

CARNAVAL NAS ARTES PLÁSTICAS DO RIO DE JANEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX

UMA ANÁLISE DE *BAILE À FANTASIA*
DE RODOLPHO CHAMBELLAND

Arthur Valle

Baile à fantasia, quadro de Rodolpho Chambelland (1879-1967), é um dos pontos altos do diálogo que os artistas atuantes no Rio de Janeiro estabeleceram com o universo dos festejos de Momo. Seu valor, porém, vai além da mera iconografia: simultaneamente síntese e prefiguração, a obra incorpora concepções de expressão que se afirmaram na arte europeia oitocentista e acena para a autonomia da prática pictórica moderna. [abstract on page 282]

CARNAVAL NAS ARTES PLÁSTICAS, EXPRESSÃO NAS ARTES, RODOLPHO CHAMBELLAND (1879-1967).

VALLE, Arthur, Carnaval nas artes plásticas do Rio de Janeiro do início do século XX: uma análise de *Baile à fantasia* de Rodolpho Chambelland. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 259-271, nov. 2010.

1 O presente artigo é uma versão revista, modificada e atualizada do texto "Baile à fantasia, de Rodolpho Chambelland: a figuração do frenesi" publicado na revista on-line 19&20, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/obras/av_rc_baile.htm.

2 Aluno livre da Escola Nacional de Belas Artes, Rodolpho Chambelland afirmou-se no meio artístico fluminense a partir da primeira década do século XX. Conquistou, na Exposição Geral de Belas Artes de 1905, com *Bacantes em festa, o Prêmio de Viagem ao Exterior, o que lhe rendeu estada de dois anos na Europa, especialmente em Paris. Em 1911, voltou ao Velho Mundo, como membro da equipe de decoradores do Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de Turim, dando início a uma bem-sucedida carreira como pintor de decorações públicas, que iria desenvolver durante o resto de sua vida. Na Exposição Geral de 1912, Rodolpho conquistou a Medalha de Ouro, com retrato figurando José Mariano Filho. Por fim, como uma espécie de corolário de sua consagração oficial, passou a ocupar, após concurso realizado em 1916, a cátedra de desenho de modelo vivo da Escola Nacional de Belas Artes,*

Por seu forte apelo visual, o carnaval é possivelmente, das festas populares brasileiras, aquela que se relaciona da maneira mais estreita com as chamadas artes plásticas. Portanto, não é de espantar que, especialmente no último século e meio, vários de nossos artistas tenham estabelecido, de modo consciente e erudito, um movimento de apropriação com relação aos diversos aspectos dos festejos de Momo.¹

Poder-se-iam aqui lembrar, sem qualquer pretensão de fornecer exaustivo inventário, as caricaturas abordando o carnaval realizadas por artistas gráficos como Angelo Agostini, Raul Pederneiras e Kalixto Cordeiro; as telas e painéis com motivos carnavalescos de Emiliano Di Cavalcanti e Candido Portinari, pintadas sob a égide do Modernismo no Brasil; ou, mais recentemente, os *Parangolés* de Hélio Oiticica e a série de fotografias de Artur Omar intitulada *Antropologia da face gloriosa*. Cumpre lembrar, ainda, que esse movimento de apropriação tem mão dupla: também os profissionais do carnaval frequentemente fizeram referência à produção de artistas plásticos, na produção de seus desfiles, fantasias ou decorações.

O rico diálogo entre carnaval e artes plásticas ainda aguarda estudos sistemáticos. Não obstante, creio ser possível desde já afirmar que ele encontra um de seus pontos altos em tela que faz parte atualmente do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Trata-se de *Baile à fantasia* (Figura 1), obra realizada pelo pintor, decorador e professor Rodolpho Chambelland (1879-1967).² Para se comprovar o caráter verdadeiramente paradigmático dessa tela no contexto da história da arte brasileira, bastaria analisar a quantidade e a importância das publicações que, nas últimas décadas, a estamparam e a analisaram, de forma mais ou menos detalhada.³

Fato é que, desde sua primeira exibição pública, na XX Exposição Geral de Belas Artes, realizada na cidade do Rio de Janeiro entre setembro e outubro de 1913, uma recepção entusiasmada de *Baile à fantasia* vem-se afirmando de maneira praticamente unânime. Em 1913, a pintura não só recebeu francos elogios dos principais críticos de arte fluminenses como foi adquirida pela instituição promotora da Exposição Geral, a Escola Nacional de Belas Artes – Enba, então a principal referência em ensino artístico em todo o Brasil. Para essa recepção verdadeiramente vitoriosa, tanto o tema quanto a forma da obra de Chambelland parecem ter contribuído de maneira decisiva.



Figura 1. Rodolpho Chambelland (1879-1967), *Baile à fantasia*, 1913. Óleo sobre tela, 149 x 209cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

O caráter emblematicamente nacional do tema de *Baile à fantasia* foi destacado desde suas primeiras críticas. Em recinto fechado, salpicado de confetes e serpentinas, figuras fantasiadas (pierrô, colombina, dominós...) dançam, como pontuou o escritor Gonçalo Alves (1913, p. 2), o maxixe, ritmo que no início do século XX ainda era polêmico, pela forma desenvolvida e sensual de o bailar. A respeito da brasilidade e da ousadia de *Baile à fantasia*, um articulista anônimo do *Jornal do Commercio*, foi enfático:

O tema desse quadro possui grande caráter local, e adapta-se completamente ao tratamento que lhe deu o artista, que soube interpretar com bastante felicidade o seu espírito popular. Nem lhe falta o sentimento de expressão amorosa e algo erótica da dança (NOTAS, 1913, p. 6).

Com o passar do tempo, afirmou-se igualmente o juízo positivo a respeito da adequação do tratamento pictórico empregado por Chambelland ao motivo figurado. Vários comentaristas defenderam a ideia de que *Baile à fantasia* não simplesmente representa um baile carnavalesco, mas traduz, com o auxílio de seus meios formais e materiais próprios, o caráter frenético e alucinante da festa. Foi o que afirmou recentemente, por exemplo, a pesquisadora Sonia Gomes Pereira (2008, p. 95), para quem a pintura de Chambelland vibra como o próprio baile que é seu tema: “o movimento está presente na

cargo em que se manteve até sua aposentadoria, em 1946.

3 Uma lista dessas publicações incluiria: Acquarone e Vieira, 1941; Reis Júnior, 1944; Museu, s/d., p.98-99; Campofiorito, 1983; Arte Brasileira, 1984; Leite, 1988; Acervo, 2002; Cardoso, 2008. Pereira, 2008.

obra, não apenas como tema carnavalesco, mas ele é experimentado também pela nervosidade latente da própria pintura”.

Tendo como pretexto estes dois tópicos recorrentes na fortuna crítica de *Baile à fantasia* – sua brasilidade e sua modernidade (formal, mas também temática) –, o presente artigo traça algumas considerações a respeito da significação do carnaval para os artistas plásticos fluminenses das primeiras décadas do século XX; discute também os procedimentos pictóricos e compositivos que Chambelland teria empregado para evocar a natureza dinâmica da festa, nessa que é provavelmente sua mais famosa obra.

Tanto para os especialistas como para os simples amadores de arte, muito do apelo evocado por *Baile à fantasia* está diretamente relacionado ao tema nele figurado. Embora represente particularidades do carnaval fluminense do começo do século XX que hoje caíram em um relativo esquecimento – no que diz respeito tanto às fantasias quanto aos passos dos foliões –, o quadro continua suscitando significativo reconhecimento nos apreciadores atuais. Pode-se presumir, a partir desse fato, que algo da essência dos bailes à fantasia em clubes fechados parece ter-se mantido intacto, desde o momento em que Chambelland pintou sua tela, há quase 100 anos.

No Rio de Janeiro do início do século passado, os bailes à fantasia constituíam tradição já bem estabelecida, iniciada entre as décadas de 1830 e 1840, e que fazia parte de uma espécie de reação da elite local às brincadeiras pouco refinadas associadas ao chamado entrudo (FERREIRA, 2004, p. 79). Em certos momentos, aliás, medidas legais foram tomadas para tentar coibir o “jogo” de raízes lusitanas, julgado indigno de um país independente que desejava igualar-se às demais nações civilizadas do mundo.

Percebendo que não seria com leis que se daria o extermínio da “insidiosa” brincadeira, a elite carioca decide atacar o costume das molhaças e gameladas de outro modo. Em lugar de ingenuamente procurar proibir as grosserias, busca substituí-las por nova forma de brincar. O “antigo” entrudo – diversão sem formato fixo nem qualquer espécie de dança, música ou vestuário específicos – deveria então ser substituído por uma brincadeira elegante, formalizada, com regras e etiquetas definidas. É claro que essa “nova forma de brincar” seria buscada em Paris, de onde vinham todas as modas, e onde, já há algum tempo, fazia furor o jeito elegante e moderno de comemorar a folia: os bailes à fantasia (FERREIRA, 2004, p. 106).

A tela de Chambelland, assim como o tipo de baile que lhe serviu de inspiração, parece ter mais de um vínculo com a cultura de língua francesa. Considerando a hipótese plausível de que *Baile à fantasia* tenha sido concebido, desde o início, para figurar como peça de destaque no ambiente seletivo que era a Exposição Geral de Belas Artes, Chambelland provavelmente previa que seus interlocutores faziam parte da elite cultural do Rio de Janeiro de então. Eles, para além do apelo mais imediato do tema figurado, saberiam reconhecer a série de referências eruditas que a sua obra carregava e que procurei apresentar com mais detalhes nas páginas que seguem.

Acima, mencionei brevemente o fato de a relação entre artistas plásticos e os festejos de Momo constituir, na arte brasileira, campo privilegiado de diálogos e apropria-

ções. No Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, duas facetas dessa relação foram bastante significativas e geraram inúmeros frutos: a primeira dizia respeito à efetiva participação de artistas na confecção do carnaval carioca; a segunda estava ligada à representação dos diversos aspectos do carnaval, especialmente em obras de desenho e pintura.

No primeiro caso, sabe-se que ao menos a partir dos anos finais do Segundo Reinado começam a surgir notícias de artistas famosos contratados por clubes, sociedades carnavalescas ou “cordões” para decorar salões, preparar carros alegóricos e/ou pintar estandartes. Esta última atividade é talvez aquela sobre a qual mais sobreviveram registros. No derradeiro carnaval do Império, em 1889, por exemplo, Rodolpho Amoedo e Decio Villares realizaram as pinturas de estandartes para duas das mais tradicionais sociedades carnavalescas rivais, os Tenentes do Diabo e os Fenianos, respectivamente. Uma quadra publicada no periódico *O Paiz* fazia referência direta a esse embate carnavalesco entre os artistas: “Dois estandartes soberbos / Obras de artistas valentes / Pinta o Decio o dos Fenianos / O Amoedo o dos Tenentes” (ENEIDA, 1958, p. 275).

Amoedo e Villares, entretanto, não foram, de maneira alguma, os únicos artistas de renome que elaboraram estandartes. Como enumera o escritor Luís Edmundo, recordando os festejos de Momo de sua juventude, em *O Rio de Janeiro do meu tempo*, “Henrique Bernardelli, por exemplo, em sua mocidade pintou diversos distintivos desses. Belmiro de Almeida tinha garbo em dizer que os pintava. De múltiplos pendões sabemos pintados, ainda, por artistas como Helios Seelinger, irmãos Timotheo, Chambelland e Fiúza Guimarães” (EDMUNDO, 2003, p. 499).

Analogamente, diversos outros artistas plásticos trabalharam, desde a primeira década da República, como ‘técnicos’, termo pelo qual eram conhecidos, à época, os profissionais que se dedicavam à criação e à realização dos préstitos carnavalescos (GUIMARÃES, 2003, p. 73-76). Foi o caso dos cenógrafos de origem italiana Gaetano Carrancini e Oreste Coliva, de Modestino Kanto, escultor e cenógrafo dos Tenentes do Diabo, de André Vento, de Manoel Faria; de Fiúza Guimarães, incansável colaborador dos Fenianos, e de Publio Marroig, organizador do cortejo dos Democráticos. Com sua habitual ironia, o escritor Agrippino Grieco referiu-se aos trabalhos carnavalescos destes dois últimos artistas da seguinte forma: “[Fiúza Guimarães] Preparou, anos a fio, o cortejo carnavalesco do Fenianos, aliás com absoluto insucesso popular, voltando-se toda a admiração para o cortejo dos Democráticos, preparado pelo Publio Marroig, que não fora prêmio de viagem nem era professor da Escola de Belas Artes” (GRIECO, 1972, p. 75).

A outra faceta referida da relação entre os artistas plásticos e a festa de Momo é a da representação do carnaval em desenhos e pinturas. No campo das artes gráficas e da caricatura, é relativamente conhecida a longa tradição de imagens que, começando com artistas estrangeiros, como Jean-Baptiste Debret, atravessa todo o século XIX e tem um de seus pontos altos nas ilustrações do italiano Angelo Agostini, uma das mais proeminentes figuras da imprensa fluminense nas décadas finais do século XIX. Em várias



Figura 2. *Diabo* e *Velho*, ilustrações de Rodolpho Chambelland, reproduzidas em *O Rio de Janeiro do meu tempo*, de Luís Edmundo, 1ª. edição de 1940

oportunidades, Agostini retratou o carnaval ou dele se valeu como instrumento para vincular suas ácidas críticas à situação política brasileira.

Nesse mesmo campo das artes gráficas, é necessário lembrar ainda o excepcional trabalho de toda uma plêiade de caricaturistas e desenhistas que, surgidos durante as primeiras décadas da República, se debruçaram com grande interesse sobre os festejos de Momo. Cumpre citar, nesse sentido, nomes como os de Raul e Kalixto, de J. Carlos, Nono, J. B., Julião Machado ou do modernista Di Cavalcanti. O próprio Rodolpho Chambelland também produziu ilustrações inspiradas em motivos de carnaval, como comprovam os desenhos *Diabo* e *Velho* (Figura 2), fantasias típicas que Luís Edmundo (2003, p. 484, 486) descreve no capítulo Carnaval de outrora de seu livro já referido.

É um tanto mais difícil reconstituir a genealogia de pinturas brasileiras versando sobre temas carnavalescos, uma vez que escasseiam as referências escritas e os registros iconográficos de quadros do gênero. Ainda assim, o certo é que *Baile à fantasia* não constituía algo sem precedentes à época em que foi realizado. Em 1908, por exemplo, Helios Seelinger expôs, em mostra individual realizada no Museu Comercial, composição intitulada *Frisa carnavalesca*, que foi comentada pelo escritor Gonzaga Duque (1908) em um artigo da revista *Kósmos*, no qual se encontram reproduzidos dois fragmentos da obra. Pedro Weingärtner, por sua vez, representou a agitação da entrada de um baile de máscaras no painel direito de seu tríptico hoje conhecido como *La faiseuese d'anges*. E, na mesmíssima Exposição Geral de 1913 em que *Baile à fantasia* estreou, Arthur Timotheo da Costa expôs outro quadro que versava sobre carnaval, denominado *O dia seguinte* (Figura 3). Dir-se-ia que essa obra constitui um verdadeiro *pendant* do Baile, mostrando o que foi reiteradamente interpretado como um momento melancólico posterior ao frenesi do quadro de Chambelland (um dos personagens, o pierrô branco, parece mesmo se repetir nas duas obras).

Teria havido algum tipo de acordo entre Chambelland e Arthur Timotheo, conhecidos de longa data, para a exibição de dois quadros tão relacionados, no mesmo certame artístico? O certo é que os críticos perceberam uma ligação e, mais de uma vez, nas notas de imprensa da época, as duas obras foram comentadas ou reproduzidas em con-



Figura 3. Arthur Timotheo da Costa (1882-1922): *O dia seguinte*, 1913

junto. Nessas comparações, o quadro de Arthur Timotheo tendeu a levar certa desvantagem, especialmente devido a seu aspecto: ao que parece, o tratamento pictórico bastante livre, análogo ao empregado por Chambelland, parecia pouco aceitável em um quadro desprovido do mesmo caráter dinâmico. Em 1913, o crítico e historiador Laudelino Freire (1913, p. 3) assim se expressou a seu respeito:

Desde logo se vê que o artista prejudicou o mérito da sua obra, visto não a ter acabado. Vejam-se os braços da figura. Não se pode ocultar a desagradável impressão que eles causam.

Os do *chauffer* somem-se os do carnavalesco que, em estado de embriaguês, se ampara à parede, e é seguro por um dos encarregados da limpeza das ruas, não estão bem desenhados, nem bem pintados; os do que varre a calçada dão a impressão de não parecerem braços, e assim os das demais figuras. E foi lamentável que tal sucedesse, porque, se o quadro tivesse sido convenientemente concluído, seria um trabalho de primeira ordem.

A exibição simultânea de *Baile à fantasia* e *O dia seguinte* na Exposição Geral de 1913 parece, por si só, indício do interesse pelos temas carnavalescos que vicejava entre os artistas brasileiros das primeiras décadas do século passado. Uma das prováveis razões dessa tendência diz respeito ao fato, já referido, de o carnaval evocar um caráter nacional avidamente buscado e valorizado no meio cultural da Primeira República brasileira, que constantemente se interrogava sobre sua identidade distintiva. Nos anos 20 e 30, tanto artistas ligados à Enba quanto aqueles mais independentes dos círculos oficiais lançariam mão de temas carnavalescos, na tentativa de frisar a brasilidade de suas obras.



Figura 4. *O Moulin de la Galette* (1876), de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919); *A dança no Moulin Rouge* (1899-90), de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901); *Baile branco* (1903), de Marius-Joseph Avy (1871-1939)

Simultaneamente, o carnaval – sobretudo em sua versão mais “refinada” dos bailes de máscaras – parecia traduzir aspectos daquela modernidade dinâmica e efêmera, louvada já nos escritos de autores como Charles Baudelaire e que marcou toda a geração de Chambelland. Vale aqui frisar o quanto *Baile à fantasia* se aproxima de um filão temático que se afirmou e foi amplamente explorado pelos artistas europeus a partir de meados do século XIX, e que versava sobre as formas modernas de sociabilidade. Não por acaso, pode-se encontrar nessa produção obras que mantêm grande afinidade com o quadro aqui analisado.

Limito-me aqui a alguns exemplos da matriz cultural francesa, à qual já me referi. Pierre-Auguste Renoir abordou várias vezes a agitação das cenas de dança, como em seu conhecido quadro *O Moulin de la Galette* (1876): a fatura iridescente, bem como a atitude dos casais de bailarinos representados à esquerda dessa obra, muito se aproxima do que é mostrado em *Baile à fantasia*. Toulouse-Lautrec, em *A dança no Moulin Rouge* (1899-1890), e Marius-Joseph Avy, em *Baile branco* (1903), produziram obras análogas (Figura 4). Como demonstrarei adiante, é plausível que Chambelland, durante suas estadas na Cidade-Luz, tenha colhido nessas obras sugestões de composição e de tratamento que, anos depois, seriam empregadas na realização de seu *Baile*.

Em *Baile à fantasia*, indícios de outro tipo de modernidade – que poderia ser qualificado de “formal” – foram com frequência reconhecidos pelos comentaristas. Em particular, a fatura muito livre que Chambelland imprimiu a sua pintura foi associada a eminentes correntes da arte moderna, como o Impressionismo. Na faixa superior do quadro, essa fatura adquire, de fato, formidável grau de autonomia: excetuando o tênue padrão formado por algumas verticais paralelas, todas as restrições estruturais se encontram ausentes, e a faixa vibra como textura pura. Chambelland emprega aí, predominantemente, um tratamento divisionista semelhante àquele que utiliza em muitas de suas pinturas decorativas, o que traduz admiravelmente a atmosfera da sala de baile, salpicada de confetes. Mas é possível perceber também, especialmente nas linhas irregulares que remetem a serpentinas, um procedimento muito semelhante àquele que empregariam, décadas depois, os pintores ligados às tendências do chamado Abstracionismo Informal, como o norte-americano Jackson Pollock ou o brasileiro Antonio Bandeira.

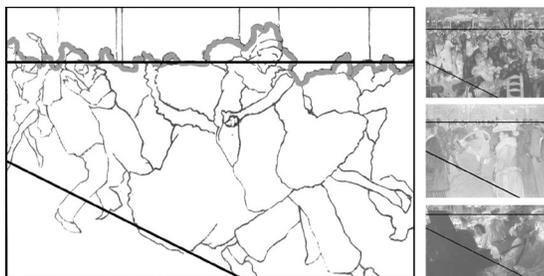


Figura 5. Esquema a partir de *Baile à fantasia*, de Rodolpho Chambelland, comparado às obras de Renoir, Lautrec e Avy

Decerto, não se devem esquecer as diferenças de intenção existentes entre Chambelland e os pintores 'informais': em *Baile*, a fatura não é simplesmente abstrata, mas remete a elementos semânticos bem definidos, como os confetes e serpentinas, que fazem literalmente vibrar o ar do salão. Não obstante, como nos quadros do Abstracionismo Informal, a exaltação do gesto do pintor também é um elemento fundamental em *Baile à fantasia*: ela parece se afirmar como uma espécie de tradução, no próprio fazer pictórico, do frenesi do carnaval que a tela procura evocar.

Chambelland, porém, utiliza outros procedimentos compositivos cujo objetivo parece ser, igualmente, a tradução, em termos pictóricos, do caráter do baile carnavalesco. Uma análise desses procedimentos serve para revelar, além disso, uma analogia de composição que liga o quadro de Chambelland às obras francesas referidas na Figura 4 e evidencia como a cena vertiginosa que se apresenta aos olhos do espectador em *Baile* (à primeira vista tão informal, como se de um instantâneo fotográfico se tratasse) se encontra alicerçada de maneira muito calculada.

Contornando as cabeças de todos os personagens, constata-se que a linha sinuosa resultante se organiza em torno de uma direção horizontal explícita e bastante estável (Figura 5, à esquerda); outra linha implícita liga, em diagonal, os pés dos dançarinos, desde o casal de pierrô e colombina no primeiro plano, à direita, passando por outro casal, a distância média, e chegando, finalmente, à rapariga que segura um pandeiro, no fundo, na extrema esquerda. Essa estrutura de base, bem como uma série de outras relações compositivas que relacionam entre si os personagens de *Baile*, evidencia como o aspecto frenético da obra emerge, algo paradoxalmente, de uma composição bastante intencional. Uma estrutura de base semelhante pode ser observada nas referidas obras de Renoir, Lautrec e Avy (Figura 5, à direita), o que sugere que um modelo compositivo associado a representações de cenas de dança se encontrava bastante difundido na pintura ocidental, na passagem para o século XX. Por meio desse tipo de composição, os artistas pareciam oferecer aos espectadores aquilo que o estudioso Rudolf Arnheim (1997, p. 170) interpretou como a representação, precisamente composta, de um importante tema subjacente em suas pinturas: a ausência de propósito comum dos personagens, um sintoma da atomização da sociedade individualista moderna.

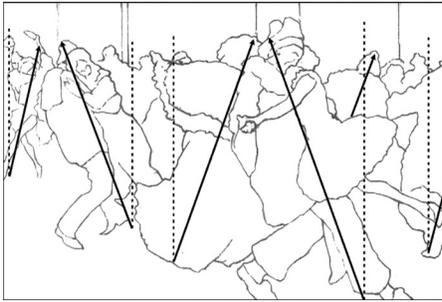


Figura 6. Esquema a partir de *Baile à fantasia*, de Rodolpho Chambelland

Nos quadros da Figura 5, as direções diagonais são as principais responsáveis pelo forte efeito dinâmico dos recuos especiais; mas, em *Baile à fantasia*, direções diagonais implícitas são responsáveis, igualmente, pelo efeito de dinamismo que emana de todas as figuras principais. Deslocadas centripetamente de seus eixos verticais, elas parecem equilibrar-se precariamente sobre suas bases instáveis (Figura 6). Esse traço possui também alguns precedentes famosos na arte francesa oitocentista, como demonstra uma imagem de Gustave Doré figurando o *Galope Infernal*, ao ritmo da música do maestro Philippe Musard, em um baile à fantasia parisiense (FERREIRA, 2004, p. 108). Faço questão de destacar esse esquema formal por julgar que no contexto da arte brasileira da Primeira República ele está carregado de implicações semânticas.

Essa convicção se baseia especialmente na recepção brasileira de certas teorias estéticas formuladas na Europa oitocentista, que compreendiam a expressão artística como sendo veiculada pelas características puramente visuais dos elementos que constituem a imagem (linha, cor, textura, etc.). Nesse sentido, são dignas de nota as ideias do artista e teórico holandês David Pierre Giottino Humbert de Superville, especialmente aquelas expressas em seu livro *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* (1827), cuja recepção no Brasil detalhei em outra parte (VALLE, 2009). Nessa obra de Superville encontram-se traçados pela primeira vez seus esquemas para três expressões fundamentais – calma, tristeza e alegria (Figura 7). O autor faz corresponder, a cada uma dessas emoções, um arranjo linear específico: a imagem do centro, regida por linhas horizontais, caracterizaria a calma; a da esquerda, com suas diagonais ‘expansivas’, exprimiria o sentimento de alegria; a da direita, de diagonais ‘convergentes’, corresponderia ao sentimento de tristeza.

Em última análise, para Superville, as faces de seus esquemas transmitem suas expressões específicas porque as linhas que as compõem já se encontram carregadas de significado. Essa concepção implica singular generalização da aplicação dos esquemas,

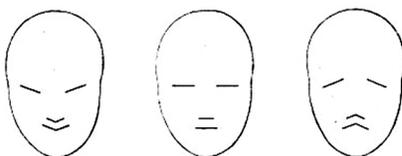


Figura 7. Esquemas para as três expressões fundamentais publicados em *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* (1827-1832), de D. P. G. Humbert de Superville, p. 6

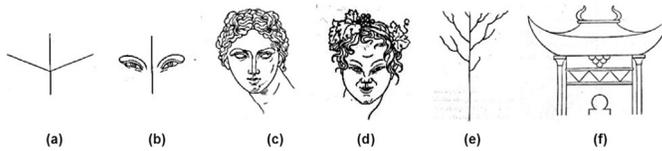


Figura 8. O esquema das diagonais expansivas (a) e alguns dos motivos a ele associados em *Essai sur les signes inconditionels dans l'art*, de D. P. G. Humbert de Superville: (b) alegria, p. 11; (c) Vênus, p.7; (d) uma bacante, p. 60; (e) esquematização do pinheiro, p. 14; (f) teto de uma construção chinesa, p. 34

segundo a qual todo fenômeno, seja animado ou inanimado, passa a ser potencialmente expressivo. Isso pode ser exemplificado em rápida consideração do esquema das diagonais expansivas, que possui algum parentesco com o esquema de *Baile* destacado na Figura 6. Em *Essai*, Superville associa esse esquema com uma série extensa de valores expressivos e mesmo morais, que possuem dinâmica análoga: paixões vivas, movimento, vacilação, agitação, dispersão, volúpia, inconstância, etc. O esquema é também relacionado a figuras humanas (algumas portadoras de significados iconográficos precisos, como a deusa Vênus ou uma bacante), e, igualmente, a motivos não humanos (animais e vegetais) e mesmo inanimados, como elementos da arquitetura chinesa (Figura 8).

A ideia de que as estruturas abstratas subjacentes às imagens já são carregadas de significação é eminentemente moderna. Em *Baile à fantasia*, de Chambelland – no qual o esquema abstrato de diagonais expansivas surge como uma espécie de esqueleto estrutural da composição como um todo –, parece encontrar-se materializada a possibilidade de conferir não só ao rosto de uma figura, mas à totalidade da composição, um determinado valor expressivo. Essa minha leitura ganha credibilidade quando se constata que, desde finais do século XIX, tal possibilidade teria sido intencionalmente materializada em obras europeias de caráter análogo ao *Baile* de Chambelland. É o caso, por exemplo, da tela *O Riso* (1899), do artista russo Filipp Malyavin (Figura 9), na qual as diagonais expansivas estruturam as ridentes figuras femininas, configuradas com largas pinceladas. Exposta na Bienal de Veneza de 1901, a obra teria sido saudada pelo crítico italiano Nino



Figura 9. Filipp Malyavin (1869-1940): *O riso*, 1899. Óleo sobre tela, 195 x 428cm. Veneza, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro

Barbantini como “a representação de uma ideia, a expressão do riso como entidade abstrata” (SBRILLI, 2007).

Creio que a análise de *Baile à fantasia* que aqui apresentei, embora breve, revela algo da complexa trama de referências que lhe é subjacente. O quadro de Chambelland surge como evidência de que a relação entre carnaval e artes plásticas, que destaquei no começo do texto, não se reduz à mera iconografia, mas embaralha decisivamente a distinção entre elementos oriundos de estratos culturais diversos (popular/erudito; nacional/europeu). Espero que o presente artigo possa assim contribuir para a desejável empreitada que é o estudo sistemático dos vínculos que, na história da arte brasileira, a festa de Momo e as artes plásticas teceram entre si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACERVO Museu Nacional de Belas Artes. Collection Museum of Fine Arts. (Coordenação H. A. Lustosa; textos Amândio M. Santos et al.). São Paulo: Banco Santos, 2002.
- ACQUARONE, F. e VIEIRA, A. Q. *Primos da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, s/e., 1941.
- ALVES, Gonçalo. Notas do ‘Salon’, *A Noite*, 8 set. 1913, p. 2.
- ARNHEIM, Rudolf. O Acaso e a necessidade da Arte. In _____. *Para uma Psicologia da arte / Arte e Entropia*. Lisboa: Dinalivro, 1997.
- ARTE BRASILEIRA, século XX: Catálogo da galeria Eliseu Visconti: pinturas e esculturas. Rio de Janeiro: MNBA/CNEC, 1984.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- DUQUE, Gonzaga. Helios Seelinger, *Kósmos*, ano 5, n. 3, mar. 1908, p. 33-36. Disponível em: www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_hs.htm. Acesso em 1 jan. 2010.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003.
- ENEIDA. *História do carnaval*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1958.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FREIRE L. O salão de 1913 – VI. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 20 set. 1913, p. 3.
- GRIECO, Agrippino. *Memórias – Rio de Janeiro I*. Rio de Janeiro: Conquista, 1972.
- GUIMARÃES, Helenise. A Escola de Belas Artes no Carnaval Carioca: uma relação secular e a revolução nas Escolas de Samba. In TERRA, Carlos G. (org.). *Arquivos da Escola de Belas Artes*, n. 16. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2003.
- LEITE, José R. T. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre Ltda., 1988.
- MUSEU Nacional de Belas Artes. *Colorama*, s/d.
- NOTAS de Arte, *Jornal do Commercio*, 5 set. 1913, p. 6.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- REIS JÚNIOR, J. M. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Editora Leia, 1944.
- SBRILLI, Antonella. Kienerk, Darwin, Warburg: formule del sorriso intorno al 1900. *La rivista di engramma*, n. 56, abr. 2007. Disponível em: www.engramma.it/engramma_revolution/56/056_war_sbrilli.html. Acesso em 1 jan. 2010.

SUPERVILLE, D. P. G. Humbert de. *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*. Leiden: C. C. van der Hoek, 1827.

VALLE, Arthur. A teoria da expressão de Humbert de Superville e sua recepção no meio artístico fluminense do início do século XX. *19&20*, v. IV, n. 4, Rio de Janeiro, out. 2009. Disponível em: www.dezenovevinte.net/criticas/av_superville.htm. Acesso em 1 jan. 2010.

Arthur Valle é doutor em artes visuais, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Atualmente, é pós-doutorando em história na Universidade Federal Fluminense (UFF), onde desenvolve pesquisa sobre as exposições gerais de belas artes durante a Primeira República brasileira. É professor concursado, área de Artes, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

Artigo recebido em julho de 2010 e aceito para publicação em outubro 2010.

