

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**A transferência da
tradição Clássica
entre Europa e
América Latina**

Diálogos e reapropriações: um artista e sua produção gráfica no Brasil

Rosângela de Jesus Silva
Doutoranda/UNICAMP

Resumo

Este texto propõe a análise de alguns aspectos da obra gráfica de um artista nascido na Itália, inicialmente educado na França, mas cuja produção foi consolidada no Brasil entre 1870 e 1888. A partir de um gênero nascido em Paris, os salões caricaturais, ou salões para rir, Angelo Agostini (1842/3–1910) desenvolveu um estilo próprio, totalmente engajado com a realidade política e cultural brasileira, sem deixar de demonstrar seu conhecimento da produção artística francesa.

Palavras chave

Angelo Agostini; Arte Brasileira; Século XIX

Resumé

Cet article propose une analyse des travaux graphiques d'un artiste né en Italie, d'abord il a étudié en France, mais sa production a été consolidée au Brésil entre 1870 et 1888. D'un genre né à Paris, les salons caricaturaux, Angelo Agostini (1842/ 3-1910) a développé son propre style, totalement en prise avec la réalité politique et culturelle du Brésil.

Mot clé

Angelo Agostini; Art Brésilien; XIXe siècle

Diálogos e reapropriações

Ao observar a trajetória dos caricaturistas no século XIX, e o percurso de Agostini em particular, percebe-se que todos desenvolviam outras atividades além da caricatura. Talvez por limitações financeiras, ou por outros interesses, o fato é que esses indivíduos conviviam com uma ampla gama social o que lhes facultava um olhar privilegiado e amplo do ambiente no qual conviviam. Pessoas com essa oportunidade certamente teriam predisposição e preparo para pensar em projetos de ordem estrutural e atuar em prol deles. É claro que esses projetos estavam pautados por filiações e concepções ideológicas do indivíduo, as quais poderiam não responder diretamente aos anseios dos leitores das revistas na qual o trabalho era apresentado, mas certamente representavam a voz de um grupo social do qual o artista participava ou queria participar.

Os recursos e algumas técnicas utilizadas pelos caricaturistas são bastante ilustrativos de sua originalidade e sintonia com o mundo a sua volta. A comparação da produção de Angelo Agostini com os franceses, prováveis referências para o artista, indicam algumas aproximações, conforme sugerido anteriormente, mas há certamente criação e adaptações ao contexto brasileiro. Mesmo quando se utilizava os mesmos recursos técnicos, a intenção não era a mesma, de forma que não parece uma análise enriquecedora tratar essas aproximações como reprodução, transposição ou cópia. Talvez seja mais apropriado ou mais sugestivo pensar em citação, apropriação, reconstrução ou referência, sempre a partir de preceitos individuais e particulares ao artista e sua criação.

A historiografia da arte tem proposto alguns conceitos para pensar esse diálogo entre diferentes produções artísticas como o existente entre a Europa e a América. Algumas dessas proposições, sobretudo no século XIX falavam de relações unilaterais, onde a Europa seria o grande centro produtor e irradiador da cultura ocidental. Nas últimas décadas há várias revisões, relativizações e ampliações em torno das relações e trocas estabelecidas entre esses dois continentes ao longo de séculos de história.

Entre os conceitos mais atuais estão os de Geografia artística, Transferência cultural, Centro e Periferia e Mestiçagem, só para mencionar os mais citados. Cada um desses conceitos explorado por determinados autores apresentam especificidades, todavia exibem traços em comum como o fato de proporem analisar as relações entre diferentes culturas sem uma hierarquização ou superposição, possibilitando pensar em trocas, em diálogo, em descentralização, em produtividade, em criatividade de ambos os lados, em um jogo onde não se fala em termos de vencedor e vencido, dominador e dominado, metrópole e colônia.

O conceito de Transferência cultural, por exemplo, foi utilizado nos anos de 1980 por Michel Espagne e Michael Werner, em um esforço de compreensão dos empréstimos ou trocas entre as culturas alemã e francesa no que diz respeito à recepção e transformações ocasionadas dentro da sociedade que acolhia elementos da outra cultura. Nesse sentido “La théorie des transferts culturels propose d’en analyser les supports et les logiques. Elle s’intéresse à tous les domaines possibles de l’interculturel, du métissage, zones frontalières entre cultures, langues, systèmes religieux ou politiques. (JOYEUX, 2002, 151)

Castelnuovo e Ginzburg no texto “Domination symbolique et geographie artistique dans l’histoire de l’art italien” apresentam uma discussão sobre o centro e a periferia. Os autores exploram uma perspectiva de questionamento das referências. Ao se analisar uma obra produzida na periferia nem sempre é possível ou válido partir do referencial do centro, tal atitude limitaria a análise da obra e tiraria possibilidades de compreensão da mesma, nesse caso outros referenciais seriam necessários. É o que tentam mostrar ao analisar a produção de arte italiana fora dos centros consagrados como Roma e Florença. Nesse sentido “(...) Identifier purement et simplement périphérie et retard revient donc en définitive à résigner à écrire perpétuellement l’histoire du point de vue du vainqueur”. (CASTELNUOVO; GINZBURG, 1981, 58)

Diante do que expõe esses autores não se pode pensar que Angelo Agostini tenha feito uma transposição ou cópia da produção francesa, muito menos que estaria atrasado em relação a esta, só pelo fato de começar a fazer os salões caricaturais no Brasil quando na França esses já não tinham a mesma importância dos anos 1850 e 1860.

Há especificidades que não podem ser ignoradas. Um primeiro elemento seria o fato de Agostini ser um europeu que migrou para o Brasil, ainda jovem. O contexto político, econômico, social e cultural brasileiro era bastante distinto daquele vivido na Europa. Esse fator pode ter sido determinante, por exemplo, para que o artista aqui exercesse diversas funções como a de pintor de retratos no início da carreira, depois jornalista, crítico, caricaturista e mantendo ainda a atividade de pintor. A imprensa ofereceria ao jovem Agostini a oportunidade de ter acesso a informações e discussões em torno da organização e estruturação do país, seus problemas e forças políticas. Assim, certamente foi mais fácil se posicionar e fazer escolhas.

Dos primeiros anos na província de São Paulo onde se iniciou na imprensa com o *Diabo Coxo* e depois no *Cabrião*, seguiria para a então capital do império onde permaneceria até o final de sua vida em 1910. No porto do Rio o contato com a Europa era mais próximo, ali se concentravam grande número de estrangeiros, chegavam as companhias líricas e de teatro, além de ser o centro do poder.

Estar no centro cultural e político do país certamente contribuía para se notabilizar naquele cenário. No entanto, nem todos se destacavam, era preciso fazer algo que intrigasse, instigasse ou questionasse aquele meio. Agostini fez circular suas idéias, polemizou, explorou e questionou diversos aspectos daquela sociedade. Juntou seu conhecimento, sua vivência no Brasil, as discussões que compartilhou e produziu textos e imagens, as quais refletiram sua visão particular e singular.

As particularidades de um trabalho caricatural

“A caricatura, como a entende e executa o Sr. Angelo Agostini, pertence ao domínio das artes; e com esse título merece a analyse e a critica.

(...) A caricatura tem isso de bom: é uma satyra que todo o mundo comprehende; é repentina, palpa-se, fáz rir ás gargalhadas toda uma cidade, a allusão é comprehendida com avidéz pelo passante. Os desenhos de Angelo tem isto de particular: fazem rir e reflectir ao mesmo tempo. Eu procuro em vão entre os desenhistas francezes um ao qual possa comparar o caricaturista da Revista Illustrada. O seu gênero de talento lembra-me melhor o de Hogarth. Como o pintor inglez, Angelo quis antes de tudo ser moralista. Persegue desapiedadamente os abusos e os tolos orgul[h]osos.

A prodigiosa semelhança de suas cargas dá um vigor extraordinário á idéia que elle quiz materialisar”¹.

O texto confere ao caricaturista o status de artista, o que oferece distinção àquela produção. Nesse sentido o trabalho de Agostini seria colocado em um patamar elevado, alcançando o mérito de um trabalho intelectual. A qualidade de ser artista refletiria assim no resultado, pois o caricaturista possuiria sensibilidade não apenas para “reproduzir fisionomias com sinceridade”, mas também seria capaz de identificar o satírico em cada corpo físico e ressaltar tais características, garantido assim singularidade ao seu trabalho.

Além disso, a produção caricatural despertaria a curiosidade nas pessoas, pois seria fácil de ser compreendida. Aliada a essa vantagem, a caricatura de Agostini além de fazer rir, também faria pensar, ou seja, o artista trazia em seu trabalho características educacionais, o dom de ensinar, de fazer ver, conhecer, algo certamente mais importante do que apenas fazer rir, sobretudo numa sociedade que buscava civilizar-se, como muitas vezes foi destacado pelo caricaturista.

O artigo também comenta uma possível filiação do “talento” de Angelo Agostini, aproximando-o não dos franceses, referências importantes naquele momento, mas a um artista inglês William Hogarth (1697 – 1764). Este artista ficou conhecido dentro e fora da Inglaterra como um artista satírico de grande talento, muito perspicaz em desnudar as mazelas da sociedade na qual viveu. É justamente este aspecto satírico e moralizador da produção do artista inglês que foi destacado no texto como algo próximo do caricaturista ítalo-brasileiro. Hogarth satirizava uma classe, um grupo, Agostini parece ter sido ainda mais direto em suas críticas atacando, além das instituições também personalidades no contexto político, social e artístico brasileiro.

No entanto seu conhecimento da produção francesa não pode ser descartado, certamente foi importante na sua formação, bem como houve diálogo entre sua produção com os caricaturistas franceses. As escolhas temáticas, como a atenção para com as exposições de belas artes, embora com diferenças na maneira de abordar as obras, certamente foi um ponto comum entre a produção francesa com a de Agostini.

¹ Revista *Illustrada*, Rio de Janeiro, 1882, N.302, p.6

Os salões franceses não deixavam escapar nada da realização de uma exposição. Os desenhos comentavam a preparação dos artistas, as escolhas do júri para compor a mostra, a reação dos artistas diante das escolhas do júri, o comportamento do público frente às obras, as próprias obras, bem como os artistas, suas escolhas e a crítica. Cada exposição era comentada por vários caricaturistas, os quais, na maioria das vezes recaiam sobre as obras ou, sobre os artistas mais polêmicos. A riqueza de análises e a contribuição desses salões para uma compreensão da recepção das obras é indiscutível.

A partir da década de 1870, na então capital do Brasil, Agostini iniciaria, ainda que timidamente, seus salões caricaturais. Trabalho que alcançaria seu auge em 1884, tanto pela qualidade dos desenhos e respectivos comentários, quanto pela quantidade em que foram produzidos.

O primeiro deles foi publicado em 1872 na revista *O Mosquito* e o último em 1884 na *Revista Ilustrada*. É pouco, sobretudo se compararmos com a produção francesa que atravessou toda a segunda metade do século XIX, sendo que as décadas de 1850 e 1860 são as consideradas pelos estudiosos como as mais significativas dessa produção na França. Todavia é certo que as exposições aqui não aconteciam na mesma proporção que na França. O número de artistas era infinitamente menor, além disso, enquanto em Paris havia pelo menos quatro nomes de destaque nesse gênero – Cham, Gill, Nadar e Bertall –, no Brasil, só um caricaturista se interessaria em fazer tais comentários na imprensa carioca daquele momento.

A relação com os salões cômicos franceses pode ser notada na disposição das páginas na revista, bem como na utilização de legendas, a ironia e a sátira, além da escolha do meio de publicação, as revistas ilustradas. Outro fator a ser considerado é que Angelo Agostini teria vivido na França até 1859, quando os salões caricaturais já eram amplamente divulgados, assim é certo que o autor conhecia esses trabalhos.

Em 1872 o nome dado por Agostini ao seu salão seria em francês “*Salon*”. Em 1884 o nome foi então traduzido para Salão, de qualquer forma seria a mesma nomenclatura.

Um diferencial dos salões de Agostini é que estes não faziam apenas críticas e sátiras, além de se concentrarem nas obras. Havia no trabalho de Agostini uma clara intenção de educação do olhar do público, uma das técnicas utilizadas para isso era justamente fazer o contraponto entre a boa arte e aquela ruim, entre o bom artista e o artista descuidado, entre os resultados do estudo e a falta deste para a realização de uma obra. As obras da pintora Abigail de Andrade (1864-ca1890), por exemplo, foram reproduzidas, identificadas com o título das obras e o nome da artista e receberam a seguinte apreciação:

“Esta Exma. Sra., conseguiu pela perfeição de seu trabalho em numero de 14, chamar a atenção do público e de toda a imprensa que lhe teceu os maiores louvores. Excusado é dizer que não faremos excepção a tão mercedos ecomios a jovem e distinctissima artista”. (*Revista Ilustrada, RJ, 1884, N.393, ano IX, p 4 e 5*)

Não há nenhum comentário irônico ou cômico, o caricaturista reconheceria o talento da artista e divulgaria suas obras. Nas reproduções das quatro telas, sendo três naturezas mortas e o quadro *Um canto do meu ateliê*, não há nenhum traço caricatural ou deformação, pelo contrário, o que se vê é um cuidado com a reprodução de cada detalhe, o traço do caricaturista se comparado à *Joana D'Arc* de Pedro Américo, seria imperceptível, o que se observaria seria um exímio desenhista, o qual deixaria a obra falar por si mesma. Essas telas ocupariam um local de destaque no salão, figurando no centro superior da composição.

O salão de 1884 foi bastante ilustrativo da forma de atuação crítica de Agostini, o qual utilizaria tanto a disposição gráfica das obras nas folhas da revista, quanto as legendas para expressar sua apreciação das obras. Assim, nos salões caricaturais a estratégia da comparação atuaria em dois momentos: primeiro entre os dois pintores históricos, sendo que embora o crítico note problemas nos dois artistas, em Américo reconheceria algumas qualidades, elogiando inclusive aspectos de algumas obras expostas, o que não ocorreria com Meirelles. O Segundo momento comparativo estaria entre os dois e a nova geração de artistas composta por ex-alunos e pensionistas da academia que estariam ou, teriam ido estudar na Europa. Entre esses nomes figurariam os irmãos Henrique e Rodolpho Bernardelli, Almeida Júnior e Rodolpho Amoedo. De acordo com as palavras do crítico: “*Le monde marche* e os novos artistas também. Tanto melhor para a arte no Brazil. Assim, ao menos, ella irá progredindo”^{MF}. Embora em alguns momentos, nos textos, sejam empregadas palavras duras, a crítica, no geral, é bem humorada, um outro ponto em comum com as caricaturas. Aliás, ler os textos e acompanhar os salões é um exercício bastante divertido. Na apreciação da *Judith* de Pedro Américo o crítico conseguiria levar o leitor, da tragédia que cerca a cena da decapitação de Holofernes à comicidade absoluta:

“Na Judith do Sr. Pedro Americo tudo é sacrificado, até o proprio criterio!

Não é preciso ser artista para comprehender que aquella mulher, depois de passar a noite na tenda de Holofernes a espera que este adormecesse, não perderia seu tempo a enfeitar-se, antes ou depois de ter executado o seu projecto que consistia em cortar a cabeça do terrivel guerreiro.

Ora, cortar a cabeça a um typto desses, não é a mesma cousa de que cortar-a a um frango.

Não direi que Holofernes protestasse na occasião, mas, com certeza, o corpo não ficou immovel quando Judith cortou-lhe o pescoço. Uma operação dessas, por mais habil que seja o operador, não se faz em um segundo, e Judith não ficou repentinamente transformada em guilhotina.

Holofernes era de carne e osso; por consequencia tinha sangue e este, sabindo simultaneamente do corpo e da cabeça, devia durante a operação, e depois desta, espirrar com força, correr abundantemente e salpicar tudo em redor de si.

Imaginamos então ver Judith sair da tenda com as feições alteradas, pallida, os cabellos em desordem assim como as vestes, e toda ensanguentada.

Parece-nos que assim devia estar Judith e é d'este modo que o Sr. Pedro Americo a deveria ter apresentada no seu quadro.

Infelizmente não é assim que a vimos. Calma e placida, sem a menor pinta de sangue e com as vestes muito direitinhas, assim como o penteado e todos os enfeites que a adornam, Judith

não parece que acabou de cortar a cabeça de Holophernes, mas sim, que se prepara a cortar-a; por isso, levantando os braços ao céu, parece pedir a Jehovah que a auxilie em tão arriscada empresa.”²

A crítica giraria em torno da falta de realismo que a cena apresentaria, fato que para o crítico seria imperdoável em um quadro histórico. Na caricatura, publicada no mesmo número do artigo, no canto superior direito da página, uma mulher ricamente paramentada, com longos cabelos, mão e olhos erguidos para o céu, foi representada como se estivesse totalmente ausente daquele ambiente, a cabeça de Holofernes aos seus pés, poderia ser confundida com qualquer outro objeto. A mulher lembra muito mais um santa em êxtase do que alguém que acabara de decapitar um homem. Na legenda a falta de realismo seria reafirmada com a ironia característica de Angelo Agostini: “Judith rende graças a Jehovah por ter conseguido degolar Holophernes, sem ensangüentar, nem amarrotar o seu bello toilette, nem as suas lindas mãos. Que limpeza!”

Ao lado dessa exposição negativa de Américo e Meirelles o crítico fez questão de mostrar as obras dos novos artistas, conforme mencionado anteriormente, portanto, no quarto salão caricatural colocou acima do fragmento da batalha de Meirelles a tela *A fuga da sacra família para o Egito*, abaixo *O descanso da Modelo*, ambas de Almeida Júnior. Ao lado d’*O descanso da Modelo* ainda completaria com duas telas de Rodolfo Amoedo. Essas obras já tinham recebido uma apreciação escrita com o seguinte comentário:

“O Sr. José Ferraz de Almeida Junior e Rodolpho Amoedo são os que maior sensação tem causado n’esta exposição.

(...)Estudaram bastante estudaram muito até em razão do pouco tempo que lá estiveram. Por isso não se pôde deixar de admirar os seus grandes progressos.

(...)O Almeida Junior já voltou ha um anno e trouxe consigo varios quadros, dos quaes, quatro figuram no nosso salão. São estes: o Remorso de Judas, boa tela pintada com vigor e sentimento. O derrubador brasileiro, insignificante como composição porem bem executado. O descanso do modelo, um quadro interessantissimo pelo assumpto e pela excellente execução. Esse foi exposto no salão em Paris e apesar de haver lá uns tres a quatro mil quadros, conseguiu chamar a atenção do publico e teve as honras da reproducção em photogravura.

Não menos digno de louvor é a Fugida para o Egypto, tão mal collocado na exposição da Academia. A falta de inclinação, dá a esse quadro um reflexo, proveniente da clarabóia, que não deixa ver quasi a cara da Virgem e a de S. José, e que no emtanto, são pintadas com muito sentimento”³

A caricaturista utilizaria nas legendas das obras informações presentes no artigo crítico, ou alguma posição ou elemento da própria tela. No caso do *Descanso da Modelo* aproveitaria o movimento das mãos do pintor, o qual aplaudiria a demonstração que a modelo faria ao piano, para comentar a tela: “um primorsinho que obriganos a juntar nossas palmas as do pintor para applaudir o

2 *Revista Illustrada*, RJ, N.391, 27/09/1884, p.3, “Salão de 1884 – II”

3 *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.392, out/1884, p.3 e 6, “Salão de 1884 – III”

Sr. Almeida Junior”. Já na *Fuga da sacra família para o Egito*, questionaria o fato da água não exibir movimento após ser tocada pelos pés do animal, observação anteriormente realizada na crítica escrita: “Houve um descuido bastante sensível na execução da água. As patas do animal deveriam agital-a e ella está tranquilla”. Sem deixar de apontar o problema, brincaria na legenda com o movimento da cabeça do burro, como se o animal estivesse curioso: “O cuidadoso burro da Sacra família (não é do Jinguá) procura ver de perto se aquillo em que pisa é água ou outra cousa”.

A arte gráfica de Agostini estava pautada no seu conhecimento do Brasil e de sua produção artística. O artista veria nessa expressão artística a possibilidade de circular nos mais diversos meios, de criticar e propor idéias aliando sátira, humor, exemplos e contra-exemplos. É difícil avaliar o alcance do seu trabalho, em que medida suas idéias foram ou não incorporadas, mas sua contribuição no sentido de pensar um amplo contexto cultural, social e político, além de propor ações, esse parece bastante evidente.





Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.391, 1884
Fotografia de João Araújo e Ana Cavalcanti a partir do
acervo de Rogéria de Ipanema



Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.392, 1884
Fotografia de João Araújo e Ana Cavalcanti a partir do acervo de Rogéria de Ipanema