



Acervo Artístico

da Câmara Municipal de São Paulo



CÂMARA MUNICIPAL DE
SÃO PAULO

Acervo Artístico

da Câmara Municipal de São Paulo

SÃO PAULO
2016



Ficha catalográfica elaborada pela
Equipe de Biblioteca da CMSP - SGP.32

A158

Acervo artístico da Câmara Municipal de São Paulo / organizado por Centro de Memória da Câmara Municipal de São Paulo, Escola do Parlamento da Câmara Municipal de São Paulo; curadoria Denis Donizeti Bruza Molino. – São Paulo: Imprensa Oficial, 2016.
92 p.: il. color.

1. Câmara Municipal de São Paulo. 2. Obras de arte. I. Centro de Memória da Câmara Municipal de São Paulo. II. Escola do Parlamento da Câmara Municipal de São Paulo. III. Molino, Denis Donizeti Bruza.

CDU 7.074+342.553.2(815.6SP)



CÂMARA MUNICIPAL DE
SÃO PAULO

Acervo Artístico

da Câmara Municipal de São Paulo



Acervo Artístico

da Câmara Municipal de São Paulo

Acervo Artístico

da Câmara Municipal de São Paulo

Organização

Centro de Memória da Câmara Municipal de São Paulo
Escola do Parlamento da Câmara Municipal de São Paulo

Curadoria

Denis Donizeti Bruza Molino
Historiador da Arte e Mestre em Filosofia

Projeto Gráfico e Editoração

Equipe de Comunicação

Fotografias

Equipe de Eventos / Acervo CMSP

SÃO PAULO
2016

Acervo Artístico

da Câmara Municipal de São Paulo

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO

MESA DIRETORA 2016

Presidente: Antonio Donato
1º Vice-Presidente: Milton Leite
2º Vice-Presidente: Edir Sales
1º Secretário: Adolfo Quintas
2º Secretário: Adilson Amadeu
1º Suplente: George Hato
2º Suplente: Eduardo Tuma
Corregedor: Dalton Silvano

VEREADORES DA 4ª SESSÃO LEGISLATIVA DA 16ª LEGISLATURA (2016)

Abou Anni (PV)
Adilson Amadeu (PTB)
Adolfo Quintas (PSD)
Alfredinho (PT)
Andrea Matarazzo (PSD)
Aníbal de Freitas (PV)
Antonio Carlos Rodrigues (PR)
Antonio Donato (PT)
Ari Friedenbach (PHS)
Arselino Tatto (PT)
Atilio Francisco (PRB)
Aurélio Miguel (PR)
Aurélio Nomura (PSDB)
Calvo (PDT)
Celso Jatene (PR)
Claudinho de Souza (PSDB)
Conte Lopes (PP)
Dalton Silvano (DEM)
David Soares (DEM)
Edemilson Chaves (PTB)
Edir Sales (PSD)
Eduardo Tuma (PSDB)

Eliseu Gabriel (PSB)
George Hato (PMDB)
Gilson Barreto (PSDB)
Jair Tatto (PT)
Jamil Murad (PCdoB)
Jean Madeira (PRB)
Jonas Camisa Nova (DEM)
José Police Neto (PSD)
Juliana Cardoso (PT)
Laércio Benko (PHS)
Mário Covas Neto (PSDB)
Milton Leite (DEM)
Nabil Bonduki (PT)
Natalini (PV)
Nelo Rodolfo (PMDB)
Noemi Nonato (PR)
Ota (PSB)
Patrícia Bezerra (PSDB)
Paulo Fiorilo (PT)
Paulo Frange (PTB)
Quito Formiga (PSDB)
Reis (PT)

Ricardo Nunes (PMDB)
Ricardo Teixeira (PROS)
Ricardo Young (REDE)
Salomão Pereira (PSDB)
Sandra Tadeu (DEM)
Senival Moura (PT)
Souza Santos (PRB)
Toninho Paiva (PR)
Toninho Vespoli (PSOL)
Vavá (PT)
Wadih Mutran (PDT)

SUPLENTES

Alessandro Guedes (PT)
Francisco Chagas (PT)
Joselito (PCdoB)
Marquito (PTB)
Rodolfo Despachante (PHS)
Ushitaro Kamia (PDT)
Valdecir Cabrabom (PTB)

Acervo Artístico

da Câmara Municipal de São Paulo

SUMÁRIO

Apresentação	11
Histórias e Alegorias - A Pena e o Pincel Pelejam	15
<i>Instituição da Câmara de São Paulo</i>	24
<i>Colonizadores da Cidade de São Paulo e a Partida dos Bandeirantes</i>	34
<i>Integração do Brasil na Cidade de São Paulo</i>	42
<i>O Santo e a Cidade</i>	48
<i>Mosaico e Bronze, Dor e Celebração</i>	52
Retratos: as Regras do Rosto	61
Galeria dos Presidentes	91

Apresentação

As Obras de Arte do Palácio Anchieta

Vereador Antonio Donato

Presidente da Câmara Municipal de São Paulo - 2015/2016

Com o Centro de Memória da Câmara Municipal de São Paulo, a Casa permite que se conheça mais sobre a sua própria identidade. O exercício da reflexão histórica, pressuposto do Centro, é fundamental à sociedade, pois retoma um passado que identifica instituições, comunidades e indivíduos.

A Câmara Municipal de São Paulo (CMSP) teve origem em 1560, pouco tempo após o início do processo de colonização portuguesa. A instituição acompanhou e participou de todas as fases da história da vila e da cidade. Os registros produzidos pela Câmara constituem fonte privilegiada para o entendimento do passado paulistano.

Por seu papel na gestão da cidade, a Câmara se tornou ao longo do tempo patrocinadora das artes. Documentos sinalizam para essa função, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, quando São Paulo passava pelo turbilhão de transformações que era resultado da proeminência da economia cafeeira.

Com o crescimento da cidade, intelectuais e setores da elite, muitos dos quais participavam das atividades da Câmara, procuraram construir a imagem de uma metrópole moderna, e fizeram a leitura de suas fontes históricas a partir da premissa de que São Paulo estava destinada desde os primórdios ao progresso.

A sede da Câmara, o Palácio Anchieta, possui exemplares dessa arte memorialística, de exaltação do passado paulistano e de figuras importantes da administração pública. Registrar a memória por meio de obras de arte é uma decisão também pedagógica: ensinar os cidadãos sobre seus deveres cívicos, mesmo que se projetem sobre o passado os valores e práticas do mundo atual.

Em nossos tempos, entende-se que o cidadão que observa essas obras de arte assume a posição de alguém que atribui sentido ao que vê, apropriando e inventando significados. Não se trata de uma leitura passiva.

Dessa maneira, voltar-se para as obras de arte presentes na Câmara pode servir como ponte de acesso a uma perspectiva mais abrangente das condições sociais que as cercam. Uma questão interessante a se fazer sobre

uma obra refere-se às finalidades que levaram o artista a realizá-la, ou seja, para satisfazer quais necessidades na sociedade. Esse raciocínio nos leva a buscar o contexto cultural ao qual pertence a obra.

As obras de arte presentes no Palácio Anchieta foram agrupadas em dois grandes núcleos: *Histórias e Alegorias* e *Retratos*. De maneira muito interessante, o professor Denis Bruza Molino definiu as características desses dois agrupamentos, os quais são apropriados ao tipo de arte oficial patrocinada pela Câmara Municipal. Além dos núcleos, Molino também faz a apresentação do quadro de Aldemir Martins (*Integração do Brasil na Cidade de São Paulo*) e Lúcia Klück Stumpf escreve sobre a obra de Antônio Parreiras (*A Instituição da Câmara Municipal de São Paulo*). Funcionários da Câmara também colaboraram com textos sobre algumas obras.

Além da reflexão sobre as obras, agradecimento especial deve ser feito à Equipe de Comunicação da Câmara pelo excelente projeto gráfico e editoração desta publicação, que também é resultado da parceria do Centro de Memória com a Escola do Parlamento.

Ao apresentar as obras de arte que fazem parte de seu acervo, a Câmara Municipal de São Paulo convida o público a refletir sobre o papel da instituição ao longo do tempo, e sobre os diversos personagens e agentes sociais que dela fizeram parte. Enfim, trata-se de mais um exercício de cidadania.

Acervo Artístico
da Câmara Municipal de São Paulo

Histórias e Alegorias

A Pena e o Pincel Pelejam

Denis Donizeti Bruza Molino

“O pintor intenta imitar por meio de linhas e cores [...] tudo o que se mostra ao olho; e o poeta imita por meio de palavras não apenas o que se mostra ao olho, mas também o que se representa ao intelecto.”

*Lodovico Dolce,
Dialogo della pittura intitolato l’Aretino, 1557.*

Poucas obras, muitas histórias. Tal é a configuração desse núcleo, cujas obras estão instaladas em diferentes espaços da Câmara Municipal de São Paulo.

É possível que um arguto visitante dos mesmos espaços se pergunte: afinal, o que têm em comum o busto de Morrone sobre Tiradentes, a tela vertical de Migliaccio sobre o apóstolo São Paulo e as pinturas monumentais de Antônio Parreiras, Clóvis Graciano e Aldemir Martins sobre São Paulo?

Seus títulos indicam convergência temática: obras de história, em maior ou menor grau. São, pois, composições narrativas acerca de personagens heroicos, como também da capital paulista.

Tiradentes e Paulo de Tarso são mártires, pois as histórias contam que sacrificaram suas próprias vidas em nome de causas consideradas fundamentais. Assim, a figura de um se confunde com a Inconfidência Mineira, enquanto a do outro, com o nascente Cristianismo. Embora as referidas obras de Morrone e Migliaccio não representem mortes exemplares, os sinais do martírio aparecem: a corda a cingir o pescoço de Tiradentes, a espada que São Paulo empunha.

Migliaccio joga ainda com a polissemia. Logo, antroponímia e toponímia concorrem plasticamente: São Paulo é figura e é fundo, personagem e cenário. O Apóstolo surge no primeiro plano com túnica, auréola e livro à mão, as *Epístolas Paulinas*, supostamente. Sua efígie, de bandeirante, alinha-se à paisagem montanhosa: o Pico do Jaraguá; assim, o ponto mais elevado da capital evoca o do Cristianismo.

Que as pinturas de Parreiras, Graciano e Martins sejam igualmente históricas, indicam elas mesmas pelo grande formato e pelo aparato narrativo, pois algumas delas carregam as tintas nas figuras típicas, como se vê nos textos adiante dedicados a elas. O didatismo da proposta curatorial, entretanto, é considerá-las em chave alegórica.

Roger de Piles explica: “A invenção alegórica é uma escolha de objetos que servem a representar num quadro, ou no todo, ou na parte, outra coisa do que são efetivamente”.¹

Essas pinturas, com efeito, lançam mão de figuras simbólicas a celebrar São Paulo, que, dos primórdios à atualidade, aparece como pano de fundo e protagonista de acontecimentos. Parreiras ressalta, à volta de personagens históricas, o pelourinho – coluna de pedra encimada com o orbe – emblema de justiça e recentemente trazida da vila de Santo André, que marca a elevação do povoado de Piratininga à condição de Município. Já Graciano presta homenagem aos primevos habitantes de São Paulo, no que apresenta, em dois painéis, uma galeria estilizada de personalidades históricas e tipos étnicos. Considerando documentos oficiais, ambos os pintores retratam os pioneiros da terra paulista: os sertanistas, os jesuítas, os ameríndios. Mas, enquanto Parreiras e Graciano se voltam para as origens, Aldemir se lança à modernidade: pinta a Pauliceia de linhas duras e cores vibrantes; a metrópole se impõe, futurista, frente aos cenários naturais brasileiros, visíveis nas telas laterais do conjunto. Com efeito, as casas de sapê e construções coloniais presentes em Parreiras e Graciano, desaparecem

¹ Roger de Piles. *Cours de peinture par principes*. Paris: Firmin Didot, 1791, p. 44.

em Aldemir, o qual faz São Paulo pulsar nos arranha-céus, chaminés, torres, antenas. Por isso mesmo não aparecem figuras humanas, senão automóveis e avião.

Histórias Escritas e Pintadas

Lembre-se de que a historiografia surge na Antiguidade, sendo regrada no mundo greco-romana por preceitos retóricos e poéticos. Como outras modalidades discursivas², a história é subgênero do epidítico³, gênero que trata do louvor e do vitupério de homens, animais e cidades. Logo, a historiografia antiga é pautada pelos feitos memoráveis e as lições edificantes.

No prólogo de sua *História*⁴, Heródoto alega duas razões para escrevê-la: “[...] para que nem o que sucedeu entre os homens fique sem valor com o passar do tempo, nem os grandes e admiráveis feitos, realizados por gregos e bárbaros, deixem de ser glorificados, inclusive o motivo pelo qual lutaram entre si”.⁵

A memória e o maravilhoso operam em sua narrativa. Heródoto, nesse particular, se assemelha a Homero, cuja epopeia trata das façanhas dos aqueus e troianos. Ora, da batalha de Salamina à guerra de Troia, ambos os autores relatam feitos guerreiros. Aristóteles distingue tais narrativas segundo os gêneros a que pertencem: a epopeia trata do universal e relata o que poderia acontecer, ao passo que a história, atinente ao particular, relata o que aconteceu⁶. Quintiliano, mais tarde, repropõe os termos e fala da narração – *narratio* – como exposição da coisa feita ou da coisa feita

2 Por exemplo: o panegírico, a *laudatio funebris*, as vidas (biografias dos grandes homens), as crônicas, etc. Cf. Felipe Charbel Teixeira, “Uma construção de fatos e palavras: Cícero e a Concepção retórica da história”, in: *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 24, no. 40, jul/dez 2008.

3 Também chamado “demonstrativo” pelos romanos, o epidítico é um dos três gêneros discursivos que Aristóteles define em sua *Retórica*. Os outros dois são o deliberativo e o judiciário.

4 Heródoto de Halicarnasso (c. 485-424) trata em sua obra principalmente da guerra dos gregos contra os persas. Cícero, em *As leis*, I, 5 alinha para Heródoto o epíteto “Pai da História” [*Pater Historiae*].

5 Heródoto, *História*, I, 1.

6 Cf. Aristóteles, *Poética*, IX, 1451 b.

como útil para persuadir⁷. Exemplo: a coisa feita, a ação particular, como a vitória grega contra a frota persa de Xerxes I, realizada por pessoa particular, como Temístocles, no gênero histórico; e a coisa como feita, a ação universal, como a vitória contra o troiano Heitor, realizada por personagem universal, como Aquiles, no gênero épico.

Segundo consta, “história”, no léxico grego, quer dizer “pesquisa, informação, exploração, relato”.⁸ Grosso modo, o historiador⁹ é aquele que não repete cronologias, mas, sim, problematiza os dados à sua disposição. Heródoto distingue, com efeito, o que ele próprio viu¹⁰ do que ouviu de outrem: “Tudo o que eu disse até agora é o resultado de minhas próprias observações, de meu julgamento, e de minhas investigações; daqui em diante me reportarei às crônicas egípcias, de acordo com o que ouvi, acrescentando a isso algumas observações feitas por mim mesmo”¹¹.

Decerto, escrever sobre o que aconteceu não é o mesmo que escrever o que aconteceu: *logos* (discurso) e *ergo* (feito) estabelecem laços múltiplos de soltura e aderência nos autores gregos do século V a.C. Sofistas, filósofos, historiadores procedem, cada qual a seu modo, à discussão dos enunciados: ser e pensar não são a mesma coisa, diria Górgias.

Tucídides¹² é notável não apenas por reivindicar a verdade¹³ do que relata, mas também pela eloquência imagética, no que põe sob os olhos do leitor as personagens e situações. Graças às descrições

7 Cf. Hansen, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*, in: Limiar, São Paulo, vol. 1, no. 1, 2º semestre de 2013, p. 6.

8 Bailly, Anatole. *Le Grand Bailly. Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 2000, p. 983.

9 Estudiosos dizem que a noção de historiador no mundo antigo é abrangente, pois muitos são os objetos ao seu alcance. Fornara tipifica alguns gêneros vinculados à historiografia: “genealogia ou mitografia, etnografia, história, horografia ou história local, e cronologia”. Cf. Fornara, Charles W. *The Nature of History in Ancient Greece and Rome*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983, p.1

10 Há na historiografia grega o primado do testemunho ocular sobre o verbal. O seguinte passo de Políbio serve de ilustração: “A natureza nos proveu de dois instrumentos, por meio dos quais sabemos muitas coisas e podemos averiguar outras, me refiro à visão e à audição: a visão é muito mais fidedigna, de acordo com o dito de Heráclito: ‘os olhos são testemunhos mais exatos que o ouvido’”. Cf. Políbio, *Histórias*. Tradução de Manuel Balasch Recort. Madri: Editorial Gredos, 1981, XII, 27, p. 521.

11 Heródoto, *História*. Tradução de Mário da Gama Cury. Brasília: UNB, 1985, p. 118.

12 Tucídides de Atenas (c. 460- c.400 a.C.) escreve *A História da Guerra do Peloponeso*; segundo consta, uma obra inacabada que narra o conflito que opõe Atenas e seus aliados contra Esparta e seus aliados.

13 Cf. Tucídides, parágrafos 20-21, do Livro I.

vivazes, ornamentadas e amplificadas, o acontecido vira acontecimento. Fazendo obra útil¹⁴ à posteridade, Tucídides mobiliza dois preceitos retóricos aptos à persuasão: o instruir e o mover.

Élio Teón, em seu *Progymnasmata*¹⁵, estabelece os seis elementos principais da narração¹⁶ e elenca suas respectivas características: a personagem¹⁷, o feito¹⁸ realizado pela personagem, o lugar¹⁹ da ação, o tempo²⁰ durante o qual transcorre a ação, o modo²¹ da ação, a causa²² desses feitos.

Tais categorias discursivas operam analogamente na pintura histórica, que, sendo o gênero mais elevado das antigas Academias de Belas Artes, recobre vários temas: relatos mitológicos, episódios bíblicos, hagiografias, alegorias. Trata-se portanto de uma pintura com impostação literária. Pressupõe um espectador erudito, que reconheça as referências textuais mobilizadas na pintura.

Decerto, a pena e o pincel rivalizam desde os tempos antigos, de que “ut pictura poesis”²³ de Horácio exemplifica. O poeta latino segue Simônides de Ceos, que considera a equivalência das duas artes, como se lê no célebre adágio: “a poesia é uma pintura falante e a pintura uma poesia muda”²⁴.

14 “Pode acontecer que a ausência do fabuloso em minha narrativa pareça menos agradável ao ouvido, mas quem quer que deseje ter uma ideia clara tanto dos eventos ocorridos quanto daqueles que um dia voltarão a ocorrer em circunstâncias idênticas ou semelhantes em consequência de seu do seu conteúdo humano, julgará a minha obra útil e isto me bastará. Na verdade, ela foi feita para ser um patrimônio sempre útil e não uma composição a ser ouvida apenas no momento da competição por algum prêmio.” Tucídides, *A História da Guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Cury. Brasília: UNB, 1986, p. 28.

15 São exercícios preparatórios de oratória que foram escritos por oradores gregos a partir do século I d.C.

16 Cf. Teón, Hermogenes, Aftonio. *Ejercicios de Retórica*. Tradução de Dolores Reche Martínez. Madri: Editorial Gredos, 1991, p. 53-54. Note-se que Teón parte das dez categóricas aristotélicas: substância (*οὐσία, substantia*), quantidade (*ποσόν, quantitas*), qualidade (*ποιόν, qualitas*), relação (*πρός τι, relatio*), lugar (*πῶ, ubi*), tempo (*ποτέ, quando*), estado (*κεισθα, situs*), hábito (*ἔχειν, habere*), ação (*ποιεῖν, actio*) e paixão (*πάσχειν, passio*). Cf. Aristóteles, *Categorias*, cap. 4. Ademais, os referidos elementos respondem, respectivamente, às conhecidíssimas interrogações: quem? o quê? onde? quando? como? por quê?.

17 “Acompanham a personagem: linhagem, natureza, educação, disposição, idade, fortuna, decisão, ação, discursos, morte e circunstâncias ulteriores à morte.” Idem, *ibidem*.

18 “O feito pode ser grande ou pequeno, perigoso ou sem perigo, possível ou impossível, fácil ou difícil, necessário ou desnecessário, útil ou inútil, justo ou injusto, glorioso ou sem glória.” Idem, *ibidem*.

19 “Acompanham o lugar: extensão, distância, menção a uma cidade ou região vizinha, se o lugar era sagrado ou público, particular ou alheio, desertado ou habitado, fortificado ou inseguro, plano ou montanhoso, seco ou úmido, pelado ou povoado de árvores [...]” Idem, *ibidem*.

20 “Acompanham o tempo: o passado, o presente, o futuro, o que ocorreu antes ou depois, etc., o que é próprio da vida de nosso tempo [...] se o feito se sucedeu durante o inverno ou primavera, verão ou outono, de noite ou de dia, em uma assembleia, procissão ou festa, e se foi durante um casamento, ou banquete de amigos, ou um duelo ou em circunstâncias semelhantes da vida.” Idem, *ibidem*.

21 “[...] se involuntária ou voluntariamente, e cada qual se divide em três: o involuntário em ignorância, acaso ou necessidade; o voluntário, se ocorreu com violência, furtivamente ou por meio de um engano.” Idem, *ibidem*.

22 “[...] caso tenha acontecido com o fito de adquirir bens, ou para escapar de uma desgraça, ou por amizade, ou por uma mulher, ou por causa de filhos ou por causa das paixões: cólera, amor, ódio, inveja, compaixão, excitação e as semelhantes a estas.” Idem, *ibidem*.

23 Literalmente: “como a pintura, a poesia”, verso 361 de *A arte Poética* do mesmo Horácio. Sobre a rivalidade entre as letras e as artes e suas implicações no renascimento: Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XV^e - XVII^e siècles*. Paris: Macula, 1998.

24 Nenhuma obra de Simônides (c. 556 - 468 a.C.) sobreviveu. Há fragmentos de sua obra em vários autores, dos quais Plutarco, que traz o passo acima referido.

Mesmo assim, poucos documentos chegam da Antiguidade relativos às doutrinas artísticas. Alguns deles figuram como exemplos, como os aludidos por Plínio, o Velho, que menciona ainda a existência de pinturas históricas em Roma: no templo consagrado a Júlio César há a *Vênus Anadiomene* de Apeles, que pinta, Fórum de Augusto, as *Efígies da Guerra e do Triunfo*.

As preceptivas artísticas florescem no Renascimento italiano, sendo exemplar o *Da pintura* de Alberti²⁵, porque faz da história o conceito fundamental do seu tratado. Humanista, Alberti considera que a maior tarefa do pintor não é um colosso, mas uma história, pois ela “propicia maior glória ao engenho que o colosso”²⁶.

Em Alberti, história é narração, mas também composição, da qual a geometria é o seu elemento construtivo, pois, opera com a perspectiva linear – o ponto de fuga e o traçado de linhas diagonais – de modo a desenhar o quadro-janela, através do qual se dá a ver o mundo figurativo: “Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado, e aí determino de que tamanho me agrada que sejam os homens na pintura”²⁷.

Sendo a composição o “processo de pintar pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura”²⁸, ela trata da colocação dos elementos no conjunto. Isso pressupõe uma hierarquia que compreende quatro níveis: superfície, membros, corpos, cena.

A superfície é constituída pelos planos que se reúnem em membros; os membros, por sua vez, são as partes convenientemente arranjadas – tamanho, ofício, espécie e cor – a formar corpos; já os corpos, são as partes que se reúnem a formar uma cena coerente: a história. Assim, história define não

25 Leon Battista Alberti escreve o *Da pintura*, em 1435.

26 Alberti, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 2014, p. 107.

27 Idem, p. 88.

28 Idem, p. 107.

apenas o tema, mas também a composição, ou seja, como as formas se agenciam para efetuar uma narrativa. Com efeito, pode-se analisar a estrutura de uma pintura, examinando suas articulações.

O conceito albertiano de composição faz fortuna, visto que as Academias de Belas Artes irão prescrevê-lo nos séculos seguintes, de sorte que a pintura histórica, como se disse, figure como o gênero mais elevado, ao qual seguem hierarquicamente o retrato, a paisagem, a cena de gênero e a natureza-morta. Tal hierarquia valoriza a dificuldade na invenção e na execução das obras, como também o interesse que suscita no espectador. Lembre-se de que as obras religiosas setecentistas eram tidas por pedagógicas, objetos de instrução, segundo os preceitos da Contrarreforma. As imagens devem incitar os fiéis à devoção e à meditação.

A hegemonia da pintura histórica sucumbe na modernidade. Sabe-se que o realismo promove o pastiche: o mito vira matéria cotidiana. Com *Olympia*, 1863, Manet parodia a *Vênus de Urbino*, 1538, de Tiziano, no que a deusa romana da beleza e do amor é convertida em cortesã francesa de Montmartre.





**Instituição da Câmara
Municipal de São Paulo**
1915 | *Antônio Parreiras*
Óleo sobre tela
180 x 280 cm

A Instituição da Câmara Municipal de São Paulo, **de Antônio Parreiras: uma Pintura de (muita) História***

Lúcia Klück Stumpf

A Instituição da Câmara Municipal de São Paulo merece atenção especial. O quadro se destaca pela sua grande dimensão e pela riqueza de detalhes e cores com que o artista representou a cena histórica que marca a fundação da casa legislativa de São Paulo, ocorrida no ano de 1560.

O autor, Antônio Diogo da Silva Parreiras (1863-1937), foi um pintor fluminense de grande relevância no cenário artístico nacional na virada do século 19 para o 20. Ele dedicou 54 anos de sua vida à pintura, com uma produção estimada em 850 telas. Consagrado como paisagista, gênero pelo qual ingressou na atividade artística como discípulo de George Grimm (1846-1887), exercitou-se também na pintura de nus e nas obras de cunho histórico, sobretudo a partir da Proclamação da República.

As obras históricas de Antônio Parreiras, que somam 25 quadros, hoje se encontram, em sua maioria, nos museus dos respectivos Estados que as encomendaram, ou

decorando as sedes de governo ou de Parlamentos a que foram destinadas, como é o caso das duas obras encomendadas pela cidade de São Paulo: *A Instituição da Câmara Municipal de São Paulo* e *a Fundação da Cidade de São Paulo*, exposta no gabinete do prefeito.

As Encomendas Paulistas

Em 1913, Parreiras visitou São Paulo para prestigiar e expor uma obra na 2ª Exposição Brasileira de Belas Artes, organizada na cidade¹. Aproveitando a presença na capital e sendo reconhecido em outros Estados como pintor de quadros históricos, Parreiras ofereceu seus préstimos ao prefeito Raymundo Duprat, para quem enviou uma proposta sobre a execução de uma tela que versaria sobre o ato de fundação da cidade de São Paulo.

O pedido foi encaminhado pelo prefeito para ser avaliado pela Câmara Municipal, que deveria aprovar a compra do quadro. Foi durante o trâmite da proposta na casa legislativa que a encomenda mudou de natureza: além da tela que representaria a missa que marcou a fundação da cidade, Parreiras deveria também executar outra pintura destinada a registrar o marco histórico de instituição da Câmara de Vereadores. Não há registro sobre de onde – ou de quem – tenha partido a iniciativa de incluir o segundo quadro no acordo celebrado entre o pintor e o poder público do município de São Paulo. Podemos apenas supor que tenha se tratado de uma demanda da própria instituição, desejosa de valorizar sua história. A lei 1.671/1913, que “autoriza o prefeito Raymundo Duprat a aceitar a proposta do pintor Antônio Parreiras”, foi

¹ A 1ª Exposição Brasileira de Belas Artes de São Paulo foi inaugurada em 24 de dezembro de 1911 no Salão do Liceu de Artes e Ofícios e teve entre seus expositores nomes como Antônio Parreiras, Henrique Bernardelli, Lucílio de Albuquerque, João Batista da Costa.

sancionada em 5 de abril do mesmo ano. Pelas duas telas, o pintor recebeu 20:000\$000 (vinte contos de réis). O contrato firmado entre as partes estipulava que o artista tinha o prazo de um ano para entregar os dois quadros.

No dia 28 de abril, o artista embarcou para Paris, onde pintou as telas *Fundação da Cidade de São Paulo* e *Instituição da Câmara de São Paulo*, sob a justificativa de que apenas na capital francesa teria condições de pintar uma tela desse tipo, já que no Brasil não havia modelos, cenários e costumes necessários para a composição histórica.

Um Passeio por dentro da Tela

Nas anotações que faz sobre a tela *Instituição da Câmara Municipal de São Paulo*, Parreiras afirma tratar-se de uma representação da:

Inauguração do pelourinho e marco que estava em Santo André e que por ordem de Mem de Sá passou a povoação de São Paulo. Mem de Sá estava presente, assim como Ramalho e sua filha e os vereadores João Pires, Paulo Provença, Álvaro Martins Nogueira e Anchieta. Anchieta está no segundo plano ao lado de seus jovens discípulos, junto ao colégio por ele erguido e onde mais tarde se construiu a capela, que cometeram o vandalismo de mandar destruir, sem lembrarem que ela fora o berço de São Paulo².

O quadro apresenta os três atores fundamentais da mitologia fundacional de São Paulo: o colono-bandeirante, o jesuíta e o indígena, dispostos em planos bem marcados. À esquerda da tela

² SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras*. Notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói: Editora da UFF, 2000. p. 94-95.

vemos o conjunto formado pelo bandeirante João Ramalho que aparece abraçado a uma de suas filhas observando com distanciamento a solenidade de inauguração do marco. No outro extremo, à direita do quadro, estão representadas as autoridades identificadas por suas vestimentas nobres e organizadas em torno do pelourinho, que aparece iluminado pelos primeiros raios de sol de uma manhã que se vislumbra no horizonte. Mem de Sá é a figura central deste grupo. O governador-geral do Brasil aparece ao lado de um clérigo, postado de frente para João Ramalho, a quem parece encarar e com quem faz um contraponto que equilibra a composição. No segundo plano, ao centro da tela, vê-se o jesuíta Anchieta à frente de um grupo de crianças indígenas, quase todas sentadas, representadas nuas e com a pele notadamente branca.

Não passa despercebida a presença de uma única mulher em cena, que aparece abraçada a João Ramalho e é descrita pelo pintor como sendo filha do bandeirante. João Ramalho foi consagrado pela historiografia a partir da década de 1920 como o “patriarca do povo paulista” devido ao grande número de herdeiros – mestiços – que teria gerado no contato com nativas. Sobre ele diz o historiador Afonso Taunay:

Desde anos morador de Serra Acima, na região de Piratininga, foi João Ramalho o grande agente do êxito da colonização que surgia. (...) Encetou São Paulo a vida protegida pelo amparo do morubixaba guaianás de Inhapuambuçu, homem do maior prestígio, Tibiriçá, o ‘guerreiro dos olhos encovados’ já afeiçoado aos brancos pelas relações de sua filha, Isabel, com João Ramalho, de quem houvera vários filhos, contando já considerável descendência³.

3 TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *História da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

Porém, antes de ser consagrado como o “primeiro bandeirante” por autores como Alfonso Taunay e Alfredo Ellis Jr.⁴, o que ocorreu em um momento posterior à execução da tela de Parreiras, João Ramalho teve seu papel na história da colonização do Brasil discutido pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) nos primeiros anos do século 20, a partir de 1902. A querela em torno desse personagem remonta a muito tempo antes, tendo sido deflagrada pelo monge beneditino Frei Gaspar, em 1784, quando afirma que João Ramalho havia chegado ao Brasil em 1490, vítima de um naufrágio, tendo sido, portanto, o primeiro descobridor do país, antecedendo a chegada da esquadra de Cabral.

Entre os anos de 1902 e 1904, estabeleceu-se no IHGSP uma comissão que tinha como objetivo discutir a proeminência de João Ramalho na constituição do povoamento paulista. Durante o século 19, a partir das formulações do IHGB, a visão negativa sobre Ramalho foi preponderante. É a partir das comemorações do IV centenário do descobrimento do Brasil, em 1900, que o IHGSP retoma o debate em torno desse personagem como parte da construção da relevância dos paulistas na história da nação. Dentro do Instituto havia duas correntes: uma filiada aos jesuítas no combate a Ramalho, apoiada entre outros por Eduardo Prado, e outra que queria reabilitá-lo como “patriarca dos paulistas”, que acabou sagrando-se vencedora, conforme atesta a historiografia produzida a partir dos anos 1920.

A pintura de Parreiras remete ao momento em que, na presença de Mem de Sá, autoridade maior da colônia, o antigo foral da Vila de Santo André da Borda do Campo é transferido para a Vila de São Paulo de Piratininga, ato marcado pela inauguração do pelourinho. Sabendo

⁴ Sobre isso ler: TAUNAY, Afonso d'Escragolle. *História Geral das bandeiras paulistas*. São Paulo: Melhoramentos, 1951; ELLIS Jr., Alfredo. *Raça de gigantes*. São Paulo: Editora Helius, 1926. Ver ainda: MACHADO, José de Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. São Paulo: Edusp, 1980.

que a Vila de Santo André foi uma povoação fundada por João Ramalho e que a reivindicação da transferência do foral foi feita pelos jesuítas, entende-se a cena como uma celebração da vitória da Companhia de Jesus operada contra Ramalho. Talvez por isso o pintor tenha representado o colono observando a cena com distanciamento, afastado dos demais personagens. Porém, não passa despercebido o destaque dado pelo pintor ao desbravador português, que é representado com altivez e tem ressaltada sua qualidade de progenitor, o que reforça sua caracterização como “patriarca dos paulistas”.

Ramalho é representado à esquerda do quadro, por onde começamos a “ler” sua narrativa. O grupo composto pelo colono e sua filha ganha evidência ao figurar em uma área livre de outros elementos que disputariam a atenção do observador, além de aparecer sobre uma área verde, enquanto os demais personagens são representados sobre um solo seco e árido

Chama ainda a atenção a representação dos índios em cena. Os únicos índios retratados aqui são as crianças, que sabemos pelas anotações do pintor tratar-se de discípulos de Anchieta. Sentadas no chão, com os corpos nus, destaca-se sua tez branca, destoante da tonalidade castanha com que é comumente representado o tipo indígena. Não há nelas qualquer gesto de resistência ou altivez nesses pequenos nativos, só passividade e submissão.

Acreditamos, a partir da análise do conjunto de 25 telas de história pintadas por Parreiras, que o recurso de embranquecer a pele dos índios foi utilizado pelo pintor para ressaltar sua condição de subjugação. Nesse sentido, o embranquecimento não guardaria um viés positivo de aproximação com a raça dominante. Estaria, sim, sendo mobilizado como signo de aculturação e perda de características de identidade por parte dos nativos.

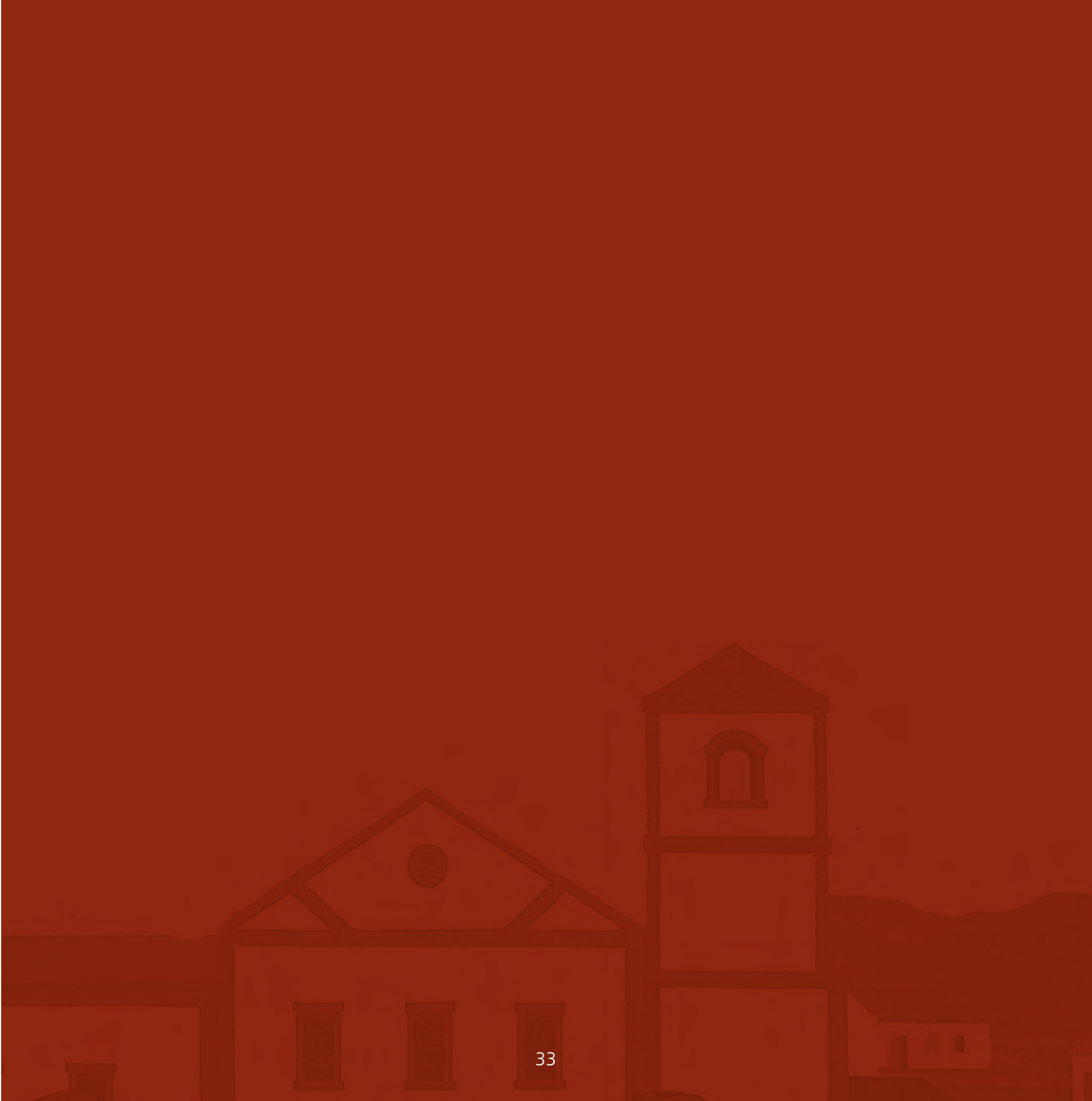
Para além da densidade histórica contida na pintura, deve ser observado no quadro a destreza com que o artista executa os elementos da paisagem que comporta a cena. Tendo se formado

pintor pela escola do paisagista *d'après nature* George Grimm, Parreiras reservava grande atenção ao cenário de suas narrativas históricas. As nuances de tons violáceos que marcam os primeiros raios de sol da manhã no Planalto Paulista, em contraste com o verde da frondosa copa de árvore, que aparece atrás da palafita que representa a primeira sede da Câmara de Vereadores da capital, denotam as qualidades artísticas do pintor-historiador.

Lúcia Klück Stumpf é mestre em Estudos Brasileiros pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) 2014 e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP (PPGAS/USP). Coautora do livro *Batalha do Avaí: a beleza da barbárie*, Rio de Janeiro, Editora Sextante, 2013.

* Texto adaptado da dissertação de mestrado da autora, intitulada *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*, IEB/USP, 2014.

A pesquisa pode ser acessada na íntegra através do link: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-14052014-115106/pt-br.php>







Colonizadores da Cidade de São Paulo
1969 | Clóvis Graciano
Óleo sobre madeira
220 x 650 cm





Partida dos Bandeirantes
1969 | *Clóvis Graciano*
Óleo sobre madeira
220 x 650 cm

Colonizadores da Cidade de São Paulo e Partida dos Bandeirantes, de Clóvis Graciano

Ubirajara de Farias Prestes Filho

O paulista Clóvis Graciano nasceu em Araras, em 1907, e tornou-se um grande nome da arte nacional. Sua obra foi marcada pela figura humana e pelo destaque a temas sociais. Em 1969 foi convidado a realizar duas obras na Câmara Municipal de São Paulo.

Graciano apreciava produzir enormes painéis, que considerava mais democráticos, sobretudo se fossem expostos em lugares públicos. Era uma forma também, segundo ele, de imortalizar momentos históricos.

Muitas de suas obras são marcadas por características que aparecem nas obras expostas no Palácio Anchieta: o figurativismo no primeiro plano em contraste com a esquematização geométrica que lhe serve de cenário.

Colonizadores da Cidade de São Paulo

Nesta obra, Clóvis Graciano representa sua perspectiva a respeito de figuras conhecidas do passado paulista. Todos estes personagens eram vistos como colaboradores da colonização portuguesa, embora de maneiras diferentes. Estão presentes os índios Tibiriçá e Caiubi, que ajudaram os portugueses a se estabelecerem no Planalto Paulista, o nobre e militar Martin Afonso, os jesuítas, a figura emblemática de João Ramalho e sua mulher Bartira (filha de Tibiriçá), e dois dos principais bandeirantes.

No centro da imagem estão o padre Anchieta, cujo nome foi dado à atual sede da Câmara, e dois bandeirantes, figuras fortes nas narrativas que propalavam a grandeza do paulista.

Essa visão do passado paulista estava de acordo com a tradição que defendia o suposto papel heroico de algumas figuras. Parte dessa tradição está vinculada às interpretações do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), cuja primeira publicação oficial anunciava: “A história de São Paulo é a própria história do Brasil”. (RIHGSP, v. I, p. 1895).

Das principais atividades organizadas pelo IHGSP, grande importância era dada à celebração de efemérides e personagens relativas, especialmente, às descobertas portuguesas e aos primeiros séculos da colonização. Essa perspectiva foi muito presente nas comemorações do quarto centenário da cidade de São Paulo.

As discussões para construção de sede própria para a Câmara Municipal eram antigas. Com o avanço da proposta de construção do Palácio Anchieta, vereadores entenderam que se tratava de um espaço ideal à celebração do passado paulistano.

São Paulo havia já se tornado a maior cidade do Brasil, e o espaço da Câmara pretendia evocar o passado que legitimava a condição presente. Os perfis que são representados na obra de Clóvis Graciano referem-se a personalidades amplamente estudadas e celebradas pela tradição do IHGSP.

A Partida dos Bandeirantes

Entre os personagens da história de São Paulo, os chamados bandeirantes estão entre os mais controversos. No período de grande crescimento econômico da cidade, a partir do final do século XIX, eles foram vistos como os grandes desbravadores dos “sertões” do Brasil, colaborando para ampliação das fronteiras nacionais. Imagens imponentes destacaram figuras como Raposo Tavares, Borba Gato, Anhanguera e Fernão Dias. Essa perspectiva heroica marcou as interpretações sobre o passado colonial paulista.

O quadro de Clóvis Graciano é um exemplo dessa leitura sobre os bandeirantes. Na obra, destacam-se homens com roupas pesadas, armas e um porte de certa nobreza. Num plano secundário, aparecem índios e, talvez, negros. Sabe-se que as expedições bandeirantes foram feitas sobretudo com população indígena e mameluca.

Os bandeirantes foram vistos como intrépidos e artífices do progresso regional, que teve continuidade na cafeicultura, na expansão industrial, nas ferrovias e na acelerada metropolização de São Paulo.

A CMSP, por sua natureza institucional, preserva marcas dessa visão favorável aos bandeirantes. Além de obras de arte que fazem referência à atuação dos paulistas no século XVIII,

destaca-se também a inscrição que aparece no auditório externo do Palácio Anchieta. Inaugurada em 1969, contém o seguinte texto: “Floresceu outrora, às margens do Anhembi, sob a égide de São Paulo Apóstolo a Vila de Anchieta e Nóbrega. Cresceu, expandiu-se à mercê dos aventureiros bandeirantes à busca do ouro, índios e diamantes, dilatou as fronteiras da pátria.” Para alguns, a palavra “índios” aparecer entre “ouro” e “diamante” trata os indígenas como bem material. Tal situação gerou críticas, sendo objeto de discussão até mesmo num projeto de resolução, em 2002, cuja proposta era a retirada da frase.

Para além das polarizações, estudiosos atuais reconhecem que as atividades econômicas dos colonos em São Paulo, no século XVII, basearam-se numa ampla base de mão-de-obra escrava indígena, aprisionada nas expedições dos paulistas no interior. Hoje há maior reconhecimento nas pesquisas para o protagonismo dos povos indígenas, que resistiam, negociavam, usavam estratégias de sobrevivência na sociedade colonial.

De qualquer modo, embora apresentem uma visão considerada ultrapassada na historiografia, as obras de Clóvis Graciano servem como importante documento a respeito das interpretações institucionais que existiram sobre os anos iniciais da colonização.





Integração do Brasil na Cidade de São Paulo
1969 | *Aldemir Martins*
Acrílica sobre madeira
220 x 750 cm

Integração do Brasil na Cidade de São Paulo, de Aldemir Martins

Denis Donizeti Bruza Molino

A obra é fruto de uma encomenda para o Palácio Anchieta, cuja inauguração coincide com a data de execução da mesma: 1969. Ao período tenebroso e obscurantista daquele Brasil – que teima por restar em trejeitos farsescos – Aldemir replica com uma pintura solar, alegre, colorida, tropical. Soberano, o sol se impõe. É o único elemento reiterado ao longo dos cinco painéis; círculo elevado, suspenso, o sol articula o conjunto pictórico, pois não apenas reforça o contraste das cores e o rigor das formas, mas também nuança o azulado das atmosferas, dia sempre jovial em Pindorama.

Aldemir segue Platão, que vê o Sol – Hélios, em grego – como o que “dá nuança às cores”. As cenas destacam seus matizes: o sol aparece como pelota hiperbólica nos painéis da esquerda, mas menos hiperbólico nos demais. Tem cor alaranjada e contorno dourado em duas telas (o segundo e o quarto painéis) a sugerir um calor abrasador; tal efeito parece atenuado nas outras cenas, visto que se apresenta apenas como monocromo dourado.

Conquanto recuse o panfleto, Aldemir faz obra política com a cor, virulenta, autônoma, a evocar Gauguin. A vanguarda expressionista insiste: a cor é revolucionária.

Conhecido pelas gravuras, desenhos e pinturas de temática regionalista, sobretudo nordestina – cangaceiros, retirantes, rendeiras, como também naturezas-mortas, marinhas, galos e gatos – Aldemir retoma aqui uma parcela do seu repertório iconográfico. A obra da Câmara se eleva como um grande políptico sobre paisagens brasileiras, sendo quatro delas dedicadas ao mundo natural e aos tipos locais, como o boiadeiro e o sertanista, aqui e ali figurados.

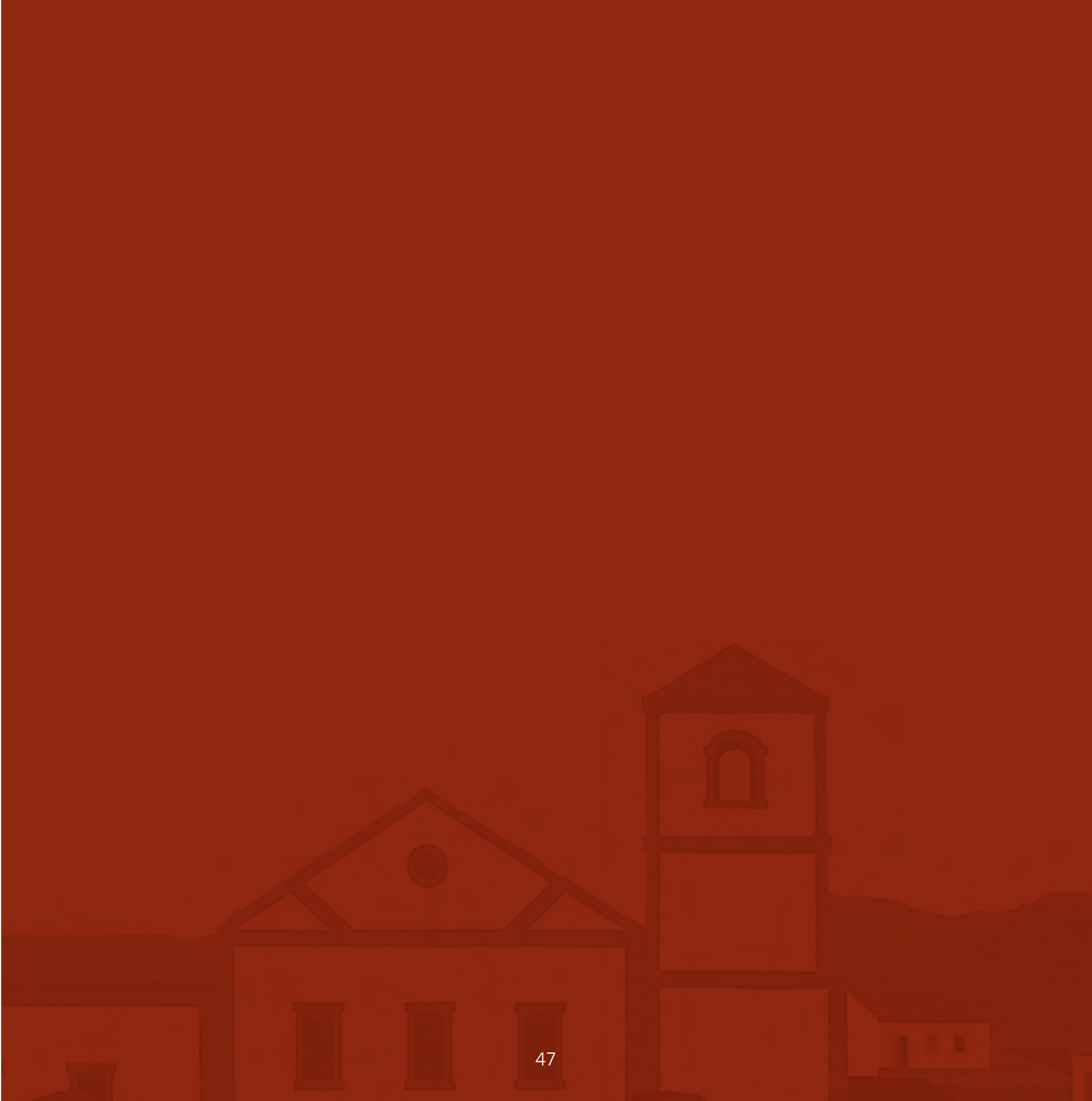
Disso não se deduz a efetuação de imagens descritivas, nem naturalistas: decorativo, mas não ilustrativo, o conjunto pictórico se desenvolve por cenas alusivas em que as figuras estilizadas da flora e da fauna se justapõem. O interesse é, portanto, mostrar a riqueza e a diversidade da *terra brasilis*. O quarto painel (da esquerda para direita) serve de exemplo: paisagem marinha a evocar o litoral brasileiro. Surge à frente um grande coqueiro, que é seguido pelo mar, extenso e liso, de tonalidade turquesa. Este é recortado por dois barcos brancos, cujas velas, de formas simplificadas e arestas cortantes, sugerem fatias de melancia, picassianamente.

Ademais, as quatro paisagens naturais são moduladas por planos sucessivos de cores homogêneas; enquanto os painéis da esquerda trazem cenários rurais com horizontes rebaixados, os da direita apresentam horizontes elevados, pois destacam ambientes aquáticos, o mar e o rio.

Por fim, o painel do meio ressalta por ser o único a mostrar uma cena urbana: São Paulo surge com formas artificiais, de edifícios multicores. A centralidade do painel dedicado à capital paulista é a mesma que a cidade ocupa no país: uma megalópole

verticalizada, industrial, com pouco céu, mas muitas oportunidades. Recebe, por conseguinte, muitos migrantes, dois quais o próprio Aldemir Martins – no decênio de 1940 – e ulteriormente Itamar Assumpção, cujas músicas, sagazes, desvelam com humor os paradoxos da Pauliceia, como se lê nos versos da canção *Venha até São Paulo*:

*“[...] Quem vem pra São Paulo meu bem jamais se esquece/
Não tem intervalo tudo depressa acontece/
[...] Vai e vem e tchan e tchum êta sobe desce/
Gente do nordeste, do norte aqui no sudeste/
Batalhando nesse mundaréu de mundo que só cresce/
Só carece [...]”*





Apóstolo São Paulo
1956 | *Edmundo Migliaccio*
Óleo sobre tela
181 x 142 cm

O Santo e a Cidade

Rodrigo Garcia

No Salão Nobre do Palácio Anchieta, há um quadro do santo que dá nome à cidade, já que ela foi fundada no dia da conversão de São Paulo, 25 de janeiro.

A obra Apóstolo São Paulo foi pintada por Edmundo Migliaccio, que a doou à Câmara Municipal de São Paulo em 1957. Na tela, óleo sobre tela, o artista retratou o santo de uma forma tradicional: com auréola, segurando um livro que representa as epístolas (cartas) escritas por Paulo e uma espada. De acordo com a tradição cristã, São Paulo foi decapitado no ano 64 por ordem do imperador Nero. Como ele era cidadão romano não podia ser crucificado. É costume nas imagens religiosas que os mártires segurem o objeto com o qual foram mortos.

Um destaque do quadro é que São Paulo, que viveu na Ásia Menor, no Oriente Médio e no Sul da Itália, está representado em uma paisagem que mostra o Pico do Jaraguá, o ponto mais alto da cidade com 1.135 metros de altitude.

Na cerimônia de inauguração do quadro no Palacete Prates, na época sede da CMSP, o bispo auxiliar de São Paulo na ocasião, dom Paulo Rolim Loureiro, benzeu a obra e fez elogios ao quadro e ao pintor. “Divisa-se, ao fundo o Jaraguá, torre majestosa desta cidade, que ele viu nascer, crescer, expandir-se e que tem acompanhado em todos os seus

momentos de evolução, em todas as fases do seu progresso”, afirmou o religioso. “O Jaraguá, o monumento que Deus ergueu à vista dos paulistanos, para que dele aprendam a sublime lição das alturas das ascensões cívicas e religiosas, do subir constante, diuturno para as culminâncias, onde, por fim, o homem se encontra com Deus”, completou o bispo.

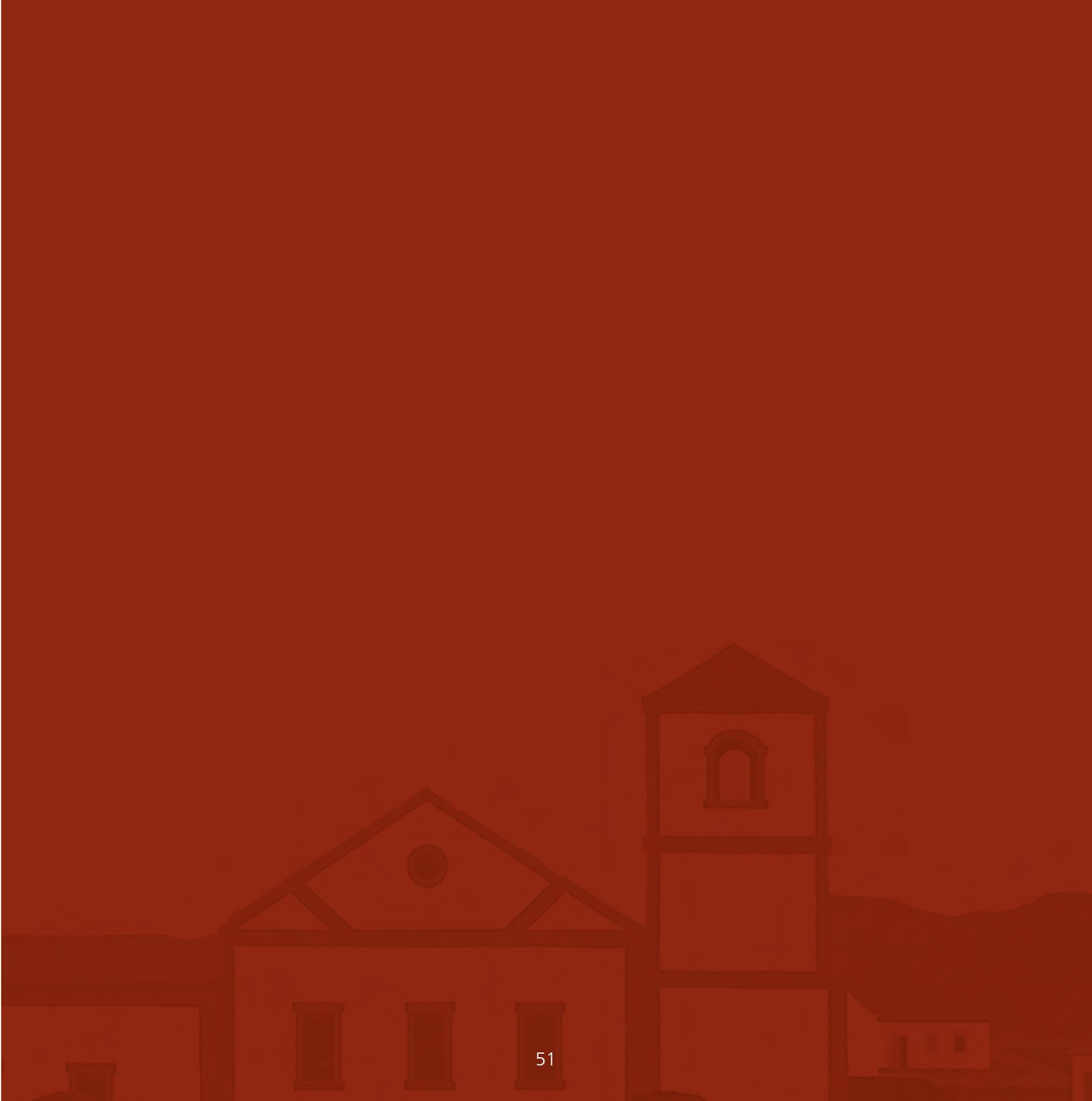
Desde criança, Migliaccio demonstrou interesse em artes plásticas. Mudou-se para o capital para estudar no Liceu de Artes e Ofícios e no Instituto Profissional Masculino do Brás.

Migliaccio conquistou fama com seus retratos e paisagens. “Como pintor, ainda que modesto, tenho-me esforçado em transportar para a tela as imagens mais puras que caracterizam a arte pictórica”, afirmou Migliaccio no discurso de agradecimento ao receber o título de cidadão paulistano em 30 de outubro de 1962.

Edmundo Francisco Nicodemo Migliaccio nasceu em Caconde, município no norte do Estado de São Paulo, em 5 de dezembro de 1903. Desde criança ele demonstrou interesse em artes plásticas. Mudou-se para o capital para estudar noo Liceu de Artes e Ofícios e no Instituto Profissional Masculino do Brás.

Migliaccio conquistou fama com seus retratos e paisagens. “Como pintor, ainda que modesto, tenho-me esforçado em transportar para a tela as imagens mais puras que caracterizam a arte pictórica”, afirmou o artista no discurso de agradecimento ao receber o título de cidadão paulistano em 30 de outubro de 1962.

Aos 79 anos, em 25 de julho de 1983, Edmundo Migliaccio morreu em São Paulo.





Vlado Vitorioso
2015 | *Elifas Andreato*
bronze
220 cm



25 de outubro
2015 | *Elifas Andreato*
Mosaico de azulejo
200 x 200 cm

Mosaico e Bronze, Dor e Celebração

Fausto Salvadori

Ao lado do Palácio Anchieta, na Praça Vladimir Herzog, a denúncia do sofrimento gerado pela ditadura militar que assolou o Brasil após o golpe de 1964 convive, lado a lado, com a celebração da luta pela redemocratização que, 21 anos depois, pôs fim ao regime militar.

Para falar tanto do sofrimento como da vitória, o artista paranaense Elifas Andreato usou diferentes técnicas que retratam, em duas obras, um mesmo personagem: o jornalista Vladimir Herzog (1937-1975), Vlado.

Diretor do Departamento de Jornalismo da TV Cultura, Herzog foi torturado até a morte pelos militares nas instalações do Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (Doi-Codi), em 25 de outubro de 1975. Na época, o governo divulgou que Vlado havia se suicidado e apresentou uma foto do seu corpo enforcado para corroborar a armação. A imagem, em que o suposto enforcado aparecia com os joelhos no chão, era uma farsa tão óbvia que produziu o efeito contrário do pretendido pelos militares: tornou-se um símbolo dos horrores da ditadura.

Seis dias após a morte, um ato ecumênico na Catedral da Sé, celebrado pelo cardeal dom Paulo Evaristo Arns, pelo rabino Henry Sobel e pelo pastor protestante James

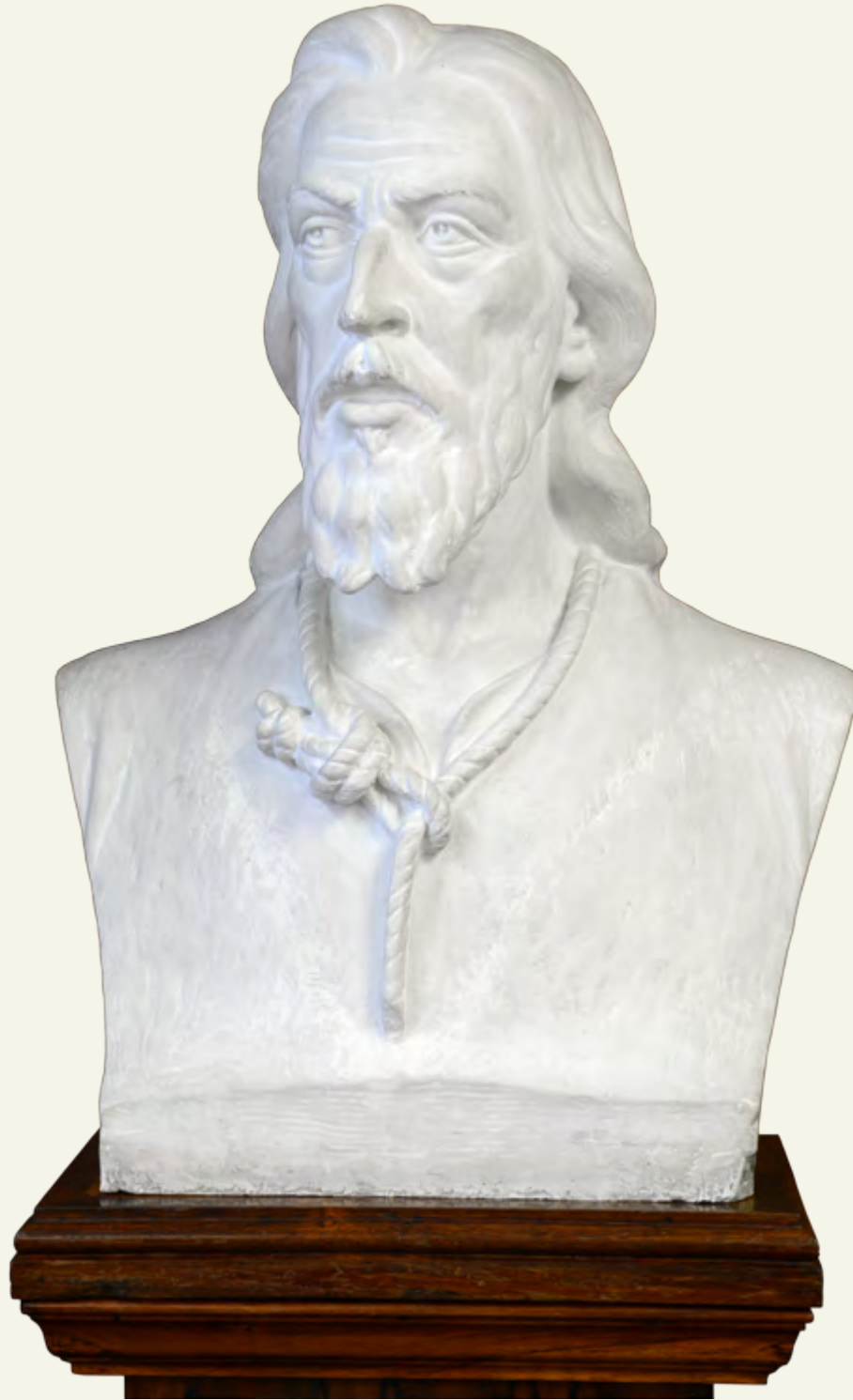
Wright, reuniu cerca de 8 mil pessoas. Foi o começo de uma onda de protestos que acabaria levando o presidente Ernesto Geisel a intensificar o processo de abertura política.

Antes chamada Jardim da Divina Providência, a praça situada ao lado da sede da Câmara Municipal de São Paulo foi rebatizada com o nome do jornalista em 2013, por sugestão da Comissão Municipal da Verdade Vladimir Herzog, criada pelos vereadores para apurar as violações cometidas pelo regime militar na capital paulista.

Na ocasião, a praça recebeu o mosaico *25 de Outubro*, construído por crianças da ONG Projeto Âncora. O mosaico faz uma releitura do quadro de mesmo nome, pintado por Andreato, que desde 1981 adorna as paredes do Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo. Chamados pelo artista de “Pietà sem Madonna” ou “Guernica brasileiro” (em referência às obras de Michelangelo e Picasso), quadro e mosaico inspiram-se na foto de Herzog morto e retratam o corpo do jornalista cercado por instrumentos de tortura.

Inaugurada em 2016, a estátua *Vlado Vitorioso* é um contraponto ao mosaico. Ali, o artista retrata Herzog celebrando a vitória da geração do jornalista contra a ditadura que o matou. Com 2,20 metros de altura, a estátua foi confeccionada pelo artista Giusepe Bôsica, que fundiu 200 quilos de bronze para a criação da obra. Trata-se de uma cópia ampliada da escultura de mesmo nome criada por Andreato em 2008, numa homenagem aos 60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Nascido em 1946, Andreato começou a atuar como artista em 1965 e, desde então, produziu mais de 400 trabalhos. Fez parte da equipe de criação de diversas publicações, tanto da grande mídia como da imprensa alternativa, e elaborou capas de discos para os mais importantes nomes da Música Popular Brasileira. Em 2009, recebeu a Ordem do Mérito Cultural e, dois anos depois, o Prêmio Especial Vladimir Herzog pelo conjunto de sua obra.



Tiradentes
1951 | *Luis Morrone*
Gesso
82 cm



Manhã de Sol em São Paulo
1925 | *Henrique Manzo*
Óleo sobre tela
67,5 x 89 cm





1994 | *Sebastião Salgado*
Fotografia
270 x 400 cm

Acervo Artístico
da Câmara Municipal de São Paulo

Retratos

As Regras do Rosto¹

Denis Donizeti Bruza Molino

“O rosto humano não é uma coisa, como supõe o vulgar, nem permanece o mesmo. Ele abriga infinitas variedades [...] Você deve sentir o que ele significa e mergulhar na alma escondida. O retrato pictórico é então pintura da reminiscência e da concepção do caráter com o objeto diante de nós para auxiliar a memória e o entendimento.”

*William Hazlitt,
On a Portrait of an English Lady, by Vandyke, 1826.*

Desde a noite dos tempos o homem é figurado pelas artes e sua imagem se confunde mesmo com a invenção da pintura; Plínio, o Velho, estima que a origem da pintura decorra da execução parietal de uma sombra humana, cujo contorno é ulteriormente preenchido com cores.²

A figura humana é louvada, portanto, como o motivo inaugural da pintura. Com ela surge o retrato, que supõe a semelhança da imagem com o modelo. O próprio léxico o confirma, pois o termo “retrato”, através do italiano “ritratto”, deriva do latim “retrahere”, cuja acepção é “puxar para trás, retirar, retrain, desviar, arrastar de novo, retocar, corrigir”.³

1 Esse texto modifica, altera e repõe noções presentes em “Retratos do presente e do ausente”; um dos três textos que escrevi para o catálogo da Exposição *O triunfo do detalhe (e depois nada)*, realizada no MASP em 2013-2014.

2 Plínio, o Velho. *Histoire naturelle XXXV*. Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 42

3 Cf. Faria, Ernesto. *Dicionário escolar latino - português*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1962, p. 868

Captar semelhanças, entretanto, é procedimento relativamente recente na história do retrato: supõe-se que as efígies mais antigas sejam as da época de Péricles. No grego e no latim, aliás, os termos que designam retrato, “eikon” e “imago”, respectivamente, jogam com a ideia de imitação, cópia, similitude, imagem.

Decerto há retratos antes dos gregos, como os dos Faraós egípcios, de que a figura colossal de Ramsés II, esculpida várias vezes no templo rupestre de Abu Simbel (c. 1280 a.C.), exemplifica. Os artífices egípcios, porém, não se ocupam com individualizantes, mas, sim, com semblantes convencionais, máscaras, pois a identidade do Soberano aparece nas inscrições hieroglíficas: imagem e texto são complementares. Sendo diversas as modalidades de apresentação do modelo, distinguem-se na Antiguidade o retrato fisionômico (ou observacional, pois, retém as feições na superfície) e o retrato tipológico (o qual apresenta o indivíduo como personagem, como o Imperador Cláudio, figurado como Júpiter). A crítica moderna, contudo, atenta mais à aparência do que ao caráter, considera a distinção dos retratos entre os “realistas” e os “idealistas”.

No retrato operam historicamente diferenças atinentes ao enquadramento da figura (corpo inteiro, meia figura, busto, perfil, três quartos), à quantidade de personagens (individual, casal, grupo), ao suporte e à técnica (tela, madeira, pedra, tecido, papel, terracota, metal; óleo, acrílico, água-forte, fundição em bronze). Diferem ainda porque alguns são retratos particulares, enquanto outros são públicos, estes vinculados não raro a celebrações (matrimônios, desfiles, investiduras, triunfos militares, sagradas conversações).

Compreende-se o caráter público dos retratos do Palácio Anchieta: pinturas oficiais de interesse memorialista, pois a história da cidade se escreve também com as efígies dos regentes do Parlamento Municipal. Assim, o saguão do Salão Nobre da Câmara Municipal traz uma galeria dos

seus presidentes, aos quais se acrescentam vultos da República brasileira, apresentados também em outros lugares da mesma Casa Legislativa.

Por isso, certas convenções sustentam as imagens dos referidos presidentes, que, com pouca intermitência temporal, são pintados por diferentes artistas desde 1948. Predominam, com efeito, os fundos neutros, escuros, a ressaltar por contraste luminoso os retratados, recortados frequentemente acima da cintura. Também na pose a variação é regrada, pois alguns prescrevem a frontalidade, enquanto outros tendem ao três quartos. Paletós escuros e gravatas fazem parte do decoro, portanto, são constitutivos da indumentária. Pouquíssimos, entretanto, têm as mãos visíveis na tela. Mas a individualidade surge mesmo com a anatomia facial e seus ornamentos: o formato do rosto, as rugas do semblante, o cabelo abundante ou ralo, negro ou alvacento, os penteados, o desenho das barbas, os imberbes, como também a presença dos óculos.

Autores renascentistas avaliam o retrato pela potência em plasmar o personagem e suscitar no espectador a surpresa. Relendo *As Vidas*, de Plutarco, Alberti comenta que o rei Agesilau, descontente com o próprio viso, nunca se deixou retratar, pois tinha receio de que a posteridade iria reconhecê-lo⁴. Monumento à memória, a face do finado se perpetua pela arte, que o glorifica. O retrato se eleva porquanto consiste em “fazer presentes os ausentes”⁵.

Vasari admira o quadro que Tiziano pinta sobre o papa Paulo III e conta que, quando essa pintura ficou “num terraço ao sol para ser envernizada, foram muitos os que, vendo-a de passagem e acreditando que ali estava ele [Paulo III] em pessoa, fizeram-lhe um aceno de cabeça”.⁶ O ilusio-

4 Alberti, Leon Batista. *Da pintura*. Campinas, Editora da Unicamp, 1992, p. 95.

5 Idem, *ibidem*.

6 Citado por Jérémie Koering “La fiction du portrait. Patriciens e patriciennes en représentation” in: *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*. Paris, Hazan & Musée du Louvre, 2009, p. 162.

nismo pictórico agrada ao espectador enquanto o surpreende, mas apenas no intervalo de tempo suficiente para enaltecer o pintor e a perícia da pintura.⁷

Muito antes de Vasari, Plínio, o Velho, louva Zêuxis, o qual, por ocasião de um certame, pinta uvas com muitíssima proeza a ponto de os pássaros voarem até o quadro. Mas Parrásio, seu oponente, decide pintar na mesma tela uma cortina com acurada perícia, de sorte que Zêuxis, brioso pelo veredicto dos animais, reclama a abertura do pano para contemplá-la. Ao perceber seu equívoco, Zêuxis concede a honra ao rival: ele enganara tão somente as aves, já Parrásio conseguiu enganá-lo.⁸

Lançando mão de exemplos diferentes, Vasari e Plínio, o Velho, consideram uma tópica retórica: a arte supera a natureza. Sendo um discurso tópico e não realista, preceitua que a pintura é um artifício apto a instruir acerca da semelhança e da significação das coisas, jogando com as identidades corriqueiras sobre o verdadeiro e o falso. A invenção pictórica solicita a surpresa na expectativa de que o conhecimento do espectador redimensione o seu campo de observação. A ilusão é eficaz na medida em que franqueia o horizonte da recepção: ao descobrir que aquilo que se acreditava era só uma ficção – como a cortina de Parrásio – o logro logo se revela, o artifício então se desvela. A surpresa dá lugar à admiração e valida a imitação. Como diz Lichtenstein, a pintura não mostra uma aparência de ilusão, mas uma ilusão de aparência⁹. Eis o encanto de Pigmalião que no retrato ganha sua carta de nobreza.

Muita retratística, com efeito, até a modernidade oitocentista pressupõe o agenciamento do modelo com os seus atributos, os quais revelam o seu caráter. Portanto, o retrato acolhe também um procedimento de aperfeiçoamento, no que o modelo é corrigido mediante critérios de eleição e conveniência

7 Cf. Lichtenstein, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo, Ed. Siciliano, p. 55.

8 Plínio, o Velho, op. cit., p. 65.

9 Jacqueline Lichtenstein, op. cit., p. 51.

para dignificá-lo. O poeta Pietro Aretino aconselha, em 1545, o escultor Leone Leoni não figurar pessoas que pouco se conhecem e que “ninguém as conhece”¹⁰, pois “o cinzel não deve traçar as feições de uma cabeça antes que a notoriedade não tenha se encarregado disso”.¹¹ Segundo consta, o retrato se desenvolve como obra autônoma no *Trecento* e no *Quattrocento*, concomitantemente com o poder dos príncipes, pois encerra a distinção social do figurado: objeto de memória e reputação pública.

Alguns retratos da Câmara Municipal são ativados por ornamentos e insígnias que ressaltam os personagens: as condecorações na indumentária militar de Floriano Peixoto relevam sua patente elevadíssima, enquanto o fardão da Academia Brasileira de Letras mostra Amadeu Amaral, erudito. Além disso, os livros e as esculturas presentes em algumas pinturas celebram o interesse desses retratados pelas letras e artes.

Os tratados dizem: o rosto “fala” de muitos modos, sendo que os autores antigos preconizam a introspecção¹² facial; esse movimento de cogitações íntimas, de paixões profundas que atuam apenas discretamente na superfície, pois o semblante abriga uma eloquência muda, porém muito loquaz, em feições moderadas, modeladas pela prudência. Não raro os retratos renascentistas apresentam figuras impassíveis, mas animadas por uma vida interior conflagrada paradoxalmente nas marcas reticentes da epiderme, como também nos gestos calculados: o controle da agitação do corpo é signo de virtude.

Na Europa oitocentista, todavia, a introspecção foi desertada da expressão humana, assim como a própria retórica de figuras e atitudes que a animava. T. Clark estima que a Modernidade é a “exterioridade mesmo em seu momentos de aflição”¹³. Charles Darwin, na esteira de naturalistas precedentes, confirma tal mudança; em vez da paixão indizível, considera-se doravante

10 Citado por Jérémie Koering, op. cit., p. 158-159.

11 Idem, ibidem.

12 Cf. Courtine, Jean-Jacques & Haroche, Claudine. *História do rosto. (Expressar e calar suas emoções do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa, Editorial Teorema, p. 218.

13 Clark, T. J. “Madame Matisse’s Hat” in: *London Review of Books*, vol. 30, n. 16, 14 de agosto de 2008, p. 30.

a emoção aparente calcada simplesmente no fisiológico a partir de expedientes experimentais e empíricos. Triunfo do animal: “no próprio princípio da expressão das emoções não se encontra já a linguagem, mas o organismo”.¹⁴

Assim como a história natural rompe com os procedimentos precedentes de observação e descrição fisionômicas, assim também a pintura moderna opera mudanças no retrato, de modo que suas convenções viraram letra morta. Com efeito, os antigos critérios retratísticos ligados à eleição das partes harmoniosas, à correção anatômica, à conveniência das atitudes, à assunção de um caráter desaparecem com o Romantismo, que, tudo interioriza em nome da originalidade expressiva, quiçá menos fisiológica que sensível, calcada porém no instintivo, no experimentalismo, no imprevisto.

Grosso modo, tal mudança de paradigma propiciou às galerias de retratos oficiais e modernos, como a da Câmara Municipal, mostrarem autoridades com semblantes risonhos; algo considerado indecoroso na retratística renascentista, como também na dos séculos ulteriores. Leonardo da Vinci esclarece: o riso, apesar de tolerável em crianças, é indigno de ser figurado em adultos, pois indicia a gente grosseira, os camponeses, os bêbados e os loucos, principalmente quando os dentes ficam visíveis. A civilidade demanda manter “a boca fechada e o rosto aberto”¹⁵, como se lê em prudente obra do XVII.

14 Courtine, Jean-Jacques & Haroche, Claudine, op. cit, p. 218

15 D. Bouhours. *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris, 1683, apud. Courtine, Jean-Jacques & Haroche, Claudine. *História do rosto. (Expressar e calar suas emoções do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa, Editorial Teorema, p. 218.



**José Bonifácio
de Andrade Silva**
1935 | *José Wash Rodrigues*
Óleo sobre tela
59 x 47 cm

Marechal Deodoro da Fonseca
1892 | *Benedito Calixto*
Óleo sobre tela
75 x 60 cm





Marechal Floriano Peixoto
1902 | *Jonas Barros*
Óleo sobre tela
85 x 70 cm



Prudente de Moraes
1903 | *Jonas Barros*
Óleo sobre tela
70 x 55 cm



Campos Sales
1904 | *Jonas Barros*
Óleo sobre tela
78 x 58 cm



Rodrigues Alves
1903 | *Jonas Barros*
Óleo sobre tela
70 x 55 cm



Washington Luiz Pereira da Silva

s.d. | *Rocco*

Óleo sobre tela

85 x 120 cm



Bernardino de Campos
1895 | *Karl Ernst Papf*
Óleo sobre tela
75 x 65 cm



**Manoel Joaquim
de Albuquerque Lins**
1914 | *Nicolo Petrilli*
Óleo sobre tela
120 x 85cm

Carlos de Campos
s.d. | *Monteiro França*
Óleo sobre tela
80 x 60 cm





Pedro Vicente de Azevedo
1914 | *Nicolo Petrilli*
Óleo sobre tela
120 x 85cm



Conselheiro Antonio da Silva Prado
s.d. | *Amadeu Zani*
Bronze
60 x 55 cm



José Getúlio Monteiro
1914 | *Nicolo Petrilli*
Óleo sobre tela
120 x 85 cm



Gabriel Dias da Silveira
1924 | *Paulo Vergueiro*
Lopes de Leão
Óleo sobre tela
120 x 85 cm



Luiz Antonio Pereira da Fonseca
1928 | *Monteiro França*
Óleo sobre tela
120 x 85 cm



Fábio da Silva Prado
1935 | *Candido Portinari*
Óleo sobre tela
46 x 28 cm



José Vicente Faria Lima
1970 | *Galileo Emendabili*
bronze
45 cm

Brasil Vita
1998 | *Ivan Stancati*
Bronze
62 x 50,3 cm





João Bricola
1915 | *Nicolo Petrilli*
Óleo sobre tela
120 x 85cm



Amadeu Amaral
1960 | *Joaquim da Rocha Ferreira*
Óleo sobre tela
50 x 40 cm



Uladislau Herculano de Freitas
1928 | *Dalli Junior*
Óleo sobre tela
85 x 70 cm





Galeria de Presidentes

Rodrigo Garcia

No Palácio Anchieta encontram-se retratos dos presidentes da Câmara Municipal de São Paulo desde 1948, quando começou a primeira legislatura pós-Estado Novo.

Os quadros (óleo sobre tela) foram encomendados a pintores como Augusto Mendes da Silva (que assina Augustus), Luiz Atílio Fiori, Tony Koegl, José Wash Rodrigues, Joseph Traboulsi, Luiz Sôlha, Marcus Claudio, entre outros.

Dentre os artistas da galeria, um dos mais famosos é o paulistano José Wash Rodrigues. O pintor, desenhista, ceramista, ilustrador, historiador e professor criou o brasão da cidade de São Paulo em 1917, em parceria com o poeta Guilherme de Almeida, e também, o brasão estadual em 1932. Ele foi ilustrador de vários livros, entre eles *Urupês*, de Monteiro Lobato, e *Vida e Morte do Bandeirante*, de Alcântara Machado.



CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Comissão Permanente de Gestão do Centro de Memória
da Câmara Municipal de São Paulo

(Instituída pelo Ato 1333/16)

A realização deste projeto é resultado do trabalho
de muitos funcionários e unidades da CMSP

Esta publicação é material de apoio do *Roteiro de Visita ao Acervo
de Obras de Arte da Câmara Municipal de São Paulo.*

Impressão e Acabamento: Imprensa Oficial do Estado S/A - IMESP



CÂMARA MUNICIPAL DE
SÃO PAULO