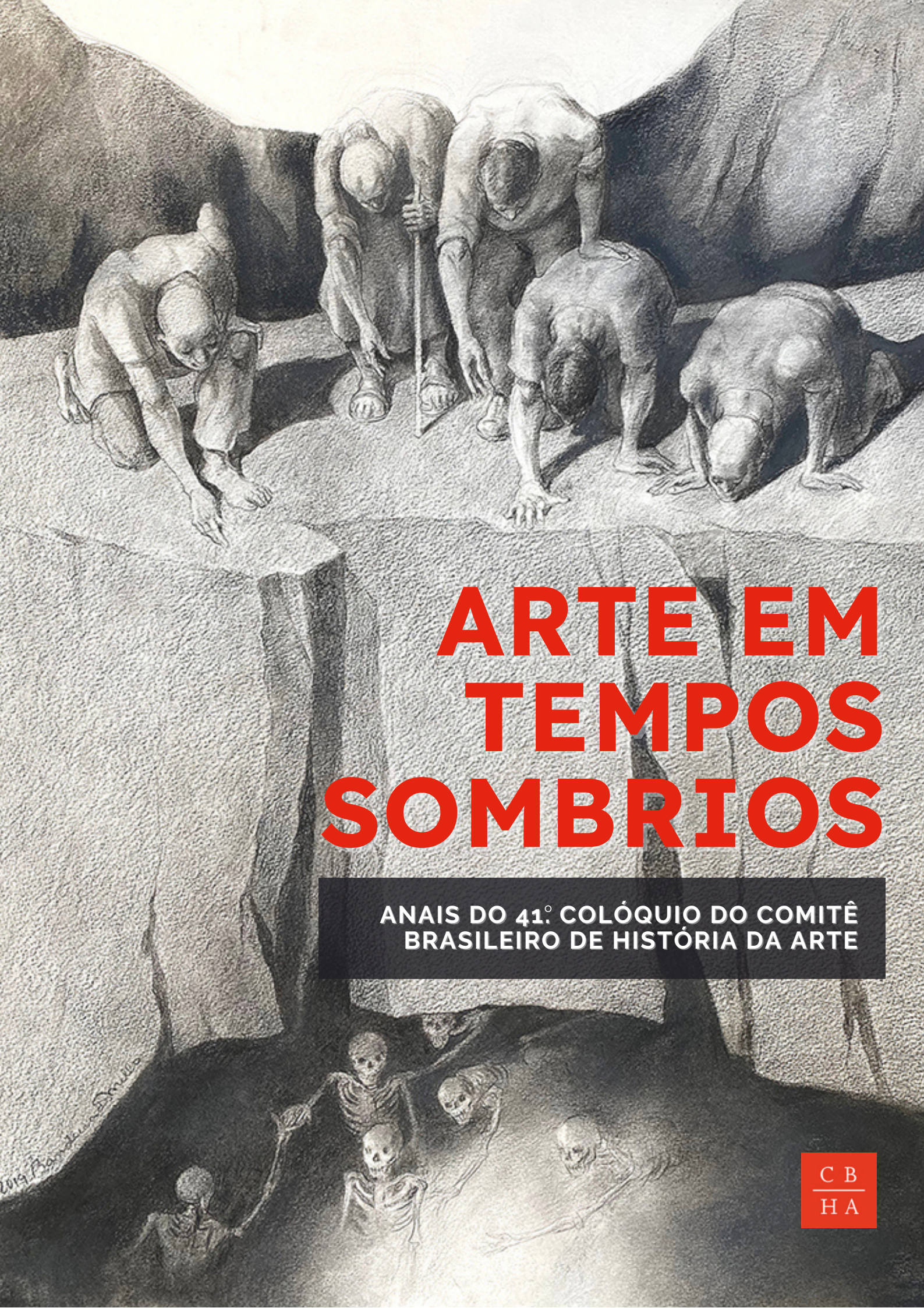

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CBHA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização

CBHA

Organização

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro · UFU Universidade Federal de Uberlândia · UFPEL · UFRRJ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro · CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972
Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)
Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)
Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)
Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)
Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Luiz Alberto Freire
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Marize Malta (UFRJ)

41° Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios
Comissão Organizadora
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)
Marize Malta (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico
Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)
Blanca Brites (UFRGS/CBHA)
Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)
Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)
Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)
Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)
Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)
Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)
Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa
Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação
Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios – Evento online **-** 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado
ISSN: 2236-0719 - https://doi.org/10.54575/cbha.41

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.
CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Imagem, ornato e poder: como operam os signos de autoridade em móveis historicistas?

Lucas Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-5844-8631
lucas.scavalcanti@gmail.com

Resumo

Móveis historicistas são objetos artísticos que sobrevivem como imagens do passado. Neste estudo, a partir de uma mesa de centro de gosto Luis XVI, analisaremos os símbolos de poder e força que serviram como critérios para definição de um gosto e que, ainda hoje, reverberam significados e interpretações. Através da análise estilística e pormenorizada, apontaremos como imagens ornamentais em móveis seculares podem servir à manutenção de um status-quo, tornando-se discurso estético de permanência e estabilidade.

Palavras-chave: Mobiliário. Imagem. Ornamento. Soft Power. Semióforo.

Abstract

Historicist furniture are artistic objects that survive as images of the past. In this study, from a Louis XVI center table, we will analyze the symbols of power and strength that served as criteria for defining a taste and that, even today, reverberate meanings and interpretations. Through stylistic and detailed analysis, we will point out how ornamental images in secular furniture can serve to maintain a status-quo, becoming an aesthetic discourse of permanence and stability.

Keywords: Furniture. Image. Ornament. Soft Power. Semiophore.

Móveis historicistas são imagens cristalizadas que se deslocam entretempos. Tempos que se dobram sobre si mesmos e, necessariamente, guardam modos de se relacionar, sentir e produzir a realidade. A imagem é testemunha e produtora desses tempos criadores, operando enquanto registro e dispositivo que permite tocar o que está ausente.

Logo, a imagem é representação e simulação do real e dos seres que nele participam. A imagem substitui e sintetiza um ser, dentro de um tempo.

Trabalhar com móveis historicistas, então, significa tocar estes seres ausentes, mas que fundaram gostos, padrões estéticos e estilos. Leituras de um passado que podem estar baseadas no onírico (rococó), na experimentação (ecletismo), ou no poder (estilo império), por exemplo. É no entendimento de que móveis historicistas são objetos-imagens em constante movimentação, que pretendemos apresentar este trabalho, convidando a pessoa que lê a perceber como a partir de diversos ornatos e modos de apresentar imagens, o discurso do rei, dominador e organizador da vida social, é reforçado nas artes decorativas. Utilizaremos como estudo de caso, a mesa em estilo Luis XVI, que pertenceu a Miguel Calmon.

Para tratar da imagem nos baseamos em Didi Huberman, Emanuel Alloa e em Panofsky, e concebemos esta como produto que dissemina e declina-se sobre si mesmo em formas plurais. A imagem, neste entendimento é uma, mas também múltipla, pois referencia outras existências. Ela provoca e produz algo, permite tocar o que não se apresenta no momento. Os móveis, neste sentido, também são uma presença-ausência, uma vez que podem evocar a existência de seus proprietários, as múltiplas histórias de uma época, as referências de vários povos. São objetos semióforos (POMIAM, 1984). Em suas superfícies, que também são camadas de significados, o discurso do soberano é reforçado através de símbolos de vitória, como os ornatos de folhas de acanto; das iniciais de um chefe de estado, que marcam uma presença em ausência, e os próprios retratos de monarcas, que exibem a imagem idealizada do dirigente.

Um discurso que se estrutura num eterno voltar a si mesmo, ainda que em trânsito de experimentação de outras vidas, outras histórias. As imagens, neste momento, vinculam-se à retórica, ao ato incisivo de disparo de emoções. São códigos para uma motivação: persuadir pelo belo, pelo harmônico e pelo valor do passado. Os ornatos, nesta abordagem, são imagens que tocam a alma e se fiam dessa relação imagem-essência para se garantir nas correntes do tempo. Estabelecem conexões de gênero, de discurso, e também de poder, uma vez que reconhecer repertórios de outras épocas é distinguir-se socialmente.

É na repercussão dessas imagens, que gostos são moldados e uma tradição social paulatinamente ganha consistência. A decoração, a moda, a etiqueta da vida social seria construída a partir de uma rede de influências de uma sociedade pautada no prestígio social e que admite este como prerrogativa para uma boa vida (ELIAS, 2001).

Neste entendimento, nos apropriamos do conceito de *soft power* (NYE, 2004), próprio do campo de estudo das relações internacionais, enquanto explicação para a maneira como figuras de estado e/ou instituições políticas influenciaram as escolhas de outros. Esta influência, direta ou indiretamente, é realizada sobretudo no âmbito cultural, ditando comportamentos, interesses e gostos. Trazendo para o campo artístico, problematizamos a questão dos objetos de poder como influenciadores de performances no espaço. A posse destes objetos significava cultura e prosperidade, o que caracterizaria os lugares que ocupam como espaços de poder.

Dessa maneira, o presente trabalho pretende discutir a performance de poder, contida nos ornamentos e cenas da mesa de centro em estilo Luís XVI, pertencente à Coleção Calmon, e hoje sob a salvaguarda do Museu Histórico Nacional (MHN). Adicionalmente, iremos comparar este móvel com outros exemplares encontrados em casas de leilões internacionais, que também possuem a mesma estratégia discursiva, de reforço de autoridade de seus proprietários.

Buscaremos assim, compreender a maneira como estes objetos artísticos tornados signos, operaram discurso de força política e autoridade tanto aos imperadores e monarcas representados, quanto aos que possuíram tais objetos posteriormente. Utilizando como metodologia a análise estilística e pormenorizada de códigos decorativos presente nas peças, comparando-os com modelos apresentados em tratados e manuais do século XIX, iremos decifrar os motivos recorrentes e as formas predominantes no discurso imagético de poder. Logo, iremos compreender o gosto de uma sociedade e os valores almejados por esta, a partir de seus padrões estéticos e de sua cultura visual.

Ornar para ordenar

Ornar consiste em uma atitude artística de conferir beleza a um objeto. Segundo D. Rafael Bluteau, no *Diccionario da Lingua Portugueza* (1789), ornar também é compor com “flores *rhetoricas* o discurso”, enfeitando corpos através da indumentária e adornando colunas e capiteis com caneluras, vegetalismos e enrolamentos. James Trilling (2001) reforça que o ornamento ultrapassa intenções funcionais e destina-se ao prazer visual, devendo ser considerado como uma das categorias fundamentais da arte, acompanhado da pintura, da escultura e da arquitetura (Figura 1).

Figura 1. Heinrich Dolmetsch, Ornamentação de paredes, tetos e objetos em estilo renascença na Itália e na França, 1898. Pintura parietal com motivos de grotescos, mascarões e seres alados; reprodução de técnicas de pinturas esmaltadas sobre metal e cerâmica; destaque para trabalho com embutidos de marfim em madeira de ébano na mesa ao centro. Dimensões. Ohio State University Library. Impresso por K. Hocbdanz, Stuttgart. Internet Archive.

Ao se justificar na instância do prazer visual, pode-se dizer que a ornamentação é uma categoria artística que considera a percepção do objeto e a resposta emocional. Neste momento, resgatamos os escritos de Górgias (485 a.C – 380 a.C) lidos por Marie-Pierre Noël (2018), que dizem: "O *logos* e a *opsis* afetam igualmente a *psichê*, produzindo a cada vez um *pathos*" (NOËL, 2018, p. 29), ao que podemos substituir por "A palavra (própria do discurso – *logos*) e a imagem (própria da visão – *opsis*) afetam igualmente o espírito (*psichê*), produzindo a cada vez um sentimento (*pathos)*".

Neste entendimento, ornar é ação moralizante, uma vez que objetiva provocações na alma com o intuito de desencadear reações e posturas individuais. E, sendo assim, pode ser comparado ao discurso de persuasão, ou discurso retórico. Acerca disso, Manuel Alexandre Junior (2012) assinala:

> Retórica é, pois, uma forma de comunicação, uma ciência que se ocupa dos princípios e das técnicas de comunicação. Não de toda a comunicação, obviamente, mas daquela que tem fins persuasivos. Não é, pois, fácil dar à retórica uma só definição. Quando dizemos que ela é a arte de falar bem e arte de persuadir, a arte do discurso ornado e a arte do discurso eficaz, estamos simplesmente tentando estabelecer a relação entre duas maneiras de definir a retórica, de ligar o ornamento e a eficácia, o agradável e o útil, o fundo e a forma (ALEXANDRE JUNIOR, 2012, p. 20).

Logo, é razoável admitir a retórica como modo de compreender a função do ornamento, estando ela comprometida com a produção de emoção. Isto posto, o que se extrai da relação entre ornato e discurso é a dinâmica entre forma e conteúdo, cuja primeira tem por objetivo o deleite e o encantamento, enquanto o segundo almeja a verdade. Sendo assim, um discurso, um móvel ou uma arquitetura serão plenamente funcionais *se e somente se* forem agradáveis, com suas partes constituintes completamente aderidas, cuja adesão será fornecida pelo ornamento (SNODIN & HOWARD, 1996).

Esta junção das partes, mediada pela ornamentação, também será responsável por conferir significados aos objetos, ou seja, denotar função simbólica às coisas. Logo, a composição ornamental engendra sentidos que identificarão os objetos, individualizando-os por meio de motivos. Sendo assim, o ornamento é código imagético que caracteriza corpos, superfícies e coisas. Produto do que se entende por ordenar, tornar aprazível e convincente que se vincula a atitude retórica de persuadir e produzir emoções.

Ornamentar, portanto, é classificar segundo uma regra justa, clara e que pretende ser seguida. As imagens ornamentais de poder regulam, dessa forma, as existências e o comportamento das pessoas. Operando dentro de um sistema que justifica suas ações, imagens-ornatos, ornatos-imagens produzem modos de ver o mundo, afetam e seduzem os seres, convocando-os para um rito. É a manutenção do estado das coisas, é o poder-brando de comunicar e persuadir o outro de que sua realidade produzida é boa e bela, devendo ser seguida.

Joseph Nye (2004), cientista político estadunidense que se dedica a estudar os modos de dominação de nações, a partir da habilidade destas em influenciar para seus benefícios outras nações, aponta que uma maneira eficaz de adquirir e manter o poder é utilizar a cultura e o modo de vida como modelo. Para o autor, o *soft power* é um instrumento de controle, sem precisar fazer uso da coerção, contudo atingindo aspectos subjetivos de desejo e de gosto. Sendo assim, definir o gosto e criar uma estética baseada em valores morais e de reforço de um status quo é um modo sutil de exercer o poder.

O poder está na centralidade dos discursos e no funcionamento da sociedade, sendo capaz de influenciar o comportamento das pessoas. Logo, sua existência depende da conjuntura e sua manutenção se dá na capacidade de

afetar, atrair, seduzir e persuadir. Poder produz modos de vida na realidade e padrões de gosto.

Compreendemos, então, o gosto como algo que só pode ser descrito através de metáforas, mas que sua definição é imprópria, uma vez que esbarra no conhecimento do belo, que não se apresenta em essência na realidade sensível (AGAMBEN, 2020). Dito isto, o gosto opera no prazer construído por julgamentos. Os ornamentos são aplicados tendo em vista a disseminação de um gosto monárquico que exalta o poder divino, militar e político do rei.

A imagem do soberano

A vida privada e a vida pública do rei eram fundidas em uma só, o que tornava o espaço doméstico e os objetos que o compunham parte fundamental da manutenção do poder do soberano (ELIAS, 2001). As imagens reproduzidas do monarca também eram meticulosamente trabalhadas, e é dessa maneira que Hyacinthe Rigaud (1659-1743)[1] desenvolve uma estética retratística de códigos de magnificência, força e estabilidade. Interessante destacar a maneira pela qual o poder elege a arte, incumbindo-a da elaboração de um repertório estético que sintetize os valores morais da coroa e que pudesse ser rapidamente lido por outrem.

Figura 2. Louis-Bertin Parant; H. Poitevin; Vivian Denon, Tampos e pernas das mesas de centro, século XIX. Madeira com embutidos e motivos de glorificação a líderes, em sequência: Alexandre (O Grande), Luis XV e Napoleão. Dimensões. Palácio de Buckingham; Kodner Galleries Inc; Musée de Malmaison. The Royal Collection Trust; LiveAuctioneers; Fondation Napoléon.

A imagem representada, sendo assim, se transfigurava em uma ideia, uma alegoria. Esta alegoria, enquanto um dispositivo da invenção que conduz a

[1] Retratista de maior destaque na corte de Luís XIV, no período XVII-XVIII, responsável por elaborar os retratos do monarca (MARINS, 2007).

analogias e intepretações, pauta-se em um discurso retórico que objetiva a brevidade, a clareza e a verossimilhança (HANSEN, 1986). Desta maneira, metáfora, alegoria e ornamentação constituem um mesmo modo de fazer uma imagem, que por sua vez se propõe ao discurso simbólico.

É desta maneira que atributos como o cetro invertido na mão direita, a mão esquerda na cintura ou portando um chapéu, um tamborete à esquerda e o trono à direita, além dos reposteiros atrás que dão destaque à figura do soberano são códigos constantemente repetidos com a intenção de demarcar a suntuosidade do rei. A imagem do rei, portanto, opera em um devir-fluxo contínuo, cuja representação em equipamentos móveis traduz um discurso histórico ornado, que não nasce, mas recomeça continuamente (DIDI HUBERMAN, 2013). O reforço da imagem, em seus mais variados suportes (Figura 2), resultaria numa cultura do domínio pela convenção social.

Os objetos ornamentados de Luís XIV eram concebidos para glorificação de sua imagem, as representações do rei "tomavam seu lugar" e garantiam sua presença mística nos lugares em que estava ausente. Acerca disto, Burke (2009) aponta:

> Objetos inanimados também representavam o rei, em especial suas moedas, que traziam sua imagem e por vezes seu nome (o *louis* de ouro valia cerca de 15 libras). No mesmo caso estavam seu brasão e seu emblema pessoal, o sol. E também seu leito, ou a mesa posta para sua refeição, mesmo que ele estivesse ausente. Era proibido, por exemplo, portar chapéu na sala em que a mesa do rei estava posta (BURKE, 2009, p.20).

A onipresença do rei é garantida por essas imagens, que não só o representam fisicamente, atribuindo-lhe qualidades de uma forma perfeita, como também garantem aua presença espiritual. Leon Battista Alberti (1404-1472), em seu tratado sobre a pintura, já oferecia as regras para uma boa representação do modelo humano, que deveria ser concebido com rigorosa fidelidade anatômica e expressiva coerência quanto a posição social da personagem (LICHTENSTEIN, 2019).

Mesas: discursos de apoio e persuasão pelo gosto

Das muitas significações que emanam do mobiliário, as mais recorrentes em exemplares musealizados e casas de leilões internacionais são as que dizem respeito ao poder. Sejam objetos com cenas de monarcas, ou os que possuem códigos ornamentais historicamente construídos para representar a suntuosidade de reis e imperadores, estes objetos lançam nos espaços que participam demarcações de distinção social.

Muitos destes objetos, compreendidos como semióforos, trazem em sua visualidade a memória e a importância social de quem os possuiu. São formas, então, sobreviventes no tempo, que, através de sua exibição, perpetuam a existência de seus proprietários, seus papéis sociais e suas influências históricas.

Figura 3. Quentin; Manufacture Nationale de Sèvres; Le Bertren, Mesa de centro de Miguel Calmon, hoje pertencente ao MHN junto a outros dois exemplares semelhantes encontrados em casas de leilões internacionais, século XIX. Aproximadamente 80cm x 85cm. Reserva Técnica do MHN; 1stDibs; 1stDibs.

As mesas, classificadas como móveis de apoio, tem por princípio à função de utilidade, ou seja, de servir para realização de refeições, serviços e escrita, todavia, existem aquelas que se destinam à função de aparato, servindo à visualidade.

A mesa de centro de Miguel Calmon du Pin e Almeida (1879-1935) é um móvel de aparato ao gosto Luís XVI (Figura 3), produzida durante o século XIX, na França. Apesar de receber assinatura de "Quentin", a autoria deste objeto ainda não foi comprovada. Junto com outros dezoito móveis, dos mais variados gostos e estilos (D. João V, Regência, de gosto renascentista etc.) e que pertenceram a Calmon, esta peça é uma das centenas que perfazem a coleção mobiliária do Museu Histórico Nacional, tendo como tema principal a exaltação da figura de um dirigente político.

A mesa foi doada pela viúva de Miguel Calmon, Alice da Porciúncula Calmon du Pin e Almeida, em 6 de janeiro de 1936, sob a garantia da instituição de que esta estaria exposta permanentemente em uma sala homônima a seu marido. Neste espaço, estariam outros 509 objetos, como joias, leques orientais e europeus,

armas, pinturas, dentre outros[2]. Contudo, atualmente o objeto encontra-se na Reserva Técnica do MHN e a sala já não mais existe.

A mesa com tampo circular ricamente elaborado, é rebaixada ao centro, de onde se destaca um grande medalhão de porcelana de Sévres com efígie de Luís XVI em traje de coroação, cercado por dezessete bustos femininos que correspondem às damas da corte e um brasão da Casa de França. No brasão são representados dois ramos de louro, cinco flores-de-lis douradas e uma coroa real. Segundo o Dossiê SIGA n. 688 do MHN, os nomes das mulheres representadas são grafados em letras douradas, já semi-apagados, sendo eles: Maria Antonieta, Madame Royale, Duquesa de Borgonha, Madame du Barry, Madame de Bourbon, Madame de Genlis, Duquesa do Maine, Madame de La Fayette, Mademoiselle de Sombreuil, Madame Victoire, Madame Savoie, Madame Louise, Duquesa de Angoulême, Madame de Montesson, Madame Delfina, Madame de Lemballe e Madame Elisabeth.

As damas da corte (Figura 4) desempenhavam papel importante na constituição daquela sociedade, com seus leques e máscaras, que escondiam as grandes emoções, participavam do teatro de autocoerção, traduzida como "boa maneira", e de veneração ao homem detentor do poder regulatório. Além das damas da corte, os senhores da nobreza, os ministros e secretários de Estado colaboravam com a estruturação de instituições do poder monárquico (ELIAS, 2001).

Figura 4. Manufacture Nationale de Sèvres, Louis-Bertin Parant, Damas da corte, brasão da Casa de França, comandantes e filósofos da antiguidade, século XIX. Retratos de outros personagens importantes para a conjuntura da época, referendando a figura central do rei/imperador. 81cm x 78cm; 92,4 x 104 cm. 1stDibs; The Royal Collection Trust.

[2] Além dos objetos, foram doados 1650 livros de obras raras, que constituíam uma espécie de brasiliana, pela viúva de Pedro Calmon. Alice Calmon além de doar os objetos e livros também foi a responsável por decorar a Sala Miguel Calmon (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1940; 1941).

A ornamentação que emoldura as damas da corte é de motivo vegetalista, com ramicelos dourados e palmetas, cercando a figura do monarca e dos dezoito pequenos medalhões elípticos. Complementado o bronze dourado, que predomina no tampo, é aplicada a cor azul em volta do medalhão central e dos medalhões adjacentes.

Uma coluna torneada de madeira de tonalidade escura (provavelmente ébano)[3], em forma de balaústre, com fuste em formato de pera decorado com folhas de acanto douradas, apoia o tampo. Logo abaixo, no bulbo central, é aplicado uma cercadura em óvulos em bronze dourado, em que se conectam três pernas em console também ornadas com folha de acanto douradas. As folhas de acanto representam a resistência e a superação do reinado frente aos problemas. O rei, escolhido por Deus, seria a pessoa mais capacitada a conduzir o povo a uma vida de paz e prosperidade.

De igual modo, os ramicelos em forma de arabesco, também expressavam uma sintetização da beleza da natureza em formas delicadas. Formas, estas, que realçam o valor do detalhe, do trabalho minucioso e da boa composição. Além dos ramicelos, também são utilizados os ornatos de palmeta e de flor-de-lis.

A palmeta é um símbolo oriental, proveniente da Assíria, sendo largamente utilizada por gregos durante os séculos V e IV a.C. Seu desenho remete à palmeira, que simboliza terra fértil e abundância de água (oásis). De modo geral, a palmeta pode ser compreendida como signo de fertilidade e vida, algo caro para um rei que deseja perpetuar seu domínio (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015).

Por sua vez, a flor-de-lis, é um dos símbolos, senão o mais importante, associado à monarquia francesa. Deriva da estilização do lírio, da flor de lótus e da íris selvagem, em um cacho de três pétalas, sendo uma central ereta e as outras duas dobradas para fora. Sua utilização também se deu nos âmbitos religioso (representando a fé, a sabedoria e a cavalaria, além da referência com a Santíssima Trindade e com o emblema de Virgem Maria) e militar – pela semelhança das pétalas com pontas de lança, denotando poder e força. Para o autor Georges Duby (1993), na conjuntura da sociedade medieval, as três pétalas corresponderiam às três camadas sociais do medievo: plebeus, nobreza e clero. Seu significado, quando associado a corte, é de perfeição, luz e vida.

Todo o conjunto é sustentado por um soco maciço de madeira, trabalhado em curvas que arrematam a projeção das pernas. A mesa de centro mede aproximadamente 80 cm de altura e 80,5 cm de diâmetro.

[3] Não foi possível afirmar que a madeira é de ébano pois não obtemos acesso ao objeto analisado, uma vez que este encontra-se em local de difícil acesso dentro da Reserva Técnica do MHN. Nossas análises, portanto, foram baseadas nas informações disponíveis na ficha documental do objeto e nas fotografias contidas no dossiê SIGA. n.688 da instituição.

Conclusão

Através do uso do anacronismo como método de observação de permanências e deslocamentos das imagens, procuramos com este estudo transitar entre os vários tempos da arte, no intuito de observar aspectos de convergência, ou aquilo que se repete: padrões de intenção, discursos e modelos reprodutores de gosto. Notamos que, tal qual a pintura, o mobiliário - objeto das artes decorativas - se insere no sistema artístico como paradigma estético de demarcada relevância.

Neste sentido, a ornamentação garante a eficiência do discurso estético uma vez que permite a identificação de características relevantes para o tema de autoridade e poder, por exemplo. Observa-se, ainda, a resistência desses objetos que são sobretudo visuais, na contemporaneidade, como signos de existências de personagens outros, que não àqueles que estão representados graficamente. Neste sentido, a mesa de centro de Miguel Calmon, apesar de trazer como imagem central a figura de Luis XVI, resgata também a memória de um estadista influente na sociedade carioca do século XX, sintetizando seu gosto e preferências estéticas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

ALLOA, Emmanuel (Org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BLUTTEAU, Rafael. *Diccionario da Lingua Portugueza*. 1789.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei*: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. São Paulo: José Olympio, 2015.

DIDI HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOLMETSCH, Heinrich. *Historic styles of ornament*. London: Batsford, 1898.

DUBY, Georges. *France in the Middle Ages:* 987-1460: from Hugh Capet to Joan of Arc. New Jersey: Wiley-Blackwell, 1993.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura - vol. 6*: a figura humana. São Paulo: Editora 34, 2019.

MARINS, Paulo. *Nas matas com pose de reis*: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística europeia. I: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), n. 44, p. 77-104, fev. 2007.

MESQUITA, Antonio Pedro. *Retórica – Tomo 1*: coleção de obras completas de Aristóteles. Lisboa: WMF Martins Fontes, 2012.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Volume 1. Rio de Janeiro: MHN, 1940. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/MHN/9517, Acesso em 8 Jan 2022.

_____. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Volume 2. Rio de Janeiro: MHN, 1941. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/MHN/9517, Acesso em 8 Jan 2022.

NOEL, Marie-Pierre. Peithô e Pathos em Górgias. In: COELHO, Maria Cecília. *Retórica, persuasão e emoções*: ensaios filosóficos e literários. Rio de Janeiro: Relicário, 2018.

NYE, Joseph. *Soft power*: the means to success in world politcs. New York: Public Affairs, 2004.

PÉREZ, Abelardo. *La palmeta*: imagen, divisa y encarnación de Oriente. In: Revista de Arqueolgía, nº 305, Madrid, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: Enciclopédia Einaudi. Portugal: Imprensa Nacional, 1984.

SNODIN, Michael; HOWARD, Maurice. *Ornament*: a social history since 1450. London: Yale University Press, 1996.

TRILLING, James. *The language of ornament*. London: Thames & Hudson, 2001.

Como citar:

CAVALCANTI, Lucas. Imagem, ornato e poder: como operam os signos de autoridade em móveis historicistas?. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 974-985, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.078
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm