



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

SALMA DIAS ALMEIDA SÁ

**PASQUALE DE CHIRICO, UM MONUMENTO À ESCULTURA
BAIANA**

Dissertação apresentada à Escola de Belas Artes da
Universidade Federal da Bahia para a conclusão do
Mestrado em Artes Visuais do Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais

Salvador

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SALMA DIAS ALMEIDA SÁ

**PASQUALE DE CHIRICO, UM MONUMENTO À ESCULTURA
BAIANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Freire de Carvalho Olivieri

Salvador

2008

Dedico este trabalho à minha família pelo seu apoio, à minha irmã Marla, a Wagner, aos meus amigos pela compreensão nos momentos difíceis e acima de tudo pela amizade, colaboração e aceitação de Bartolo Sarnelli, neto de Pasquale De Chirico.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador amigo Prof. Dr. Alberto Freire de Carvalho Olivieri, sempre paciente, atencioso, receptivo e mestre acima de tudo.

Aos meus pais e à minha irmã pelo incansável apoio.

Ao Sr. Bartolo Sarnelli, neto do artista Pasquale De Chirico, tema da pesquisa, pela valiosa colaboração, apoio e pela disposição nas entrevistas, a Nicolau Rios pelo projeto gráfico das imagens e a Max Giudice e Carlos Menezes pela colaboração em algumas das fotografias.

Aos colegas Viviane Rummler, pela colaboração para o acesso a vários dados documentais da pesquisa, Jordan Martins, Wagner Lacerda, ao Sr. Bonelli e à restauradora da EBA Rosana.

A Dilson Midlej e a Justino Marinho pela oportunidade de publicação de parte da pesquisa no Correio da Bahia.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UFBA, pelo apoio, infraestrutura, qualidade e disponibilidade da equipe dos professores, pesquisadores e funcionários, especialmente ao Diretor Roaleno Costa, à coordenadora do curso, Prof. Dr.a Virgínia Gordilho, posteriormente, Prof. A Dr.a Maria Hermínia Hernández e ao Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire.

À Prof.a Elizabete Actis, que sempre me acompanhou em minha trajetória acadêmica, desde a Graduação e à Pós-Graduação, assim como à Prof.a Dr.a Graça Ramos e seu inestimável apoio, assim como ao Prof. Dr. Eugênio Lins, à Prof.a Maria Helena Flexor, ao Prof. Dr. Ricardo Biriba e ao Prof. Dr. Saja.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia FAPESB e à CAPES, pelo apoio financeiro, sobretudo com o estímulo proporcionado pela seleção de meu projeto e investimento na minha qualificação profissional.

A todos aqueles que entrevistei, em especial ao Sr. Bartolo Sarnelli, pela confiança em prestarem seus depoimentos e a doação de suas amizades sinceras.

Muito obrigada por permitirem esta experiência enriquecedora e gratificante, da maior importância para meu crescimento como ser humano e profissional.

Por fim, a todos que, direta ou indiretamente, colaboraram na execução deste trabalho, anônimos ou não.

“... a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa.” (RILKE, Rainer Maria, in *Cartas a um jovem Poeta*).

“Pois o criador tem de ser um mundo para si mesmo e encontrar tudo em si mesmo e na natureza, da qual se aproximou.” (RILKE, Rainer Maria, in *Cartas a um jovem Poeta*)

RESUMO

O presente trabalho reúne uma análise para o estudo da obra de Pasquale De Chirico, especialmente a sua significativa produção em monumentos, que são encontrados em diversos logradouros públicos em Salvador. O texto está concentrado em procedimentos e métodos a fim de realizar a análise e catalogação das obras encontradas a partir de um estudo formal, técnico e iconográfico que privilegia a produção de Pasquale em escultura. Apresenta também resultados de pesquisas teóricas e análise dos principais monumentos públicos do artista, bem como conclusões realizadas pela autora acerca da dimensão do trabalho de Pasquale e sua importância e contribuição para a cidade de Salvador, através do levantamento das suas fontes originais, registro, classificação, análise e um estudo teórico e crítico, levantando dados e informações, muitas delas inéditas até o presente trabalho, sugerindo futuras pesquisas para abranger a totalidade da obra do artista italiano. Pretende transmitir e registrar informações sobre a obra de Pasquale, elaborando um corpo de conhecimento sobre o conjunto de sua obra, tão pouco estudado até o momento. Pretende-se, desta forma, contribuir para a preservação da memória cultural de Salvador e da Bahia, onde mais encontramos obras do artista, assim como construir um estudo mais aprofundado sobre as esculturas de Pasquale e sobre os monumentos públicos, bem como ressaltando as necessidades de participação dos artistas e pesquisadores diante das decisões sobre o destino e transformações da cidade.

ABSTRACT

The present work brings together an analysis for to the study of the work of Pasquale De Chirico, especially its production significantly in monuments, which are found in several public grounds in Salvador. The text is concentrated in procedures and methods to perform the analysis and the cataloguing of the works found from a formal study, technical and iconographic that focus on the production from Pasquale in sculpture. The text also presents results of research theoretical analysis of the major public monuments of the artist, as well as conclusions made by the author about the size of the work of Pasquale and their importance and contribution to the city of Salvador, through the lifting of his sculptures, registration, classification, analysis and a theoretical and critical study and critical, raising data and information, some unpublished until this present work, suggesting future researches to embraced all the work of this Italian artist. Demands to transmit and register informations about the work from Pasquale, developing one knowledge's body about his whole's work, so few studied until this moment. Want, in this way, to contribute to the preservation of the cultural memory from Salvador and the Bahia, where we more can find works from the artist, even so by to build one study more complete about the sculptures from Pasquale and about the public monuments.

LISTA DE FOTOS

001 – Alto relevo de Pasquale De Chirico.....	115
002 – Passaporte de Pasquale De Chirico, 1ª. página.....	116
003 – Passaporte de Pasquale De Chirico, 2ª. página.....	116
004 – Passaporte de Emília de Chirico.....	116
005 – Esculturas do Pátio da FAMED – Faculdade de Medicina.....	117
006 – Esculturas do Pátio da FAMED – Faculdade de Medicina.....	117
007 – Esculturas do Pátio da FAMED – Faculdade de Medicina.....	117
008 – Esculturas do Pátio da FAMED – Faculdade de Medicina.....	118
009 – Detalhe das esculturas do pátio.....	118
010 – Detalhe das esculturas do pátio.....	118
011 – Detalhe das esculturas do pátio.....	118
012 – José Avelino Barbosa (1768-1838).....	119
013 – Escultura no pátio da FAMED.....	119
014 – Foto da restauração da escultura (13).....	119
015 – Foto da restauração da escultura (13)	119
016 – Placa informativa da FAMED, da escultura de José Avelino Barbosa.....	120
017 – José Avelino Barbosa, foto da restauração de seu monumento.....	120
018 – Escultura no pátio.....	120
019 – Foto de Esculápio, perfil.....	120
020 – Esculápio, Deus da Medicina na mitologia romana, foto (II).....	121
021 – Esculápio, Deus da Medicina na mitologia romana, foto (II), restauração.....	121
022 – Lápide na Sala de Congregação da FAMED.....	122
023 – Crânio em bronze de Pasquale De Chirico, que pertenceu à família J. J. Seabra.....	122
024 – Crânio em bronze de Pasquale De Chirico, que pertenceu à família J. J. Seabra.....	122
025 – Placa informativa – Esculápio.....	123
026 – foto de Esculápio, perfil esquerdo.....	123
027 – foto de Esculápio, perfil direito.....	123
028 – José Soares de Castro (1772-1849).....	123
029 – José Soares de Castro, foto (II).....	124

030 – Dr. Jonathas Abbott (1772-1868), foto (I).....	124
031 – Dr. Jonathas Abbott, foto (II).....	124
032 – escultura do Dr. Francisco Rodrigues da Silva (1830-1886).....	124
033 – Dr. Francisco Rodrigues da Silva. Perfil.....	125
034 – Dr. Francisco Rodrigues da Silva. Perfil direito.....	125
035 – Dr. Francisco Rodrigues da Silva. Perfil esquerdo; restauração.....	125
036 – Placa informativa. Dr. Francisco Rodrigues da Silva.....	125
037 – Dr. Francisco Rodrigues da Silva, restauração (2).....	126
038 – Raimundo Nina Raiz (1862-1906).....	127
039 – Dr. Raimundo Nina Raiz, placa informativa.....	127
040 – Raimundo Nina Raiz, vista frontal.....	127
041 – Dr. Francisco Raiz da Silva (1830-1886), vista frontal.....	128
042 – Placa informativa do monumento.....	128
043 – Dr. Francisco Raiz da Silva, vista frente.....	128
044 – Dr. Jonathas Abbott.....	129
045 – Dr. Jonathas Abbott.....	129
046 – Dr. Jonathas Abbott. Detalhes do rosto e da vestimenta.....	129
047 – Dr. Jonathas Abbott, restauração (1).....	130
048 – Dr. Jonathas Abbott, restauração (2).....	130
049 – Dr. Jonathas Abbott, reastauração (3).....	130
050. –Dr. Jonathas Abott, restauração (4).....	130
051 – Dr. José Soares de Castro (1772-1849).....	131
052 – Dr. José Soares de Castro (1772-1849). Placa informativa.....	131
053 – Dr. José Soares de Castro (1772-1849). Detalhe.....	131
054 – Dr. José Soares de Castro (1772-1849). Detalhe.....	131
055 – Placa de reinauguração da FAMED em 1909.....	132
056 – Dr. José Lina Coutinho (1784-1836). Frente.....	133
057 – Placa informativa, escultura (056).....	133
058 – Dr. José Avelino Barbosa (1768-1838).....	133
059 – Placa informativa, escultura (058).....	133
060 – Dr. Antonio Januário de Faria (1822-1883). Frente.....	134
061 – Placa informativa.....	134
062 – Dr. Antonio Januário de Faria (1822-1883), restauração da EOS.....	134

063 – Identificação da escultura.....	134
064 – Dr. Antonio Januário de Faria (1822-1883).....	135
065 – Dr. Manoel Victorino Pereira (1853-1902).....	135
066 – Placa informativa.....	135
067 – Dr. Manoel Victorino Pereira (1853-1902), restauração.....	136
068 – Identificação da escultura.....	136
069 – Dr. Manoel Victorino Pereira (1853-1902), restauração.....	136
070 – Dr. Manoel Victorino Pereira, restauração.....	136
071 – Dr. Raimundo Nina Rodrigues (1862 -1906), restauração.....	137
072 – Monumento a Castro Alves	138
073 – Monumento a Castro Alves, detalhe das alegorias.....	139
074 – Monumento a Castro Alves, detalhe do anjo.....	139
075 – Monumento a Castro Alves, vista frontal de figura à esquerda.....	139
076 – Monumento a Castro Alves, detalhe de figura à esquerda.....	139
077 – Monumento a Castro Alves, entorno.....	140
078 – Monumento a Castro Alves, entorno.....	140
079 – Monumento a Castro Alves, entorno.....	140
080 – Monumento a D. Pedro II.....	141
081 – O Monumento a D. Pedro II visto lateralmente.....	142
082 – O monumento D. Pedro II e o Colégio Salesiano.....	142
083 – Vista posterior do monumento a D. Pedro II (1).....	142
084 – Vista posterior do monumento a D. Pedro II (2).....	142
085 – D. Pedro II visto de frente.....	143
086 – D. Pedro II.....	143
087 – D. Pedro II, vista lateral.....	143
088 – D. Pedro II, vista posterior.....	143
089 – Medalhão da Princesa Isabel, bronze.....	144
090 – Fotografia da Princesa Isabel com seu neto.....	144
091 – Fotografia de Dona Thereza Christina de Bourbon Duas Cecílias.....	144
092 – Medalhão de Dona Thereza Christina de Bourbon Duas Cecílias.....	144
093 – Placa da restauração do Monumento a D. Pedro II.....	145
094 – Brasão da parte frontal do Monumento a D. Pedro II.....	145
095 – Placa do Governo do Estado do Monumento a D. Pedro II.....	146

096 – Listagem dos membros idealizadores da comissão do monumento a D. Pedro II.....	146
097 – Monumento ao Visconde de Cayru.....	147
098 – Vista frontal do monumento.....	148
099 – A representação da deusa da Vitória grega, Nike, e o Visconde.....	149
100 – Outra vista da deusa Nike.....	149
101 – a Deusa Nike.....	150
102 – Detalhes da Deusa Nike.....	150
103 – Outra vista da Deusa Nike.....	151
104 – Outra vista da Deusa Nike.....	151
105 – Vista do conjunto à esquerda do tema central.....	152
106 – Vista do conjunto à esquerda do tema central, detalhe.....	152
107 – Vista do conjunto à esquerda do tema central, detalhe.....	152
108 – Vista lateral direita do monumento.....	153
108 a – Frontispício de Arthur Mackmurdo para seu livro das igrejas urbanas de Wren.....	153
109 – Vista lateral direita do monumento, detalhes.....	153
110 – Detalhe da vista lateral direita do monumento ao Visconde de Cayru (1).....	154
111 – Detalhe da vista lateral direita do monumento ao Visconde de Cayru (2).....	154
112 – Vista posterior do monumento, figuras da base.....	155
113 – Vista posterior das figuras do lado direito do monumento ao Visconde de Cayru.....	156
114 – Detalhe das figuras do lado posterior direito.....	156
115 – Detalhe de uma das alegorias do monumento ao Visconde de Cayru.....	156
116 – Auguste Rodin, “O Pensador”.....	156
117 – Monumento ao Barão do Rio Branco.....	157
118 – Relógio de São Pedro.....	158
119 – A figura do Barão do Rio Branco.....	158
120 – A composição de alegorias da frente do monumento: Lagoa Mirim e Acre.....	159
121 – Monumento ao Barão do Rio Branco, alegoria do Amapá.....	159
122 – Monumento ao Barão do Rio Branco, representação do Acre.....	160
123 – Alegoria do Acre, detalhe.....	160
124 – Monumento ao Barão do Rio Branco, representação da Lagoa Mirim (1).....	161
125 – Monumento ao Barão do Rio Branco, representação da Lagoa Mirim (2).....	161
126 – Parte da composição representando as Missões.....	162
127 – Vista lateral do Barão (1).....	163

128 – Vista lateral do Barão (2).....	163
129 – O monumento visto lateralmente.....	163
130 – Monumento ao Barão do Rio Branco, detalhe dos rostos das alegorias.....	164
131 – Monumento ao Barão do Rio Branco, detalhe das alegorias.....	164
132 – Placa frontal do Monumento ao Barão.....	165
133 – Placa posterior do Monumento ao Barão.....	165
134 – Vista posterior do Monumento ao Barão.....	165
135 – Herma ao General Labatut.....	166
136 – Herma ao General Labatut (2).....	167
137 – Detalhe da Herma ao General Labatut.....	167
138 – Detalhe da Herma ao General Labatut (2).....	167
139 – Placa identificadora da Herma.....	167
140 – Rua e construções frente à Herma.....	168
141 – Outra vista da Herma.....	168
142 – Monumento ao Conde dos Arcos.....	169
143 – Vista do perfil esquerdo do Monumento ao Conde dos Arcos.....	170
144 – Lateral do Monumento ao Conde dos Arcos.....	170
145 – Conde dos Arcos, vista frontal.....	170
146 – Indumentária do Conde dos Arcos.....	170
147 – Placa do Monumento ao Conde dos Arcos.....	171
148 – Placa informando a restauração do monumento em 1996.....	171
149 – Monumento ao Conde dos Arcos, alegoria do Comércio.....	172
150 – Monumento ao Conde dos Arcos, alegoria da Indústria.....	172
151 – Monumento ao Conde dos Arcos, rosto da alegoria da Indústria.....	172
152 – Monumento aos Irmãos Pereira.....	173
153 – Monumento aos Irmãos Pereira, vista frontal com a dedicatória.....	173
154 – Outra vista do monumento.....	174
155 – O monumento e as construções próximas.....	174
156 – Monumento Padre Manoel da Nóbrega e a Índia.....	175
157 – Padre Manoel da Nóbrega e a Índia, vista lateral.....	175
158 – Busto do Padre Manoel da Nóbrega.....	175
159 – Padre Manoel da Nóbrega e a Índia (1).....	176
160 – Padre Manoel da Nóbrega e a Índia, rosto da índia.....	176

161 – Padre Manoel da Nóbrega e a Índia, detalhe da índia.....	176
162 – Padre Manoel da Nóbrega e a Índia, detalhe do rosto, braços e tronco.....	176
163 – Monumento ao Padre Manoel da Nóbrega e a Índia, vista posterior.....	177
164 – Monumento ao Padre Manoel da Nóbrega e a Índia, vista posterior da índia.....	177
165 – “O Remorso”.....	178
166 – “O Remorso” (2).....	178
167 – “O Remorso” (3).....	179
168 – Assinatura da peça “O Remorso”.....	179
169 – “O Remorso” (4).....	180
170 – Vista posterior da peça.....	180
171 – Vista posterior da peça (2).....	180
172 – Cópia do “Remorso” do MAB.....	181
173 – “O Remorso” (2), MAB, lado esquerdo.....	181
174 – “O Remorso” (3), MAB, lado direito.....	181
175 – Estátua de Galeno, porta antigo IML.....	182
176 – Estátua de Hipócrates, porta do antigo IML.....	182
177 – Monumento a Góes Calmon.....	183
178 – Monumento a Góes Calmon (2).....	183
179 – Monumento a Góes Calmon (3).....	183
180 – Monumento a Góes Calmon (4).....	184
181 – Monumento a Joaquim Francisco do Livramento.....	184
182 – Monumento a Joaquim Francisco do Livramento, vista frontal.....	184
183 – Monumento a Joaquim Francisco do Livramento, perfil (2).....	185
184 – Monumento a Joaquim Francisco do Livramento perfil (3).....	185
185 – Monumento a Joaquim Francisco do Livramento, detalhe do rosto.....	186
186 – Monumento a Joaquim Francisco do Livramento, detalhe do rosto.....	186
187 – Placa do Monumento a Joaquim Francisco do Livramento.....	186
188 – Rua em frente ao monumento.....	186
189 – Monumento a Julio David.....	187
189a – Monumento a Julio David (2).....	187
189b – Monumento a Julio David (3).....	187
190 – Monumento a Misael Tavares.....	188
190a – Vista frontal do Monumento a Misael Tavares.....	188

191 – Monumento a Misael Tavares (2).....	189
192 – Detalhe das figuras do Monumento a Misael Tavares (3).....	189
193 – Detalhe das figuras do Monumento a Misael Tavares (4).....	189
194 – Detalhe de figura do Monumento a Misael Tavares (5).....	190
195 – Detalhe de figura do Monumento a Misael Tavares (6).....	190
196 – Monumento a Castro Alves (Ilhéus).....	191
197 – Busto de Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá.....	192
198 – Francisco Azevedo Monteiro Caminhoá, perfil do busto.....	192
199 – Busto de Theodoro Fernandes Sampaio (1855-1937).....	193
200 – Busto de Theodoro Fernandes Sampaio (2).....	193
201 – Busto de Theodoro Fernandes Sampaio (3).....	194
202 – Busto do Presidente Francisco de Paula Rodrigues Alves.....	194
203 – Busto do Dr. Alfredo Thomé de Britto.....	195
204 – Busto de J. J. Seabra, Governador da Bahia.....	195
205 – Busto do Prof. Dr. Augusto César Vianna.....	196
206 – Vista do Salão Nobre da FAMED, porta de entrada.....	196
207 – Salão Nobre da FAMED, visto a partir da porta de entrada.....	197
208 – Salão Nobre da FAMED, os bustos parte do acervo.....	197
209 – Bustos no Salão Nobre da FAMED.....	198
210 – Bustos no Salão Nobre da FAMED (2).....	198
211 – Busto do Dr. Manoel Vitorino Pereira.....	199
212 – Busto do Dr. Alfredo Britto.....	199
213 – Busto do Dr. Jonatas Abbott.....	200
214 – Busto do Dr. Antonio Pacífico Pereira.....	200
215 – “Nossa Senhora e o Menino”, medalhão em bronze.....	201
216 – Figuras alegóricas na fachada do Palácio Rio Branco.....	201
217 – Figura feminina, representação do Poder; Palácio Rio Branco.....	202
218 – Figura feminina, representação da Justiça; Palácio Rio Branco.....	202
219 – Representação do Rio São Francisco; Palácio Rio Branco.....	203
220 – Representação do Rio São Francisco; Palácio Rio Branco, detalhe do rosto.....	203
221 – Estátua de Thomé de Souza; Palácio Rio Branco.....	204
222 – Estátua do Governador Thomé de Souza.....	204
223 – Detalhe do rosto da estátua do Governador Thomé de Souza.....	204

224 – Placa identificadora da estátua do Governador Thomé de Souza.....	204
225 – Duas cabeças em bronze, Museu Carlos Costa Pinto.....	205
226 – Cabeça de crioula, Museu Carlos Costa Pinto.....	205
227 – Cabeça de jovem, Museu Carlos Costa Pinto.....	205
228 – Cabeça “velhice”, bronze.....	206
229 – Cabeça de filha de santo, bronze.....	206
230 – Cabeça “Velho José, bronze.....	206
231 – Busto de Cecília, escultura em bronze.....	207
232 – Miniaturas em bronze	207
233 – Cão”, escultura em bronze.....	207
234 – Maquete do monumento a Rui Barbosa.....	208
235 – Placa informativa da maquete do monumento a Rui Barbosa.....	208
236 – Vista lateral direita da maquete do monumento a Rui Barbosa.....	209..
237 – Vista posterior da lateral esquerda da maquete do monumento a Rui Barbosa.....	209
238 – Vista posterior da maquete ao monumento Rui Barbosa.....	209
239 – Provável maquete do monumento ao Visconde de Cayru.....	210
240 – Vista lateral direita da maquete do monumento ao Visconde de Cayru.....	210
241 – Vista lateral esquerda da maquete do monumento ao Visconde de Cayru.....	210
242 – Vista posterior do monumento ao Visconde de Cayru.....	210
243 – Maquete do monumento a Julio David, vista frontal.....	211
244 – Maquete do monumento a Julio David, vista de perfil.....	211
245 – Maquete do monumento a Julio David, vista posterior.....	211
246 – Desenho a carvão, Pasquale De Chirico.....	212
247 – Desenho a bico-de-pena de Pasquale De Chirico (2).....	212
248 – Desenho a carvão, Pasquale De Chirico.....	213
249 – Desenho a carvão de Pasquale De Chirico (2).....	213
250 – Cabeça “Velha Esperança”, desenho a carvão sobre papel.....	215
251 – Cabeça de velho, desenho a bico-de-pena sobre papel.....	214
252 – Manchete do jornal A TARDE de 04/03/1943.....	215
253 – O mesmo jornal, 04/03/1943.....	215
254 – Outra matéria sobre Urbanismo de 03/03/1943, data impressa.....	216
255 – Outra matéria sobre Urbanismo de 03/03/1943.....	216
256 – Matéria com diálogo imaginário com o Monumento a Cayru, de 30/11/1934.....	217

257 – Matéria com diálogo imaginário com o Monumento a Cayru, de 30/11/1934 (2).....	217
258 – Fotografia do Monumento a Misael Tavares, coleção Bartolo Sarnelli.....	218
259 – Fotografia do Monumento ao Cardeal Giovan Battista De Luca.....	218

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quadro das obras de Pasquale De Chirico.....	96-98
Tabela 2 – Quadro comparativo das obras de Pasquale.....	99-106

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Arq. – Arquitetura

EOS – Escola Oficina de Salvador. Tem sede e funcionamento no edifício da Faculdade de Medicina, Pelourinho, frente ao Terreiro de Jesus.

EBA – Escola de Belas Artes

FAMED – Faculdade de Medicina

gr. – grego

hb – habitantes

lat. – latim

m. – masculino

MAB – Museu de Arte da Bahia

S. – Substantivo

s/d – sem data

UFBA – Universidade Federal da Bahia

SUMÁRIO

1. Introdução.....	21-28
2. Bahia dos séculos XIX-XX (1893-1943).....	28-41
2.1. Antecedentes.....	28-30
2.2. A cidade de Salvador e sua evolução.....	30-38
2.3. A escultura baiana nos anos de 1893-1943.....	38-41
3. Pasquale De Chirico e sua relação com a urbanização soteropolitana.....	41-59
3.1. Cultura urbana e a escultura de Pasquale.....	46-49
3.1.1. A cidade e os monumentos públicos.....	46-49
3.1.2. Relações sógnicas dos monumentos com o social e a população.....	49-51
3.2. A dinâmica entre arte, cidade, espaço e a cultura e arte contemporâneas.....	51-57
3.2.1. O espaço visual da cidade.....	51-54
3.2.2. Cidade: uma obra de arte.....	54-57
3.2.3. Soterópolis: novos caminhos e perspectivas frente às questões urbanas, estilísticas e artísticas.....	57-59
4. Análise da produção escultórica de Pasquale De Chirico.....	60-93
4.1. Pasquale De Chirico: aspectos biográficos.....	61-65
4.2. Breve análise dos dois estilos: o Romântico e o Neoclássico.....	65-66
4.3. Análise formal e iconográfica de algumas obras de Pasquale.....	67-93
Monumento a Castro Alves.....	69-79
Monumento ao Visconde de Cayru.....	79-82
Monumento ao Barão do Rio Branco.....	82-83
Monumento a D. Pedro II.....	83-84
Herma ao General Labatut.....	85-86
Manuel da Nóbrega e a Índia.....	87

Algumas peças menores em esculturas.....	88-89
Bustos da Faculdade de Medicina – UFBA.....	89-90
Irmãos Pereira.....	90
Júlio David.....	90-92
Relógio de São Pedro.....	92-93
Herma de Castro Alves (Ilhéus).....	93
5. Conclusões.....	94-95
6. Quadro das obras de Pasquale.....	96-98
7. Quadro comparativo das obras de Pasquale.....	99-105
8. Referências bibliográficas.....	106-112
9. Fotos.....	114-218

1. Introdução

O objeto de estudo desta pesquisa é a obra do artista italiano Pasquale De Chirico (1873-1943) em escultura, limitando-se aqui à sua produção dentro do espaço urbano de Salvador, especialmente os seus monumentos públicos, que podem ser encontrados nos vários logradouros públicos da cidade. Esta pesquisa se justifica pela necessidade de se levantar uma análise das obras do artista, pois não há obras publicadas sobre ele, que abordem sua contribuição para a história da cidade de Salvador e, também, sua importância como precursor de uma geração de artistas escultores na Escola de Belas Artes, onde ensinou de 1918 a 1932, analisando também seu papel junto à Escola e sobre como o seu trabalho como escultor e artista se uniu à sua vida acadêmica. A pesquisa enfatizou uma análise formal considerando o conteúdo da época em que o artista viveu, ainda sob as influências do nacionalismo do século XIX, assim como o que este determinou em seu trabalho,

Para a construção deste texto, houve a necessidade de obter informações através das fontes primárias, com levantamento de fontes documentais em artigos, livros, dissertações, teses, normas, relatórios, enciclopédias e dicionários, arquivos públicos e municipais, gravação de entrevistas com familiares e indivíduos ligados ao artista, assim como com professores e funcionários da FAMED – Faculdade de Medicina da UFBA. Também foi importante a consulta a As fontes secundárias, também utilizadas para enriquecer as informações aqui contidas, como *abstracts* e resumos, índices, diretórios, bibliografias, catálogos, bancos e bases de dados, sites de buscas como o Google (WWW.google.com.br) e o Yahoo (WWW.yahoo.com.br); fontes secundárias – *abstract* ou resumos, índices, diretórios, bibliografias, catálogos, bancos e bases de dados, guias; apesar de tais informações serem restritas. Os dados assim obtidos foram fundamentais para a construção do texto em questão e justifica extremamente a importância desta pesquisa, pois não se encontra uma publicação especificamente sobre Pasquale ou seu trabalho em escultura.

Houve necessidade de deslocamento para a obtenção de imagens em Ilhéus, mas a família do artista, na pessoa de Bartolo Sarnelli, neto de Pasquale, cedeu imagens para esta pesquisa, como o caso do monumento a Misael Tavares, em Ilhéus e a pesquisa bibliográfica permitiu o acesso a imagens dos trabalhos fora de Salvador, como no caso da herma de Castro Alves, obtida através de um livro existente no Instituto Histórico e Geográfico da Bahia em artigo de

Pedro Celestino, “*A Bahia e seus monumentos*”¹. Temos registro de obras do artista em São Paulo, em São João da Boa Vista, assim como em Venosa, sul da Itália, mas a autora preferiu restringir a pesquisa ao trabalho de Pasquale na Bahia, principalmente em Salvador.

O presente texto compreende o conjunto da escultura de Pasquale, analisando-a do ponto de vista formal, técnico e iconográfico em uma ampla abordagem destes trabalhos ainda pouco estudados, incluindo sua complexa relação com a cidade e o espaço público. Analisamos o estilo histórico do período em que o artista viveu e produziu na Bahia, a partir de como o contexto da época determinou as características principais da escultura. As influências do Neoclássico, do Romantismo e do *Art Nouveau* são consideradas a partir da França e Itália, notadamente sob as reformas de Haussmann, na segunda metade do século XIX, a relação destes aspectos com o levantamento de monumentos públicos.

A escultura é analisada lembrando que, na Bahia, esta foi influenciada pela arte francesa e italiana, representada aqui por esta grande reforma de Haussmann em Paris (1853-1869) e pelo trabalho em escultura trazido por Pasquale. A importância de Pasquale para a cidade de Salvador, bem como seu legado para a memória nacional e local e a sua relevância para a sociedade baiana são colocados sob o aspecto do nacionalismo e da arte oficial ligada ao Estado, que foi usada para preservar a memória dos heróis da independência, as figuras da sociedade local ou nacional da cultura, da política e das artes. A memória da cidade se engrandece na perspectiva da produção de Pasquale, situando-se no contexto das esculturas do século XIX (WITTKOWER, 1989, p. 243) em passagem deste para o século XX, especificamente entre os anos de 1893-1943, período em que o artista viveu no Brasil. A época de Seabra, especificamente no seu segundo governo (1920-1924) e a importância de suas transformações para a história da Bahia no período são fatores relevantes nesta análise aqui proposta. O Governador, desejoso em remodelar a cidade, abre vias e promove a criação de praças e novos espaços (FILHO, A. M. S., 2005, p. 85).

A formação da identidade nacional e da cultura brasileira como um aspecto fundamental da produção de Pasquale faz de seus monumentos parte da vida e sociedade baianas, constituindo elementos da própria estrutura e tecido urbanos, principalmente a parcela pública de sua obra em praças, cemitérios e outros logradouros públicos. A Bahia entre o século XIX e o XX, 1893-1943, focalizando principalmente os anos de 1903-1943, período em que Pasquale viveu no Estado – após morar 10 anos em São Paulo, dado que chegou ao Brasil quando contava

¹ CELESTINO, Pedro Celestino. *A Bahia e seus monumentos*. In *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, 1933, p. 75-205

com 20 anos de idade conforme seu próprio neto Bartolo Sarnelli relata, então no ano de 1893 – é então analisada colocando como se caracterizou esta época e a arte desse período sob os aspectos do contexto social, político e econômico. Quando reconhecemos que a passagem de um período histórico a outro não tem uma determinação rígida de datas, temos que um novo estilo pode surgir enquanto outro ainda perdura e podemos observar que as influências de um estilo histórico se fazem sentir nas mentalidades, na arte, nos aspectos sociais e econômicos que insistem em se manter mesmo após determinada característica de uma época (BARATA, 1983, p. 379). Foi o que aconteceu com o Neoclassicismo e o Romantismo, dois estilos que se manifestaram no Brasil não de forma excludente, temos o Romântico acontecendo com vários aspectos neoclássicos persistentes nas artes e mentalidades (BARATA, 1983, p. 379-381). A frieza, rigidez, calma contemplativa e equilíbrio do Neoclassicismo ainda se fazem presentes em vários aspectos da vida brasileira. Na Bahia, em particular, temos o neoclássico na arquitetura, nas artes plásticas em geral – pintura e escultura – enquanto o movimento romântico já tinha inúmeros adeptos e a poesia de Castro Alves exaltava os valores românticos do novo século.

Analisamos o espaço físico e como este determinou o desenvolvimento da cidade, juntamente com a compreensão das características do neoclássico e do romantismo vigentes na passagem dos dois séculos em que acontecem estes movimentos, considerando o fato de que o mundo Moderno não é designado por um conceito como acontece com o Renascimento, por exemplo. A modernidade começa com a revolução industrial, simbolizada pela invenção da máquina a vapor, e a política, que nasce sob a bandeira da Democracia na América e França (JANSON, 1989, p. 570). Tanto a industrialização quanto a democracia continuam como metas de todos os Continentes, podemos citar também a revolução dos transportes, que alterou profundamente a concepção e o espaço físico das cidades; assim como os outros produtos da civilização moderna ocidental, transformadora da cultura, que vai dos alimentos e do vestuário, até à arte ou a literatura, estendendo-se a toda a humanidade. Estes fenômenos estão estreitamente ligados e tendem a ser vistos como aspectos de um único processo, com efeitos mais extensivos que qualquer outro desde a Revolução Neolítica. Entretanto, estas duas revoluções não são idênticas, quanto mais tentamos definir uma conexão e encontrar raízes históricas, mais nos parece paradoxal esta relação (JANSON, 1989, p. 571).

A história dos movimentos Neoclássico e Romântico abrange cerca de um século, indo de 1750 a 1850. Foram por muito tempo tido como opostos, mas parecem hoje tão interdependentes que poderia haver uma denominação comum aos dois, se esta existisse. A

questão é que os dois termos estão assentados em tipos diferentes de classificação. Se o Neoclassicismo é um ressurgimento da arte da antiguidade clássica mais coerente que os primeiros classicismos, o Romantismo não se refere a um movimento específico, mas revela mais uma atitude de espírito que pode se mostrar sob vários aspectos, sendo um conceito mais lato e, portanto, mais difícil de definir (JANSON, 1989, p. 574).

O século XVIII, rico em contradições, apresenta uma atitude que oscila entre o racionalismo e o anti-racionalismo, seu classicismo é difícil de ser definido, por admitir interpretações sociológicas e ser apoiado por um lado pela aristocracia e por outro pela classe média, evoluindo no sentido artístico da burguesia revolucionária. Apesar de tender para o conservantismo e adequado à representação das ideologias autoritárias, observamos por outro lado que o barroco sensualista e exuberante expressou o ponto de vista da aristocracia melhor que o sóbrio e realista classicismo (HAUSER, 1972, p. 781). A classe média prefere mais a arte clássica que a arte imaginativa e caprichosa da aristocracia, seu naturalismo se mantém, geralmente, dentro de limites relativamente estreitos. Naturalidade e disciplina formal são quase a mesma coisa, só no classicismo da aristocracia o princípio burguês da ordem se transforma em uma estreita conformidade com normas rígidas (HAUSER, 1972, p. 782). Em 1750, estabelece-se uma tendência: temos os elementos progressivos da sociedade que se manifestam contra a orientação geral, no sentido de um ideal artístico que novamente acusa um caráter racional e classicista (HAUSER, 1972, p. 786), mais individualista, mais íntima, a transformação é levada adiante em parte pela aristocracia liberal, em parte pela classe média superior (HAUSER, 1973, p. 786). Nas palavras de A. Hauser:

“Nunca a redução das formas, a linha reta, e o que é tectonicamente significativo, foram mais consistentemente levados a tais extremos; nunca se dera tão forte relevo ao típico e ao normativo. Jamais qualquer estilo possuía a iniludível claridade deste (sic) classicismo, porque nenhum como este tinha dado o seu caráter estritamente programático, a sua agressiva deliberação de destruir o rococó.” (HAUSER, 1972, p. 786).

O classicismo representa mais um ponto de vista burguês que uma tendência expansiva naturalista (HAUSENSTEIN, 1913, cit. In HAUSER, 1972, p. 782). O objetivo classicista é então uma defesa contra a corrente das emoções, dissimulando o vulgar e exageradamente natural (HAUSER, 1972, p. 785), este novo classicismo dirige-se contra a frivolidade e falta

de simplicidade intelectual do rococó, embora ambos se inspirem na mesma concepção burguesa de vida (HAUSER, 1972, p. 793).

A Revolução e a forma como prepara o Romantismo pode ser vista na relação de Napoleão com a arte (HAUSER, 1972, p. 171). A burguesia consolida-se como público de obras de arte, temos então que o racionalismo dá vazão a uma nova paixão, a própria *tragédie classique* não é criação dos humanistas cultos, mas do teatro vivo e comum (HAUSER, 1972, p. 783). Essa classe média revolucionária é que vai levar adiante as transformações do estilo artístico vigente (HAUSER, 1972, P. 783).

O Romantismo vem interligado ao liberalismo e a reação. O Romantismo como movimento da classe média coloca-se aqui, como movimento onde há uma postura ambivalente em relação às artes, a dissolução da forma e a maneira como o romantismo aconteceu no continente europeu, na Alemanha e Inglaterra, revelam as origens de uma atitude tipicamente idealista e burguesa, o liberalismo do século XIX identifica o romantismo com a restauração e reação (HAUSER, 1972, p. 817). Assim, podemos colocar o romantismo como movimento da classe média.

A Modernidade, que nasceu durante a Revolução Americana de 1776 e a Revolução Francesa de 1789, foi precedida por uma revolução do pensamento que começara meio século antes. Foi anunciada pelos pensadores do Iluminismo na Inglaterra e na França – Hume, Voltaire, Rousseau e outros – os quais proclamavam que toda atividade humana deveria ser dirigida pela razão, objetivando o bem comum, mais que pela tradição e autoridade estabelecida. Esta atitude racionalista, nas artes, economia e política voltou-se contra o Barroco-Rococó dominante, enfeitado e aristocrático. Na segunda metade do XVIII, o apelo da volta à razão, natureza e moralidade na arte se caracterizou pelo retorno aos antigos. Em 1775, o historiador de arte alemão Winckelmann publicou um famoso tratado pregando a imitação da “simplicidade nobre e grandeza calma” dos gregos e o primeiro grande monumento do novo estilo é construído em Paris, o Panteão (1758). O que diferencia este Neoclassicismo frio e preciso dos outros anteriores é menos a aparência externa e mais a sua motivação. Em vez de apenas afirmar a autoridade superior dos antigos, exigia que se fosse mais racional e, portanto, mais “natural” que o Barroco (JANSON, 1996, p. 303).

O termo romantismo vem dos *romances*, do francês *romanes*, latim *romanicus*, ant. “narração verdadeira ou falsa, escrita em prosa ou verso na linguagem que precedeu a moderna língua francesa, em França” (AULETE, 1968, p. 3573) histórias de aventuras medievais, tais como as lendas do rei Artur ou do Santo Graal, tão em moda nos fins do século XVIII, e assim

chamado por serem escritos em língua *romântica*, do francês *romantique*, próprio de romance (AULETE, 1968, p. 3575) e não em latim. O interesse pelo passado gótico, desprezado por longo tempo, era sinal de uma reação contra a ordem social e a religião vigente ou qualquer outro valor consagrado, atitude que nasceu do forte desejo de emoções novas. Toda experiência, real ou imaginária, era válida, desde que suficientemente intensa (JANSON, 1989, p. 574).

O propósito declarado dos românticos era, entretanto, derrubar os artifícios que estavam no caminho do “regresso à natureza”, Natureza esta desmedida, selvagem e variável, sublime ou pitoresca. Se o homem se comportasse de forma “natural”, dando vazão às suas tendências, o mal desapareceria e a sua felicidade seria perfeita. Em nome da Natureza “... os Românticos adoraram a liberdade, o poder, o amor e a violência, os Gregos, a Idade Média, numa palavra, tudo o que lhes inspirava entusiasmo” (JANSON, 1989, p. 574). A verdade, no entanto, é que adoraram a emoção pela emoção. Em seu extremo, tal atitude só pode se exprimir pela ação direta e não através da arte, sendo uma motivação tanto para atos vis como nobres. Assim, nenhum artista poderia ser totalmente romântico, pois a criação de uma obra de arte exige certo desprendimento lúcido e autodomínio. O que Wordsworth, poeta romântico, disse sobre a poesia de 1878, que seria “emoção recordada na tranqüilidade” (JANSON, 1989, p. 575) aplica-se também às artes plásticas.

Para imprimir a esta fugidia experiência uma forma permanente, o artista romântico precisava de um estilo. Mas como estava em constante revolta contra a ordem estabelecida não pode recorrer ao estilo em voga de seu tempo, devendo recuar a um passado ao qual se sintia ligado por uma “afinidade eletiva”, outro conceito romântico – *einfihlung*, que pode ser interpretado literalmente como “introdução ao sentimento”, “simpatia simbólica”, “comunicação fisiopsicológica” e, entre nós, ser traduzido como “empatia” (FUSCO, 1983, p. 13). O princípio de empatia traz em si: 1. o caráter orgânico, válido como ponto de encontro entre sujeito e objeto na expressão artística; 2. uma componente respeitante à abstração, impelindo o homem para o rigor, a objetividade das formas regulares; 3. o simbolismo, a expressão pessoal traz um “algo mais” que é próprio da natureza do símbolo, como algo que está em lugar de outra coisa. Esta é a razão de o Romantismo contribuir para reviver não apenas um estilo, mas um número significativamente ilimitado de estilos. Realmente, estes *revivals* – o redescobrimento e utilização de formas recusadas até então ou não muito apreciadas – tornaram-se um princípio estilístico, no caso o *estilo* do romantismo nas artes plásticas e, de certa forma, na literatura e na música. Se o estilo se define como tal ao longo de um

determinado período e de acordo com padrões e o fazer próprios a uma época embora se delineiem estilos individuais, então temos que estes dois estilos na verdade podem ser colocados como parte de um processo que ocorre nas artes e acontecem em tempos não estanques e separados (BARILLI, 1995, p. 145), mas temos o Romantismo acontecendo sob a influência neoclássica (BARATA, 1983, p. 379). O Brasil do século XIX era uma civilização basicamente agrário-escravocrata e comercial retardatária, onde a corte estimulava a arte cosmopolita de contato com a Europa, mas quase como coleção ou decoração interior. O arcaísmo das realidades sob a cultura é importante fato da vida e do movimento artístico no Brasil, sob tal aspecto, esta característica do século XIX brasileiro prossegue no século XX, o que confirma a fragilidade das convenções cronológicas na separação de acontecimentos e seus ciclos (BARATA, 1983, p. 3 81) dentro deste contexto. O Neoclassicismo é apenas um aspecto do Romantismo e desempenhou, até aproximadamente 1800, um papel mais importante que os *revivals* românticos (JANSON, 1989, p. 575).

O desenvolvimento da escultura, o qual deve ser citado para completar a referência ao Romantismo, segue o caminho da pintura, mas com menos ousadia. A característica por excelência da escultura, que é sua realidade sólida e tridimensional (ou sua qualidade de *ídolo*) não se encaixava no temperamento romântico. Os impulsos rebeldes e individualistas do romantismo podiam ter expressão em esboços toscos e em pequena escala, mas dificilmente puderam sobreviver ao trabalhoso processo de transferir o esboço para um monumento acabado e permanente, o Neoclassicismo na escultura romântica voltou à emotividade e teatralidade do Barroco e a arte do retrato foi o melhor campo de trabalho para a escultura neoclássica (JANSON, 1989, p. 608-612).

Temos então este quadro das tendências românticas com influências neoclássicas inspirando as artes plásticas e a escultura na passagem do século XIX para o século XX. Entre 1893 e 1943, período que cobre o tempo em que Pasquale De Chirico vive no Brasil, traz uma escultura de bases italianas, mas com influências francesas, a escultura funciona como marco visual nas vias e nas praças, desempenhando um papel fundamental (GIEDION, 1972, p. 662-699). Os monumentos públicos são parte deste delineamento esboçado aqui na arte e escultura baianas, assim como toda a produção em escultura do grande artista italiano. Assim, identificamos como Pasquale representa uma transformação entre sujeito e objeto na cidade. Se no período medieval esta surge como molde do sítio, a cidade de Haussmann liberta-se do lugar, transpondo a geomorfologia pelas grandes visuais dos eixos. Os monumentos deixam de ser somente suportes de uma leitura e passam a representar a história sígnica da urbe. Esta

relação da cidade com os monumentos talvez nos coloque em frente ao porquê da cidade moderna não se estruturar em torno de pontos de referência, de forma que a obra de arte possa se fazer na cidade e torne os espaços arcabouço da escultura.

2. A Bahia dos séculos XIX-XX (1893-1943)

2.1. Antecedentes

È em meio a este contexto do Neoclassicismo e Romantismo, como dois movimentos cujas influências ainda perduram durante o século XX, que devemos pensar o Brasil dos fins do século XIX até início do XX. O país passa por importantes transformações sociais, econômicas e urbanas que determinam o início de século XX. (As primeiras décadas do século XX ainda carregam influências do XIX nas Artes, notadamente o Neoclassicismo e o Academicismo, que só serão realmente superados a partir da Semana de Arte Moderna de 22 (BARATA, 1983, p. 379-381).

As cidades brasileiras passam por transformações *à la* Haussmann², quando são abertas grandes avenidas que abrem perspectivas dentro do tecido urbano, destacando determinadas construções e praças como os *boulevares* de Paris (BENEVOLO, 1981, p. 138-139), o que mostra a influência da cultura francesa no Brasil.

È na segunda metade do XIX que se ampliam a construção de monumentos históricos nas cidades, muitas vezes caindo no lugar comum, a fim de louvar a grandeza do Estado (WITTKOWER, 1989, p. 243). São abertas grandes avenidas que abrem perspectivas dentro do tecido urbano, destacando determinadas construções e/ou Praças imitando os *boulevares* de Paris. O termo tem origem na palavra alemã *Bollwerk* - baluarte, literalmente passeio sobre uma cidade fortificada (GIEDION, 1973, p. 680). Tais boulevares eram caminhos trazidos como jardins para o *promener* (passeio) e não, como os boulevares de Haussmann, destinados a construir artérias para o tráfego pesado. Nenhuma novidade urbanística foi tão imitada e

² Prefeito executor do projeto de reforma de Paris é o barão Haussmann prefeito do Sena de 1853-1869. Habitado a não misturar os objetivos técnicos e administrativos, “Haussmann estabelece o protótipo do urbanista como operador especializado, que declina qualquer responsabilidade sobre opções de preconceito, e portanto, na prática, do urbanista disponível para a nova classe dirigente.” (BENEVOLO, 1981, p. 139).

copiada nos anos seguintes como esta sistematização de praças com núcleos verdes situados em lugares centrais do tráfego (GIEDION, 1973, p. 680). A impressão de Robison de Paris e seus novos bulevares em 1869, no momento culminante de seu esplendor, é traduzida nas seguintes palavras: “Se não já o é, Paris se encontra em vias de ser a mais vivaz, a mais airosa e a mais bela entre as cidades; e sua beleza é devida em grande parte a seus jardins e a seu arborizado.” (GIEDION, 1973, p. 681).

As praças com seus jardins e estas grandes avenidas cercadas por árvores foram introduzidas e imitadas em toda parte (GIEDION, 1973, p. 681). Em 17 anos, unindo a tenacidade à sua ampla visão das coisas, Haussmann criou a grande cidade do Oitocentos. As ruas são retilíneas, um elemento típico do Barroco, deixa de existir uma preocupação apenas com o bidimensional passando a se ter com o tridimensional. Os grandes *boulevares* construídos são complementados por outro elemento típico do barroco, os recintos especiais. A figura do rei normalmente está no centro da praça, o que remete ao urbanismo renascentista e barroco, onde vemos este elemento nesse eixo de simetria, que faz toda a perspectiva. As plantas das praças, em geral, vão ter um desenho regular, as outras praças são construídas dentro de um cenário medieval, com o parcelamento bem típico deste período, lotes parcelados e todos bem juntos. A estátua do rei, no centro, forma um jardim bem geométrico. A separação dos jardins é feita por gradil que distingue o que é praça do que é espaço de circulação de pedestre. Algumas destas praças parisienses são mais abertas, com visão para o infinito em grandes perspectivas, chegando a ela temos o fechamento da perspectiva, no sentido contrário, saindo dela, temos a abertura para o infinito. O grande objetivo é a formação de uma cidade como obra de arte, é esta a estética haussmanianna. (BENEVOLO, 1981, p. 138-140); (GIEDION, 1973, p. 662-669).

Grande referência na construção da cidade, em toda rua que se chega nesta a ópera se destaca. Vários teatros vão ser criados e diversos autores trabalham com esta reforma de Haussmann como um barroco tardio, pois usa os mesmos elementos que Sixto V usou. Existe uma intenção de retomada do centro de Paris, de expulsar essa “classe perigosa” (BENEVOLO, 1981, p. 138-140); (GIEDION, 1973, p. 662-669) limpar o centro da cidade dos mendigos e desempregados e dar este centro à burguesia, à elite. O marco zero é o grande cruzamento de Paris. Abrem-se teatros, símbolos da burguesia, cria-se um sistema de estações de trem. A ópera é um ponto importante, de qualquer rua que se está aproximando vê-se o Teatro da Ópera de Paris (GIEDION, 1973, p. 677), um processo repetido e encontrado em outros lugares. Grande A Avenida da Ópera foi um importante marco, sem ela a circulação do

tráfego hoje seria impossível em Paris (GIEDION, 1973, p. 677). No Brasil, o Teatro Amazonas é inspirado na Ópera de Paris, assim como o Municipal do Rio de Janeiro e o Municipal de São Paulo, são obras que constroem um arcabouço em relação à cidade. Os monumentos possuem, então, lugar de importância axial no Urbanismo de Haussmann e, também, este papel é representado freqüentemente pela arquitetura monumental, a exemplo da ópera de Paris conforme observado por Giedion.

A reforma de Salvador segue o mesmo esquema da do Rio de Janeiro. O período de Seabra, uma referência a Paris, tem uma arquitetura bem eclética, era preciso dar direção. A cidade segue no sentido Atlântico, então é decidida a abertura de uma grande avenida nos moldes haussmannianos, resguardadas as suas dimensões locais e as condições topográficas.

Estas linhas gerais das reformas haussmannianas são fundamentais para o entendimento das transformações urbanísticas em Salvador, no período de fins do século XIX para início do XX, especificamente no período compreendido entre 1893-1903. Paris é este objeto de desejo, a importância de Paris para a cidade brasileira vem desde o século XIX, com a vinda da família imperial para o Brasil. Já no Rio de Janeiro busca-se chegar a um embelezamento da cidade, esta influência francesa é encontrada em festas e costumes, o próprio D. Pedro II é um apaixonado pela cultura francesa. A mudança da capital para o Rio, onde a Missão artística francesa já tinha chegado em 1816 e estabelecidos os rumos neoclassicistas nas artes, e nota-se no Rio a mesma vontade que Paris tinha de ser a principal capital européia, havia uma necessidade de mudança de imagem, fazendo do Rio a imagem da capital por excelência.

2.2.A cidade de Salvador e sua evolução

Américo Vespúcio, ao dar o nome de São Salvador da Bahia de Todos os Santos à baía que fora descoberta, intencionava apenas homenagear o dia de Todos os Santos de 1503 e agradecer a Cristo pela boa travessia e a descoberta de um porto onde pudesse descansar e reabastecer-se de água. A Bahia recebe então diferentes denominações até o fim do século XIX, ao todo sete denominações, resultantes de combinações das oito palavras contidas no nome de batismo: São Salvador, Salvador, Salvador da Bahia, Bahia, Bahia de Todos os Santos e, enfim, São Salvador da Bahia de Todos os Santos. As administrações simplificaram e chamam a cidade agora de Salvador (MATTOSO, 1992, p. 41).

Se antes a cidade “era uma vitrine das riquezas e misérias de um interior mal conhecido” (MATTOSO, 1992, p. 41), no XIX, Salvador vai se definindo como uma cidade em expansão onde novos e atraentes espaços vão surgindo, praças, jardins, ruas, avenidas são abertas, espaços verdes e lugares de passeio surgem em meio a esta cidade que necessita mais e mais de novos espaços para o cidadão comum.

O impacto da cidade de Salvador sobre o estrangeiro pode ser notado nas palavras da própria Kátia Mattoso, ao falar da cidade: ela comenta como se apresentou aos seus olhos a cidade e a população de Salvador, esta “gritava sua decadência”, “faltavam à cidade prédios modernos e imponentes, os bondes circulavam por ruas e avenidas estreitas, onde poucos automóveis se viam; os ricos e remediados haviam emigrado para bairros mais arejados” (MATTOSO, 1992, p. 10), assim como ressalta a marcante influência africana, presente nas mestiçagens e cultura local (MATTOSO, 1992, p. 10).

O governo do Príncipe D. João é transferido para o Brasil em 1807, em nove de novembro de 1907 saía o Príncipe do rio Tejo, com a proteção de navios ingleses, em esquadra composta de 15 navios trazendo os membros do governo, a Rainha D. Maria I, a Princesa D. Carlota Joaquina, os pequenos príncipes e princesas, nobres e funcionários burocráticos (TAVARES, 1974, p. 163-164). A transferência da corte para o Brasil em 1816 impulsiona os elementos classicistas, o estilo neoclássico inicia-se então no Brasil, expandindo seu gosto dentro do novo estilo ou chegando a ele (BARATA, 1983, p. 382); na Bahia temos um exemplo e Neoclássico, ainda em época anterior à Missão Artística Francesa, a Associação Comercial da Bahia, com influência do Neoclassicismo inglês e conservado até hoje (BARATA, 1983, p. 382).

Quando reconhecemos a importância de Salvador nos séculos passados, considerando sua ligação com Portugal, temos que o século XIX, de onde parte nossa análise, é um período dinâmico, vivo que cria uma nova sociedade, graças ao progresso demográfico, ao aumento e cessação do tráfico de escravos e às mudanças econômicas, com a decadência da cultura e economia açucareira e a ascensão da burguesia, juntamente com o progresso das técnicas. Nos dez anos posteriores à abertura dos portos às nações amigas e à transferência da sede do império colonial para portugueses para o Rio de Janeiro, Salvador,

“grande centro de exportação de açúcar, fumo, algodão, couros e madeiras de lei, e de importação de escravos africanos e produtos manufaturados europeus, cresceu

como cidade, desenvolvendo-se para além do Carmo (Santo Antônio e Soledade) e além de São Bento (Piedade, São Pedro e Corredor da Vitória)". (TAVARES, 1974, p. 166).

O testemunho de Salvador por viajantes estrangeiros pode ser exemplificado por Maximiliano de Wied-Neuwied e Karl Friederich Von Martius. O primeiro visitou Salvador em 1816, quando esta era governada por D. Marcos de Noronha e Brito, oitavo Conde dos Arcos, observou diversas reformas urbanas, inclusive o alargamento do caminho de subida, o qual originou a secular Ladeira da Montanha (TAVARES, 1974, p. 166). Von Martius esteve em Salvador pouco antes de Maximiliano e registrou a existência de uma cidade ativa e colorida de comércio variado, lojas sortidas “de fazendas inglesas, chapéus, cutelaria, artigos franceses de modas, linhos alemães, ferragens, produtos de Nuremberg e tecidos de algodão grosseiros” (in TAVARES, 1976, p. 167). Não deixou de reparar na sujeira das ruas e becos do bairro da Praia e elogiou o Passeio Público e valorizou a biblioteca que o Conde fundara, na antiga igreja dos jesuítas com a colaboração de Francisco Agostinho e Alexandre Gomes Ferrão. Para Martius, “é o mais notável edifício da Cidade Alta” (TAVARES, 1972, p. 267).

Pelos testemunhos destes viajantes, da *Thomas Lindley*, (Narrativa de uma viagem ao Brasil) a Maria Graham, podemos acompanhar as modificações no traçado urbano da cidade de Salvador e destacar sua destacada atuação como grande praça de comércio com a Inglaterra, ainda mais depois da concessão em 1808, do tratado de comércio com a Inglaterra, em 1810, que trouxe as casas comerciais francesas.

Visando o desenvolvimento comercial da cidade, o Governador D. Marcos de Noronha e Brito procurou adaptar Salvador à sua nova condição, daí construir o prédio da Associação Comercial e as melhorias nas ruas e ladeiras, como observa Tavares (TAVARES, 1974, p. 167). Embora perdurasse a condição de colônia, a qual era motivo da existência de grupos de patriotas que aspiravam separar Brasil de Portugal, ou ao menos criar um governo autônomo com o Poder Executivo equivalente ao de Portugal. Em 16 de dezembro de 1815 o Brasil é elevado à condição de reino, temos em 6 de março de 1817 a revolução no Recife, em 1821 ocorre o movimento constitucionalista de 1821.

Embora Barata considere o século XIX, em geral, no nosso país, como marcado por uma situação política e econômica oriunda das deficiências da época colonial e dependente que

condicionavam e limitavam a criação artística (BARATA, 1983, p. 379)³; temos que neste século Salvador tinha um papel importante como entreposto comercial e ponto de convergência metrópole – colônia. Apesar das aparências, perdurava sempre a condição de colônia do Brasil, o que motivava patriotas que aspiravam ver o Brasil separado de Portugal. As diferenças entre os séculos XIX e XX passam por questões como os levantes populares, as mudanças de regime e governos, as epidemias, guerras, secas que acompanham, explicam ou suscitam uma evolução lenta, porém profunda, “transformando a orgulhosa capital dos Senhores de Engenho dos anos de 1800 na vaidosa cidade dos Negociantes dos anos de 1900.” (MATTOSO, 1992, p. 02). Mudança que para ser explicada quando colocamos a urbe em um contexto geográfico e social e na vida cotidiana de uma cidade que pulsa viva e onde habitam homens vivos. Os arquivos constituem, para isso, preciosas fontes para o estudo das mentalidades e estruturas da sociedade. Salvador permanece no século XIX “como mercado, feira, porto, lugar de troca para populações vindas de todos os horizontes.” (MATTOSO, 1992, p. 02). A importância do Estado da Bahia se faz notar já nos primeiros anos do século XIX, quando a Bahia é a segunda capital portuguesa em importância das Américas coloniais. O crescimento da cidade do Salvador é fruto de três fatores: O sítio abrigado em uma baía segura, larga e profunda, o Recôncavo que abraça a cidade da qual nasce e que faz viver. O espaço urbano da cidade se define então com relação ao sítio e localização (MATTOSO, 1992, p. 115-118), Salvador cresce e se expande e, já no século XIX, ruas, praças e jardins vão se definindo e tomando forma em vários locais da cidade (MATTOSO, 1992, p. 181-176).

A cidade de Salvador se descortina ao europeu do século XIX “como uma cidade imponente e notável” (MATTOSO, 1992, p. 435). Durante o século XIX, a população da cidade de Salvador triplicou: em 1800 era de 50.000 habitantes, passando para 129.000 em 1872 e para 144.000 em 1890 (MATTOSO, 1992, p. 112). Tal aumento não foi motivado apenas pelo crescimento vegetativo da população, nas palavras de Kátia Queiróz Mattoso: “... essa afluência de população reflete-se na paisagem urbana de Salvador pelo alargamento de seu quadro urbano, com a intensa ocupação dos bairros de Nazaré, do Barbalho e, em menor grau, da Vitória.” (MATTOSO, 1992, p. 112).

³ BARATA, Mário. A arte no século XIX: do neoclassicismo e ecletismo até o romantismo. In ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

Já no século XX, de 1900 a 1930, a população da Bahia cresceu em quase dois milhões, aumentando para 3.902.861 hb. (TAVARES, 1974, p. 227). Considerando que o censo de 1920 encontrou em todo o Brasil uma população de 30.655.605 hb, podemos verificar que a Bahia representava 10% da população brasileira. Esta população tinha crescido mais pela natalidade que pela imigração, a qual foi pequena, desde que realizada e procurada. Entre 1916-1930, que teve a maior e mais significativa imigração estrangeira para o Brasil,

“o número de imigrantes entrados no porto de Salvador foi de apenas 2.172, enquanto a população baiana aumentava em 838.946 hb. Em 1930, toda a população estrangeira domiciliada na Bahia era de 13.000 indivíduos, sendo os portugueses os mais numerosos, seguidos dos espanhóis, italianos, alemães, franceses e sírios.” (TAVARES, 1974, p. 227-228).

Salvador conserva, então, os limites que a cidade possuía no século anterior, mas todos os caminhos convergiam para “os dois centros mais antigos: o bairro da Sé, no topo da escarpa, e o de Conceição da Praia, a paróquia comercial, à beira-mar (MATTOSO, 1992, p. 436).

Era junto ao mar que as atividades ligadas ao comércio eram exercidas em um espaço estreito limitado por duas construções religiosas ao sul, a basílica da Nossa Senhora da Conceição, erguida no chamado bairro “da Preguiça”, e ao norte, onde a ligação entre a cidade alta e a baixa tem uma ladeira menos íngreme, a Igreja de Nossa Senhora do Pilar (MATTOSO, 1992, p. 436).

Os observadores se impressionavam com o conjunto arquitetônico e com o labirinto de ruelas tortuosas que desciam do pé da escarpa e cortavam a longa rua longitudinal. Posteriormente, novas superfícies foram conquistadas ao mar e ruas paralelas à primeira desafogaram um espaço que, entretanto, continuou repleto (MATTOSO, 1992, p. 437).

No século XIX, este é o aspecto que a cidade assume aos olhos do viajante europeu, que se impressionava com o aspecto geral da cidade. Até cerca de 1890, as ruas e caminhos de Salvador conservaram-se tal como Vilhena os descreveram no início do século, sendo que a única via pública construída entre a cidade alta e a baixa foi a Ladeira da Montanha, larga, espaçosa e não muito íngreme e que foi aberta à circulação em 1878, facilitando a ligação entre a cidade de cima e o porto (MATTOSO, 1992, p. 439).

As paróquias já eram importantes desde o início do século, “eram bairros residenciais arejados por jardins e praças, onde se erguiam muitos edifícios públicos, conventos e igrejas e também mercados. Fontes e poços se espalhavam por toda parte, nessa cidade onde a água

doce está sempre ao alcance de quem se dá ao trabalho de cavar um pouco.” (MATTOSO, 1992, p. 440).

A existência de esculturas que ocuparam espaços públicos pode ser observada no mundo ocidental desde a Antiguidade. Com os desdobramentos da Revolução Francesa, o Neoclássico – como uma arte que representava o poder e a arte oficial – juntamente com o romantismo e seus movimentos nacionalistas, glorificaram alguns personagens ou fatos da história, transformando-os em heróis, ídolos ou referências internacionais, regionais ou nacionais. Tais personagens e fatos cívicos foram alvo de homenagens públicas, materializados em esculturas ou sob a forma de monumentos, passando a ocupar espaços urbanos importantes (FLEXOR, 2006, p. 01), como no caso de Salvador. A ideologia nacionalista e as modificações urbanas conseqüentes do avanço tecnológico fizeram com que as esculturas realizassem “verdadeira peregrinação pela cidade” (FLEXOR, 2006, p. 01), como podemos ver na escultura do “Manoel da Nóbrega e a Índia”, inaugurado antes na Praça da Sé em 12/03/1943 e reinaugurado em frente à Igreja da Ajuda em 27/10/1999. As esculturas são deslocadas nas cidades quando elas não estruturam o arcabouço do entorno, assim se a relação entre os passantes e a grande cidade são frutos de uma geometria polimórfica e menos estruturante, podemos dizer que talvez a arte em pequena escala não estruture cidades e, então, descaracterizam-se o propósito inicial das homenagens, o que não vale para os monumentos de grandes dimensões. Outros monumentos sofrem modificações, geralmente em função das mudanças de logradouros em que estavam ou estão inseridos.

Primeiramente, procuramos esclarecer o que levou uma geração a promover todos os esforços para homenagear pessoas, fatos e levantar os monumentos em escultura. Na cidade de Salvador, eles foram erguidos especialmente entre 1815 e 1932, vejamos as palavras de Pedro Celestino da Silva ilustrando, na primeira metade do século XX, este fenômeno:

“perpetuar no bronze e no mármore, os acontecimentos de relevância, apontar às gerações porvindouras, como exemplo, os feitos dos homens que se tornaram distintos, é um dever que se impõe, a título de gloria, às nações que elles engrandeceram e ilustraram em vida, a historia serena e imutavel, regista sempre com desvanecimento essas justas homenagens por um dos meios mais adequados de sangrar a memória dos bons cidadãos. É o fim dos monumentos, obras de arte que a civilização emprega para illustrar uma época ou glorificar um nome. Os tempos antigos e os modernos ‘não divergem neste ponto; se, na antiguidade, levantavam-se estatuas aos grandes guerreiros, a civilização moderna segue a mesma pratica,

homenageando os seus beneméritos (...) porque a cultura de um povo se afere, neste caso, pelo numero de seus monumentos.

Observa eminente pensador que, na divina arte das estatuaria se vão buscar os recursos para a celebração das glórias nacionaes, porque é a estatua que põe em contacto com o povo os antepassados que o dignificaram, e que desperta, cercando-a de um halo de benção e flores, a avocação dos seus triumphos nas paginas scientificas, nas letras, na guerra e nas lutas pela liberdade (...) As estatuas, são como relíquias, entregues ao julgamento dos posteros pela gratidão nacional, Portanto, os monumentos, nas praças públicas das cidades civilizadas, attestam a cultura moral de um povo e perene reconhecimento a seus benfeitores, e ao mesmo tempo servem de estímulo ás gerações do presente e do futuro.”⁴

Como herança da arte da corte napoleônica da França, que refletia o neoclassicismo, os monumentos aos heróis e vultos nacionais substituem as figuras despersonalizadas que figuram em praças e jardins depois do Renascimento na Europa e na maior parte do mundo ocidental. As contradições, impulsos explícitos, emoções, e a racionalidade que constituem a complexidade do novo século (LEVEY, 1998, p. 119) já são expressas no XVIII por Diderot, que no Salão de 1765 declarou-se a favor da escultura, consciente dos monumentos da Antiguidade que haviam restado: “Ce sont les ouvrages de sculpture qui transmettent à la posterité le progrès des beaux-arts chez une nation.”⁵, O que em uma tradução livre seria “Estas são as obras de escultura que transmitem para a posteridade o progresso das belas-artes em uma nação.” Neste ponto a arte é vista como capaz de possuir um propósito moral, em um caminho já aberto para surgir David de Michelangelo (LEVEY, 1998, p. 119). O culto do grande homem continua em um século onde os grandes homens são os de talentos nas artes. São monumentos que heroicizam ou celebram o heroísmo são parte de um movimento que se inicia então no XVIII de se abandonar o excesso e exuberância do Barroco para uma arte mais formalista, clara, regular e contemplativa, o que culminará adiante na emotividade e expressividade do Romantismo (LEVEY, 1998, cap. 133-156).

A construção de monumentos públicos, que conhece um incremento no século XIX, segue sempre a preocupação de louvar a grandeza do estado e da nação. Tais tipos de manifestação

⁴ SILVA, Pedro Celestino da. In FLEXOR, Maria Helena Ochi. **A escultura e o espaço urbano de Salvador**. Artigo publicado em <[http:// www.artecidade.com.br](http://www.artecidade.com.br)> por ocasião da realização do Seminário. Acessado em 20/05/2006.

⁵ Diderot Salons, II, p. 224. Cit. in LEVEY, 1998, P. 119.

artística procuram eternizar no mármore, pedra ou bronze figuras da história, da sociedade, do panteão nacional do país ou cidade em que estão, homenageando estas importantes figuras (FLEXOR, 2006, p. 01-02); (WITTKOWER, 1989, p. 243). Este movimento em direção desta arte oficial, ligada ao poder e ao gosto da elite pode ser acompanhado conforme se desenvolve a crescente urbanização das cidades neste século, com a expansão do capitalismo que já começara no XVIII com a Revolução Industrial na Inglaterra. Um monumento, como é colocado em artigo de Pedro Celestino na Revista do IGH, “immortalizar, pois, o nome e as obras desses heróis não é somente honrar a memória das cousas do passado, é também assegurar a continuidade do passado no futuro.” (SILVA, 1933, p. 76).

As estátuas seriam relíquias entregues ao julgamento das gerações posteriores pela gratidão nacional, é um assunto que interessa à história, sejam quais forem, grandes ou pequenos, bem ou mal acabados, “constituem, sem dúvida, o patrimônio herdado e cada um na proporção de seu valor, ou de sua história, concorre, como órgãos da tradição, para perpetuá-lo, ligando assim o passado ao presente.” (SILVA, 1933, p. 77)

Os monumentos nas praças públicas das áreas civilizadas atestariam a cultura moral de um povo e o perene reconhecimento aos seus benfeitores, estimulando também as gerações do presente e do futuro (SILVA, 1933, p. 77)

É em meio a este contexto que devemos pensar o Brasil dos fins do século XIX até início do XX. O país passa por importantes transformações sociais, econômicas e urbanas que determinam o início de século XX. As primeiras décadas do século XX ainda carregam influências do XIX nas Artes, notadamente o Neoclassicismo e o Academicismo, que só serão realmente superados a partir da Semana de Arte Moderna de 22 (BARATA, 1983, p. 379-381). Neste contexto, chega em Salvador o escultor Pasquale, em 1903, segundo seu neto Bartolo Sarnelli. A apropriação de temas, personalidades e heróis nacionais, presentes em suas esculturas, não as diferem essencialmente das obras européias. A escultura de De Chirico expressa a busca de uma iconografia e simbologia de uma nação em busca de construção identitária, aproximando-se de seus componentes étnicos estruturais, de forma que as figuras nacionais retratadas pelo escultor demonstra uma preocupação do artista em salientar valores da identidade nacional em uma escultura ainda tradicional, utilizando-se no entanto de signos nacionais em caráter etnológico, mestiços e negros, bem como o uso de produtos da terra tropical, como motivos ornamentais com folhas de palmeiras, frutos como o café e o guaraná. Vemos também de brasileiro em Pasquale a apropriação de temas nacionais da Bahia ou do Brasil. Podemos citar: o próprio monumento ao Castro Alves, grande poeta baiano, a herma

ao General Labatut, herói da Independência da Bahia, o Visconde de Cayru, que promoveu a abertura dos portos brasileiros às nações amigas, ou o Barão do Rio Branco, outro grande estadista brasileiro, que foi, ao mesmo tempo, político, professor, jornalista, diplomata, historiador e biógrafo⁶.

2.3. A escultura baiana nos anos de 1893-1943

Pasquale vem ao Brasil em 1893, chegando em Salvador em 1903, quando os primeiros anos do século XX ainda carregam influências do XIX. A escultura conforme os padrões do século XIX é uma marca constante em De Chirico, mas alguns trabalhos seus trazem também influências do Romantismo. Assim, temos em seus trabalhos o Romantismo e o Neoclássico, dois movimentos de épocas distintas, um do XVIII e outro do XIX, respectivamente.

A cidade de Salvador, tendo o seu desenho de origem em forma de cidadela, murada e fortificada, teve dificuldade em criar espaços abertos e deixar estes em perspectiva com prevalência axial da arquitetura monumental. As esculturas desempenham este caráter através da substituição da geometria euclidiana para a criação de uma linha imaginária entre a mão de Castro Alves e o bolso do Barão do Rio Branco, como atesta a curiosa anedota acerca dos dois monumentos, segundo a qual Castro Alves a estender sua mão no ar, estaria pedindo esmola ao Barão do Rio Branco, que põe a mão no bolso para retirar o dinheiro.

Como é colocado por Kátia Queirós (MATTOSO, 1978. p. 181), já no século XIX as ruas, passeios, parques e jardins de Salvador eram considerados os mais belos do país, as calçadas largas, alinhadas e mais limpas do que as ruas e praças da beira mar. Neste século a cidade passa por melhorias, ruas são pavimentadas, os logradouros públicos são locais onde a população passa diariamente, como afirma Kátia Queirós Mattoso:

“Praças, largos e campos onde a população cruzava diariamente quer seja em simples passeios, ou por necessidade de comprar ou vender mercadorias. Pois além de simples pontos de reunião, vários desses logradouros eram pontos de mercado.” (MATTOSO, 1973, p. 186).

⁶ Disponível in WWW.biblio.com. Acessado em 15/09/08.

Este clima de mudanças prossegue nas primeiras décadas do século XX, principalmente por ocasião das reformas empreendidas pelo governo J. J. Seabra⁷, quando por ocasião de seu segundo governo. Pasquale De Chirico viveu no Brasil de 1893 até as primeiras décadas do século XX, quando há uma preocupação de se criar monumentos às figuras nacionais com a expansão da cidade, inclusive considerando as reformas do governo de J.J. Seabra. Quando assume o governo em 1912, Seabra iniciou várias obras públicas, muitas demolições alargaram as ruas estreitas e escuras da cidade colonial (FILHO, A., 2005, p. 85) e tais mudanças criaram novos monumentos, além de batizar ruas e avenidas com datas e homenagens a nomes do panteão cívico (FILHO, A., 2005, p. 85). A importância de Seabra nestes acontecimentos pode ser notada na inauguração da estátua de Castro Alves, em 1923, quando ele se faz presente no local e recita um poema de Castro Alves (FILHO, A. , 2005, p. 85).

Argan coloca a própria cidade como uma obra de arte (ARGAN, 1998). Citando Lewis Mumford, ele diz que “a cidade favorece a arte, é a própria arte.”⁸. Assim, a cidade é vista como um produto artístico em si mesma, a cidade ideal remete à Renascença, como uma obra concebida, uma obra única de arte, criada por um único artista (ARGAN, 1998). Este caráter de cidade como obra de arte, a idéia de uma cidade ideal ou o que deva ser uma cidade ideal nortearam também as reformas já referidas. Neste contexto, deve se entender o crescimento da cidade de Salvador – e a conseqüente criação e inauguração de seus monumentos públicos, especificamente os de Pasquale – como partes de um mesmo conjunto, ou seja, a cidade cresce e com ela cresceram as encomendas de Pasquale, as oportunidades de criação artística, a cidade se define como um corpo extremamente elaborado e complexo e em seus espaços os monumentos estão inseridos de maneira que são parte da vida urbana, são arte pública, como um “ninho” em meio à confusa e agitada vida da cidade, usando as palavras de Bachelard (BACHELARD, 1993, p. 103-116).

Desta forma, sob a luz de todos estes aspectos levantados até aqui, a arte dos fins do século XIX para as primeiras décadas do século XX tem um conjunto de características que se define por um contexto social, político e econômico em que as influências do século XIX,

⁷ José Joaquim Seabra foi duas vezes Governador da Bahia, nos períodos 29.3.1912 a 28.3.1.916 e 29.3,1920 a 28.3,1924. Seabra nasceu na Bahia a 21.8.1855. Ministro da Justiça no Governo Rodrigues Alves, Ministro da Viação no Governo Hermes da Fonseca, Senador Federal pela Bahia, Deputado baiano à Constituinte, teve a seu crédito a criação da imprensa, Oficial e do Tribunal de Contas, urbanizou e inaugurou a Av. Sete de Setembro - com o então Prefeito Júlio Brandão em 07/09/1.915 - construiu a Escola Normal de Feira de Santana. No segundo governo, realizou grandes obras de embelezamento na Capital.

⁸ Cit. In ARAN, G. C. 1998, p. 73.

especialmente o Neoclássico (embora perdurem também alguns aspectos do Romantismo) se fazem presentes.

O conjunto da obra de Pasquale pode ser considerado, assim, como uma produção típica feita para uma cidade que precisava se expandir em um sentido de urbanização crescente (SANTOS, 1975, p. 19-35, 107-111), (MATTOSO, 1992, p. 181-171). Assim, monumentos públicos são erguidos em honra do Estado que precisava ser louvado e homenageado, eternizando em pedra ou mármore figuras de sua história (WITTKOWER, 1998, p. 243). Este hábito surge no século XIX, quando os movimentos nacionalistas entram em cena juntamente com o enaltecimento das expressões mais individualistas trazidas pelo capitalismo, também mais exacerbados a partir deste século como se vê no crescimento mais e mais acelerado das cidades e a importância que a dimensão urbana ganha para o burguês e o operário, juntos as figuras principais deste modo de produção (HAUSER, 1977, p. xx).

Assim, o período em que Pasquale viveu, as características do século XIX, a passagem deste para o XX, as influências de um século para outro e transformações desta passagem são aspectos incorporados à questão da arte produzida em fins do século XIX e início do XX. O espaço público, as transformações urbanas com o crescimento acelerado das cidades, a criação de monumentos para esta cidade que se expande e necessita cultuar sua história e seus personagens importantes colocam em que medida ocorrem estas transformações e quais as relações deste tipo de criação artística – os monumentos públicos – com o espaço, a cidade e o observador. Analisamos na pesquisa como as configurações de uma arte criada para um determinado local, espaço ou lugar é determinada pelas relações com esse espaço e como um lugar se coloca como um nicho, em uma relação espaço-temporal que envolve o público, o observador, o objeto e sua inserção no local, no lugar ou talvez no não-lugar, em um *locus* que re-significa a criação artística, pontos urbanos que funcionam como locais de descanso para os olhos, de contemplação. Kevin Lynch (LYNCH, 1981, p. 9-10) dizia que a cidade é para ser contemplada, observada, fruída com o olhar, ela pede a participação ativa do olhar que observa, analisa e interpreta esta escultura em meio ao espaço multidiversificado do tecido urbano, o que nos coloca a questão do monumento público como parte dos panoramas de uma cidade.

A sociedade dos fins do século XIX e início do XX é marcada por uma influência notadamente neoclássica, o estilo se faz presente na arte acadêmica, da arquitetura e também na escultura (BARATA, 1983, p. 379-402). Temos então dois estilos que marcam a obra de Pasquale De Chirico, embora sejam claramente percebidos os aspectos neoclássicos da sua

obra, como as linhas equilibradas e a expressão fria e serena das figuras, a utilização de temas históricos, nacionais, a representação de alegorias em seus monumentos, de idéias como a liberdade, o comércio, a indústria, o nacionalismo sempre colocado na postura solene das figuras, na forma da representação, no tratamento formal e iconográfico das esculturas e da técnica utilizada, e a predominância do retrato, enquanto também apresenta características românticas como a emotividade e teatralidade, onde o estilo neoclássico é adaptado com novas finalidades (JANSON, 1996, p. 312-313).

Determinar uma análise da obra de Pasquale, que compreende desenhos, esculturas, arte cemiterial, monumentos públicos significa considerar qual o estilo predominante do período em que o artista italiano viveu no Brasil, especialmente na Bahia, onde estão a maior parte de suas obras, assim como a mentalidade do período e as transformações urbanas e artísticas da passagem do século XIX ao XX, um período de transição onde a cinestesia proporcionada pela velocidade e o automóvel une-se à escala da relação entre sujeito e lugar, onde os monumentos nesta última fase podem agora serem vistos por distâncias maiores, o que se relaciona ao pedestre e passante e ao *flâneur* de Baudelaire. Estas modificações que surgem trazem dinamismo, renovação e um novo vigor às metrópoles, dando início a toda a pluralidade e grande diversificação do mundo pós-moderno.

3. Pasquale De Chirico e sua relação com a urbanização soteropolitana

Aqui abordamos algumas questões referentes aos monumentos públicos de Pasquale e suas relações sógnicas com o social, considerando que a compreensão de um monumento como signo expressa determinadas formas de percepção espacial, além de analisar a inserção destas obras no cenário urbano, participando da vida ativa da cidade através de inter-relações entre escultura, espaço e representação simbólica da imagem. Neste sentido, o texto expõe como o espaço pode incorporar uma dimensão simbólica, como a apropriação de um espaço cria uma leitura multidimensional, plural e rica em abordagens, proporcionando um outro olhar sobre o ambiente físico. Os monumentos públicos são analisados a partir de uma questão espacial, considerando o aspecto formal, conceitual e comparativo dos diferentes espaços, as diferentes formas de apropriação, leituras e das relações arte e espaço, a partir do contexto próprio de

cada lugar. Apresentamos aqui, também, a relação do monumento urbano com a percepção espacial, analisando a representação simbólica da imagem.

Ao indagar como a cidade pode ser percebida como um grande fato artístico podemos considerar que esta é arte, transmite arte, vive como arte a se construir no tempo e espaço. Os monumentos públicos de Pasquale estão relacionados ao espaço urbano e à vida que pulsa na cidade de Salvador, o que nos leva à ligação do dinamismo das metrópoles com a criação artística, a fim de perceber como estes tipos de trabalhos são inseridos no corpo da cidade e de que forma se relacionam à arquitetura e urbanismo. Desenvolver-se-á sobre a forma urbana e o elemento-forma e a construção do aspecto físico de uma cidade no sentido de entender como esta definição formal, temporal e conceitual interfere na leitura da cidade, situando o monumento público nestas inter-relações.

A cidade pode ser concebida como uma grande obra de arte em espaço aberto, crescendo para diferentes direções e assumindo um aspecto multiforme e multifuncional. A multiplicidade e diversidade da vida urbana espelham-se na organização deste tecido urbanístico e arquitetônico e determinam a leitura de paisagens e panoramas característicos do dinamismo de uma grande metrópole, afirmou Lynch (LYNCH, 1980, p. 10). A complexidade do tecido urbano é um fato que deve ser corretamente analisado e compreendido em sua realidade antes de entendermos o que seja a existência de monumentos ou sua significação para um determinado espaço dentro da cidade. Argan já colocava a cidade como obra de arte e fato artístico (ARGAN, 1993, p. 73), o que é de suma importância como ponto de partida para nossas análises. A cidade, como um grande corpo não só material e orgânico, mas social, institucional e simbólico, pede uma profunda e cuidadosa observação de suas partes e nossa participação ativa dentro de sua vida intensa e diversificada. Assim, a beleza da vista de um simples passeio pelas ruas e aspectos da cidade pode ser entendida aqui lembrando que a paisagem urbana pode ser vista como um objeto a ser contemplado e apreciado (LYNCH, 1980, p. 10) e como símbolo da organização de um poder. Percorrer as vias da cidade, os diversos espaços urbanos, ruas, vielas, praças, pode ser um exercício pleno que ativa a percepção, preenche os sentidos amplia a noção espaço-temporal de seus habitantes.

A imagem das cidades e a possibilidade de mudança e a importância desta é considerável para o trabalho de urbanistas e artistas, pois o conjunto complexo de que são formadas as torna um todo ora coeso, ora de partes independentes, ora uma confusão de signos, símbolos, formas ou cores. A cidade é uma construção no espaço e este seu construir no tempo desenvolve-se à maneira de uma teia ou encadeamento de fatos, indivíduos, objetos e funções. Se a paisagem

urbana é para ser lembrada e observada e a forma visual da cidade é um problema que se faz sentir desde o século XIX e cresce mais ainda no século XX, dar forma visual a ela constitui um problema especial de *design*. Contemplar cidades é, assim, um exercício particularmente agradável por mais comum que um panorama seja (LYNCH, 1980, p.10). Historicamente, a imagem da cidade está unida à forma de poder, como o castelo, a catedral, as muralhas, as avenidas.

Argan nos coloca ainda o papel do urbanismo e arquitetura na elaboração da forma de uma cidade (ARGAN 1993, p. 79). Aqui estabelecemos um importante ponto, no caso, a de que estes dois aspectos são como que essenciais para sua existência, não só material, mas como obra de arte que é. O que nos coloca frente a uma questão fundamental, no caso o papel de urbanistas e arquitetos para dar forma à cidade, assim como o artista, que no momento encontra-se aliado dos grupos de trabalho que desenham as cidades. Como o urbanista ou o arquiteto, o artista pode ter uma importância significativa para a constituição da aparência e forma da cidade (LYNCH, 1980, p. 9-10); (ARGAN, 1993, p. 74-75). Os diferentes ambientes transformados pelo homem são expressões de diferentes povos que usam seus sentidos conforme sua própria triagem e filtragem de dados sensoriais, pois cada povo habita um mundo sensorial diferente e capta a realidade de acordo com sua cultura (HALL, 2005, p. 03) Os filtros sensoriais determinados por uma cultura são totalmente diferentes da experiência percebida através de outro conjunto, o que nos coloca frente a diversas possibilidades de interpretação da cidade e seus panoramas ou diferentes modelos perceptivos segundo o padrão cultural ou história pessoal de cada um (HALL, 2005, p. 03). Estas diferenças de leitura também estão relacionadas à cidade que, antes um produto artístico, se coloca hoje como um produto industrial, um conceito que se delineia mais claramente quando, com a superação da estética idealista, a obra de arte não mais é expressão do artista individual, mas uma soma de componentes não necessariamente centrados em uma pessoa ou época (ARGAN, 1993, p. 73).

O caráter intrínseco da cidade lembra o da linguagem, conforma Saussure (cit. in ARGAN, 1993, p. 73), representando uma escritura. Ela é intrinsecamente artística, a concepção de arte como expressão da personalidade vem da Renascença, quando se afirma a possibilidade de uma cidade ideal, concebida como obra de arte única, por um artista. Como produto artístico, a cidade é intrinsecamente artística, colocando-se aqui como cidade real, que é uma obra de arte que sofreu, ao longo da existência, modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações e mesmo verdadeiras crises destrutivas. A cidade real reflete dificuldades de se

fazer arte e mostra como sua existência pede uma participação ativa do observador, que em sua contemplação dos panoramas urbanos segue em busca dos diversos elementos da forma, do dinamismo urbano ou de um local para descanso (LYNCH, 1980, p. 10). A cidade ideal permanece sempre como modelo e módulo disponível que podem ser modificados na medida, mas não na substância.

As cidades históricas e as modernas, pré-industriais e industriais ou pós-industriais têm esta não continuidade que é fruto exatamente da relação qualidade e quantidade, pois o desenho da cidade ideal implica que o valor de qualidade permanece praticamente imutável com a alteração da quantidade. Esta problemática está na base de toda a urbanística ocidental. A ruptura de continuidade ou impossibilidade de desenvolvimentos gera a concentração da historicidade no núcleo antigo, negando o moderno e colocando-o como não histórico ou mesmo anti-histórico (ARGAN, 1993, p. 77-79). A arte entra, então, como ponto conciliador entre espaço e memória, observando aí o reconhecimento da importância de se ter uma consciência da verdadeira forma, realidade e necessidade de se dar forma visual às cidades, de se estabelecer fontes de desenvolvimento sobre a forma urbana, analisando o elemento-forma em sua extensão e seu significativo papel na criação e existência de um espaço, a construção do aspecto físico de uma cidade no sentido de como esta definição formal, temporal e conceitual interfere na leitura da cidade. O monumento público entra aqui como parte inseparável do espaço que ocupa. Sua encomenda é a cidade, o ambiente urbano, a confusão de tempos, informações, imagens, cores e sons. A cidade em sua especificidade real ou ideal é um aspecto fundamental que deve ser colocado para uma interpretação totalizante do esquema urbano que compreenda um monumento captado como símbolo e reinterpretado em sua dimensão simbólica e ideal, mas também em sua concretude fundamental e relação espacial com o espaço que o envolve e estabelecendo interconexões com o local, a cidade, o observador e a população que vive e recebe este lugar como um “nicho” (BACHELARD, 1993, p. 103-116), como um local de acolhimento, de introspecção. Um espaço pode se tornar tal que o corpo pode se amoldar a este espaço, como se tomasse forma deste. O bem-estar nos devolve à primitividade do refúgio, remete ao abrigo, a um local de recolhimento e retiro, de fechar-se sobre si mesmo e recolher-se a um canto (BACHELARD, 1993, p. 104). Um monumento pode ser uma importante parte do conjunto caótico de uma cidade, colocando-se como uma referência imagética e concreta para os seus habitantes.

A cidade como modelo de forma ou a cidade ideal representa conceitos e valores que devem ser considerados quanto aos problemas de fazer arte e as circunstâncias do mundo. O devir da

cidade não segue um plano ou ordem, sua forma resulta de um processo. Colocando-se aqui a cidade e a construção, o fator “em construção” é que vai determinando a forma urbana (ARGAN, 1993, p. 75). Embora a cidade não seja apenas produto de técnicas de construção, o progresso das técnicas urbanas ocorre por invenções sucessivas, um processo mental semelhante ao da arte. A cidade se faz também no tempo, é uma realidade construída temporalmente. A cidade histórica, assim, não se congela no tempo, desenvolve-se segundo um processo de avaliação e seleção, mas o informalismo das cidades está mais ligado ao fato de que a cidade teria todas as formas que pode assumir na experiência de seus habitantes. As diferentes artes formam a cidade, não existindo apenas uma arte urbana, mas uma arte popular, camponesa ou rural, em circunstâncias e em premissas completamente diversas, pois diferentes sociedades têm colocações sobre qualidade e quantidade e essa relação abrange a dimensão do indivíduo com todos e indivíduo-sociedade, em uma necessidade de intervir na cidade avaliando a situação objetiva e presente da cidade. O valor histórico dos monumentos e das partes antigas da cidade nos põe a indagar como situar o antigo e o moderno e como um pode funcionar sem o outro, como escolher ou avaliar o que deve ser preservado (ARGAN, 1993, p. 77). A crise e morte da arte mostram a crise e morte da própria cidade, se a sociedade reconhece o valor da cidade como instituição, observamos aqui o valor institucional da cidade e a relação centro histórico e periferias. A cidade em seu conjunto deve ter substância histórica, sua urbanística global deve estar embasada em uma filosofia de intervenção urbana que contempla uma intervenção global, incorporando uma visão histórica que abarca tanto a sua parte histórica como a moderna, o antigo e o novo. A cidade como arte deve estar em sua totalidade como fato artístico e como coisa construída no tempo e espaço, uma grande forma construída e que se põe como uma complexa estrutura de redes, influências, conexões, interdependências, criando um corpo multidiversificado e multifuncional que engloba também os monumentos públicos.

Aqui, podemos nos perguntar o que seria arte pública e o que caracteriza uma obra de arte como arte pública. A cidade é o cenário da arte pública, ela é o campo de excelência da existência, razão e permanência de um monumento, sendo um conjunto do novo e do antigo. A preservação ou não da cidade histórica determina, como um sistema de comunicação visual, que mesmo a cidade mais moderna pode ser um museu (ARGAN, 1993, p. 81). Esta articulação funcional do tecido urbano na diversidade de organização e níveis, assim como o desenvolvimento da realidade histórica da cidade são pontos que precisam ser considerados na análise do fato urbano. As cidades antigas trazem o valor da memória, a presença do

passado tem importância para as pessoas justamente por serem antigas. Como transitar do presente para o futuro, como lidar com o passado histórico da cidade? A cidade e sua realidade complexa exigem um estudo multidisciplinar, seus diferentes tempos são parte de sua história, é o entrelaçamento destes tempos que resultam na cidade (ARGAN, 1993, p. 83). A realidade histórica da arte é precisa e incontrovertível, mas o conceito de arte se realiza na cidade. O estudo da cidade como estudo da arte e a pesquisa do historiador de arte são questões que devem abarcar todos os elementos vitais da cidade, sob pena de se elaborar uma análise superficial e pouco consistente do fenômeno artístico. A cidade é arte, não só temos artes em museus ou galerias e exposições coletivas, mas precisamos ver a própria cidade como produto artístico, como arte ela mesma, viva, pulsante e dinâmica no espaço e no tempo. Sob estes aspectos levantados até aqui, temos que o espaço público recebe a arte de maneira particularmente participativa, acolhendo a população da cidade como um nicho preenchido com significações e interpretações principalmente relações sócio-culturais com o social. O monumento se coloca como símbolo para os observadores e transeuntes, que o recebem e o lêem como um marco e o colocam como um importante ponto de referência espaço-temporal e identitário.

3.1. Cultura urbana e a escultura de Pasquale

3.1.1. A Cidade e os monumentos públicos

A definição do que seja a cidade traz implícita a noção de espaço construído a se elaborar e se fazer no tempo. O monumento público insere-se aqui como uma manifestação artística que tem como pano de fundo e parte essencial para sua existência a cidade, este corpo mutável, contraditório, multifacetado e complexo. Esses dois elementos, cidade e monumento público estão inter-relacionados de maneira que a compreensão do papel de um monumento público, sua significação e a apropriação que a população faz de sua imagem, considerando a representação do monumento como elemento essencial de orientação, um marco para localizar-se em meio à trama urbana e um símbolo que pode compreender uma função fundamental para os habitantes e moradores do lugar (LYNCH, 1981, p. 90-95) A cidade e os

monumentos são como que pontos de conexão para uma percepção mais ampla da cidade. Aqui devemos nos indagar sobre a arte e seu papel para a vida urbana e qual o papel do artista que trabalha com a arte pública, pois lembremos que a interação do dinamismo urbano com a realidade do monumento, ligado à especificidade de um lugar e um local, torna-o um “ninho” na acepção de Bachelard (BACHELARD, 1993, p. 103-116). Um local que representa uma série de lembranças, idéias, imagens que variam de indivíduo a indivíduo, mas mantêm uma característica comum de símbolo-imagem-orientação, sendo mesmo um canto de recolhimento contemplativo em meio à agitação característica das metrópoles.

Um ponto a ressaltar é a questão do monumento e as incongruências que surgem em seu entorno, em uma contradição antigo/novo que está também ligada à memória e história. A memória histórica e a trama das cidades são aspectos fundamentais para o entendimento do que seja uma determinada cidade (CANCLINI, 2006, p. 292-299), o monumento e os diferentes estilos históricos entram aqui no sentido de que qualquer monumento está ligado ao seu tempo, à arte e sociedade de sua época, existindo dentro de um contexto social, político e econômico. Se a vida urbana atual transgride a compartimentalização de atividades e funções, então temos aqui um lado importante da cidade pós-moderna, que é a ultrapassagem de fronteiras, nações e culturas, a hibridização cultural, para usar um termo muito bem colocado por Nestor Canclini (CANCLINI, 2006, p. XXVII-XXX) faz da cidade um pólo de convergência de idéias, conceitos, funções e ações as mais diversas. Quando analisamos o monumento e sua relação com a dinâmica da cidade, o diálogo com as contradições coloca os monumentos abertos à dinâmica urbana (CANCLINI, 2006, p. 290-302) E deixa-nos a indagação do que pode interferir na leitura do monumento ou na sua existência. Como obras com que o poder público consagra as pessoas e acontecimentos fundadores do Estado, eles podem, em alguns casos, parecer mesmo completamente fora de sentido, dado que são criados para registrar, marcar ou salientar determinado fato ou aspecto histórico que, ao longo do tempo, mistura-se a novas imagens e funções, novas construções, novo panorama do local em que está (CANCLINI, 2006, p. 290-302), alterando totalmente a leitura da representação. Assim, o monumento pode assumir diferentes significados ao longo do tempo, o discurso histórico se altera, os simbolismos são ampliados, metamorfoseados e adaptados às novas condições da cidade.

Como a publicidade e a identidade histórica participam da leitura do monumento no espaço. A necessidade de se expressar como a sociedade se move não é suficientemente explicada pelos monumentos, eles parecem mostrar o hiato Estado/povo e história/presente. O que colocamos

como cultura urbana, as noções de culto, popular e massivo são fundamentais para entender o monumento em seu contexto. A cultura como algo ligado a um território e uma história é colocada em dúvida pela desarticulação do urbano, pois o conjunto de obras e mensagens no espaço urbano que estruturavam visualmente as cidades e possibilitavam uma leitura já não têm tanta eficácia. Os monumentos, a publicidade e as políticas interagem em redes heterogêneas à organização da memória e ordem visual, elas não se misturam, mas as classificações de culto e popular se desvanecem, vemos fronteiras de campos e áreas diferentes que se interpenetram (CANCLINI, 2006, p. XXVII) e criam uma nova estrutura cultural.

Mas o que seriam monumentos públicos? Podemos definir como monumentos “las estatuas, columnas, fuentes, pirámides, placas, coronas, inscripciones y en general, todos los objetos que estuvieren colocados o se colocaren para perpetuar memoria en campos, calles, plazas y paseos o lugares públicos.”⁹ Como colocou um entrevistado para o texto referido, “una estatua es una recordacion a la comunidad que un hombre dio el ejemplo para que otras generaciones aprendan de el. Es un motivador que estimula la curiosidad y entusiasmo de las nuevas generaciones en la medida de que estas se encuentran en un contexto de respeto público que es brindada por las autoridades de la nacion.”¹⁰

Se uma das características da nova arte pública, como colocou Michael Brenson (BRENSON, 1999, p. 17) é ser moldada de forma decisiva “pelas circunstâncias e condições de cada lugar específico”, cabe-nos então questionar como um lugar determina um monumento, de que maneira este é determinado pelo local em que se insere. Se for importante respeitar as condições específicas de cada bairro, cidade e país, o mesmo se pode dizer com relação ao poder de mercado, que muitas vezes ajuda a formar os pressupostos sobre arte que levam indivíduos sem dinheiro e poder a se envolver com arte e artistas. Porque pessoas que vivem em partes degradadas das cidades permitem que artistas se envolvam em suas vidas cotidianas? (BRENSON, 1999, p. 18)

O monumento é um aspecto da arte pública que, em todo lugar, parece ter perdido sua viabilidade. A escultura modernista trazia a necessidade de conciliar artista e trabalhador, a vida da arte e a vida das pessoas incrustada em si. Alguns artistas tentaram propor monumentos que se envolvessem na vida social e contribuíssem de forma concreta para o

⁹ (in http://www.icarito.cl/medio/articulo/0,0,38035857_0_212619549_1,00.htm)

¹⁰ Entrevista realizada com Alfredo Moreno Hernández, em 20/11/2006.

futuro da sociedade, como o Monumento à Terceira Internacional de Tatlin (BRENSON, 1999, p. 20), como bem colocou Brenson. É difícil imaginar um tipo de escultura que possa representar a classe trabalhadora e falar pelo artista e pelo “povo” se vivemos em um mundo em que quase ninguém sabe o que seja *artista* ou *povo*. Então o papel da sociedade ou comunidade local para a leitura de uma arte pública nos lembra que, se os artistas devem ser capazes de trabalhar com as comunidades, longe do poder institucional do mundo da arte, as ligações deveriam ser estabelecidas em um nível muito diferente. A colaboração, a comunidade e o público tornaram-se cruciais na arte pública, o que nos coloca frente a uma questão de como os monumentos são recebidos pelo público, como a população acolhe estes trabalhos no ambiente urbano.

3.1.2. Relações sógnicas dos monumentos com o social e a população

Entendido em seu conceito, o signo compreende duas idéias – uma é a idéia da coisa que representa, e outra, a idéia da coisa representada – e a natureza do signo consiste em excitar a segunda pela primeira (Nöth, 1995b: p.43). Em síntese, Peirce considera que o signo é aquilo que, sob determinado aspecto, representa alguma coisa para alguém, criando em sua mente um signo equivalente. Já a noção de símbolo se define como algo que representa ou substitui outra coisa (AURELIO, 1980, p. 1301). Nem todo signo é símbolo, mas todo símbolo é um signo, ao qual foi atribuído um valor. A escrita, por exemplo, é um conjunto de signos que contêm uma mensagem, esta é a função essencial do signo: transmitir uma mensagem.

Compreender a colocação de um monumento urbano como signo ou símbolo é fundamental para estabelecer suas relações com o social e com a percepção do monumento como imagem. Se um monumento é visto como um símbolo pelo observador, considerando-se a maneira como a sociedade o interpreta e qual a forma que ele assume no imaginário coletivo, pois é a *imagem* que ele assume para os habitantes da cidade que expressa e define sua importância para o social. Se visto como *signo*, compreendemos como o monumento se coloca para um observador como idéia da representação de alguma coisa. Tomando como exemplo um determinado monumento, como o monumento a Castro Alves, em Salvador (Fotos. 072-079), podemos associar uma série de idéias à imagem do poeta, ao seu gesto, às alegorias que representam motivos de seus versos, a liberdade e a escravidão (ver Figs. 073-076), as três

estátuas menores, também em bronze, representam o movimento abolicionista. A Praça Castro Alves, onde ele está localizado, é um importante ponto de referência para a cidade, tendo um sentido de orientação e localização. Ela está, de certa forma, associada às idéias de liberdade de expressão, conceito tão cultivado no Romantismo, o monumento representa o poeta Castro Alves em bronze, com seu gesto clama à ação, parece clamar para que o cidadão se coloque contra a escravidão, ao mesmo tempo manifesta o protesto contra a injustiça e leva o olhar para a contemplação do local em que está, marcando sua presença sobre a parte alta de Salvador de onde pode ser visto o mar, a Cidade Baixa, o panorama desta cidade que se eleva e se põe como fundação, conquista, liberdade. Como símbolo para a cidade e seus habitantes, podemos considerar este monumento um marco para a cidade, carregado de significações e ressonâncias internas. Seu caráter representativo da idéia de liberdade, expressos nas alegorias que cercam a base do monumento (ver Figs. 03 e 04) – e do nacionalismo – o tema da libertação dos escravos, a ação patriótica expressa na figura do poeta e seu gesto solene, em atitude declamatória, com braço direito estendido.

A forma como um monumento público se apropria de um determinado espaço e o ressignifica é, por vezes, fundamental para o entendimento de um espaço. Estes trabalhos determinam o espaço e a arquitetura circundante, tornado-se marcos, verdadeiros pontos de confluência do tecido urbano, como “nós” no panorama geral oferecido pela agitada vida de uma cidade (LYNCH, 1980, p. 90-95), pontos que podem ser um descanso para o olhar que, em vaivém, nos leva constantemente de um objetivo a outro, ou mesmo perturbar nossa visão que, depois de uma extensa monotonia própria à grande parte das metrópoles, depara-se com um objeto que rompe com a homogeneidade do tecido urbano e oferece a contemplação artística, carrega de significado um lugar, transforma este lugar em um local único, prazeroso, pleno de ressonâncias imaginativas, cuja verticalidade rasga o horizonte da baía, formando um corolário e um ponto de encontro imaginário. A imagem constrói um lugar no percepto, a sua retirada seria a destruição deste lugar.

A arte pública pode ser colocada como um conjunto de expressão artística que está fora do sistema institucionalizado, das grandes instituições do mundo da arte, dos circuitos de galerias e museus. Estas obras estão nas ruas, praças e largos, ou até mesmo dentro de construções, edifícios de uso comum, como igrejas e repartições públicas. Embora alguns teóricos afirmem que os monumentos públicos são cada vez menos compreendidos como arte pela população, devido justamente ao caráter oficializante do qual geralmente são revestidos, na verdade deve ser destacado aqui que um monumento está sujeito às influências do tempo, às transformações

históricas e às modificações que qualquer cidade precisa enfrentar. O fluxo de informações, a enxurrada de anúncios publicitários, os novos usos e funções que os espaços urbanos adquirem na passagem do tempo são fatores que acrescentam novos dados e outras significações para a imagem de um monumento público. Imagem esta que compreende o fluxo histórico, as revoluções sociais ou políticas, as modificações do uso de um espaço, a memória e o presente (CACLINI, 2006, p. 290-309). Como partes indissociáveis do corpo da cidade, a partir do momento em que são inseridos em um determinado local, os monumentos são, talvez, um desafio para a definição da arte pública, para o conceito de intervenção artística e para a questão do papel do artista na sociedade.

3.2. A dinâmica entre arte, cidade, espaço e a cultura e arte contemporâneas

3.2.1. O espaço visual da cidade

Quando estabelecemos relações da visualidade com o espaço, estamos considerando a necessidade de construir uma imagem visual da cidade e de colocar este espaço como um campo de experiências visuais, temporais e também artísticas. O espaço que este tecido urbano oferece à visão pode ser uma experiência de fruição e intensa contemplação, o observar cenas, panoramas, cenários coloca o habitante das grandes cidades como um grande *flâneur* a contemplar cenários, ambientes, paisagens construídas e espaços planejados. É neste contexto que estão inseridos os monumentos públicos, entendidos dentro da acepção da arte pública, pois, embora talvez se suponha ter perdido sua viabilidade (BRENSON, 1998, p. 19) são talvez uma tentativa de colaboração artista-público que nos chama à necessidade de o artista talvez trabalhar efetivamente com as comunidades, longe do poder institucional do mundo da arte (BRENSON, 1998, p. 28). Se a cidade em si “é a suprema obra de arte do gênero humano”, (ROCHA, 1998, p. 31) devemos pensá-la como um espaço de realização, de capacidade de satisfazer ou não os interesses do homem, já que o não estar ainda realizado apresenta-se como uma grande esperança desejada (ROCHA, 1998, p. 31).

Neste sentido, cabe dizer que a essência da arte é sua dimensão pública, já que ela como discurso deve versar sobre essas questões entre os homens, (ROCHA, 1998, p. 31) sendo aqui

ensaios sobre esse conhecimento, assumindo uma dimensão histórica como uma experiência sobre nossa existência no universo (ROCHA, 1998, p.31). O destino do homem seria então construir o espaço que habita, a natureza que nos interessa é a do espaço construído, sendo a própria história uma construção (ROCHA, 1998, p. 32). O homem é o que é por produzir arte, como sua suprema obra, a cidade, coloca o homem frente a novas perspectivas, a cidade é então palco das ativas transformações humanas, cenário de guerras e conquistas no passado, mas possibilidade de paz e solidariedade (ROCHA, 1998, p. 32).

A obra de arte, como objeto perfeito e bem supremo do homem (FADDEN, 1998, p. 94), equivaleria em termos de valor à natureza. O agir artístico se faz segundo um projeto, temos então a arte como criação de valores, sendo o papel do artista o de expressar-se ou comunicar-se com os outros. Colocamos aqui como atuar no espaço e transformá-lo em um lugar, reforçando a preservação da memória coletiva, criando uma identidade, permitindo a dignidade a todos, não só a alguns (FADDEN, 1998, p. 95). A importância do simbólico na civilização e o papel desempenhado pelos espaços públicos como facilitadores ou inibidores de sociedades mais justas, não só monumentos, edifícios, representantes da elite e de seu prestígio e poder, mas também das ruas, praças, casarios, arquitetura anônima, mas não de menos qualidade (FADDEN, 1998, p. 95). A arquitetura dos espaços públicos é resultado de condicionantes do programa, o papel do artista está, aqui, em construir elementos de identidade coletiva, valorizando o espaço público, considerando a inserção das artes plásticas no espaço público (FADDEN, 1998, p. 96), como parques, praças ou edifícios públicos ou privados.

A forma como um monumento pode definir a espacialidade, em uma relação visual com seu entorno, é então colocada aqui dentro de uma relação público e privado, juntamente com a reação das pessoas diante da arte pública, o que elas pensam a respeito ou quais são as emoções despertadas pela obra exposta em espaço público (BERGAMIN, 1998, p. 100-101) e todos estes aspectos estão ligados à percepção do espaço físico, que existe devido ao alto desenvolvimento e complexidade da nossa visão.

O sentido da visão foi o último a evoluir e o mais complexo. Como o colocou Edward T. Hall (HALL, 2005, p. 79) Os olhos desempenham muitas funções no ser humano – identificar alimentos, amigos, o estado físico de materiais, orientar-se em todos os terrenos concebíveis, evitando obstáculos e perigos, criar ferramentas, cuidar de si mesmo e de outros, avaliar aparências e colher informações sobre o estado emocional de outros. Analisando a visão como síntese, observamos que uma coisa essencial na construção do entendimento humano é o

reconhecimento de que o homem, em certos momentos críticos, sintetiza a experiência, ou seja, aprende ao tempo que vê (HALL, 2005, p. 80) e isso influencia o que ele vê. Como chave para a percepção, a arte é um valioso instrumento de apreensão e interpretação do mundo, aqui cabe notar o uso que o artista faz de seus sentidos, o que se reveste de um caráter extremamente individual, já que o mundo que percebemos nos é familiar, mas único e não pode ser explicado por nós para os outros (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 16). Embora o mundo seja o que vemos, nas palavras de Merleau-Ponty nós “precisamos aprender a vê-lo” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 16), o que nos coloca frente ao que seja o *ver* ou o *nós*, na clássica relação sujeito-objeto que abarca a complexa rede do mundo visível e, por extensão, o mundo imaginado e construído pelo homem. Se nenhum ambiente é mais elaborado e exemplificado que a cidade, se é vista realmente como a máxima expressão humana, o espaço urbano é palco de acontecimentos, onde os fatos, a história e a sociedade acontecem neste cenário em que a vida humana se faz e se torna inextricavelmente ligada a um espaço construído.

O conceito espacial pode variar conforme a cultura, a sociedade, a concepção temporal e estética de um grupo social. A forma de se apropriar de um determinado espaço ou de se comportar em um espaço público difere de povo a povo, pessoa a pessoa, podendo ser mesmo uma experiência traumática para um estrangeiro frente a costumes muito diversos dos seus, por exemplo (HALL, 2005, p. 161-180, 189-206). A percepção espacial varia conforme a cultura local ou individual, funcionando como um filtro para a apreensão de um mesmo fato, objeto, imagem ou espaço (HALL, 2005, p. 3). Desta forma, um espaço e os elementos que o compõem podem ter significados contraditórios, por vezes estranhos a depender do indivíduo que está em contato com a realidade específica do lugar (HALL, 2005, p.161-206). O elemento próprio de cada local é então associado à cultura individual, do grupo ou da região para formar um todo e uma imagem pessoal, única e que não pode ser repetida.

Neste contexto, cabe-nos indagar qual a imagem que temos de uma cidade, como Salvador, por exemplo. As cidades estariam se tornando iguais? Se afirmativamente, como podemos diferenciar os espaços urbanos, dotá-los de uma identidade própria, uma cor local, torná-los únicos e singulares, dotando seus diferentes elementos de uma *forma*? Dar forma visual às cidades talvez seja uma meta a ser melhor considerada por arquitetos, paisagistas, urbanistas e, também, os artistas, pois como obra de arte maior se fazendo no tempo, a cidade precisa de arte, ela necessita do olhar e intervenção que unicamente o artista, como ser criador, pode dar-lhe. Desta forma, talvez o transeunte ou cidadão comum possam saber como dirigir o olhar

em meio à cidade e como se orientar espacialmente de acordo com que sua percepção pode apreender.

3.2.2. Cidade: uma obra de arte

Aqui abordaremos como se constroem as imagens da cidade ideal e da real, colocando a extensão destes conceitos, o que é real e ideal, suas diferenças e explanando sobre como a cidade ideal pode influenciar ou definir a formação de espaços, vias, praças, marcos urbanos, assim como se dá a questão da relação desta com a cidade real, considerando-se como vive a cidade real e como os monumentos públicos estão inseridos neste espaço ao mesmo tempo real e ideal.

A imagem de uma cidade construída na mente de seus habitantes é parte de uma forma não só concreta, mas também um conjunto de imagens relativamente ordenadas em um plano seqüencial de cenas que podem seguir uma intrincada rede de relações pessoais e sociais, assim como suas relações viárias e estreitas interconexões com as funções urbanas, que são parte de um conjunto multifuncional e multidiversificado de atividades, imagens, panoramas e configurações que originam uma forma única e, às vezes, extremamente especializada em suas funções. Setores específicos da cidade trabalham com questões próprias, cada local possui sua ressonância, sua significação e importância para a população. Sobre o monumento e sua incongruência com os novos elementos que surgiram ao seu entorno, podemos apontar a relação antigo e novo (CANCLINI, 2006, p.292-293) como uma questão: monumento deveria se separar do real? Deve ter o naturalismo da representação para podermos percebê-lo como um objeto à parte, criado e não pertencente à natureza? A severidade das formas do monumento contrasta com a confusa massa de informações diferentes que criam uma intrigante rede de inter-relações muitas vezes extremamente opostas, fragmentadas, contraditórias. O monumento pode ter múltiplos usos e servir a diferentes interpretações por sua população ou transeuntes que percorrem a cidade, o observador que, como um *flâneur*, percorre as vias e encruzilhadas urbanas procurando lugares, espaços, encontros ou em busca de um nicho, um local onde seu olhar inquieto de passagem pelas infinitas cenas urbanas possa repousar. São partes de um complexo rico, o ideal e o real podem se confundir na cidade, a cidade ideal é o que a cidade pode ser, o que ela tem em potencial ou

imaginariamente, mas o real que é a cidade não pode existir sem o ideal: são conceitos que se interpenetram e contêm os germes de uma nova realidade.

O que seria a cidade ideal, em uma base conceitual e teórica? Inúmeros teóricos idealizaram, à sua maneira, uma ou várias cidades ideais (BENEVOLO, 1981). Elas partiriam de um princípio de funcionamento perfeito e harmônico entre suas partes, em um plano idealizado e utópico, geralmente foram colocadas segundo uma abordagem que priorizava a função, o lado racional e a compartimentalização das funções. A cidade ideal também é a cidade planejada, esmiuçada em seus diferentes espaços, o que incluiria espaços abertos, praças, jardins e, como um complemento, os monumentos públicos.

A cidades brasileiras passam por transformações seguindo o exemplo francês, como analisamos anteriormente¹¹. A reforma de Salvador segue o mesmo esquema da do Rio de Janeiro. O período de Seabra, como uma “referência” a Paris, tem uma arquitetura bem eclética, era preciso dar direção.

Para entender a origem dos monumentos públicos tais como os vemos em nossas grandes metrópoles, devemos nos remeter às linhas gerais da reforma de Haussmann em Paris. Monumentos públicos fazem parte da cidade de uma maneira indissociável do complexo conjunto de informações que compõem a vida urbana, estas informações, por vezes divergentes, ambíguas e extremamente contraditórias são elementos que se associam à leitura do espaço (CANCLINI, 2006, p. 283) e compõem um quadro interpretativo de mensagens, fluxos, interconexões, dados, cores e panoramas que constroem uma imagem híbrida e múltipla, como bem o analisou Nestor Canclini em sua obra (CANCLINI, 2006).

O monumento deveria se separar do real, a fim de que a irrealidade da imagem permitisse que seu significado se tornasse possível? (CANCLINI, 2006, p. 295) O diálogo com as contradições, sem proteção de vitrines ou guardiões, os monumentos urbanos estão sujeitos a pichações, ataques de vândalos ou manifestações populares que os insiram na vida contemporânea (CANCLINI, 1006, p. 301). Os monumentos, assim, são atualizados pela “irreverência” dos cidadãos, nas palavras de Canclini (CANCLINI, 2006, p. 301).

Se analisarmos um espaço como a Praça castro Alves, onde está o monumento ao grande poeta, vemos como um local pode ser uma referência fundamental de orientação em meio à complexidade urbana. Esta praça e seu monumento são verdadeiros “guias”, visualmente falando, para o transeunte, pode não se saber quem foi Castro Alves, mas sabe-se que a Praça

¹¹ Ver página 28.

chama-se “Castro Alves” e que a estátua é Castro Alves, embora muitos não conheçam quem foi o poeta ou quem é a figura da estátua, apenas associa-se a este nome, “Castro Alves”.

O poeta Castro Alves immortalizou a figura da Praça nos seus famosos versos:

“A praça! A praça é do povo
 Como o céu é do condor
 É o antro onde a liberdade
 Cria águas em seu calor
 Senhor! pois quereis a prece?
 Desgraçada a populaça
 Só tem a rua de seu
 Ninguém nos roube os castelos
 Tendes palácios tão belos
 Deixai a terra ao Anteu.”¹²

Cidade ideal, a cidade planejada e a cidade real são três aspectos da realidade urbana que se relacionam de maneira a formar um todo de imagem, idealidade construída e a concretude do espaço em que cresce e desenvolve-se o fato urbano, construído no tempo e no espaço (ARGAN, 1992, p. 75). Se a cidade é um corpo a ser construído no tempo e sua realidade é temporal, não se tendo a visão do que será ou do que é a não ser dentro de um limite temporal, então ela pode ser concebida como a se fazer no tempo, como algo em construção, em crescimento, desenvolvendo-se em sua espacialidade sempre renovada, transformando-se dia após dia, e sempre cambiante. Os inúmeros anúncios publicitários que escondem os monumentos ou os contradizem são importantes porque são, como os grafites ou cartazes da oposição, críticas à ordem imposta (CANCLINI, 2006, p. 102). Por vezes, a proliferação de anúncios sufoca a identidade histórica, dissolvendo a memória na percepção sempre ansiosa das novidades que a publicidade renova diariamente.

Ao abordarmos, então, a questão da idealidade e realidade, o alcançável e o inalcançável, vemos como a cidade real está ligada a concepções de belo, ideal, perfeição e modelo, o que nos leva aos conceitos de cópia e o original, questões que remetem a Platão, para quem as “formas”, “essências” ou “idéias” são modelos externos das coisas sensíveis (REZENDE, 1992, p. 50-51). Se pensarmos na diferença entre o original e a cópia logo lembramos do

¹² Poema *O povo ao poder*, Disponível em <http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/CastroAlves/poesiascoligidas.htm> Acessado em 30/09/2007

filósofo grego, a concepção platônica do Mundo traz implícita uma diferenciação entre o que é concreto e o que é ilusão, entre real e irreal, original e cópia (REZENDE, 1992, p. 50-51, 53-54). Assim, a cidade real e visível aos nossos olhos pode ser vista como a “coisa sensível”, na terminologia de Platão, sendo uma pálida idéia do que seria a “idéia” de “cidade”, a verdadeira cidade, este conceito extremamente abstrato e avesso a definições pré-estabelecidas. As reproduções de monumentos, construções, modelos estão em muitas cidades, as metrópoles têm vários exemplos destas réplicas, cópias, reproduções de arquiteturas de outro lugar e outro tempo: vide as pirâmides, os frontões, colunas gregas, arquitetura romana... Em meio a essa simulação, sensação de coisa montada e construída, separada do tempo e espaço, vemos aqui e ali nas cidades monumentos públicos. Parecem abrir uma vaga e determinar o espaço em que se situam, criam uma relação entre lugar, sujeito e cidade, determinam um espaço real e palpável que se abrem para esta contemplação da arte, da cidade, do horizonte ou panorama. Um exemplo interessante de como se pode imaginar toda uma cidade ou cidades, em um plano imaginativo e teórico, pode ser encontrado na obra de Ítalo Calvino “*Cidades invisíveis*”, em que o autor esboça várias cidades imaginadas, em interessantes descrições da sua natureza e existência. O viajante Marco Pólo descreve para Kublai Khan, o famoso conquistador mongol, as várias cidades do império, são imagens de desejo, sonho e memória (CALVINO, 1992, p. 11-12), Calvino narra em uma simbologia abrangente imagens desejos e conceitos profundamente simbólicos, como da sua descrição de *As cidades e a memória 1, 3* (CALVINO, 1992, p. 11, 14), onde diz que a cidade é feita “das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado”. (CALVINO, 1992, p. 14), ou *as cidades e o desejo 2*, onde uma cidade clama à realização dos desejos e prazeres humanos (CALVINO, 1992, p. 16).

3.2.3. Soteropólis: novos caminhos e perspectivas frente às questões urbanas, estilísticas e artísticas

A forma como a população de uma cidade recebe um monumento público está relacionada a diversos fatores, desde a idéia gerada pela sua imagem, a forma da representação, passando pelas informações conflitantes e contraditórias do ambiente urbano, pois o monumento interage com o complexo panorama urbano e é parte da vida da cidade, assim como das suas

funções. De que forma os moradores estabelecem relações com esses trabalhos artísticos. As relações e fluxos sociais são estabelecidas de maneira que a arte pública, representada aqui pelo monumento, liga-se à vida da comunidade e do cidadão comum, funcionando como símbolos e formando imagens mentais que dão forma à cidade.

O monumento também pode ser, à semelhança dos marcos da cidade – como certas ruas, vias, cruzamentos, bairros ou pontos marcantes – importante referência para o conjunto de uma cidade, conseguindo mesmo guiar o transeunte através da confusão deste emaranhado urbano (LYNCH, 1982, p. 57-102). Nas palavras de Lynch, “as pessoas adaptam o seu meio ambiente e constroem uma estrutura e identidade daquilo que se lhes depara.” (LYNCH, 1981, p. 53). Assim, a imagem pública de qualquer cidade pode ser ou a sobreposição de imagens de muitos indivíduos ou uma série de imagens públicas criadas por significativo número de cidadãos (LYNCH, 1982, p. 57).

Outros elementos podem ser citados como fatores que influenciam a imagem, como o significado social da área, sua função, história ou seu nome, não se esquecendo também a importância da forma, que o *design* atual deveria usá-la para reforçar o significado (LYNCH, 1982, p. 57)

A partir de que perspectiva trabalhos como os monumentos públicos, como forma de manifestação artística singularmente colocada entre a trama urbana, podem ser incluídos na cidade como propostas de pontuar, marcar, destacar um espaço e apelar para a percepção total no sentido de chamar o observador à contemplação e fruição artística constitui uma questão que merece importância e atenção especial, atentando ao papel do artista e da arte pública no sentido de como se daria esta intervenção, considerando os aspectos público e privado e suas respectivas implicações (BERGAMIN, 1998, p. 100-106)

Os monumentos têm uma relação forte e determinante com a cidade e o espaço urbano por excelência. O espaço que cerca os monumentos parece criar um lugar próprio, um espaço que abre uma vaga em meio à trama urbana. Como foi colocado por Kevin Lynch (LYNCH, 1982, p. 11), a cidade é para ser contemplada e fruída, contemplar as cidades pode ser um exercício que ativa o nosso campo perceptivo, no sentido de que nossa percepção do espaço, segundo Hall (HALL, 2000, p. 2-5), varia segundo culturas, sociedades e mesmo diferenças pessoais. Assim, nossa percepção ocorre de uma forma e, às vezes, de maneira extremamente divergente por um estrangeiro, o que significa que pessoas de diferentes culturas ou sociedades têm uma percepção espacial diferente por uma questão cultural. Isto nos leva a dizer que a noção de espaço público não é colocada da mesma maneira nos diferentes

indivíduos. Hall mostra como nossa percepção está ligada a padrões de reconhecimento e comportamentais próprios à determinada cultura em que vivemos. Dependendo do enfoque que uma cultura nos impõe, podemos apresentar uma relação espacial diferente da de um estrangeiro. Tais considerações são aqui enfatizadas para mostrar como a contemplação de um monumento público pode envolver diversas estruturas perceptivas. Os monumentos urbanos são parte desta estrutura que a percepção coloca para um indivíduo, pois são feitos para uma encomenda – a cidade – e estão inseridos em um amplo contexto próprio às grandes metrópoles, onde influências as mais diversas interferem na leitura de um monumento público, como bem o colocou Canclini. Assim, letreiros, edificações posteriores ao monumento, reformas ou alterações no local em que estes estão instalados exibem, a coexistência de tempos diferentes com suas próprias leituras da arte são fatores que podem modificar completamente a percepção do observador em relação a este tipo de obra (CANCLINI, 2006, p. 290).

Os monumentos seguem o estilo histórico de sua época, sua temática está ligada a um determinado período, sociedade, cultura e paisagem locais. A representação de alegorias, figuras heróicas ou influentes da sociedade ou cultura nacionais é um aspecto que vem da escultura do século XIX. É na segunda metade deste século que aumenta a construção de monumentos históricos nas cidades, muitas vezes temas repetitivos, geralmente para louvar a grandeza do Estado (WITTKOWER, 1989, p. 243). Grandes avenidas que abrem perspectivas dentro da cidade são rasgadas, destacando construções ou praças à maneira dos *boulevares* de Paris, demonstrando a influência francesa.

Os diferentes aspectos históricos presentes nos monumentos urbanos demonstram como a convivência entre o antigo e o novo pode acontecer de forma conflitante e contraditória, pois a novidade, a intensidade e o excesso de informação passam a fazer parte da leitura do monumento. Esta leitura compreende os aspectos individuais da percepção do observador e elementos próprios ao lugar, ao contexto da cidade e ao simbolismo e significação que a imagem do objeto-monumento tem para os habitantes e moradores. Embora os detalhes ou formas de representação sejam produtos de cada época particular, o binômio cidade-monumento não existe independentemente um do outro, a compreensão da cidade como arte e do papel da arte pública e do artista talvez sejam fatores que mostrem como a comunidade e a sociedade recebem este tipo de manifestação artística. Maiores investigações sobre o assunto, considerando a necessidade de se ampliarem as pesquisas sobre arte pública e os monumentos urbanos são necessárias para mais esclarecimento e aprofundamento do assunto.

4. Análise da produção escultórica de Pasquale De Chirico

Compreenderemos aqui a análise formalista, estilística e iconográfica do conjunto de algumas das obras do escultor italiano Pasquale De Chirico em Salvador, considerando seus aspectos românticos e neoclássicos. Comparando estas obras em seus diferentes aspectos procura-se entender melhor as diferenças entre um e outro, as semelhanças, as peculiaridades e motivos representados, as alegorias, símbolos e temas de cada trabalho e alguns dados biográficos do artista. Na pesquisa realizada acerca de sua produção artística em escultura foram encontradas 52 peças identificadas até o momento. Este estudo compreende ainda a análise descritiva, formal, iconográfica de doze obras do artista.

O objeto deste texto é o escultor italiano Pasquale De Chirico, tendo como objetivo o resgate da memória profissional e artística deste professor na Escola de Belas Artes da Bahia, destacando alguns seus trabalhos realizados em Salvador. Objetiva também sua relação com a história da referida Escola. O fato de que as referências sobre Pasquale são escassas e revelam inclusive informações desencontradas, são também motivo para a realização de uma revisão bibliográfica a fim de avaliar melhor a extensão do legado de Pasquale e a própria história da Escola de Belas Artes, UFBA.

Estas esculturas foram escolhidas considerando parte do conjunto de obras do artista, a partir de seus aspectos românticos e neoclássicos, a fim de analisar este caráter específico da produção destas esculturas. Elaboramos aqui uma análise técnica, formal e iconográfica de alguns trabalhos de Pasquale, passando pela temática e estilística para um estudo das características destes dois estilos nestes trabalhos. Este estudo sobre suas influências românticas e neoclássicas analisará obras com estes diferentes aspectos para que possamos entender melhor as diferenças entre um e outro, as semelhanças, as peculiaridades e motivos representados, assim como as alegorias, símbolos e temas destes estilos em Pasquale.

A análise das obras deste artista situadas no espaço urbano é significativa para a compreensão adequada da contribuição de Pasquale para a história da arte baiana e nordestina, pois seus trabalhos não são ainda devidamente reconhecidos.

4.1. Pasquale De Chirico: aspectos biográficos

Escultor, artista e professor, Pasquale De Chirico nasceu em Venosa, cidade ao sul da Itália, em 14/04/1873, filho de Miguel Ângelo De Chirico e Donata Maria Rosina De Chirico (FILHO, 2004, p. 08). Descendente de uma família de artistas aprende desde cedo o ofício da escultura tendo ganhado uma “bolza de studio” para cursar o *Reale Istituto de Belle Arti*, em Nápoles (FILHO, U. , 2004, p. 08), onde estudou com o mestre escultor Achille D’Orsi. Vem ao Brasil em 1893, com 20 anos, morando por dez anos em São Paulo até vir para Salvador, onde viveu até o seu falecimento, em 31 março de 1943.

Em 1897, no intuito de qualificar o ensino, a Academia de Belas Artes adquiriu em Paris uma coleção de gesso clássico, umas das mais significativas do país. Renovou o corpo docente da escola com a vinda dos artistas estrangeiros: Maurício Gun, pintor russo e Joseph Gabriel Santis, escultor francês e mais tarde, o escultor italiano Pasquale De Chirico. Estes artistas muito contribuíram para o ensino das artes plásticas. Deixaram inúmeras e importantes obras e monumentos escultóricos, entre eles a estátua de Castro Alves de Pasquale De Chirico, que é como um tornou marco e referência para a cidade de Salvador. Casado com uma espanhola, Maria Tapia, teve duas filhas, Emilia De Chirico e Cecília De Chirico, nascidas em Nápoles, Itália e que estudaram no curso da aula primária da Escola de Belas Artes, como consta na relação de matrícula da referida escola (RELAÇÃO..., 1919). Seu neto, Bartolo Sarnelli, ainda vivo e hoje com 77 anos, vive em Salvador, no bairro do Rio Vermelho, mesmo bairro em que vivia seu ilustre avô.

As fontes consultadas e familiares do artista informam que o artista chega em São Paulo em 1893, com 20 anos, sendo bem recebido em Salvador quando vem para a cidade em 1903 (ou 1907/1909, não se sabe ao certo até o momento), após 10 anos em São Paulo. Ensina na Escola de Belas Artes da Bahia, onde tem importantes funções e influência, sendo um professor ativo e atuante na Escola por muitos anos (1918-1932).

Formou em Salvador uma geração de artistas escultores, tendo como seu mais ilustre aluno, Ismael de Barros. Permaneceu em Salvador por quase toda sua vida, saindo da cidade para visitar a Itália ou fundir as peças em bronze, devido à dificuldade de encontrar boas fundições no Brasil, assim como à inexistência de grandes fundições em Salvador. O conjunto de sua obra compreende monumentos públicos, desenhos, arte cemiterial e esculturas de encomenda.

Ensinou na Escola de Belas Artes da Bahia de 1918 a 18 de março de 1932, quando toma posse como professor efetivo da cadeira de escultura, cargo que exerceu até agosto de 1942 (FUNCEB..., 1973).

Pasquale é empossado como professor da Academia de Bellas Artes da Bahia (escola de Bellas Artes da Bahia em 22 de junho de 1931, como o atesta ata da reunião da referida data: “Em tempo: depois de apossados os professores Paschoal de Chirico, Alberto Valença) e Manoel Ignácio de Mendonça Filho, o Professor Diretor lembrou que, em vista do afastamento temporário dos professores Oséas dos Santos e Antonio Olavo Baptista (...)” (ATA, 1931).

Pasquale realizou algumas viagens para a Europa provavelmente Itália, pois algumas peças suas foram fundidas na Itália (FILHO, 2004). Em Ata da Reunião da Escola de Bellas Artes da Bahia de 25 de fevereiro de 1931, confirmamos esta informação, quando é lida:

”uma carta do Sr. Paschoal de Chirico, sobre a regência das cadeira de escultura ficando a resposta resolvida nos seguintes termos: “Tendo em vista a deliberação da Congregação de 23 de fevereiro de 1928 que mandou houver como cathedrático de Escultura o alumno laureado Carlos Sepulveda, em vista de ter o Prof. Paschoal Del Chirico, se ausentado para a Europa, sem se saber a epocha do seu regresso e mandando que em qualquer oportunidade que lhe aprouvesse voltar à Escola o seria como professor contractado, para o curso de “modelo vivo” resolve a Congregação autorizar o Director a convidar o requerente para leccionar como contractado. Logo que se faça necessário e o permittam as condições financeiras da Escola.” (ACTA , 1931)

Uma Ata de 22 de junho de 1931 anuncia proposta do artista, “recentemente chegado da Europa e que quer vender à Escola alguns trabalhos seus”, o que atesta mais uma vez a movimentação de Pasquale entre Brasil e Europa..

A análise das Atas das reuniões da Escola de Belas Artes mostra o papel de Pasquale para a Instituição e suas importantes atividades ligadas à Escola e às Artes na Bahia. No Livro de Actas dos Exames de Admissão de 1930, o nome de Pasquale é citado em diversas comissões, como examinador ou como presidente, evidenciando seu papel fundamental nas decisões relativas a exames seletivos, julgamento de exames de admissão em cursos de desenho, arquitetura, escultura e modelagem, como certificamos nas Atas (LIVRO DE ACTAS DOS..., 1930).

Outra importante atuação de Pasquale foi no Prêmio Caminhoá, iniciado em 24 de maio de 1933 (ACTA..., 1933), concurso ligado às atividades da Escola de Belas Artes. Pasquale se

encontrava presente à reunião em que se deliberou acerca da realização do evento (ACTA, 1931). O Prêmio Caminhoá tinha por premiação uma viagem à Europa

“ao aluno de primeira classe das secções de Arquitetura, Pintura e Escultura sem distinção de nacionalidade que tiver, por meio do concurso, primeiro lugar, o 2º. Uma medalha de ouro.” (PRÊMIO..., 1918).

Os concursos realizados nas áreas de escultura sempre contavam com a presença do mestre (ACTA... 1941), Pasquale foi um professor extremamente ativo e uma figura importante da vida acadêmica e social da cidade, um artista ativo e atuante que não se limitou apenas ao âmbito da Academia. O Prêmio Caminhoá foi uma atividade ligada à Escola de Belas Artes que mobilizava alunos e professores. Podemos exemplificar com a Ata de Reunião da Congregação de 8 de outubro de 1931, vemos decisões acerca da destinação do prêmio do referido Concurso, decidindo-se por comprar obras do escultor Carlos Sepúlveda (ACTA..., 1931), sendo o nome de Pasquale parte da comissão do concurso de pintura. E o artista italiano é citado em muitas outras comissões, como comprovamos facilmente nas diversas Atas do período em que De Chirico ensinou na cadeira de Escultura.

A mudança do Regimento Interno da Escola, discutida em 16 de novembro de 1931 também estava presente o professor e escultor (ACTA..., 1931). Outra demonstração de sua participação nas decisões internas da Escola é a Ata da reunião de 18 de abril de 1932, onde ele faz parte de uma Comissão para adaptação da reforma do ensino – dec. 19852. (ACTA..., nov 1931).

O conjunto de sua obra mostra inúmeros trabalhos realizados, de desenhos, esculturas, bustos e monumentos até arte cemiterial. Pasquale possui esculturas em vários logradouros públicos de Salvador, encontramos trabalhos seus também em outras cidades, no caso Ilhéus, Itabuna e São Paulo, assim como no exterior, em Venosa, cidade em que nasceu, onde confirmamos um monumento seu pelo sistema de busca Google e por informações transmitidas pelo seu neto, que possui uma foto do referido trabalho. As principais praças de Salvador possui uma obra sua, como a Praça Castro Alves, o monumento ao Rio Branco, Conde dos Arcos, General Labatut (na Lapinha), Manoel da Nóbrega e a Índia, Tomé de Souza, entre outros (FILHO, U., 2004, p. 08).

Pasquale tinha importância reconhecida para a vida da cidade, como vemos em outra Ata, datada de 25 de maio de 1935, onde um ofício do engenheiro Milton de Rocha Oliveira “solicitando representantes desta Escola para fazer parte da Comissão de Urbanismo que está

organizando o projeto de remodelação da cidade”¹³, sendo parte da comissão o renomado professor e artista (ACTA..., 1935). Esta Ata em especial é uma interessante comprovação da relação de Pasquale com a urbanística e a cidade como fato.

De Chirico foi um escultor de grande expressão artística na Bahia, vivendo no Brasil desde 1893 até as primeiras décadas do século XX, quando há uma preocupação de se criar monumentos às figuras nacionais com a expansão da cidade, inclusive considerando as reformas do governo de J.J. Seabra

Quando assume o governo em 1912, Seabra iniciou várias obras públicas, muitas demolições alargaram as ruas estreitas e escuras da cidade colonial (FILHO, A., 2005, p. 85) e tais mudanças criaram novos monumentos, além de batizar ruas e avenidas com datas e homenagens a nomes do panteão cívico (FILHO, A., 2005, p. 85). A importância de Seabra nestes acontecimentos pode ser notada na inauguração da estátua de Castro Alves, em 1923, quando Seabra se faz presente neste trabalho de Pasquale e recita um poema de Castro Alves (FILHO, A., 2005, p. 85).

Transcreve-se a seguir uma entrevista com o Dr. Lamartine, da FAMED – Faculdade de Medicina da Bahia, que a autora da dissertação realizou em abril de 2008:

“... 1909 em diante, não fez um estudo dirigido a ele. 1909 já estava inaugurada a faculdade, senão mais tarde uma introdução no Salão Nobre. As obras são de Pasquale.

(pergunta) Fotografou a faculdade toda, não só o gabinete Alfredo Brito...

...um exemplar desse. Queria fazer um álbum e ofereceu a Inteira Universal Saint L. 1903-1904, não encontrei vestígios desse álbum... nos EUA. As atas começaram depois do incêndio. Houve logo uma ata em março e depois só houve uma no final do ano. Prof. August Alberto Buck faleceu, era de... , Alemanha, primeiro aluno de Pasquale De Chirico. E participou década de 30, fase que eles trabalharam. Filhos de Buck aqui. Ele era muito original, responsável pelos colares das universidades e academias. Não tem duas iguais, talvez tenha sido o melhor gravador.

Remorso é o carro-chefe e toda a estatuária do jardim (FAMED), fez praticamente os monumentos públicos da Bahia, anos 20-40. A estatuária da faculdade, algumas em Belas Artes, na Rua 28 de Setembro ou Rua do Tesouro. Então você tem Pasquale de Chirico... gravou a memória estatuária monumental na Bahia, você tem imagens de homens célebres, justamente porque conseguiu fazer a imagem tridimensional.

¹³ ACTA da reunião da Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia, realizada em 25 de maio de 1935.

(...)

Fazia busto em gesso... Cayru, Rio Branco, Castro Alves, Ilhéus achei em bronze...

Campo Santo... vai encontrar folhetos e uma série de informações.

Rio Branco com a mão no bolso e Castro Alves com a mão estendida, como se o Castro Alves estivesse pedindo esmola ao Barão do Rio Branco.

Ao longo do mestrado de Pasquale...(Salma). Só os desenhos dele, é outro trabalho.

Costa Pinto... Algumas pinturas... achei muita coisa. Deodoro Sampaio que chamou ele para cá para fazer o conjunto de esculturas daqui do pátio.

... ao lado assinava, cópia feita por alunos, melhor ver o original porque não fica em frente e sim na lateral.

Artigos... tem um trabalho que estava além do livro e tem 70 trabalhos que fala, fonte primária, secundária é mais raro. Chegou a ver as do Arquivo Público?

... onde tem edição histórica do Diário Oficial 1903... 23 e a 100, 150 anos e 100 anos. Tem imagens de várias estátuas. Ano que Pasquale veio para Salvador. É preciso ter noção do ano, ter a idéia do ano é mais fácil encontrar.”

O notável artista falece em 24 de março de 1943, em seu atelier, no Rio Vermelho, enquanto estava trabalhando. No Jornal A TARDE de 5 de abril de 1943, podemos ler o convite para a missa de 8º. dia do grande escultor italiano, mas de acordo com o próprio neto do artista, o Sr. Sarnelli, Pasquale falece a 31 de março de 1943, confirmando que esteve no sepultamento do avô. Eis a nota do jornal:

“Alberto Sarnelli, Emília de Chirico, Domingos Fiorenza, Cecilia De Chirico e netos, agradecem a todos que enviaram flores e lapelas e ao mesmo tempo convidam para assistir a missa de (8) dia, que mandam celebrar no dia 08 (5ª. feira), às 8 ½ na Igreja da Piedade. Desde já confessam agradecidos por este ato de religião cristã.”

Esta nota é repetida no dia 06 de abril de 1943 e 07 de abril de 1943, dia da Independência do Brasil, demonstrando como o patriotismo e nacionalismo são partes indissociáveis da vida e obra de Pasquale De Chirico.

4.2. Breve análise dos dois estilos, o Romântico e o Neoclássico

Os artistas neoclássicos buscaram neste estilo a expressão de idéias morais sérias, como os conceitos de justiça, honra e patriotismo. Ansiavam por recriar o estilo simples e majestoso da Grécia e da Roma antigas. Alguns obtiveram êxito, mas o movimento padecia de certa falta de

vivacidade, um espírito de estreiteza acadêmica, notamos a rigidez das figuras, a inexpressividade, o acabamento bem definido e as superfícies perfeitamente lisas e polidas. O romantismo teve início no mesmo período, mas constituía-se numa abordagem que se relacionava mais ao moderno que o antigo e dizia respeito mais à espontaneidade e expressão que ao auto-domínio (ARGAN, 1992). Os artistas românticos não estabeleciam regras fixas acerca da beleza ou dos atributos de seus temas. O romantismo era, antes, uma postura criativa e um modo de vida. Entre essas duas visões da arte, estendia-se uma grande lacuna e o debate entre neoclássicos e românticos foi longo e exaustivo. Ao final, porém surgiu como o movimento artístico dominante na primeira metade do século XIX.

A definição do romantismo, principalmente nas artes plásticas, é bastante polêmica. Torna-se difícil estabelecer seu ponto de duração. Alguns acreditam que ele se estende desde meados do Século 18 até hoje, enquanto outros o vêem como uma escola que floresceu entre os Séculos 18 e 19. A separação entre Romantismo e Neoclassicismo é outro ponto de difícil consenso entre os historiadores de arte. Alguns críticos acreditam que essas tendências não têm, no fundo, tantas diferenças entre si, apresentando-se, antes, como as duas faces de uma mesma moeda (ARGAN, 1992). Já outros estudiosos pensam que o romantismo é uma escola à parte, que se desenvolveu depois do neoclassicismo (GOMBRICH, 1972), embora na música e na literatura talvez tenha sido mais fácil sua expressão como uma escola distinta das demais.

O romantismo, nas artes plásticas, talvez esteja mais ligado a um estado de espírito e crenças filosóficas do que a um estilo ou imagem visual específica. Além disso, os próprios líderes do movimento romântico, nas artes plásticas, apresentam grande diferenciação entre si. De uma forma geral, o romantismo caracteriza-se pela valorização da experiência individual e da imaginação como principal fonte de recursos para a expressão artística (GOMBRICH, 1992), (ARGAN, 1992). Além disso, esse movimento marcou uma revolta contra o conservadorismo nas artes, pautando-se, todavia, pela moderação. Tanto como o Classicismo, aspectos como a virtude ou a grandeza são valorizados, bem como um modo de vida pertencente ao passado. Um dos maiores méritos creditados aos artistas desse período foi terem conseguido imprimir mais liberdade à arte, dando espaço para suas próprias expressões pessoais, o que, talvez, somente um poeta poderia fazer.

4.3. Análise formal e iconográfica de algumas obras de Pasquale

A fim de analisar as esculturas, recorreremos a Merleau-Ponty, com seus questionamentos: qual o sentido de ser no mundo? O mundo seria incerto? Neste caso, qual seria o sentido de ser do mundo e como o corpo está construído em torno da percepção que se patenteia através dele?

Podemos afirmar percepção está em nós: “a percepção desliza por sobre as coisas, e não as toca” (M. MERLEAU-PONTY, p. 21), nesse sentido cada um de nós tem um mundo privado e como então descrever a vivência de outrem, tal como a vemos de nosso lugar e que em verdade concerne a nós mesmos, já que está como a visão do outro sobre mim? – nossas certezas naturais repousam na primeira camada do mundo sensível, nossa segurança de estar no mundo é uma só. – Cada homem parece habitar sua pequena ilha e é de se admirar que concordem algumas vezes sobre uma coisa qualquer, conforme coloca Merleau Ponty (MERLEAU-PONTY, p. 21). Se a ciência não analisa o SENTIDO do ser, o que é o ser? Ele seria só o que se observa de fora em participação ou haveria alguma forma de se ter acesso ao objeto?

O ser percebido, o ser-objeto e o ser-sujeito, o segundo concebido como oposição ao primeiro e relativamente a ele, não é uma alternativa, o mundo percebido se encontra aquém ou além da antinomia. – a idéia de sujeito tanto como a de objeto transformam em adequação de conhecimento a relação que estabelecemos com o mundo e conosco mesmos, na fé perceptiva. Isto tudo demonstra que a percepção como relação sujeito-objeto acontece dentro do SER e não como separada dele, sendo a percepção do real como que vindo de dentro para fora e o sujeito recebe então a visão do objeto e mundo em si e nesta percepção única e intransferível, incomunicável.

Para analisar iconograficamente, primeiro exporemos do que trata a iconografia. Ela é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma, a iconografia é utilizada aqui para ampliar a análise das esculturas de Pasquale De Chirico. A definição de tema e significado, por um lado, e de forma, de outro é necessária para que se possa completar a análise formal e a estilística, criando um conjunto de observações sobre estas esculturas ainda pouco estudadas. O significado factual – significado

expressional – a compreensão do ato – o significado secundário ou convencional – o significado intrínseco (conteúdo).

Tema primário ou natural – apreendido pela identificação das formas puras: certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais como seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos e percepção de algumas expressões, como uma pose ou gesto, a atmosfera de um interior. Um mundo de formas puras “assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos e uma enumeração desses motivos constituirão uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte.

Segundo Panofsky, o tema secundário ou convencional :

“é apreendido pela percepção de que uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, que uma figura feminina com um pêssigo na mão é a personificação da veracidade, que um grupo de figuras sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a *Última Ceia*, ou que duas figuras combatendo entre si, numa dada posição, representam a Luta entre o Vício e a Virtude. Assim fazendo, ligamos os motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são o que os antigos teóricos de arte chamavam de *invenzioni*; nós costumamos dar-lhes o nome de alegorias.” (PANOFSKY, 2002, p. 50-51).

A identificação destas imagens, histórias e alegorias é o domínio do que se conhece como “iconografia”. Ao falar de “tema em oposição à forma”, referimo-nos principalmente, à esfera dos temas secundários ou convencionais, ou seja, ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, histórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos. “Análise formal”, segundo Wölfflin, seria uma análise de motivos e combinações de motivos (composições), pois no sentido exato da palavra, uma análise formal deveria evitar expressões tais como *homem*, *cavalo*, *coluna*, sem falar em frases como “o feio triângulo entre as pernas de Davi de Michelangelo” ou “a admirável iluminação das juntas do corpo humano”. É óbvio que uma análise iconográfica correta pressupõe uma identificação exata dos motivos. Se a faca que identifica São Bartolomeu não for uma faca, a figura não será a de São Bartolomeu. É importante observar, também, que uma afirmação como “essa figura é uma imagem de São

Bartolomeu” implica a intenção consciente do artista de representar esse Santo, ainda que as qualidades expressivas da figura possam ser perfeitamente não intencionais.

Significado intrínseco ou conteúdo: é apresentado “pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Não é preciso dizer que estes princípios se manifestam, e, portanto esclarecem, quer através dos “métodos de composição”, quer da “significação iconográfica”. Nos séculos XIV e XV, por exemplo, o tipo da Natividade tradicional, com a Virgem Maria reclinada numa cama ou canapé foi substituído por outro que mostra ajoelhada em adoração ante o menino (PANOFSKY, 2002, p. 52).

Do legado artístico e análise descritiva das obras do artista, foram escolhidas para este projeto algumas obras entre as mais importantes de Pasquale, que são os seus monumentos públicos em Salvador.

Segundo dados da Fundação Gregório de Mattos, Salvador apresenta uma grande quantidade de obras de arte públicas, de valor fundamental para a história e cultura e que são classificadas como memorial/monumento, busto, efígie, medalhão, herma, chafariz, escultura, estátua, marco ou painel. Ainda segundo dados desta instituição, as obras aqui escolhidas seriam, o Castro Alves e o Visconde de Cayru, estátuas, não monumentos, o que contesta referências na bibliografia consultada para esta pesquisa, como jornais, artigos e documentos. A seguir seguem-se alguns dados sobre as esculturas citadas na relação e a análise dos mesmos.

Monumento a Castro Alves

SOBRE A FIGURA REPRESENTADA: análise iconográfica e formal

Descrição formal: figura em pé, representando o poeta romântico Antonio de Castro Alves, com a mão estendida. Rosto retratado, bigodes grandes, cabelos revoltos. Veste uma casaca típica do Sec. XVIII. Na base do pedestal estão alegorias referentes aos seus versos: uma

mulher negra, um anjo, um escravo segurando uma faca na mão direita, uma mulher prostrada aos pés do escravo.

ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE CASTRO ALVES:

Antonio de Castro Alves, filho do Dr. Antonio José Alves, descrito como médico distinto, e Célia Brasília das Silva Castro, senhora de fino trato e esmerada educação, nasceu a 14 de março de 1847 na Fazenda Cabaceiras, a aproximadamente 30 km da cidade de Muritiba, no estado da Bahia. Fez no *Gymnasio Bahiano* o curso de humanidades, deixando tradicional reputação de bom estudante no famoso instituto de ensino, o mais conceituado da época, que estava a cargo de seu diretor Dr. Abilio Cesar Borges, Barão de Macahubas. Inicia em 1864 os estudos superiores, seguindo o curso de letras jurídicas e sociais. O acadêmico baiano teve dias de triunfo em Pernambuco e depois em São Paulo. Suas idéias avançadas, liberais e humanitárias eram postas logo em versos, convertendo não poucos indiferentes e conquistando amigos e entusiastas. Um estudante da época assim escreve sobre o perfil do poeta:

“Castro Alves apparecia num camarote correctamente vestido, com uma flor á lapella. Recebido com palmas, represava a sua força nervosa, enxugava a testa pallida de uma tonalidade de marfim antigo, fitava no vago o olhar brilhante e magnético, e declamava alto e cheio, modulando sem fadiga, natural e fácil nas transições, acompanhando o sentido dos versos de gesticulação animada, mas sem desordem.

Coberto de applausos, retirava-se e de cada camarote por onde passava lhe dirigiam cumprimentos as melhores famílias da cidade.” (SILVA, 1993, p. 114)

Em São Paulo, onde chegou em 1868, foi aprovado plenamente nas matérias do terceiro ano. Era figura de relevo no círculo dos estudiosos, distinguia-se e fazia vibrar sempre a nota de seus sonhos de liberdade e emancipação. Sempre em defesa do direito e da liberdade, com seus nobres ideais de moço e patriota, foi “o poeta da pátria e da democracia” (SILVA, 1933, p. 115), encarnando em seus versos as maiores aspirações da nacionalidade brasileira.

Publica em 1870 as *Espumas Flutuantes*, livro de versos que, como poucos livros brasileiros, foram tão lidos ou melhor ou procurados pela multidão de leitores. A crítica de sua obra, quando feita sem imparcialidade, muitas vezes não lhe faz justiça e é apagada pela correção e elevada inspiração de seus versos. Com 17 anos fazia seus poemas *Mocidade e Morte* e *Dalila*. Aos 18 anos escrevia *Pedro Ivo*. As *Vozes d’África* e os *Jesuítas*, assim como o *Navio Negreiro*, sem mencionar outros, mostram páginas de alta inspiração em nossa poesia e também um espírito que ainda despontava.

Em novembro de 1868, em São Paulo, estando Castro Alves a caçar, disparou acidentalmente um tiro no calcanhar, ferimento que o levou, em maio do ano seguinte, ao Rio de Janeiro, onde fez amputação do pé pelo tornozelo, passando a usar um pé de borracha arrimando-se em muletas (SILVA, 1933, p. 116).

No princípio de dezembro de 1869, chegava ele à Bahia, reclamando cuidados para a saúde arruinada/comprometida. Demorou-se pouco na cidade do Salvador, pois em fevereiro de 1870 partiu para a antiga povoação de Curralinho, hoje cidade de mesmo nome, buscando no clima alívio para sua doença. Em 16 de setembro, após sete meses de ausência, regressa Castro Alves à Bahia, talvez não totalmente restabelecido, mas mais disposto. Entregou-se ao trabalho, mas adoece novamente e não vive mais dois anos para completar sua obra e poesia. E assim, vive pouco para produzir, mas o bastante para lustrar seu nome e a glória da Bahia, onde falece a 6 de julho de 1871, pouco depois de completar 24 anos. Sua morte foi uma grande perda para a literatura e a pátria. A Bahia deve homenagens à sua memória e revê em seu nome uma glória nacional e exemplo de estímulo às gerações nascentes. Em 1881, a comissão executiva incumbida de promover a comemoração solene do decenário da morte do *Poeta dos Escravos*, a realizou com sucesso e aplausos, glorificando seu nome o elogio feito pelo seu patrício Ruy Barbosa, no Theatro São João. Foi um poeta de grande popularidade, sua obra genial mesmo que incompleta e apesar do pouco tempo de vida, viveu bastante para conquistar um dos primeiros lugares na poesia nacional. Foi patriota, humanista, visionário, sua morte deu-lhe duplo prestígio, avultando seu perfil. Muito se tem escrito sobre ele, há uma vasta bibliografia sobre sua vida e obra, seus versos ligam-se à história nacional, a serviço da emancipação, da liberdade e da Pátria. Se Machado de Assis o coloca como pertencente à escola de Victor Hugo, embora não o copie, José Veríssimo o coloca como nosso primeiro poeta social à parte os épicos (silva, 1933, p. 119). “É elle o primeiro que haja consagrado uma parte consideravel (sic) da sua obra, não ao subjectivismo sentimental que constitue a máxima e a melhor parte da nossa poesia, mas a cantar ou a idealizar aspirações, actos, e sentimentos sociaes.” (SILVA, 1933, p. 119). Cantou e idealizou as aspirações, atos e sentimentos sociais, resgatando um profundo sentimento poético e uma emoção sincera e comunicativa”, ainda nas palavras de José Veríssimo (SILVA, 1933, p. 119).

A Abolição e a República, a Pátria e a Nacionalidade foram os fatores estéticos que mais concorreram para fazer de Castro Alves o *Poeta dos Escravos*, conforme Manuel Joaquim de Souza Britto (RHG, 1933, p. 120). Como diz José de Alencar, temos em sua obra “o poderoso

sentimento da nacionalidade, essa lama da Patria que faz os grandes poetas, como os grandes cidadãos.” (RHG, 1933, p. 120).

Para José Oiticica, “Castro Alves criara três cousas que não existiam na poética nacional antes delle: a paisagem brasileira, o estylo brasileiro, o thema social brasileiro.” Seguiria a idéia abolicionista até a morte, empregando sua existência neste pensamento. O período fecundo e consciente intelectualmente de sua vida vai de 1864 a princípio de 1871, sendo que o ano de 1866 foi marcado pelas lutas teatrais e literárias com Tobias Barreto e mais dois, de novembro de 1868 em diante, foi afligido pela enfermidade seguinte o tiro no calcanhar. Foi o grande poeta nacional, sendo por muito tempo o grande poeta brasileiro.

Em 6 de julho de 1921, realiza-se no Rio de Janeiro a comemoração do cinqüentenário da morte de Castro Alves, iniciativa da *Academia Brasileira de Letras*, em cuja sede presentes acadêmicos, homens de letras, senhoras e políticos de destaque, foram pronunciados vários discursos, pondo em relevo o mérito e os serviços do cantor do *Livro e America*.

HISTÓRICO DO MONUMENTO:

Sobre o histórico do monumento que a Bahia levantou à memória de Castro Alves, iremos colocar como se ergueu o referido monumento. Esta glorificação de seu nome e sua obra avulta também o pagamento que a Bahia tinha com um de seus mais distintos representantes, como um protesto da demora deste preito de gratidão (PG. 123), que não se justificava aos olhos da opinião pública ao ilustre baiano.

Em 1896, o Dr. Augusto Alves Guimarães, cunhado de Castro Alves, faz uma reunião no *Diário da Bahia*, onde comparecem jornalistas, poetas e admiradores do poeta, organizando-se então uma comissão que receberia os donativos para erguer o monumento projetado, visto já estarem sendo realizadas para este fim e não se saber que fim teria o produto de algumas delas.

Por este motivo, ficou organizada a seguinte comissão, composta pelos Doutores Augusto Alves Guimarães, Anísio Circundes de Carvalho, João B. de Castro Rabello, Frederico Augusto da Silva Lisboa, jornalista Raymundo Bizarria, Aloysio de Carvalho e professor Francisco Torquato Bahia da Silva Araújo. Pondo-se em campo, esta comissão conseguiu, através de concertos, subscrições populares e outros donativos de várias origens, ir

acumulando pequenas quantias que em depósito e vencendo juros, contava 35:959\$000 no ano de 1923 e, junto ao auxílio de 30:000\$000 concedido pelo Governo do Estado, juntamente com o art.21 da lei n. 1373, de 29 de agosto de 1919, subiu a 65:959\$000, deixando assim habilitada as despesas para a construção do monumento (RHG, 1933, p. 123).

Porém, com o passar dos anos, a comissão é reduzida com o falecimento de alguns de seus membros, sendo então contratada a comissão constituída pelos Drs. Frederico Marinho de Araújo presidente, Anísio Circundes de Carvalho tesoureiro, Braz H. do Amaral jornalista, Xavier Marques e Aloysio de Carvalho, juntamente com o escultor Pasquale De Chirico, autor do projeto (RHG, 1933, p. 124).

Este monumento está no antigo *Largo do Theatro*, atualmente *Praça Castro Alves*, assim denominada por ocasião do decenário da morte do poeta, em 1881, pela autorização da Câmara Municipal, conforme se lê a fls. 39 do livro da ata de 10 de junho de 1881. Removendo-se o chafariz existente ali, tiveram início as obras do monumento, em 1920.

A comissão pagou pela apresentação da maquete 3:000\$000, mais 8:000\$000 pelo grupo em gesso que figura à frente do monumento, representando Lucas e Maria, conforme uma das estrofes de *Cachoeira* e *Paulo Affonso*. Os grupos laterais e outros motivos ornamentais da coluna e base foram fundidos em Nápoles, Itália, sob visitas do cônsul Philomeno Padua. A estátua de Castro Alves foi fundida na oficina de Angelo Aureli, em São Paulo, chegando à Bahia em dezembro de 1922, nos porões do paquete nacional *Jaguaripe* (SILVA, 1933, p. 124). Na manhã de 20 de junho de 1923, a grande estátua em bronze do poeta foi içada até o topo da coluna que lhe serve de base, na vista do construtor, afluindo ao local crescente número de populares, como está relatado no artigo de Pedro Celestino da Silva do HGH (SILVA, 1933, p. 124). Os blocos que serviram para o pedestal e o plinto¹⁴ são de granito, sendo que dois terços são da Serra de Itiúba, um terço foi gentilmente oferecido pela pedreira da Linha Circular, próxima à cidade de Muritiba, berço do poeta. Terminando as obras, foi inaugurada a estátua de Castro Alves em 6 de julho de 1923. O povo correu pressuroso para assistir ao descerramento da estátua do grande poeta, o governador do Estado e as Exmas. Sras. d.d. Adelaide e Elisa Castro Alves Guimarães, irmã e sobrinha do poeta, puxaram os cordéis de pano que vedavam o monumento. O local regurgitava de multidão reverente e

¹⁴ Segundo o Dicionário Aurélio: “[Do gr. *Plínthos*, pelo lat. *Plinthu*.] S. m. 1. Arq. Base quadrangular que serve de base a um pedestal ou coluna.

carinhosa, uma longa salva de palmas saudou a figura do festejado bardo, ouvindo-se o estrépito de vivas à Bahia, à República e a Castro Alves.

Em um coreto, armado na praça, junto à estátua, tomaram lugar o Governador do Estado, Dr. José Joaquim Seabra, intendente municipal, secretários de Estado, presidente do Tribunal, representantes das autoridades federais, comissões do *Instituto Geográfico e Histórico da Bahia* e do Rio de Janeiro, das *Academias Bahiana* (sic) e *Brasileira de Letras*, da *Academia Manoel Victorino*, da *Hora Literária*, representantes do mundo literário local, dos municípios de Muritiba e Castro Alves, jornalistas, membros da família Castro Alves e da comissão executiva do monumento. O Dr. Anísio Circundes de Carvalho falou em nome da comissão, arrancando aplausos demorados da assistência. Vários oradores falaram, destacando-se o Dr. Raphael Jambeiro, pelo município de Castro Alves, o Dr. Durval Fraga, pelo município de Muritiba – terra natal do poeta – e o Dr. José Joaquim Seabra, que também recitou estrofes do grande vale.

Próximo ao monumento, o *Instituto Geográfico e Histórico da Bahia* expôs sobre uma mesa o autógrafo da *Ode ao 2 de Julho*, um medalhão em gesso com a máscara do poeta, uma pedra da fonte da *fazenda Cabeceiras*, onde Castro Alves costumava banhar-se quando moço, estando nela gravada, em um cartão de ouro, uma inscrição alva da Relojoaria Carioca, do Rio de Janeiro, um exemplar das *Obras Completas*, e outras lembranças do poeta baiano.

O Dr. Bernardino de Souza, em nome do *Instituto Histórico*, entregou uma palma de flores a d. Elisa de Castro Alves, como oferta significativa da instituição. D. Adelaide de Castro Alves, que não podia assistir à inauguração do monumento por estar enferma, encarregou o Dr. Braz do Amaral de colocar uma lira de contas na estátua de seu irmão. A municipalidade de Muritiba mandou depositar no pedestal da estátua de Castro Alves, pela deliberação do conselho e do intendente daquela cidade, uma palma de flores com a dedicatória: *O Município de Muritiba ao maior de seus filhos*. A mocidade acadêmica também colocou no monumento, a 7 de julho, uma coroa, falando o acadêmico de direito Hermes Lima. Estas foram as demonstrações de reconhecimento público ao nosso maior poeta.

A revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia coloca o monumento como não estando à altura do merecimento do poeta, como se coloca nas seguintes palavras:

“É por demais simples e modesto para recordar aos posteros a figura olympica do nosso grande e único poeta social.

Não há neste monumento, como fora mister, a grandeza de um estylo que o possa recommendar, no seu todo, por uma obra de arte, digna da fama do poeta extraordinário que foi Castro Alves, á sombra radiosa de sua musa soberana.

Falta-lhe, ao nosso ver, o esplendor deslumbrante do mármore, essa riqueza de ornamentação em que o bello se manifesta com maestria e grandeza de concepção, que fale ao coração e ao espírito, suprema condição do seu ideal, attendendo á cultura de uma época e á veneração respeitosa da posteridade agradecida ao estro primoroso do cantor da *Hebréa*.

Entretanto, a sóbria simplicidade do monumento que deu logar a este simples reparo, não impediu que a Bahia – berço e tumulo do glorioso *Poeta dos Escravos*, saldasse a sua divida de honra.” (SILVA, 1933, p. 126-127).

Esta obra de apreço e gratidão, de patriotismo e toda justiça, foi também título de glória para a comissão executiva do monumento porque promoveu e realizou por todos esta homenagem que envaidece toda a pátria, precisamente numa ocasião em que, por grande coincidência, glorificava-se (sic) o primeiro centenário da emancipação política brasileira. Independente das causas do retardamento da estátua de Castro Alves, que tudo impunha se erigisse, sirva ao menos para demonstrar seriamente a gratidão do país pelo nosso maior poeta, símbolo da alma brasileira.

O monumento mede 10,74 m de altura. O plinto – base quadrangular que antecede o pedestal – mede 6,80m e a estátua do poeta, que encima o monumento, é de bronze, com 2,34 m de altura. De um lado da coluna, temos um grupo em bronze, com 2,16 m, representando um anjo em vôo, levantando uma mulher escrava pelo braço, erguendo-a para a civilização. Do outro lado da coluna, está um livro aberto com uma espada atravessada, tendo em letras douradas o verso “Não coroa o sabre de ombrear com o livro.” Em placa de mármore, em uma das faces da base, lemos: “A Bahia a Castro Alves”. A estátua de Castro Alves, excelente trabalho de Pasquale De Chirico, ressalta à primeira vista e mostra a perícia do artista que deixou no vigor de traços impressa a fisionomia do poeta e seu porte varonil, tão bem reproduzidas do belo original para torná-lo cada vez mais querido e popular aos olhos de todos.

Ela representa o poeta na atitude de quem fala às massas, com eixo inclinado indicando movimento e incitação contrária, cabeça descoberta, fronte erguida, olhar perdido no infinito, chapéu mole de estudante e boêmio na mão esquerda, braço direito estendido às gerações que passam e que passarão diante da sua eloqüente efígie. Em frente ao antigo Theatro São João, em ruínas, que foi cenário de suas glórias, podemos, após o cinquentenário de sua morte, revê-lo “mais redivivo ou mais vivo que nunca em nossa memória.” (SILVA, 1933, p. 127-128)

Quantas recordações trazem o Theatro São João, identificado com o nome do poeta, onde os anais guardavam reminiscências dos triunfos que deram ao bardo baiano a maior glorificação para a sua atividade literária. Com a inauguração do monumento, encontra-se positivada esta homenagem com a estátua do insigne poeta na praça de seu nome.

Outras demonstrações de apreço foram tributadas à memória de Castro Alves. O conselheiro coronel Clementino Pereira Fraga, na sessão de 23 de maio de 1895, no conselho municipal de São Felix do Paraguassú, apresentou um projeto autorizando a transferência do nome do porto denominado *Papa-gente*, no município de São Felix, para o de Castro Alves, ficando o intendente encarregado das despesas necessárias para mandar colocar naquele local uma placa com o nome do grande poeta.

Entretanto, este projeto não chegou a ser convertido em lei. Há, entretanto, quem afirme que a intendência de São Felix, por proposta do mesmo falecido conselheiro Clementino Fraga, já havia dado ao local, na margem direita do rio Paraguassú, fronteiro à coluna referida, conhecido como porto do *Papa-gente*, o nome de Castro Alves.

O intendente municipal da vila de S. Estevão e Jacuípe, Themistocles Pires de Cerqueira, devido à resolução do respectivo conselho, que denominou *Porto de Castro Alves* a margem esquerda do Rio Paraguassú, na passagem para o município de Muritiba, mandando construir fronteira à fazenda *Cabaceiras*, onde nasceu Castro Alves, uma coluna de alvenaria de 4m de altura, que tem em uma das faces uma laje de mármore com a inscrição:

“PORTO CASTRO ALVES

Em 1922, a Intendencia Municipal de Santo Estevam de Jacuhype denominou esta passagem do rio Paraguassú e, no mesmo anno, mandou erigir esta columna em homenagem ao glorioso Poeta dos Escravos, Antonio de Castro Alves, nascido em

1874, do outro lado do rio, na fazenda Cabaceiras, cerca de 3 kilms. Daqui, falecido em 1871. Intendente Themistocles Pires de Cerqueira; presidente do Conselho, João Magalhães de Almeida.” (SILVA, 1933, p. 129).

A Intendência gastou com esta construção a quantia de 836\$000, tirada da verba Obras Públicas. Em 8 de agosto de 1922, foi inaugurado no salão nobre do paço municipal da cidade de Muritiba o retrato do cantor das *Espumas Flutuantes*. O Dr. Eurico de Góes fez uma notável conferência, que lhe valeu aplausos da seleta assistência. A cerimônia foi tocante e soleníssima, recebendo seus promotores os maiores encômios das pessoas presentes.

A Praça Castro Alves, no Centro de Salvador, está situada em frente ao Cine Glauber Rocha. No centro da praça, em frente à Secretaria da Agricultura, vemos o monumento à Castro Alves¹⁵. Em bronze e o granito, sua técnica é a fundição e pedra lavrada. Esta estátua de Pasquale representa o poeta Castro Alves em bronze, em atitude declamatória, com braço direito estendido. A estátua encontra-se assentada sobre pedestal de granito em blocos lapidados nas arestas. A parte superior do pedestal é em forma de pilastra lisa, constituída por blocos superpostos. Em direção à base observa-se um alargamento irregular, em degraus e blocos assimétricos. Apoiados ao pedestal no sentido longitudinal, três estátuas menores, também em bronze, representando o movimento abolicionista. Ainda no pedestal, adornos no mesmo material. Originalmente, integravam o conjunto lampiões de ferro fundido, hoje, desaparecidos. Ao pé da base repousam os restos mortais do poeta sob tampo de granito negro polido. Recentemente foi criado um canteiro ao redor do monumento. O genial poeta dos escravos, considerado o maior da América do Sul por alguns críticos, é representado aqui

2. Soco ou pedestal de estátua.” (AURELIO, 1990, p. 1101).

¹⁵ Poeta baiano, Antônio Frederico de Castro Alves (Muritiba, 14/03/1847-Salvador, 6/07/1871) nasceu na fazenda Cabaceiras, a sete léguas da vila de Nossa Senhora da Conceição de "Currálinho", hoje Castro Alves, estado da Bahia. Foi filho do Dr. Antônio José Alves, cirurgião e professor da Faculdade de Medicina da Bahia, e de sua mulher D. Clélia Brasília da Silva Castro. Sua família, após passar por Muritiba, mudou-se para S. Félix onde ele aprendeu as primeiras letras. Passou a infância no sertão baiano. Em 1854 já estava com a família na capital, ingressando em 1856, com o irmão mais velho, José Antônio, no Colégio São João. Em 1858 a família comprou a quinta da Boa Vista e se mudou para lá. Neste mesmo ano, ingressou no Ginásio Baiano, dirigido pela afamado educador Abílio César Borges, futuro Barão de Macaúbas.

neste monumento de Pasquale De Chirico pela figura varonil do vate e as alegorias representam motivos de seus versos. O “Castro Alves” foi inaugurado em 1923, foi fundido em São Paulo como foi citado anteriormente, sendo propriedade da Prefeitura Municipal de Salvador.

Conforme dados da Fundação Gregório de Matos, seria uma estátua, definida por esta instituição como “escultura de vulto lavrada, fundida ou modelada, representando uma figura humana ou animal que constitui uma representação realística de tamanho variado, podendo ir do tamanho natural até as grandes dimensões da estátua colossal.” (FUNDAÇÃO..., 2006) Entretanto, usaremos aqui o termo monumento, pois é definido como “obra escultórica destinada a transmitir à posteridade a memória de uma pessoa ou um acontecimento” (FUNDAÇÃO..., 2006) e esta obra de Pasquale transmite ainda hoje a memória do grande poeta Castro Alves. O monumento aborda um tema típico do romantismo, a escravidão, a liberdade, o roubo dos sentimentos. O poeta faz um gesto como se clamando à ação patriótica pela libertação dos escravos. Sua expressão é solene, exibe um bigode proeminente, possivelmente forma de estabelecer distinção social, tema comum em retratados da época, que exibiam barbas ou bigodes. Embora a escultura romântica não primasse pela sua originalidade ou maestria de seus artistas, esta obra é de uma qualidade e valor incontestáveis. Como afirmado anteriormente, no Romantismo não foram abandonados os motivos heróicos e as homenagens solenes em estátuas superdimensionadas de reis e militares. Mas podemos levantar também influências neoclássicas, onde temos geralmente temas históricos, literários, alegóricos e mitológicos. As figuras humanas foram representadas de com poses à maneira dos deuses gregos e romanos. As figuras foram representadas com minuciosidade, corpos nus ou semi-nus, formas reais, serenas e de composição simples. Os rostos representados são individualizados, mas com pouca expressividade. Seguem os cânones da escultura clássica, sem liberdade criativa. Esta representava figuras de corpo inteiro ou bustos e relevos impessoais, glorificando e homenageando políticos ou figuras importantes das cidades (praças, casas de nobres e burgueses ou cemitérios). Eram erguidas para honra glória da Nação ou Estado. A representação mostra uma técnica onde o tratamento é mais romântico do que clássico. Enquanto no clássico temos obras perfeitamente executadas, onde os acabamentos são rigorosos e os relevos de pouca profundidade, nesta obra os figuras têm relevos proeminentes, que lembram a técnica de Rodin, o qual trabalhava suas esculturas como que de dentro para fora (TUCKER, 1999) a superfície em Rodin é lisa ou uma fina

capa superficial como nos trabalhos do Neoclassicismo, mas têm viva proeminência, mostrando a própria técnica de modelagem em argila até chegar ao volume do conjunto. Os materiais são tipicamente neoclássicos, no caso o bronze e o mármore, representando este a a pureza, limpidez e brilho.

Monumento ao Visconde de Cayru

Na Praça Cayru, situada no terreno do extinto arsenal de Marinha, no bairro do Comércio, realizou-se na tarde de 2 de julho de 1923 o assentamento da primeira pedra do monumento destinado a honrar a memória do Visconde de Cayru, o feliz inspirador da Magna Carta Régia de 28 de janeiro de 1803, ordenando a abertura dos portos brasileiros ao comércio de todas as nações (SILVA, 1933, p. 147-148).

A comissão encarregada de levar a efeito a iniciativa do monumento, composta por capitalistas, professores e homens de letras, sob a presidência do próprio Governador, Dr. José Joaquim Seabra, movimenta-se e envida tudo a respeito, animada pela ação oficial. Desta forma, manda abrir concorrência na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo por quatro meses, a fim de ver quem oferecia o melhor projeto, concedendo três prêmios de cinco, de três e de dois contos aos concorrentes classificados nos principais lugares (SILVA, 1933, p. 148).

O *Diário de Notícias* de 17 de junho de 1924, que se ocupou do assunto, escreve: “A comissão incumbida do monumento ao Visconde de Cayru, diante dos nove projectos apresentados, adoptou o de autoria de Pasquale De Chirico.” (SILVA, 1933, p. 148).

O mesmo artigo da Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, de Pedro Celestino, mostra uma pequena entrevista com Pasquale De Chirico, o escultor das estátuas de Rio Branco e de Castro Alves:

“— Estou, agora, estudando as proporções exactas do monumento, levando em consideração a área da antiga praça da Alfandega. As dimensões actuaes do monumento são estas: 6 metros de altura por de largura. Será alterado conforme o estudo acima. O monumento será todo de granito e bronze. Domina-o a figura de

Cayru, ladeado por dois grupos, representando as conseqüências inevitáveis do benemérito decreto de abertura dos portos do Brasil às nações amigas: o commercio, as industrias, a arte, a civilização, em summa. Na frente do monumento, pisando na quilha de um navio de pedra, uma mulher symbolizará a liberdade.

— E quando iniciará as obras?

— Depende da commissão. O maximo do custo monumento, de acordo com a concorrência, é de 150 contos. Ainda no corrente anno, penso iniciar as obras, que são de grande importância. Cayru será o maior monumento que terei, até agora, realizado na Bahia. No espaço de dois annos, estará elle collocado no local que lhe destinou o governo do Estado.

— O material será bahiano (sic)?

— Infelizmente, não. E não, por circumstancias de ordem material. Aqui falta-me tudo. Envelheci com a construcção da estatua de Castro Alves, meu caro. Penso realizar a obra, agora escolhida, na Italia, onde a terei prompta a preço mais conveniente e com capacidade para obter uma realização verdadeiramente artística.”
(SILVA, 1933, p. 149)

A Lei Estadual n.1831, de 7 de agosto de 1925 autorizou ao Poder Público a Construção deste monumento, conforme o mesmo artigo (SILVA, 1933, p. 149), observando ainda o artigo que restava à Praça Visconde de Cayru a lembrança expressa na lápide de mármore sobreposto, que foi cercada de gradil, onde se lia:

“Aqui será levantado

O monumento do

Grande Estadista Bahiano

Visocnde de Cayru

-2 de Julho de 1923 – “

A inauguração deste monumento se dá em 28/10/1934. Vemos, ao centro, o monumento a José da Silva Lisboa, o Visconde de Cairú¹⁶, que induziu D. João VI a declarar abertos os

¹⁶ José da Silva Lisboa, o Visconde de Cairu, (Salvador, 16 de julho de 1756 — Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1835) foi um economista, jurista, publicista e político brasileiro, ativo na época da Independência do Brasil. Foi

portos do Brasil ao Comércio do mundo. Datando de 1934, foi feito na Bahia e é propriedade da Prefeitura Municipal de Salvador. A Praça Cairu, no Comércio, está localizada em frente ao Elevador Lacerda. Em bronze e pedra calcárea, sua técnica foi fundição e pedra lavrada. É encimado pela figura do grande ecônomo e estadista, sentado, segurando o documento do ato memorável. Na base, alegorias sobre nossas possibilidades econômicas, produções e a figura da glória em frente, logo abaixo da figura do Visconde sentado. Como destaque, no topo, a estátua de bronze representa o Visconde de Cayru, em posição sentada. O pedestal é composto de blocos remontáveis de pedra calcárea, com alargamento na base terminada em degraus. Em prolongamento ao pedestal, dois blocos simétricos de pedra calcárea, dispostas lateralmente, os quais suportam alegorias em bronze. Na parte frontal, temos a estátua da deusa grega Nike, uma alegoria representando a Vitória. Na parte posterior encontra-se afixada uma placa comemorativa no mesmo local. O gradil de proteção foi instalado e restaurado em 2003.

Este trabalho de Pasquale é um exemplo típico do neoclássico, como foi analisado este estilo acima. O Tema é histórico, seguido de alegóricos (as figuras que rodeiam a base do monumento. A Estatuária representa figuras de corpo inteiro, impessoais, glorificando e homenageando a figuras importante do Visconde, o tema em seu conjunto foi erguido para honrar e glorificar o Estado e a Nação. A forma de representação mostra a inspiração clássica, representada minuciosamente, segundo o gosto próprio ao neoclássico, os corpos da figura do Visconde e da deusa Nike são formas realistas e serenas, sem grandes arroubos, enquanto na base vemos corpos nus ou seminus em torções, mostrando características românticas, embora as suas formas sejam essencialmente reais e serenas e a composição simples, temos traços do romantismo na atitude das alegorias e no próprio poeta, em um gesto solene e chamando à ação romântica . Os rostos representados são diferentes, mas não mostram nenhuma emoção, as figuras seguem os cânones clássicos, em sua regularidade rígida. A obra é perfeitamente executada, no rigoroso acabamento neoclássico com uma superfície lisa e sem proeminências. O rigor e pela passividade das forma são marcas deste estilo, frio e impassível embora algumas figuras do conjunto estejam em movimento. O herói estadista está

economista, jurista, publicista e político brasileiro, ativo na época da Independência do Brasil, sempre apoiou D. João VI e D. Pedro I. Ocupou diversos cargos na administração econômica e política do Brasil, Deputado da Real Junta do Comércio e Desembargador da Casa da Suplicação, após a instalação da corte no Rio de Janeiro, em 1808. Fez uma aula de economia política e colaborou diretamente na redação dos decretos que ditaram a abertura dos portos brasileiros e o levantamento da proibição de instalação de manufacturas no Brasil. A sua atitude favorável ao desenvolvimento econômico da colônia acabaria por contribuir para a criação das condições indispensáveis à independência política do Brasil, em 1822.

uniformizado, um dos motivos da fase inicial da escultura neoclássica, ressaltando a solenidade e imponência da figura.

Monumento ao Barão do Rio Branco

Obra do grande escultor italiano, este monumento se encontra no antigo Largo de São Pedro, hoje Praça João Pessoa, foi inaugurada a 7 de setembro de 1919, a primeira pedra deste monumento foi colocada a 7 de janeiro de 1915 (SILVA, 1933, p. 10). Sua criação cabe à iniciativa da Associação dos Empregados no Comércio.

O grande estadista está de pé, em atitude correta e nobre. O pedestal tem, no plinto, um alto relevo em bronze, representando, com figuras de tamanho natural, uma grandiosa alegoria, simbolizando a Paz, distinguindo-se na frente do referido pedestal a figura de um jovem robusto, na flor da idade, tendo à destra levantado um ramo de oliveira. É a imagem do Brasil moderno, circunda este alto relevo um friso decorativo, com os nomes intercalados de Missões, Amapá, Acre, Lagoa-Mirim (atualmente, os nomes foram arrancados por vândalos). Toda escultura é em bronze, construindo o pedestal com blocos de granito nacional. O monumento tem altura de 7,20 m, a estátua que o encima 2 m, e o pedestal 4,83 m. A cerimônia da inauguração foi solene e intensa a alegria que animava os presentes.

Ao centro da praça, o monumento ao Barão de Rio Branco¹⁷ (fotos 117 a 134). Além da figura do notável estadista, vêem-se no pedestal alegorias aos célebres tratados internacionais do Acre, Amapá, Missões e Lagoa dos Patos Mirim. Foi fundido na Itália e é propriedade da Prefeitura Municipal de Salvador, sendo composto de bronze e granito, na técnica de fundição e pedra lavrada. Na parte superior do pedestal, encontra-se representado de pé, o Barão de Rio

¹⁷ Barão do Rio Branco, político, diplomata e historiador fluminense (1845-1912). José Maria da Silva Paranhos Júnior é filho do visconde do Rio Branco, político de renome no Império. Nasce no Rio de Janeiro e forma-se em direito no Recife. Com a proclamação da República, assume a superintendência geral do Serviço de Emigração para o Brasil. Entre 1893 e 1900 é designado para resolver as disputas pelos territórios de Sete Povos das Missões - entre Brasil e Uruguai - e do Amapá. Assegura o domínio brasileiro nessas áreas e recebe o título de barão do Rio Branco (1888). Em 1902 é indicado para o Ministério das Relações Exteriores. Participa, ainda, da disputa pelo Acre com a Bolívia e de questões fronteiriças com Venezuela, Colômbia e outros países. Morre no Rio de Janeiro.

Branco. Na parte mediana, também em bronze, alegorias representam os territórios nacionais, além de placas e motivos decorativos no mesmo material que estão assentados em pedestal remontável, revestido de granito cor de rosa. Na parte frontal superior do monumento, em letras de bronze, está inscrito “Amapá”; no lado oposto, “Lagoa Mirim”; na lateral direita, “Acre”; e na esquerda, “Missões”. Na parte frontal inferior, no centro de uma esfera ornada de estrelas, tendo nas laterais folhas de palmeiras, lê-se a inscrição “A Associação dos Empregados no Comércio da Bahia, com o auxílio do povo, erigiu este monumento”. O conjunto tem tratamento tipicamente neoclássico, no caso um tema histórico e nacional, como era comum em tantas esculturas neoclássicas. As alegorias assume a postura de impassibilidade neoclássica, mesmo se em movimento, seus rostos não mostram apelo emocional.

Outro aspecto interessante no monumento são os traços *Art Nouveau* que apresenta em suas linhas, o que podemos ver também no monumento ao Visconde de Cayrú. Como o afirma Nikolaus Pevsner:

“Se é certo poder-se considerar como um dos temas dominantes da Art Nouveau a curva longa e sensível, semelhante ao caule de um lírio, à antena de um inseto, ao filamento de uma flor, ou por vezes a uma delgada chama, a curva ondulante, fluente, conjugada com outras surgindo dos cantos e cobrindo assimetricamente todas as superfícies disponíveis, então pode-se também apontar como primeiro exemplo de Art Nouveau o frontispício de Arthur H. Mackmurdo para o seu livro sobre as igrejas urbanas de Wren, publicado em 1883 (foto 108a).”¹⁸

Monumento a D. Pedro II

Este monumento (fotos 080 a 096) está no bairro de Nazaré, em frente à Igreja N. Sra. Auxiliadora. É propriedade da Prefeitura Municipal de Salvador, elaborado em bronze e granito de Santa Luzia, com a técnica de fundição e placas em granito. O monumento foi levantado sobre um alicerce de pedras, cimento e areia, com a profundidade de 1,25 m e 7,00 m em cada lado. O pedestal de granito branco de Santa Luzia tem 6,30 m de altura. A estátua

¹⁸ PEVSNER, Nikolaus. Os pioneiros do desenho moderno, p. 103.

de bronze de D. Pedro II¹⁹, fardado, como aparece representado em uma grande tela a óleo existente no salão nobre do Paço da Câmara Municipal desta cidade, tem 3,00 m de altura. Nos quatro ângulos da base do monumento, existem quatro grandes e artísticos candelabros de bronze, com cinco globos de luz elétrica cada um. Na face do monumento que dá para a Avenida Joana Angélica, na base há um grande escudo de bronze com as armas imperiais e, no centro do mesmo, as palavras – “A BAHIA A D. PEDRO II”. Por baixo desse escudo, há uma grande placa de bronze, artística, com os seguintes dizeres: “Governador do Estado Capitão Juracy Montenegro Magalhães; Prefeito da cidade - Dr. José Americano da Costa; Arcebispo da Bahia – Conde d. Augusto Álvaro da Silva; idealizador do monumento - José Moreira de Paiva”.

Na face oposta, há uma grande placa de bronze, com labores artísticos contendo os nomes dos 21 membros da comissão central do monumento a D. Pedro II. Nas faces laterais, em uma há um grande medalhão de bronze representando a Imperatriz D. Thereza Christina, cognominada “A mãe dos brasileiros”, e na outra um grande medalhão de bronze representando a Princesa D. Isabel, Condessa D’Eu, denominada “A Redemptora”. Nas quatro faces do pilar do monumento, há quatro placas de bronze, artísticas, em alto relevo, dando-lhe grande realce. É um monumento ligado à História, à memória nacional, à grandeza do poder simbolizada pelo Imperador. O neoclassicismo está na postura da figura, rígida, fria e impessoal, enquanto o nacionalismo representado pela figura imperial nos remete ao romantismo e sua exaltação do nacional, da Pátria, da memória do próprio país. A figura do rei ou imperador no centro de uma praça aberta dentro do tecido urbano já é uma característica vinda do renascimento e barroco e que leva a Haussmann também, como analisado anteriormente. O tratamento realístico dado às figuras, suas superfícies lisas e polidas realçadas pelo bronze são outro elemento neoclássico.

¹⁹ Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga de Bragança e Habsburgo (Paço de São Cristóvão, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1825 — Paris, 5 de Dezembro de 1891). Pedro II, chamado *O Magnânimo*, foi o segundo e último Imperador do Brasil. D. Pedro II era o 7º Filho de Dom Pedro I e da arquiduquesa Dona Leopoldina de Áustria, nasceu no Rio de Janeiro, Brasil, sucedeu seu pai, que abdicou em seu favor para retomar a coroa de Portugal, à qual renunciara em nome da filha mais velha, D. Maria da Glória. Pelo lado paterno, era sobrinho de D. Miguel I, enquanto pelo lado materno, primo dos imperadores Napoleão II da França, Francisco José I da Áustria e Maximiliano I do México. Sendo o irmão mais novo de D. Maria da Glória, também fora tio dos reis de Portugal D. Pedro V e D. Luís I.

Herma ao General Labatut

A Praça Coronel Araponga, antigo Largo da Lapinha, inaugurou-se, na manhã de 2 de julho de 1923, a herma ao General Labatut²⁰, levantada pela comissão executiva do centenário para louvar a memória do bravo general Pedro Labatut comandante em chefe do exército pacificador, seu organizador e vencedor de Madeira de Mello, na campanha da independência.

Militar distinto e amestrado na arte da guerra, de que dera provas nas campanhas da Europa, conseguiu, por atos decididos de impavidez e bravura, folheando os passos do inimigo, encerrá-lo com inteligência e arte, nos rumos da cidade, donde só podia haver escassos recursos. Não logrou com outros companheiros assistir ao término da luta, mas coube-lhe preparar o caminho para a vitória definitiva da independência do Brasil com a expulsão dos lusitanos da Bahia. Belo capítulo dessa campanha, não foi bem estudada por obscuros e ignorados documentos que interessam àquela época. A Bahia, portanto, devia a Labatut este tributo de gratidão, expresso no modesto que é a consagração de seus feitos de bravura e civismo.

Está é a homenagem da Bahia à memória do egrégio general, cujas lides marcial serão evocadas sempre como tradição de valor à veneração pública dos baianos. O monumento é simples, mas expressivo no conjunto. Sobre um pedestal de granito está colocado o busto em bronze do general Labatut, trabalho de escultor Pasquale De Chirico (SILVA, 1933, p. 148). Na face da pequena coluna, em placa de bronze, lemos:

“Aos heróis da independência

“A Bahia agradecida”

E na outra face:

²⁰ Pierre Labatut (1768-1849), militar francês - O Imperador D. Pedro I mandara para a Bahia o general Pedro Labatut, comandando uma esquadra para, juntamente com as forças locais, sediadas em Cachoeira, capital dos brasileiros rebelados contra a Coroa portuguesa, combater as forças de Madeira de Melo, que dominavam a cidade do Salvador. Em 1849, já no posto de Marechal de Campo, Labatut voltou a integrar-se à galeria de heróis da nossa independência. As forças pró independência foram engrossando, recebendo apoio de várias vilas interioranas, que se juntaram à 1ª Junta Interina, Conciliatória e de Defesa, constituída em Cachoeira, tendo como presidente Francisco Elesbão Pires de Carvalho, representante de Santo Amaro, e secretário, Francisco Gomes Brandão Montezuma, de Cachoeira.

“Os descendentes dos baianos que combateram com o general Labatut pela liberdade do Brasil levantaram esta herma no primeiro centenário de 1823”

De todas as representações, o governador do Estado, Dr. José Joaquim SEABRA, descerrou as cortinas que velavam o busto de valoroso militar, desfilando, a seguir, o cortejo cívico-militar em continência ao busto de Labatut.

A comissão do *Clube Français* colocou ao pé da herma uma bonita coroa de louros com a inscrição “Em homenagem ao general Labatut e combatentes de 1823”. A construção desta herma custou cerca de 30.000\$000.

A origem deste trabalho é a fundição Cavina, no Rio de Janeiro, é propriedade da Prefeitura Municipal de Salvador. Localizado próximo ao Pavilhão 2 de Julho Material, é um trabalho em bronze e granito, foram usadas as técnicas de fundição e pedra lavrada. A herma é composta de pedestal de granito picotado de base quadrangular com três degraus, de altura irregular, de onde nasce pilastra quadrada, bem mais estreita com 2,80m de altura. Na parte superior da pilastra, encontra-se o busto do General Labatut²¹ (Fig. 23 a 26). Este apresenta-se de forma frontal, cabeça levemente voltada para direita. Possui vasta cabeleira repartida do lado esquerdo. Os cabelos se unem a espessa costeleta. Sobrancelhas arqueadas, olhos abertos, nariz aquilino, boca normal. Bochechas com marcas de expressão bem acentuadas. Braços flexionados, mão direita sobre a esquerda. O General apresenta-se vestido com uniforme de gala, com galões e condecorações. Na parte frontal do monumento, na parte mediana da pilastra, existe placa de bronze, trespassada por uma espada e decorada com festão na parte inferior. A placa contém a seguinte inscrição: “Aos heróis da independência a Bahia agradecida 1923”. Na parte posterior da pilastra, placa de bronze com a seguinte inscrição: “Aos descendentes dos baianos que combateram com o general Labatut pela liberdade do Brasil, levantaram esta herma no primeiro centenário da campanha de 1923”. Esta herma é outro exemplo do papel do Estado e da Nação para a criação de trabalhos que rememoram as glórias nacionais, a figura tem uma expressão rígida e solene, transmitindo a imponência da figura e sua respeitabilidade.

Manuel da Nóbrega e a Índia

O monumento é composto de bronze e granito. Na parte superior do pedestal, encontra-se representado o busto do Padre Manuel da Nóbrega²². Na parte inferior, também em bronze, a imagem de uma índia, estes motivos decorativos estão assentados em um pedestal revestido de granito branco. Na parte frontal superior do monumento, em letras de bronze, está inscrito “Ao Padre Manoel da Nóbrega a cidade do Salvador”; Na parte frontal inferior, no centro de uma esfera ornada de estrelas, tendo nas laterais folhas de palmeiras, vê-se a imagem de uma índia a abraçar um cruxifixo, rodeada de temas tropicais – a folha de palmeira, frutos do guaraná. Último trabalho de Pasquale, recebe retoques de Ismael de Barros, mas é assinado por ele. O Neoclássico representava figuras de corpo inteiro ou bustos e relevos impessoais, glorificando e homenageando políticos ou figuras importantes das cidades (praças, casas de nobres e burgueses ou cemitérios), estes trabalhos eram erguidos para honra glória da Nação ou Estado.

Os aspectos românticos deste trabalho são evidentes, temos dois temas típicos do romantismo, o indianismo e o catolicismo, representados pela figura da índia a abraçar o cruxifixo, em uma atitude típica do “bom selvagem” que abraça também a civilização. Temos a postura entretanto neoclássica das duas imagens, a do Padre e da Índia (ver Figs. 29 e 32), com as suas expressões de rosto impassíveis e distantes. Embora mais rara, a temática religiosa é um ponto fundamental de identificação deste busto de Pasquale com o Romantismo, assim como a representação de uma índia, pois o indigenismo constituiu-se também em um dos temas principais abordados pelos românticos, especialmente na Literatura.

²² Manuel da Nóbrega (Sanfins do Douro, 18 de Outubro de 1517 - Rio de Janeiro, 18 de Outubro de 1570) foi um sacerdote (jesuíta) português, chefe da primeira missão jesuítica à América. Foi ordenado pela Companhia de Jesus (1544), embarcou na armada de Tomé de Sousa (1549) com a missão de dedicar-se à catequese dos indígenas na colonização do Brasil. Participou da fundação das cidades do Salvador e do Rio de Janeiro e também na luta contra os Franceses como conselheiro de Mem de Sá. Seu maior mérito, além de constantes viagens por toda a costa, de São Vicente a Pernambuco, foi estimular a conquista do interior, ultrapassando e penetrando além da Serra do Mar. Foi o primeiro a dar o exemplo, ao subir ao planalto de Piratininga, para fundar a vila de São Paulo. Juntou-se em 1563 a José de Anchieta no trabalho de pacificação dos Tamoios, que retiraram apoio aos invasores franceses, finalmente derrotados. Estácio de Sá, encarregado de fundar uma cidade, São Sebastião do Rio de Janeiro, construiu um colégio jesuíta, de cuja fundação participou.

Algumas peças menores em esculturas

A escultura de um crânio envolto por duas serpentes (foto que pertenceu à família de J. J. Seabra (foto. Xx) traz notadamente um tema comum no Romantismo: a morte. Temos este poema de Lord Byron²³ que traduz o espírito romântico e a obsessão pela morte:

Versos Inscritos numa Taça Feita de um Crânio

Não, não te assustes: não fugiu o meu espírito
Vê em mim um crânio, o único que existe
Do qual, muito ao contrário de uma fronte viva,
Tudo aquilo que flui jamais é triste.

Vivi, amei, bebi, tal como tu; morri;
Que renuncie e terra aos ossos meus
Enche! Não podes injuriar-me; tem o verme
Lábios mais repugnantes do que os teus.

Onde outrora brilhou, talvez, minha razão,
Para ajudar os outros brilhe agora e;
Substituto haverá mais nobre que o vinho
Se o nosso cérebro já se perdeu?

Bebe enquanto puderes; quando tu e os teus
Já tiverdes partido, uma outra gente
Possa te redimir da terra que abraçar-te,
E festeje com o morto e a própria rima tente.

E por que não? Se as fontes geram tal tristeza
Através da existência -curto dia-,
Redimidas dos vermes e da argila
Ao menos possam ter alguma serventia.

No Instituto Geografico e Histórico da Bahia, em um antigo fichário do acervo de obras, os seguintes dados (foto 199 a 201):

²³ ALVES, Castro. Espumas Flutuantes, 2006. P. 72-73.

940.2

Busto do Dr. Teodoro Sampaio

Bronze por Pascoal De Chirico

Bahia 1940. Alt.0,55

Este busto em homenagem a Theodoro Sampaio é mais um exemplo do gosto de Pasquale pela representação de tipos negros e mestiços em seus retratos.

NA EBA, Escola de belas Artes da UFBA, ao final da escadaria do Casarão, sob a mesa entre as portas do mestrado e da Sala Riolan Coutinho, um busto em bronze assinado por Paschoal de Chirico (fotos 197 e 198), representando Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá.

“O Remorso” (foto 165 a 174)), em frente à Escola de Belas Artes. Foi encontrado recibo datado informando o valor da peça em gesso no Arquivo da Escola de Belas Artes, Esta escultura possui aspectos românticos e neoclássicos, Pasquale vendeu a peça em gesso à Escola de Belas Artes pela quantia de 6:800\$000 (seis contos e oitocentos mil réis). O original em gesso foi perdido, e temos esta cópia em bronze.

Bustos da Faculdade de Medicina - UFBA

Na Faculdade de Medicina da UFBA, encontramos vários bustos do artista italiano. Nas actas da Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia temos importantes informações acerca de quando e porque foram solicitadas as encomendas de bustos e retratos das figuras representativas ligadas à histórica Faculdade de Medicina. Na Acta de 22 de março de 1905, temos o pedido do Diretor Dr. Alfredo Britto propondo à Congregação colocar os bustos de Rodrigues Alves e J. J. Seabra na Faculdade de Medicina:

“Proponho que, em homenagem de reconhecimento ao benemérito governo da União abrindo o crédito de seiscentos contos para a reconstrução imediata da

Faculdade de Medicina da Bahia, em grande parte destruída pelo incendio em a noite de 2 do corrente, a Congregação resolve que sejam collocados neste estabelecimento os bustos dos Exmos. Srs. Presidente da Republica e Ministro do Interior, Drs. Francisco de Paula Rodrigues Alves e José Joaquim Seabra. Sala das sessões da Congregação da Faculdade de Medicina da Bahia, em 22 de março de 1905. O Director Dr. Alfredo Britto.”

Em outra Acta, de 24 de março de 1909, podemos ler um pedido para ser colocado um busto do ex Diretor Alfredo Britto, em homenagem ao seu falecimento, feito pela Sociedade de Medicina da Bahia.

Irmãos Pereira (Conceição da Praia)

Manuel Vitorino Pereira: traços biográficos

(Salvador, 30 de janeiro de 1853 — Rio de Janeiro, 9 de novembro de 1902) foi um político brasileiro. Foi vice-presidente da República no mandato de Prudente de Moraes. Era médico e escritor na imprensa baiana. Foi presidente do estado da Bahia e também senador federal. Foi presidente interino entre 1896-1897 quando Prudente de Moraes afastou-se por motivos de saúde. Foi o segundo governador do estado da Bahia no período Republicano.

O monumento (foto 152 a 155) está localizado próximo à Igreja de Conceição da Praia, Cidade Baixa. Representa os três Pereira – Manuel Victorino Pereira, Antonio Pacífico Pereira e José Pacífico Pereira.

Julio David - busto

1. Identificação:

1.1 – Espécie: Busto

1.2 – Título: Júlio David

1.3 – Autor: Pasquale De Chirico

1.4 – Época: Século XX

1.5 – Origem: Bahia - Brasil

1.6 – Propriedade: Prefeitura Municipal de Salvador

2. Localização:

2.1 - Endereço: Rua Júlio David – Itapagipe

2.2 - Localização: Próximo à Igreja N. Sra. do Rosário

3. Dados Técnicos:

3.1 - Material: Bronze e Granito

3.2 - Técnica: Fundição e Placas de Granito

3.3 - Dimensões: Altura = 3,30; Base = (2,17x2, 17)m

4. Descrição Sumária:

Monumento (foto 188, 188^a e 188b) composto de busto em bronze, assentado sobre pedestal de blocos remontáveis em granito cinza, cuja parte superior em forma quadrangular retilínea (pilastra), alargando-se simetricamente em direção à base terminada em degraus irregulares. Aplicados ao pedestal, adornos em estilo neoclássico, também em bronze.

Na face frontal do monumento, placa em bronze, à Dr. Júlio David em 14 de fevereiro de 1857 e 16 de dezembro de 1921, e volutas em bronze, frente e fundo: Homenagem do povo itapagipano ao Dr. Júlio David.

O culto que honra nobres caracteres levou amigos e admiradores do Dr. Julio David, a fim de perpetuar sua memória, construírem no Largo da Igreja do Rosário, em Itapagipe, a modesta herma do médico dos pobres. Foi uma pequena mostra de estima e civismo do povo baiano que refletia bem nessa consagração as afeições que honraram sua memória.

A inauguração teve o cunho popular, que era de esperar e realizou-se em 21 de fevereiro de 1926, sendo solene e concorridíssima a cerimônia deste projeto de saudade a quem se impôs à estima dos seus conterrâneos.

Compareceram o Dr. Joaquim Wanderley de Araujo Pinho, intendente municipal da capital do Estado, autoridades civis e militares, as principais famílias residentes em Itapagipe e centenas de pessoas convidadas pela comissão que promoveu a criação do monumento, além de parentes, amigos e admiradores do falecido. Coube a seguir a palavra ao engenheiro naval Almirante Cleto Japi-Assú, presidente da Comissão, que falou em nome desta e dos moradores de Itapagipe, manifestando desta forma a sua gratidão, expressa neste modesto monumento destinado a perpetuar a memória do abnegado e caridoso médico. Muitas flores adornavam neste dia a herma, construída com o auxílio de uma subscrição popular, que produziu a quantia de 15:661\$020.

Relógio de São Pedro – escultura (base):

1. Identificação:

1.1 – Espécie: Escultura

1.2 – Título: Relógio de São Pedro

1.3 – Autor: Monumento- Pasquale De Chirico (*grifo nosso*) – *não é de Pasquale*

Confecção do Relógio- Henri Le Paute

1.4 – Época: Século XX (Inaugurado em 15 de novembro de 1916).

1.5 – Origem: Paris – França (Relógio)

1.6 – Propriedade: Prefeitura Municipal de Salvador

2. Localização:

2.1 - Endereço: Avenida 7 de Setembro - Centro

2.2 - Localização: Bairro Centro, Praça do Relógio de São Pedro

3. Dados Técnicos:

3.1 - Material: Ferro Fundido e Granito

3.2 - Técnica: Fundição e Pedra Lavrada

3.3 - Dimensões: Altura = 6,50m

4. Descrição Sumária:

Monumento em forma de poste de iluminação. Na parte superior possui quatro relógios, supostamente apoiados por quatro figuras de Atlantes. As esculturas e o corpo do poste são em ferro fundido. Encimando o conjunto de relógios, encontra-se lampião adornado, também em ferro fundido, com função primitiva de iluminação. O poste está assentado sobre a base redonda de granito em tom rosado. Em 1999, após danificado por acidente foi relocado, restaurado e executado gradil de proteção e ajardinamento.

Busto de Castro Alves – escultura (base)

Na cidade de Ilhéus, no Jardim da praça Castro Alves, provido de abundante arborização, estátuas de mármore, aquários, bancos para descanso do povo, foi lançada em 02 de julho e 1926 a primeira pedra para a construção dessa herma, dedicada à memória do *Cantor dos Escravos*.

O busto de bronze, mais um trabalho de Pasquale De Chirico (RIHG, 1933, p. xxx), fundido em Nápoles, pousa sobre um pedestal bem acabado de granito da região de Ilhéus, formando um conjunto de belo efeito neste logradouro público da decantada cidade baiana. A inauguração do monumento ocorreu em 13 de maio de 1928, diante de uma numerosa e escolhida assistência.

4. Conclusões

As obras de Pasquale têm uma relação forte e determinada com a cidade e o espaço urbano por excelência. O espaço que cerca os monumentos de Pasquale parecem criar um lugar próprio, um espaço que abre uma vaga em meio à trama urbana. a cidade é para ser contemplada, fruída como foi colocado por Kevin Lynch (LYNCH, 1980), contemplar as cidades pode ser um exercício que ativa todo nosso campo perceptivo, o espaço conforme já colocou Hall (S. HALL, 2000), a percepção espacial varia segundo culturas, sociedades e mesmo diferenças pessoais. Assim, um mesmo espaço é percebido de uma forma por nós e, às vezes, de maneira tão divergente por um estrangeiro. Isso significa que pessoas de diferentes culturas ou sociedades têm uma percepção espacial diferente por uma questão cultural, o que nos leva a dizer que a noção de espaço público não é colocada da mesma maneira por esses indivíduos. Hall mostra como nossa percepção está ligada a padrões de reconhecimento e comportamentais próprios à determinada cultura em que vivemos. Dependendo do enfoque que uma cultura nos impõe, podemos sentir a relação espacial diferente de um estrangeiro, por exemplo. Tais considerações são aqui enfatizadas para mostrar como a contemplação de um monumento público pode envolver diversas estruturas perceptivas. Os trabalhos de Pasquale são parte desta estrutura que a percepção coloca para um indivíduo, pois são feitos para uma encomenda – a cidade – e estão inseridos em um amplo contexto próprio às grandes cidades, onde influências as mais diversas interferem na leitura de um monumento público, como bem o colocou Canclini (CANCLINI, 1997). Assim, letreiros, edificações posteriores ao monumento, reformas ou alterações no local em que estes estão instalados, a coexistência de tempos diferentes com suas próprias leituras da arte, indo do neoclássico ao romântico e daí ao contemporâneo são fatores que podem modificar completamente a percepção do observador em relação a este tipo de obra.

Os aspectos românticos e neoclássicos presentes no conjunto da obra de Pasquale, assim como as linhas *Art Nouveau* em algumas esculturas, demonstram como o artista seguia ainda padrões dos séculos XVIII e XIX, variando sua temática entre alegorias, representações de figuras heróicas ou influentes da sociedade ou cultura brasileiras. Artista de talento e de importante atuação em sua época, apesar de o neoclassicismo ser o estilo predominante em seus trabalhos podemos vislumbrar em alguns detalhes ou formas de representação influências do Romantismo. Já o estilo *Art Nouveau* revela sua influência na linha sinuosa que contorna suas figuras femininas com vestes drapeadas. Os três estilos evidenciam um período em que

se fazia a transição para a Arte Moderna, pois se lembrarmos a Semana de 23 e seu papel para a arte no Brasil, observamos como a sociedade e a burguesia, principalmente, ainda herdava muito do gosto do século passado. O nosso trabalho de pesquisa identificou uma grande documentação sobre a obra de Pasquale De Chirico, até então pouco pesquisada, não se restringindo somente aos estudos e documentos em Salvador, mas nos deslocando para outros centros de interesse para o levantamento de suas obras. Esta pesquisa, no entanto, não exauriu todas as possibilidades de identificação do acervo nem da documentação ainda existente em posse dos descendentes do artista. Outras investigações complementares poderão ser realizadas no futuro e esperamos que nossa contribuição tenha resgatado boa parte da memória da obra do artista tão precioso para a formação da arte da Bahia.

5. Quadro das obras de Pasquale

No	TÍTULO	*	INAUGURAÇÃO	DIMENSÃO	LOCALIZAÇÃO
	BAHIA				
1	Barão do Rio Branco		07/09/1919	altura 7,20m, base 4,63 x 4,63m	Praça do Relógio de São Pedro
2	Cristo ²⁴		07/12/1920		Morro do Cristo, Barra
3	Castro Alves		06/07/1923	altura 9,50m, base 6,00 x 6,00m.	Praça Castro Alves, Centro Histórico
4	General Labatut		02/07/1923	altura 4,74m, base 2,50 x 2,50m	Largo da Lapinha
5	Julio David		21/02/1926		Itapagipe
6	O Remorso		1931?		Escola de Belas Artes
7	Conde dos Arcos		1932		Comércio
8	Visconde de Cairu		28/11/1934	altura 7,50m, base 4,35 x 4,35m	Comércio
9	Busto da Igreja dos Órfãos de São Joaquim		16/08/1936		Igreja dos Órfãos, São Joaquim
10	Góes Calmon		19/01/1938		Barris, Escola Góes Calmon
11	Alexandre Bittencourt		21/01/1941		Nazaré das Farinhas
12	Cristo		1942		Ilhéus
13	Manoel da Nóbrega e Índia		02/03/1943 (Praça da Sé)		Centro Histórico
14	D. Pedro II		Iniciado em 1936, é concluído em 20/05/1937	altura 9,30, base 6,30 x 6,30m	Nazaré
	Antiga FAMED		1907? 1920?		Centro Histórico, Pelourinho
15	Prof. Pacífico Pereira				
16	Dr. Manoel Vitorino Pereira				
17	Esculápio				
18	Dr. Antônio Januário				

²⁴ Embora considerado obra do autor, observamos que foi oferta do Desembargador José Botelho Benjamin à cidade de Salvador da Bahia (SILVA, 1933, p. 110-112)

	de Faria				
19	Avelino Barbosa				
20	José Soares de Souza				
21	Jonatha Abott				
22	Francisco Raiz da Silva				
23	Raimundo Nina Ruiz				
24	Monsenhor Tapiranga				
25	Alexandre Bittencourt				
26	Ismael de Barros				
27	Base do Relógio de São Pedro				
28	Alegoria		Década de 1920/1930		Palácio Rio Branco
29	Alegoria		Década de 1920/1930		Palácio Rio Branco
30	Tomé de Souza				
31	Irmãos Pereira				
32	Tomé de Souza				Centro Histórico
33	Misael Tavares				
34	Galeno e Hipócrates				Pelourinho
35	Nossa Senhora				
36	Ismael de Barros				Escola de Belas Artes
37	Busto de Marback				Cemitério Campo Santo
38	Medalhão “nossa Senhora e o Menino”				Escola de Belas Artes-UFBA
39	Alegoria do Poder		s/d		Palácio Rio Branco, Pelourinho
	MUSEU CARLOS COSTA PINTO				
49	Cabeça de crioula		Séc XX	27cm	Museu Carlos Costa Pinto
50	Cabeça de filha de santo		Séc XX	12 com	Museu Carlos Costa Pinto
51	Cabeça de molecote		Séc XX	25 com, bronze	Museu Carlos Costa Pinto
52	Cabeça: “Velhice”		Séc XX	19 cm	Museu Carlos Costa Pinto
53	Cabeça: “Velho José”		Séc XX	38 com, bronze	Museu Carlos Costa Pinto
	SÃO PAULO				
54	Joaquim José da		1904		São João da Boa Vista

	Oliveira Filho				
	ITÁLIA				
55	Cardinale Giovan Battista De Luca		18??		Venosa
	ITABUNA				
48	Túmulo do Coronel Henrique Alves		Décadas 1920/1930		Cemitério Municipal de Itabuna

6. Quadro comparativo das obras de Pasquale

No.	TÍTULO	INAUGURAÇÃO	DIMENSÃO	LOCALIZAÇÃO	AUTORIA	PG.
	BAHIA					(ver a lista de fotos, p. 8-16)
	Antiga FAMED	Provavelmente entre 190 - 1910				
1	José Avelino Barbosa			Centro Histórico, Pelourinho	Atribuídas a Pasquale De Chirico, autoria ainda não confirmada	
2	Esculápio			Centro Histórico, Pelourinho	Atribuídas a Pasquale De Chirico, autoria ainda não confirmada	
3	José Soares de Castro			Centro Histórico, Pelourinho	Atribuídas a Pasquale De Chirico, autoria ainda não confirmada	
4	Dr. Jonathas Abbott			Centro Histórico, Pelourinho	Atribuídas a Pasquale De Chirico, autoria ainda não confirmada	
5	Francisco Rodrigues da Silva			Centro Histórico, Pelourinho	Atribuídas a Pasquale De Chirico, autoria ainda não confirmada	

					confirmada	
6	Raimundo Nina Ruiz			Centro Histórico, Pelourinho	Atribuídas a Pasquale De Chirico, autoria ainda não confirmada	
7	Dr. José Soares de Castro			Centro Histórico, Pelourinho	Atribuídas a Pasquale De Chirico, autoria ainda não confirmada	
8	Dr. José Lino Coutinho			Centro Histórico, Pelourinho	Atribuídas a Pasquale De Chirico, autoria ainda não confirmada	
9	Dr. Antonio Januário de Faria			Centro Histórico, Pelourinho	Atribuídas a Pasquale De Chirico, autoria ainda não confirmada	
10	Manoel Vitorino Pereira			Centro Histórico, Pelourinho	Atribuídas a Pasquale De Chirico, autoria ainda não confirmada	
11	Crânio com serpentes			Centro Histórico, Pelourinho, FAMED	Peça de Pasquale que pertenceu à família J.J. Seabra, segundo a FAMED	
12	Dr.	1905		Centro Histórico,	Pasquale De	

	Francisco de Paula Rodrigues Alves			Pelourinho-FAMED	Chirico	
13	Busto do Diretor Prof. Alfredo Thomé Britto	1905		Centro Histórico, Pelourinho-FAMED	Pasquale De Chirico	
14	Busto de J.J. Seabra	1905		Centro Histórico, Pelourinho-FAMED	Pasquale De Chirico	
15	Busto do Diretor Prof. Augusto César Vianna	1908		Centro Histórico, Pelourinho-FAMED	Pasquale De Chirico	
16	Busto de Manoel Victorino Pereira	1909		Centro Histórico, Pelourinho-FAMED	Pasquale De Chirico	
	Busto do Prof. Jonathas Abbott	1909		Centro Histórico, Pelourinho-FAMED	Pasquale De Chirico	
19	Busto do Diretor Prof. Pacífico Pereira	?		Centro Histórico, Pelourinho-FAMED	Pasquale De Chirico	p. xxx
20	Castro Alves	06/07/1923	altura 9,50m, base 6,00 x 6,00m.	Praça Castro Alves, Centro Histórico	Pasquale De Chirico	
21	D. Pedro II	Iniciado em 1936, é concluído em 20/05/1937	altura 9,30, base 6,30 x 6,30m	Nazaré	Pasquale De Chirico	
22	Visconde de Cairu	28/11/1934	altura 7,50m, base 4,35 x 4,35m	Comércio	Pasquale De Chirico	

23	Barão do Rio Branco	07/09/1919	altura 7,20m, base 4,63 x 4,63m	Praça do Relógio de São Pedro	Pasquale De Chirico	
24	Herma ao General Labatut	02/07/1923	altura 4,74m, base 2,50 x 2,50m	Largo da Lapinha	Pasquale De Chirico	
25	Conde dos Arcos	1932		Comércio	Pasquale De Chirico	
26	Irmãos Pereira			Cidade Baixa, Conceição da Praia	Pasquale De Chirico	
27	Manoel da Nóbrega e Índia	02/03/1943 (Praça da Sé)		Centro Histórico	Pasquale De Chirico	
28	“O Remorso”			Escola de Belas Artes – UFBA	Pasquale De Chirico	
29	Estátua de Galeno			Porta do antigo IML, Pelourinho	Atribuída a Pasquale De Chirico, autoria não confirmada	
30	Estátua de Hipócrates			Porta do antigo IML, Pelourinho	Atribuída a Pasquale De Chirico, autoria não confirmada	
31	Góes Calmon	19/01/1938		Barris, Escola Góes Calmon	Atribuída a Pasquale De Chirico, autoria não confirmada	
32	Francisco José do Livramento				Pasquale De Chirico	
33	Julio David	19...		Ribeira	Pasquale De Chirico	
34	Alegoria do Poder	Década de 1920/1930		Palácio Rio Branco	Pasquale De Chirico	
35	Alegoria da Justiça	Década de 1920/1930		Palácio Rio Branco	Pasquale De Chirico	

36	Alegoria do Rio São Francisco			Palácio Rio Branco	Atribuída a Pasquale pelo sue neto, Bartolo Sarnelli; autoria não confirmada	
37	Tomé de Souza			Palácio Rio Branco	Pasquale De Chirico	
38	Monsenhor Tapiranga				Atribuída a Pasquale De Chirico	
39	Alexandre Bittencourt			Nazaré das Farinhas	Atribuída a Pasquale De Chirico	
40	Ismael de Barros				Atribuída a Pasquale De Chirico	
41	Base do Relógio de São Pedro			Praça do Relógio de São Pedro	Atribuída a Pasquale De Chirico (base)	
42	Ismael de Barros			Escola de Belas Artes	Atribuída a Pasquale De Chirico	
43	Busto de Marback			Cemitério Campo Santo	Atribuída a Pasquale De Chirico	
44	Medalhão “Nossa Senhora e o Menino”			Escola de Belas Artes- UFBA	Atribuída a Pasquale De Chirico	
49	Cabeça de crioula	Séc XX	27cm	Museu Carlos Costa Pinto	Pasquale De Chirico	
50	Cabeça de filha de santo	Séc XX	12 com	Museu Carlos Costa Pinto	Pasquale De Chirico	
51	Cabeça de molecote	Séc XX	25 com, bronze	Museu Carlos Costa Pinto	Pasquale De Chirico	
52	Cabeça:	Séc XX	19 cm	Museu Carlos Costa	Pasquale De	

	“Velhice”			Pinto	Chirico	
53	Cabeça: “Velho José”	Séc XX	38 com, bronze	Museu Carlos Costa Pinto	Pasquale De Chirico	
54	Busto de Cecília			Coleção Bartolo Sarnelli	Pasquale De Chirico	
55	Miniatura em bronze			Coleção Bartolo Sarnelli	Pasquale De Chirico	
56	Miniaturase m bronze			Coleção Bartolo Sarnelli	Pasquale De Chirico	
57	“Cão”			Coleção Bartolo Sarnelli	Pasquale De Chirico	
58	Maquete do monumento a Rui Barbosa			Escola de Belas Artes-UFBA	Pasquale De Chirico	
59	Maquete do Monumento ao Visconde de Cayrú			Escola de Belas Artes-UFBA	Provavelmente de Pasquale De Chirico, não confirmado	
60	Maquete do Monumento a Julio David			Escola de Belas Artes-UFBA	Provavelmente de Pasquale De Chirico, não confirmado	
61	Desenho a carvão			Museu Carlos Cosa Pinto	Pasquale De Chirico	
62	Desenho a bico-de-pena			Museu Carlos Cosa Pinto	Pasquale De Chirico	
63	Desenho a carvão			Museu Carlos Cosa Pinto	Pasquale De Chirico	
64	Desenho a carvão			Museu Carlos Cosa Pinto	Pasquale De Chirico	
65	Cabeça “Velha Esperança”			Museu Carlos Cosa Pinto	Pasquale De Chirico	
66	Cabeça de Velho			Museu Carlos Cosa Pinto	Pasquale De Chirico	

	ILHÉUS					
67	Misael Tavares			Cemitério Municipal de Ilhéus	Pasquale De Chirico	
68	Busto Castro Alves			Praça Castro Alves	Pasquale De Chirico	
69	Túmulo da família Krushevsky			Cemitério Municipal de Ilhéus	Atribuída a Pasquale De Chirico	
70	Rio Branco (busto)			Ilhéus	Atribuída a Pasquale De	
71	Rui Barbosa (busto)			Ilhéus	Atribuída a Pasquale De Chirico	
72	Túmulo da família Nascimento			Cemitério Municipal de Ilhéus	Atribuída a Pasquale De Chirico	
73	Túmulo de Henrique Alves dos Reis			Cemitério Municipal de Ilhéus	Atribuída a Pasquale De Chirico	
	ITABUNA					
74	Túmulo do Coronel Henrique Alves		Décadas 1920/1930	Cemitério Municipal de Itabuna	Atribuída a Pasquale De Chirico	
	SÃO PAULO					
75	Joaquim José da Oliveira Filho	1904		São João da Boa Vista	Pasquale De Chirico	
	ITÁLIA					
76	Cardinale Giovan Battista De Luca	18??		Venosa	Pasquale De Chirico	

7. Referências bibliográficas

ALVES, Castro. **Espumas flutuantes**. São Paulo: Martin Claret, 2006. 190 p.

AVOLIO, Jelsa Ciard; FAURY, Mára Lucia. **Dicionário escolar francês Michaelis**. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

ALVES, Castro Alves. **VERSOS INSCRITOS NUMA TAÇA FEITA DE UM CRÂNIO**. Disponível em <<http://doiscontos.blogspot.com>> Acessado em 14/09/2008.

ANAIS da Escola de Belas Artes da UFBA – Universidade Federal da Bahia.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 702 p. il.

_____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARTE PÚBLICA. Disponível em <<http://www.overmundo.com.br/overblog/arte-publica-em-foco>>. Acessado em 19 nov. 2006.

ARTE PÚBLICA. Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS. São Paulo, SESC, 1998. 319 p.

AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa** em 5 volumes. 2ª. e. Rio de Janeiro: 1968. 5 v. 4433 p.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 242 p.

BARATA, Mário. A arte no século XIX: do neoclassicismo e ecletismo até o romantismo. In ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

BARILLI, Renato. **Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos**. Lisboa: Estampa, 1995. 205 p.

BENEVOLO, Leonardo. **As origens da urbanística moderna**. Lisboa: Presença, 1981. 166 p. il.

BERGAMIN, Antônio Sérgio. Arte pública & arquitetura. In **Arte pública**. Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS. São Paulo, SESC, 1998. 319 p.

BRENSON, Michael. Perspectivas da Arte Pública. In **Arte pública**. Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS. São Paulo, SESC, 1998. 319 p.

BUARQUE, Aurélio de Holanda Ferreira. **Novo Dicionário Aurélio**. São Paulo: 1980, Nova Fronteira.

CALVINO, Italo. **Cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 150 p.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo; EDUSP, 1997.

CHIACCHIO, Carlos. Pasquale De Chirico (1873-1943). **Jornal de Ala.**, Salvador. n. VIII, 1943. p. 5-8.

CUNHA, José Joaquim da. **Portugal como Problema - A Economia como Solução**. Lisboa: Público-Fundação Luso-Americana, 2006.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ENTREVISTA realizada com Alfredo Moreno Hernández, em 20/11/2006.

ESCOLA DE BELAS ARTES-UFBA. **Relação de matrícula**. Salvador, 1919. 25 p.

FADDEN, Roberto Mac. Arte pública & arquitetura. In **Arte pública**. Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS. São Paulo, SESC, 1998. 319 p.

FILHO, A. M. S. **Retratos baianos: memória e valor de culto na Primeira República (1889-1930)**. Cadernos do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. v. 2, n. 2. Salvador: EDUFBA, 2005. p. 85-91.

FILHO, U. M. P. Pasquale De Chirico o artista do Rio Vermelho. **Jornal do Rio Vermelho**. Salvador, dez 2004. v. 18, n. 51, p. 8.

FLEXOR, Maria Helena. **Academia Imperial de Belas Artes: “inspiração” da Academia de Belas Artes da Bahia**. In: 180 anos da Escola de Belas Artes, 1996, Rio de Janeiro, Anais... Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 281-306.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **A escultura e o espaço urbano de Salvador**. Artigo publicado em <[http:// www.artecidade.com.br](http://www.artecidade.com.br)> por ocasião da realização do Seminário. Acessado em 20 mai 2006.

FUNCEB – FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA/MAB. Catálogo da exposição retrospectiva de esculturas, desenhos e pinturas do artista Pasquale De Chirico, no Museu do Estado da Bahia. Salvador: 1973.

FUNDAÇÃO CULTURAL GREGÓRIO DE MATTOS. Disponível em <<http://www.cultura.salvador.ba.gov.br/sitios-historicos.php>> Acessado em 19 nov. 2006.

FUSCO, Renato de. História da arte contemporânea. Lisboa: Presença, 1988.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 233 p.

GIEDION, Sigfrido. **Espacio, tiempo y arquitectura, el futuro de uma nueva tradición.** Bracelona: Cintífico-médica, 1973. 808 p. il.

GOMBRICH, Ernst. H. **História da arte.** São Paulo, Círculo do livro, 1972.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte.** v. II. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HISTÓRIA DA ARTE: NEOCLÁSSICO, NEOCLASSICISMO. Disponível em <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=382>>. Acesso em: 06 dez 2006.

JANSON, H. W. **História da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1996. 2 e. 475 p. il.

LEVEY, Michael. **Pintura e escultura na França 1700-1789.** São Paulo: Cosac&Naif, 1998. 332 p. il.

LERÉT, Gilles. **Auguste Rodin, esculturas e desenhos.** Rio de Janeiro: Taschen, 1997.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1982. 208 p. il.

LIVRO DE ACTAS das Sessões de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia. Acta da Sessão em 25 de Fevereiro de 1931, p. 12.

_____ Acta da Sessão em 22 de junho de 1931, p. 15-18.

_____ Acta da Sessão em 8 de outubro de 1931. p. 19-21..

_____ Acta da Sessão em 16 de novembro de 1931, p. 21-22.

_____ Acta da Sessão em 18 de abril de 1932, p. 27.

LIVRO DE ACTAS das Sessões de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia. Acta da Sessão em 25 de Fevereiro de 1931, p. 12.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1982. 208 p. il.

LUBISCO, N. M. L.; VIEIRA, S. C.; SANTANA, I. V. **Manual de estilo acadêmico**. Salvador-BA: EDUFBA, 2008.

MATTOSO, Kátia Queirós. **Bahia, século XIX: uma província no Império**. Tradução Yedda de Macedo Soares. São Paulo: Nova Fronteira, 1992. 747 p.

_____ **A cidade do Salvador e seu mercado no século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1978. 387 p.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 271 p.

NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

PALÁCIO RIO BRANCO. **Palácio Rio Branco: 1919-1986, um monumento que renasce**. Publicação da restauração do Palácio Rio Branco. Salvador, 1986, 30 p.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 439 p. il.

POESIAS COLIGIDAS –O POVO AO PODER. Disponível em <http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/CastroAlves/poesiascoligidas.htm>. Acessado em 30/09/2007.

PRAÇAS DE SALVADOR. Disponível em: <[HTTP://www.isba.com.br/alunoscriam/8a/salvador4501999-8D16.htm](http://www.isba.com.br/alunoscriam/8a/salvador4501999-8D16.htm)>. Acesso em 03 dez 2006.

QUERINO, Manoel R. **As artes na Bahia**. 2 e. Salvador: Oficinas do “Diário da Bahia”, 1913. 241 p.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2007. 91 p.

DA ROCHA, Paulo Mendes. O espaço como suporte para a arte pública. In **Arte pública**. Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS. São Paulo, SESC, 1998. 319 p.

SANTOS, Milton. **O centro da cidade do Salvador: estudo de geografia urbana**. Salvador: UFBA e Progresso, 1959. 196 p. il.

SEMIOSFERA. Signo, **significação, representação – um percurso semiótico**. Disponível em <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/conteudo_rep_02renira.htm>. Acessado em 19 nov. 2006.

SEÑAL, SIGNO Y SÍMBOLO. Disponível em <http://www.arteytecnica.com.ar/jorgelupin/htm/reflexiones/simbolo_signo_es.htm>. Acessado em 03/03/2007.

SILVA, Pedro Celestino da. A Bahia e seus monumentos. Revista **do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**. Bahia: 1923, p. 75-205.

SILVA, Pedro Celestino da. **A Bahia e seus monumentos**. Memória escrita pelo prof. – ao Instituto Geographico e Historico da Bahia. In REVISTA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA. Fundada em 1894, reconhecido de utilidade pública pela lei n, 110, de 13 de agosto de 1895. Salvador, Bahia: Secção Gráfica da Escola de Aprendizes, 1933. n. 59.

T. HALL, Edward. **A dimensão oculta**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 258 p. il.

SANTOS, Milton. **O centro da cidade do salvador: estudo de geografia urbana**. Salvador: UFBA e Progresso, 1959. 196 p. il.

TAVARES, Luís Henrique Dias. História da Bahia. Salvador-Bahia: 1974, publicação avulsa.

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. SÃO PAULO: COSSAC&NAIF, 1999. 173 p. il.

UM SÉCULO DE HISTÓRIA DAS ARTES PLÁSTICAS EM BELO HORIZONTE. Disponível em <<http://www.artes.unb.br/anpap/ribeiro.htm>>. Acessado em 19 nov. 2006.

WITTKOWER, Rudolf. **A escultura**. trad. J. L. Camargo, S. Paulo, Martins Fontes, 1989.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

8. Fotos

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)