



A decoração em *groteschi* na obra de Rafael, como referência para o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro

Cybele Vidal Neto Fernandes

O passado no presente: a descoberta de uma nova solução decorativa

Em 1514 o Papa Leão X confiou a Rafael a continuação das obras da residência papal, entregues anteriormente à direção de Bramante. Rafael terminou o segundo andar da ala já construída para servir de fachada ao antigo palácio do Papa Nicolau III e o fez, segundo Vasari, “com maior ordem e ornamento” buscando inspiração direta na arquitetura antiga. À moda do Coliseu, o artista utilizou a superposição de ordens, tornando a série das três arcadas superpostas uma construção elegante e bem articulada, através da qual a paisagem da cidade de Roma poderia ser observada. Rafael terminou o segundo nível e a ele sobrepôs um terceiro, compondo assim as arcadas de uma grande galeria. São ao todo treze arcos, numa extensão de sessenta e cinco metros de comprimento por quatro metros de largura, onde Rafael e seus auxiliares criariam, por volta de 1518, uma decoração mural alegre e original.

O artista desfrutava de uma condição privilegiada junto ao Papa, sendo uma espécie de superintendente geral das obras do Vaticano. Trabalhava com vários outros artistas e colaboradores, como Giulio Romano (1499-1546), que após a morte de Rafael dirigiu a decoração da Sala de Constantino; Giovanni Francesco Penni, dito “Il Fattore”, que se tornaria especialista no novo tipo de decoração; com o florentino Pierino del Vaga (1501-1547) e Polidoro da Caravaggio (1500-1546), dentre outros. Destaca-se, nessa equipe, o papel de Giovanni da Udine, recém chegado de Veneza onde trabalhara com Giorgione, talvez o discípulo mais próximo de Rafael. Em 1516, Giovanni iniciara a decoração da “Casa de Banho do Cardeal Bibiena”, localizada no terceiro andar do palácio. Entusiasmado com aquela obra, Rafael confiou ao artista a responsabilidade pela decoração das *loggias* a ser realizada, sob a sua orientação, no espaço mural que se referia às áreas de entorno das cenas bíblicas por ele pintadas. Esse conjunto de painéis é conhecido como *A Bíblia de Rafael*¹ e poderia ser comparado, pelo assunto tratado, à obra de cunho semelhante, realizada anteriormente por Miguel Ângelo no teto da Capela Sistina, onde ambos introduziram, na narrativa de assuntos bíblicos, elementos mitológicos e fantasiosos.

¹ Entende-se como *Bíblia de Rafael* o conjunto de cenas bíblicas pintadas por Rafael, em 52 afrescos, na Galeria do Palácio Vaticano, de 65 metros de comprimento por 4 metros de largura, representando desde a Criação do mundo à Última Ceia. Essas representações foram reproduzidas, posteriormente, em afrescos e em gravuras e influenciaram, de diversas maneiras, a produção artística ao longo da História.

Para cada uma das pequenas abóbodas, correspondentes às aberturas dos arcos, Rafael imaginou quatro cenas inspiradas no Antigo Testamento, exceto para a décima terceira, ilustrada com quatro episódios do Evangelho. Na abóboda central, a sétima, portanto, foram colocadas as armas de Leão X. Na área das pilastras de apoio de cada arcada, o trabalho resultou muito diretamente da participação de Giovanni da Udine, a quem pertencem os riscos, elaborados sob a supervisão de Rafael. Nascia, naquele momento, uma forma de decoração mural, a chamada decoração em *groteschi*² inspirada nas pinturas romanas provenientes das ruínas das Termas de Tito e da Casa Dourada de Nero (a *Domus Aurea*) descobertas em Roma em 1480.

A descoberta de uma nova solução decorativa

A Renascença chamou de *groteschi* a essa decoração fantasiosa, nascida na mente dos artistas romanos antigos e aplicada ao interior das residências, edifícios públicos e palácios; essa decoração se espalhava pelos muros com enorme liberdade e fantasia. Meyer, F. S. em seu *Manual de Ornamentación*, se refere à decoração em grotesco da seguinte maneira:

Los grotescos son figuras fantásticas, com frecuencia muy feas, resultantes de combinar organismos humanos, animales y vegetales em disposición caprichosa. Figuras aladas de mujer, acurracadas y sin brazos; troncos humanos rematados em cola de pez, com cuellos interminables, retorcidos em varias vueltas, y extremidades que rematan em follage son los tipos de este género de ornamentación³.

Sobre a referida solução decorativa, o arquiteto romano Vitruvius registrou suas impressões em seu tratado *Da Arquitetura*, Livro Sete, Sessão V, ao se referir à decoração mural utilizada em seu tempo. Sobre a pintura, de modo geral, esclarece que os antigos acreditavam que a imagem pintada dá a idéia do que existe ou que poderia existir na Natureza. Praticavam, como primeira forma de decoração mural, a imitação de placas de mármore, com suas variadas cores e veios; depois faixas decoradas com formas geométricas e cores ocre; a seguir realizavam a imitação de colunas, suportes, frontões, aos quais se sobrepunham cenas trágicas, cômicas ou satíricas; era também comum associar a esses elementos paisagens variadas, lembradas por suas particularidades locais, assim como lendas e fábulas conhecidas. A esse repertório, no entanto, acrescenta uma outra tipologia, então em moda:

Com efeito, pintam-se nos tetos monstros, de preferência imagens baseadas em seres reais. Em lugar de colunas, colocam-se cálamos; em lugar de frontões, enroscaduras estriadas com folhas crespas e volutas, assim como candelabros sustentando a representação de pequenos edifícios; caulículos brotando com volutas das raízes sobre as cumieiras, muitos tendo, sem a menor razão, estatuetas sentadas por cima, e mais caulículos repartidos ao meio portando estatuetas, algumas com cabeças humanas, outras com cabeças de animais que, no entanto, não existem, que não podem nem poderão vir a existir. Logo, novos costumes impuseram-se de tal forma que maus juizes poderiam tomar por ignorância a força das artes⁴.

2 Grotesco é um termo nascido no século XVI, vem do italiano *grotta* (gruta) seguido de sufixo formador de adjetivo *esco*, o *grotesco*. Também aparece como *crotesque* (no caso, a derivação é do latim *crypta* que, por sua vez vem do grego *kryptós*). As primeiras manifestações do grotesco devem-se a Rafael, homem clássico do Renascimento, o primeiro a combinar os desenhos grotescos pagãos com o sublime da arte cristã, mesmo que os desenhos tenham sido adicionados de forma acessória, como o fez no Palácio Papal do Vaticano. Neste trabalho trataremos de *groteschi*, se referido à Itália; brutesco, a Portugal, grotesco ao Brasil.

3 MEYER, 1929: 113.

4 JANNEA, 1966: 142.

A narrativa de Vitrúvio deixa clara a sua posição contrária ao uso de elementos decorativos que não têm existência real, elementos fantasiosos ou oníricos que, segundo a crítica da época, não eram recomendáveis, por não terem origem na Natureza. Tal crítica era condizente também com os conceitos renascentistas do início do século XVI, que se embasavam em critérios científicos e tomavam a Natureza como modelo para todas as coisas. De fato, esse tipo de decoração, descoberto por Rafael, talvez por sua grande originalidade, não seria imediatamente compreendido e aceito. Essa solução decorativa foi menosprezada por Daniele Bárbaro, que a chamou de “pintura onírica” por ser a mesma, aparentemente, desprovida de fundamentação teórica.

Talvez isso se justifique porque, mais do que reveladora dos ideais renascentistas, a pintura dos *groteschi* se apresentava como uma expressão da arte maneirista, na medida em que nela se observavam características como a ambigüidade, a estranheza, a bizarria, a complexidade, a saturação dos elementos, revelando a quebra de sentido, de ordem, numa execução em que o artista demonstrava um evidente preciosismo técnico. Tal forma de decoração mural já começara a se manifestar nas obras de artistas da geração anterior a Rafael como pode ser observado, por exemplo, em algumas pinturas de Pinturricchio, Pietro Perugino, Luca Signorelli. Rafael, no entanto, inspirando-se nos modelos tomados aos interiores desoterrados da antiga Roma, deu um sentido novo a essa técnica ornamental e conferiu-lhe grande valor e dignidade, ao empregá-la no entorno dos seus painéis, de conformação clássica e temática religiosa, como complemento dos espaços circundantes das pinturas de algumas salas do Palácio Papal.

Em pintura e em relevo: a complexidade de uma técnica

A descoberta dos afrescos romanos antigos fazia renascer uma técnica fantasiosa de decoração mural, de possibilidades extraordinárias de aplicação, não só pela originalidade do seu vocabulário formal, mas por sua perfeita adequação à ornamentação dos diferentes recintos. A decoração, então denominada *groteschi*, caracteriza-se como aquela que apresenta composições complexas, da qual participam elementos vegetais e animais, figuras humanas metamorfoseadas e estilizadas, seres estranhos, oníricos, cartelas, *puttis*, elementos simbólicos e paisagens fantásticas, completados com alegre colorido. Era uma solução que, além de empregar a pintura, se utilizava também do relevo, com inúmeras outras soluções e materiais fingidos, o que levou Giorgi Vasari a definir essa forma decorativa da seguinte maneira: “I *groteschi* sono una spezie di pitture licenziose e ridicole molto fatte dagli antichi per ornamenti di vani dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria”⁵.

Vasari, com essa observação, concordava com Vitrúvio, que também fazia críticas àquela pintura fantasiosa pois, para ele, os homens que viam essas coisas falsas erradamente deleitavam-se, não importando se elas existissem ou não; eram mentes obscurecidas que não conseguiriam provar, com autoridade e o argumento do decoro, o que pode ou não existir. Assim sendo, em sua fase inicial, essa forma de decoração mural foi mal compreendida por alguns dos notáveis da época, certamente pela bizarria e complexidade dos arranjos formais, levando Vasari a considerá-la “pintura licenciosa e ridícula”, como vimos. Essa forma decorativa tem composição complexa, não segue nenhuma ordenação, e dela participam figuras de monstros e figuras estranhas da natureza, articulando-se a inúmeros elementos pintados e a formas em relevo de estuque. Nesse jogo impressionante de formas e contrastes, o efeito final traduzia o refinamento de uma ornamentação de técnica profundamente complexa.

5 VASARI, 1913: 87. A obra de Giorgio Vasari se denominou *Le vite delle più eccellenti pittori, scultori e architettori*, foi dedicada ao Grão Duque Cosimo de Médicis e publicada no ano de 1550. Em 1568 houve uma reedição da obra na qual foram incluídos os retratos dos artistas. Vasari incluiu também na obra uma parte em que tratou das técnicas empregadas nos diferentes campos da arte.

A decoração em *groteschi* poderia resultar, segundo G. Vasari, de quatro soluções diferentes: a primeira trabalhava o estuque a seco, em alguns relevos; a segunda realizava o ornamento somente em estuque e definia o tema com os elementos pintados na superfície das paredes; a terceira forma concebia a figura parte trabalhada em estuque e parte pintada de branco e negro, e essa era a forma mais utilizada; a quarta e última modalidade utilizava a aquarela sobre o estuque, empregando cores diversas.

Preferindo fazer uso da terceira forma, Rafael e seus auxiliares trouxeram ainda grande contribuição à decoração em *groteschi*, ao pesquisarem a técnica do estuque nas ruínas do Coliseu romano, onde o mesmo aparecia também combinado com pinturas murais. O que Rafael realmente pesquisava era a pasta mais adequada, finamente elaborada, que fosse tão clara quanto os gessos empregados na Roma antiga. Ainda inspirados no Coliseu, empregaram na abóboda dos arcos, estuques brancos sobre fundo branco, numa solução elegante, na qual a cor é totalmente dispensável.

Inspirados ainda nos modelos antigos, em busca de uma técnica ornamental refinada e original, Rafael e seu discípulo mais direto, Giovanni da Udine, utilizaram também fundos e detalhes em ouro e bronze e elementos delicados em forma de camafeus, pequenos insetos, animais exóticos de todo tipo, festões de flores e frutos. Concebidos numa composição extremamente elegante, tal decoração contribuía para criar um clima de frescor, que sugeria um jardim interior, trazendo a natureza para dentro do edifício e colocando-a sob o olhar e o deleite do Papa. A solenidade das cenas do Antigo Testamento, que compunham a *Bíblia de Rafael*, não se chocava com a ornamentação mural ali concebida; pelo contrário, aqueles monstros e figuras estranhas, vegetais humanos arrancados das antigas grutas nas quais se haviam escondido durante séculos, despertavam e eram devolvidos à vida e abençoados pela força divina, presente nas cenas bíblicas representadas.

Em seu tratado *Da Arquitetura* ainda no Livro Sete, da Sessão VI à Sessão XIV, Vitruvius se refere também a outras importantes questões que podem ter orientado Rafael, como o uso correto dos pigmentos e os cuidados com a conservação da pintura: “Os pigmentos, na verdade, são muitos; originam-se em lugares determinados e, onde são encontrados, alguns são produzidos por meio de tratamento ou em combinação com mistura de elementos de tal modo que possam ser úteis nas obras”⁶. Informa ao leitor que o melhor ocre é o de Ática; as melhores variedades do cinábrio são as de Sínope, Egito e das ilhas Baleares, na Hispania; que a melhor argila verde é a de Esmirna... Sobre a conservação da obra orienta, na Sessão IX, que seja aplicada, na etapa final, uma camada de cera púnica (do Ponto, cera vermelha extraída do múrex da Fenícia) liquefeita ao fogo e misturada com um pouco de azeite, e vertida sobre a parede, como se estivesse a vedar estátuas de mármore.

Não se tem notícia se a camada de vedação foi aplicada, a partir das lições de Vitruvius; observou-se, porém, que essa extraordinária decoração mural, obra do gênio de Rafael na residência papal, apresentou, ao longo dos anos, sérios danos causados pelas intempéries, pois as arcadas do Palácio eram abertas. O conjunto sofreu forte deterioração até que o Papa Pio IX mandou fechar as arcadas com vitrais. A pintura perdeu bastante a vivacidade do colorido e chegou mesmo a desaparecer em algumas áreas. Em 1952, na extremidade sul da Galeria, duas pilastras muradas pelo Papa Paulo III foram localizadas. Nelas conservavam-se os motivos e as cores e era possível perceber até mesmo os orifícios dos cartões usados pelo artista, numa visão que remete ao espetáculo da forma e da cor que o conjunto deveria apresentar, em seu estado original.

Espraiando-se nas superfícies das pilastras próximas à *Bíblia de Rafael*, situada nas abóbodas das arcadas, a decoração em *groteschi*, nascida no Palácio Papal do Vaticano, venceu a resistência dos romanos, que primitivamente a haviam rejeitado pelos seus excessos e fantasias. Sobre essa técnica ornamental, G. Vasari observou: “questo opera di Giovanni, per bellezza di disegno, invenzione di figure e colorito, o lavorate di

stucco, o dipinto, sono senza comparazione migliore che quell'antico"⁷. A decoração dos *groteschi* criada por Rafael e seus discípulos, foi considerada por Vasari, portanto, uma solução técnica melhor que a dos antigos e revelou-se como um filão extraordinário, extravasando as possibilidades da decoração mural, podendo ser explorada no entalhe de pedra ou madeira, nos estuques, nos embutidos de mármore, na azulejaria, na arte ornamental como um todo.

Posteriormente diversos artistas, a partir da decoração do Palácio Papal, experimentaram os efeitos dos *groteschi* em vários outros edifícios construídos ou reformados na Itália naquele período. Citemos, por exemplo, Júlio Romano que decorou, nesse vocabulário fantástico, o Palácio de Tê, em Mântova. Nessa obra foi auxiliado pelo discípulo Francesco Primaticcio, que introduziu essa forma decorativa na corte de Francisco I, na França. Mais tarde, essa decoração seria muito bem interpretada por Benvenuto Cellini, escultor, ourives e decorador por excelência, cujo trabalho em Fontainebleau se notabilizou pelos relevos em estuque, onde inserira elementos de uma moderna tipologia:

Queste groteschi hanno acquistato questo nome da' moderni, per essersi trovate in certe caverne della terra in Roma dagli studiosi [...] e perche il vocabolo chiama quei luoghi bassi in Roma grotte, da questo si acquistorno il nome di groteschi⁸.

Através dos artistas franceses e italianos, a decoração em *groteschi* chegou a várias regiões da Europa e até a locais mais distantes, como a Rússia, onde o artista e decorador Unterberger, a serviço de Catarina II, decorou os corredores do Palácio do Hermitage, à semelhança da decoração do Palácio Vaticano.

A decoração em *groteschi* chega a Portugal

Na Itália, a adoção definitiva dessa forma decorativa já era uma realidade no final do século XVI, primeiramente na decoração mural, espalhando-se depois pela escultura, embutidos, mobiliários, gravuras, cerâmicas, iluminuras. Fora da Itália, a expansão da decoração em *groteschi* foi impulsionada pela grande circulação das gravuras de cobre que nos séculos XVII e XVIII tiveram um papel fundamental na difusão do conhecimento e na transformação cultural da Europa. No campo da arte, as gravuras, em especial as de cunho religioso – cujo repertório voltava-se para o fortalecimento da Igreja após a Contra-Reforma – espalharam por toda a Europa os modelos ligados ao gosto da escola italiana, em suas diversas interpretações.

Embora reproduzida em tamanho menor que a obra original e em preto e branco, a gravura, utilizada como principal referência, foi o modelo tomado à arte italiana em sua forma original, ou o modelo congênere da Escola de Fontainebleau, França, onde o estilo foi impulsionado pela evolução do gosto maneirista, que se agradava dessa forma decorativa, antítese das formas reguladoras de representação renascentista.

Desse modo, o *groteschi* chegou à Península Ibérica, onde espanhóis e portugueses cederam ao novo gosto, afeto à alma dos artistas locais. Em Portugal, Francisco de Holanda, em sua obra *Da Pintura Antiga*, em 1548, capítulo 44 (*De todos os generos e modos do pintar*) já fazia observações sobre a nova técnica, dizendo que era muito antiga, referindo-se à censura de Vitruvius, por ser impossível e fingida, e citando Giovanni da Udine como “o que tem preço e nome desta pintura”. É inegável o caráter anticlássico dessa nova forma de decoração, que mereceu elogio de Miguelângelo, segundo narrativa de Francisco de Holanda. É justamente por

⁷ VASARI, 1913: 87.

⁸ DACOS, 1992: 38. Segundo a fonte, o trecho citado faz parte da biografia de Cellini.

seu caráter fantasioso e irreal, que essa forma de arte se posiciona como antítese da arte renascentista, que preza a clareza, a lógica, a ordem, o verosímil: “O pintar do grotesco é tachado [notado por defeitos, censurado] de M. Vitruvio, porque é pintura impossível e fingida; e é muito antiga e galante, e acha-se nas grutas de Roma, de que traz o nome”⁹.

Em Portugal, essa forma de decoração, que ficou conhecida como brutesco, encontrou um campo muito favorável de aplicação, ao lado da talha em madeira, dos azulejos, dos embutidos de mármore. As vantagens dessa combinação resultaram extraordinárias e deu grande impulso à arte portuguesa, principalmente a partir do desenvolvimento do Maneirismo, estilo que, mais do que o que o antecedeu, voltava-se para a liberdade de criação e o abandono ou novas interpretações das regras clássicas, a favor de uma arte de cunho inovador. Segundo Vítor Serrão, o brutesco português pode ser descrito da seguinte maneira:

O que nos chegou em termos de captação visível para o ideário dos nossos artistas e clientes seiscentistas não foram as estampas dos amorini e candelabros difundidos pelos gravadores Zoan Andrea, Nicoletto da Modena e Girolamo Mocetto, que se inspiraram diretamente nas loggias de Rafael, no Vaticano. O que circulou em Portugal foi antes a versão ítalo-flamenga das ferroneries irradiadas a partir da Antuérpia, como já bem intuiu Santos Simões¹⁰.

Assim como na França, onde se ambientou, a versão portuguesa chamada brutesco era uma versão simplificada do estilo original, posteriormente enriquecida por modelos tomados à corte de Luís XIV, assim como o entendem Vítor Serrão e Marie Thérèse Mandroux-França, que confirmam a circulação, em Portugal, das gravuras com esse vocabulário ornamental. Essa forma decorativa foi aplicada sobre diferentes suportes – arcos de pedra, retábulos de madeira, peças de ourivesaria, mobiliário, embutidos de mármore para lavabos ou frontais de altares, decoração em azulejos. Segundo N. Dacos, em 1551, o Cadeiral dos Jerônimos, em Belém (Diogo de Torralva, Felipe de Vries e Diogo de Çarça) “revela uma união íntima entre iconografia religiosa e decoração de caráter pagão... onde os santos desapareceram para dar lugar a expressões do antigo... o essencial da decoração é constituído por grotescos”¹¹. A adoção dessa nova forma ornamental em Portugal foi tão importante, talvez por suas inúmeras possibilidades de aplicação, que em 1572 o conhecimento da técnica foi até mesmo recomendado aos pintores, como nos informa V. Serrão:

Assim, em 1572, era exigido aos oficiais de pintura que se apresentavam ao exame o seguinte: “E o que de tempera ou fresco quiser usar fará em parede a fresco. E em pano ou tábua a tèmpera figura ou lavor romano ou grotesco querendo usar de tudo. E fazendo o sobredito ficará examinado de todas as coisas a dita pintura de tempera ou fresco inferiores”¹².

Foi, no entanto, no século XVII que o tratamento das coberturas em caixotões (igrejas, sacristias, mosteiros, claustros, palácios) deu asas à imaginação e encontrou forma espetacular de expressão na pintura decorativa de vocabulário brutesco:

9 HOLANDA, 1984: 89.

10 SERRÃO, 1989: 113.

11 SERRÃO; DACOS, 1992: 39.

12 SERRÃO; DACOS, 1992: 42.

Aplicado a grandes superfícies de cúpulas e coberturas, numa radical animação decorativa dos espaços, solução assaz original que, tal como a talha dourada e o azulejo contribuía para enaltecer as formas retilíneas de uma arquitetura maneirista *sui generis* implantada em todo o mundo português do Seiscentos¹³.

Há que se observar que, como expressão original, o brutesco fora adotado como pintura decorativa aplicada de forma complementar a uma cena representada, e é assim que aparecerá como moldura nos azulejos historiados, na talha, no mobiliário, etc. No entanto, o avanço da estética barroca conferiu ao brutesco a condição de liberdade de expressão e ele passou a revestir as superfícies em formas dinâmicas, que evoluíam e iam ganhando todos os espaços, em cores variadas, cada vez mais valorizadas pelo dourado intenso aplicado nesses “tecidos vegetais” plenos de vida e vigor.

Lembremos que, em sua origem, já haviam sido percebidas as vantagens de obter bons efeitos do brilho, nessa forma decorativa. Nesse sentido Vitruvius, ao se referir à aplicação do cinábrio (Livro sete, Sessão V) acrescentara: “Todavia, é aplicado agora indistintamente nas paredes em praticamente sua totalidade. A este, acresça-se o trincal, púrpura, azul. Esses pigmentos, na verdade, quando aplicados, ainda que não sejam misturados com arte, refletem brilhantes ao olhar”¹⁴. Mais adiante, no Livro VIII, Vitruvius trata ainda da purificação do ouro e no Livro XIII, da suavidade e excelência da púrpura, extraída das conchas marinhas.

Vitor Serrão, estudioso do tema, propôs uma classificação para a adoção do brutesco em Portugal: um primeiro período arcaizante (brutesco arcaico) inserido na manifestação maneirista; um segundo período de nacionalização do estilo (brutesco nacional) que corresponde ao reinado de D. Pedro II; um terceiro período de convergência com a perspectiva ilusionística, momento de declínio do brutesco como gênero autônomo.

O que nos interessa, nesse estudo temático, é saber sobre a importância desse gênero pictórico, quem o praticava, onde e como era empregado. Sabe-se que, tradicionalmente, a pintura a têmpera, a fresco, de estofar e encarnar imagens, e a realização do douramento eram considerados de menor valor, em relação à pintura a óleo. No entanto, a tendência desde cedo observada na arte portuguesa, de adoção de uma caixa arquitetônica sóbria e de transformação do espaço interior resultante de uma ornamentação cada vez mais intensa (talha, azulejos, embutidos) deve ter conduzido e estimulado a utilização do brutesco de uma forma extremamente significativa, na sua segunda fase.

É de se supor a necessidade de formação e aperfeiçoamento dos diversos profissionais nessa fase áurea de adoção do estilo, para o atendimento das encomendas referentes a essa forma ornamental. Além das numerosas gravuras, onde esse vocabulário ornamental era difundido, era necessário aprender a técnica, em seus diferentes aspectos. A pintura em brutesco portuguesa pode ser caracterizada, segundo Vitor Serrão, da seguinte maneira:

Tem um perfil à parte, que se assume particularmente na amplitude das folhas acânticas nervosamente entrelaçadas, no recurso dos dourados, no cromatismo dos vegetalismos, na exuberância dos motivos acessórios e, principalmente, na sapiente articulação espacial que tais decorações assumem na sua aliança apaixonada com o azul e a talha¹⁵.

E é nessa forma de expressão que devemos procurar exemplares da decoração em brutesco no Brasil, para onde foi levada ou ensinada pelos mestres portugueses.

13 SERRÃO; DACOS, 1992: 47

14 VITRUVIO, 1997: 172.

15 SERRÃO; DACOS, 1992: 125.

A decoração em brutesco no Brasil

Na interpretação portuguesa do brutesco essa arte chegou ao Brasil, grosso modo nas últimas décadas do século XVII e início do XVIII, onde é conhecida como grotesco. Infelizmente dessa decoração original restam poucos exemplares, substituídos certamente pela decoração pictórica de efeitos ilusionísticos, mais compatível com o estilo D. João V que se desenvolveu plenamente no século XVIII. Há exemplos dessa decoração encantadora na cobertura da capela-mor e da sacristia da Sé de Salvador; na cobertura da sacristia da igreja jesuítica de Santo Alexandre, em Belém do Pará; na cobertura da capela-mor da matriz de Tiradentes, Minas Gerais, talvez o exemplar mais erudito no Brasil, onde o grotesco revela-se de forma livre, isto é, não se coloca como parte complementar de uma representação central. Certamente há outros exemplares adormecidos sob formas decorativas posteriores, achando-se hoje ocultos sob a talha e a pintura que grassou no período de D. João V.

Essas superfícies decoradas em grotesco têm vida própria, com seus vegetais-humanos, sua natureza em constante metamorfose, suas figuras quiméricas, a alegria dos pássaros brincando entre as flores e animais exóticos entrelaçados em eterno movimento, animados de inesgotável vida interior. Sua maneira complexa de revestir as superfícies, intervindo na percepção dos espaços por ela construídos, ou destruídos, através do estranho e bizarro jogo de suas formas e cores, fala-nos de um tema cativante ainda pouco estudado no Brasil, em suas diferentes manifestações. O estudo desses exemplares remanescentes está por ser feito.

A decoração em *groteschi*, uma tendência de longa duração

Em 1694, o Dicionário da Academia Francesa reconhecia o vocábulo *grotesque*, que passava à linguagem crítica em um sentido mais ampliado, muitas vezes num sentido pejorativo, associado ao ridículo, absurdo, antinatural. Em meados do século XVIII, surge o Primeiro Romantismo na Alemanha, propondo um retorno ao passado e, nesse sentido, o Neoclassicismo se revelou como uma dessas vias desse retorno, que pretendia sugerir novos referenciais ao mundo moderno. Nesse momento, G. B. Piranesi (1720-1778) e Robert Adam (1728-1792) adotaram tais elementos nas artes decorativas, adequando-os a representações mais simples, ordenadas segundo as regras clássicas, já que, nessa segunda metade do século XVIII, o desenvolvimento da estética neoclássica rejeitava as linhas curvas e ondulantes, em favor da clareza, da ordem, da justa medida. Paralelamente ao retorno às civilizações clássicas, o Romantismo encontrava igualmente no Neo-gótico e no Neo-bizantino, por exemplo, outras vias de retorno.

Se para o Neoclassicismo essa forma de decoração vai ser considerada excessiva, o Romantismo vai elegê-la como instrumento legítimo, entendendo que a arte deve representar tanto a clareza quanto a complexidade, tanto a beleza em sua plenitude, ou o seu oposto, a deformação ou a feiúra. Nesse sentido, o Romantismo adotou ainda o estilo em sua categoria literária e estética, fazendo referência a uma forma de descrição ou visão deformadora da realidade, se aproximando do jocoso ou do satírico.

Percebe-se, por outro lado, as possibilidades de adoção dessa forma decorativa nas academias e centros de formação artística, onde era importante o ensino das disciplinas de ornamentos, seja para fins arquitetônicos, decorativos ou industriais. É inegável que o Iluminismo, nascido no século XVIII, estimulou o avanço de todas as formas de conhecimento e a sua aplicação a fins práticos estimulando, desse modo, a produção industrial e a organização do comércio. Nesse campo de interesse, o conhecimento prático e teórico, deveria convergir para o aprimoramento da formação da mão-de-obra e do desenvolvimento do bom gosto, seja nas academias ou nos diferentes centros de formação voltados para o aprimoramento do artista e do artesão.

Nesse sentido, observa-se a força do movimento acadêmico, que também foi responsável pela modernização e organização do comércio, impulsionando o conhecimento e, conseqüentemente, a economia,

e promovendo a melhoria de vida para a população. Esse aspecto não pode ser observado de maneira uniforme, sendo menos evidente na França e muito mais na Alemanha e nos países centrais da Europa. Mais tarde, ao longo do século XIX, as academias de arte iriam oferecer cursos avançados para a formação do artista e cursos elementares, para a formação dos artífices.

A nova estética impôs a procura dos referenciais realmente voltados para a arte clássica, uma mudança de gosto que se fez necessária, em razão dos novos conceitos. Desse modo, podemos citar a experiência de Jean Jacques Bachelier, pintor de flores e animais e chefe de decoração de porcelanas na fábrica de Sèvres, que sugeriu a criação de uma *École Élémentaire Du Dessin em faveur des métiers relatifs aux arts*¹⁶, que recebeu grande interesse e o apoio real, dando origem, em 1767, à *École Gratuite du Dessin*, na qual o ensino era dividido em três áreas: Geometria, Arquitetura e Desenho de Figuras, Animais e Flores, sempre à vista de gravuras.

A adoção das gravuras em *groteschi* na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro

O Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes/UFRJ, reúne um numeroso e importante acervo, quer em suas coleções de objetos, quer em seu arquivo histórico-documental, ambos referentes à implantação, no Brasil, do ensino artístico de caráter acadêmico, iniciado com a chegada da Missão Artística Francesa e com a criação da Academia Imperial das Belas Artes, em 1816. O referido sistema de ensino, desenvolvido até 1889 pela Academia e, posteriormente, pela Escola Nacional de Belas Artes e a atual Escola de Belas Artes, apoiado na escola francesa, enquanto organização, e na escola italiana e francesa, enquanto referenciais clássicos inalterados, orientou-se por diversos parâmetros, como livros, gravuras européias, coleções de telas dos grandes mestres (originais e cópias), coleções de objetos – moldagens clássicas em gesso, de tiragem direta, acervos gregos, italianos, franceses – coleções de desenhos, geralmente realizados pelos professores da Academia, como a extensa coleção do primeiro diretor da Academia, o português Henrique José da Silva.

Essas coleções evidenciam os processos, os meios técnicos, os materiais recomendados, o sistema de ensino, enfim, desenvolvido no período. Esse acervo resultou de compras de coleções requeridas aos cofres do Império, ou de doações feitas pelo Imperador, sua família, nobres ou cidadãos homenageados, que o faziam por gentileza ou gratidão. Segundo a política institucional de incentivo à participação de artistas e intelectuais, visando o fortalecimento da instituição, esse material poderia resultar de parte do processo de admissão, nos quadros acadêmicos, de Sócios Honorários, nacionais ou estrangeiros. No ano de 1870 e 1871, por exemplo, há o seguinte registro nos arquivos do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes, antiga Academia Imperial das Belas Artes, comentado por Morales de Los Rios;

As coleções da Academia iam gradativamente sendo aumentadas. Por ordem do Ministro Conselheiro Paulino José Soares de Souza tinham sido transferidas, da Biblioteca Nacional para as galerias escolares, trinta e oito gravuras a buril coloridas a guache representando painéis e elementos decorativos das *loggias* de Rafael¹⁷.

Procurando elucidar a história dessa coleção de gravuras e sua inclusão no acervo da Academia encontramos na Biblioteca Nacional um registro sobre a referida série. Não foi possível saber se a mesma foi comprada ou doada à Biblioteca Nacional, mas talvez tenha havido um engano na destinação da série, certamente comprada para a Academia, como de costume, e enviada erradamente para a Biblioteca Nacional.

16 PEVSNER, 1982: 115.

17 MORALES DE LOS RIOS FILHO, 1938: 45.

Esta, por sua vez, fez o encaminhamento da série à Academia (seja por doação ou por ter a Academia reclamado o material que lhe pertencia) onde seria mais útil ao ensino. De toda forma, parece indiscutível o seu emprego em diversas disciplinas da Academia Imperial, onde seria um importante referencial. Em documento datado de 29 de fevereiro de 1864, o professor e entalhador Antônio de Pádua e Castro, em seu programa para a cadeira Escultura de Ornatos, fazia a seguinte observação:

Julgo que esse artigo me impõe obrigação de ensinar não só as formas e a beleza dos contornos, mas também as proporções, assim como a escola que o aluno estuda, para conhecer a diferença que há entre a Escola Grega e a Escola Romana e a que está na moda, que é a Renascença¹⁸.

O professor fazia referência à arte da Renascença e é possível depreender que a série de gravuras das *loggias*, aqui referida, fosse um material de consulta obrigatória, uma vez que oferece um vocabulário decorativo riquíssimo e original, valorizado ainda por ser obra de Rafael e seus discípulos. A citada coleção pertence hoje ao Museu D. João VI, assim como muitas outras, que revelam os referenciais para o ensino buscados no classicismo italiano, ou na escola francesa. Apesar da sua inegável importância, a coleção ainda não foi estudada, nem como obra em si, nem como interessante documento ligado à história do ensino acadêmico no Brasil, uma vez que foi utilizado nas aulas da Academia Imperial das Belas Artes, no século XIX.

A origem da série de gravuras da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro

Acredita-se que a série de gravuras hoje pertencentes ao Museu D. João VI tem origem na solicitação apresentada ao Papa Clemente XIII, para a realização de cópias das decorações das Galerias do Palácio Papal, a partir do projeto denominado *Loggia di Raffaele nel Vaticano*, a ser realizado no século XVIII, com a participação de vários artistas: o pintor Gaetano Savorelli (cujo nome aparece referenciado nas pranchas) o desenhista Ludovico Teseo; o arquiteto Pietro Camporesi; os gravadores Giovanni Ottaviani (também referenciado nas pranchas, 1735-1808) e Giovanni Volpato. A série chama a atenção pela magnífica técnica empregada na sua reprodução, gravura em água-forte, posteriormente pintada a guache. O trabalho foi publicado em Roma, cerca de 1772/1777, como obras de referência, assim como as conhecidas cópias ou moldagens em gesso de esculturas gregas, romanas, francesas, de reconhecido valor, adquiridas pelas academias, que circulavam por toda a Europa, chamando também às Américas.

A série oferece boa visão de conjunto das Galerias do Palácio Vaticano, pois é composta de trinta e duas pranchas, sendo vinte e duas em tamanho aproximado de cento e dez por quarenta centímetros, (sendo uma delas a vista longitudinal da *loggia* e as demais referentes às pilastras da Galeria do Palácio); as outras dez têm tamanho aproximado de sessenta e cinco por sessenta e cinco centímetros, e representam cenas da chamada *Bíblia de Rafael*. A análise das diferentes peças da coleção aponta para uma grande variedade de elementos, empregados sem nenhuma ordenação ou ritmo constante, que vão cobrindo todas as superfícies com múltiplos arranjos e soluções. São comuns placas de mármore em coloridos fingidos, em diversos tamanhos, faixas à direita ou à esquerda, tanto faz, cobertas com determinados elementos compositivos aplicados em ritmo, cenas completas ou pequenos quadros com representações que não têm continuidade ou correspondência obrigatória entre si.

A natureza pode ser lembrada por seus animais reais (cavalos, peixes, insetos, cervos, leões, pássaros, ouriços, dragões) ou imaginários (pássaros metamorfoseados em vegetações, figuras humanas animalizadas,

esfinges, tritões, mascarões). A vegetação é rica (flores e frutos em arranjos em vasos ou em coroas, ou como cenários das representações) havendo ainda figuras mitológicas (faunos, sereias, esfinges, cavalos alados, deuses alados, quimeras). São também representados instrumentos musicais, armas, fogareiros, cordas, fitas e laços, em belíssimos arranjos, misturados aos mais diferentes elementos. Impressiona a riqueza do colorido e a variedade tipológica dos ornamentos, levando o observador a fruir cada detalhe da obra com profundo interesse.

A técnica corresponde às descrições de Vitrúvio, no que respeita aos efeitos variados: o uso das placas de mármore fingido, seja aplicado de forma isolada ou como suporte para alguma representação, o rico colorido, o uso dos fundos brilhantes ou em camadas de ouro, em várias áreas do conjunto. São encantadoras as cenas pastoris; graciosas as representações das divindades entre pássaros e flores; elegantes as cenas em relevo branco sobre branco, em espaços quadrangulares ou em forma de camafeus.

Como foi dito acima, são vinte e duas pranchas retangulares, representando as pilastras: uma com o corte longitudinal das *loggias*, e outras dez pranchas diferentes (embora o documento enviado pela Biblioteca Nacional se refira a trinta e oito; nesse caso teriam desaparecido seis pranchas da série original) onde as cenas bíblicas foram pintadas na parte superior e contornadas por decoração arquitetônica ou em *grotteschi*: *A primeira família* (3431), *A construção da arca* (3432), *Abraão e os três anjos* (3433), *Deus aparece a Isac* (3434), *Moisés salvo das águas* (3435), *Moisés e a tábuas da Lei* (3436), *A queda de Jericó* (3437), *O triunfo de David* (3438), *O julgamento de Salomão* (3439), *A última ceia* (3440).

A série *Loggias di Raffaele nel Vaticano*, nascida do esforço comum que reuniu vários artistas italianos no final do século XVIII, surgiu no momento em que a estética neoclássica se anunciava como a tendência artística que iria dominar até às primeiras décadas do século XIX na Europa. Respondia à inevitável busca de modelos no passado, que já se iniciara com a descoberta das cidades italianas dessoterradas e de onde, principalmente, se teve notícia sobre a pintura antiga, tão escassamente conhecida até então. Nessa busca de modelos no passado, compreendendo a arte clássica na sua essência, a obra de Rafael era uma referência segura. Os artistas, acreditando na perfeição dos antigos, buscavam conhecer modelos e reviver técnicas que os orientassem.

As academias européias acreditavam que a formação do artista deveria começar pelo desenho dos modelos clássicos, como os únicos referenciais aceitáveis. Nesse contexto, os ornamentos foram também adotados pelo Neoclassicismo, embora ajustados em função da elegância e adequação desejada pela nova estética. Assim entendido, a série de gravuras representando as *loggias* de Rafael, em decoração em *grotteschi*, pertencentes ao Museu D. João VI, pode ser considerada um referencial perfeitamente adequado aos ideais acadêmicos e aos princípios do Neoclassicismo e do Romantismo, que se desenvolveram no século XIX.



Figura n.º 1 – Vista de uma das Pranchas da “Série Loggias do Vaticano”, acervo Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Fotografia da autora.



Figura n.º 2 – Vista de uma das pranchas com detalhe da *Última Ceia* de Rafael, acervo Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Fotografia da autora.



Figura n.º 3 – *Moisés e as tábuas da Lei*, obra de Rafael, acervo Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Fotografia da autora.



Figura n.º 4 – Detalhe de Prancha da "Série Loggias do Vaticano", acervo Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Fotografia da autora.



Figura n.º 5 – Detalhe de Prancha da "Série Loggias do Vaticano", acervo Museu D. João VI/EBA/UFRJ. Fotografia da autora.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio C., 1987 – *Renacimiento y barroco. I – El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci; II – De Miguel Angel a Tiépol*. Madrid: Editora Akal.
- ARGAN, Giulio C., 1988 – *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ARGAN, Giulio C., 1999 – *Clássico anti-clássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FERNANDES, Cybele V. N., 1991 – *A talha religiosa da Segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro através de seu artista maior Antônio de Pádua e Castro*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ (dissertação de mestrado).
- JANNEA, Guillaume, 1966 – *Dicionário de estilos*. Rio de Janeiro: Editora Larousse,
- HOLANDA, Francisco, 1984 – *Da pintura antiga*. Instituto Português do Livro/Livros Horizonte.
- MIRABENT, Isabel Coll, 1989 – *Saber ver a arte Neoclássica*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo, 1942 – “O ensino artístico subsidiado para a sua história” in IHGB (org.) – *Anais do Terceiro Congresso de História Natural*. Rio de Janeiro: IHGB, vol. 8.
- PEVSNER, Nikolaus, 1982 – *Las academias de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- SERRÃO, Vítor, 1989 – “A pintura do brutesco no século XVIII em Portugal e as suas repercussões no Brasil”. *Revista Barroca*. Belo Horizonte, n.º 15, p. 113 – 135.
- SERRÃO, Vítor; DACOS, Nicole, 1992 – “Do grotesco ao brutesco. As artes ornamentais e o fantástico em Portugal, séculos XVI a XVIII” in *Portugal e Flandres: visões da Europa, 1550-1680*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, Europália/91.
- SILVA, Jorge Henrique Pais, 1983 – *Estudos sobre o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- SMITH, Robert, 1962 – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SPELTZ, Alexander, 1989 – *Estilos e ornamentos*. Rio de Janeiro: Tecnoprint/Edições de Ouro.
- VASARI, Giorgio, 1913 – *Le vite dei più eccellenti pittori scultore e architetti*. Firenze: Adriano Salini Editore.
- VITRÚVIO, 2002 – *Da arquitetura*. São Paulo: Annablume Editora/ Hucitec.
- PEREIRA, Sônia Gomes (org.), 1996 – *Museu D. João VI. Catálogo do acervo de artes visuais*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ.

Referências das pranchas de gravuras

A série de gravuras sobre os *grotteschi* do Vaticano encontra-se no Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Cidade Universitária, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro. De acordo com *Museu D. João VI. Catálogo do acervo de Artes Visuais*, as pranchas estão depositadas com os seguintes registos:

Vista da loggia, 3430; A primeira família, 3431; A construção da arca, 3432; Abraão e seus filho, 3433; Deus aparece a Isaac, 3434; Moisés salvo das águas, 3435; Moisés e as tábuas da Lei, 3436; A queda de Jericó, 3437; O triunfo de David, 3438; O julgamento de Salomão, 3439; A última ceia, 3440. As demais são detalhes das pilastras da Galeria, com indicação “P” de pilastra e o número correspondente em romano: *P I, 3441; P II, 3442; P III, 3443; P IV, 3444; P V, 3445; P VI, 3446; P VI, 3447; P VIII, 3448; P IX, 3449; P X, 3450; P XI, 3451; P XII, 52; P XII, 3453; P XIII, 3454; P XIII, 3456; P XIII, 3457; P XIII, 3458; P XIII, 3459; P XIII, 3460; P XIII, 3461; P XIII 3467.*