

Ongol) nas casas ortodoxas, escolha que reflete o caráter icônico que tal obra representa para o fundador do Suprematismo. O *Quadrângulo* marca o *eclipse* total dos objetos e o salto para um mundo além das aparências, para a pintura *constituindo seu próprio fim*, para o Suprematismo: *o novo realismo plástico*.

Mas diferente de Kandinsky, que por meio da depuração da representação do mundo natural chegou a uma interpretação abstrata deste mundo, a não-figuração de Malévitch é resultado da eliminação completa dos objetos e da busca por um contato direto com *a sensação que lhes deu origem*.

Malévitch não utiliza o termo “abstração” e sim “não-figuração/sem-objeto”, escolha que parece mais adequada, se considerarmos que o termo abstrair, proveniente do latim *abstrahere*, significa *separar, considerar isoladamente coisas que se acham unidas*. Neste sentido Kandinsky de fato “abstrai”, “separa” suas formas da natureza, ao contrário de Malévitch que, como recorrentemente afirmam os estudiosos, realizou o *salto radical* para a não-figuração. Isto porque Malévitch opera em direção à criação direta, pura, buscando *formas que não têm nada em comum com a natureza*. Para Malévitch, a criação não é mimética, nem resulta de estados subjetivos de ânimo, como em Kandinsky. O fruto da criação no Suprematismo é o *pictórico em si*, e o pictórico para ele, significa a superfície colorida: *única forma viva real*.

Semelhante a algumas pesquisas contemporâneas no campo da linguagem, Malévitch buscou refletir no quadro sobre a relação entre forma e conteúdo, signo e significante. O *Quadrângulo* representa a pedra fundamental na criação de um sistema “semântico” das artes plásticas, no qual a temática da vida material seria substituída pelo conteúdo “espiritual”, em busca de um estado “supremo” da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GRAY, Camilla, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922*; traduction française de Basile Dominov, Lausanne, La Cité des Arts, 1986.
- HULTEN, Pontus (org.), *Paris-Moscou/1900-1930*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979 (Catálogo de Exposição).
- MALEVITCH, K. S., *De Cézanne au Suprematisme-Tous les traités parus de 1915 a 1922*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974.
- MALEVITCH, K. S., *Écrits- présentés par Andrei Nakov*, Paris, Édition Gérard Lebovici, 1986.
- MALEVITCH, K. S., *La Lumière et la Couleur*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.
- MALEVITCH, K. S., *Le Miroir Suprematiste*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
- MARCADÉ, J. C., *L'avant- Garde Russe 1917-1927*, Paris, Flammarion, 1995.
- MARCADÉ, J. C., *Malévitch. Cahier nº 01*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- MARCADÉ, J. C., *Malevitch 1878-1978: actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou*, Musée National d'Art Moderne, les 4 et 5 mai 1978, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.

Angela Nucci. Campinas, 15/05/1980. Aluna do quinto ano do curso de Artes Plásticas – DAP/ IA/ UNICAMP. Realizou pesquisa de Iniciação Científica na área de História da Arte com bolsa do SAE/UNICAMP durante os meses de agosto de 2003 a julho de 2004.

O CICLO DE PINTURAS DE GUTTMANN BICHO NO CAPS ERNESTO NAZARETH – ILHA DO GOVERNADOR / RJ

Arthur Gomes Valle, Prof. MSc.
artus02@bol.com.br

Galdino Guttmann Bicho (1888-1955), o artista brasileiro a cuja obra dedicamos o presente artigo, é um nome ainda pouco discutido nos círculos da historiografia de arte brasileira. Personalidade forte, irreverente e polêmica, Bicho era filho de pai português e mãe descendente de alemães e nasceu na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro, embora tenha passado toda a infância no Nordeste brasileiro, em cidades como Penedo e Aracaju. Durante sua vida - marcada por memoráveis peripécias, qual infelizmente não citaremos aqui mais do algumas passagens - travou estreito contato com algumas das mais interessantes figuras da intelectualidade brasileira de inícios do século passado e com toda a plêiade de artistas plásticos que dominou a cena carioca antes do advento do modernismo.

Nesse contexto, a sua atuação polimorfa (além de pintor, foi ceramista, artista gráfico e arquiteto) foi de considerável importância, especialmente durante as primeiras décadas do século passado. Desde 1906, seus trabalhos já figuravam na Exposição Geral de Belas Artes, então o maior certame artístico do Brasil; nessa época, Bicho ainda se apresentava como discípulo de Auguste Petit, retratista francês radicado no Brasil na década de 1860, e muito solicitado desde os tempos do Segundo Império; em seguida, frequentou o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde foi aluno livre e manteve contato com mestres decisivos para a sua formação, como Belmiro de Almeida e Eliseu Visconti.

Nas Exposições Gerais, Bicho recebeu as principais premiações, tendo sido a mais importante, sem dúvida, a de Viagem ao Exterior em 1921, por um quadro chamado *Panneau Decorativo*, que hoje pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes⁽¹⁾; depois de tal consagração, ele figurou com frequência como membro do júri da Exposição Geral e teve uma importante atuação como professor⁽²⁾, além de expor com frequência em diversas capitais brasileiras.

De toda essa atividade hoje pouco se fala. Na nossa historiografia de arte, Guttmann Bicho habita uma espécie de limbo, do qual as breves e

⁽¹⁾ uma análise dessa obra foi por nós realizada no XXIV Encontro do Comitê Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, 2004.

⁽²⁾ Bicho foi responsável, por exemplo, pela criação em 1947 do curso de cerâmica artística na Escola Técnica Nacional do Rio de Janeiro.

repetitivas referências presentes nos dicionários de artistas plásticos brasileiros⁽³⁾ pouco fazem para afastar o aspecto nebuloso. Nesse ostracismo, Bicho não está só: junto com ele se encontra toda uma geração de artistas que, oriundos da ENBA e começando a atuar igualmente nas primeiras décadas do século XX, foi praticamente esquecida, obliterada por uma imagem exclusivamente retrógrada e repressora da ENBA, forjada pela retórica de um modernismo desejoso de se valorizar, por contraste, como renovador e libertário.

A unilateralidade de tal manobra ideológica já há algum tempo vem sendo relativizada⁽⁴⁾, bem como o que há de insustentável na crença em uma ruptura radical nas artes brasileiras, cujo “divisor de águas” seria a Semana de Arte Moderna de 22. Hoje, parece claro que a produção dos artistas ligados a ENBA nas primeiras décadas do século XX possuía uma diversidade e vitalidade admiráveis e, se em momento algum rompeu os laços com a produção oitocentista (o que, aliás, raramente foi sua intenção), não deixou de apontar decididamente para concepções renovadoras do fazer pictórico. No momento, porém, escasseiam os estudos aprofundados sobre tal produção, que permanece sendo de difícil acesso.

O presente artigo pretende trazer uma contribuição nesse sentido, através de um estudo de caso bastante circunscrito: analisando um conjunto de pinturas realizadas por Guttman Bicho no início da década de 1930 para o atual Centro de atendimento Psicosocial (CAPS) Ernesto Nazareth, localizado na Ilha do Governador, estado do Rio de Janeiro (ver a ilustração 3, no fim do artigo), pretendemos apresentar um exemplo da consequência formal que, via de regra, pode ser encontrada na produção dos artistas oriundos da ENBA no início do século passado.

Tal ciclo de pinturas, que retrata as ações dos sanitaristas no combate ao surto de febre amarela que assolou o Rio de Janeiro em finais dos anos 1920, apresenta algumas características peculiares: em primeiro lugar, ele é um dos primeiros trabalhos da maturidade de Guttman Bicho que decididamente se afasta do tratamento pontilhista que fora bastante característico de sua produção desde a década de 1910 e que se intensificara com a sua estadia na França.

⁽³⁾ entre essas obras podemos citar, por exemplo, CAVALCANTI, Carlos (org.) *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro MEC, 1973, p.242; LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico de Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. ArtLivre, 1988, p.241; MEDEIROS, João. *Dicionário de Pintores do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Irradiação do Brasil, 1988, p.79.

⁽⁴⁾ nesse sentido, poderíamos lembrar aqui dos artigos de Luiz Marques e Luciano Migliaccio, professores do departamento de História da UNICAMP, reunidos em recente catálogo (MARQUES, Luiz (org.). *30 Mestres da Pintura no Brasil*. São Paulo: MASP / Rio de Janeiro: MNBA, 2001.) ou do texto de Paulo Herkenhoff apresentando a Coleção Fadel em uma de suas últimas exposições (HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel: da Inquietação do Moderno à Autonomia da Linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002).

É importante salientar tal fato, uma vez que os críticos anteriores privilegiaram quase exclusivamente essa tendência pontilhista presente na obra do pintor com a intenção mais ou menos manifesta e nada inocente de recuperá-lo como uma espécie de “precursor” das tendências modernistas ligadas à afirmação da pura visibilidade pictórica⁽⁵⁾. A obra do pintor, todavia, não comporta uma tal redução; nesse sentido, o ciclo de pinturas que analisaremos é um excelente exemplo da maneira como Guttman Bicho preserva o aspecto semântico da imagem como elemento fundamental para a estruturação de suas obras.

Por outro lado, se nas pinturas do posto de saúde, Bicho afasta-se da tentação “abstracionista”, simultaneamente ele nega o caráter alegórico que caracteriza boa parte de pintura decorativa realizada por seus contemporâneos: bastaria lembrar aqui das decorações para o atual Palácio Tiradentes ou para o Palácio Pedro Ernesto, ambas realizadas nos anos 1920 e localizadas na então Capital Federal, assinadas por nomes como Lucílio de Albuquerque, João Timóteo da Costa ou os irmãos Chambelland - repletas de figurações alegóricas ou retratando em chave heroizante passagens da história brasileira - para nos darmos conta da singularidade das pinturas de Bicho, cujo caráter é bem mais prosaico e sóbrio. Essa divergência é um indicador da particularidade da orientação estética de pintor, por sua vez um sinal daquela diversidade da produção pictórica da época a qual mais acima fizemos referência; cremos, porém, que ela se deve igualmente às condições bastante singulares que envolveram a realização do conjunto de pinturas e às quais gostaríamos de nos referir no que se segue.

O CAPS Ernesto Nazareth localiza-se na Avenida Paranaquã, número 435, na Freguesia, bairro da Ilha do Governador. Pela ausência de documentação, alguns detalhes de sua história são ainda obscuros: sabemos que o prédio de dois andares, cuja construção teria alcançado seu término às vésperas da rebelião de 1930, funcionou inicialmente como um centro de saúde (na verdade, o primeiro da região), assumindo posteriormente diversas funções⁽⁶⁾, até que em meados da década de 1990 em suas dependências foi instalado um centro de atendimento que se destina ao tratamento de pacientes portadores de distúrbios psicológicos. Sabemos também que na sua idealização a ação de Guttman Bicho foi fundamental, como testemunham as declarações do médico

⁽⁵⁾ a seguinte citação de Walmir Ayala é, nesse sentido, paradigmática: “[Guttman Bicho] foi elemento ativo na vida artística carioca, sobretudo antes do predomínio das tendências modernas de que fora um dos precursores, pelo gosto na pesquisa de luz dos impressionistas” (AYALA, Walmir. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Colorama Ed. Arte Gráficas. s.d., p.104).

⁽⁶⁾ além de servir como centro de vacinação, o posto abrigou originalmente um lactário; nas suas mais de sete décadas de atuação lá funcionaram serviços de pneumologia sanitária, dermatologia, fonoaudiologia, entre outros.

Phocion Serpa, fornecidas a um periódico carioca por ocasião da morte do pintor⁽⁷⁾, de quem era amigo, e que, na época da fundação do posto, chefiava o Serviço de Saneamento Rural do estado.

Serpa nos lembra que, no final dos anos 1920, o Rio de Janeiro fora assolado por um grande surto de febre amarela que alarmara as autoridades sanitárias; assim que a doença alastrou-se para Ilha do Governador, Guttman Bicho, sempre lembrado por seus ideais comunitários e como ferrenho defensor das riquezas naturais da localidade, logo se apresentou voluntariamente para trabalhar como “mata-mosquito”, como eram popularmente conhecidos os sanitaristas dedicados à função de eliminar os insetos transmissores da doença. Nesse sentido, sua atuação foi particularmente importante na resolução dos conflitos que freqüentemente surgiam entre os funcionários da saúde pública e os habitantes locais, submetidos à pressão de uma rigorosa vigilância.

Depois que a doença foi controlada, Bicho teve a idéia de aproveitar um terreno que fora transferido à Saúde Pública para a construção do posto de saúde; como afirma Serpa, o pintor então “se desdobrou em mestre de obras, desenhando a planta, em operário, preparando o terreno, furando os cafofos, britando e alinhando pedras, transportando tijolos, amassando e carregando o barro [...] o artista pintou a óleo e ornamentou as paredes do edifício”⁽⁸⁾.

No CAPS Ernesto Nazareth, Guttman Bicho realizou ao todo onze telas: duas delas encontram-se no andar superior e retratam cenas de aleitamento, recordando uma das funções originais como posto de saúde; as outras nove, nosso objeto de estudo no presente trabalho, encontram-se no *hall* de entrada do andar térreo. As pinturas foram realizadas a óleo sobre telas coladas diretamente nas paredes do posto de saúde, seguindo o então usual método do *marouflage*⁽⁹⁾. Atualmente, o seu estado de conservação é precário: apenas no final da década de 1980, após uma campanha promovida pelas entidades culturais da Ilha do Governador, as pinturas foram tombadas na categoria de bem público municipal⁽¹⁰⁾, mas seus trabalhos de restauração nunca foram iniciados.

Como pode ser visto abaixo, nas plantas da figura 1, as pinturas do andar térreo cobrem toda a extensão das paredes do lado direito e esquerdo do

hall de entrada, começando a partir de cerca de 1,50 metros do chão e indo até o teto; elas contornam inclusive os vãos das portas que dão acesso a consultórios laterais e que individualizam, grosso modo, os nove quadros independentes, cada um dos quais apresentando uma cena diferente: temos assim, na parede de direita, quatro quadros, enquanto na esquerda estão localizados os outros cinco.

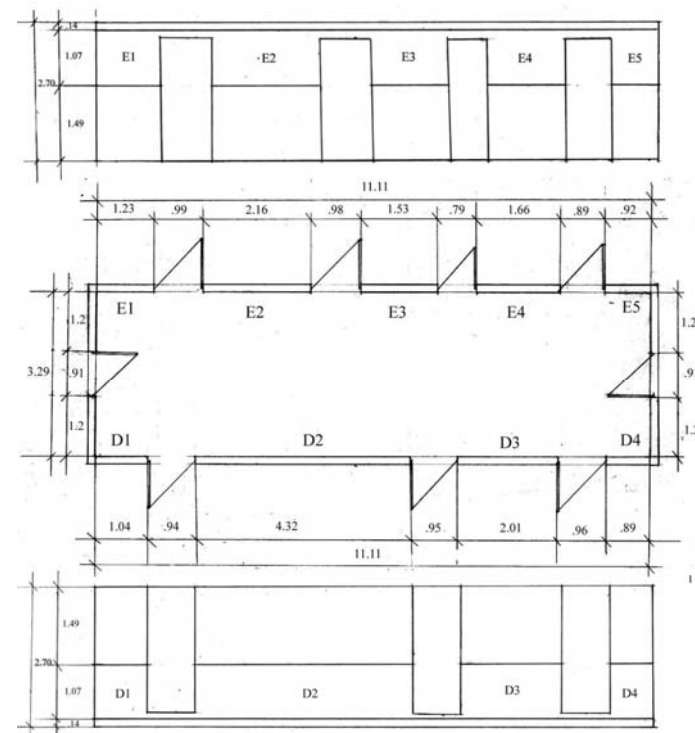


figura 1: Planta baixa e elevação das paredes. Andar térreo do CAPS Ernesto Nazareth – Ilha do Governador / RJ

As pinturas do andar térreo são portadoras de um inegável valor documental uma vez que, como já adiantamos, retratam - além do cenário da Ilha do Governador do final dos anos 1920 e as condições de existência de sua população - as práticas profiláticas da saúde pública de então. Estas se baseavam em um modelo conhecido como *sanitarismo campanhista*, o qual confrontou-se energeticamente com as grandes epidemias que assolavam o Brasil no início do século XX e geravam conseqüências desastrosas, tanto para saúde coletiva quanto para os diversos setores da economia. O sanitário campanhista, co-

⁽⁷⁾ SERPA, Phocion. “Guttman Bicho, o pintor” in *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 02 de outubro de 1955.

⁽⁸⁾ SERPA, Phocion, *idem.*

⁽⁹⁾ essa técnica, muito empregada pelos pintores brasileiros nas primeiras décadas do século passado, foi certamente influenciada pela enorme difusão que possuía na França, como atestam as palavras de Pierre Vaisse: “les peintures sur toiles marouflées sur un mur [ont été] de loin la technique la plus fréquemment utilisée en France au XIX siècle” (VAISSE, Pierre. *La Troisième République et les Peintres*. Paris: Flammarion, 1995, p.175).

⁽¹⁰⁾ as pinturas foram tombadas pelo decreto 6.602 de 05 de maio de 1987 do Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Cultural.

mo o próprio nome indica, tinha uma inspiração eminentemente militar, fundamentando-se em um modelo de decisões centralizado e em um estilo repressivo de intervenções no corpo individual e social, que incluía medidas como a vacinação em massa e o saneamento de espaços urbanos e rurais⁽¹¹⁾. Tais medidas foram freqüentemente mal recebidas pela população: bastaria lembrar aqui da onda de insatisfação popular que se seguiu à instituição obrigatória para todo o território nacional da vacinação antivariola por Oswaldo Cruz, em 1904, e que levou ao grande movimento que ficou conhecido na história brasileira como a *revolta da vacina*.

Apesar da obtenção de importantes vitórias no controle das doenças epidêmicas, resquícios de desconfiança pública com relação às ações sanitárias eram ainda perceptíveis quando o novo surto de febre-amarela de finais dos anos 1920 irrompeu no Rio de Janeiro: demonstrações de insatisfação análogas às daquelas do início do século XX foram verificadas quando da campanha na Ilha do Governador⁽¹²⁾; cremos que esse é um ponto importante, uma vez que, no nosso entender, permite-nos uma melhor compreensão da razão de ser do ciclo de pinturas e das funções por ele desempenhadas.

Segundo Phocion Serpa, a iniciativa de pintar a ação dos sanitários nas paredes do CAPS Ernesto Nazareth teria sido do próprio Guttman Bicho. Ao realizar o conjunto de pinturas logo após a vitória sobre a febre-amarela, este certamente visava constituir um registro para a posteridade das valorosas ações das quais ele próprio havia participado. É também provável que não estivessem ausentes dessa iniciativa o interesse pessoal do pintor: sabemos que no início dos anos 1930, Bicho foi empregado pelo Departamento Nacional de Saúde Pública como “Desenhista da Inspetoria de Propaganda e Educação Sanitária”⁽¹³⁾ e certamente as suas habilidades, tão bem demonstradas nas decorações do então posto de saúde, contribuíram para a obtenção de tal cargo.

Cremos, todavia, que a principal função das pinturas, baseava-se na própria ideologia campanhista e era, a um só tempo, *propagandística* e *educativa*. Mesmo com a epidemia controlada, as ações profiláticas deveriam continuar se

⁽¹¹⁾ para mais informações a respeito do sanitarismo campanhista - que prevaleceu no Brasil até meados da década de 1960, e teve seu ponto alto por volta de 1940, com o aval de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde Pública do governo Getúlio Vargas - consultar LUZ, Madel. *As instituições médicas no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

⁽¹²⁾ a esse respeito, Phocion Serpa recorda: “A população da Ilha, já naquela época, lutava e padecia os rigores da escassez de água. Tornava-se pois indispensável conciliar os interesses dos habitantes locais e a vigilância rigorosa, para que se evitasse, a todo custo, a proliferação das larvas de estegomias transmissoras da moléstia. A vigilância domiciliar era severa e os atritos freqüentes, entre os guardas de saúde e os moradores. Problema difícil e perigoso” (SERPA, Phocion. *Op. cit.*).

⁽¹³⁾ os familiares do pintor possuem ainda uma carteira de identidade datada de 18 de abril de 1933 e assinada por Phocion Serpa, então Secretário Geral do Departamento Nacional de Saúde Pública, que atesta o cargo ocupado por Guttman Bicho.

realizando rotineiramente: isso implicava, principalmente, na continuidade da campanha de vacinação, mas também na alteração de algumas práticas tradicionais dos habitantes da Ilha do Governador, como as formas de armazenamento da água e de higiene, o que gerava potencialmente novos conflitos entre habitantes e sanitários. Cremos que as pinturas de Bicho, ao mostrarem as ações de saúde pública inseridas no contexto da Ilha do Governador sob uma ótica conciliadora, visavam convencer os insulanos da necessidade imperiosa de um convívio harmonioso entre estes e os agentes da saúde pública como a única maneira possível de erradicar definitivamente as doenças e proporcionar uma melhor qualidade de vida.

Essa nossa hipótese a respeito da função principal do ciclo parece confirmada pelo fato de que, desde as primeiras décadas do século passado, práticas de propaganda e educação baseadas no uso da imagem foram promovidas pelos órgãos governamentais responsáveis pela saúde pública: era comum “a exibição de aspectos dos trabalhos realizados por meio de exposições organizadas pelo governo brasileiro, que, de forma geral, expunha, como em uma vitrina, elementos considerados notáveis em termos de obras realizadas, utilizando um amplo leque de suportes de comunicação visual, como fotos, cartazes, objetos, etc. Dessa forma, produzia-se uma espécie de ‘prestação de contas’ pública, ao mesmo tempo em que isso contribuía para a divulgação e a propaganda das iniciativas governamentais”⁽¹⁴⁾ e mesmo entidades particulares como, por exemplo, a Fundação Rockfeller, parceira do governo brasileiro no combate às doenças endêmicas desde a década de 1910, promoviam tais exposições. O ciclo de pinturas de Guttman Bicho inserir-se-ia assim em uma prática tradicional e estabelecida de conscientização da população a respeito dos problemas sanitários, feita através das imagens – ainda que, como procuraremos demonstrar, sua significação mais ampla não se restrinja somente a esse aspecto funcional.

Uma vez discutidas as condições de produção e as prováveis funções do ciclo de pinturas, gostaríamos de passar à sua análise propriamente dita, começando pela identificação iconográfica de cada uma das cenas apresentadas no andar térreo. Em boa parte dos casos, pudemos encontrar, em arquivos como os da Fundação Oswaldo Cruz, fotos contemporâneas documentando ações similares, o que nos permitiu reconhecer de maneira mais segura a natureza do que as pinturas representam; todavia, especialmente a identificação de certos

⁽¹⁴⁾ LACERDA, Aline Lopes de. *Images of Brazil: a Rockefeller Archive Center collection*. Hist. cienc. saúde Manguinhos. [online]. Sept./Dec. 2002, vol.9, no.3 [cited 02 December 2004], p.625-645. Available from World Wide Web: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702002000300008&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0104-5970.

pormenores das imagens é ainda imprecisa, o que, cremos, não chega a comprometer as considerações que em seguida teceremos.

Na figura 2 abaixo, apresentamos um diagrama linear dos quadros, ilustrando as disposições relativas desses últimos e acompanhado por siglas identificadoras, às quais faremos referência no texto quando for necessário nos referirmos a algum quadro específico. Assim, os temas dos quatro quadros localizados na parede direita, considerados a partir da entrada do hall, são os seguintes:

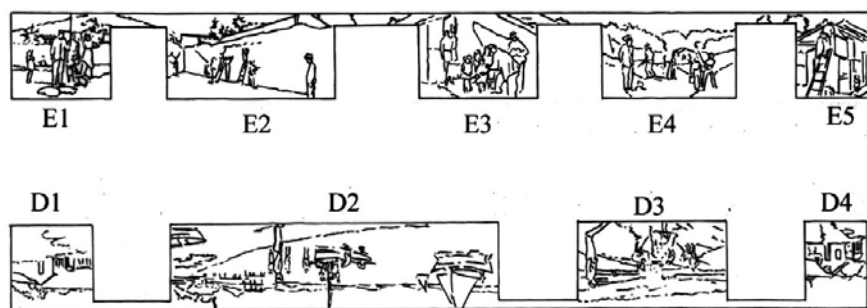


Figura 2: Esquema da disposição das pinturas dos sanitaristas. Andar térreo do CAPS Ernesto Nazareth – Ilha do Governador / RJ

D1 – o primeiro quadro apresenta uma casa com um banheiro separado, como era bastante comum nas áreas menos urbanizadas do Rio de Janeiro de então;

D2 – o quadro seguinte, o maior do ciclo, retrata a chegada de embarcações a uma praia (devemos lembrar que, na época, a ligação da Ilha do Governador com o continente era ainda feita exclusivamente pelo mar); cremos que os sanitaristas estariam aqui realizando o desembarque de materiais necessários ao combate da doença, provavelmente medicamentos ou enxofre, que era usado na fabricação dos formicidas;

D3 – o terceiro quadro da parede direita mostra os trabalhos de profilaxia visando à desobstrução do leito de um rio;

D4 – o último quadro da parede direita mostra outra casa, dessa vez feita de pau-a-pique, que, analogamente àquela de D1, apresenta um banheiro separado.

Já os temas representados nos quadros da parede esquerda, considerados também a partir da entrada do hall, são os seguintes:

E1 – a inspeção de um reservatório d’água, realizada pelos sanitaristas cercados por alguns habitantes locais;

E2 – no segundo quadro, vemos o isolamento de uma casa feito com grandes lençóis; após essa ação, o formicida era espalhado no interior da casa para matar os mosquitos;

E3 – o quadro central da parede esquerda mostra uma cena de vacinação, na qual podemos ver os funcionários da saúde pública imunizando algumas crianças sob o olhar de um casal de adultos, presumivelmente seus pais;

E4 – os sanitaristas realizam a capina de uma trilha, visando provavelmente à eliminação de focos de mosquitos;

E5 – por fim, no quinto quadro da parede esquerda, um sanitarista efetua o exame de uma caixa d’água no teto de uma casa.

Em um primeiro momento, podemos perceber que as cenas guardam uma relativa individualidade, frisada no próprio espaço arquitetônico pelas portas que interrompem o fluxo pictórico e também pela separação entre as paredes, que divide em duas partes confrontantes o conjunto de pinturas. Todavia, à medida que observamos com mais atenção, podemos constatar que, simultaneamente, existem vários recursos composicionais que relacionam entre si os diversos quadros: é justamente por essa *dinâmica integrativa*, responsável pela unidade do ciclo de pinturas, que gostaríamos de iniciar nossa análise.

Antes, porém, algumas palavras: nesse sentido específico, nossa metodologia deriva de uma fonte que poderia parecer inusitada para um estudo sobre uma obra visual: as análises de poemas feitas pelo teórico russo Roman Jakobson, a mais famosa das quais sendo provavelmente aquela do soneto *Les Chats*, de Charles Baudelaire (1962)⁽¹⁵⁾. O método de Jakobson que utiliza nessas análises consiste basicamente em um levantamento minucioso das *equivalências* – semelhanças e contrastes formais – que constituem a tessitura da obra poética em seus mais diversos níveis (fonético, sintático, semântico, etc.) e que, em última análise, corporificariam os seus significados fundamentais.

Para Jakobson, tal jogo de equivalências é o índice mais evidente de uma dinâmica autotélica ainda mais importante, responsável pela própria gênese constitutiva dos poemas: em seu famoso artigo “Linguística e Poética”, de 1960⁽¹⁶⁾, o teórico russo denominou essa dinâmica de *função poética*, fazendo referência à teoria das funções da linguagem formulada por Karl Bühler e considerando-a assim como um verdadeiro fator distintivo da poesia com relação às outras manifestações linguísticas.

⁽¹⁵⁾ esse texto foi reeditado em JAKOBSON, Roman. *Questions de Poétique*. Paris: Seuil, 1973, pp.401-419; existe uma tradução brasileira: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1975, pp.378-391.

⁽¹⁶⁾ ver a versão em português em JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1969, pp.118-162.

Tais idéias, todavia, encontravam-se mais ou menos explícitas na chamada refelexão “estruturalista” desde pelo menos os anos 1930 e o que nos encoraja a aqui utilizá-las é o fato de que já então eram consideradas como abrangendo todas as manifestações estéticas e não exclusivamente a literatura⁽¹⁷⁾. E, ainda que não acreditemos que a complexidade significativa de qualquer obra de arte possa ser intuída pela simples aplicação de tal instrumental de análise - no ciclo de pinturas de Bicho, por exemplo, a dinâmica integrativa não é exclusiva, como mais à frente procuraremos demonstrar - cremos que a estrutura por ela configurada pelo jogo de equivalências é um fator fundamental a vincular a ideologia do sanitarismo campanhista.

Em termos mais especificamente visuais, as equivalências manifestam-se nas simetrias, na repetição de ritmos visuais e nas direções compositivas que integram certos quadros. Nesse sentido, também devemos fazer referência à *regência cromática* do ciclo, um procedimento através do qual todas as cores dos painéis são neutralizadas através da mistura com a cor branca (fato que pode ser melhor percebido na apreciação *in loco* do ciclo). Essa regência desempenha várias funções; em primeiro lugar, contribui para garantir a harmonia geral de toda a área pintada, uma vez que facilita as passagens cromáticas e minimiza os contrastes de valor (claro-escuro), e possibilita uma melhor integração das pinturas com o entorno arquitetônico. Simultaneamente, ela parece vincular certas conotações simbólicas, principalmente as idéias de *pureza* e *limpeza* relacionadas aos objetivos das ações sanitárias; embora devamos ser sempre cautelosos com relação ao caráter redutor de tal tipo de interpretação⁽¹⁸⁾, ela parece particularmente convincente com relação a certos trechos do ciclo, como por exemplo E3, o painel central da parede esquerda que confronta as crianças e os funcionários da saúde pública, banhados pela luz solar e trajando roupas claras, com o casal de adultos semi-obscurificados sobre o vão da porta: nesse quadro, a clareza poderia ser então interpretada como um atributo das ações civilizatórias de erradicação da doença (que no caso são representadas pela vacinação), enquanto a escuridão identificar-se-ia com a idéia de desconfiança refratária.

Especificando um pouco mais a nossa análise do jogo de equivalências compositivas presentes no ciclo, podemos considerar agora como em cada uma das paredes uma simetria interna é induzida principalmente em virtude das relações de semelhança e contraste estabelecidas entre seus quadros *externos* - D1 e D4 na parede direita, E1 e E5 na parede esquerda.

Tais equivalências são mais facilmente perceptíveis entre os quadros externos da parede direita: nestes, são mostradas casas interioranas da época e entre estas a similaridade semântica é ainda enfatizada por uma composição geral bastante parecida. Subjacente a essas similaridades, todavia, D1 e D4 apresentam climas atmosféricos contrastantes, caracterizados respectivamente por um aspecto mais etéreo e outro mais sólido; uma relativa continuidade visual e semântica estabelece-se entre D1 e D2, por um lado, e D3 e D4, por outro, sublinhando uma cisão fundamental na parede direita, a qual voltaremos a nos referir mais à frente.

Cremos que a principal função das equivalências presentes nesses quadros é servir de índice para que o espectador realize uma *comparação* entre o tipo e o estado das duas casas apresentadas: dessa maneira, o contraste entre a casa de pau-a-pique deteriorada de D4 e a casa de tijolos de D1 serviria para exaltar essa última como resultado da ação civilizatória que procurava criar melhores condições de vida para os habitantes. Tal procedimento de induzir o espectador a realizar uma comparação valorativa era também empregado nas campanhas educativas promovidas pelos serviços de saúde pública, que exibiam imagens fotográficas de dois momentos - um “antes” e um “depois” dos procedimentos de profilaxia sanitária - buscando assim associar aos trabalhos efetuados um valor de progresso⁽¹⁹⁾.

Já na parede esquerda, as similaridades existentes entre os quadros externos E1 e E5 restringem-se à natureza temática das ações dos sanitaristas, que realizam a inspeção de reservatórios de água; aí, porém, não só a composição, mas também o número e a disposição dos personagens variam bastante de um quadro para o outro. São então as oposições que ganham maior importância: se nos dois quadros temos um mesmo tipo de ação, em E5 esta é realizada em uma caixa d'água, i. é, *para cima* enquanto em E1 essa ação realiza-se no sentido espacial inverso, i. é, *para baixo*. Em E1, os sanitaristas, de frente para o espectador, estão no centro da composição e das atenções dos habitantes que observam o trabalho, parecendo a própria relação entre as figuras amena e desprovida de tensão; já em E5, tudo se inverte: deslocado do centro do quadro, o sanitarista nos é de mostrado de costas, enquanto sua relação com a outra única figura da cena, uma criança localizada na extrema direita, parece ser de completa alienação.

⁽¹⁷⁾ isso é bastante evidente nos escritos de Jan Mukarovsky, um dos mais destacados integrantes do famoso Círculo Lingüístico de Praga, do qual Jakobson também fez parte; ver os estudos reunidos em MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

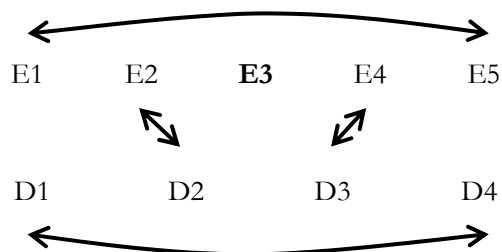
⁽¹⁸⁾ significativamente, Bicho também emprega regências cromáticas semelhantes em obras que pouco se relacionam com a idéia de pureza como paisagens e mesmo pinturas de nus.

⁽¹⁹⁾ no CAPS Ernesto Nazareth, um procedimento análogo parece fundamentar os dois quadros representando o tema do aleitamento, localizados no segundo andar, que, através dos contrastes compositivos e semânticos elaborados com base em aspectos estruturais comuns, propõem uma distinção valorativa entre o aleitamento feito diretamente do peito da mãe e o aleitamento indireto, que é apresentado por Bicho como menos conveniente.

Entre os quadros *internos* das duas paredes existe ainda uma série importante de equivalências que contribuem para relativizar a separação entre as mesmas. Entre D2 e E2, por exemplo, podemos destacar várias similaridades sendo talvez a mais evidente a repetição da mesma figura de sanitarista nos dois quadros: observando sem interferir, isoladas de seus companheiros, essas figuras servem, em certo sentido, como elo de ligação entre o próprio espectador e os painéis uma vez que o seu gesto de olhar as atividades que ocorrem em um plano espacial mais recuado parece ecoar a maneira como o espectador olha para estes últimos. Uma outra similaridade entre E2 e D2 pode ser percebida na configuração do próprio espaço dos dois quadros caracterizado por um tipo similar de recuo perspectivo, com a faixa de terra em E2 e a praia em D2 desviando-se em direção a pontos de fuga lateralmente induzidos para além dos limites das respectivas cenas.

Analogamente, entre D3 e E4 estabelecem-se paralelismos estreitos: novamente, nesses dois quadros a ação realiza-se em um plano espacial mais recuado e temos em primeiro plano figuras isoladas que, apesar do contraste na caracterização, possuem uma atitude semelhante (embora aqui, ao contrário do que se verifica em E2 e D2, as duas figuras encarem o espectador de uma maneira incisiva); as ações são executadas sobre elementos semanticamente relacionados por possuírem uma mesma função, a de servir como via de circulação (o rio em D3, a trilha em E4); por fim, o espaço configurado nos dois quadros apresenta estreitas analogias, o rio e a trilha sendo configurados com o mesmo tipo de fuga perspectiva que converge para o centro das obras.

Um esquema resumindo as equivalências que destacamos é mostrado abaixo, no qual a relação entre os quadros é representada por setas. Podemos observar como a configuração simétrica da rede de equivalências isola o quadro E3 da parede esquerda, retratando a vacinação, induzindo-o como o centro de todo o ciclo, fato que é sublinhado ainda por outros fatores visuais, especialmente a convergência para o ápice do telhado da casa de E3 de importantes direções compositivas de E2 (a diagonal em perspectiva do telhado da casa) e de E4 (a direção induzida pelas copas das árvores).



Certamente, essa disposição não é casual: no nosso entender, a posição de pivô compositivo que a cena da vacinação desempenha se configura como a contraparte compositiva da eminente importância dessa ação profilática como a mais efetiva aliada no combate à febre-amarela. Ainda, nesse sentido, um outro aspecto interessante é o fato de crianças serem o foco da vacinação: em termos da ideologia campanhista, a presença das crianças é bastante significativa e está relacionada com a necessidade de se imprimir desde cedo no indivíduo a consciência da importância da educação sanitária para uma vida saudável; devemos notar também que, além de E3, as crianças aparecem somente nos dois quadros externos da parede esquerda, E1 e E5, simetria que mais uma vez reforça a posição de E3 como pivô compositivo.

Se por fim nos lembrarmos que a vacinação era então ainda encarada com desconfiança pelos moradores da Ilha, tema lembrado em E3 pela atitude algo desconfiada do par de adultos sob o umbral da porta, não parece um mero acaso que a vacinação seja a única ação mostrada que se realiza diretamente sobre os próprios habitantes da Ilha do Governador. Por todos esses fatores, o caráter educativo/propagandístico que postulamos como uma das principais funções das pinturas parece encontrar a sua materialização sensível na própria estrutura compositiva do ciclo que frisa, pelo jogo de uma rede de equivalências sabiamente configuradas, a importância da vacinação e contribui para minimizar seu caráter polêmico.

Todavia, a descrição que até aqui procuramos fazer do ciclo de pinturas ficaria incompleta se só considerássemos a sua dinâmica integrativa; existe ainda uma segunda dinâmica compositiva que atua no ciclo, que se caracteriza pela justaposição de momentos formais e temáticos desconexos. Essa *dinâmica disjuntiva* foi introduzida no presente estudo quando procuramos descrever cada uma das cenas isoladas, mas possui uma importância ainda maior.

O aspecto descontínuo do ciclo é particularmente notável na passagem entre alguns quadros, ainda que, normalmente, Bicho evite cortes bruscos: na parede esquerda, por exemplo, as cenas apresentam uma ambientação relativamente homogênea e a presença de construções serve de pano de fundo que reduz a profundidade do espaço e emoldura as ações; mesmo aí, porém, em alguns momentos uma cisão pode ser verificada mais claramente, como a representada pelo quadro E4, no qual a natureza ocupa quase todo o espaço do ambiente representado. É, todavia, na parede direita que se encontra a cisão semântica mais radical do ciclo, justamente na passagem entre os quadros D2 e D3, onde mar e terra são justapostos sem nenhuma preocupação em criar qualquer continuidade verossímil.

Ainda nesse sentido, podemos considerar a disjunção existente entre as paredes direita e esquerda. Tal disjunção, expressa espacialmente na própria

separação entre as paredes, é relativizada, como vimos, pelas equivalências cruzadas existentes entre alguns quadros; mas quando considerados em seu conjunto, os dois grupos de quadros confrontantes apresentam contrastes formais e semânticos acentuados. Na parede direita, por exemplo, existe uma predominância dos elementos da natureza: a paisagem da Ilha do Governador subordina as figuras e obras humanas e encontra-se associada aos planos “panorâmicos” (especialmente em D2 e D3) que conduzem o olhar até o horizonte distante; além disso, as grandes direções horizontais servem aí como elemento unificador das cenas em termos compositivos e conferem a todo o conjunto um caráter de pouco dinamismos visual. A situação é bem diferente quando analisamos em conjunto os quadros da parede esquerda: não há aí uma categoria semântica claramente dominante, ao contrário, a participação de cada uma oscila bastante de quadro para quadro: isso pode ser verificado, por exemplo, na variação da presença da paisagem natural que em alguns momentos domina a cena (E4) e em outros está praticamente ausente. Em contraste com a parede direita, predominam os planos médios e as tensões compositivas são mais variadas, conferindo ao conjunto um aspecto mais dinâmico.

Guttman Bicho enfatiza assim um contraste entre o conjunto de quadros da direita e o da esquerda; esse contraste pode ser compreendido como a contraparte compositiva da separação espacial existente entre os dois conjuntos de obras que, como vimos, são caracterizados ainda por uma assimetria numérica, cada conjunto com um número de cenas diferente.

Nossas considerações a respeito das descontinuidades presentes no ciclo poderiam se estender a níveis estruturais subordinados: considerando cada uma das cenas separadamente podemos verificar que existe pouca interação entre os diversos personagens que executam suas tarefas ou simplesmente observam sem relacionar-se de maneira decisiva um com os outros. Essa falta de interação está vinculada à maneira “desviada” através da qual o pintor retrata as cenas: apenas em alguns quadros (em E3 e, em menor medida, em E1), poderíamos dizer que as atividades dos sanitaristas são mostradas de maneira enfática e mais ou menos unívoca; em todos os outros, uma série de procedimentos compositivos minam a importância das ações – esta são colocadas em planos recuados com relação a um primeiro plano onde nada acontece (D2 e E2), são mostradas os tempos fracos e desarticulados das atividades (E4), os seus realizadores viram-nos as costas (E5), etc. Em resumo, privilegiando tal tipo de apresentação, Bicho deliberadamente faz com que as ações percam importância significativa enquanto tema central de algumas cenas e, nesses momentos, ganha maior importância a representação dos aspectos naturais da Ilha do Governador ou as condições de vida de seus habitantes.

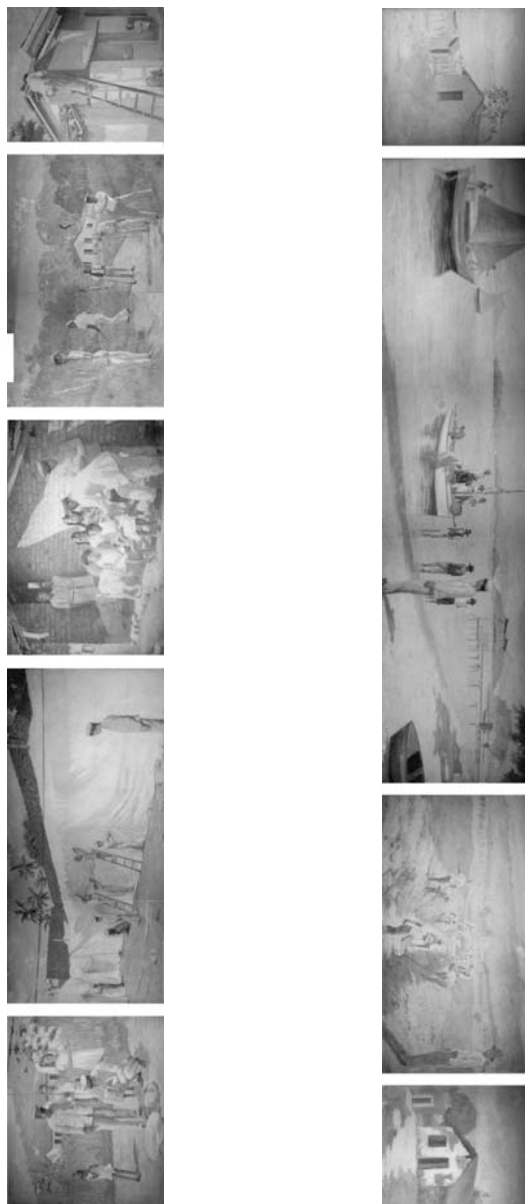
Se por um lado essa apresentação “desviada” de algumas ações parece vincular-se ao desejo de subordinar algumas das cenas e conferir maior destaque a outras (como, por exemplo, E3), por outro ela certamente enfraquece o caráter persuasivo do ciclo de uma maneira que poder-se-ia mesmo julgar decepcionante. No nosso entender, porém, a dinâmica disjuntiva presente no ciclo de pinturas responde a uma intenção do autor e a uma outra orientação estética: enquanto o aspecto integrativo do ciclo, bastante evidente no jogo de equivalências que acima aludimos, vincula-se à ideologia campanhista de uma maneira mais clara, alguns aspectos da dinâmica disjuntiva revelam uma utilização menos manipulada da matéria prima fornecida pela interação dos sanitaristas com ambiente e os habitantes da Ilha do Governador. O caráter de instantâneo fotográfico presente em alguns quadros – como, por exemplo, E5⁽²⁰⁾ – revela uma orientação que poderíamos denominar, na falta de um termo melhor, “realista”: em cenas como essas, Guttman Bicho fixa de uma maneira mais neutra momentos da atividade dos sanitaristas que revelam uma certa alienação dos mesmos, tanto com relação ao próprio caráter de suas atividades quanto com relação ao contexto humano e natural da Ilha do Governador.

Cremos, por fim, que o caráter aparentemente contraditório das dinâmicas integrativa e disjuntiva que analisamos e a sobreposição de orientações estéticas contrastantes – uma mais retórica, a outra mais realista – não atestam uma incoerência por parte do pintor. Ao contrário, parece ser justamente essa tensão que potencializando em termos estéticos o ciclo de pinturas de Guttman Bicho e evitando que o mesmo possa ser reduzido a uma mera peça de propaganda educativa, em última instância, confere-lhe o seu caráter evocativo e poético.

Na próxima página

Figura 3: Pinturas dos sanitaristas: conjuntos das paredes esquerda e direita. Andar térreo do CAPS Ernesto Nazareth – Ilha do Governador / RJ.

⁽²⁰⁾ nesse sentido, não podemos nos esquecer de que Guttman Bicho era um assíduo e talentoso fotógrafo, sendo mesmo provável que tenha registrado aspectos da campanha sanitária da qual participou ativamente.



Arthur Gomes Valle. Bacharel em Pintura pela EBA - UFRJ e mestre em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais dessa mesma instituição, onde defendeu em 2002 uma dissertação tratando de questões semânticas na obra de Guttman Bicho. Atualmente, desenvolve uma tese de Doutorado sobre a produção pictórica brasileira do início do século XX e leciona Desenho na UFRJ.

A RECEPÇÃO DO MEIO ARTÍSTICO CARIOCA À EXPOSIÇÃO DE HENRIQUE BERNARDELLI DE 1886 – A APRECIÇÃO DA IMPRENSA.¹

Camila Dazzi
ccdazzi@hotmail.com

São com as seguintes palavras que o crítico da arte oitocentista Oscar Guanabarrino situa a Exposição de Henrique Bernardelli, no cenário artístico carioca da década de 1880:

(...) Esta exposição não é pequena - é enorme - é a maior que temos visto no Rio de Janeiro. Uma phrase da sinphonia de Beethoven vale mais do que mil operas reunidas, dos séculos escoados. Uma tela de Bernardelli vale mais do que as grandes exposições da Academia de Bellas Artes (...) Contemplamos essas maravilhas de arte e gritemos com toda a força de nossos pulmões: Bernardelli é um mestre - no Rio de Janeiro ninguém - ninguém pinta como elle².

Henrique Bernardelli teve uma formação diferenciada no que se refere a alguns pintores da sua geração. Ao contrario de Firmino Monteiro e Rodolfo Amoedo, este último pensionista do Império na capital parisiense, Bernardelli, - que perdera o prêmio de viagem em um concurso bastante polêmico para o mesmo colega -, segue para a Itália em 1879, se estabelecendo a princípio em Roma, ao lado do irmão Rodolfo, e posteriormente passando em Nápoles boa parte de sua estadia de quase 10 anos³.

Henrique, portanto, além de não ser Pensionista da Academia, não frequentara, na Itália, ateliês ou academias de ensino artístico, sendo, nas palavras de um crítico de época: “um espírito livre das prescrições e das normas acadêmicas”. Ao menos era essa a visão que os críticos brasileiros possuíam do artista, e é essa visão que procuram reforçar nas críticas, associando a imagem do artista à modernidade, indicando em Henrique a figura de um possível iniciador de uma Escola Nacional de Pintura, cuja estética se opunha àquela proposta pela Academia Imperial nas Exposições de 1879 e principalmente 1884.

¹ Nosso objetivo nesta comunicação é apresentar a forma como se deu a recepção, por parte dos críticos de arte cariocas, a exposição de Henrique Bernardelli de 1886. Procuraremos demonstrar que na visão desses críticos Henrique encarnava a figura do artista moderno - além de não ser Pensionista da Academia, não frequentara, na Itália, academias de ensino artístico, sendo “um espírito livre das prescrições e das normas acadêmicas”. É esta a visão que se procura reforçar nas críticas, associando o artista à modernidade, e indicando nele a figura de um possível iniciador de uma Escola Nacional, pela qual o meio artístico carioca tanto ansiava.

² Oscar Guanabarrino. 5 de novembro de 1886, O Paiz, Coluna Artes.

³ O jornal Cidade do Rio, n. 280, ano III, anunciava, em 07 / 12 / 1888, a chegada ao Brasil de Henrique Bernardelli, vindo de Paris. Acreditamos, a partir de documentos do período pertencentes aos acervos do MNBA/RJ e M. Dom João VI/RJ, que o artista não esteve no Brasil em 1886, como afirmam várias biografias suas, tendo retornado, como corrobora a notícia do periódico mencionado, somente em 1888.