesse esforço de leitura, o preenchimento das lacunas ou o disparo de todos os gatilhos que se construiu com o intento de explicitar ideias, dados, conteúdos e, sobretudo, produzir discursos que, superando a enumeração, provocassem a compreensão.

Afinal, não há leitura sem vazios, espaços incontornavelmente deixados pelo escritor para que, ao ler, alguém constitua os sentidos e o próprio texto em sua consciência. Nos termos de Iser: "Os níveis de diferença são bastante distintos, mas todos eles constituem o espaço vazio do texto, que põe o jogo em movimento" (Idem).

Nesse jogo entre tempos, traços e trajes do jovem Victor Meirelles se estabeleceram como as casas do tabuleiro muitos rastros, entendidos na concepção de Walter Benjamin e sintetizado nos termos de Jeanne-Marie Gagnebin como "presença de uma ausência e ausência de uma presença" (2012, p. 45).

Para concluir, então, restabelecendo conexões com o que foi largamente discutido, nos setes capítulos desenvolvidos, intenta-se sintetizar algumas das motivações do artista ao realizar a coleção de Estudos de Trajes Italianos, deixando à parte os desenhos em grafite, pelos motivos expostos no final do 5º capítulo. Tais motivações, além daquelas analisadas na própria argumentação das irmandades apresentadas, são organizadas, inicialmente, em termos clássicos da historiografia, sem com isso dar testemunho de um viés historicista neste trabalho, na medida em que se defende o viés discursivo de todas as narrativas, inclusive, as que clamam por objetividade. Isto posto, as dimensões estruturais e conjunturais vinculadas à coleção serão vislumbradas a seguir, tendo em vista os primeiros capítulos.

Na 1ª parte do livro foram abordados a formação do artista no Ocidente a partir do Renascimento Cultural Italiano, o percurso artístico do jovem pintor, as correntes artísticas vigentes e associadas a sua produção e, numa abordagem larga, o contexto histórico que insere o estudo de trajes numa tendência cultural própria de séculos que remontam ao começo do século XV, com Dürer, até o Romantismo do XIX de Gavarni, entre outros. Pode-se considerar que esse enredo diz respeito às dimensões estruturais que propulsaram o desenvolvimento da coleção de Estudos de Trajes Italianos.

Num outro viés, pode-se pensar nas circunstâncias mais precisas da experiência social vivida pelo jovem pintor brasileiro, ou seja, as dimensões conjunturais. O livro de viagem ou *Keepsake* foi um tipo de produção artística muito comum naquele momento histórico em que, ao sabor de um espírito romântico em busca do autêntico e original de outras épocas, artistas dedicavam-se a pintar figuras humanas vestidas em trajes típicos, caracterizando diferentes regiões (JULIA, 1995) para que viajantes, colecionadores e idealistas as comprassem.

Por conseguinte, a produção das pranchas deixadas por Meirelles evidencia filiação a essa tradição tão própria aos viajantes e estudantes de Roma, onde figuras humanas são representadas em primeiro plano, com trajes expressivos da região e da cultura. Meirelles, diferente do que se comparou no 6º capítulo, produziu a mesma temática com pinceladas tênues e, na busca precisa do panejamento e das variações possíveis de um corpo em movimento. Por isso, cogitou-se a motivação conjuntural da produção de Victor Meirelles, ou seja, a possibilidade de comercialização deste trabalho tão requisitado pelos viajantes, a fim de ter uma fonte financeira que completava os poucos recursos de que dispunha como pensionista.

Sem desconsiderar os aspectos e termos acima empregados, que concebem uma temporalidade linear, consideram-se a seguir, para a 2ª e 3ª partes do livro, as temporalidades intervenientes em que processos de intericonidades, de normas de consagração próprias do mercado da arte e das ações museológicas e, conjuntamente, as incontornáveis condições anacrônicas do olhar, a partir desse aqui e agora.

Na 2ª parte “Casa a dentro” as narrativas biográficas de Meirelles foram discutidas e se realizou exaustivo detalhamento das pranchas em seus aspectos físicos, de catalogação e de conteúdo pictórico ou plástico, se discutem aspectos relacionados às justificativas constituídas, para explicar a produção da coleção.

A compreensão de que as pranchas são apenas estudos desenvolvidos por Victor Meirelles, a comando de seus professores, é a única motivação indicada para a realização das pranchas, difundida até hoje.

Diante dessa constatação primeira e consolidada, há outras e novas que se propõem depois de toda a pesquisa. Duas outras novas se evidenciam: a de se tratar de um trabalho também destinado à exposição e/ou de tirar proveito financeiro com a comercialização de algumas pranchas e, por outro lado, de compor um álbum particular de referências para futuros trabalhos artísticos e ensino³⁰, após retorno ao Brasil. Por isso, confrontam-se, abaixo, as três motivações, que não se excluem, porém teriam uma certa independência entre si e, somente, consideradas juntas atendem à diversidade de condições de produção e circulação das pranchas estudadas.

A primeira “razão” corrente de se tratar de pranchas desenvolvidas devido ao estudo de panejamento se confirma por alguns aspectos:

1º. a incompletude da maioria das imagens: sem ambiência detalhada, algumas sem fisionomia finalizada;

2º. a ausência de assinatura e/ou data na maioria delas;

3º. o fato de ser uma obrigatoriedade o estudo do panejamento na formação da época;

³⁰ Cabe relembrar que, em carta de 06/08/1855, Araújo Porto-Alegre já prometia a cadeira de pintura histórica para o seu pupilo, em menções a respeito de seu comprometimento e aplicação aos estudos, sendo um notável estudante que, assim que retornasse, encontraria seu lugar reservado na Academia. A respeito desta carta, visualizar COLI (1994) e, também, para a transcrição desta e de outras duas cartas de Porto-Alegre a Meirelles, visualizar: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/mapa_vm.htm>. Acesso em: 14/10/2020.

4º. a presença de “estudo de trajes” entre os “envios”, isto é, entre os trabalhos mandados para o Brasil, de tempos em tempos, pelos pensionistas, para atestar o aprendizado e realização da bolsa de estudos.

A segunda “razão” é de as pranchas serem um trabalho que visou à comercialização ou exposição de figuras de tipos populares da Itália. Reforçando essa opção têm-se os seguintes argumentos:

1º. é incontestável a existência de importante comércio deste tipo de imagem em Roma do século XIX, como a fama de Pinelli e outros artistas atestam nesse gênero de produção;

2º. porque, atualmente, conhecem-se dezesseis pranchas que pertencem ou pertenciam a colecionadores particulares, as quais possuem, em sua maioria, inscrições identificando a circulação por livrarias, leilões e por contarem, ainda, com assinatura, título e datação em muitas delas;

3º. algumas das pranchas enviadas à Academia Imperial foram expostas nos salões da Academia Imperial de Belas Artes em 1860 na sala 6³¹ (ROSSETTO, 2009), contudo é inadmissível que fossem expostas caso estivessem inacabadas, logo as 21 pranchas citadas nos documentos como envios devem se tratar daquelas mais bem-acabadas, com olhos, ambiência e etc., o que ultrapassa o simples exercício disciplinar da formação.

A terceira e última razão arrolada seria aquela resultante da intenção de composição de um álbum particular, um inventário ou repertório, que viesse lhe servir em produções artísticas futuras e mesmo às aulas de pintura histórica que almejava lecionar na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Para essa última opção, têm-se mais alguns argumentos:

1º. a quantidade de pranchas é muito grande para servir apenas ao estudo de panejamento e nem todas foram enviadas na época do pensionato;

2º. tem-se informação de que apenas 21 dessas pranchas chegaram ao Brasil como “envios” obrigatórios dos pensionistas, enquanto, as demais 64 pranchas coloridas acervadas³², vieram, provavelmente, com Meirelles ao retornar ao Brasil, em 1861. Não há dados suficientes para afirmar quando as pranchas e desenhos passaram a constar do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Apesar de se saber que houve uma aquisição do espólio artístico de Meirelles que se arrolou, longamente, após 1903, não se tem discriminado o que constava detalhadamente nesse lote. Todavia, há indicação da presença de estudos de trajes, dando provas de que muitas das pranchas foram conservadas pelo pintor por toda a vida;

31 Conforme dito no Capítulo 4: “4. Todos os quadros designados com este algarismo, são estudos feitos pelo Sr. Víctor em Roma” na listagem das obras expostas na “Secretaria, Biblioteca e Sala de Sessões da Academia”, e ainda, na mesma exposição, na “Sala no. 6 – Trabalhos a óleo executados na Europa por diversos pensionistas da Academia”, tem-se abaixo, novamente, o n. 4 como a indicar “todos os painéis designados com este algarismo são pequenos estudos de trajes, pelo Sr. Víctor”.

32 As pranchas de colecionadores particulares não foram contabilizadas neste momento, nem as atuais (11 pranchas) ou as do passado que fizeram as suas doações (3 pranchas), como se pode constatar pelas fichas catalográficas dos museus.

3º. cabe lembrar que, em carta de 06/08/1855, Araújo Porto-Alegre já prometia a cadeira de pintura histórica para o seu pupilo³³, logo, o pensamento de seus futuros compromissos pode tê-lo motivado a produzir as muitas pranchas para ensinar panejamento, rotação da figura humana, proporção e tantas outras coisas aos seus estudantes;

4º. mesmo como pintor consagrado, Meirelles realizou estudos minuciosos de vestidos e detalhes decorativos para seus quadros, como por exemplo a tela *"Juramento da Princesa Isabel"*³⁴, fazendo parte de sua poética os estudos de pormenores e a atenção às questões do panejamento.

Dessa maneira, conclui-se que, se há motivações de ordem formativa do artista do século XIX, a realização das pranchas vai muito além das possíveis exigências de seus professores, pois as informações sobre a formação oferecida nos ateliês da época (LISBOA, 2007) não era tão diretiva, com exercícios tão específicos, como são comuns nos cursos superiores de design da atualidade ou de artes plásticas nas décadas de 1960, por exemplo. Ao contrário de uma demanda disciplinar, o estudo do panejamento foi uma preocupação particular de Meirelles que se manteve em sua fase artística consagrada.

Ademais, o intuito de exposição e mesmo de atrair compradores diante do comércio vantajoso do tema na produção de pranchas com mais cuidados técnicos e conceituais, como na MNBA 10353, foram razões motivadoras da produção dos estudos apreciados. A raridade das inscrições e assinaturas nas pranchas, por um lado, pode indicar que poucas foram feitas para esse fim ou, ao contrário, poucas sobraram sem serem vendidas. As pranchas em mãos de colecionadores particulares, provindas de leilões e circulação em diferentes livrarias, desde o século XIX, como a CP 12, cujo título é "Esposa d'Alvito", trazem diversas inscrições posteriores ao Victor Meirelles. Essas inscrições encontradas nas pranchas de colecionadores particulares e seu padrão, que as agrupa às demais existentes na coleção dos acervos públicos, reforçam a ideia de uma produção voltada para a encomenda e comercialização.

Acrescenta-se com muito mais relevância, que a produção das pranchas teve uma razão didática e de inventário, bem ao gosto romântico, o que justificaria a grande quantidade de pranchas existentes, sua variedade em tomo das posições, dos trajés, inclusive preocupando-se com ângulos diferentes do mesmo traje. Trazer essas pranchas consigo e não as enviar como parte de suas obrigações de pensionista, conservá-las até seus derradeiros dias, somado ao fato de tantas

33 Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/mapa_vm.htm>. Acesso em: 14/10/2020.

34 Victor Meirelles. *Juramento da Princesa Isabel*, 1875. Óleo sobre tela, dimensões: 178,5 x 263 cm (com moldura), Museu Imperial de Petrópolis. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/oath-of-princess-isabel/igGPjd3TYXE7dg?hl=pt-br>>. Acesso em: 12/10/2020.

terem sido bastante manipuladas e possuem inúmeros rasgos³⁵, hoje restaurados, fazem imaginar que elas estiveram nos ateliês, nas aulas do Prof. Meirelles.

Para finalizar, cabe destacar as questões abordadas e reunidas na 3ª parte do livro.

"Através da janelas" além de contemplar outros artistas em comparação com a produção do jovem Meirelles, igualmente, se conduziu na direção de alcançar o pintor amadurecido, o homem de 29 anos que retornou ao Brasil, após seu longo pensionato na Europa.

Neste atravessamento perigoso e arriscado do visto, do sentido mediante o silêncio dos estudos, tendo em mente as temporalidades intervenientes cujos processos de intericonidades, de normas de consagração do campo artístico e mesmo das ações de conservação e catalogação das pranchas afetam intensamente as condições anacrônicas do olhar, sintetizam-se abaixo nem dimensões ou motivações/razões, mas efeitos.

1º efeito – *A poiesis* do autor:

As pranchas que contêm um fundo escuro e/ou formato diferenciado, citadas inúmeras vezes, sugerem uma produção que demandou mais cuidado e intenção expressa de maior contextualização da figura humana, recorrendo a certa dramaticidade e composição mais densa da narrativa visual proposta. A composição desse tipo de prancha sugere que algo de especial e relevante a distanciou daquelas mais simples, sem ambiência e, muitas vezes, sem mesmo ter a fisionomia da figura desenvolvida.

Por outro lado, as pranchas que estão mais simplificadas em sua ambiência sugerem a ideia de se tratar de estudo, quase repetitivo e talvez mesmo disciplinar, demandado pela formação acadêmica que Meirelles realizava. Nesta conjectura, pode-se considerar como economia de tempo a não realização de cenários, de fisionomias ou a produção de ambiência mais matizada de tons. Levando isso em conta, poder-se-ia supor que a proposta principal de Victor Meirelles, ao produzir 79 pranchas nestas condições, era a de aprimorar suas técnicas de panejamento, onde tecidos, formas e corpos, em diferentes posições, devem se harmonizar com um todo pleno.

Se colocada à reflexão a variedade de rotação do corpo no posicionamento da figura no papel, as questões do estudo empreendido pelo pensionista se reforçam, porém não excluem que há, na unicidade de cada representação, a busca de originalidade, o que é um critério, necessariamente, a ser atendido no trabalho artístico. Ainda se soma a essas condições, que tais esforços justificariam o interesse em guardar os estudos até o final da vida, em acervo particular.

³⁵ Dentre as fichas catalográficas, há 25 registros de obras com rasgos, sendo, destes, 16 de pranchas coloridas (13 pertencentes ao MVM e 3 CP), e 9 de desenhos em preto e branco (MNBA). Dentre os registros de obras com orifícios, têm-se 13 no total, sendo 2 de pranchas coloridas (MVM) e 11 em preto e branco (MNBA). São poucos registros que trazem rasgos e orifícios, porém, observando as pranchas, considera-se haver muitas outras com marcas de rasgos e avarias, mas não foram consideradas, pois se fez a observação apenas por cópia digital.

Atentando, igualmente, para as relações das pranchas com as demais coleções de mesma temática, o trabalho de Meirelles, bem diferente dos estudos de Pinelli, Debret e Le Bas, Carle Vernet e Gavarni, artistas do século XIX, que sempre possuem uma legenda e foram publicadas, o catarinense, ao realizar seus estudos de traje, o fazia com uma pretensão modesta em relação à difusão do mesmo, contudo o cuidado com a mancha produzida pela aquarela ou tinta a óleo, com a observação dos detalhes dos trajes, inclusive com diferentes ângulos, bem como o desenvolvimento de dramaticidade e narrativas visuais mais densas, indiciam um processo silencioso e contínuo de aprimoramento da composição.

Então, equacionando os tempos intervenientes do pintor, da prancha e sua sobrevivência, assim como o da longa duração que constituiu uma maneira de produzir o gênero artístico a que o trabalho de Meirelles se filia, entende-se que o estudo de trajes produziu na *poiesis* de Victor Meirelles apuro e cuidado criterioso da relação entre corpo e vestimenta, das suas distintas texturas e movimentações; sensibilidade atenta aos leves traços que alteram sentidos; busca de força subjetiva no posicionamento e contraste das composições, apreensíveis em suas obras mais consagradas. Tal efeito também, por outros meios, foi discutido por Proença Rosa (1966), Coli (1994) e Coelho (2007).

2º efeito – A sobrevivência da obra

As interferências que essas peças sofreram no suporte ao longo dos tempos, recortes, colocação e retirada de molduras, circulação em leilões e acervos, exposições nas quais foram exibidas, entre outras questões que se diferenciam particularmente, apontam para uma especificidade e temporalidades diversas que tocam as diferentes pranchas, sem considerar as diferenças tácitas que há entre elas, como a presença ou não de assinatura, data e título. Todo esse movimento, marcas e alterações apontam para a condição viva e sempre atualizada das pranchas que, enquanto material passível de intervenções, produzem novos sentidos sobre si mesmo, sobre o universo museológico e da própria comercialização da arte e possibilidades de compreensão de seus produtos. Logo, o segundo efeito se dá sobre e a partir das condições dos acervos que reverberam na existência e sentidos que as pranchas podem desencadear. Enfim, o efeito desencadeia-se das formas de catalogação, conservação e preservação das pranchas, que evidenciam ou apagam rastros e, da visibilidade ou autoridade deles, se constituem as condições de visualidade das pranchas.

E, por fim, o 3º efeito desencadeado do conteúdo pictórico das próprias pranchas.

3º efeito – A história dos sentidos do vestir

A temática e caráter das pranchas facilmente se filiam aos propósitos do Romantismo na medida em que o artista se preocupou em trazer distintos sujeitos sociais, cada um num ofício específico como se, conjuntamente, seu estudo

oferecesse para ele e para a sociedade um repertório histórico e tradicional que, supostamente, possuía valor por representar a verdadeira e fiel maneira de o povo se vestir. Dentro deste ideal, cada personagem desenhado personifica uma região, um costume vestimentar e diferentes funções na sociedade, situações cotidianas daquele povo, que talvez fossem extintas em breve pela avalanche do progresso material, como os românticos temiam em seus rompanes.

Destaca-se, nesse viés, a posição das figuras na composição, cuja maioria não é colocada voltada para o artista/espectador/observador, o que oportuniza a noção de um flagrante social desta realidade fugidia da modernidade. Enquadramento que a etnologia social vai privilegiar no uso da fotografia para o registro das comunidades tribais ou ancestrais desde fins do século XIX (COLLIER, 1987) e se mantém com frequência no fotojornalismo e na documentação dos patrimônios imateriais.

Por outro lado, como bastante discutido no capítulo precedente, a rotação da figura sobre seu eixo vertical ao posicioná-la no papel diz respeito ao *pathos* de exibição do corpo vestido a ser admirado. O traje histórico constituído, inventariado e mesmo criado pela mão ágil do pintor romântico se destinava à admiração, mesmo que sendo um antípoda do traje de moda.

Como o período artístico e político preconizava, essa coleção acabou por constituir fonte de registro de usos, costumes e junto com outras incontáveis, produzidas por italianos e estrangeiros que visitavam a península itálica, propuseram um meio de identidade italiana para o século XIX e uma narrativa visual dos costumes vestimentares do povo daquela época.

O conteúdo pictórico das pranchas afasta-se consideravelmente do que as narrativas historiográficas consagradas compuseram para o mesmo período histórico europeu e não ocasionalmente, mas por efeito mesmo da oposição ideológica entre a concepção de um traje regional ou histórico como distinto daquele que a elite consome e que seria próprio do sistema de moda. Logo, as pranchas com seu conteúdo mantêm a dicotomia entre moda e vestir e, sobretudo, como os livros de história da moda, reafirmam as fronteiras rígidas e ideologicamente constituídas entre os gêneros, as distintas fases da vida, os diferentes papéis sociais e condições de trabalho, enfim, enrijecem para o passado uma visão que apaga a condição dialética da vida social.

Diante das dimensões estruturais e conjunturais, das motivações ou razões para Meirelles ter realizado o Estudo de Trajes Italianos e, por fim, dos efeitos desencadeados pelas pranchas em tempos distintos e intervenientes, entende-se que as três partes do livro e seus sete capítulos alcançaram seus propósitos e essa autora realizou a sua missão, de compor com os baldes da teoria e dos documentos não apenas um quarto mediante os quadros, mas, além disso, uma casa-livro para que, no sossego das páginas, cada prancha, todas as figuras e muitos autores fiquem aninhados.

Fig. 56: Estudo de traje. MVM 179. Óleo sobre cartão, 30,5 x 18,0 cm (obra), c. 1854/1856. Victor Meirelles.



Fonte: Coleção MVM/IBRAM/MT

Últimas manchas e linhas

Como todo bom pintor de quartos, as mãos estão sujas, as vestes também e alguns fios de cabelo não poderiam ficar ilesos. Mas antes de virar a última folha e deixar tombar a capa/porta dessa casa-livro, cabe recuperar alguns nexos condutores de toda a história que se construiu nestas paredes/páginas.

Cada parte teve seu motivo de ser, um propósito diante das mesmas fontes, quase sempre, mas com outros encaminhamentos. Assim, do átrio, se entrou na casa, se esperou na sala, se adentrou nas peças e, por fim, contemplando o fora se olhou melhor para dentro. Silêncio e solidão, visão e percepção, muita imaginação, inquirição e elaboração. Dezenas de minutos foram dedicadas a tantas palavras, até que elas ecoassem o pensamento que a impulsionava. Horas se passaram numa folha e revisões, revisões dos termos, das ideias, da estrutura foram sendo feitas semanas a semanas e tudo se somou a muitas leituras, buscas de imagens, de informações, de precisões, enfim de imagens de razão e de emoção. Quantas vezes sobressaltei os vigilantes bolsistas? Inúmeras vezes acordei e anotei uma ideia, conversei com o espelho, tomei café formulando frases. Não há aventura sem emoção, não há escrita sem entrega, não há pesquisa sem paixão.

Os capítulos tiveram seus próprios objetivos que se desdobraram da natureza de seu conteúdo: a formação do artista no século XIX, remontando ao Renascimento, passando por Puristas e pelo Romantismo da Academia de Paris; a tradição de compor estudos de trajes e a permanência das discussões em torno do traje regional, arriscando-se a propor definições precisas para roupa, indumentária e traje, tanto quanto para folclórico, típico e histórico; narrativas que constituíram memórias e biografias num contínuo dizer do morto e de ressuscitá-lo ao gosto de cada época; nos rastros de manchas e traços percorreu-se lentamente em torno de cada prancha, refletindo sua produção e seus sentidos, suas ligações com o presente e com o passado, indo, igualmente, para as folhas faturadas pelo grafite, de figuras masculinas e femininas em conversações animadas, como as cidades de outrora permitiam; então, se chegou na busca de síntese, reunindo dezenove artistas em torno de Meirelles, cada um no seu grupo, com seus intuitos mediante os trajes desenhados e todos submetidos ao páthos de uma figura em pé, olhando ao lado para mostrar o que era: um traje construído entre norma e novidade, entre estar e parecer; e, num ato final, que somente a intimidade pode

proporcionar, se as reuniu, as pranchas irmãs que se agregaram e abriram janelas, deram novos sentidos em meio aos sussurros pronunciados aos ouvidos atentos. Assim é esta casa/livro.

Diante do objetivo geral do trabalho que era de dar complexidade à singeleza da obra *Estudo de Trajes Italianos* de Victor Meirelles, cada capítulo fez sua contribuição e de imagens plácidas se alcançou imagens maliciosas, críticas, porque vistas, ouvidas e sentidas dialeticamente. Os acervos que as conservam podem nem passar “na minha rua”, mas se quiserem fazer uma visita, hão de pensar nas condições em que organizam suas fichas catalográficas, expõem suas imagens e permitem que histórias sejam contadas sobre elas, sobre suas descendências e heranças, sobre seus efeitos estéticos aos olhos de quem as observa e à cultura que as absorve.

Afinal, esse livro não se ocupou apenas das pranchas de Meirelles. Os inúmeros argumentos esforçaram a abordagem das condições das narrativas visuais produzidas a partir de manchas e traços constituídos em vestir, com a pretensão de refletir como elas reverberam nas memórias concatenadas sobre o vestir e o humano, dito feminino para o Ocidente.

Nesse limiar da porta, entre a imagem e a experiência social, certamente os historiadores da arte terão muitos senões a dizer, os historiadores da cultura alguns mais, os pesquisadores de moda farão, talvez, silêncio como as coisas antigas pedem por respeito. Agradar a todos, nunca foi a proposta desta antiga professora.

No projeto de pesquisa, de onde tudo partiu, o objetivo geral era “analisar as relações discursivas na produção artística do *Estudo de Trajes* de Victor Meirelles, cotejando os regimes escópicos, a memória social e as narrativas visuais” e, pretensiosamente, a pintora de quartos o fez.

As relações discursivas foram vislumbradas com os seguintes questionamentos: “o que se quis dizer?”, “para quem?” e “como se disse?”. Para tais questões terem um ponto de partida, considerou-se, teoricamente, que sempre ao dizer algo, isto se faz com intericonicidades e intertextualidade, o que, conseqüentemente, implica as produções de memória social, apropriações do passado e, inclusive, apropriações que se operam visando ao futuro.

Para cada pergunta, se traçou um caminho: (1) o que se quis dizer: olhar as pranchas, identificar os conteúdos, questionar seus registros – capítulos 4 e 5; (2) para quem se disse: se fala aos pares de hoje e do passado, falar é um ato social e implica o compartilhar de uma língua, de ideais, de formas – capítulos 1, 2, 3 – e, para nada deixar para trás, (3) como se disse – filiando-se ao movimento que o antecedeu e fazendo perpetuar a maneira de dizer, se disse sem evidências, gritos ou legendas, deixando que fosse descoberto/inventado irmandades – capítulos

6 e 7. Nesses dizeres as relações discursivas se impuseram nas narrativas visuais compostas e se relacionaram com os regimes escópicos acionados.

Isto porque o regime escópico é a dimensão que acolhe as perguntas acima, afinal para “o que se quis dizer”, “para quem” e “como se disse” relaciona-se, aos “como se via”, “como se mostrava” e “onde isto circulava”. Então, o empenho foi de identificar o contexto ideológico que abarcou a produção, sendo o Romantismo tomado como a lente que “via” o mundo social a sua volta e, por conseguinte, exigia que a “mostração” se desse em alguns parâmetros, numa longa tradição de narrativas do vestir. Ainda, considerando que o visto e o existido podem ser muito distantes ao historiador, o que é acessado precisa ser problematizado por sua conservação, catalogação e mesmo associações com as narrativas de memória que circulam a sua volta.

Como o pensamento dialético exige, então os sete capítulos consideraram as fontes documentais que utilizaram, na construção das argumentações, os regimes escópicos intrínsecos ao movimento do olhar, do ver e do sentir.

E os tempos... Ousado percorrer do século XV ao XX, dos desenhos de Dürer às fotografias das eleitas de Ibrahim Sued, contudo, sem ousadia, que graça teria? Quinhentos anos foram percorridos não pela folhinha do calendário, mas por saltos quânticos, indo do presente, ao passado e deste ao futuro, pois não há intericonicidades em linha reta das horas e cada imagem contém em si o sujeito que a estruturou, o resultado de sua materialidade e a agência de sua preservação, de seus narradores e dos sentidos que se compartilhou ao longo de toda a sua existência. E, principalmente, o tempo daquele que olha, que vendo, imagina, associa, desencadeia sentidos, preenche lacunas, compõem significados. Então, mais camadas nessa órbita sideral de tempos intervenientes se interpõem entre os muitos tempos contidos na própria imagem e esses outros tantos que cada olhar contém em si.

Para que complicar tanto, casa boa é lugar onde se fica tranquilo.

Então, tranquilamente, pode-se considerar que cada objetivo específico foi alcançado ao longo de todos os capítulos, na medida em que minucioso levantamento de estudos de trajes desenvolvidos por Víctor Meirelles, inventariando as pranchas do conjunto, meios e modos de produção, circulação e preservação das mesmas na atualidade foi realizado – capítulos 4, 5, 1, 2 e 3; similarmente, foi analisada a dimensão artística (criatividade, adequação à norma estética vigente [Romantismo], submissão às possibilidades técnicas de representação) na produção do Estudo de Trajes – além dos capítulos 4 e 5, sobretudo, no capítulo 7 e, internamente às inúmeras argumentações foram discutidos os processos de visualidade e de memória social manifestados pelas intericonicidades existentes e implicadas na construção de uma narrativa vestimentar sobre o século XIX e não só sobre esse tempo de Meirelles; e, por fim, especialmente no capítulo 6, foram

evidenciadas as relações discursivas existente na narrativa visual apresentada pelos estudos de trajes analisados, considerando a poética do estudante Víctor Meirelles, mas muito além dele também.

A recapitulação desses objetivos e tópicos, que constituem o conteúdo deste livro, serve para contextualizar a produção de um saber histórico sobre o vestir, firmado em imagens e suas poéticas, cujas consequências imediatas está em apontar as questões de uma sociedade que se produz como encontro de sujeitos sócio-históricos, sempre vestidos, em permanente confronto dialético.

Ao escrever as últimas frases do livro, o silêncio contínuo se manifesta mais uma vez, agora porque o álbum do meu inventário se fecha e, pensando a partir de todas as emoções vividas, cabe mesmo questionar se não seria melhor o livro se intitular “O Jovem Víctor Meirelles: olhar, ouvir e sentir”, deslocando, assim, o processo, a fatura, do objeto para o sujeito que olhou, ouviu e sentiu cada um dos cantos dessa casa e, assim, faria, ainda, mais sentido a frase que Antônio Parreiras deixou a ecoar nos tempos e silêncios:

“O que ele fez comigo, fez com todos os artistas moços que dele tiveram a felicidade de se aproximar” (PARREIRAS, 1925, p. 190).

A porta se fecha.

Referências¹

BARILLI, Renato. ***Storia dell'arte contemporanea in Italia***: da Canova alle ultime tendenze, 1789-2006. Torino: B. Boringhieri, 2007.

BENJAMIN, W. ***Estética e sociologia da arte***. Tradução de João Barrento. São Paulo: Editora Autêntica, 2017.

BOUCHER, François; DESLANDRES, Yvonne. ***História do Vestuário no Ocidente***. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BOYER, Sylvain. *Coignet*. In: ***1815 1850 les années romantiques***, Paris Musées Nationaux, 1995.

CADORIN, Mônica de Almeida. ***A pintura de Retratos de Victor Meirelles***. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro – Centro de Letras e Artes, EBA, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/5579/1/455972.pdf>>. Acesso em: 05/09/2020.

CALDERINI, Emma. ***Il Costume Popolare in Italia***. Sperling & Kupfer, 1937.

CALLFORT, Michel. ***Les Nazaréens français***. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

CARVALHO, Vânia. ***Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920***. São Paulo: EdUSP, 2008.

COELHO, Mário César. ***Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade***. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/89850/247607.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 05/09/2020.

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

COLI, Jorge; XEXÉO, Mônica F. B. ***Vitor Meireles, um artista do império***. Rio de Janeiro: MNBA, MON, 2004.

CONSONI, Claudia. *“Restauro conservatio e restauro integrativo: l'intervento di Nicola Consoni sull'affresco di Raffaello e Perugino in San Severo”*. In: ***Revista Ricerche di Storia dell'Arte***, ano 1997, n. 62. Dossie: Cavalcaselli e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'800.

1 Impressas encontram-se apenas as referências mais citadas ao longo do livro. As demais estão disponíveis em arquivo próprio no QR code.

DE SANCTIS, Guglielmo. **Tommaso Minardi e il suo tempo**. Roma: Forzani e C. Tipografia del Senato, 1899.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Aby Warburg et l'archive des intensités**. *Études photographiques* 2001. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/268>>. Acesso em: 16/10/2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. 4ª edição. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia**, 1. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O interminável limiar do olhar*, capítulo 10. In: Idem. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quand les images prennent position: l'oeil de l'histoire**, vol. 1, capítulo 2: La dysposition des choses: démonter l'ordre. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUPLESSIS, Georges. **Gavarni: Étude**. Paris: Rapilly, 1876.

DUQUE, Gonzaga. **A Arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

FERRER, Louis. **L'aventure de l'art au XIX siècle**. Direction de Jean Louis Ferrer, collaboration de Sophie Monneret e prefácio de Bruno Foucart, Paris, Chene, 2008.

FRANZ, Teresinha Sueli. **Victor Meirelles: biografia e legado artístico**. Florianópolis: Editora Caminho de Dentro, 2014.

FUGIER, Anne Martin. **La vie d'artiste au XIX siècle**. Paris Audibert, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Apagar os rastros, recolher os restos*. In **Walter Benjamin: rastro, aura e história** by Sabrina Seldmayerand James Ginzburg (Org.). 27 – 38. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de. **Gavarni, L'homme Et L'oeuvre**. Paris: Henri Plon, 1873.

GUINSBURG, J (Org). **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HOURTICQ, Louis. **Encyclopédie des beaux-arts**. - Architecture - Sculpture - Peinture - Arts décoratifs. Paris: Hachette, 1925.

ISER, Wolfgang. *O jogo do texto*. In: Costa Lima, Luiz (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002.

JAY, Martin, ALBARET, Michèle. *Les régimes scopiques de la modernité*. In: **Réseaux**, volume 11, n°61, 1993.

JORGE, Marcelo Gonczarowska. Por uma reatribuição do álbum *Costumes Italiens* (1809), de Debret. In: 19&20, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 2, jul.-dez. 2018. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/mgj_album_por.htm. Acesso em: 07/04/2020.

JULLIEN, François. **A Propensão das coisas:** *Por uma História da Eficácia na China*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

JULIA, Isabelle. *L'étourdissement des paysages*. In: **1815 - 1850 les années romantiques**, Paris Musées Nationaux, 1995, pp 140 a 155.

KÖHLER, Carl; SICHART, Emma von. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LANDRE, Jeanne. **Gavarni:** 45 gravures et portraits. Paris: L. Michaud, 1912.

LAURENT, Jeanne. **À propos de l'École des Beaux-arts**. Paris: ENSBA, 1987

LAVER, J. **A roupa e a moda:** uma história concisa. Tradução Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LE CHANU, Patrick. **Le drapé:** *carnet de dessins*. Paris: La Bibliothèque de l'image, 2002.

LETHUILLIER, Jen-Pierre. **Les costumes régionaux:** entre mémoire et histoire. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

LIMA, Laura Ferrazza de. **Quando a arte encontra a moda:** a obra de Antoine Watteau na França do século XVIII. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

LISBOA, Maria Helena. **As academias e escolas de belas artes e o ensino artístico**. Lisboa: Ed. Colibri IHA/Estúdios de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LURATI, Ottavio; BOLLA, Stefano. **L'œimmagine della tradizione:** *ideologia e storia nel costume popolare: con la riproduzione di rari esempi ticinesi e svizzeri*. 11ª ed. Milano, 1990.

MARIANI, Valério. Presentati. In: **Costumi di Roma e Dintorni:** *24 acquerelli della metà dell'Ottocento*. Roma: Stabilimento tipografico Julia, 1971.

MEANO, Cesare. *Commentario, Dizionario Italiano della Moda*. Ente Nazionale della Moda, 1937.

MILHOMEM, Wolney. **O humanista Vítor Meireles**. Porto Alegre: Edições Flama, 1972.

MINARDI, Tommaso. **Tommaso Minardi,** *della qualita essenzalli della pittura italiana dal suo rinasciment fino all epoca de la perfezione discorso*. Roma: 1834.

- OVIDI, Ernesto. **Tommaso Minardi e la sua scuola**. Roma: Rebecca, 1902.
- PARREIRAS, Antônio. **História de um pintor contada por ele mesmo**: Brasil - França 1888/1936. 3ª ed. Niterói: Niterói Livros, 1999.
- PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2016.
- PEVSNER, Nikolaus. **Les académies d'art**. Paris: G. Monfort, 1999.
- PIROTTE, Jean. *Images et critique historique*. In: JADOULE, Jean-Louis. **L'histoire au prisme de l'image**. Vol.1: *L'historien et l'image fixe texte*. Louvain/BG: Université Catholique de Louvain, 2002.
- ROSA, Ângelo de Proença. **Aspectos do desenvolvimento da composição em Victor Meirelles**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1966. Tese de Livre Docência.
- ROSA, Ângelo Proença da, et al. **Victor Meirelles de Lima (1832-1903)**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982.
- ROSSETTO, Lourdes, et al. **Victor Meirelles - Novas leituras**. São Paulo: Studio Nobel, 2009
- RUBENS, Carlos. **Vitor Meireles**: sua vida e sua obra. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SAMAIN, E. (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- SCARPA, Piero. "La scuola romana di Tommaso Minardi segnò la fine in Europa del neoclassicismo in arte." In: **Strenna dei Romanisti**, 20. 1959, p. 235-242.
- SEGRÉ, Monique. **Art comme institution**. Paris: Les Éditions de l'École Normale Supérieure de Cachan, 1993.
- SERRA, Rosanna Maggio. **Andrea Gastaldi: 1826-1889: un pittore a Torino tra romanticismo e realismo**. Torino: U. Allemandi, 1988.
- SILVESTRINI, Elisabetta. **L'abbigliamento popolare italiano**. Ricerca Folklórica, n. 14. 1986, p. 5-44.
- WALBURG, Aby; WAIZBORT, Leopoldo; BÁRBARA, Lenin Bicudo. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ZANINI, Walter. *A arte romântica*. In: GUINSBURG, J (Org). **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Lista de Figuras

Fig. 1: Giorgio Vasari. A vida dos melhores pintores, escultores e arquitetos, 1550.	28
Fig. 2: Tommaso Minardi, Scena Romana, s/d, Caneta e tinta cinza-preta, aquarela, sobre papel branco, 18,5 x 25,6 cm.	35
Fig. 3: <i>Gaspare Landi. Ritrato di Tommaso Minardi</i> , 1810, Óleo sobre tela, 50,0 x 62,5 cm.	44
Fig. 4: Trecho final da "Notação 5555".	53
Fig. 5: Frontispício das obras de Cesare Vecellio (1590) e Hans Weigel (1577).	69
Fig. 6: Contracapas de alguns livros citados de Pinelli.	82
Fig. 7: Contracapa do livro <i>Paris qui crie – Petits Métiers</i> , de 1890.	85
Fig 8: Károly Markó, o Jovem. <i>Cena figurativa paisagem dosul</i> da Itália, 1850. Óleo sobretela, dimensões: 68 cm x 43 cm. Galeria Nacional Eslovaca.	114
Fig. 9: Victor Meirelles de Lima. Documento Fotográfico (12,8 x 8,7 cm, em cartão suporte 16,5 x 10,8 cm), s/d e Litogravura (11,5 x 10 cm em papel 24,5 x 17,5 cm).	133
Fig. 10: Revista O Malho de 28/11/1925, edição 1211, p. 27: busto Victor Meirelles, Eduardo de Sá e outras fotografias.	135
Fig. 11: Extrato do documento manuscrito da Conferência de Carlos Rubens, 1941.	141
Fig. 12: Registro da exposição ocorrida em 1982.	158
Fig. 13: Notação 3702, 10 de agosto de 1858.	194
Fig. 14: Fac-símile da Carta enviada ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, em 27/09/1919, por Sebastião Fernandes.	196
Fig. 15: Pranchas em formatos especiais.	199
Fig. 16: Inscrições nas pranchas de colecionadores particulares: CP 01, 03, 04, 06, 07 e 11.	203
Fig. 17: Exemplo da 2ª grade de análise.	207
Fig. 18: Exemplares com e sem ambiência, MVM 05, 36, 03 e 05.	210
Fig. 19: MNBA 10361 e 10357.	216
Fig. 20: Grupo "outros" das figuras flexionadas – MNBA 1593, 1622 e 10359.	218
Fig. 21: 1ª Grade de análise – 1ª folha.	220
Fig. 22: Estudo de trajes italianos. MNBA 1604. Aquarela sobre papel, 27,5 x 22,0 cm, c.1854/1856. Victor Meirelles.	223
Fig. 23: Estudo de traje italiano. MNBA 1576. Aquarela sobre papel, 28,0 x 22,5 cm, c.1854/1856. Victor Meirelles.	224
Fig. 24: Pranchas de representações etárias: MNBA 1589, 1630, 10360, 10363, 1583 E 1594.	227

Fig. 25: Detalhes dos penteados: MVM 010 e 035, MNBA 1599 e 10361.	233
Fig. 26: Detalhes pettorinas: CP 12 e MNBA 1598.	239
Fig. 27: MVM 052 e CP 09.	244
Fig. 28: Pranchas MNBA 1577 e 1630.	254
Fig. 29: Estudo de tipos populares. MVM 047 – A ou MNBA 16037 – A. Grafite sobre papel, 25,8 x 22,0 cm, c. 1855/1865. Victor Meirelles.	260
Fig. 30: Composições em desenho de personagens específicos MNBA 8097 a/b e 7945.	263
Fig. 31: Estudo de costumes. MNBA 8131. Grafite sobre papel, 15,8 x 14,8 cm, c. 1855. Victor Meirelles. Coleção MNBA/IBRAM/MT.	267
Fig. 32: Estudos de tipos populares. MNBA 8421 e 8423.	271
Fig. 33: Estudo de tipos populares. MNBA 8422. Crayon sobre papel, 27,0 x 21,7 cm, c.1854/1856. Victor Meirelles.	272
Fig. 34: Estudo de traje italiano. MNBA 7964. Grafite sobre papel, 28,5 x 22,7 cm, c. 1854/1856. Victor Meirelles.	274
Fig. 35: Estudo de tipo italiano. MNBA 7718. Estudo de figuras - MNBA 8425 ^a .	280
Fig. 36: Estudo de traje feminino - MNBA 8340 e 8328.	287
Fig. 37: Estudo de traje italiano - MNBA 7719 e 7711.	290
Fig. 38: Estudo de Traje italiano – MNBA 7709 e Estudo de costumes – dois homens - MNBA 8133.	294
Fig. 39: Estudos de traje: figura masculina - MNBA 8165 e Estudo de tipos populares - MNBA 8420.	299
Fig. 40: Frontispício das obras de Ferdinando Bertelli (1563), Pietro Bertelli (1589) e Abraham de Bruyn (1581).	313
Fig. 41: Frontispício da obra de Le Clerc (1680), e pranchas das coleções de Bonnat (1690-1700) e Watteau (1726-1731).	320
Fig. 42: Bartolomeo Pinelli. Prancha Eremita che fa bagiare una Reliquia, em Raccolta di costumi pittoreschi incisi all'acqua forte da Bartolomeo Pinelli, 1809. Gravura em metal, 29 x 41 cm.	328
Fig. 43: Estudo de traje italiano. MNBA 10359. Óleo sobre papel, 18,5 x 28,0 cm, c. 1854/1856.	333
Fig. 44: Bartolomeo Pinelli. Li Piferari in Roma – Costume del Regno di Napoli, em Raccolta di ostumi pittoreschi incisi all'acqua forte da Bartolomeo Pinelli, 1809. Gravura em metal, 29 x 41 cm.	345
Fig. 45: Pranchas das obras de Gavarni (1829), Debret e Le Bas (1809) e Vernet (1815).	351
Fig. 46: Montagem artistas dos séculos XV ao XVII (painel 1).	354
Fig. 47: Montagem artistas do Século XVII ao XVIII (painel 2).	357
Fig. 48: Montagem artistas do século XIX (painel 3).	361
Fig. 49: Montagem fotografias de moda e da elite, século XX – 1953 – 1968.	365
Fig. 50: Estudo de traje italiano. MNBA 10353. Óleo sobre papel, 25,0 x 17,3 cm, c. 1854/1856.	392

Fig. 51: Estudo de traje - MVM 036 e Estudo de traje italiano - MNBA 10357.	394
Fig. 52: Estudo de traje italiano – MNBA 1577 e Estudo de traje italiano – MNBA 1614.	398
Fig. 53: Estudo de traje italiano. MNBA 1621. Aquarela sobre papel, 29,2 x 21,4 cm, c.1854/1856. Victor Meirelles.	406
Fig. 54: Trabalhadores de mão na cintura e cap. Estudo de traje masculino – MNBA 8048 e Estudo de trajes: duas figuras masculinas – MNBA 8166 A.	410
Fig. 55: Debatedores com cappello – Estudo de trajes italianos - MNBA 7721 e Estudos de costumes – MNBA 8134.	412
Fig. 56: Estudo de traje. MVM 179. Óleo sobre cartão, 30,5 x 18,0 cm (obra), c. 1854/1856.	422

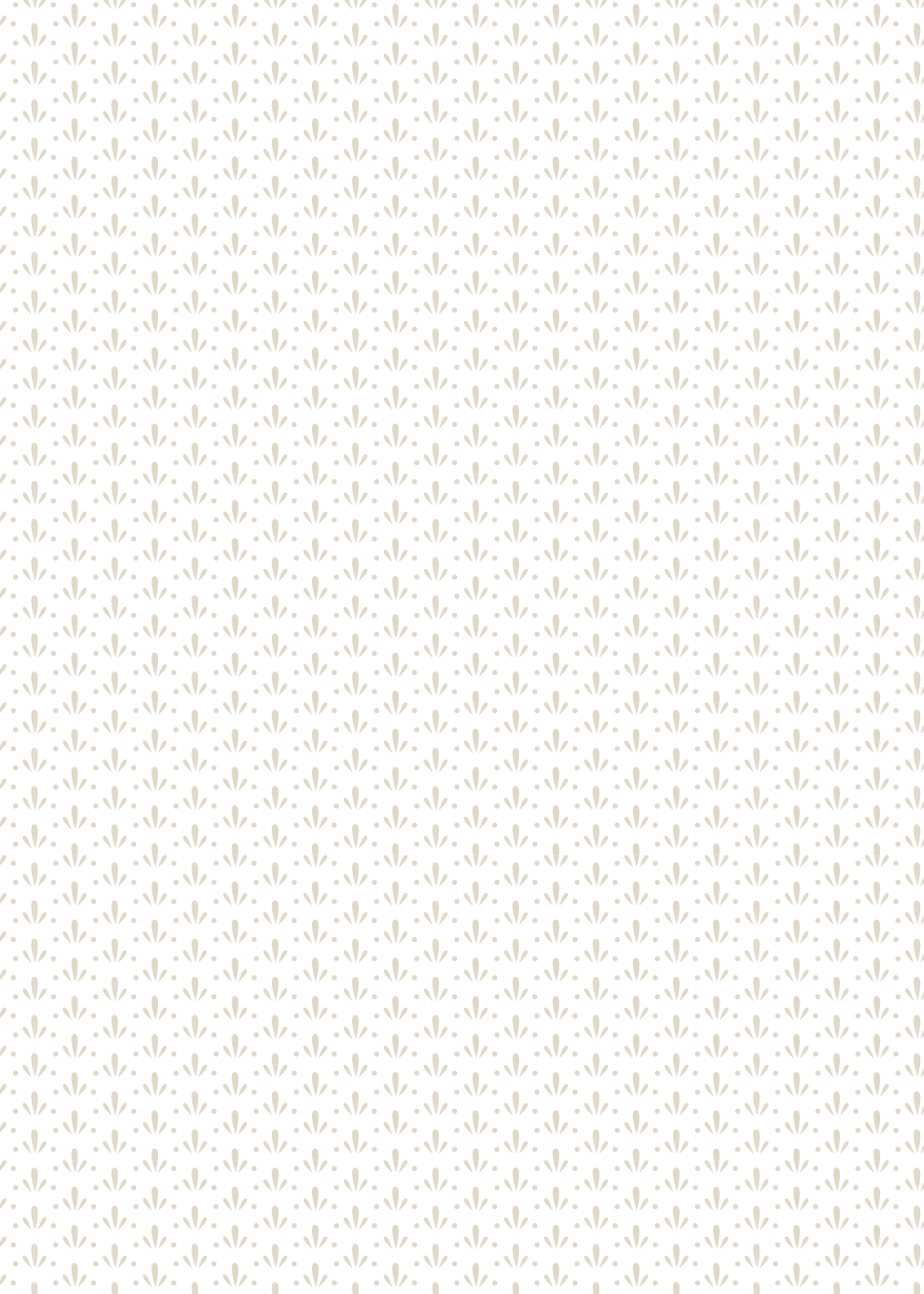
Lista de Quadros

Quadro 1: Levantamento de ilustrações do livro “A Roupa e a Moda”, edição 1989, 2ª reimpressão.	64
Quadro 2: Artistas e obras citados por Elisabetta Silvestrini.	75
Quadro 3: Listagem de obras de Bartolomeo Pinelli.	81
Quadro 4: Comparativo de termos em idiomas de origem latina.	104
Quadro 5: Inventário de ícones identitários.	212
Quadro 6: Ênfase na condição social.	214
Quadro 7: Quadro das posições eretas – quesito rotação do corpo, exceto cabeça.	217
Quadro 8: Quadro das posturas flexionadas.	217
Quadro 9: A produção por gênero em números e acervos.	221
Quadro 10: Representação etária presente nas figuras.	224
Quadro 11: Representações de trajes femininos, conforme quantidade de elementos e variações por quesito.	230
Quadro 12: Representações de trajes masculinos, conforme quantidade de elementos e variações por quesito.	245
Quadro 13: Comparativo de materiais utilizados.	266
Quadro 14: Levantamento do conteúdo pictórico por condição de representação.	269
Quadro 15: Ícones de objetos e representações associadas.	277
Quadro 16: Representações de trajes femininos, conforme quantidade de elementos e variações por quesito.	282
Quadro 17: Representações de trajes masculinos, conforme quantidade de elementos e variações por quesito.	292
Quadro 18: Artistas, ano, títulos de estudos de trajes inventariados e apêndice correspondente.	314
Quadro 19: Grupo (A/B) produções do final do séc. XV ao começo do séc. XVII.	317
Quadro 20: Grupo (A/B) produções da 2ª metade do séc. XVII ao final do séc. XVII.	317
Quadro 21: Grupo (A/B) produções do séc. XIX.	318
Quadro 22: Grupo (C/D) produções do final do séc. XV ao começo do séc. XVII.	322
Quadro 23: Grupo (C/D) produções da 2ª metade do séc. XVII ao final do séc. XVII.	323
Quadro 24: Grupo (C/D) produções do séc. XIX.	323
Quadro 25: Comparação entre os trabalhos pelo tamanho das folhas.	
Quadro 26: Composição inicial das irmandades femininas.	333
Quadro 27: Composição inicial das irmandades masculinas.	376

Quadro 28: Composição intermediária das irmandades femininas.	377
Quadro 29: Composição final das irmandades.	379
Quadro 30: Comparação das 44 obras irmanadas conforme acervo, estrutura e técnica.	381
Quadro 31: Comparação dos grupos mediante o posicionamento das figuras no papel.	382
	385

Acesse os apêndices, referências
auxiliares e versões coloridas
das imagens no QRC abaixo:







Museu delle arti e tradizioni popolari
Lamberto Lori, Roma, 2018. Fotografia
de Mara Rúbia

Mara Rúbia Sant'Anna nasceu em Laguna/SC, 1969. Licenciada em História (UFSC, 1990), Mestre em História do Brasil (UFSC, 1996), Doutora em História (UFRGS, 2005). Realizou pós-doutoramento na Université de Strasbourg (2012) e EBA-UFRJ (2017). É autora dos livros *O velho no espelho* (2000), *Teoria de moda* (2007/2009), *Elegância, beleza e poder* (2014), *Sociabilidades coloniais* (2016), *Império: uma civilização nos trópicos* (2019), além de inúmeros artigos e capítulos desenvolvidos a partir dos temas de predileção: aparência, poder, imagem, publicidade, moda e ensino superior. Dirige desde 2005 o Laboratório de pesquisa "Moda, Artes, Ensino e Sociedade" filiado ao CNPq e faz parte do corpo docente permanente do Centro de Artes/UEDESC. É filha do "seu" Waldy (1921 – 2003) e "dona" Zulma (1933), mãe de Tássila (1991) e Noemi (2008) e, por enquanto, vó do Otto (2014).

ISBN: 978-65-00-11625-0

CRL



9 786500 116250

