



UNICAMP

ROSELENE DE SOUZA FERRANTE

**ENTRE “DEUSES DE BRONZE” E “HOMENS DE PAPEL”:
análise das obras do escultor italiano Pasquale De Chirico em Salvador
(1906-1944)**

CAMPINAS

2014

i



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

ROSELENE DE SOUZA FERRANTE

ENTRE “DEUSES DE BRONZE” E “HOMENS DE PAPEL”:
análise das obras do escultor italiano Pasquale De Chirico em Salvador (1906-1944)

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em História, na área de concentração Política, Memória e Cidade.

Orientadora: Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA ROSELENE DE
SOUZA FERRANTE, E ORIENTADA PELA
PROF^a. DR^a. IARA LIS FRANCO
SCHIAVINATTO.

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

F411e Ferrante, Roselene de Souza, 1979-
Entre "deuses de bronze" e "homens de papel" : análise das obras do escultor italiano Pasquale De Chirico em Salvador (1906-1944) / Roselene de Souza Ferrante. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Iara Lis Franco Schiavinatto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. De Chirico, Pasquale, 1873-1943. 2. Escultura pública. 3. Monumentos - Salvador (BA). 4. Arte brasileira. 5. Patrimônio cultural. 6. Escultores - Itália. I. Schiavinatto, Iara Lis Franco, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Between "gods of bronze" and "paper men" : analysis of the work of Italian sculptor Pasquale De Chirico in Salvador (1906-1944)

Palavras-chave em inglês:

Public sculpture

Monument - Salvador (BA)

Brazilian art

Cultural patrimony

Sculptors - Italy

Área de concentração: Política, Memória e Cidade

Titulação: Mestra em História

Banca examinadora:

Iara Lis Franco Schiavinatto [Orientador]

Silvana Barbosa Rubino

Sylvia Furegatti

Data de defesa: 26-02-2014

Programa de Pós-Graduação: História



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 26 de fevereiro de 2014, considerou a candidata ROSELENE DE SOUZA FERRANTE aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto

Handwritten signature of Iara Lis Franco Schiavinatto in blue ink, written over a horizontal line.

Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino

Handwritten signature of Silvana Barbosa Rubino in blue ink, written over a horizontal line.

Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti

Handwritten signature of Sylvia Helena Furegatti in blue ink, written over a horizontal line.

RESUMO

Esta dissertação aborda a produção artística de Pasquale De Chirico em Salvador, Bahia, no período de 1906 a 1944. A pesquisa encadeia fontes documentais inéditas, quer a respeito de sua trajetória biográfica, quer no tocante às suas obras, destinadas tanto ao âmbito público quanto privado. Aqui, há um mapeamento da inserção dos monumentos escultóricos na malha urbana de Salvador, a exemplo de Castro Alves – obra que marcou a consagração do artista. De modo paralelo à produção de monumentos públicos, Pasquale De Chirico elaborou um amplo conjunto de registros em papel e bronze de “tipos humanos”, em especial de afrodescendentes; são homens e mulheres mergulhados em seu anonimato sob cânones acadêmicos que configuram uma iconografia de negros.

ABSTRACT

This dissertation approaches the artistic work by Pasquale De Chirico in Salvador, Bahia, Brazil, within the period from 1906 to 1944. The research links unpublished documentary sources, either about his biographical path or regarding his works, aimed both at the public and private spheres. Here, there is a mapping of the insertion of sculptural monuments in the urban area of Salvador, such as Castro Alves – work that marked the artist’s consecration. Parallel to the production of public monuments, Pasquale De Chirico prepared a wide range of records in paper and bronze of “human types”, especially of Afro-descendants; they are men and women immersed in their anonymity under academic canons that set an iconography of black people.

SUMÁRIO

Introdução.....	01
1 Pasquale De Chirico: trajetória biográfica (1873-1943).....	17
1.1 Entre “heróis” de bronze e “degenerados” de papel: o escultor Pasquale De Chirico.....	19
1.2 Pasquale De Chirico nos “Salões de ALA” (1937-1942).....	64
1.3 Exposição Negra pelo 50º Aniversário da Abolição em 1938: mostra individual Pasquale De Chirico.....	76
1.4 “Morreu com as mãos sujas de barro”: o falecimento, em 1943.....	84
2 Os vultos da tradição: a estatuária pública e as elites soteropolitanas na primeira metade do século XX.....	91
2.1 Monumentos como parte da história do Brasil.....	103
2.1.1 Barão do Rio Branco (1919).....	103
2.1.2 Castro Alves (1923).....	111
2.2 Monumentos como parte da história política de Salvador e do Brasil..	123
2.2.1 8º Conde dos Arcos.....	124
2.2.2 Visconde de Cayrú.....	130
2.3 Monumento como parte da história intelectual católica.....	142
2.3.1 Padre Manoel da Nóbrega (1943).....	143
2.3.2 Busto ao Bispo Pero Fernandes Sardinha.....	149
3 Entre a ciência e a história: o “tipo humano”.....	153
3.1 Debates raciais no final do século XIX e no início do século XX.....	156
3.2 Estátuas dos “herdeiros de Esculápio”: os primeiros trabalhos de Pasquale De Chirico em Salvador.....	168
3.3 Faces e feições: os “tipos negros” nas gravuras e nas estatuetas de Pasquale De Chirico.....	194
Considerações finais.....	207
Referências.....	211
Anexos.....	229

*Ao Guilherme Ferrante,
por sempre mostrar bravura
diante das adversidades.*

AGRADECIMENTOS

Este estudo não seria possível sem a convergência de linhas de força em vários níveis de atuação. Devo agradecer, primeiramente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo investimento financeiro e a consequente tranquilidade para minha dedicação exclusiva à pesquisa e à elaboração desta dissertação.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto, por sua dedicação, sua generosidade intelectual e suas críticas sinceras e assertivas, que me auxiliaram a amadurecer como pesquisadora. Serei sempre grata a você, Iara!

Aos diversos professores que estiveram comigo ao longo desta jornada, em especial à Profa. Dra. Silvana Rubino, pela presença nas bancas de seleção, qualificação e defesa. Agradeço por sua serenidade e sabedoria ao demonstrar que o trabalho acadêmico sempre pode ser leve e muito divertido. Também tive o prazer de contar com a presença da Profa. Dra. Cristina Meneguelo nas bancas de seleção e qualificação e agradeço por suas dicas certeiras e valiosas. Agradeço, ainda, à Profa. Dra. Maria Stella Bresciani, pelo constante incentivo com o empréstimo de livros, recortes de jornais e as construtivas conversas nos corredores da universidade, além da Profa. Dra. Sylvia Furegatti pela participação na defesa e pela contribuição encantadora sobre o universo da escultura. Ao Prof. Dr. Fábio Gatti, pela leitura da dissertação.

Registro minha eterna gratidão ao Bartolo Sarnelli, que o acaso colocou em minha vida, no primeiro semestre da graduação, quando, em companhia de colegas do curso de História, visitamos o palácio Rio Branco, no centro de Salvador. Ao observar os estudantes curiosos, ele se aproximou e palestrou bondosamente sobre as estátuas do edifício, elaboradas por seu avô, Pasquale De Chirico; a conversa continuou em mensagens eletrônicas e mantém-se até hoje. Também agradeço à Paola Sarnelli, pelo carinho nas três ocasiões em que estive em sua casa.

À Marina Martin, por sua generosidade, carinho e amizade, imprescindíveis nos

momentos de adversidade, fazendo com que meu caminho não fosse tão solitário. Ao Cleverton Lima, interlocutor sempre amigo e perspicaz, agradeço por seus comentários enriquecedores e pelas lições de literatura brasileira do século XX. À Priscila Pereira, por compartilhar suas experiências acadêmicas e mostrar as futuras possibilidades; sou grata por sua maravilhosa bondade e amizade, um verdadeiro abrigo em Campinas. E Joana Schossler pelo carinho com que envia postais de monumentos-esculturas dos muitos lugares do mundo que visita.

Outras pessoas contribuíram de modo significativo neste caminho; devo citar, inicialmente, o Prof. Dr. Charles Sant'Anna, por acreditar no meu trabalho e incentivar meu crescimento acadêmico com o mestrado – muito obrigada! À Profa. Dra. Alícia Duhá Lose, coordenadora do Centro de Pesquisa do Mosteiro de São Bento da Bahia, pela gentil leitura desta dissertação ainda em fase de composição. À Profa. Dra. Siderlene Muniz Oliveira, por sua disponibilidade para esclarecer dúvidas e seus aconselhamentos. Agradeço à Vivian Santana, por conseguir que o historiador Cid Teixeira, em meio à sua frágil condição de saúde, concedesse uma entrevista. Sou grata à Maria do Carmo Couto, por suas dicas de pesquisa e suas fontes. Ao Evandro Lisboa Freire, do Grupo de Estudos de Linguística de Corpus (GELC/PUC-SP), por sua criteriosa edição de texto. E a restauradora Clara Barros de Oliveira pela preciosa atenção quando visitei os arquivos da Famed.

À Edna Brandão, linda amizade das terras da Bahia. Também agradeço ao Fernando Martins, à Mayxue Ospina e a Mariane Nascimento, pela presença em vários momentos da minha vida. Tenho o prazer de citar, especialmente, Juliana Costa Rossini e Cleber Rossini, amigos valiosos de sempre e para sempre.

Aos meus familiares, por proporcionarem uma base acolhedora em Indaiatuba, necessária para minimizar minhas aflições. Sou grata aos meus pais, Edmilson e Tereza, e aos meus irmãos, Roberto e Juliano, pela amizade e pelo carinho.

Ao Wellington Ferrari, por iluminar minha vida com seu afeto infindável; sou grata por seu constante apoio moral e sua paciência para ouvir minhas reflexões sobre o saber histórico e o fazer historiográfico.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Praça Castro Alves vista do Espaço Unibanco.....	02
Figura 2	Monumento Castro Alves decorado para o Carnaval 2002.....	03
Figura 3	Praça Castro Alves no Carnaval 2013.....	05
Figura 4	Monumento Castro Alves emoldurado pelo palco no Carnaval 2013.....	05
Figura 5	Charge de Castro Alves e Mãe Stella.....	07
Figura 6	Mausoléu do coronel Misael Tavares em Ilhéus, década de 1930.....	12
Figura 1.1	Retrato de Giacomo Di Chirico, por Nicola Di Chirico.....	19
Figura 1.2	Passaporte italiano de Pasquale De Chirico, da década 1930.....	20
Figura 1.3	“Sposalizio in Basilicata”, de Giacomo Di Chirico.....	22
Figura 1.4	“Vecchio Mendicante” e “Donna in Costume Lucano”, de Giacomo Di Chirico.....	23
Figura 1.5	Monumento ao cardeal G. B. de Lucca (1932), por Pasquale De Chirico.....	26
Figura 1.6	Cardeal G. B. de Luca, por Giacomo Di Chirico	27
Figura 1.7	“Bambini” e “Busti di Bambini”, de Pasquale De Chirico.....	27
Figura 1.8	“Vecchio” e “Busti di Maschio”, de Pasquale De Chirico.....	28
Figura 1.9	Túmulo de Prudente de Moraes em Piracicaba (1902), de Amadeu Zani, que substituiu a figura do leão, idealizada por Pasquale De Chirico, pelo busto do homenageado.....	30
Figura 1.10	“Marechal de Ferro: Floriano Peixoto”, de Pasquale De Chirico.....	35
Figura 1.11	Perspectiva elaborada pelo arquiteto Victor Dubugras em 1905.....	39

Figura 1.12	Fachada neoclássica do Palácio Rio Branco, inaugurado em 1919.....	47
Figura 1.13	Alegorias na fachada principal do palácio Olímpio Cunha em Sergipe (1918), de Pasquale De Chirico.....	48
Figura 1.14	“Remorso”, de Pasquale De Chirico.....	50
Figura 1.15	“Velho José”, de Pasquale De Chirico.....	51
Figura 1.16	“Cabeça do Velho José”, de Presciliano Silva (1919).....	52
Figura 1.17	Detalhe da maquete do monumento a Ruy Barbosa.....	53
Figura 1.18	Pasquale De Chirico finalizando a maquete para o concurso Monumento Ruy Barbosa, em 1925.....	54
Figura 1.19	Interior do ateliê de Escultura da Escola de Belas Artes da Bahia.....	61
Figura 1.20	Sala de modelagem da Escola de Belas Artes da Bahia.....	66
Figura 1.21	“Vaqueiro”, de Pasquale De Chirico.....	72
Figura 1.22	Capas diversas do <i>Jornal de ALA</i> , com publicação irregular no período de 1937 a 1947.....	75
Figura 1.23	Gravura “Crioulo” ou “Cabeça de Mulato” (1938), de Pasquale De Chirico.....	81
Figura 1.24	Maquetes do mausoléu a Castro Alves de 1936, de Pasquale De Chirico, e 1937, de Heitor Usai.....	82
Figura 1.25	“Escravo com Gargalheira”, de Zezé Egas Botelho, e “Cabeça de Negro”, de Hugo Bertazzon.....	83
Figura 1.26	<i>Jornal de ALA</i> , ano 5, n. 8, edição extra, 1943.....	86
Figura 1.27	Alto-relevo em bronze de Pasquale De Chirico (1943), de Ismael de Barros.....	89
Figura 2.1	Mapa dos monumentos escultóricos de Salvador: século XIX.....	93
Figura 2.2	Mapa dos monumentos escultóricos elaborados por Pasquale De Chirico no século XX.....	94

Figura 2.3	Monumento “Barão do Rio Branco” (1919), de Pasquale De Chirico.....	106
Figura 2.4	Alto-relevo da base, detalhe lateral do monumento “Barão do Rio Branco”	108
Figura 2.5	Alto-relevo da base do monumento “Barão do Rio Branco”. Ao centro a “Alegoria da Paz”, segurando um ramo de oliveira.....	108
Figura 2.6	Cartão postal do monumento “Barão do Rio Branco” em espaço central da recém-construída avenida Sete de Setembro, como símbolo de modernização e salubridade (sem data).....	111
Figura 2.7	Monumento “Castro Alves”, de Pasquale De Chirico.....	113
Figura 2.8	Primeira maquete elaborada por De Chirico (1913) para o monumento “Castro Alves”	114
Figura 2.9	O “Anjo da Liberdade” e o “Gênio da Poesia”	116
Figura 2.10	Detalhe do conjunto escultórico Castro Alves. Representação dos escravos Lucas e Maria conforme o poema “A Cachoeira de Paulo Afonso”	117
Figura 2.11	Teatro São João e largo do Teatro (futura Praça Castro Alves). No plano inferior, a fonte com a imagem de Cristóvão Colombo.....	120
Figura 2.12	Inauguração do monumento a Castro Alves, em 6 de julho de 1923. Ao fundo, as ruínas do teatro São João, incendiado um mês antes.....	121
Figura 2.13	Inauguração do monumento ao poeta Castro Alves, em 6 de julho de 1923.....	122
Figura 2.14	Cartão postal do cais do atracadouro de Salvador em 1900.....	125
Figura 2.15	8º Conde dos Arcos, de Pasquale De Chirico. Área externa da Associação Comercial da Bahia, no Bairro do	

	Comércio.....	127
Figura 2.16	“Hermes” na base do monumento ao 8º Conde dos Arcos.....	128
Figura 2.17	“Clio” representa a memória e a tradição da sociedade soteropolitana.....	128
Figura 2.18	Detalhe do tronco de Hermes com seu caduceu e detalhe dos membros inferiores, com a asa característica e pé esquerdo sob uma cornucópia com: trigo, uva, milho e caju, símbolo de abundância agrícola.....	129
Figura 2.19	Detalhe dos membros inferiores de “Clio”, representando a manufatura e a agricultura, com frutos de cacau sob o pé direito, e detalhe do pergaminho característico de “Clio”.....	129
Figura 2.20	Fotografia que acompanhou a maquete vencedora do concurso do monumento ao visconde de Cayrú, em 1924.....	132
Figura 2.21	Inauguração do monumento a Visconde de Cayrú, em 28 de novembro de 1932.....	133
Figura 2.22	Cartão-postal da praça Visconde de Cayrú e Alfândega, década de 1940.....	133
Figura 2.23	Rampa do Mercado Modelo, final da década de 1930, de Voltaire Fraga.....	134
Figura 2.24	Cais da rampa do Mercado Modelo, em 1943.....	135
Figura 2.25	Rampa do Mercado Modelo, anos 1950.....	135
Figura 2.26	Grupo escultórico do “Trabalho”. Alegorias representando trabalhadores com cana-de-açúcar, trigo e pinha.....	137
Figura 2.27	Grupo escultórico do “Trabalho”, face posterior. Trabalhadores representados conforme valorização das atividades agrícolas:	

	café, fumo, uva e cacau.....	138
Figura 2.28	“A marcha evolutiva do trabalho” é puxada pela metalurgia e detalhe da alegoria “Metalurgia para um futuro industrializado”.....	138
Figura 2.29	Conjunto alegórico representando as “Belas Artes” e as “Leis”.....	139
Figura 2.30	Face posterior do grupo escultórico. Alegorias das “Letras”, da “História”, da “Música” e da “Medicina”.....	140
Figura 2.31	Na extremidade do grupo alegórico, uma mulher puxando a bandeira nacional, marcha evolutiva e a possibilidade de futuro com uma mãe com seu filho.....	140
Figura 2.32	Monumento “Visconde de Cayrú”, de Pasquale De Chirico.....	141
Figura 2.33	Remodelação da igreja D’Ajuda, em 1914.....	143
Figura 2.34	Monumento “Padre Manoel da Nobrega” e a “Índia Catequisada” em frente à Igreja da Ajuda.....	147
Figura 2.35	“Padre Manoel da Nobrega” e a “Índia Catequisada” (1943), de Pasquale De Chirico.....	148
Figura 2.36	Detalhe da base do monumento, índia genuflexa segurando uma cruz sob frutas e folhas da flora brasileira.....	148
Figura 2.37	Monumento “Bispo Sardinha” (1944), de Pasquale De Chirico.....	152
Figura 3.1	“Dr. Manuel Victorino Pereira” (1853-1902) (1908), de Pasquale De Chirico.....	173
Figura 3.2	“Dr. Antonio Janúario de Faria” (1822-1883) (1908), de Pasquale De Chirico.....	174
Figura 3.3	“Dr. José Avelino Barbosa” (1768-1838) (1908), de Pasquale De Chirico.....	175

Figura 3.4	“Dr. José Lino Coutinho” (1784-1836) (1908), de Pasquale De Chirico.....	176
Figura 3.5	“Dr. José Soares de Castro” (1772-1849) (1908), de Pasquale De Chirico.....	177
Figura 3.6	“Dr. Jonathas Abbott” (1797-1888) (1908), de Pasquale De Chirico.....	178
Figura 3.7	“Dr. Raimundo Nina Rodrigues” (1862-1906) (1908), de Pasquale De Chirico.....	179
Figura 3.8	Vista parcial do conjunto dos “vultos” da Famed. No lado direito, Esculápio.....	179
Figura 3.9	“Esculápio” (1908), de Pasquale De Chirico.....	180
Figura 3.10	“Hipócrates” (468-377 a.C.) e “Galeno” (113-200), de Pasquale De Chirico.....	181
Figura 3.11	J. J. Seabra prometia uma imagem nova para a Bahia. A “Mulata Velha”, sob sua gestão, tornar-se-ia “Jovem Branca”.....	184
Figura 3.12	Representação da Bahia como uma “Mulata Velha”.....	185
Figura 3.13	Cartões-postais vendidos pela “Fotografia Lindemann” causaram indignação da revista Bahia Ilustrada, pela alusão à “Bahia terra dos negros”.....	191
Figura 3.14	Cartões-postais de Rodolpho Lindemann (sem data).....	192
Figura 3.15	Estatueta “Sem Título” (sem data), de Pasquale De Chirico.....	200
Figura 3.16	“Negra Baiana” (1938) e “Caboclinha” (sem data), de Pasquale De Chirico.....	201
Figura 3.17	“Cabeça de Crioula”, de Pasquale De Chirico.....	201
Figura 3.18	“Cabeça de Molecote” ou “Cabeça de Moleque” (sem data), de Pasquale De Chirico.....	204

Figura 3.19	Busto em bronze (sem título e sem data), de Pasquale De Chirico.....	204
Figura 3.20	“Menino jornalista”, Rio de Janeiro, século XIX, de Marc Ferrez.....	205

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.1	Obras de Pasquale De Chirico em São Paulo.....	37
Tabela 1.2	Obras de Pasquale De Chirico nos “Salões de ALA”	74

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ALA	Associação de Letras e Artes
ALB	Academia de Letras da Bahia
Deip	Departamento de Propaganda e Difusão Cultural do Estado Novo
Dopes	Departamento de Ordem Política e Social
EBA	Escola de Belas Artes da Bahia
Famed	Faculdade de Medicina da Bahia
Iceia	Instituto Central de Educação Isaías Alves
IGHB	Instituto Geográfico e Histórico da Bahia
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IHGSE	Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe
IHGSP	Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo
MAB	Museu de Artes da Bahia
Mibac	Ministero per i Beni e le Attività Culturali
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Surcap	Superintendência de Urbanização da Capital
UFBA	Universidade Federal da Bahia
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas

INTRODUÇÃO

Em Salvador, na tradicional festa de Carnaval, milhares de foliões tomam as principais ruas da cidade. Da praça Castro Alves, ao “pé do poeta”, partem os trios elétricos para um percurso de 6 km, retornando ao mesmo local. Devido à condensação festiva entre a praça, a estátua e o povo na festa de Momo, nos últimos 4 anos, a prefeitura municipal passou a montar um palco para apresentações musicais em frente a esse conjunto escultórico, emoldurando o monumento e destacando-o. Nota-se que a imagem do poeta representada na estátua ganhou força, em parte, pela localização, mas, também, pela simpatia por esse poeta do passado posto em evidência na principal festa do estado. Assim, a figura em bronze “impõe-se” a cada carnaval, tanto pelo monumento em si como pelo “Troféu Castro Alves”, destinado aos destaques da festa, que tomou de empréstimo a mesma imagem do poeta com o braço levantado. Desse modo, essa icônica estátua entrou em vários espaços domésticos.

O monumento escultórico em local privilegiado na Cidade Alta apresenta o poeta Castro Alves com o braço direito estendido em atitude declamatória, um “púlpito” permanente no espaço público (Figura 1), conforme o desejo da Comissão Executiva Construtiva do Monumento a Castro Alves, cuja organização data do ano de 1872; desejava-se que a construção fosse “[...] um braço estendido às gerações futuras”¹, idealização constante em discursos, com intenso louvor aos “heróis” como modelo para os outros homens, valorizando uma visão de mundo enaltecida. Ou seja, na plasticidade do monumento há um conjunto de pensamentos costurados, visando a produzir sentidos positivos na praça pública e no expectador. A imagem do conjunto escultórico em homenagem ao poeta baiano Castro Alves foi escolhida para iniciar esta dissertação por dois motivos: pela autoria de Pasquale De Chirico, sendo a obra pela qual ele é mais lembrado, e pela permanência do monumento em um ponto central de Salvador, renovada a cada ano na festa do Carnaval.

¹ Pedro C. Silva. Bahia e seus monumentos. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 59, 1933, p. 124.



Figura 1 Praça Castro Alves vista do Espaço Unibanco.

Fonte: <http://espiandopelomundo.blogspot.com.br/2012/07-salvador-tem.html>.

A partir de 2002, a estátua de Castro Alves, alçada a importante condição no carnaval², recebeu adereços ligados à cultura afro-baiana, entremeando ainda mais a ligação do poeta com a cultura negra. Com isso, em 2002, o bronze do poeta apareceu em cima de um atabaque (Figura 2), enquanto no ano seguinte veio como um elemento do “tabuleiro da baiana”, em uma exaltação da cultura e da religiosidade do candomblé. Curiosamente, as alegorias de negros da base do conjunto escultórico foram ofuscadas em favor da figura do poeta, que continua a reinar.

² Anteriormente, a Prefeitura de Salvador montava o palco ao lado da estátua, enquanto esta permanecia envolvida por tapumes, visando a protegê-la.



Figura 2 Monumento Castro Alves decorado para o Carnaval 2002.

Fonte: <http://www.carnaxe.com.br/temas/castroalves/temascarnaval.htm>.

Nos últimos anos, o palco passou a emoldurar a estátua, tornando-se o local preferido para apresentações de balé folclórico, grupos de afoxé e músicas afro-brasileiras. Castro Alves não é apenas uma figura no carnaval, embora reconheçamos sua força nessa imagem, mas está circunscrito como um importante representante dos ilustres baianos do mundo das letras. É indisfarçável o envaidecimento construído no plano simbólico, um misto de qualidades individuais com a origem, um “nobre representante da estirpe baiana”³. A figura de Castro Alves (1847-1871) como um “escritor dos

³ Expressão largamente utilizada pelos letrados baianos no início do século XX para designar os “baianos ilustres” do século XIX, com destaque para Castro Alves e Ruy Barbosa. Daí a preocupação em elaborar

negros” ocupa um lugar positivo; embora, em seus poemas, os negros sejam descritos com tinturas canônicas, ou seja, reiteração estereotipada e limitada da ação e dos comportamentos dos cativos. A coletânea *Espumas flutuantes* (1870) foi a única publicação em vida do poeta, portanto, o que está evidenciado em Castro Alves é a palavra falada, a preferência pela poesia declamada com vigor, com vistas a acentuar seu efeito psicológico. A posição do poeta no bronze, concebida por Pasquale De Chirico, apoia-se nessa ideia projetiva do corpo e da fala, e a imagem busca condensar os recursos de oratória e seu próprio ato. Assim, no topo da montanha, o poeta parece declamar poesias para os observadores. Sua estátua em bronze, emoldurada pela Baía de Todos os Santos, chama o povo para ocupar a praça. “A praça! A praça é do povo como o céu é do Condor”, diz seu conhecido poema *O povo ao poder*, publicado em 1864. “A Praça Castro Alves é do povo como o céu é do avião”, proclamou o compositor Caetano Veloso, atualizando o verso no alto de um trio elétrico, quase meio século depois de inaugurada a estátua. E a cada festa carnavalesca a praça que homenageia o literato baiano revigora-se com vozes, cores e alegria (Figuras 3 e 4).

narrativas de memória, de história e biografias evidenciando a atuação desses homens em momentos cruciais da trajetória nacional. Ver Rinaldo C. Leite. **A rainha destronada**: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas. Feira de Santana, BA: Ed. UEFS, 2012.



Figura 3 Praça Castro Alves no Carnaval 2013.

Fonte: <http://www.ibahia.com.br/encontrodetrios>.



Figura 4 Monumento Castro Alves emoldurado pelo palco no Carnaval 2013.

Fonte: <http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2013/capa/noticia.php?id=206>.

Ainda pensando na trama formada pelas letras baianas e pela cultura negra, invocamos a recente eleição da ialorixá do terreiro Ilê Axé Opó Afonja, Stella de Oxóssi⁴, para imortal da Academia de Letras da Bahia (ALB) (Figura 5). Trata-se da primeira mulher negra e mãe de santo a assumir um lugar de destaque em uma instituição dessa natureza. Dessa forma, dá-se a renovação da imagem do poeta, em que pese sua ligação com a herança africana em Salvador. Ao assumir a Cadeira n. 33, cujo patrono é justamente Castro Alves, evidencia-se esse entrelaçamento. Mãe Stella afirmou que “muitas pessoas lutaram para que eu chegasse a ocupar esta cadeira. Entre, elas o patrono, que, em *Vozes da África*, clamou por nós”⁵. Na charge publicada em *A Tarde*, Castro Alves “desce de sua estátua” para pedir a benção a ialorixá, e não o contrário, marcando um momento na interessante trajetória de ascensão da figura icônica da baiana.

⁴ Maria Stella de Azevedo Santos (Salvador, 1925), quinta ialorixá do Ilê Axé Opó Afonja em Salvador. Formada em Enfermagem, tornou-se a primeira ialorixá com Ensino Superior e, também, a primeira articulista de um jornal de grande circulação (*A Tarde*). Em 1987, integrou a comitiva organizada por Pierre Verger para a comemoração da Semana Brasileira do Benin, na África; recebeu honras religiosas no evento. Conseguiu o Tombamento do Terreiro Ilê Axé Opó Afonja, em 1999. Publicações: **E daí aconteceu o encanto** (1988); **Meu tempo é agora** (1993); **Lineamento da religião dos orixás** (2004); **Ososi: o caçador de alegrias** (2006); **Owé: provérbios** (2007); e **Epé Laiyé: terra viva** (2009). Ver Campos (2003).

⁵ Discurso de posse de Stella de Oxóssi na Academia de Letras da Bahia. Disponível em: <<http://correionago.ning.com/profiles/blogs/discurso-de-posse-de-mae-stella-de-oxossi-na-cadeira-no-33-da-aca>>. Acesso em 17 set. 2013.



Figura 5 Charge de Castro Alves e Mãe Stella.

Fonte: Cau Gomes. Imortais. A Tarde, Salvador, 29 abr. 2013.

p. 3. Caricatura.

O vínculo da cultura negra com a imagem de Castro Alves na praça recebe constante incremento, devemos salientar que apropriação e reatualização são ideias fundamentais para pensar o processo operacionalizado pelo monumento do poeta. Paulo Knauss assinala que é comum em obras dessa natureza a mobilidade dos conteúdos⁶: lançadas ao tempo, elas sofrem constante ação dos homens que as circundam e são ressignificadas. Por ser uma imagem urbana, com isso, organizadora do espaço, a força dessa obra reside, também, na demarcação simbólica de conteúdos:

[...] ao longo da História, os diferentes grupos sociais, em diferentes circunstâncias, puderam intervir no ambiente urbano mediante a colocação ou atribuição de caráter histórico e artístico a uma peça urbana. Além disso, a partir dessa intervenção, os cidadãos ressignificam os diversos territórios do seu cotidiano e constroem uma identidade com a cidade. Desse modo, ao

⁶ A imagem de Castro Alves contida na estátua elaborada por Pasquale De Chirico para ornamentar a praça de mesmo nome não é apenas reatualizada a cada Carnaval, mas, também, reproduzida para ornamentar outras praças em cidades do interior da Bahia, como em São Feliz e Jacobina.

mesmo tempo, a cidade é demarcada simbolicamente. Imagens definidas como suportes da significação da urbanidade⁷.

A produção das imagens urbanas (monumentos, estátuas, marcos, relógios e chafarizes de base escultórica e narrativa) caracterizada, de modo geral, por operações de significação, organizam simbolicamente o tempo e o espaço da cidade ao instaurar referências abrangentes no cotidiano da cidade. Essa produção social serve à construção de discursos acerca do passado e do presente, logo, da história. Ainda segundo Knauss, tais imagens urbanas organizam o espaço e a história da cidade, demarcando simbolicamente a urbanidade, à medida que assumem conteúdos significativos socialmente construídos e partilhados.

A presença de um monumento público marca a “afirmação cívica” que implica visão de mundo, valorização de determinada estética e inscrição na história. Por sua vez, construir monumentos corrobora a ideia dos que advogam para si o dever de guardiões do passado e da memória regional/nacional. Em sua trajetória de proliferação no espaço público, localizamos entre 1890 e 1930 no Brasil o período de maior vigor na promoção da imaginária urbana⁸, com paulatino envolvimento da sociedade civil urbana e a valorização do tema da personalidade “heroica” e/ou do “momento singular histórico”. Inserida no espaço público, a obra, produto artístico, ganhou *status* monumental ao congregar o discurso cívico e patriótico com fortes apelos morais. Nesse sentido, o caráter histórico destaca-se como marca primordial dos objetos urbanos definidos, assim, como monumentos, que não são simples peças de decoração urbana. Os valores asseverados nos monumentos escultóricos não são fixos. Ao contrário, são construídos ganham novos e distintos significados atribuídos ao longo do tempo, o que implica o desaparecer, por vezes, de certos modos e significados, em um constante jogo de evidência e opacidade. Abrimos essa discussão com o exemplo máximo de tal processo em Salvador: Castro Alves, obra elaborada no início da década 1920 para honrar a memória do poeta, contudo, à medida que a composição artística ganha destaque na segunda metade do século XX, o escultor Pasquale De Chirico,

⁷ Paulo Knauss. **Cidade vaidosa**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999, p. 7.

⁸ Termo atribuído por Paulo Knauss ao conjunto de imagens da cidade.

inversamente, sofre nítido ofuscamento, assim como outras obras escultóricas na cidade, haja vista o abandono de obras como “Visconde de Cayrú” e “Barão do Rio”, esta sensivelmente corroída pelo tempo e vandalizada recentemente.

Há uma dispersão de informações a respeito da vida pública do escultor, contamos com a colaboração de Bartolo Sarnelli⁹ em três entrevistas e constante troca de mensagens eletrônicas. Trata-se de uma trajetória artística pouco explorada pela historiografia baiana, brasileira ou mesmo italiana. Alguns trabalhos pontuaram a presença de Pasquale De Chirico em Salvador, como a dissertação da artista plástica Salma Sá¹⁰, focalizando obras públicas particularmente vinculadas a aspectos urbanísticos da cidade. Para compreender a biografia do artista, ela recorreu a um texto de Carlos Chiacchio¹¹. Em 2012, o artista e curador Emanuel Araújo organizou no Museu Afro-Brasileiro a exposição “De Valentim a Valentim (XVIII a XX)”, centrada na escultura brasileira, acompanhada pela publicação de livro homônimo que, ao tratar da biografia de Pasquale De Chirico, reproduz na íntegra Chiacchio¹². Essa obra buscou elos para compreender a atuação das elites letradas soteropolitanas na construção da visualidade pública, calcada na tradição e na história local. De modo paralelo à profícua produção da estatuária pública, o artista elaborou um conjunto de representações (gravuras e estatuetas) de “tipos humanos”, em especial afro-brasileiros, vincado na tradição dos viajantes e fotógrafos do século XIX e início do século XX, ao privilegiar o retrato da cabeça.

A inscrição no espaço de Salvador de um amplo conjunto de monumentos públicos (Castro Alves, Barão do Rio Branco, Visconde de Cayrú, Padre Manoel da Nobrega e Conde dos Arcos) revela emblemas e sentidos construídos no passado, tais

⁹ Bartolo Sarnelli, neto de Pasquale De Chirico, empreendeu nos últimos dez anos um levantamento de informações sobre a construção de monumentos públicos na Bahia pelo avô; a inicial curiosidade deu lugar à constatação dos escassos dados sobre a trajetória pública de De Chirico. Como ele informou, a família possui alguns documentos, fotografias e obras de arte (gravuras e estatuetas). Entrevistamos Bartolo Sarnelli em 27/03/2007, 05/03/2008 e 25/09/2008, as transcrições são apresentadas nos Anexos V a VII. Um blog mantido por Sarnelli condensa informações sobre a vida e as obras do escultor: <http://dechiricoarteseartistas.blogspot.com.br>.

¹⁰ **Pasquale De Chirico:** um monumento à escultura baiana. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

¹¹ Pasquale De Chirico (1873-1943). **Jornal de ALA**, Salvador, edição extra, nov. 1943.

¹² Idem.

como: noção de civilidade, diplomacia ou educação. Esta dissertação tem por fio condutor as obras escultóricas e os desenhos/gravuras do artista italiano Pasquale De Chirico, elaboradas na Bahia, entre 1906 e 1944. Trata-se de um artista que por quase 4 décadas “decorou” a capital da Bahia (e cidades do interior do estado) e foi responsável por *todos* os monumentos escultóricos em bronze de Salvador no período¹³. Sua presença na cidade nesses 40 anos foi extremamente profícua, resultando na produção de conjuntos escultóricos dispostos em via pública; obras em edifícios públicos com novas descobertas de tempos em tempos¹⁴, ao lado de amplo conjunto de estatuetas e desenhos (em sua maioria, registros de negros e mulatos) em museus e coleções particulares, sob elas ainda pesa um manto opaco, poucas são conhecidas do público¹⁵. Ainda, não encontramos trabalhos em aquarela, dos quais nos fala o crítico Álvaro Feio: “O velho Pasquale deixava-se ficar em frente à sua casa, na Avenida Oceânica, tardes inteiras, pintando marinhas e paisagens a aquarela, pequeninos quadros que eram primores, muitos colecionadores possuem suas aquarelas”¹⁶. Conhecemos apenas os títulos: “Castelo Donana”; “Castel Dell’Ovo”, “Castel Nuovo”; e “Vesúvio”.

Cabe pontuar a dificuldade para a recuperação da produção da estatuária funerária no conjunto desses trabalhos artísticos, o que nos impede de tecer conclusões sobre elas ou mesmo estabelecer paralelos com a produção de monumentos públicos. O que podemos dizer é que, dos trabalhos nos quais é possível

¹³ Desconhecemos monumentos escultóricos fundidos no bronze realizados por outro escultor no mesmo período, contudo, devemos esclarecer a inauguração de duas obras artísticas compradas no exterior na época de Pasquale De Chirico, como: busto a Virgílio (1922) e “Jesus Cristo da Barra” (1920), ambos em mármore e de autoria desconhecida. O primeiro monumento público em bronze após o falecimento do escultor foi “J. J. Seabra”, inaugurado em 1949. Ver Relação de todos os monumentos históricos de Salvador. **A Tarde**, Salvador, 15 ago. 1949, p. 2; Monumentos/Fundação Gregório de Matos. Disponível em: <<http://www.culturafgm.salvador.ba.gov.br>>. Acesso em: 30 set. 2013; Neila Maciel. Projeto de mapeamento de painéis e murais artísticos de Salvador. Disponível em: <<http://ascomfunceb.files.wordpress.com/2010/10/projeto-de-mapeamento-de-paineis-e-murais-artisticos-de-salvador-etapa-2-2010.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2013.

¹⁴ Como a alegoria “Caridade”, encontrada no antigo Palácio do Tesouro, em 2011, após um processo de restauração.

¹⁵ As obras destinadas aos espaços públicos foram inventariadas pela artista plástica Salma Sá – ver **Pasquale De Chirico**: um monumento à escultura baiana. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006..

¹⁶ Álvaro Feio. Aquarelas. **A Tarde**, Salvador, 7 dez. 1946, p. 2.

conferir autoria, as encomendas foram destinadas a ornamentar túmulos de “figuras ilustres” da sociedade baiana: Alfredo de Brito (1906 – Campo Santo), médico e diretor da Faculdade de Medicina da Bahia (Famed); coronel Misael Tavares (década de 1930 – Ilhéus), importante produtor de cacau de seu tempo; coronel Gabino Kruschewsky (Ilhéus); e família Nascimento (Itabuna). Os túmulos constituem um bem simbólico para assegurar e preservar a memória familiar, sendo que os custos para a produção de monumento funerário acentuam a legitimação social. Identificamos a intenção de comunicar conteúdos e/ou significados ligados à trajetória pessoal do falecido, com repetição de símbolos de prestígio tomados de empréstimo dos monumentos públicos. Apresentamos o mausoléu do coronel Misael Tavares, no cemitério Vitória, para demonstrar a repetição de recursos da estatuária pública: adornos, alegorias, medalhões e estátuas em bronze, mármore e granito, sinalizando pujança econômica ou a imagem que o falecido quis conservar de si. André Luiz Ribeiro, ao estudar os túmulos do cemitério de Ilhéus, no início do século XX, conclui: “Época em que se realiza uma nova espiritualidade, procurando impregnar as alegorias com uma aparência de profundo realismo: gênero e idade, com um toque teatral”¹⁷. Sobre o mausoléu do coronel Misael Tavares, o autor diz:

Constitui o exemplo de maior pompa tumulária em Ilhéus. Conhecido pela imprensa da época como o “Rei do cacau”. [...] Tamanho, nobreza de materiais e labor decorativo, em temática eclética (realista e alegórica), com utilização de símbolos pagãos e cristãos. Um conjunto de figuras humanas contorcidas, em um painel de bronze assinado por Pasquale De Chirico, busca enaltecer biograficamente as ações do fazendeiro¹⁸.

Atento ao túmulo-monumento com a figura de César em mármore, cujo pé direito esmaga a cabeça de um dragão, o conjunto representa poder e supremacia. Ainda segundo André Luiz Ribeiro, “verifica-se também no conjunto a presença de imagens

¹⁷ André L. Ribeiro. **Memória e identidade:** reforma urbana e arquitetônica cemiteral na região cacauzeira (1880-1950). Ilhéus, BA: Editus, 2005, p. 159.

¹⁸ Idem, *ibidem*.

pagãs, como a cornucópia repleta de frutos, expressando abundância, e o caduceu, símbolo do comércio e da prosperidade¹⁹. Trata-se de um mausoléu à moda dos monumentos, com cuidadosa encenação ritualística (Figura 6, A e B).

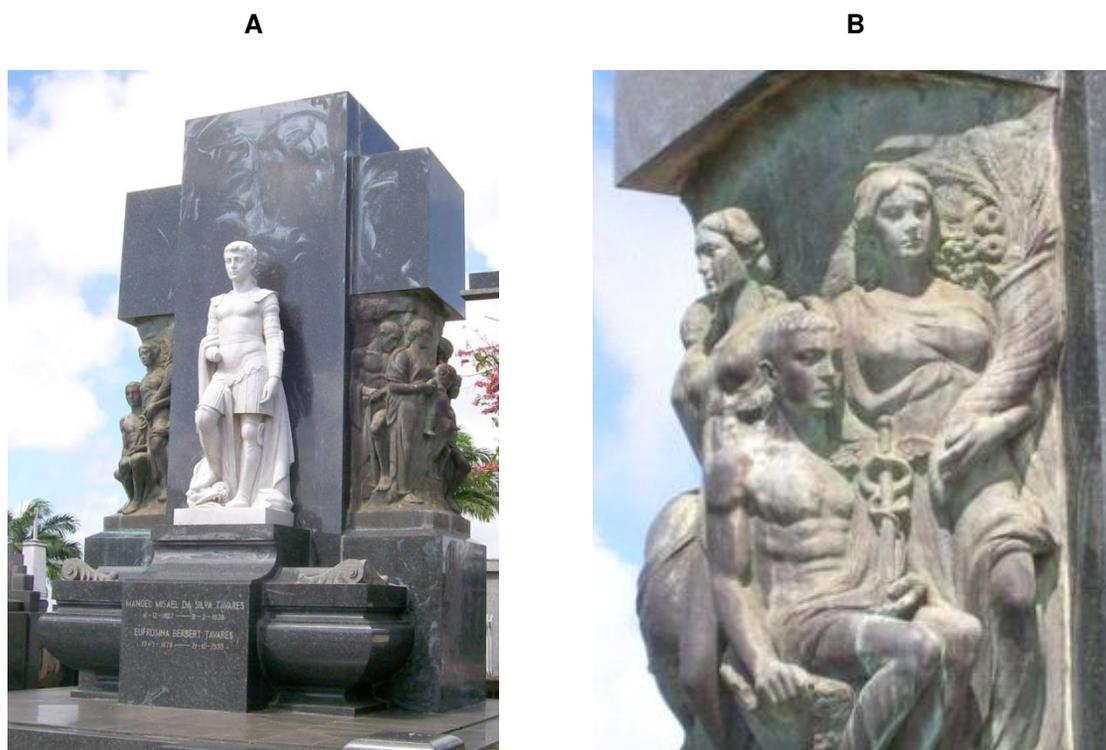


Figura 6 Mausoléu do coronel Misael Tavares em Ilhéus, década de 1930.

Fonte: Arquivo pessoal de Bartolo Sarnelli.

Como docente de Desenho e Escultura na Escola de Belas Artes da Bahia (EBA), Pasquale De Chirico participou da formação artística de destacados artistas baianos: os escultores Carlos Sepúlveda e Ismael de Barros e os pintores Mendonça Filho; Emídio Magalhães; Célia Amado; Robespierre de Farias; Alberto Valença; Raimundo Aguiar; e Carlos Alberto. Nas décadas posteriores à sua morte, seu nome perdeu visibilidade e sofreu um ofuscamento, ou seja, por volta de 1950, com o desprestígio do academicismo na EBA, artistas vinculados ao tradicionalismo foram menos lembrados. Somente a partir de recentes pesquisas, como a de Bartolo Sarnelli, seu neto (nascido

¹⁹ Idem, p. 160.

em 1931), a partir de 2003, ganhou algum destaque nos meios de comunicação. Pouco restou do arquivo familiar, apenas alguns documentos pessoais, como passaporte e pouquíssimas fotos, além de pequenas estatuetas (um tigre, um leão, um crânio e um cachorro), além de alguns desenhos (“Negra Baiana” e “Mulata”). Por meio das entrevistas com Sarnelli, foi possível recuperar fragmentos da memória da família e em parte, aspectos da figura do escultor. Trata-se de informações preciosas oriundas do relato oral do neto do artista, como: sua experiência ainda pré-adolescente no ateliê do escultor e na inauguração do monumento D. Pedro II; os costumeiros convites a pescadores e trabalhadores das ruas para posar como modelos; o entusiasmo do escultor ao voltar de Ilhéus (contratado para confeccionar a estátua de Jesus Cristo) e as muitas histórias que ouvira sobre os coronéis do cacau; por fim, a memória do falecimento do artista, após um ataque cardíaco, na manhã chuvosa de 23 de março de 1943, 3 dias após uma consulta com o amigo e médico Hélio Simões.

No contexto da cidade de Salvador, com frequência denominada cidade da Bahia, ou apenas Bahia, cabe assinalar que ela vivenciou nas primeiras décadas republicanas um período de estagnação econômica. Para as elites locais, uma “crise” ou “decadência” que emergiu como resposta a ações práticas marcadas pelas noções de progresso e civilidade²⁰. Interessa-nos observar essas respostas simbólicas orquestradas pelo segmento letrado, surgindo daí a exaltação dos monumentos escultóricos como índices da modernidade. Portanto, tratava-se de uma época em que diversos interesses convergiram para dotar a cidade de emblemas artísticos circunscritos no espaço urbano. O termo elite²¹, utilizado no plural, designa uma diversidade na unidade do seu conjunto; esse conceito alargado que engloba membros

²⁰ Situação vivenciada pelas principais cidades brasileiras, que, no início do século XX, carregavam aspectos coloniais, necessitando de ações vigorosas: disciplina do crescimento, reorganização do espaço, nova modelagem dos centros que não correspondiam às necessidades modernas da administração, comércio e circulação. Ver Sergio Miceli e Silvana Rubino. **A metrópole e a arte**. São Paulo: Banco Sudameris/ Hamburg, 1992..

²¹ Elite letrada soteropolitana no sentido atribuído por Rinaldo Cesar Leite, “homens que tinham como substrato comum o letramento, habilitando-os à interlocução e ao compartilhamento de valores em nível bastante aproximado. O gosto por atividades intelectuais e as pretensões de ser reconhecidos social, profissional e publicamente pelo fato de possuírem as faculdades do intelecto são elementos articuladores de uma identidade entre os participantes do agrupamento”. Fonte: **A rainha destronada: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas**. Feira de Santana, BA: Ed. UEFS, 2012, p. 21-22.

do segmento dominante em termos políticos, sociais, econômicos e/ou culturais refere-se àqueles com letramento como aspecto comum. Oriundos da Famed, da Faculdade de Direito da Bahia, da EBA e da Escola Politécnica da Bahia, orbitavam em instituições acadêmicas, como o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), o Grêmio Literato da Bahia e a Academia de Letras da Bahia (ALB); nos órgãos de governo e/ou nas instâncias de imprensa. Homens com experiências urbanas argumentavam sobre enunciados importantes: passado mítico, culto aos “vultos” históricos, necessidade de progresso, miscigenação, infortúnios do presente e/ou saneamento.

O período estudado, de 1906 a 1944²², possui especificidades no tocante a eventos locais, quando o segmento letrado soteropolitano empreendeu ações no sentido de definir e orientar a sociedade local. Além das intervenções urbanísticas e sanitárias, havia a urgência de conhecer as diferentes etnias participantes da composição social. Desse modo, a tentativa de mapeamento e classificação dos “tipos físicos humanos” e a valorização do embranquecimento da população eram apregoadas, principalmente, pela Famed e pelo IGHB. Nas dobras dos discursos irradiados por essas duas instituições produtoras do saber, com ampla ressonância nos jornais, localizamos os registros dos “tipos humanos” em gravuras e estatuetas, confeccionados por Pasquale De Chirico, em especial sobre negros e mulatos. Sua profícua produção, tematizando afrodescendentes, possibilitou que fossem apresentados nos “Salões de ALA” (1937-1942); na “Exposição Negra – 50º Aniversário da Abolição” (1938); e no “Salão Suplementar de ALA – Exposição Pasquale De Chirico” (1943).

As fontes dispersas (ver Anexo III) em jornais, revistas e arquivos proporcionaram um repertório vasto de informações sobre as obras, o artista, as exposições, os monumentos, os projetos, a intenção, as tensões, as inaugurações, as comemorações, as manifestações cívicas, o mundo das letras e a história. Seguindo a ordem de

²² Essas datas-baliza referem-se ao período de produção do artista em Salvador: 1906 marcou a transferência para a capital da Bahia e os primeiros trabalhos na Faculdade de Medicina da Bahia; e 1944 registra o último monumento público elaborado pelo escultor (falecido em 1943). Acompanhamos a inauguração do busto ao Bispo Sardinha (1944) para pontuar a mudança na valorização do monumento, em outras palavras, um “desprestígio”, diferentemente das obras anteriores, altamente ritualizadas.

importância identificada ao longo da pesquisa, citamos: *Revista do IGHB* (1900-1946); *Revista Renascença* (1916-1928); *Bahia Ilustrada* (1917-1921); e *A Bahia* (1919-1928); e os jornais *A Tarde* (1912-1946); *O Imparcial* (1909-1940); *Diário da Bahia* (1905-1944); *Jornal de ALA* (1938-1945); *Jornal de Notícias* (1906-1944); *A Noite* (1913-1915); *Diário de Notícias* (1930-1944); *O Democrata* (1906-1944); *O Estado da Bahia* (1922-1945); e *O Estado de São Paulo* (1899-1905). Há registros esporádicos em *O Malho* (1912 e 1915); *Correio Paulistano* (1903 e 1905); *A República de Curitiba* (1904 e 1905); *Revista Cívica* (1908-1923); *Jornal Moderno* (1909-1917); e *A Cidade* (1906-1913). Os arquivos foram escassos em fontes, contudo, consultamos: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da Bahia; Arquivo Público do Estado da Bahia; Fundação Gregório de Matos (arquivo municipal); IGHB; e Arquivo Público de São Paulo. A família de Pasquale De Chirico, representada por Bartolo Sarnelli, não possui arquivo de época, apenas pequena coleção com o passaporte do artista, poucas fotografias e uma correspondência. Em complemento aos periódicos, consultamos, ainda, folhetos, livros escritos por jornalistas, literatos, médicos e historiadores no “calor da hora”. Enfim, tem-se aí uma pequena amostra do amplo levantamento de fontes.

Em relação à estrutura desta dissertação, optamos por dividi-la em três capítulos, cada qual correspondendo a uma dimensão da atuação de Pasquale De Chirico em Salvador. Desse modo, enquanto a primeira nos remete à sua trajetória biográfica, a segunda apresenta o percurso construtivo dos conjuntos escultóricos, em estreita sintonia com os discursos dos intelectuais nas instâncias do Instituto Geográfico e Histórico, da Faculdade de Medicina da Bahia e nos gabinetes de governo estadual e municipal. Por fim, a terceira apresenta os registros dos “tipos humanos”, particularmente de negros, como um contraponto à escultura pública e seus discursos de exaltação do passado local e da história oficial de Salvador.

Como plano do texto, salientamos, no Capítulo 1, a vida pública de um imigrante italiano com especialidade que alcançou sucesso; abordamos sua inserção em Salvador, como era visto por seus pares, como produzia e como soube capitalizar seus esforços para se tornar um artista aclamado. Destacamos sua participação em exposições de arte, particularmente nos “Salões de ALA” e na “Exposição Negra – 50º

Aniversário da Abolição”, e a consagração calcada na elaboração do monumento a Castro Alves, em 1923.

No Capítulo 2, acompanhamos a construção dos conjuntos escultóricos, isto é, Castro Alves, Barão do Rio Branco, 8º Conde dos Arcos, Visconde de Cayrú, Padre Manoel da Nobrega e Bispo Sardinha, como valorização simbólica do passado baiano, especificamente em Salvador, revestidos de índices de civilidade e desejo projetivo positivado, em sintonia com sua autoimagem. Contudo, como é da natureza das obras públicas, tensões e críticas foram suscitadas.

Por fim, no Capítulo 3, centralizamos as gravuras e estatuetas de negros e mulatos na tradição iconográfica do registro dos “tipos humanos”, bem como na busca pela identificação física das diferenças étnicas, a qual teria favorecido estudos de mensuração anatômica como instrumento de classificação e hierarquização dos sujeitos, salientando os discursos de depreciação e desqualificação do negro na sociedade soteropolitana. Os registros dos negros elaborados por Pasquale De Chirico, embora respeitando os cânones, podem suscitar fraturas no discurso de grandeza e mitificação do passado valorizado pela elite letrada soteropolitana, cuja exaltação da herança europeia e latina pautava sua autorrepresentação.

Foi necessário colocar um ponto final neste estudo, contudo, muitas questões demandam resposta: como se deu a transferência do artista para o Brasil? Ele veio sozinho ou acompanhado? Ele tinha a intenção de voltar dentro de pouco tempo para a Itália? Como e porque começou a registrar negros e mulatos? Quais foram os motivos do ofuscamento após sua morte, em 1943? Essas perguntas seguem em aberto e, ao mesmo tempo, despertam outras inquietações que podem estimular novos estudos.

PASQUALE DE CHIRICO: Trajetória Biográfica (1873-1943)

Tarde de vento sul, um querido poeta desta terra aguarda a hora de partir para a morada eterna. Ali na sua cabeceira, onde descansam objetos de arte, uma aquarela de Lebindo, adiante um carvão de Mendonça Filho, óleos de Parreiras, Aguiar, Newton Silva, permeados por livros e maquetes de Ismael de Barros e De Chirico. Mas é hora de partir, seguiu-se o silêncio. Ao lado de um autêntico bronze de Pompeia, vê-se um minúsculo bronze de Pasquale De Chirico: representa um velho que olha para baixo. Ao fechar-se o ataúde, a tampa bateu de leve nesse busto e ele caiu acidentalmente sobre sua face. Rapidamente retira-se dali a figurinha, mas o fato ficou muito nítido, aquela escultura que foi por tanto companheira do poeta, quis lhe dizer, de perto, seu adeus. A arte que ele tanto amou, mimetizou-se no busto de Pasquale, para lhe dar o último beijo de despedida.

(Carlos Alberto, *A Tarde*, 1946)²³

Apresentamos neste capítulo a trajetória biográfica do escultor italiano Pasquale De Chirico, sua vida pública à luz da cultura visual, sobretudo a soteropolitana²⁴ no início do século XX. Entendemos que se trata de uma abordagem *pari passu* da cronologia dos acontecimentos, alertamos que não se almeja levantar uma história total, por considerar impossível recuperar a totalidade de uma vida no emaranhado de suas experiências. Essa estratégia textual mostra o itinerário de um imigrante italiano, com ofício e talentos artísticos, empenhado na construção de uma carreira de sucesso com ampla produção artística e esculturas públicas, marcadamente na capital baiana.

²³ Carlos Alberto. Poeta Otto Bittencourt. **A Tarde**, Salvador, 20 set.1945, p. 5.

²⁴ Referente à cidade do Salvador, do latim *soterópolis*, assim, soteropolitano designa aqueles nascidos na capital da Bahia.

Nosso intento é apresentar a trajetória biográfica do artista, por considerar algo inédito: a notícia de obras elaboradas na juventude, na Itália; os trabalhos confeccionados antes da transferência para Salvador; a participação em exposições de arte coletivas, como a I Exposição de Belas Artes e Artes Industriais de São Paulo (1902); a Exposição do Centenário da Independência da Bahia (1923); a Mostra dos Salões de ALA (1936-1943); a participação em exposições individuais, como a Casa Mecuri (1931); o 50º Aniversário da Abolição: o negro no sentimento nacional (1938); a Mostra Pós-Morte do Salão de ALA (1943); e o Centenário de Nascimento de Pasquale De Chirico – MAB (1971). Por fim, mapeamos a sociabilidade na qual o escultor transitou e ganhou notoriedade, o que é fundamental para compreender sua aceitação e ascensão na Bahia, ao agenciar o gosto letrado desse universo soteropolitano no início do século XX, com a tradição artística acadêmica.

Em sua necrologia, ressaltou Carlos Chiacchio²⁵ que “[...] contava Pasquale, no filão de ascendência, nomes cotados no mundo das artes, falava sempre dos artistas da família”²⁶, parentes dos quais até o momento pouco se sabe, com exceção dos seguintes primos: o pintor Giacomo Di Chirico (1844-1883) (Figura 1.1) e o escultor Nicola Di Chirico (1826-?). Sobre o mesmo assunto, afirmou Bartolo Sarnelli (comunicação pessoal) que “[...] meu avô era de uma família de artistas, um ia aprendendo com o outro, foi assim que ele aprendeu os rudimentos do desenho”; nesse sentido, pesa no artista a arte como um ofício familiar.

²⁵ Carlos Chiacchio (1884-1947) formou-se médico pela Faculdade de Medicina da Bahia (Famed) em 1910. Ficou conhecido pelo empenho em divulgar o mundo das Letras e das Artes de Salvador. Antes da Associação de Letras e Artes (ALA), participou da fundação do grupo Nova Cruzada, agremiação concorrente do Grêmio Literário da Bahia, voltada à divulgação de novos escritos. Carlos Chiacchio escreveu por mais de duas décadas a sessão “Homens e Obras” para o jornal **A Tarde**, sobre os principais artistas e escritores baianos.

²⁶ Carlos Chiacchio. Pasquale De Chirico (1873-1943). **Jornal de ALA**, Salvador, edição extra, nov. 1943. Ver Anexo IV.



Figura 1.1 Retrato de Giacomo Di Chirico, por Nicola Di Chirico.

Fonte: <http://www.culturaitalia.it>.

1.1 Entre “heróis” de bronze e “degenerados” de papel: o escultor Pasquale De Chirico

De origem italiana, o escultor Pasquale De Chirico nasceu na cidade de Venosa, região da Basilicata (também chamada Lucânia), em 24 de maio de 1873. Segundo Bartolo Sarnelli (comunicação pessoal), ele chegou ao Brasil, nas fileiras da imigração, com 20 anos, em 1893. Pouco se sabe sobre as condições de sua vinda ou mesmo sobre seus primeiros anos no país. Ainda, segundo seu neto, Pasquale era o filho mais jovem de Miguel Angelo De Chirico e Donata Maria Rosina (lavradores lucanos). Algumas informações pessoais foram coletadas do único documento oficial que a família conservou, datado de 1930 (Figura 1.2).

Pouco sabemos sobre o convívio com os parentes artistas, mencionados por Carlos Chiacchio; o certo é que um de seus primos, Giacomo Di Chirico, tornou-se um pintor acadêmico reconhecido em Nápoles, ele aprendeu as técnicas do desenho como o irmão mais velho Nicola Di Chirico, desenhista e escultor com reconhecimento meramente local. O aplicado pintor Giacomo conseguiu, em 1865, junto à municipalidade de Venosa, uma bolsa de estudos para aperfeiçoar sua arte em Nápoles, no *Istituto di Belle Arti di Napoli*, polo de atração cultural do *Mezzogiorno* italiano, cujo sentido era:

[...] estudar em Nápoles não significa apenas deixar seu país e afetos, mas, também, impor à família um esforço econômico, são significativos os custos de viagem para se chegar à cidade, a eles devem ser acrescentados os de vida e materiais para pintura, as despesas da casa. Um artesão modesto como Giacomo dificilmente poderia suportar. Com isso, existem dois caminhos: patronato ou apoio financeiro municipal ou provincial ao estudante^{27,28}.

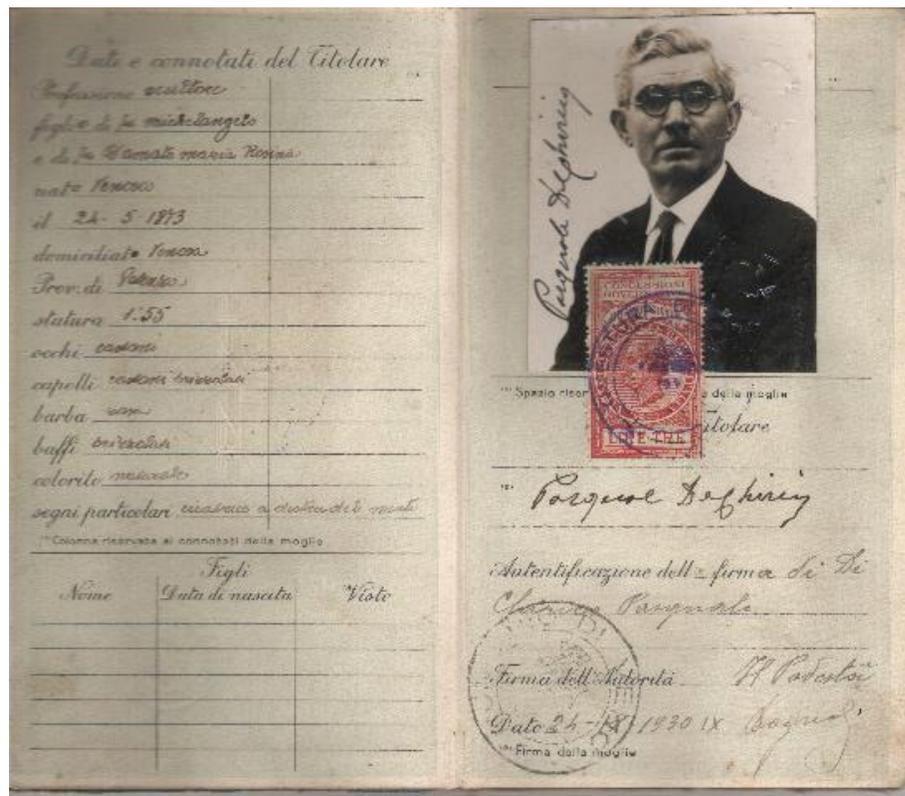


Figura 1.2 Passaporte italiano de Pasquale De Chirico, da década 1930.

Fonte: Arquivo pessoal de Bartolo Sarnelli.

²⁷ Costantino Conte e Angelo Labella. Tra privato e pubblico: la formazione di un artista nella Basilicata di metà ottocento: Giacomo Di Chirico. In: VALENTE, I. **Giacomo Di Chirico tra storia e realtà**. Potenza: Calice, 2009, p. 27.

²⁸ No original, em italiano: “[...] studiare a Napoli significa non solo lasciare il proprio paese e gli affetti, ma anche dover chiedere alla propria famiglia uno sforzo economico non indifferente: alla spese di viaggio per raggiungere la città, si devono sommare quelle di soggiorno, quelle per i materiali per la pittura, spese che un nucleo familiare di modesti artigiani come quello di Giacomo difficilmente può sostenere. Le strade che si aprono allora sono due: mecenate oppure amministrazione comunale o provinciale sostenga economicamente lo studente meritevole ma privo di mezzi”.

Na cidade, foi assíduo frequentador do ateliê de Tommaso De Vivo (1774-1883) professor honorário de Pintura no mesmo instituto. A partir de 1873, portanto, com formação completa Giacomo, após esforço pessoal, da família e da municipalidade de Venosa, realizou uma série de visitas à Lucânia, com o objetivo de retratar os costumes locais²⁹; a obra “Sposalizio in Basilicata” (Figura 1.3), é uma das mais destacadas dessa fase e foi exposta em Paris (1877), Viena (1879) e Mônaco (1882). Logo, ele alcançou reconhecimento no circuito artístico. Por essa série de situações corriqueiras dos anônimos lucanos, sensíveis “os afetos poéticos e a vida simples do povo da sua terra, herdou a orientação pictórica inaugurada em Nápoles por Filippo Palizzi como em *Vecchio Mendicante* (Figura 1.4, A) e *Donna in Costume Lucano* (Figura 1.4, B)”³⁰, escreveu o crítico de arte Francesco Torraca³¹; essa série lhe conferiu um prêmio de honra na exposição napolitana de 1877 e a *Croce di Cavaliere della Corona d’Italia*³².

Essas são as faces da consagração de um artista empenhado em se destacar no concorrido mundo das artes italianas. Assim, podemos inferir que Giacomo, primo de Pasquale, foi um artista acadêmico de destaque em seu tempo, sendo reconhecido em um circuito artístico de âmbito mais amplo, logo, ele poderia ser visto como um exemplo de trajetória artística.

O pintor Giacomo Di Chirico passou a figurar como um dos nomes importantes da pintura napolitana oitocentista, chegando a exercer a função de professor honorário no *Istituto di Belle Arti di Napoli* no final da década de 1870. Recebia constantemente em seu ateliê de pintura destacados artistas, como Domenico Morelli (1826-1901) e Filippo Palizzi (1818-1899), renomados pintores da escola napolitana do final do século XIX³³. No trabalho com as fontes, encontramos em *A Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro uma passagem que narra esse momento da arte napolitana:

²⁹ Fernando Santoro. Giacomo Di Chirico: dalla Basilicata nel mondo. Disponível em: www.basilicata.cc/chiese/venosa/Tscritto/dichirico.html.

³⁰ No original, em italiano: “[...]la poetica degli affetti e della vita semplice della gente della sua terra, erede dell’orientamento pittorico inaugurato a Napoli da Filippo Palizzi come in *Vecchio Mendicante*”.

³¹ Isabella Valente. La natura alla base, la bellezza al vértice. In: VALENTE, I. **Giacomo Di Chirico tra storia e realtà**. Potenza: Calice, 2009, p. 55.

³² Maria A. Petrusa. Di Chirico, Giacomo. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-di-chirico_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-di-chirico_(Dizionario-Biografico)/).

³³ Isabella Valente. La natura alla base, la bellezza al vértice..., 2009, p. 55.

O Instituto de Belas Artes de Nápoles, quando dirigido por Palizzi e Morelli [1878-1880], chegou a tal estado de prosperidade e desenvolvimento que se havia tornado um dos primeiros da Itália. Foi nessas felizes épocas que dali saíram: Gemito e di Michetti; Giacomo De Chirico; Aquille D’Orsi, Vetri, Ximenes, Mancini, Volpi, De Sanctis, Esposito, Montefusco, de toda essa plêiade de artistas, que melhor souberam manusear o pincel e o escopro na Itália. Mas Palizzi e Morelli recusaram-se a subscrever a patifaria de um concurso, demitiram-se, sucedeu-lhes De Luca, que reduziu aquela instituição a um indigesto pastelão geográfico. Ao cabo de dez anos, os alunos insurgiram-se contra ele, o prefeito interessou-se por eles, também o presidente da Academia de Roma, por fim Ministro da Instrução Pública cedeu e Palizzi e Morelli voltaram [1891]. O Instituto de Nápoles está novamente em mãos dos dois maiores vultos artísticos da Itália³⁴.



Figura 1.3 “Sposalizio in Basilicata”, de Giacomo Di Chirico.

Fonte: www.mostragoupil.it.

³⁴ Crônica artística. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 abr. 1891, p. 1.

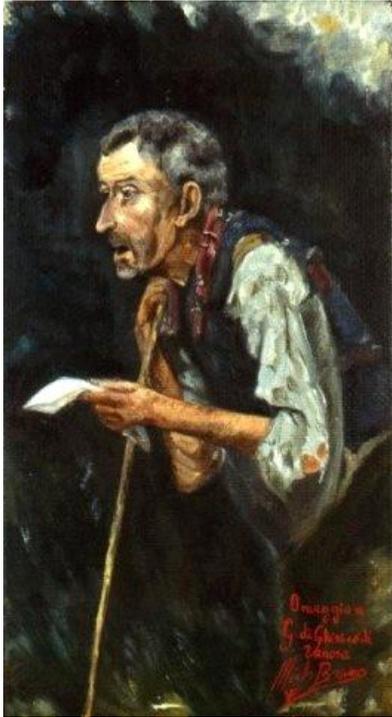
A**B**

Figura 1.4 “Vecchio Mendicante” e “Donna in Costume Lucano”, de Giacomo Di Chirico.

Fonte: www.giacomodichirico.com.it.

O jovem Pasquale De Chirico frequentou a mesma instituição napolitana justamente no período administrado por De Luca. É possível que esse momento de “impasse” tenha colaborado para a transferência do artista para o Brasil em 1893. Pode-se especular, ainda, se Pasquale fez a travessia do Atlântico com o pintor Antonio Ferrigno (1863-1914)³⁵; corrobora essa hipótese a notícia publicada em *O Estado de São Paulo* sobre a exposição organizada pelo pintor na cidade de Ribeirão Preto: “[...] concorrida a mostra de quadros, os trabalhos assinados por Di Chirico, Scopetta, D’Amato, Parreiras e Ferrigno”³⁶.

A informação revela a existência de uma trama de relações pessoais na qual se moviam os artistas italianos imigrantes. Sobre a construção de redes sociais por parte

³⁵ Antonio Ferrigno frequentou o ateliê de Giacomo Di Chirico em Nápoles; com ele aprendeu técnicas de desenho.

³⁶ Ribeirão Preto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 abr. 1895, p. 2.

dos imigrantes italianos, recorreremos às conclusões de Ana Lanna, que afirma: “As redes pessoais tendem a aproximar aspectos comuns como: origem e ofício, noção importante para entender características e movimentos no interior dos processos migratórios”³⁷. Outro aspecto refere-se à preferência pelos centros urbanos dos indivíduos originários do sul da península (Campânia, Basilicata e Calábria), notadamente trabalhadores especialistas em viagem não subvencionada, com vistas a um deslocamento sazonal³⁸.

Pode-se dizer que, no início, a formação artística de Pasquale De Chirico assemelhou-se aos passos do primo famoso: aprendeu técnicas do desenho com outros parentes³⁹ e também obteve da Prefeitura de Venosa uma bolsa para estudar em Nápoles, no mesmo *Istituto di Belle Arte di Napoli*⁴⁰ em que Giacomo estudara⁴¹. Passou, então, a frequentar o ateliê do renomado escultor Achille D’Orsi (1845-1922)⁴² e, após o término dos estudos, Pasquale permaneceu por um curto período em Roma, conforme previa o *Fondo De Luca*, que custeou a viagem e a estadia.

³⁷ Ana D. Lanna. O Bexiga e os italianos de São Paulo: 1890-1920. In: Lanna A. L. D. et al. (Org.). **São Paulo, os estrangeiros e a construção da cidade**. São Paulo: Alameda, 2011, p. 117-129.

³⁸ Idem, p. 118.

³⁹ Quando Giacomo Di Chirico faleceu, em 1883, Pasquale tinha 10 anos de idade, possivelmente teve contatos esporádicos com o primo famoso; contudo, não é possível afirmar se Pasquale teve alguma instrução com Giacomo, somente novas pesquisas poderão esclarecer quais foram os outros parentes artistas que o escultor mencionou aos amigos baianos décadas depois. É oportuno destacar que, em 1886, Nicola di Chirico doou à cidade de Venosa um retrato do Giacomo, de sua autoria. Ver Le opere. In: VALENTE, I. **Giacomo Di Chirico tra storia e realtà**. Potenza: Calice, 2009, p. 134.

⁴⁰ Atual Accademia di Belle Arti di Napoli, fundada em 1752 pelo rei Carlos III como Reale Accademia del Disegno.

⁴¹ Quinto Orazio Flacco, anni II, n. 57, 21.04.1894. In: VALENTE, I. **Giacomo Di Chirico tra storia e realtà**. Potenza: Calice, 2009, p. 33.

⁴² Achille D’Orsi (1845-1929). Com 12 anos, começou a frequentar o Reale Istituto di Belle Arti di Napoli. Em 1863, D’Orsi apresentou na “II Exposizione della Società di Belli Arti di Napoli” uma obra em terracota intitulada “Un garibaldino ferito” (Napoli, Museu Nazionali di Capodimonti), com características realistas, destacando as fraquezas humanas. Os trabalhos “Il Parassiti” e “Proximus Tuus”, ambas de 1880, alçaram D’Orsi ao grupo dos maiores expoentes do *verismo* italiano, obras de forte crítica social. Aquille D’Orsi lecionou no Reale Istituto di Belle Arti di Napoli a partir de 1887, como professor de Escultura. Em Nápoles, elaborou várias de estatuária pública, como: “Afonso de Aragão” (1888), para a fachada do Palácio Real; “Giordano Bruno” (1908), para Escola G. B. Vico; e o “Umberto” I (1911), na via Nazário Sauro. Também realizou monumentos para outras cidades italianas, incluindo Venosa, na Basilicata, estátua do poeta Quinto Horácio de Flacco, inaugurada em 1898. Ver Luciana Soravia. *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto per l’Enciclopedia italiana, 1992. v. 41. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/achille-d-orisi_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/achille-d-orisi_(Dizionario_Biografico)/).

Pasquale De Chirico, por toda a vida, manteve vínculo com sua cidade natal⁴³, lá voltando várias vezes. Em uma dessas viagens, em 1930, elaborou um monumento escultórico em homenagem ao cardeal Giovanni Batista De Luca (1614-1683) (Figura 1.5), concretizando um antigo desejo da municipalidade⁴⁴. Conforme a data gravada na base da estátua do cardeal, localizada diante da igreja San Filippo Neri, a obra foi inaugurada em 1932. A Pinacoteca Comunale di Venosa conserva um busto em gesso de G. B. de Luca, modelado por Pasquale, quando estudante; já o pintor Giacomo Di Chirico havia representado o mesmo cardeal no final do século XIX, em óleo sobre tela (Figura 1.6). Trata-se, portanto, de uma homenagem ao cardeal que, em vida, deixou para a cidade de Venosa um fundo monetário, o *Fondo De Luca*, destinado a custear um estudante em Nápoles por 2 anos e, posteriormente, em Roma por 4 meses⁴⁵. Essa foi uma verba fundamental para a formação artística dos dois estudantes venosinos aqui comentado. No fundo, essas obras homenageiam o mecenas dos dois artistas.

Entre as obras de Pasquale De Chirico anteriores à transferência para o Brasil, apesar das poucas informações, quatro aparecem na base de dados www.culturaitalia.it, um projeto do *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* (Mibac)⁴⁶, com o objetivo de divulgar o patrimônio cultural italiano. Arrola, também, as esculturas elaboradas pelo artista no final do século XIX representando sujeitos de aspecto fragilizado, traço comum no *verismo*⁴⁷ italiano (figuras 1.7 e 1.8).

Os motivos da transferência do escultor para o Brasil não estão claros, talvez tivesse intenção de permanecer poucos anos, *uccelli di passagio* [estar de passagem],

⁴³ Bartolo Sarnelli (comunicação pessoal) não sabe informar quais parentes permaneceram na cidade, recorda-se apenas de correspondências com notícias de falecimentos; “naquele tempo costumava chegar em casa apenas carta com tarja preta, indicando morte, mas não lembro de quem, eu era muito jovem”.

⁴⁴ Guida D'Itália: Basilicata/Calabria. [S.l.]: Touring Club Italiano, 1984.

⁴⁵ Antes dos dois artistas, somente estudantes em medicina e direito conseguiam o auxílio estudantil. Ver Costantino Conte e Angelo Labella. Tra privato e pubblico: la formazione di un artista nella Basilicata di metà ottocento: Giacomo Di Chirico. In: VALENTE, I. **Giacomo Di Chirico tra storia e realtà**. Potenza: Calice, 2009, p. 27-46.

⁴⁶ O portal www.culturaitalia.it funciona como um *site* colaborativo entre bibliotecas, museus, pinacotecas, arquivos e universidades da Itália. Visa à divulgação da cultura italiana por meio de uma rede de informações.

⁴⁷ O *verismo* italiano surgiu na literatura e alcançou reflexo em todas as artes. As representações na escultura estão próximas da realidade, tendência sociopolítica. Ver Amay Dempsey. **Estilos e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

na expressão da época. O relevante é que veio com 20 anos de idade, tendo já concluído sua formação artística e estabeleceu-se, inicialmente, em Santos. Ali, foi contratado pelo Intendente Municipal, em 1899, para realizar dois bustos em gesso, um em homenagem a Brás Cubas e outro a José Bonifácio, para a procissão cívica do 7 de Setembro daquele ano⁴⁸.



Figura 1.5 Monumento ao cardeal G. B. de Lucca (1932), por Pasquale De Chirico.

Fonte: www.comunadivenosa.org.it.

⁴⁸ Santos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 set. 1899, p. 2.

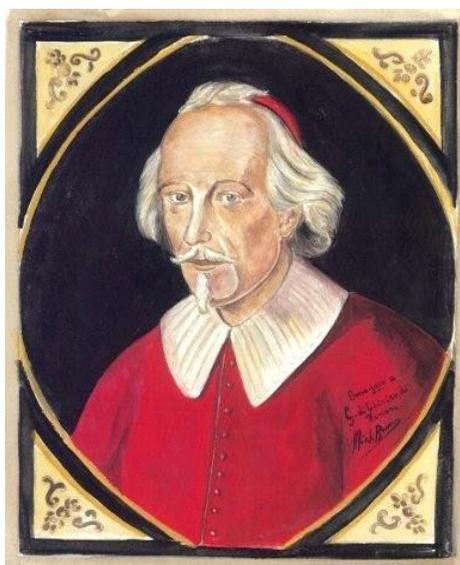


Figura 1.6 Cardeal G. B. de Luca, por Giacomo Di Chirico.

Fonte: www.giacomodichirico.com.br.

A



B



Figura 1.7 "Bambini" e "Busti di Bambini", de Pasquale De Chirico.

Fonte: www.culturaitalia.it.

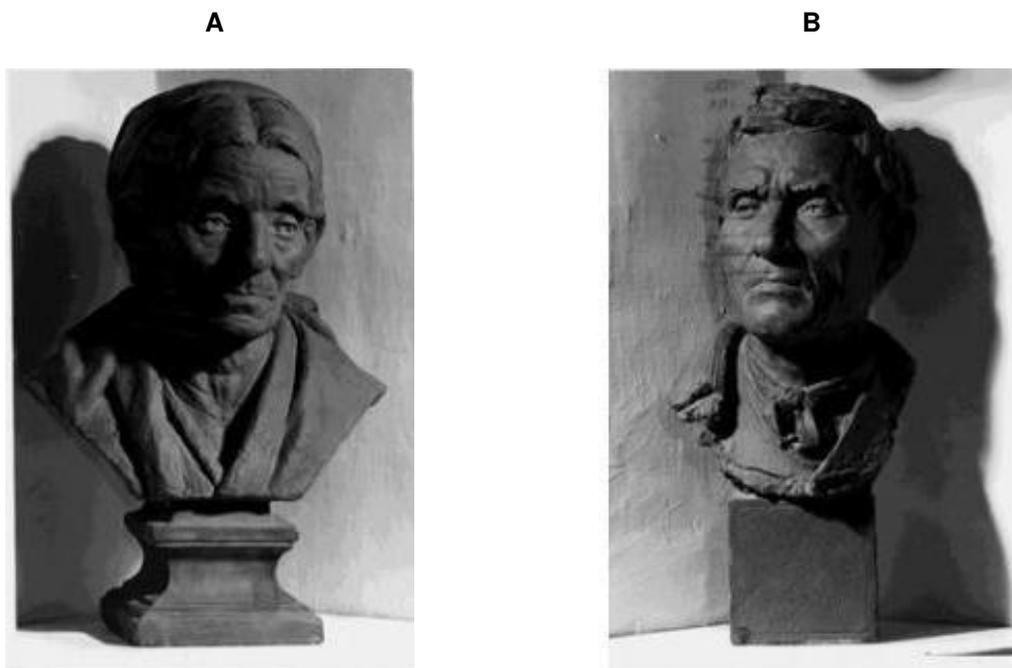


Figura 1.8 “Vecchio” e “Busti di Maschio”, de Pasquale De Chirico.

Fonte: <http://www.culturaitalia.it>.

Seguiu para São Paulo em 1900, estabelecendo-se na região da Consolação. Aproximou-se do Liceu de Artes e Ofícios, contudo, não podemos afirmar quais atividades exerceu na instituição. Sabemos, porém, que algumas de suas obras foram fundidas nessa instituição: “Cabeça de Crioula” (1902); “Cabeça de Mulata” (1905); “Busto de J. J. Seabra” (1905) e “Busto de Rodrigues Alves” (1905). O Liceu paulista, fundado em 1873, figurou no final do século XIX e início do século XX como a principal instituição para formação artística no estado, ensinando os seguintes ofícios: marceneiro, serralheiro, caldeireiro e fundidor. As oficinas de fundição do Liceu de Artes e Ofícios ficaram conhecidas pela qualidade dos trabalhos artísticos em bronze, notadamente pelo processo de cera perdida⁴⁹.

⁴⁹ Cria-se um molde com cera de abelha, em seguida ele é colocado dentro de uma caixa com cimento e, posteriormente, a cera evapora, formando a escultura. Outra técnica da época para obter uma peça em bronze era por meio da modelagem em gesso finamente acabado, colocado em uma caixa preenchida com areia, com o objetivo de criar uma película após aquecimento, formando o contramolde; a liga em

O vínculo com o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo⁵⁰ possibilitou que o escultor Pasquale De Chirico fosse procurado pelas comissões responsáveis por providenciar as esculturas: João Mendes (1900)⁵¹ e o túmulo ao recém-falecido Prudente de Moraes (1902)⁵². No entanto, o primeiro ficou a cargo do escultor William Zadig (inaugurado em 1919), enquanto o de Prudente de Moraes foi elaborado pelo escultor Amadeu Zani (1902). Pasquale De Chirico chegou a elaborar o projeto artístico para o túmulo do ex-presidente:

Está concluída a maquete feita pelo escultor Paschoal [*sic*] De Chirico, de São Paulo. Consta de uma pirâmide quadrangular, sobre um pedestal muito simples. Em uma das faces vê-se, em relevo, o busto de Prudente de Moraes. Na frente do mesmo dorme um leão, que tem sobre as patas a bandeira da República⁵³.

Ecoa uma estátua com a figura do leão, similar a muitas de sua cidade natal. É poderoso símbolo de força, coragem e vigilância, assim, pode ser o guardião de portões ou sustentar os púlpitos das igrejas, como um pilar de vigilância⁵⁴. Amadeu Zani elaborou a obra, após oferecer uma composição menor e de menor preço; o leão foi substituído pelo busto do próprio Prudente de Moraes, conservando a bandeira embaixo da figura principal; na lateral, em letras grandes, há seu nome na base da imagem (Figura 1.9). Nota-se o esforço de Pasquale De Chirico para se inserir no Liceu de Artes e no universo dos concursos públicos de monumentos.

bronze é despejada nessa nova forma, mais precisamente, entre o molde (base) e o contramolde (acabamento). Israel Kislansky. **Fundições artísticas no Brasil**. São Paulo: Ed. Sesi-SP, 2013.

⁵⁰ Presumimos que Pasquale trabalhou nas oficinas do Liceu nos primeiros anos em São Paulo; sabemos que suas primeiras obras no Brasil foram fundidas nas instalações da instituição.

⁵¹ Monumento ao Dr. João Mendes. **Correio Paulistano**, São Paulo, 21 jun. 1900, p. 1.

⁵² Prudente de Moraes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 dez. 1903, p. 1.

⁵³ Avulsos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 dez. 1902, p. 1.

⁵⁴ Sarah Carr-Gomm. **Dicionário de símbolos na arte**: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Bauru, SP: Edusc, 2004, p. 138.



Figura 1.9 Túmulo de Prudente de Moraes em Piracicaba (1902), de Amadeu Zani, que substituiu a figura do leão, idealizada por Pasquale De Chirico, pelo busto do homenageado. Manteve a bandeira nacional abaixo da figura principal.

Fonte: Elaborada pela autora.

Ainda em 1900, fez nova tentativa para construir um monumento público; assim que soube da iniciativa para uma obra em memória de Carlos Gomes, Pasquale De Chirico elaborou uma proposta. Na ocasião, viajou até Campinas para apresentá-la à comissão executiva, como comentou *O Estado de São Paulo*, evidenciando certo reconhecimento local e capacidade de circulação no mundo letrado e artístico:

O escultor italiano sr. Pasquale de Chirico apresentou um projeto de estátua a Carlos Gomes. Vimos a maquete em gesso. Consta da seguinte concepção do artista: base retangular, larga escadaria, tendo em cada ângulo uma figura alegórica e no centro levanta-se uma coluna em cuja base, com inscrições das óperas do maestro; em frente, uma dedicatória de Campinas ao seu filho inolvidável e, finalmente sobre capitéis da coluna, festões, liras, etc. Vê-se a estátua de sobrecasaca; braços cruzados, em atitude altiva e elegante⁵⁵.

⁵⁵ Campinas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1900, p. 1.

O monumento escultórico a Carlos Gomes seria feito pelo artista nas oficinas do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo pelo valor de 10 mil réis . A construção do conjunto artístico mobilizou diversos escultores da época: Ludovico Berna⁵⁶, Virgílio Cestani⁵⁷, Amadeu Zani⁵⁸, Orestes Martelli⁵⁹, Nicola Vaz de Assis⁶⁰ e Rodolpho Bernardelli, que saiu vencedor do concurso para a elaboração da obra⁶¹.

Bernardelli era um escultor experiente e famoso, sua participação no concurso e mesmo a confecção da obra agregava importantes valores simbólicos ao monumento do maestro campineiro, cuja inauguração, em 1903, contou com sua participação, como previa o contrato. Quanto aos outros participantes, a maioria era composta por estrangeiros recém-chegados ao Brasil. Consciente da importância das redes sociais para o trânsito dos artistas, o escultor napolitano Achille D’Orsi escreveu a Rodolpho Bernardelli, em 1902, apresentando-lhe Pasquale. “[...] De Chirico é um jovem corajoso, seja como escultor, seja como homem”, afirmou o mestre D’Orsi⁶², desejando que os dois se tornassem amigos.

Bernardelli e De Chirico frequentaram a mesma instituição em Nápoles, a *Accademia de Belle Arti di Napoli*⁶³, porém, em períodos distintos. A relação entre eles foi reforçada pelos laços de Pasquale na Itália e pela convivência em São Paulo. Pode-se supor que De Chirico via nas relações pessoais e artísticas uma forma de alavancar e incrementar sua vida na capital paulista nesse circuito do Liceu de Artes. Nele, conseguia dar visibilidade a seus trabalhos no meio artístico local. Em setembro de 1902, teve duas obras incluídas na “Exposição de Belas Artes e Artes Industriais”, que contou com mais de 800 trabalhos. Segundo Ruth Tarasantchi, foi a primeira vez que se organizou na cidade uma mostra de arte tão volumosa, visitada, inclusive, pelo então

⁵⁶ Monumento a Carlos Gomes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1899, p. 3.

⁵⁷ Monumento a Carlos Gomes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 dez. 1897, p. 1.

⁵⁸ Campinas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1900, p. 1.

⁵⁹ Campinas. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 16 dez. 1897, p. 1.

⁶⁰ Campinas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 abr. 1901, p. 3.

⁶¹ Monumento a Carlos Gomes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 abr. 1901, p. 1.

⁶² Carta de Achille D’Orsi a Rodolpho Bernardelli. 6 jun. 1902. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. APO 315.

⁶³ Sobre período de estadia de Rodolpho Bernardelli em Nápoles, ver Maria C. C. Silva. Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

presidente de São Paulo, Bernardino de Campos⁶⁴. Na ocasião, o escultor apresentou desenhos e um medalhão em bronze, representando uma cobra em meio a rosas, intitulado “Orphíria”.

Em 1903, Pasquale De Chirico foi procurado pelo empresário Pedro Vaz Ferreira para gerenciar uma fundição de arte, possivelmente uma das primeiras de ordem particular em São Paulo. Em maio, o *Correio Paulistano* noticiou:

O sr. Pedro Vaz Ferreira acaba de fundar nesta capital, uma fundição artística de ouro, prata e bronze, sob responsabilidade do sr. Pasquale De Chirico, escultor. Tivemos a oportunidade de ver um trabalho deste em bronze, e podemos dizer que se trata de uma peça de grande beleza e perfeição. O sr. Pedro Vaz prometeu contratar outros escultores na Europa⁶⁵.

Segundo anúncios de divulgação da empresa publicados nos periódicos *O Estado de São Paulo* e *Correio Paulistano*, Pasquale De Chirico ocupava-se da função de escultor e de diretor-gerente. Vale transcrever o anúncio:

Artística Fundição – Rua Humayta – Diretor-Gerente o hábil escultor Pasquale De Chirico, discípulo de D’Orsi [sic]. Funde-se em ouro, prata e bronze qualquer trabalho artístico. Criamos estátuas para praças e cemitérios, alto e baixo relevo; criamos mausoléus; bustos em bronze em tamanho natural e miniaturas; medalhões e placas para casarões. Garantimos produto igual ao importado da Europa. Atualmente, estamos trabalhando para o grande escultor Bernardelli e para o hábil escultor Zani, professor do Liceu de Artes de São Paulo. Cópia-se do natural e do retrato⁶⁶.

Notamos o destaque dado à formação artística com Achille D’Orsi e sua habilidade para executar qualquer trabalho em bronze, ouro ou prata, inclusive prestando serviços

⁶⁴ Ruth Tarasantchi. Pintores paisagistas: São Paulo 1890-1920. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2002.

⁶⁵ Fundição artística. **Correio Paulistano**, São Paulo, 3 maio 1903, p. 2.

⁶⁶ Artística Fundição. **Correio Paulistano**. São Paulo, 26 jun. 1903, p. 6.

a escultores de renome no cenário artístico paulistano. Ele se valeu de outros recursos para divulgar seu negócio, visando a conquistar um lugar social de prestígio, inclusive econômico, nesse meio urbano de homens de ofícios e artes em São Paulo. Oportunamente, ofereceu duas obras realizadas pela Artística Fundação como “cortesia”: o busto de Francisco Manoel (1903)⁶⁷ e o busto de Clara Della Guardia (1903)⁶⁸. Sua atitude divulga a qualidade dos trabalhos confeccionados pela oficina da fundição e, obviamente, a desejada publicidade nos jornais. Ciente da importância de constante visibilidade, o proprietário, sr. Vaz, ofereceu bilhetes de bonde aos interessados em conhecer suas modernas instalações, sendo noticiado em *O Estado de São Paulo*: “O Sr. Pedro Vaz fez-nos convite para conhecer as oficinas da *Artística Fundação*, de sua propriedade. Do Largo de São Bento partirá um bonde especial, às 12 horas o qual estará à disposição dos convidados”⁶⁹. A inauguração do busto da atriz ítalo-brasileira Clara Della Guardia demonstra outras estratégias, como a distribuição de fotografias [da obra] aos convidados e obras em bronze aos jornalistas:

Este busto, que foi habilmente executado pelo estatuário e escultor Pasquale De Chirico, honra a fundição Artística em que foi confeccionado. Reunidos na Casa Bethoveen, em Santana, com a presença dos jornais e diários da capital, foi descoberto o busto envolto nas bandeiras do Brasil e da Itália. A todos foi oferecido *champagne*, fotografias da obra, flores e esculturas em bronze daquela fundição aos jornalistas⁷⁰.

Na mesma toada, uma exposição artística com os trabalhos realizados pela fundição foi organizada pelo proprietário, Pedro Vaz, na cidade de Curitiba, em 1903. O sucesso dessa mostra revela-se no acordo contratual por parte do Club Republicano de Curitiba para a realização do monumento escultórico dedicado a Floriano Peixoto (Figura 1.10). Essa obra foi modelada e fundida em São Paulo nas dependências da

⁶⁷ Francisco Manoel. **Jornal Tagarela**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1903, p. 12.

⁶⁸ Artes e artistas, Clara Della Guardia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 4 ago. 1902, p. 2.

⁶⁹ Notícias. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1904, p. 2.

⁷⁰ Artes e artistas, Clara Della Guardia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1904, p. 2.

Artística Fundição, sendo apreciada pela verossimilhança, elemento fundamental em trabalhos dessa natureza. Trata-se do primeiro monumento público da capital do Paraná e o primeiro em homenagem a Floriano Peixoto no Brasil, ou seja, anterior ao monumento do Rio de Janeiro, reduto dos republicanos históricos, que data de 1910. Pasquale De Chirico contribuía para a elaboração da imagem republicana no espaço público justamente nos primeiros anos do novo regime. Sobre o assunto, o jornal *A República*, de Curitiba, afirmou:

É o primeiro monumento que o Brasil erige à memória do grande patriota. [...] este grande trabalho de larga estética. O rosto do marechal não tem aquela dureza das horas amargas de preocupação. Há na fisionomia a ausência relativa daquela dureza que a rigidez de sua ação tinha momentos de legitimar: não há contração de linhas, a boca tem a correção máxima da expressão, e o olhar, que não é de tristeza e de desânimo, está trabalhado com a nota de uma suave firmeza, ao mesmo tempo que calmo. Todo o vulto pousa bem, há nele a visível preocupação do escultor De Chirico em harmonizar as linhas, em conquistar um conjunto harmônico⁷¹.

Os republicanos paranaenses aspiravam, com tal imagem, dotar Curitiba de um ícone do novo regime político. Para Elisabete da Costa Leal, nos primeiros anos da República “abundam as formas de manifestação política organizada representativa dos diferentes grupos, que produziam imagens de si e seus homenageados”⁷², visualidade construída pela lógica positivista de valorização do civismo e dos heróis conforme seu panteão, ideologia largamente defendida no Clube Republicano do Paraná⁷³ e nas demais agremiações com a mesma ideologia.

⁷¹ Marechal Floriano. **A República**, Curitiba, 21 dez. 1904, p. 1.

⁷² Elisabete Leal. O Calendário Republicano e a Festa Cívica do Descobrimento do Brasil em 1890: versões de história e militância positivista. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v25n2/03.pdf>.

⁷³ Ver Amélia Correa. Imprensa política e pensamento republicano no Paraná no final do XIX. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 17, n. 32, p. 139-158, fev. 2009.



Figura 1.10 “Marechal de Ferro: Floriano Peixoto”, de Pasquale De Chirico.

Fonte: <http://www.quiaturismocuritiba.com/2010/10/praca-tiradentes.html>.

Em busca de outra encomenda pública, o artista escreveu ao governador do Rio Grande do Sul no início de 1905 se prontificando a construir um monumento escultórico em Porto Alegre em memória do mesmo Floriano Peixoto, alegando que, em Curitiba, ouvira falar no Club Republicano de tal desejo por parte das autoridades gaúchas. De Chirico estipulou em 100 mil réis o custo total de um grande conjunto escultórico, esclarecendo que poderia fazer uma obra mais simples se o valor não agradasse ao governador. Pelo valor é possível afirmar a intensão de construção de grandioso conjunto escultórico, porque era dez vezes o valor da estátua de Curitiba. Com isso,

prometeu em correspondência, para logo, o envio da maquete⁷⁴, para mostrar suas qualidades artísticas. Elencou outros dois monumentos públicos, construídos por ele até aquele momento: Nossa Senhora da Conceição em Aparecida do Norte (SP) e Coronel Joaquim de Oliveira em São João da Boa Vista (SP). Tal correspondência demonstra sua iniciativa, seu empenho em conseguir suas encomendas e como apresentava suas credenciais. Pois, embora na época algumas de suas obras resultassem de concursos públicos, a maioria dos monumentos feitos por ele derivou de contratos diretos, evidenciando sua circulação entre autoridades públicas e sua capacidade de cultivá-las.

Em outra ocasião, o mesmo Vaz Ferreira, levou estrategicamente algumas peças para ser expostas na *Casa de Artes*, situada na rua do Ouvidor, em 1905. Dentre elas, “Cabeça de Mulata”, uma representação em tamanho natural modelada por De Chirico e fundida em bronze⁷⁵. A relevância de tal informação diz respeito à constatação de que o artista, mesmo antes de mudar-se para Salvador, produziu peças ligadas à temática negra, precisamente da mulher negra. Talvez mais em função da tendência verista, do que pelo estranhamento diante dos tipos “exóticos”, como sugeriu o crítico de arte Carlos Chiacchio ao avaliar o conjunto de suas obras, anos mais tarde⁷⁶.

Pasquale De Chirico elaborou três monumentos públicos durante sua estadia na Artística Fundação: a estátua de Floriano Peixoto para Curitiba, contrato firmado após a exposição artística da fundição, em 1903⁷⁷; a estátua do Coronel José Joaquim de Oliveira, para a cidade paulista de São João da Boa Vista, obra inaugurada em 28 de agosto de 1904⁷⁸; e a estátua de Nossa Senhora Conceição, para a praça da Basílica de Aparecida do Norte, em 1905, como marco da coroação da padroeira do Brasil. Encontramos, ainda, informações de três peças em bronze representando a mulher negra: “Negra Paulista” (1902), “Cabeça de Crioula Paulista” (190?) e “Cabeça de

⁷⁴ Pascoal Chirico. Carta. São Paulo. 16 jan. 1905. Salvador: Fundo Borges Medeiros/Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. Série 11985.

⁷⁵ Lyceu de Artes e Offícios de São Paulo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 ago. 1905, p. 3.

⁷⁶ Carlos Chiacchio. Pasquale De Chirico (1873-1943). **Jornal de ALA**, Salvador, edição extra, nov. 1943. Ver Anexo IV.

⁷⁷ Exposição em Curitiba. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 dez. 1903, p. 1.

⁷⁸ Joaquim José de Oliveira. Disponível em: <http://www.familiajunqueira.com.br/personalidades.asp>.

Mulata” (1905). A Tabela 1.1 apresenta a produção no período.

Tabela 1.1 – Obras de Pasquale De Chirico em São Paulo

Ano	Obra	Localização	Tipologia
1899	José Bonifácio	Desconhecida	Busto em gesso
1899	Brás Cubas	Desconhecida	Busto em gesso
1902	Orphírico	Desconhecida	Medalhão em bronze
1903	A Mulata	Desconhecida	Busto em bronze
1903	Francisco Manoel	Desconhecida	Busto em bronze
1903	Clara Della Guardia	Desconhecida	Busto em bronze
1905	Cabeça de Negra Paulista	Desconhecida	Busto em bronze
1905	Negra Paulista	Desconhecida	Busto em bronze
1904	Marechal Floriano Peixoto	Curitiba	Monumento público
1905	José Joaquim de Oliveira	São João da Boa Vista	Monumento público
1905	Nossa Senhora Conceição	Aparecida do Norte	Monumento público

Fonte: Elaborada pela autora.

Já a mudança do escultor para a Bahia esteve ligada à reconstrução do edifício da Faculdade de Medicina no Terreiro de Jesus, em fins de 1906, instituição que ardera em fogo em 1905. À frente do projeto estava o engenheiro Theodoro Sampaio (1855-1937)⁷⁹, que viajou para São Paulo em busca de profissionais especializados para cumprir a empreitada de reconstrução da valorizada instituição acadêmica, baluarte do saber médico no Brasil e responsável pela formação de homens de governo. Com isso,

⁷⁹ Theodoro Sampaio (1855-1937). Formou-se em Engenharia Civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, em 1881. Foi um destacado geógrafo e historiador, com importantes livros publicados sobre história, filologia, geografia e gramática. Atuou como engenheiro na Comissão de Melhoramentos do Rio São Francisco e como diretor e engenheiro-chefe do saneamento do estado do São Paulo. Participou da fundação da Academia de Letras da Bahia e foi sócio-orador do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB). Publicações: **O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina** (1906); **O tupi na geografia nacional** (1901); **Atlas dos Estados Unidos do Brasil** (1908); **Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil** (1922); e **História da fundação da cidade do Salvador** (edição póstuma). Ver Antônio L. Souza. **Baianos ilustres 1542-1924**. Salvador: Beneditina, 1973.

Sampaio chegou até o escultor Pasquale De Chirico e Orestes Sercelli (1867-1927) no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, enquanto na Escola Politécnica convidou o arquiteto Victor Dubugras (1868-1933) para a elaboração de novo edifício dessa instituição (Figura 1.11).

O escultor paulistano Roque de Mingo (1890-1972) relata esse período de mudanças na vida de Pasquale:

Na Consolação, existia uma grande fundição em bronze [Artística Fundição]. Na vitrine exposta ao público, viam-se estátuas, estatuetas, bustos. Era o proprietário o sr. Pedro Vaz Ferreira. [...] em companhia de uma pessoa amiga, fui à presença do escultor Pasquale De Chirico, há poucos anos chegado de Nápoles; depois de algumas perguntas, parece que leu na minha alma a minha grande vocação. Mas aceitava-me com a condição de que pela manhã trabalhasse na fundição e à tarde estudasse no seu ateliê, desenhando, e depois poderia modelar. Depois de aproximadamente um ano estudando com Pasquale, a fundição fechou suas portas e o escultor não tinha mais interesse em ficar em São Paulo, foi para a Bahia, contratado para lecionar na Escola de Belas Artes, onde até hoje ainda continua⁸⁰.

Convém sublinhar que o convite partiu do afamado engenheiro Theodoro Sampaio que, desde 1904, voltara a viver em Salvador, contratado para a implantação do sistema sanitário da cidade; ele também trabalhou na Comissão de Melhoramento do Rio São Francisco e como diretor-engenheiro-chefe do saneamento do estado de São Paulo, no final do século XIX. Destacou-se no mundo das letras como fundador da Academia de Letras da Bahia (ALB); sócio e orador do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) e Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), autor de livros sobre costumes, linguística, geografia e história, constituindo, assim, um dos “vultos ilustres” da história nacional. Logo, figurava como um destacado intelectual brasileiro.

⁸⁰ Carta de Roque de Mingo a A. de Freitas. 25 abr. 1934. In: LAUDANNA, M.; ARAUJO, E. **De Valentim a Valentim**: a escultura brasileira – século XVIII ao XX. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afrobrasil, 2010, p. 195.

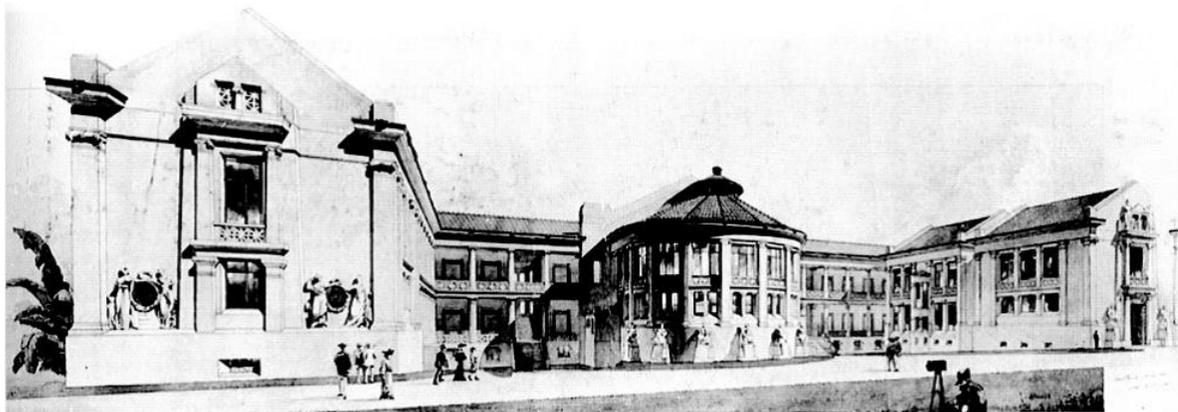


Figura 1.11 Perspectiva elaborada pelo arquiteto Victor Dubugras em 1905.

Fonte: Yoanny Calvo e Naia Suarez. Faculdade de Medicina da Bahia: atualização de uma ideia inovadora. **Gazeta Médica**, Salvador, v. 80, n. 2, 2010, p. 25.

A estadia em Salvador, a partir de 1906, possibilitou aceitar o convite do diretor da Escola de Belas Artes da Bahia (EBA), Eduardo Dotto, para lecionar Desenho e Escultura na instituição de arte. A instituição carecia de professor de Escultura desde 1904, quando Joseph Gabriel Sentis voltou para a Europa⁸¹. Essa ausência de escultores com domínio de técnicas modernas de fundição foi apontada por Manoel Querino em *As artes na Bahia*, em 1913. Para ele, devido unicamente ao descaso dos governantes em promover a formação de tais profissionais, “[...] um professor de escultura [Joseph Sentis] e um de pintura [Mauricio Gunn], retiraram-se para a Europa em 1904, abandonando o ensino, com pesar, por falta de pagamento”⁸². Entretanto, a ausência de profissionais com domínio em técnicas de fundição na EBA e a possibilidade em lecionar em uma academia pareceu extremamente favorável a De Chirico. Devemos mencionar que na mesma época de sua transferência para Salvador, trabalhava na cidade o italiano Carlos Croesy (1855-1913). O mesmo Querino comentou:

⁸¹ Histórico: Escola de Belas Artes UFBA. Disponível em: <http://www.belasartes.ufba.br/historico.html>.

⁸² Manoel Querino. **As artes na Bahia**: esboço de uma contribuição histórica. 2. ed. Salvador: Oficinas do Diário da Bahia, 1913, p. 28.

Apesar dos seus 79 anos, Croesy mostra-se bem disposto a continuar na profissão. Devido a essa circunstância de vigor físico, o artista julga censurável o fato de trazerem de São Paulo o sr. Pasquale de Chirico, para executar as estátuas dos lentes da Faculdade de Medicina, uma vez que ele e seus auxiliares dariam conta do trabalho, por um preço menor e com qualidade superior⁸³.

Salvo engano, ao longo da pesquisa, não encontramos outras referências sobre escultores familiarizados com técnicas de fundição em Salvador no início do século XX. Os dois monumentos escultóricos anteriores à ida de Pasquale à cidade são do final do século XIX e foram contratados na Europa. É possível que o movimentado porto da capital da Bahia tenha trazido outros profissionais com domínio nas técnicas da arte em bronze, porém, Pasquale De Chirico notabilizou-se por esta, por exemplo, quando apresentou um projeto para a construção de uma estátua em memória do padre Manoel da Nobrega⁸⁴ ao Intendente Municipal em 1915 e, habilmente, sugeriu que Theodoro Sampaio fizesse parte da comissão de avaliação⁸⁵. Aliás, o engenheiro baiano fez parte de diversos comitês pró-monumento em Salvador que contemplaram De Chirico: Barão do Rio Branco; Visconde de Cayrú; General Labutut e 8º Conde dos Arcos.

Ainda em processo de inserção no circuito acadêmico e letrado da cidade, pontuamos sua participação na exposição do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, em 1913. Tal evento, comemorativo das quatro décadas da instituição, reuniu produtos artísticos, agrícolas e intelectuais, visando a enaltecer o estado:

Comemorando o 41º aniversário da fundação do “Lyceu de Artes e Officios”, resolveu o diretor abrir, ontem, os seus salões para uma exposição de trabalhos de suas oficinas e de artistas baianos. Acham-se nos vários salões do edifício em galerias, em mostruário de destaque, expostos os trabalhos de pintura dos srs. Presciliano Silva, Robespierre Farias, F. Dias, e outros; obras de estatuária

⁸³ Idem, p. 136.

⁸⁴ Monumento ao padre Manoel da Nobrega. **Diário de Notícias**, Salvador, 5 maio 1915, p. 1.

⁸⁵ A estátua do Padre Nobrega. **Diário de Notícias**, Salvador, 23 abr. 1915, p. 1.

de Pasquale de Chirico, revistas científicas e religiosas, trabalhos do gabinete de Medicina Legal; da Escola de Direito; museu da Escola Comercial... mosaicos e obras de cimento de Ferreira & Irmãos; produtos de várias indústrias; manufaturas de Leite & Alves, enfim, um conjunto belíssimo de trabalhos que, por certo, demonstrará o adiantamento e gosto de nossos artistas e nossos industriais⁸⁶.

O resultado dessa mostra foi extremamente valioso para ele, porque conseguiu vender vários trabalhos, incluindo duas peças para destacadas autoridades do governo, um busto representando uma mulher negra (“A Mulata”) ao intendente municipal Dr. Júlio Brando, e outro busto feminino (“Negra Paulista”) ao comandante militar Frederico Villar⁸⁷.

Uma breve digressão faz-se necessária para sublinhar a atuação do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, voltada prioritariamente à formação de artesãos e operários, diferentemente da EBA, em sua função de qualificação artística⁸⁸. Maria das Graças Leal resume as funções do liceu baiano no início do século XX: “instituição marcada pela beneficência, possibilitando ao aprendiz adquirir instrução e trabalho, no binômio instrução-profissão”⁸⁹. Um fato marcante na trajetória do liceu refere-se à demissão, em 1877, do pintor espanhol Miguel Navarro y Cañizares⁹⁰ e a conseqüente fundação da Academia de Belas Artes da Bahia⁹¹ no mesmo ano. Assim, da estrutura do Liceu de Artes e Ofícios nasceu a Academia de Belas Artes, que conseguiu consolidar-se

⁸⁶ Exposição no Lyceu de Artes e Ofícios. **A Tarde**, Salvador, 3 nov. 1913, p. 1.

⁸⁷ Exposição no Lyceu de Artes e Ofícios. **Gazeta de Notícias**, Salvador, 10 nov. 1913, p. 2.

⁸⁸ As particularidades das atividades de artesão e artista, bem como sua oposição e valor social, foram estudados por Maria das Graças Leal (1995).

⁸⁹ Maria G. Leal. **A arte de ter um ofício**: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-1972). 312 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995, p. 127.

⁹⁰ Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913) foi um pintor e professor com atuação na Europa, no Brasil e na Venezuela. Em Salvador, junto com o Barão de Lucena, fundou a Academia de Belas Artes da Bahia, em 1873. Ver José R. Leite. **Pintores espanhóis no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural Sergio Barcellos, 1996.

⁹¹ Escola de Belas Artes após a reforma no ensino, com o estabelecimento do regime republicano em 1889, no qual se aboliu os títulos da *academia*, embora, na prática tenha permanecido o mesmo sistema de ensino e valores.

somente na década de 1910 como principal instituição de formação artística.

A partir dessa década, notamos a forte atuação de Pasquale De Chirico na elaboração de monumentos públicos, quando apresentou uma proposta para o concurso do monumento ao Barão do Rio Branco, em 1913; também concorreram William Zadig e Roque de Mingo, ambos de São Paulo. Na comissão avaliadora estava o conhecido Theodoro Sampaio e, também, o deputado federal Octávio Mangabeira, além de alguns membros da diretoria da Associação dos Empregados do Comércio⁹², instituição responsável pela construção. Sem dúvida, a presença de Theodoro Sampaio no comitê e o fato de ser o único escultor residente na Bahia facilitaram a escolha de Pasquale, além de suas credencias artísticas⁹³. Vencido o concurso baiano, a família De Chirico seguiu para Nápoles, no final do ano, para iniciar o processo de fundição da obra ao Barão. Em 1915, de volta ao Brasil, o artista procurou o Intendente Municipal de Salvador, quando soube do desejo de construção de uma homenagem ao padre jesuíta Manoel da Nobrega, ofereceu um conjunto escultórico com um busto e alegorias com motivos indígenas, pelo preço de 10 mil réis⁹⁴. Coube aos professores da EBA Manoel Lopes Rodrigues e Vieira de Campos, indicados pela Diretoria de Obras Públicas, avaliar o projeto. Posteriormente, Theodoro Sampaio foi convidado a participar da comissão, indicado por De Chirico, quase um costume. Depois de reuniões na sede do *Diário da Bahia*, foi divulgado o parecer final sobre a obra:

O coronel Intendente aprovou o laudo de 6 mil réis, em que os peritos nomeados avaliaram as obras feitas para o levantamento da estátua do padre Nobrega, mandando, porém, que o contratante De Chirico aguardasse ter crédito para lhe pagar a respectiva quantia⁹⁵.

⁹² A Associação dos Empregados do Comércio da Bahia foi fundada em 1900, com vistas a organizar a atuação dos funcionários do comércio local e dos vendedores denominados “caixeiros viajantes”. Mario Augusto Santos defende a isenção político-partidária da instituição no início do século XX; posteriormente (1919) o apoio a Ruy Barbosa e a oposição a J. J. Seabra. Ver Mario A. Santos. **Casa e balcão: os caixeiros de Salvador (1890-1930)**. Salvador: Ed. UFBA, 2009.

⁹³ Segundo Bartolo Sarnelli (comunicação pessoal), nos primeiros anos em Salvador, a família De Chirico morou em algumas casas alugadas; nessa época, em 1913, já possuía residência fixa no Rio Vermelho. Nos anos 1970, o governo do estado adquiriu a propriedade junto às herdeiras de Pasquale, entregando-a ao cantor Dorival Caymmi para que voltasse a morar na Bahia. Atualmente, ali funciona um restaurante.

⁹⁴ Monumento ao padre Manoel da Nobrega. **Diário de Notícias**, Salvador, 5 abr. 1915, p. 1.

⁹⁵ Monumento ao padre Nobrega. **Diário de Notícias**, Salvador, 6 jun. 1915, p. 1.

Como o valor aprovado ficou abaixo das expectativas do artista para a fundição de elaborado conjunto, como solução, ele modelou uma herma.

Em 1916, Pasquale De Chirico viajou novamente para Nápoles, para finalizar a base do monumento ao Barão do Rio Branco; após um mês de trabalhos na cidade napolitana, voltou para Salvador. Ao encontrá-lo caminhando no centro da cidade, um articulista (anônimo) do *Jornal de Notícias* solicitou uma entrevista para comentar o andamento dos trabalhos da homenagem a Rio Branco e a situação de carestia na Europa, por conta da guerra. Nesse momento, o artista aproveitou para reafirmar sua cidadania italiana:

Sabe, amigo, minha viagem à Itália foi expressamente com o fim de ultimar a fundição do pedestal da estátua, que, pela falta do bronze, ocasionado pela guerra, tinha demorado bastante a sua terminação. Interessei-me junto ao governo italiano, estimei o fundidor e em quatro meses, pelo menos, teremos aqui as lindas figuras que adornarão o imponente monumento⁹⁶.

Na condição de italiano, realçou “felizmente, agora, sem cor política os monarquistas e os republicanos, estreitados pelo desejo de servir o berço lendário do heroísmo, uniram-se para obter mais força contra o inimigo comum”. Quando indagado sobre a guerra, comentou longamente detalhes do conflito:

Como italiano, serei suspeito, mas acredite-me na Itália palpita intensa a fé na vitória. Os submarinos vão se tornando cada vez mais perigosos, mas poucos têm sido os navios italianos alcançados, não posso falar sobre a situação geral da Europa, pois poderia falar da França e Portugal, países que atravessei, mas encontrei sempre o estoicismo e a crença de vencer. A situação econômica desses países é regular, apesar da carestia e número de viúvas e órfãos. As operações de guerra na Itália seguem devagar, apesar de sucessivas vitórias. Nem poderia ser diferente, devido aos territórios acidentados e à região dos Alpes. A viagem foi perigosa, de Lisboa até Porto, fizemos a travessia de luzes apagadas, para evitar surpresas de submarinos, todos estavam apreensivos

⁹⁶ Que vae pela Itália: *Jornal de Notícias* ouve Pascoal De Chirico, o escultor do monumento a Rio Branco. **Jornal de Notícias**, Salvador, 7 dez. 1916, p. 1.

desde o embarque, com receio do que poderiam encontrar, vidas sumindo na voragem do abismo⁹⁷.

O trecho retirado do jornal é uma das raras fontes em que aparece a “voz” de Pasquale De Chirico; comumente temos o artista comentado por um amigo, crítico ou aluno. Pelo que se lê na passagem sobre a guerra, seu testemunho fala da vivência do conflito, destacando-o como um sujeito cosmopolita e portador de um discurso sofisticado. No tocante à sua identidade italiana, sabemos que a família De Chirico participava ativamente da *Casa D'Itália*, onde funcionava o consulado e a escola Ítalo-brasileira⁹⁸. Convém marcar essa configuração identitária italiana imigrante. *A Tarde* destacou a ação de um navio italiano encarregado de percorrer a região costeira da América do Sul, exibindo a tecnologia e os produtos italianos e cumprindo a dupla função de propaganda e de cultivar a coesão dos italianos em terras americanas:

Como os italianos exibem ao mundo os produtos de seu trabalho – A Itália é esperada com Festas na Bahia: Conforme já sabe o público, um navio italiano, com uma vasta exposição, onde a Itália demonstra suas fontes de riqueza e sua capacidade de trabalho, fará em breve uma viagem à América Latina, para intercambio entre o Novo e o Velho Mundo. [...] Para a recepção na Bahia, o cônsul italiano preparou uma reunião com membros importantes da colônia italiana e da sociedade desta praça. O governador será o presidente de honra, outros membros serão: Bernardo Catharino [negociante], Carlos Chiacchio [crítico de arte], prof. Pasquale De Chirico e Fernando Scaldaferrri [cônsul italiano na Bahia]⁹⁹.

A comunidade italiana de Salvador contava com destacados membros nas diversas áreas da sociedade: negociantes, artistas, comerciantes, arquitetos e

⁹⁷ Idem, *ibidem*.

⁹⁸ O historiador Cid Teixeira (comunicação pessoal) recorda-se do tempo em que o irmão José, ainda nas primeiras letras, estudou na intuição (década de 1940): “em momentos festivos os alunos vestiam-se de preto e entoavam hinos italianos”.

⁹⁹ Uma exposição ambulante. **A Tarde**, Salvador, 8 nov. 1923, p. 1.

engenheiros. Diversos profissionais especialistas foram trazidos de São Paulo para trabalhar nas novas construções urbanas. Para Thales Azevedo, é possível traçar o apogeu de determinada forma de construir edifícios em Salvador em função da presença de técnicos italianos nas primeiras décadas do século XX. A maioria chegou a partir de 1912, pelas mãos do governador J. J. Seabra e, principalmente, pelo intendente Júlio Brandão. Arquitetos, gravadores, escultores, pintores decoradores e artesãos especializados, a fim de mudar a fisionomia da capital da Bahia. Completa Azevedo:

Brindando a cidade ora de bronzes e mármore duradouros, ora de pinturas de salão mundano em igrejas austeras e, ainda, em edifícios públicos e particulares, da *glace* caricatural dos estuques, as grinaldas, os festões, as águias de bico voraz e asas abertas, e, até, de mulheres aladas ou de corpo natural inteiro, todas elas de seios duros e pontudos de *Danae de Corregio*, por onde se pudessem modelar, acaso, as taças cônicas das festanças inaugurais¹⁰⁰.

Há valorização do saber profissional italiano nesse contexto de requalificação urbana, ancorado em uma longa tradição de construção e ornamentação; os artistas/construtores que carregam um saber artístico que os precede, seja para copiar modelos como uma *Danae* (Corregio) do século XVI ou exagerar na modelagem do estuque. Estavam, aos olhos dos governantes, aptos a mudar a fisionomia barroca da antiga capital do Brasil, com domínio de técnicas modernas de construção. Um exemplo dessa tipologia construtiva é o Palácio Rio Branco; a edificação foi totalmente remodelada depois do bombardeio da cidade, em 1912, devido a intensa disputa política¹⁰¹. Passado o trauma, um novo prédio foi projetado, com larga referência de elementos simbólicos republicanos. O projeto do arquiteto italiano Filinto Santoro

¹⁰⁰ Thales Azevedo. **Os italianos na Bahia e outros temas**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1989, p. 33.

¹⁰¹ Ver Consuelo Sampaio. **Partidos políticos da Bahia na Primeira República**. Salvador: Ed. UFBA, 1998; Eul-Soo Pang. **Coronelismo e oligarquias: a Bahia na Primeira República brasileira 1889-1934**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979; e Luís H. D. Tavares. **História da Bahia**. Salvador: Ed. UFBA, 2001.

(formado pela Reale Academia de Arquitetura de Napoli)¹⁰², posteriormente substituído pelo também italiano Júlio Conti¹⁰³, enquanto Pasquale De Chirico foi encarregado da confecção das estátuas e alegorias da fachada¹⁰⁴.

Para a nova sede do governo, o palácio Rio Branco (Figura 1.12), Pasquale De Chirico confeccionou 8 obras: 2 grifos; 2 águias e 2 alegorias (“O Poder” e “A Justiça”), além de, para o interior da construção, 2 estátuas, “Thomé de Sousa”¹⁰⁵ e 1 alegoria de um homem seminu, em alusão à transparência do governo estadual.

Segundo Nivaldo Andrade, a popularização do neoclássico em Salvador fez parte de um conjunto de obras na cidade, principalmente no primeiro governo de J. J. Seabra (1912-1916). Tais reformas colaboraram para o processo de expansão urbana, já em curso; com isso, “a partir da década de 1910, o eclético se torna a linguagem arquitetônica oficial do poder público e do poder econômico, com referências simultâneas às diversas vertentes histórico-geográficas da arquitetura europeia, como o renascimento italiano”¹⁰⁶. Engenheiros e arquitetos, especialistas estrangeiros ao lado de nomes locais, como Theodoro Sampaio, estiveram imbuídos de dotar a cidade de aspecto moderno. As redes de sociabilidades nas quais esses sujeitos transitaram são fundamentais para o entendimento da mobilidade e do sucesso da maioria deles, vínculos sociais importantes no processo de inserção dos artistas, arquitetos e engenheiros.

A notoriedade dos profissionais italianos residentes em Salvador fez com que, em 1918, um grupo¹⁰⁷ fosse contratado para remodelar o Palácio Olímpio Campos, em

¹⁰² Trabalhou sem pagamentos na reforma da praça Castro Alves, em 1916; no mesmo espaço instalou uma coluna como poste de iluminação e a balaustrada, ainda em uso. Ver O que quer dizer a coluna na praça Castro Alves. **Jornal de Notícias**, Salvador, 31 ago. 1916, p. 1.

¹⁰³ Não foram encontradas informações biográficas complementares.

¹⁰⁴ Da Casa do Governo ao Palácio Rio Branco. **Revista Bahia Ilustrada**, Rio de Janeiro, jan. 1920, p. 52.

¹⁰⁵ Thomé de Sousa (1503-1579) foi o primeiro Governador-Geral do Brasil, também fundador da cidade de Salvador, em 1549. Uma réplica da estátua de Thomé de Sousa construída por Pasquale De Chirico foi confeccionada em bronze em 1999 e colocada na Praça Municipal, em frente ao Palácio Rio Branco.

¹⁰⁶ Nivaldo Andrade Jr. A influência italiana na modernidade baiana: o caráter público, urbano e monumental da arquitetura de Filinto Santoro. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_fs_vnaj.htm.

¹⁰⁷ A historiografia sergipana denomina tal grupo “Missão Italiana” em Aracaju, por considerar inédita tal iniciativa no estado e por representar o despertar de modernas técnicas construtivas e a introdução da estética neoclássica. Em 2011, uma série de eventos no Palácio Olímpio de Campos, transformado em

Aracaju. Entre eles: Orestes Sercelli, para a ornamentação; Frederico Gentile, como arquiteto; Belando Belandi, arquiteto e escultor; Oreste Gatti, fundidor e pintor; Bruno Sercelli, pintor; e Pasquale De Chirico, para modelagem das esculturas da platibanda da fachada¹⁰⁸ (Figura 1.13). Isso sugere uma expansão e valorização das formas ecléticas de representação na região onde Salvador exercia uma hegemonia política.



Figura 1.12 Fachada neoclássica do Palácio Rio Branco, inaugurado em 1919.

Fonte: Elaborada pela autora.

museu, destacou a contribuição do grupo de italianos no campo das artes de Aracaju. Ver Giliard Prado. Política e religião amalgamadas no bronze. **Revista IHGSE**, Aracaju, n. 40, p. 131-154, 2010; e Palestra sobre “Missão Italiana” em Aracaju no início do século XX. Disponível em: http://www.agencia.se.gov.br/noticias/leitura/materia:26607/missao_italianaem_Aracaju.htm.

¹⁰⁸ História do Palácio Olímpio Campos de Aracaju, antiga sede do governo estadual. Disponível em: <http://www.palacioolimpiocampos.se.gov.br/história>.



Figura 1.13 Alegorias na fachada principal do Palácio Olímpio Cunha em Sergipe (1918), de Pasquale De Chirico.

Fonte: <http://www.palaciolimpiocampos.se.gov.br/história>.

A década de 1920 foi intensa para o escultor, principalmente em termos de obras públicas. Nesse período, foi inaugurada a estátua ao poeta Castro Alves (1923) e foram inaugurados os bustos General Labatut (1923); Barão de Macaúbas (1925); e Dr. Júlio David (1926). Além disso, houve encomenda de vários trabalhos particulares, principalmente “bustos de ilustres” da sociedade soteropolitana: Aloísio Fragoso; Antonio Moniz; e Pedreira Franco. Pode-se pensar em uma difusão da mesma estética de praça pública para os interiores – de trabalho e domésticos –, que reforçava a importância e a qualidade dos “bustos de ilustres” nos dois espaços.

O centenário da independência da Bahia, em 1923, contou com dois monumentos escultóricos de Pasquale De Chirico: a estátua a Castro Alves e o busto ao General Labatut. Houve uma exposição de arte na nova sede do IGHB. A mostra contou com artistas ligados ao Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e à EBA. Presciliano Silva,

Mendonça Filho, Lopez Rodrigues, Pasquale De Chirico e Carlos Sepúlveda expuseram suas obras em pintura, gravura e escultura. Foi a primeira iniciativa de reunião das Belas Artes da Bahia, consagrando obras e artistas. Destacamos a importância desse momento na vida do escultor, com a inauguração da obra a Castro Alves, cumprindo um antigo desejo do segmento letrado da sociedade, o busto ao General Labatut, exaltando os 100 anos da independência da Bahia e a participação na inauguração da sede do IGHB, logo, sua consagração.

O crítico de arte e contemporâneo do artista, Rafael Spinola comentou o núcleo de obras expostas por De Chirico no Centenário no IGHB¹⁰⁹. Sobre “Remorso” (Figura 1.14), disse:

Logo na entrada do novo edifício da “Casa da Bahia” estavam os trabalhos do consagrado escultor, a cujos talentos devemos Barão do Rio Branco e Castro Alves, que podem ser conferidos nas suas respectivas praças. Na exposição apresentou um *Leão* em gesso em traço de brandura. [...] *Remorso* com exageros de crispações e convulsões dos nervos e músculos, estado de espírito pela sentença da própria consciência. E é sabido que entre os criminosos nas angústias do remorso que os aniquila. [Enrico] Ferri assinala uma diferença significativa para o caso entre o criminoso nato e o criminoso ocasional: o primeiro é aquele que nunca se arrepende¹¹⁰.

¹⁰⁹ A Exposição de Belas Artes inaugura-se hoje. **A Tarde**, Salvador, 7 set. 1923, p. 1.

¹¹⁰ Rafael Spinola. Uma página de arte. **Revista da Bahia**, Salvador, ano 3, n. 32, ago. 1923.

A**B**

Figura 1.14 “Remorso”, de Pasquale De Chirico.

Fonte: Elaborada pela autora.

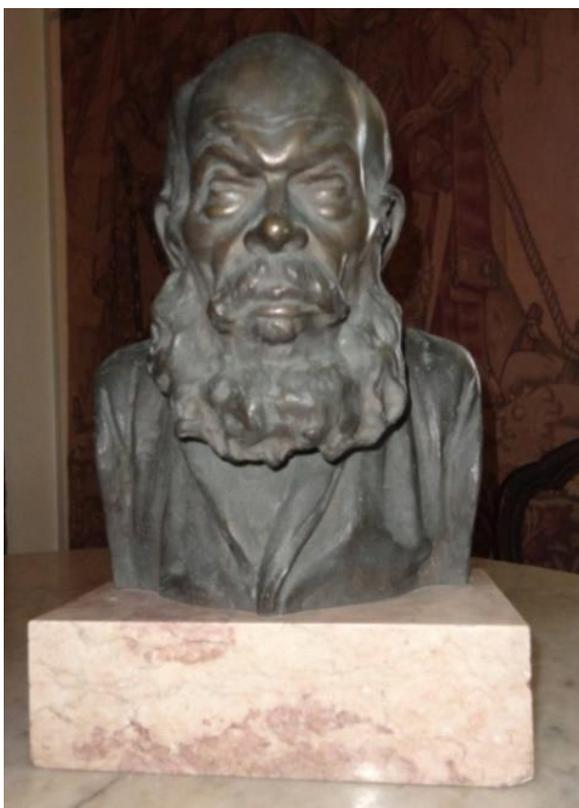
No excerto podemos observar a reprodução de ideias correntes na Famed sobre características físicas individuais com o perfil de sujeitos “degenerados”, aspecto melhor analisado no capítulo III. Outra obra comentada pelo crítico foi “Velho José” (Figura 1.15), para ele, “na sua naturalidade, na sua expressão real de ‘ninguém’, um instante fugaz, uma sombra. Está feito com tanta arte que não vacilo em imputá-lo como uma das obras-primas da escultura”¹¹¹. Sobre a mesma obra, Clarival Valladares completa: “Velho José foi um morador de rua, [...] cujo modelo era um velho mendigo de grande cabeleira e barba branca, este modelo serviu a Presciliano Silva (Figura 1.16) e Robespierre de Faria na pintura e a Pasquale De Chirico na escultura”¹¹². A velhice e a mendicância estiveram presentes em outras obras do artista: “Velha Esperança”,

¹¹¹ Idem, ibidem.

¹¹² Clarival P. Valladares. **Presciliano Silva**: um estudo biográfico. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1973, p. 145.

“Cabeça de Velho” e “Cabeça de Moleque” (meninos de rua). Vale notar a sensibilidade de perceber o sujeito à margem da sociedade, aquele rejeitado pelas noções de progresso e civilidade, situação de homens e mulheres combatidos nos jornais com argumentos higienistas. Logo, ele estabelecia um processo de destaque (bustos de vultos) e hierarquização social tipificada na figura do homem comum.

A



B



Figura 1.15 “Velho José”, de Pasquale De Chirico.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 1.16 “Cabeça do Velho José”, de Presciliano Silva (1919).

Fonte: Clarival P. Valladares. **Presciliano Silva**: um estudo biográfico. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1973, p. 145.

Foi ainda nessa década de 1920 que o artista venceu dois importantes concursos em torno de dois grandes “vultos históricos”: Visconde de Caurú (1924)¹¹³ e Ruy Barbosa (1925). O primeiro, contou com a participação de dez escultores, segundo *A Tarde*, que ignorou o nome dos outros participantes e exaltou a participação do conhecido escultor. Estampou em letras grandes “a descrição da maquete de Chirico”, apresentando ao leitor uma entrevista sobre a síntese da obra, comentada pelo próprio artista: “A minha concepção do monumento é dar grandiosidade ao tema, homenagem ao Caurú, o decreto de abertura dos Portos e as consequências através de alegorias”¹¹⁴. Acompanha uma foto da maquete, como se Pasquale De Chirico assumisse o papel de escultor oficial da cidade.

Coube à Secretaria da Agricultura do Estado a organização do monumento a Ruy

¹¹³ O grande Caurú será perpetuado no bronze. **A Tarde**, Salvador, 18 jan. 1924, p. 1.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*.

Barbosa; a possibilidade de construção do conjunto escultórico mobilizou artistas e discussões sobre a intenção de homenagem destinada a ocupar a área frontal ao elevador Lacerda na Cidade Alta, um dos espaços centrais de maior circulação de pedestres, carros e bondes de Salvador. A obra nunca passou da maquete (Figura 1.17); o motivo pode ser encontrado na discussão política suscitada pela ideia de dedicar um marco artístico a Ruy Barbosa, conhecido rival de J. J. Seabra. Ambos protagonizaram, ao longo da Primeira República, vigorosos debates retóricos nos jornais da cidade. Os demais monumentos escultóricos analisados nesta dissertação não receberam a mesma carga negativa em relação ao homenageado, possivelmente por tratar de “ilustres” baianos da época da Colônia e do Império.



Figura 1.17 Detalhe da maquete do monumento a Ruy Barbosa.

Fonte: Arquivo pessoal de Bartolo Sarnelli.



Figura 1.18 Pasquale De Chirico finalizando a maquete para o concurso Monumento Ruy Barbosa, em 1925.

Fonte: A criatura e o criador. **Jornal de ALA**, Salvador, ano 2, n. 4, set. 1940, p. 66.

Os concursos públicos para a elaboração de monumentos escultóricos tinham uma rotina de procedimentos possível de ser descrita. Após a escolha do homenageado e do local para abrigar a obra, abria-se o edital do concurso com prazo pré-determinado para seu fim e valor total para a construção da obra. Os projetos eram enviados à comissão responsável junto com uma parecer descritivo, explicando a ideia e as simbologias, além de uma maquete em gesso que possibilitava representar o conjunto em 3D, acompanhado, por fim, de fotografias, visando a facilitar a análise por parte dos membros do comitê avaliador¹¹⁵. Contando ou não com competidores experientes nos concursos de Salvador, a conjuntura, sem dúvida, privilegiava os

¹¹⁵ Ainda não foram encontrados os projetos e pareceres sobre os monumentos públicos de Salvador construídos por De Chirico. As informações sobre os editais, os participantes, os projetos escolhidos, os projetos recusados e as maquete foram encontradas nos periódicos da época. O Arquivo Público da Bahia possui apenas algumas fotografias da maquete do Monumento ao Visconde de Cayrú e o contrato assinado entre o poder público e o escultor para a construção dessa obra.

projetos de Pasquale De Chirico, tanto por ser professor da EBA como por ser próximo e até amigo de alguns membros das comissões, como Theodoro Sampaio, Carlos Chiacchio, Braz do Amaral, Lopes Rodrigues, Sílio Boccanera e Pedro Calmon, e por consolidar uma obra desse gênero. Lembramos, ainda, que seu nome aparecia constantemente nos jornais e nas revistas com elogiosas adjetivações como: “consagrado”, “competente”, “destacado”, “meritório” e “profissional de conceito firmado”¹¹⁶ (Figura 1.18).

A década de 1930 conservou o interesse pela construção de monumentos escultóricos como índice de civilidade e progresso. Nesse período, foram construídos em Salvador: Carneiro Ribeiro (1932), Visconde de Cayrú (1932), 8º Conde dos Arcos (1932), Irmão Joaquim do Livramento (1936), D. Pedro II (1937) e Góes Calmon (1938), evidenciando sua posição de “escultor oficial de Salvador”. O período foi marcado, ainda, pela participação anual nas exposições coletivas de artes em âmbito local, organizadas por Carlos Chiacchio, os “Salões da Associação de Letras e Artes (ALA)”¹¹⁷ e a mostra de arte individual, em 1938, intitulada “O Negro no Sentimento Nacional”, celebração do 50º Aniversário da Abolição, na qual De Chirico expôs trabalhos retratando negros. Foi, em conjunto, uma década bastante movimentada e de afirmação como “o escultor de Salvador”.

Sob Getúlio Vargas, o Brasil experimentou um novo momento político¹¹⁸; foge aos propósitos desta dissertação adentrar o assunto. Importa destacar a consequente suspensão dos pagamentos por parte do governo para a finalização do conjunto escultórico Visconde de Cayrú, realizado na Itália. Com o intuito de evitar atrasos na entrega da obra, De Chirico precipitou sua volta ao Brasil e escreveu ao ajudante e

¹¹⁶ Os adjetivos laudatórios a Pasquale De Chirico parecem comumente nos jornais e revistas consultados ao longo da pesquisa.

¹¹⁷ A Associação de Letras e Artes (ALA) foi fundada no final de 1936 por Carlos Chiacchio, que, na ocasião, exercia a função de professor de História da Arte na Escola de Belas Artes da Bahia, com o objetivo de promover as artes e as letras em Salvador; para isso, organizou exposições de arte, concertos de música e recitais de poesia.

¹¹⁸ A historiografia brasileira denomina tal período “Revolução de 30”. Ver Edgar S. Decca. **O silêncio dos vencidos**. São Paulo: Brasiliense, 1981; Boris Fausto. **A Revolução de 1930: história e historiografia**. São Paulo: Brasiliense, 1970; Boris Fausto. **O Brasil republicano: sociedade e política (1930-1964)**. São Paulo: Difel, 1981; e Angela M. C. Gomes. **Regionalismo e centralização política**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

aluno de escultura da EBA, Ismael de Barros:

Amigo comunico-lhe que no dia 02 de janeiro [1931] sairei de Nápoles, rumo ao Rio, no Vapor Belvedere, conto consigo hoje para ter um bom auxiliar e bom amigo. Comunicarei do Rio de Janeiro minha ida à Bahia. Seu sincero amigo e mestre¹¹⁹.

Segundo Bartolo Sarnelli (comunicação pessoal), enquanto isso, delegou ao genro, Alberto Sarnelli¹²⁰, a tarefa de supervisionar os trabalhos e o embarque da obra no porto napolitano. Na mesma ocasião, escreveu à direção da EBA, para acertar detalhes da volta às atividades docentes. O retorno à EBA possibilitou a venda do busto “Remorso”¹²¹, hoje na fachada da instituição. A comissão encarregada da compra contou com: Mendonça Filho¹²², Presciliano Silva e Carlos Sepúlveda. A compra ficou acertada no molde em gesso imitando bronze pelo valor de 6 mil e 800 réis¹²³, com o compromisso de sua elaboração em bronze, mediante o pagamento das despesas com os materiais necessários para esse fim quando entendesse a diretoria. A verba para a aquisição da obra veio de parte do “Prêmio Legado de Caminhoá”, destinado a custear uma viagem de estudos à Europa. Em alguns momentos, contudo, essa verba era utilizada para a compra de materiais, cópias e obras de arte para a instituição. Era uma situação prevista e regulada no regimento do concurso e usada conforme o gosto da

¹¹⁹ Correspondência: Pasta Pasquale De Chirico. 6 dez. 1930. Salvador: Museu de Arte da Bahia.

¹²⁰ Alberto Sarnelli era casado com Emília De Chirico; recebeu a incumbência de trazer a obra quando ficasse pronta.

¹²¹ O Museu de Arte da Bahia possui uma cópia da obra, contudo, os arquivos da instituição não registram sob quais condições e em que época foi adquirida.

¹²² Manoel Inácio Mendonça Filho (1894-1964), pintor baiano, estudou com Pasquale De Chirico, do qual se considerava discípulo, que o aconselhou a escolher a Itália para realizar seus estudos quando obteve um prêmio de viagem à Europa, onde permaneceu de 1921 a 1931. Ver Valentin Calderon. **150 anos de pintura na Bahia**. Salvador: Museu de Arte da Bahia, 1973. Para Anderson Marinho Silva, a formação de Mendonça Filho se deve, em grande parte, a Pasquale De Chirico, proveniente da Academia de Belas Artes de Nápoles, com grande tradição de representações de marinhas e portos. O certo é que, após a estadia em Nápoles, o pintor baiano passou a retratar a temática com a qual se tornou conhecido: as marinhas. A cromática de Domenico Morelli causou impacto nos futuros trabalhos de Mendonça Filho, no que se refere a pinturas de interiores. Ver Anderson M. Silva. **Manoel Ignácio de Mendonça Filho e a pintura de marinha na Bahia**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da Bahia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

¹²³ Recibo de venda. 1º set. 1931. Salvador: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da Bahia. Envelope n. 129.

Congregação da EBA. Venda que colaborou economicamente em favor do artista e possibilitou a aquisição¹²⁴, por parte da escola, de uma peça “moderna”, ou seja, um busto livre da base, sem a rígida presença da peanha (pedestal). Esse episódio ilustra a aceitação de seu nome. Ele se tornou, com essa longa atividade artística, um escultor renomado em Salvador”, com larga aprovação de financiamento de obras por concurso, encomenda ou venda direta.

No geral, ele era descrito de modo laudatório, aspecto que dificulta a recuperação dos embates, confrontos e tensões nos quais se meteu. Não será demais repetir que somente Manoel Querino em *Artes na Bahia*, em 1913, apresentou uma opinião de oposição à figura de Pasquale De Chirico, mais precisamente à iniciativa de Theodoro Sampaio de buscar um escultor em São Paulo do que propriamente em relação ao seu trabalho¹²⁵. Erros, falhas ou rejeição não alcançaram os jornais e revistas, largamente consultados ao longo da pesquisa. Nem os arquivos da EBA apresentam qualquer registro que sugira desconforto em relação ao seu nome ou à sua produção artística. Cabe, por fim, ressaltar a unicidade das fontes consultadas no reconhecimento positivo que gozou ao longo da vida, destacado como um bom artista e um bom escultor, nunca foi “destratado”, considerado “antigo” ou “defasado”. Decorrendo-lhe um inexplicável ofuscamento nos anos posteriores à sua morte, seu nome ainda ocupa um lugar positivado nas artes baianas, embora, com precária visibilidade¹²⁶. O texto de Carlos Chiacchio¹²⁷ funciona como a biografia “oficial” do escultor, sendo reproduzida largamente quando se trata de evidenciá-lo¹²⁸. Mesmo os arquivos do Museu de Artes da Bahia (MAB), do Museu Costa Pinto e da Biblioteca da Escola de Belas Artes apresentam o mesmo jornal como biografia do artista; assim, ele é sempre colocado em

¹²⁴ Ata da Congregação da EBA. jul. 1930. Salvador: Arquivo Histórico da EBA. Envelope n. 90.

¹²⁵ Notadamente, o escultor não aparece na relação dos artistas com atuação em Salvador na primeira década do século XX; o mesmo não ocorre com Oreste Sercelli que aparece em destaque. Ver Manoel Querino. **As artes na Bahia**: esboço de uma contribuição histórica. 2. ed. Salvador: Oficinas do Diário da Bahia, 1913.

¹²⁶ Não desprezamos, aqui, a força de seu nome associada ao monumento Castro Alves, contudo, conforme o tempo passou, o conjunto escultórico elevou-se a ponto de ofuscar o artista. Não será demais lembrar que só em anos recentes Pasquale De Chirico voltou a receber atenção e estudos.

¹²⁷ De Chirico (1873-1943). **Jornal de ALA**, Salvador, edição extra, nov. 1943. Ver Anexo IV.

¹²⁸ A partir das pesquisas de Bartolo Sarnelli, os interessados em obter informações sobre a trajetória do artista recorrem diretamente a ele. Nesse processo de descobrir o avô como artista, Sarnelli tornou-se também o porta-voz das memórias da família.

uma repetitiva e laudatória narrativa biográfica.

Não sabemos afirmar os motivos dessa opacidade em relação ao seu nome; tecer qualquer conclusão sem analisar cuidadosamente as décadas posteriores à sua morte, no que se refere à sociedade e cultura em Salvador, poderia incorrer em ponderações precipitadas e rasteiras. Bartolo Sarnelli afirmou, em entrevista, que havia um desconforto em relação à sua nacionalidade, aspecto não reforçado pelas fontes consultadas. A “rejeição” da figuração e do academicismo por parte dos modernistas pode apontar alguns caminhos, porém, não explica totalmente tal desinteresse por seu nome, uma vez que foi o responsável por todos os monumentos de bronze de Salvador no período em que viveu na cidade; além disso, ele forneceu à elite letrada soteropolitana retratos em bronze de “ilustres” membros. Comumente, recebia em seu ateliê autoridades políticas: podemos citar a visita de J. J. Seabra, em 1913, para conferir a maquete do Barão do Rio Branco e de Epiácio Pessoa em 1928¹²⁹.

No dia a dia, seu ateliê, entre 1907 a 1934 (Figura 1.19), ficava em terreno anexo à EBA, sendo, no entanto, de propriedade do governo estadual. Tal arranjo foi acertado para que o artista lecionasse Escultura a partir de 1907, quando chegou à cidade. No início dos anos 1930, o Club Carnavalesco Cruz Vermelha¹³⁰ adquiriu o terreno do estado da Bahia e solicitou que o escultor desocupasse o espaço. Incumbido de conservar a área para uso da instituição e do artista, seu diretor, José Allioni, escreveu às autoridades estaduais:

A EBA vem utilizando como de sua propriedade o terreno em questão, há 54 anos, tendo construído no mesmo um pavilhão para estudo de escultura, o qual precisa no momento ser ampliado. Nestas condições, peço licença a V. Ex.

¹²⁹ J. J. Seabra visitou o artista em seu ateliê de Salvador, enquanto Epiácio Pessoa esteve no ateliê [temporário] em Nápoles, na ocasião em que o artista estivera ocupado em executar o monumento ao Visconde de Cayrú. Ver maquete da estátua de Rio Branco. **A Tarde**, Salvador, 17 nov. 1913, p. 1; e informações Telegráficas do Estrangeiro: o senador Epiácio Pessoa chegou a Nápoles. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 10 out. 1928, p. 7.

¹³⁰ Primeira agremiação carnavalesca de Salvador (1883); o jornalista Nelson Cadena atribui ao Cruz Vermelha a “demarcação” do circuito dos festejos do carnaval, quando, em 1884 subiu a ladeira da Montanha e adentrou a rua Chile; em anos posteriores repetiram o mesmo trajeto. Ver Nelson Cadena. E o Carnaval da Bahia era assim. Disponível em: <http://www.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/02/05/e-o-carnaval-da-bahia-era-assis-uma-historinha-dos-blocos-de-rua/>.

Secretário da Fazenda para declarar que não podemos ceder o terreno, tão somente porque dele carece a Escola¹³¹.

A solicitação da diretoria foi ignorada pelo poder público e o novo proprietário da área escreveu ao diretor Allioni para o esvaziamento o espaço em questão:

Desde abril avisamos a V. S. de que a Cruz Vermelha passou a ser o proprietário do barracão, ocupado pelo sr. De Chirico e, nesta qualidade, pedimos a vós a fineza de providenciar a desocupação, já foram decorridos 6 meses de uso sem nenhum pagamento. Agora, temos a urgência na demolição do mesmo¹³².

A escola viu-se obrigada a transferir o barracão “ateliê” de Escultura para um terreno alugado, na mesma rua do Tijolo. O trecho abaixo esclarece, ainda, que a direção da EBA cederia o espaço a Pasquale. Segundo Octávio Torres, antigo professor da instituição:

Em 1907, o escultor italiano teve um entendimento com a Diretoria a fim de utilizar o ateliê já abandonado há alguns anos, desde que o professor de escultura Joseph Sentis voltou à Europa [1902]. Em troca, ensinaria escultura aos alunos que se matriculassem nesse curso. Com isso, voltou a Escola a ter quem ensinasse escultura¹³³.

Podemos aferir que o escultor era o principal responsável pelo ateliê no interior da instituição, espaço que recebeu seu nome em décadas recentes. O *studio*¹³⁴, utilizado

¹³¹ Correspondência expedida pelo Diretor Allioni. maio 1930. Salvador: Arquivo Histórico EBA. Envelope n. 99.

¹³² Correspondência recebida por Pasquale De Chirico. 11 out. 1934. Salvador: Arquivo Histórico da EBA. Envelope n. 207.

¹³³ Octávio Torres. **Anais dos Arquivos da UFBA**. Salvador: Tipografia Beneditina, 1953, v. 1, p. 209.

¹³⁴ Recorremos rapidamente à ponderação do artista contemporâneo Daniel Buren sobre dois tipos espaciais de estúdio em termos arquitetônicos: o primeiro seria o *estúdio europeu*, com, no mínimo, 4 metros de altura, às vezes com uma varanda para aumentar a distância entre o observador e o trabalho.

por De Chirico para a realização das obras de grande porte, funcionava como local de trabalho e espaço para receber clientes e amigos. Bartolo Sarnelli (comunicação pessoal), que se recorda de visitar o avô em seu ateliê na rua do Tijolo, disse: “Eu gostava de ir visitá-lo, o lugar era fresco e espaçoso, na hora do almoço ele comia lanche com pão e frutas, e eu adorava aquilo, depois fazíamos a sesta, vez ou outra aparecia um conhecido para conversar”. Para os trabalhos menores, De Chirico comumente utilizava o espaço construído em sua casa, no bairro do Rio Vermelho, “o velho passava horas trabalhando no pequeno ateliê, principalmente quando chovia, ele não ia até o barracão [rua do Tijolo], ficava ali desenhando”, completa Sarnelli (comunicação pessoal). Outro que recordou horas passadas no ateliê do escultor foi Mendonça Filho, vencedor do “Prêmio Caminhoá” de 1922, ao comentar sobre seu aprendizado

[...] na Europa [com subsídio do prêmio], não irei gozar a vida como forasteiro sem ideal. Isso bem sabe a Escola e pode atestar o escultor Pasquale De Chirico, a quem unicamente devo o pouco que sei, pois em seu ateliê aprendi a desenhar¹³⁵.

Tal qual ocorreu com Roque de Mingo (1906), quando lhe ensinou os princípios básicos do desenho e da escultura, como comentado (ver nota 80). A Figura 1.19 registra um desses raros momentos no interior do espaço de trabalho; no canto superior esquerdo é possível perceber uma das entradas de luz e o pé-direito duplo para acomodar obras maiores, um *studio* em estilo europeu¹³⁶, escadas de vários tamanhos

Uma larga porta para que obras de grande porte possam entrar e sair. A iluminação é natural, normalmente através de janelas laterais, sendo uniforme e suave. O segundo tipo seria o *estúdio americano*, mais recente, raramente constituído por conta de suas especificações precisas. Pode ser uma recuperação, como sótãos. Ver Daniel Buren. The function of the studio. Disponível em: http://blog.lib.umn.edu/sbielak/bielak_mirror%20museum/Bielak%20Mirror%20Museum/Daniel_Buren_TheFunctionOfTheStudio.pdf.

¹³⁵ Manoel Mendonça Filho. Réplica à Escola de Belas Artes da Bahia. **A Tarde**, Salvador, 9 ago. 1922, p. 2.

¹³⁶ Daniel Buren. The function of the studio. Disponível em: http://blog.lib.umn.edu/sbielak/bielak_mirror%20museum/Bielak%20Mirror%20Museum/Daniel_Buren_TheFunctionOfTheStudio.pdf.

para acessar as diferentes partes da obra, as ferramentas nos degraus e a estatura física comparada com a proporção da criação.

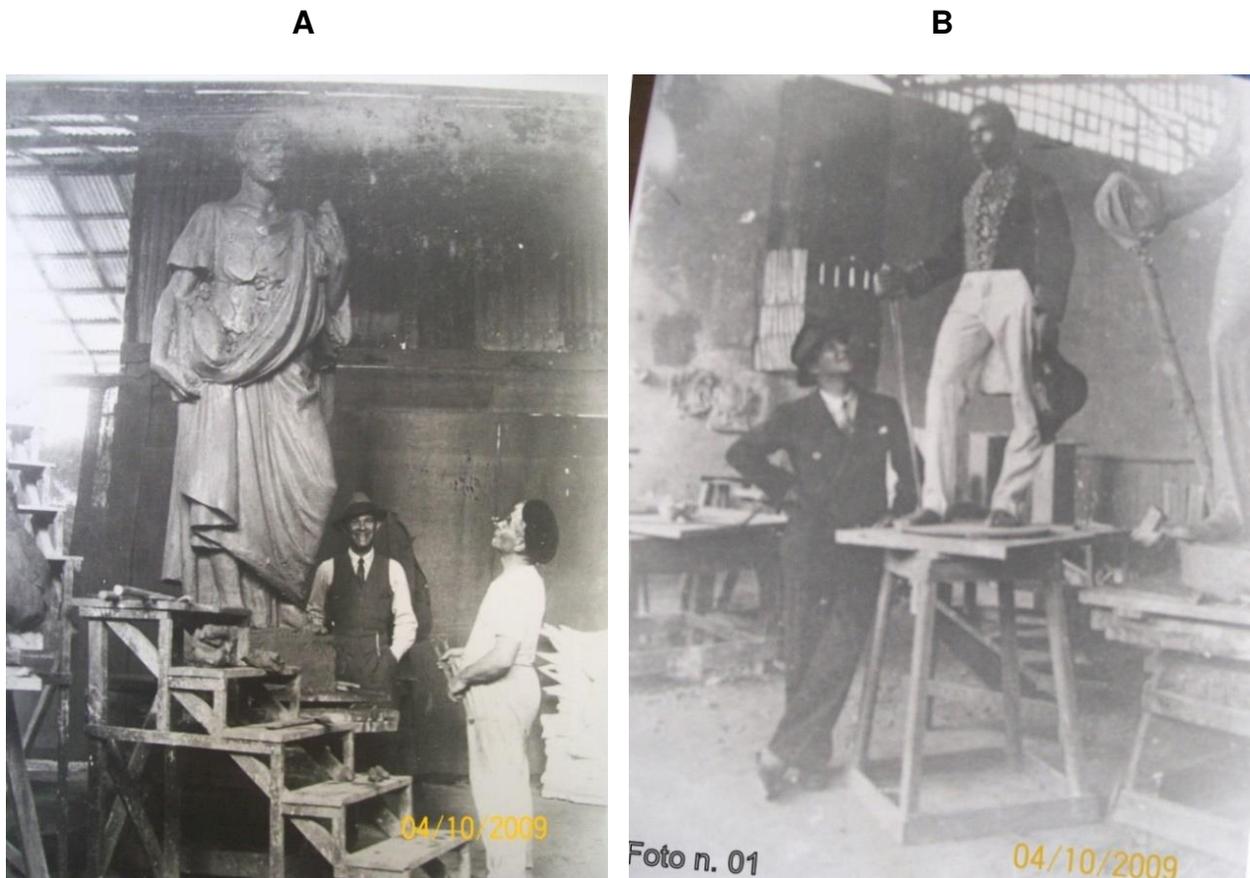


Figura 1.19 Interior do ateliê de Escultura da Escola de Belas Artes da Bahia.

Fonte: Arquivo da família Mendonça Filho.

Naturalmente, como passava a maior parte de seu dia no ateliê, o espaço “multiuso” servia-lhes para trabalho, estudo e comércio. Em algumas ocasiões, utilizou as instalações do *studio* para divulgar seus trabalhos. O trecho abaixo mostra uma importante estratégia de visibilidade:

Uma visita aos trabalhos novos do escultor, perfeitamente integrado entre nossos meios artísticos brasileiros, sobretudo baianos, pois é o autor das melhores estátuas de Castro Alves e Barão do Rio Branco que temos na Bahia.

Voltou de viagem e já organizou uma primeira mostra em seu ateliê na Escola de Belas Artes. Ali, reuniu flagrantes modelares de beleza em bronze, como figuras de crianças; torso de animais; vasos em estilo Pompeia; pequenos utensílios (lâmpadas, armas, etc.) em perfeito cunho artístico. [...] ainda é preciso salientar o número de telas, umas reproduzidas, outras originais, de gênios autênticos da pintura italiana, às quais juntou também Pasquale telas de sua autoria que são mimos pela cor, pelo desenho e pelo tema. Desejamos que em breve o artista faça uma exposição definitiva dos seus novos trabalhos, marcará um sucesso de arte¹³⁷.

A mesma estratégia de reunir seus trabalhos em uma mostra artística a fim de exhibir sua obra após longa ausência devido à viagem, para fomentar encomendas e vendas, foi realizada, ainda, em 1931. Preferiu, então, a elegante Loja Mercuri, na rua Chile, para expor: busto Ernesto Carneiro Ribeiro (destinado ao pátio do Ginásio da Bahia); busto de João Pessoa (destinado a compor um monumento em Ilhéus) e busto de Emilio Schalang (negociante falecido, homenageado pela Sociedade Maçônica), peças concluídas em bronze faltando somente a entrega das encomendas. A seleção foi acrescida de trabalhos em pequena escala (estatuetas diversas) e um medalhão representando Nossa Senhora, “Mater Purissima”. Os bustos, obrigatoriamente, serviam a três propósitos: o financeiro; noticiar as últimas obras realizadas; e demonstrar seu circuito de atuação (governo do estado, Prefeitura de Ilhéus e Loja Maçônica de Salvador, por exemplo), enquanto as obras menores escala favoreciam o sustento econômico. Assim, suas ações ocupavam várias frentes, seja como professor ou artista, medidas que contribuíram para sua valorização.

Como construtor de monumentos públicos, recebeu o convite para participar da Comissão Urbanística de Salvador. A partir de 1933, após a derrubada da Igreja da Sé¹³⁸, quando engenheiros, urbanistas e arquitetos reuniram-se com vistas a elaborar

¹³⁷ Artes: uma visita ao ateliê de Pasquale De Chirico. **A Tarde**, Salvador, 3 mar. 1921, p. 2.

¹³⁸ A derrubada da igreja primacial de Salvador foi acompanhada por duros embates pró-derrubada e pró-defesa do patrimônio. O **Diário da Bahia** (porta-voz do governo do Estado), a prefeitura e a Companhia Linha Circular proprietária de bondes e maior interessada na demolição do templo católico apelidado por eles de “trambolho”, defenderam a desocupação da área como medida sanitária e de modernidade, ou

medidas diretoras para o crescimento e a qualificação do espaço urbano, formando um espaço para discussões de preservação e demolição¹³⁹. Trata-se de um momento embrionário de elaboração de medidas para proteção do patrimônio urbano, considerando que, anteriormente, outros edifícios foram derrubados (Igreja de São Pedro, Igreja da Ajuda, estação do Plano Inclinado e residências) ou descaracterizados (Mosteiro de São Bento, Convento das Mercês e Igreja do Rosário), com menos ou nenhuma oposição nas décadas anteriores, assim essas reuniões constituíram um marco importante. Foge aos propósitos desta pesquisa analisar em detalhe o legado da Comissão de Urbanismo, porém, cabe marcar a participação do escultor nesse evento como um artista reconhecido. Em suma, participou desse momento singular no qual engenheiros, arquitetos e urbanistas, em sintonia com letrados agremiados no IGHB, voltaram-se às questões de circulação, expansão urbana e, principalmente, proteção do patrimônio arquitetônico, não com a mesma força, mas em sintonia com outros centros urbanos de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo¹⁴⁰. Em 1938, portanto, um ano após a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), os monumentos de Salvador ameaçados de destruição foram incluídos na Lei de Tombamento (Decreto n. 25, de 1937). Os mais conhecidos foram incluídos: Igreja e Convento do Desterro; Igreja de Nossa Senhora do Carmo; Catedral Basílica; o da Ordem 3º de São Francisco; Igreja da Misericórdia; Igreja Conceição da Praia e Igreja do Santíssimo Sacramento na rua do Passo.

seja, melhoria da circulação do ar e facilitaria o trânsito das pessoas. O certo é que, a nova área funcionaria como ramal para os bondes. Em lado oposto, membros do IGHB, como: Theodoro Sampaio, Braz do Amaral, Sílio Boccanera, para citar apenas os mais conhecidos, deixaram suas opiniões em artigos da **Revista do IGHB**. Voltamos a essa questão adiante, quando tratarmos do monumento escultórico Bispo Sardinha, como previa o contrato de derrubada a construção de um marco artístico para marcar a existência da Sé; com isso, a obra foi destinada a ocupar o local do antigo altar-mor. Em 1999, outro monumento foi instalado no mesmo espaço, “Cruz Caída”, de autoria de Mario Cravo, em evidente crítica e pesar quanto à autoritária derrubada da Sé. O diretor do Museu do Estado, Borges de Barros, na **Revista do IGHB**, n. 54 (1928), anterior à derrubada, sintetiza a opinião do instituto e os discursos em torno da demolição do templo. Ver Borges Barros. Protestos contra a derrubada da Sé. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 54, p. 396-413, 1928.

¹³⁹ As reuniões do grupo ocorreram no IGHB e no Rotary Club de Salvador, no período de 1933 a 1935.

¹⁴⁰ Sobre a criação do Serviço de Patrimônio Cultural, em 1937, responsável pela salvaguarda do patrimônio histórico e cultural brasileiro, ver Silvana Rubino. **As fachadas da história**: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1945. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

1.2 Pasquale De Chirico nos “Salões de ALA” (1937-1942)

A atuação do artista junto à EBA possibilitou sua participação nas exposições coletivas (anuais) de ALA¹⁴¹. A agremiação, idealizada por Carlos Chiacchio em novembro de 1936 para a divulgação das letras e das artes eruditas baianas. Atuava em duas frentes: o “Salão de ALA”, sempre no início da primavera e o *Jornal de ALA*, publicação (irregular) nos moldes de revista ilustrada contendo fotografias de obras de arte e paisagens; textos sobre personalidades ilustres (Ruy Barbosa, Castro Alves, Euclides da Cunha, Theodoro Sampaio, Presciliano Silva, entre outros); e muitos poemas (a maioria sobre o mar).

O salão funcionou principalmente como um veículo de divulgação da EBA e de seus professores, portanto, do ensino das obras acadêmicas. Sem abrir espaço para as vanguardas artísticas, em 1936, a EBA reiterou sua orientação academicista, lançando o “Regimento Interno”, no qual ratifica em “[...] 1º parágrafo a subordinação do ensino ao modelo acadêmico-realista, conforme o programa da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, tendo como cursos: Pintura, Escultura, Gravura e Arquitetura”¹⁴², ou seja, enquanto em outros centros o ensino no âmbito das artes incentiva experimentações, a EBA reitera o tradicionalismo, onde a cópia baseada em preceitos consagrados pelas academias de belas artes, figurava como elemento central do aprendizado, enfatizando o estudo da anatomia, da modelagem e do desenho em gesso, incluindo aí o modelo vivo. Nesse ensino acadêmico, o estudante era incentivado a reproduzir, por meio da imitação, as formas (Figura 1.20); não é de

¹⁴¹ A Associação de Letras e Artes (ALA) reunia literatos e artistas. Entre 1936 e 1949, ela publicou o **Jornal de ALA**, em edições semestrais. Os “Salões de Arte de ALA”, anuais, apresentavam ao público de Salvador artistas locais. A associação não resistiu à morte de seu organizador, Carlos Chiacchio, em 1949. O jornal apresentava um misto de poemas, contos, notas sobre arte e literatura, fotografias e imagens de obras. Segundo a historiadora Maria Helena Flexor, as comissões de arte da ALA mostravam a tendência estilística da época: escultura – Pasquale De Chirico; arquitetura moderna – Diogenes Rebouças; pintura modernista – José Guimarães; pintura paisagística – Alberto Valença; interiorismo – Presciliano Silva; impressionismo – Mendonça Filho; pintura de gênero – Robespierre de Farias; pintura regionalista – Emídio Magalhães. Ver Maria H. Flexor. Raízes da arte moderna na Bahia. Disponível em: http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a75.pdf.

¹⁴² Regimento da Escola de Belas Artes da Bahia. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça e Negócios Interiores, 1936, p. 5.

estranhar que o desenho funcionasse como instrumento elementar para o aprendizado da pintura e da escultura. Assim, o aluno, desde as primeiras lições, buscava o domínio do traço e da sombra; sendo que o uso do carvão no papel possibilitava desenvolver sua sensibilidade artística, do negro mais profundo ao cinza mais sutil. Já para a escultura, a modelagem, junto com o desenho, constituía seus pilares “naturais”, ou seja, primeiro, o aluno dominaria o barro e depois o gesso, passando, em seguida, para o estudo do modelo vivo. Com isso, a cópia significava, sem dúvida, a base desse ensino, acadêmico-realista; modelos em gesso eram fundamentais para os estudos e para o desenvolvimento da técnica. A instituição contava com uma ampla coleção de cópias de “gessos clássicos” com exemplares da escultura grega, greco-romana e neoclássica. Isso foi interrompido somente em 1960, quando a direção da escola propôs um ensino com possibilidade de abstrações e experimentações. Diante do exposto, não é de estranhar que o “Salão de ALA” tenha reproduzido a mesma orientação da EBA, com veneração pelo passado baiano idealizado nas igrejas barrocas e nas figuras de ilustres, e pela geografia litorânea de Salvador.

Carlos Chiacchio atuava como professor de História da Arte na EBA, embora sua formação superior tivesse ocorrido na Faculdade de Medicina da Bahia (Famed), na década de 1910. Ou seja, circulou por instituições marcadamente conservadoras, apaixonadas pelo tema do tradicional, da ordem (pode-se dizer hierarquia) e do progresso.

Os “Salões de ALA” tiveram papel central na divulgação das artes da Bahia entre 1936 e 1947; embora nascidos na Escola de Belas Artes da Bahia¹⁴³, com os anos, eles a superaram em visibilidade. A associação tinha pretensões de tornar-se o espaço oficial de divulgação da arte e das letras de Salvador, proporcionando, ainda, suporte aos visitantes: “Não há artista ou escritor que tenha passado pelo porto [Salvador] sem ser objeto da larga e efusiva hospitalidade de ALA, cuja secretaria fica na sala n. 4 da

¹⁴³ Esclarecemos que a primeira edição do “Salão de ALA” ocorreu na sede da EBA em 1937; a partir do ano seguinte e até a última edição, em 1948, ocorreu na Biblioteca Pública do Estado (Sala Conde dos Arcos). Essa transferência marcou a tentativa de independência em relação à própria EBA, embora os artistas fossem quase sempre professores e ex-alunos dessa instituição (Pasquale De Chirico, Mendonça Filho, Presciliano Silva, Carlos Sepúlveda, Alberto Valença, Robespierre de Farias, Newton Silva, Emídio Magalhães, Raymundo Aguiar, Alfredo Araújo, Ismael de Barros, Diogenes Rebouças e Jaime Hora).

Associação dos Empregados do Comércio da Bahia”¹⁴⁴. É possível encontrar nos periódicos, em anos variados, queixas da direção da EBA, em contraponto, quanto à precária estrutura e ao atraso nos pagamentos dos funcionários, estes dependentes do governo estadual. Nesse sentido, os “Salões de ALA” conseguiram, a seu modo, suprir a falta de participação da escola na divulgação das artes em Salvador.



Figura 1.20 Sala de modelagem da Escola de Belas Artes da Bahia.

Fonte: Arquivo Histórico da EBA, envelope 128.

¹⁴⁴ Anderson M. Silva. **Manoel Ignácio de Mendonça Filho e a pintura de marinha na Bahia**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da Bahia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013, p. 117.

Alertamos, porém, para a existência de um discurso de via única (laudatório) em torno dos “Salões de ALA”, seja nos jornais (*A Tarde* e *O Imparcial*)¹⁴⁵ ou nos textos de Chiacchio, com o mesmo sentido de louvor e adesão. Não encontramos nenhuma fala contestatória ao evento ou à seleção de obras e artistas. Anderson Marinho da Silva, ao estudar a participação do pintor Mendonça Filho nos salões anuais da ALA, também não encontrou críticas ao evento e aos expositores. Para *A Tarde*, o valor do grupo estava na “busca por uma modernização elegante, pois são artistas que sempre trabalharam na Bahia e para os baianos, retratando ângulos patrióticos: silenciosos claustros, mosteiros coloniais, retratos de ilustres e marinhas, só o que engrandeça a Bahia”¹⁴⁶. Na mesma direção, Chiacchio enfatizou:

Nossos pintores são adeptos do impressionismo romântico, com isso, não aconteceu entre nós a arte das deformações importadas que obriguem as concepções modernistas, como ocorre nos salões do sul do Brasil. Não quer dizer que não tenhamos tal invasão, às vezes, até seria interessante como movimento do espírito humano. Certo, porém que nossas paisagens, nossos tipos humanos, interiores [igreja], marinhas, todas as manifestações estéticas obedecem a impulsos de harmonia, beleza e disciplina, que é função da biopsicologia, do ser capaz de criar, mesmo através de anomalias do gênio literário ou artístico¹⁴⁷.

Para Maria Helena Flexor, os artistas mantiveram-se indiferentes às grandes inovações que ocorriam na Europa e no Brasil pós-1922, viam-se como baluartes da

¹⁴⁵ Sobre os Salões anuais da ALA foram consultados os jornais **A Tarde**, **O Imparcial**, **Diário da Bahia** e **Jornal de Notícias** dos meses de agosto a outubro, entre 1936 e 1948. Não é de estranhar que **A Tarde** e **O Imparcial** dedicaram páginas ao evento e aos artistas, notadamente jornais nos quais Carlos Chiacchio publicou artigos semanais. O **Diário da Bahia** apenas informa sobre a abertura e o encerramento da mostra, enquanto o **Jornal de Notícias** publica matérias sucintas e objetivas sobre o evento (artistas participantes e o número de visitantes) e elogios à organização; as edições de alguns anos desse jornal (1939 e 1942) não puderam ser consultados (encontravam-se sem condição de uso).

¹⁴⁶ Maria H. Flexor. Raízes da arte moderna na Bahia. Disponível em: http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a75.pdf.

¹⁴⁷ Carlos Chiacchio. Homens e artes: valores novos do Salão de ALA 1941. **A Tarde**, Salvador, 8 out. 1941, p. 3.

tradição sob a tônica da brasilidade, do civismo e do regionalismo¹⁴⁸. Zélia Maria Oliveira resume o sucesso dos artistas do grupo de ALA, em corresponder aos desejos das “famílias ilustres” de Salvador, nas décadas de 1930 e 1940:

Artistas capacitados em caricaturar ou retratar com a máxima semelhança as nobres damas e os ilustres senhores, fixar os grandes feitos históricos, conferindo-lhes as necessárias pompas, ou os temas mitológicos com extraordinário sentimentalismo, tão ao gosto da época, além de estarem habilitados para a decoração das salas e salões cheios de papel, pinturas e estuques¹⁴⁹.

Em 1941 o jornalista carioca Odorico Pires Pinto resumiu a ação do grupo:

Há na Bahia uma produção literária intensa. A Academia de Letras lá é inútil, muitos entraram como quem entra em um clube carnavalesco. Carlos Chiacchio por desavença afastou-se da ALB, autor de vários livros, seu nome é digno de admiração, por seu espírito construtivo e ALA é um reflexo desse espírito, pois congrega velhos e moços das artes e das letras, nomes como: Bráulio Xavier, Luiz Vianna, Wanderley Pinho, Manoel Barbosa, Afrânio Coutinho e Pedro Calmon¹⁵⁰.

Em suma, para Chiacchio, os literatos e artistas arregimentados na ALA contribuía para a educação dos jovens¹⁵¹. Para, no futuro, “tirar a Bahia do marasmo em que se encontrava”¹⁵². O “V Salão”, em 1941, foi saudado por *A Tarde* como um espaço de resistência intelectual diante dos passadismos (perdas) que a Bahia sofrera desde o final do século XIX, “quando perdemos terreno em tantos campos de nossa

¹⁴⁸ Maria H. Flexor. Raízes da arte moderna na Bahia. Disponível em: http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a75.pdf.

¹⁴⁹ Zélia M. Oliveira. **Desenho**: ensino e comunidade. Salvador: Estuário, 1970, p. 27.

¹⁵⁰ Odorico Pires Pinto. Movimento intelectual na Bahia. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 17 out. 1941, p. 5.

¹⁵¹ A participação de escolares nos salões recebia destaque nos jornais.

¹⁵² Odorico Pires Pinto. Movimento intelectual na Bahia..., 1941, p. 5.

atividade intelectual, de que detivemos por muito tempo o primado incontestado no Brasil”¹⁵³. Podemos concluir que ALA tinha aspirações de grandeza, mas não de ousadia; reafirmava sempre o conservadorismo, quando a produção intelectual se mostra inseparável das visões do poder instituído.

Embora o tradicionalismo acadêmico tenha marcado as publicações e mesmo os “Salões de ALA”, Carlos Chiacchio, em seus escritos, discutiu diversos assuntos de sua época como: civilização, modernismo, futurismo, integralismo, dadaísmo, para citar apenas alguns tópicos. A publicação *Modernos e ultramodernos*, de 1928, constitui um manifesto em favor de progresso nas artes, mas, principalmente, nas letras, porém com extremo respeito à tradição. Carlos Chiacchio expressou seu receio em relação ao futurismo e o dadaísmo no país, algo “alienígena” em nosso meio:

O exótico que nos chega, é verdade, traz emoções novas, mas sem o vigor das características do ambiente e da raça a que pertencemos. Dentro da civilização europeia cabem todos esses ismos que nos surgem para imitação sem exame. Lá se impõem para evolução da vida mental e social modificada sob o império da máquina, tornada uma divindade do homem europeu¹⁵⁴.

Havia um estranhamento quanto às novas linguagens, gerando, inclusive, forte resistência; nas palavras de Chiacchio, “somos ainda só o homem e a terra em lenta marcha. Não somos como a velha Europa”, para ele somente a arte poderia acelerar esse possível processo de “evolução cultural”¹⁵⁵. Porém, seria impossível, conforme Chiacchio, predominarem entre nós essas novas tendências europeias, já que a terra, por si, remete ao trabalho lento e tradicional. Em uma época pautada por uma espécie de celebração da modernidade, com os meios de comunicação, os cinemas, os esportes, o rádio e a publicidade, programas de modernidade pensados pelos intelectuais conviviam com práticas que resistiam aos discursos.

Embora Chiacchio tenha aderido ao futurismo nos anos 1920, compondo o poema

¹⁵³ O Salão de ALA. **A Tarde**, Salvador, 23 set. 1941, p. 3.

¹⁵⁴ Carlos Chiacchio. **Modernos e ultramodernos**. Salvador: Progresso, 1951, p. 12.

¹⁵⁵ Idem, *ibidem*.

“Jazz-Band”¹⁵⁶ e criando a *Revista Arco e Flexa* (1928-1929), na década de 1930 ele preferiu afastar-se de tal tendência e defender o continuísmo na literatura e nas artes. Sua escrita, por vezes, beira o ininteligível, com contradições e rebuscamento. Um desses casos é a insistente defesa de um tradicional com possibilidade de experimentação, acarretando uma armadilha ao leitor por uma aparente contradição de ideias. Defendeu, ainda, que artistas abandonem a corriqueira imitação, alcançando um “tradicionalismo dinâmico”. Seria uma renovação por meio do regionalismo, para que a sociedade tivesse contato com os tipos autênticos, como fez Euclides da Cunha em *Os sertões* e Francisco Mangabeira em *Tragédia épica*¹⁵⁷. As artes plásticas deveriam refletir com rigor esses “tipos autênticos”, para, assim, encontrar a modernidade, vista como elevação das peculiaridades das regiões e da “raça” predominante em cada uma delas.

Crítico da “falta de emoções estéticas no Brasil” ou a “falta de Brasil nos brasileiros”¹⁵⁸, esforçou-se para manter a regularidade do *Jornal de ALA*, direcionado a preencher essa carência; concebeu o jornal nos moldes de uma revista ilustrada, para suprir as lacunas deixadas pelas duas academias. Nesse sentido, Chiacchio teve um papel fundamental nas letras e nas artes baianas na primeira metade do século XX e, com o intuito de educar o olhar, dizia: “O matuto precisa ser instruído, e não poetizado [...] ou desapareceremos com ele...”, postula em uma nítida conclusão euclidiana. A leitura de *Os sertões* causou profundo impacto em seu pensamento, “a partir dessa obra podemos compreender a relação do homem e com a terra, as tradições e os costumes, em cores tropicais em que se deram dramas geossociológicos, nossa melhor obra de etnologia”¹⁵⁹; ao mesmo assunto dedicou duas edições do *Jornal de ALA*, em 1940 e 1941. A edição de 1940, em texto inicial, destaca o estudo de Nina Rodrigues sobre Antonio Conselheiro (exemplo da interação homem e meio), ou seja, a busca

¹⁵⁶ Hélio Sodré. **Homens, fatos e ideia**: artigos publicados no **Diário da Bahia**. Salvador: [s.n], 1930, p. 117.

¹⁵⁷ Os dois autores estiveram no conflito de Canudos e descreveram suas impressões dos acontecimentos. **Tragédia épica** (poemas) foi publicada em 1900 pelo médico baiano Francisco Mangabeira, que prestou serviços na zona de conflito. **Os sertões**, de Euclides da Cunha, foi publicado em 1902; tornou-se o mais conhecido relato da Guerra de Canudos.

¹⁵⁸ Carlos Chiacchio. **Modernos e ultramodernos**. Salvador: Progresso, 1951, p. 23.

¹⁵⁹ Carlos Chiacchio. Euclides da Cunha. **Jornal de ALA**, Salvador, ano 1, Suplemento 1, jan. 1940, p. 2.

pelo homem em meio à natureza árida, em oposição a Euclides da Cunha; segundo ele:

A este [Euclides da Cunha], a natureza lhe interessava mais do que o homem. Não a natureza estética, mas a natureza-ciência, estado de sublevação dramática, cenário espetacular dos nossos caldeamentos raciais formadores dos tipos autênticos. Natureza selvagem e o homem inculto, entrosados num drama terrível de incompreensão geral epidérmica¹⁶⁰.

Carlos Chiacchio não vê o sertanejo como um degenerado, antes, é um inculto e atrasado, passível de escolarização. Para ele, o surgimento do “tipo definitivo” viria do encontro do sertão com o litoral, da urbanidade com a natureza, “ façamos do brasileiro do interior e do litoral esse tipo único de brasileiro moderno”¹⁶¹. Nas páginas do *Jornal de ALA* predominaram imagens marinhas em pinturas e fotografias, ao lado de farta poesia sobre o mar, presença cotidiana na vida da cidade. Enquanto o tema do sertão e dos sertanejos ficou restrito a poucas publicações. Em sintonia com Chiacchio e na observação do homem do sertão, De Chirico retratou a fisionomia sertaneja nas gravuras “Vaqueiro” (1938) (Figura 1.21) e “Sertanejo” (data desconhecida). Como artista colaborador dos “Salões de ALA”, apresentou trabalhos de gravuras, estatuetas (a maioria sobre negros) e maquetes dos monumentos. O desenho, reproduzido em *O Imparcial*, suscita reflexões e possibilita pensar na tentativa de representar os vários “tipos antropológicos”¹⁶² descritos pelos estudiosos da época. Esse sertanejo, desenhado por De Chirico, focaliza o rosto, as feições e seu chapéu de couro peculiar.

¹⁶⁰ Carlos Chiacchio. Euclides da Cunha..., 1940, p. 15.

¹⁶¹ Carlos Chiacchio. **Modernos e ultramodernos**. Salvador: Progresso, 1951, p. 39.

¹⁶² Termo utilizado pelo antropólogo Edgar Roquette-Pinto para pensar as diferentes características morfológicas dos diferentes sujeitos segundo a fisionomia e os aspectos psicofisiológicos. A busca pela diferenciação e, conseqüentemente, a classificação dos “tipos raciais” possibilitaria conhecer de modo pormenorizado a população brasileira.

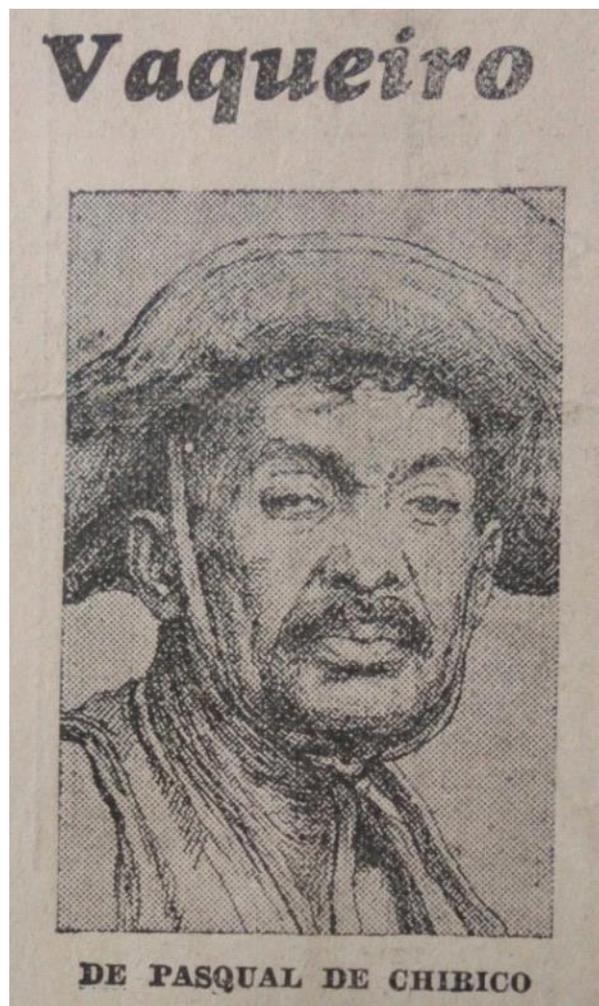


Figura 1.21 “Vaqueiro”, de Pasquale De Chirico.

Fonte: Vaqueiro. **O Imparcial**, Salvador, 29 ago. 1938, p. 5. Ilustração.

É notória a escassez nas páginas do *Jornal de ALA* do “tipo” negro. Há apenas uma matéria, de 1941, sobre tal temática: “Crianças pretas”, do jornalista Carlos Alberto, que, incomodado com a estética das crianças negras, afirmou:

Eu tenho pena dessas crianças pretas que começam a ter uso da razão e têm duas trancinhas pretas, e duras, na cabeça, como chifres de cabra e lábios roxos de berinjela e olhos brancos inexpressivos. Vejo-as brincando com BRUXAS [sic] encardidas, de pano. Como se escabreiam quando o moço

branco as aponta. Moço branco, “patrão” de sua mãe. [...] querendo bailar como toda criança branca que vai à escola e brincam pelos jardins, mas, das quais vocês se afastam, com pesar e desgosto, porque a pele é preta... nela há o estigma do sofrimento e no cérebro a consciência de inferioridade, que, afinal, não existe¹⁶³.

Vemos o reforço de preconceitos corriqueiros pelas expressões “tenho pena”; “chifres de cabra na cabeça”; “olhos inexpressivos”; “desgosto de sua pele” e “quando são apontadas por um homem branco se envergonham”, um mosaico de conotações preconceituosas em um curto texto, embora considere que a “inferioridade” dos negros é inexistente, como se fosse algo interno a cada indivíduo e não, condição circunscrita no cotidiano. Observando as publicações do *Jornal de ALA* (Figura 1.22), podemos concluir que esse foi o texto mais analítico em relação aos negros, praticamente invisíveis ao longo de suas páginas, com exceção das edições n. 6 (o negro nos poemas de Castro Alves) e a edição suplementar de 1943 (o negro na obra de Pasquale De Chirico)¹⁶⁴. A tabela abaixo lista as obras apresentadas pelo escultor nas coletivas da ALA (1937-1943).

¹⁶³ Carlos Alberto. Crianças pretas. Página de ALA. **A Tarde**, Salvador, 18 set. 1940, p. 4.

¹⁶⁴ Sobre a Exposição Negra pelo 50º Aniversário da Abolição, Carlos Chiacchio dedicou uma nota de rodapé em sua coluna semanal “Homens e Obras” (**A Tarde**). Ver Carlos Chiacchio. Exposição Negra. **A Tarde**, Salvador, 18 maio 1938, p. 2-3.

Tabela 1.2 – Obras de Pasquale De Chirico nos “Salões de ALA”

Ano	Obra	Suporte
1937	Maquete monumento Castro Alves Mãe de Leite Cabritinha	Gesso Desconhecido Desconhecido
1938	Vaqueiro Cabeça de Mulato Autorretrato Velha Esperança Cabeça de Molecote	Gravura Gravura Gravura Gravura Bronze
1939	Cabeça de Preto	Gravura
1940	Menina de Santo	Gravura
1941	Sentinela Avançada (sapo) Moleque Cabeça de Moleque 3 Estudos de homens Pretos	Bronze Gravura Gravura Gravuras
1942	Crioula	Bronze
1943	Caboclinha Cabeça de Velho Cabeça de Preto Velho	Gravura Gravura Gravura

Fonte: Elaborada pela autora.

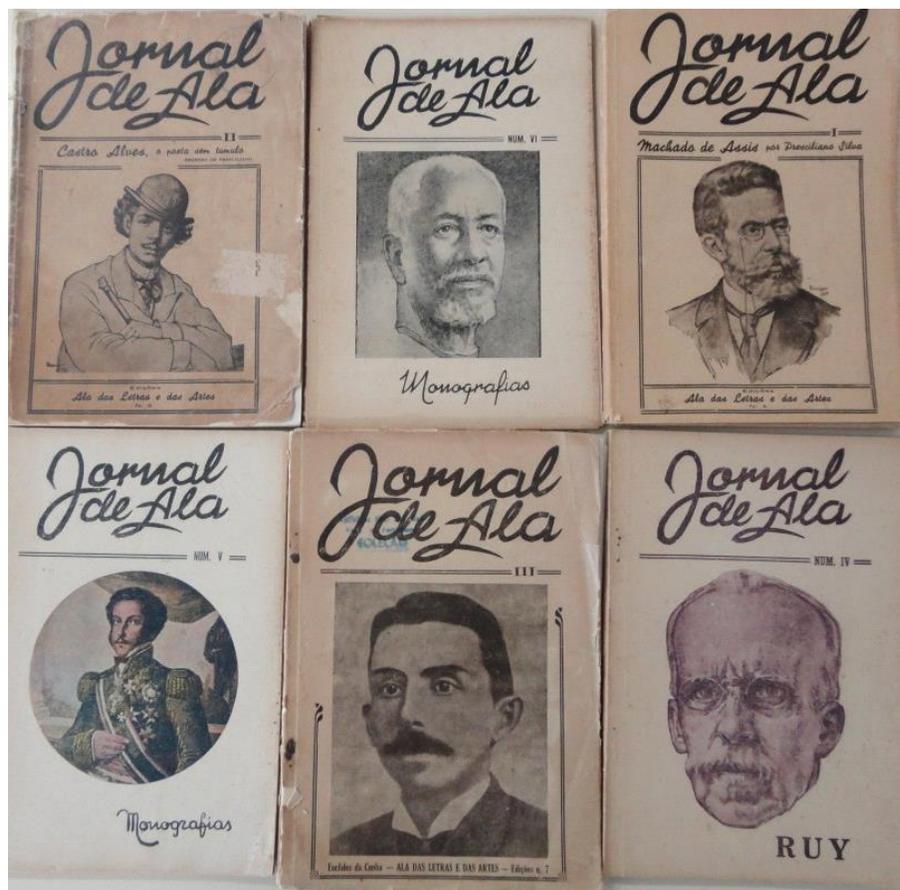


Figura 1.22 Capas diversas do *Jornal de ALA*, com publicação irregular no período de 1937 a 1947.

Fonte: Elaborada pela autora.

O predomínio dos “tipos negros” na produção do escultor foi ressaltado por Carlos Chiacchio, que comentou: “É uma das suas especialidades técnicas, essa arte negra, [...] entre nós ele é o único que apresenta tal temática nos Salões”¹⁶⁵. Na ocasião da comemoração do 50º Aniversário da Abolição, o mesmo Chiacchio afirmou: “Europeu, de alma e cérebros sensíveis da beleza, Pasquale familiarizou-se com nossos tipos, inflamando-se com esses motivos, ao alcance de todos, mas que muitos não descortinam depois de realizados”¹⁶⁶. O olhar retrospectivo possibilita afirmar de

¹⁶⁵ Carlos Chiacchio. Homens e artes: valores novos do Salão de ALA 1941. **A Tarde**, Salvador, 8 out. 1941, p. 3.

¹⁶⁶ Carlos Chiacchio. Exposição Negra. **A Tarde**, Salvador, 18 maio 1938, p. 3.

que o negro foi alçado, por Pasquale De Chirico, ao *status* de obra de arte¹⁶⁷ e expostas em mostras artísticas, sendo, portanto, temática corrente em sua produção. Uma contribuição para o registro dos “tipos humanos”. Entretanto, sob o cânone artístico, não impediu de criar fissuras no discurso e na iconografia valorizada em sua época. Assim, em “tempos de marasmo”, na expressão de Carlos Chiacchio, os “Salões de ALA” concorriam como “índice de cultura baiana”¹⁶⁸, notadamente da face mais tradicional e conservadora da elite letrada soteropolitana.

1.3 Exposição Negra pelo 50º Aniversário da Abolição em 1938: mostra individual Pasquale De Chirico

Para comemorar os 50 anos da lei abolicionista, em 1938, várias ações cívicas foram organizadas em Salvador, entre elas: apresentações musicais, recital dos poemas de Castro Alves, desfile, missa na Catedral Basílica, sessão especial no IGHB e uma exposição de arte “sobre motivos negros no Hotel Palace”¹⁶⁹.

A Tarde, *O Imparcial*, *Diário da Bahia* e *Jornal de Notícias* mencionam as ações da elite letrada na comemoração da data. Não houve uma organização geral, com programa oficial unificado, mas, ao contrário, ações pulverizadas pela cidade, por

¹⁶⁷ Devemos fazer a ressalva de que os visitantes e compradores das obras expostas nos “Salões de ALA”, aparentemente, não nutriam o mesmo entusiasmo pelos desenhos e estatuetas dos negros, pois as obras marinhas e claustros de igrejas eram as primeiras vendidas (dias após o lançamento do salão anual publicava-se nos jornais a relação de obras vendidas); o público escolhia por votação (cédula em **A Tarde**) os melhores trabalhos e as temáticas sobre o mar e igrejas corriqueiramente venciam. Sobre a produção artística de “tipos negros” em Salvador, encontramos “O Pescador” (1946), de Mendonça Filho, e “Baiana” (sem data), de Emídio de Magalhães, contudo, nenhuma participou dos “Salões de ALA”.

¹⁶⁸ Os jornais, revistas, artigos do IGHB e discursos dos médicos da Faculdade de Medicina da Bahia trazem as centenas referências de “decadência cultural”, “marasmo” ou “crise” a partir da instalação do republicanismo até a década de 1940. Estudioso do mesmo assunto, o historiador Rinaldo Leite observou como as elites letradas soteropolitanas atuaram para minimizar os efeitos de uma possível crise durante a Primeira República. Daí narrativas de memória e de história: saudade do passado e referência ao presente. Voltamos ao mesmo assunto em dois momentos: primeiro na postura sanitária dos segmentos dominantes e a construção da imagem do negro como obstáculo na construção de uma sociedade “civilizada”; segundo, na construção de monumentos públicos como reafirmação de passado, homenagem aos “heróis” baianos colaboradores da construção do Brasil. Ver Rinaldo C. Leite. **A rainha destronada**: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas. Feira de Santana, BA: Ed. UEFS, 2012.

¹⁶⁹ As comemorações de meio século da Lei Abolicionista. **O Estado da Bahia**, Salvador, 14 maio 1938, p. 2.

exemplo: o IGHB organizou palestra com Octávio Moniz, que proferiu um discurso apaziguador sobre a escravidão; a Secretaria de Educação realizou passeata cívica estudantil pela rua Chile e avenida Sete, encerrando-a na praça Castro Alves; a Banda da Polícia Militar realizou concertos musicais no Passeio Público; a Igreja Católica celebrou uma missa na Catedral Basílica, com a participação do Intendente Municipal, Comandante do Porto, Bispo Primaz do Brasil e demais autoridades intelectuais, políticas, religiosas; por fim, os estudantes da Famed organizaram um recital em homenagem a Castro Alves, na praça de mesmo nome. Os periódicos consultados ignoram a presença de populares, destacam a movimentação de autoridades, literatos, artistas, professores e estudantes da Famed, que, ao final do dia, depositaram solenemente flores no monumento ao poeta. À noite, foi inaugurada uma exposição de arte no Palace Hotel¹⁷⁰, para celebrar a data.

Na mostra artística, um conjunto de imagens (gravuras e estatuetas) foi reunido para compor a celebração da Abolição. Ao sempre presente Carlos Chiacchio é atribuída a ideia da exposição, bem com sua organização, com duplo objetivo: celebrar meio século da emancipação dos escravos e promover a ALA, em uma nítida tentativa de demarcar o lugar da agremiação na produção cultural de Salvador. Nesse sentido, a direção da ALA solicitou aos periódicos *A Tarde*, *Jornal de Notícias* e *Diário da Bahia* que divulgassem o evento e o acesso livre a todos os interessados, como modo de promoção do civismo¹⁷¹.

A abertura do evento ficou a cargo do historiador Pedro Calmon¹⁷², convidado

¹⁷⁰ Construído em 1934, na elegante rua Chile, no mesmo local em que funcionou o estúdio Photo Lindemann (transferido para a Piedade). O hotel ficou famoso por abrigar um luxuoso Cassino e receber artistas nacionais e estrangeiros nas décadas de 1930, 1940 e 1950.

¹⁷¹ Exposição Negra de ALA. **Jornal de Notícias**, Salvador, 10 maio 1938, p. 1.

¹⁷² Pedro Calmon (1902-1985). Jurista, político, historiador e literato. Membro do IHGB a partir 1926, ocupando a presidência da instituição em 1968. Sócio honorário da Sociedade de Geografia de Lisboa, da Real Academia Espanhola e da Real Academia de História da Espanha. Sócio do Instituto de Estudos Portugueses Afrânio Peixoto. Pedro Calmon não fazia parte do grupo da ALA; na ocasião estivera de passagem por Salvador, aceitou o convite após perder o navio em que regressaria ao Rio de Janeiro. Publicações: **Pedras d'armas** (1923); **Anchieta: o santo do Brasil** (1930); **O Crime de Antonio Vieira** (1931); **Malês: a insurreição das senzalas** (1933); **O marquês de Abrantes** (1933); **O Rei Cavaleiro: vida de D. Pedro I** (1933); **O Rei do Brasil: a vida de D. João VI** (1935); **A vida e os amores de Castro Alves** (1935); **Figuras de azulejo** (1939); **Princesa Isabel: a redentora** (1941); **História do Brasil na poesia do povo** (1941); **A vida de Castro Alves** (1947); **Castro Alves o homem e a obra** (1973); e

por Chiacchio para palestrar sobre a presença negra na cultura brasileira, sob o título “O negro no sentimento nacional”. Com olhar romântico e apaziguador, ele comentou sobre o legado dos negros na formação do Brasil, aspectos em via de extinção em meio ao progresso social. Pedro Calmon destacou, ainda, o “esplendor comovente” da exposição negra com retratos de “mucamas”, “crioulos fortes” e “pretas vistosas”, cuja redenção deu-se pela Abolição, em uma presumível “marcha na história, na evolução”. Para ele, aspectos como terreiros, músicas de atabaques e fábulas contadas pelos “pais de santo” estavam em vias de transformação ou desaparecimento. Seriam aspectos de uma Salvador folclórica e antiga. Citou a imagem da Baiana, diluída e apropriada pelos foliões, “o carnaval apoderou-se gulosamente dos trajes que a ‘baiana’ [sic] abandonou. E ‘estilizou-os’. Profanando a modéstia simples e a melancolia invencível de uma raça africana que se acabava”¹⁷³. Em seu discurso, considerou que a escravidão levou consigo elementos da cultura negra “a comemoração do 13 de Maio constitui uma homenagem aos velhos escravos africanos que adubaram com suor as terras americanas, seus vestígios vão desaparecendo”, vozes do passado em processo extinção, “rumo ao triunfal da civilização nova”¹⁷⁴. Pedro Calmon, assim como os demais literatos baianos, Braz do Amaral, Xavier Marques, Carlos Chiacchio e Sílio Boccanera Jr., conceberam a sociedade soteropolitana em uma marcha evolutiva com absorção de vários elementos da cultura negra, vista principalmente como folclore, fragmentos de um passado em contexto de rápida transformação. Anos depois, Xavier Marques resumiu o mesmo pensamento:

[...] a entrada de imigrante estrangeiro europeu significa, pela infusão de novo sangue, a modificação substancial da raça. Neste ponto, apesar da grande confiança de alguns cientistas e patriotas na capacidade dos mestiços, não há, creio eu, quem não espere ainda do cruzamento com outras raças o

Para melhor conhecer Castro Alves (1974). Ver Fundação Pedro Calmon. Disponível em: <http://www.fpc.ba.gov.br>.

¹⁷³ Pedro Calmon. Negros do jubileu. **A Noite**, Rio de Janeiro, 28 maio 1938, p. 3.

¹⁷⁴ Idem, *ibidem*.

melhoramento da nossa¹⁷⁵.

A preocupação corrente refere-se ao “tipo antropológico” que poderia prevalecer, em uma tentativa de responder a questão suscitada por Xavier Marques: “O que seremos etnicamente, nessa evolução histórica?”¹⁷⁶.

Nesse contexto, os “tipos negros” de Pasquale De Chirico assumiam a condição de registro histórico da própria matéria em questão. Calmon destacou a força de suas gravuras e estatuetas para capturar o “tipo humano”. Segundo o historiador, justamente nesse momento evolutivo, conseguiu “fazer conjuntamente antropologia, crítica, poesia, história e boa arte fiel, retratando: mucamas risonhas, o trabalho hercúleo, a bondade da ‘Mãe Negra’ de olhos humildes e solenes e a petulância adolescente do cabrocha”¹⁷⁷. Enfim, maior preocupação na construção de imagens verossímeis dos negros que como objetos de arte. Chiacchio explicou:

Representação e reconstituição, não com arbitrariedade da recomposição imaginativa. Mas, obedecendo às características que a história e a tradição conservam e perpetuam. [...] observação direta dos exemplares. São modelos que andam por aí, bem experimentáveis e identificáveis. É o que lhe tira o caráter de ilustração, inadmissível no caso¹⁷⁸.

Ali, o público pode observar 25 trabalhos (gravuras, estatuetas e gessos); arrolamos alguns títulos reunidos no entrecruzamento das fontes: “Cabeça de Mulato” (gravura) (Figura 1.23); “Banzo” (gravura); “Filha de Santo” (bronze); “Princesa Izabel” (bronze); “Pai de Santo” (bronze); “Cabeça de Crioulo” (bronze); “Cabeça de Crioula” (bronze); “Mucama” (gravura); maquete de túmulo de Castro Alves (gesso); maquete de monumento a Castro Alves (gesso); “Cabeça de Negro” (gravura); “Negra Baiana” (gravura); “Cabeça de Velho” (gravura); e “Cabeça de Molecote” (bronze). A Figura 1.23

¹⁷⁵ Xavier Marques. Imigrantismo e brasilidade. In: MARQUES, X. **Ensaio**: motivos sociais e históricos. Rio de Janeiro: 1944, v. 2, p. 6.

¹⁷⁶ Idem, p. 15.

¹⁷⁷ Pedro Calmon. Negros do jubileu. **A Noite**, Rio de Janeiro, 28 maio 1938, p. 3.

¹⁷⁸ Carlos Chiacchio. Exposição Negra..., 1938, p. 3.

apresenta uma gravura a sépia (tinta vermelha) que recebeu elogios em *A Tarde*, por seu realismo e qualidade técnica.

Seguramente, a obra que mais destacou, segundo os jornais *A Tarde*, *O Imparcial*, *Diário da Bahia* e *O Democrata* foi a maquete para o túmulo que se pretendia construir, sob a iniciativa de Carlos Chiacchio¹⁷⁹, no cemitério do Campo Santo, para abrigar os despojos de Castro Alves. Pasquale De Chirico não foi o único a submeter proposta artística para tal construção; o escultor carioca Heitor Usai¹⁸⁰ enviou um projeto com o mesmo fim. Obviamente, o escultor italiano gozava de todas as prerrogativas para ser escolhido: residente na Bahia, principal construtor de monumentos públicos da cidade, participante do grupo da ALA e construtor do monumento Castro Alves. Saiu vencedor, porém, a obra nunca foi construída, conforme comentamos no início desta dissertação; apenas em 1971 a prefeitura de Salvador alocou na base da estátua na praça Castro Alves os restos do poeta.

¹⁷⁹ No bojo de criação da ALA, Carlos Chiacchio defendeu a construção de um túmulo individual ao poeta Castro Alves, pois seus restos mortais encontravam-se depositados em um túmulo familiar, situação incômoda por se tratar do mausoléu da madrasta do poeta, sra. Maria do Rosário Guimarães. **A Tarde** resume a situação “ingrata Bahia que deixa seu filho ilustre em túmulo emprestado da madrasta, portanto, sem parentesco sanguíneo”. Ver Poeta sem túmulo. **A Tarde**, Salvador, 3 fev. 1937, p. 1. Carlos Chiacchio conseguiu adesão dos periódicos **Dom Casmurro**, do Rio de Janeiro, e **Correio Paulistano**.

¹⁸⁰ Heitor Usai (1899-?) transferiu-se para o Brasil, após o término dos estudos artísticos em Roma, em 1927, passou a residir no Rio de Janeiro. Como escultor realizou: monumento a Anchieta, em São Paulo; bustos de D. Sebastião Leme e Cardeal Arcoverde, no Rio de Janeiro; busto a Stefan Zweig, em Salvador. Ver Brasil Enciclopédias. Disponível em: http://brasilartesciclopedias.com.br/tablet/nacional/usai_heitor.php.



Figura 1.23 Gravura “Crioulo” ou “Cabeça de Mulato” (1938), de Pasquale De Chirico.

Fonte: [http:// www.museucostapinto.com.br](http://www.museucostapinto.com.br).

A Figura 1.24 proporciona uma breve comparação entre as duas concepções artísticas. Em “De Chirico” (Figura 1.24, A), o túmulo de Castro Alves possui como base quatro vigorosos homens que apoiam sobre o dorso a urna funerária. Em “Usai” (Figura 1.24, B), notamos vários elementos típicos da arte funerária: dupla de colunas formando um portal, alegorias solenes, imagens bíblicas na base, medalhão com a face do falecido. Em ambas os projetos, degraus intervalados representam os altos e baixos da vida. A obra seria destinada à área próxima à capela do cemitério, portanto, de grande visibilidade.

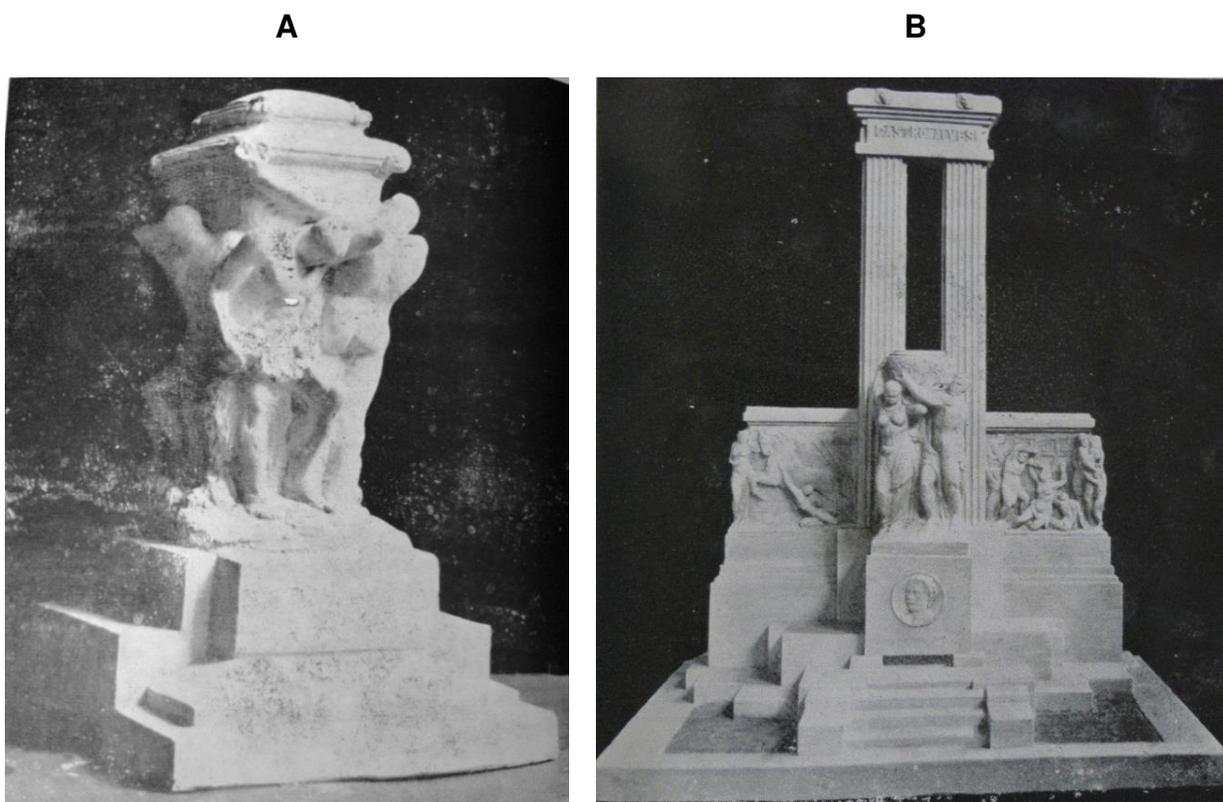


Figura 1.24 Maquetes do mausoléu a Castro Alves de 1936, de Pasquale De Chirico, e 1937, de Heitor Usai.

Fonte: Maquetes do mausoléu a Castro Alves. **Jornal de ALA**, Salvador, ano 1, n. 2, 1939..

Se ampliarmos nosso raio de observação, identificamos a presença de negros em trabalhos artísticos de vários escultores brasileiros e estrangeiros¹⁸¹ no mesmo período delimitado por esta dissertação, nomes como: Zezé Botelho Egas (?); Ottone Zorlini (1891-1967); Nicolina Vaz (1874-1941); Hugo Bertazzon (1897-1940); e Ricardo Cipicchia (1885-1969). Alguns bustos em bronze salientam as marcas étnicas que particularizam os rostos, ou seja, a arte escultórica inclinada a expressar a “exatidão” da fisionomia e anatomia, em modos descritivos, quase a alcançar uma suposta neutralidade. No entanto, destacamos duas obras carregadas de expressividade. Na

¹⁸¹ Consideramos, aqui, escultores com domínio das técnicas de fundição no Brasil, no período abarcado por esta pesquisa (1906-1944).

Figura 1.25, A, notamos o acréscimo da gargalheira, como marca da opressão. Já na Figura 1.25, B, os olhos vazios e a nudez atribuem fragilidade.

A



B



Figura 1.25 “Escravo com Gargalheira”, de Zezé Egas Botelho, e “Cabeça de Negro”, de Hugo Bertazzon.

Fontes: Escravo com Gargalheira, de Zezé Egas Botelho. In: ARAUJO, E. Memórias de negros. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a21v1850.pdf>; e Cabeça de Negro, de Hugo Bertazzon. In: Acervo Digital Unesp. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/66504>.

1.4 “Morreu com as mãos sujas de barro”: o falecimento, em 1943

Pasquale De Chirico faleceu em 30 de março de 1943, segundo Bartolo Sarnelli, que relatou que o avô saiu para o costumeiro banho de mar, sentiu fortes dores no peito, retornou para sua residência e faleceu em seu leito. O amigo e poeta Hélio Simões, anos depois, preferiu compor uma versão mais poética para o mesmo fato; afirmou: “Às vésperas dos setenta anos, fulminou-lhe o coração em seu próprio ateliê, tinha as mãos sujas de barro”¹⁸². É possível que tenha utilizado tal recurso de escrita com vistas a enfatizar a relação entre arte e artista, logo, viveu e morreu nas instâncias da arte.

Na condição de amigo e membro da organização da ALA, o incansável, Carlos Chiacchio prestou-lhe homenagem por meio do “Salão Suplementar de ALA”, em novembro de 1943, depois de encerrado o salão anual, que transcorreu no mês de setembro. Essa mostra individual contou com peças cedidas pela família e sua renda possibilitaria custear um monumento em homenagem ao artista recém-falecido.

Foi publicada uma edição extra do *Jornal de ALA* (Figura 1.26), em seis páginas, dedicadas à memória do escultor, apresentando uma análise de Carlos Chiacchio sobre sua vida artística. O trecho abaixo destaca a força da figuração negra nos trabalhos dele:

Pasquale timbrava pelo desenho. Era-lhe a força mágica do instinto escultórico. Também, através do traço ágil, o segredo experimental dos tipos. Tipos, sobretudo, exóticos para ele, pelo menos. Porque, para nós eram ou são os nossos tipos naturalíssimos. Queremos nos referir aos tipos negreiros na arte. Fez uma infinidade deles. Quando foi pelo 50º da Abolição (1938), organizou a pedido e sob o patrocínio de ALA, aquela “Exposição Negra”, a primeira que se tentou no país. Hoje por igual diante de reunida obra *post mortem*, verifique-se peça por peça das que conseguimos agrupar, quanto sobressai, e às vezes, dominadoramente, o gosto da plástica humana estilizada, inclinando-se para

¹⁸² Hélio Simões. Exposição pelo centenário de nascimento de Pasquale De Chirico (1873-1973). Salvador: Museu de Arte da Bahia. Pasta Pasquale de Chirico, 1973.

esse *exquis* [esquisitice] de raça¹⁸³.

Em seguida:

Tem, no roldão tumultuário das formas, um tudo: *Remorso* em seu surto psicológico mórbido; feições de êxtase místico como *Nossa Senhora com o Menino Jesus*. Mas, sobretudo, o nosso tipo territorial autêntico, nativo. Um *Lucas* [negro]; *Sargento Pedro* [litorâneo] e *Vaqueiro* [sertanejo]; tem, ainda, um *Moleque* [negro], uma *Mucama* [mestiça] tipos da amálgama luso-índio-negroide, segundo Eduardo Prado, ou da, fórmula trirracial do nosso miscigenismo [*sic*] – desse “intruso”, conforme a expressão de Euclides da Cunha¹⁸⁴.

Não há dúvida da preocupação em determinar e estudar os “tipos antropológicos” brasileiros, matéria central da nacionalidade. Ademais, o discurso regionalista baiano aspirava ser o próprio discurso da nação, quando as elites letradas de Salvador empenharam-se na construção de discursos calcados no passado regional, com vistas a pontuar sua participação na construção nacional, incorporando a seu modo, ou seja, por meio da retórica e da iconografia, argumentos da liderança de homens da Bahia na História do Brasil. Fica patente, portanto, no excerto, que De Chirico alcançou sucesso ao “documentar” os vários “tipos humanos”, quase a compor um painel em que singularidades de homens e mulheres poderiam ser observadas e comparadas, contribuindo para a percepção da miscigenação brasileira. Trata-se de uma resposta desses intelectuais frente às transformações da época, acarretando alterações das relações sociais e econômicas, além dos perfis urbanos, das paisagens e dos lazeres, a cultura aparece como estratégia simbólica.

Além disso, repercutiu em todos os periódicos¹⁸⁵ da cidade o falecimento do artista. “Era autor de vários monumentos”, destacou *A Tarde*, completando:

¹⁸³ Carlos Chiacchio. Pasquale De Chirico (1873-1943). **Jornal de ALA**, Salvador, edição extra, nov. 1943. Ver Anexo IV.

¹⁸⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁸⁵ Jornais com circulação em Salvador na época: **A Tarde, Diário da Bahia, Diário de Notícias, O Imparcial, O Estado da Bahia, Jornal de Notícias**. Todos noticiaram por meio de notas a morte do escultor.

[...] Italiano de nascimento, porém, há muitos anos estava radicado na Bahia. À sua concepção artística deve nossa capital parte de seus monumentos, pois era autor de vários monumentos e estátuas que ornaram as nossas praças e jardins. Foi ele também autor das figuras que ornamentam externamente a Faculdade de Medicina¹⁸⁶.

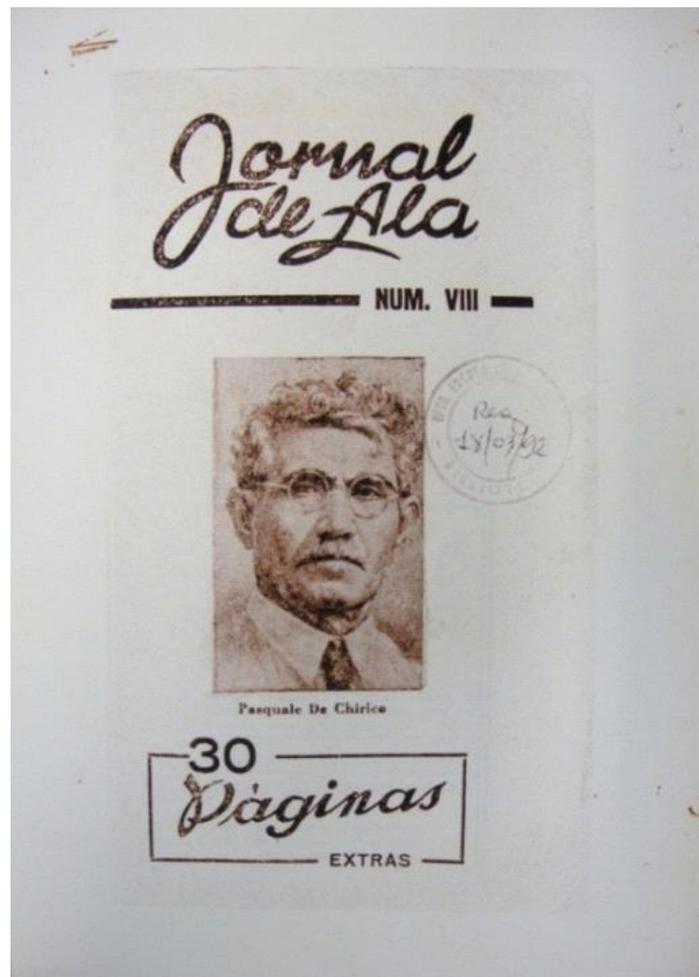


Figura 1.26 *Jornal de ALA*, ano 5, n. 8, edição extra, 1943.

Fonte: Elaborada pela autora.

¹⁸⁶ Era autor de vários monumentos. **A Tarde**, Salvador, 2 abr. 1943, p. 2.

O *Diário da Bahia* notou:

De luto a arte baiana, morreu Pasquale De Chirico o maior escultor da cidade. Italiano de nascimento, mas radicado na Bahia há quase meio século e onde construiu família, o escultor foi o executor de todos os monumentos da cidade, com exceção dos mais antigos, que são as colunas 2 de Julho e de Riachuelo¹⁸⁷.

O *Diário de Notícias* disse:

Repercutiu dolorosamente, por toda a cidade, a notícia do falecimento, ocorrido ontem, do sr. Pasquale De Chirico, grande escultor e professor da Escola de Belas Artes da Bahia. O grande artista foi executor de vários monumentos sendo estimadíssimo da sociedade baiana. Sua vida foi dedicada à arte, formando gerações de artistas. Sobre sua sepultura foram depositadas muitas coroas e capelas¹⁸⁸.

O destaque dado ao falecimento por todos os jornais de Salvador, *A Manhã [sic]*, *A Tarde*, *Diário da Bahia*, *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias*, *O Democrata*, *O Estado da Bahia* e *O Imparcial*, em pequenas notas de pesar, reitera sua ampla aceitação na cidade. Em comum, destacam ser um profissional de conceito firmado em Salvador. Laudatórios, os periódicos exaltaram sua participação na cidade como o principal construtor iconográfico, por meio de monumentos públicos. Membros da ALA (Carlos Chiacchio, Ismael de Barros, Hélio Simões e Mendonça Filho) atribuíram-lhe o título informal de “estatuário da cidade”. *A Tarde* apresentou, em novembro de 1943, a iniciativa desse grupo de criar um marco artístico celebrador:

ALA e a família do falecido escultor Pasquale De Chirico, o estatuário da cidade, como justamente lhe chamam os promotores da homenagem, concordaram em fazer um marco artístico para celebrar sua memória. Podemos

¹⁸⁷ Nota de luto. **Diário da Bahia**, Salvador, 3 mar. 1943, p. 3.

¹⁸⁸ Nota de falecimento de Pasquale De Chirico. **Diário de Notícias**, Salvador, 2 abr. 1943, p. 2.

hoje acrescentar que o produto da venda dos trabalhos expostos na “1ª Suplementar do Salão de ALA” [sic] atingiu o montante capaz de cobrir, o custeio para a construção da homenagem em projeto, e a ser localizado em um dos nossos jardins públicos¹⁸⁹.

O periódico *A Manhã*, do Rio de Janeiro, reproduziu a intenção da homenagem; dizia: “Será mesmo erguido numa das alas do jardim da cidade um monumento que perpetuará a memória do meritório escultor Pasquale De Chirico”¹⁹⁰. Segundo Bartolo Sarnelli (comunicação pessoal), a homenagem nunca foi adiante; sobre isso, comentou: “Embora a comissão tenha arrecadado o dinheiro com a venda de muitas obras durante a exposição póstuma, não fez a obra e devolveu à família somente algumas peças”.

A homenagem em praça pública nunca passou da construção do alto-relevo destinado a base monumento, peça elaborada por Ismael de Barros (Figura 1.27)¹⁹¹. Sobre ela, Otto Bittencourt Sobrinho mencionou:

Barros colocou o velho escultor de bigode mal aparado, a boca de lábios apertados do jeito habitual que lhe deu o uso do charuto, o boné descuidadamente jogado sobre os cabelos revoltos. Tudo isso Ismael Barros soube ver, e a mim, tão íntimo de Pasquale, convivendo com ele diariamente como convivi, nenhuma fotografia me o reproduz tão perfeito. Quando esse medalhão que ira ornar o marco que se pretende levantar em praça pública, será uma homenagem a quem embelezou [sic] a cidade¹⁹².

É como se Barros tivesse encontrado sua “firma”, seu traço mais característico e apropriado.

¹⁸⁹ Marco artístico de Pasquale De Chirico. **A Tarde**, Salvador, 26 nov. 1943, p. 3.

¹⁹⁰ Monumento ao escultor Pasquale De Chirico. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 14 nov. 1943, p. 6.

¹⁹¹ Assunto lembrado em tempos recentes, quando em dezembro de 2013 foi lançada na Câmara de Vereadores de Salvador uma proposta para homenageá-lo em via pública, através de uma rua com seu nome.

¹⁹² Otto Bittencourt Sobrinho. Ismael de Barros. **Revista Rotary Club**, Salvador, 1943, p. 11.



Figura 1.27 Alto-relevo em bronze de Pasquale De Chirico (1943), de Ismael de Barros.
Fonte: Arquivo Histórico da EBA, envelope “Imagens”.

Com seu falecimento, os trabalhos inconclusos ficaram a cargo de Ismael de Barros, responsável pelos detalhes finais do monumento ao Padre Manoel da Nobrega, inaugurado em 1943, e do busto ao bispo Sardinha, de 1944.

Para marcar o centenário do nascimento de Pasquale De Chirico, em 1973, o Museu de Arte da Bahia organizou uma exposição individual do artista, reunindo peças de coleções particulares e públicas. O catálogo da exposição arrola 16 estatuetas em

gesso e bronze; 6 gravuras em nanquim e sanguínea¹⁹³; 3 guaches; e 12 maquetes de monumentos, de propriedade, sobretudo, de particulares.

No conjunto, Pasquale De Chirico realizou desenhos, estatuetas e monumentos escultóricos, com os quais marcou de maneira duradoura e ainda urgente a cidade de Salvador. Outras cidades também receberam obras suas, como: Venosa (Itália); São João da Boa Vista e Aparecida do Norte (São Paulo); Curitiba (Paraná); Aracaju (Sergipe); além das cidades baianas de Alagoinhas, Ilhéus, Nazaré das Farinhas e Cachoeira.

De Chirico chegou ao Brasil com sua formação completa, oferecia seu trabalho a quem pudesse contratá-lo, contou com amigos destacados no mundo intelectual e no âmbito do governo. As regras acadêmicas sempre nortearam os trabalhos do artista, como a busca pela verossimilhança, variações sutis nas poses, nos traços físicos e nas roupas e predomínio da temática figurativa, que caíam no gosto desses letrados e de autoridades públicas. Observou e representou os anônimos que transitavam em seu cotidiano, realizando um vasto conjunto de representações de afrodescendentes, o que possibilitou apresentá-los em mostras artísticas.

¹⁹³ Espécie de giz vermelho, mistura de caulino e hematita, e tem um tom castanho-avermelhado escuro, semelhante à terracota.

OS VULTOS DA TRADIÇÃO:

A Estatuária Pública e as Elites Soteropolitanas na Primeira Metade do Século XX

Agora, um gesto.

Uma atitude, agora.

Depois, uma lembrança.

Logo mais, uma gratidão.

Por fim, quem sabe? A presença no bronze.

Algo que está ainda a nos continuar como homens.

É uma obra. É um gesto.

É um pensamento.

É uma grifa de luz encravada em nossos sentidos.

Nós vivemos neles.

Eles vivem em nós.

(Carlos Chiacchio)¹⁹⁴

Pasquale De Chirico foi reconhecido em sua época como o principal construtor artístico no espaço público de Salvador na primeira metade do século XX¹⁹⁵. Para os membros da Associação de Letras e Artes (ALA), ele foi o “estatuário da cidade”. Suas obras de natureza celebradora demarcam importantes áreas da trama urbana, como a praça Castro Alves, com a imagem do poeta no alto de sua coluna; a praça da antiga Alfândega, com o conjunto escultórico Visconde de Cayrú; o Largo de São Pedro, com a estátua do barão do Rio Branco; a praça da Sé, com o busto do bispo Sardinha; a praça Nazaré, com o conjunto dedicado a D. Pedro II; a fachada da igreja da Ajuda,

¹⁹⁴ Carlos Chiacchio. **Primavera**. Salvador: Associação de Letras e Artes, 1941, p. 22.

¹⁹⁵ A história da estatuária pública de Salvador remonta ao século XIX, com a construção dos monumentos escultóricos, em bronze, “Riachuelo”, inaugurada em 1874, projeto de João Francisco Lopez Rodrigues, para celebrar a participação da Bahia na vitória na Batalha de Riachuelo, na Guerra do Paraguai; e a coluna “2 de Julho”, inaugurada em 1895, encomendada na Itália ao escultor Carlo Nicoli, em memória a vitória na Guerra da Independência do Brasil na Bahia em 1823; ambos os monumentos foram elaborados na Europa.

com o busto do padre Manoel da Nóbrega; a praça da Ribeira, com o busto de Júlio David; a Associação Comercial, com a estátua do 8º Conde dos Arcos; o Instituto Central de Educação Isaías Alves (Iceia) e o Ginásio da Bahia, com os respectivos bustos do barão de Macaúbas e Ernesto Carneiro Ribeiro; a Escola de Arte da Bahia, com “Remorso”; o palácio Rio Branco, com estátuas e alegorias; e a Academia de Letras da Bahia (ALB), com a estátua de Góes Calmon. No século XX, essa produção escultórica popularizou-se em Salvador. Contratado pelo poder público, o escultor De Chirico dotou a cidade com 13 obras em bronze no espaço público:

1. Barão do Rio Branco (1919);
2. General Labatut (1923);
3. Castro Alves (1923);
4. Barão de Macaúbas (1925);
5. Dr. Júlio David (1926);
6. 8º Conde dos Arcos (1932);
7. Visconde de Cayru (1932);
8. Ernesto Carneiro Ribeiro (1936);
9. Irmão Joaquim do Livramento (1936);
10. Dom Pedro II (1937);
11. Góes Calmon (1938);
12. Padre Manoel da Nóbrega (1943); e
13. Bispo Sardinha (1944).

Os personagens foram homenageados em bustos, hermas, estátuas e conjuntos escultóricos, em uma considerável iniciativa de culto cívico. As figuras 2.1 e 2.2 demonstram esse “pontilhar” de obras escultóricas. No primeiro mapa, destacamos a presença da coluna Riachuelo, na Cidade Baixa, e a coluna 2 de Julho, no bairro do Campo Grande, enquanto no segundo mapa, focalizamos as produções de Pasquale De Chirico em Salvador¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Alertamos para a ausência na Figura 2.2, unicamente por adequação de escala, da obra “Dr. Júlio David” – localizada a enorme distância do núcleo central urbano.



Figura 2.1 Mapa dos monumentos escultóricos de Salvador: século XIX.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 2.2 Mapa dos monumentos escultóricos elaborados por Pasquale De Chirico no século XX.

Fonte: Elaborada pela autora.

De modo geral, a estatuária pública enreda o campo das artes e representa em pedra e/ou metal aspectos políticos escolhidos – ou não – por essa sociedade para reforçar valores hegemônicos. Com isso, o repertório de obras selecionadas para compor a análise da produção do escultor italiano Pasquale De Chirico possibilitará avançar no entendimento da criação de imagens públicas nessa cidade e da importância, quase unânime, que ele ali adquire. Segundo Hugo Bellucco:

O universo da imaginária urbana está em relação direta com a dinâmica da sociedade, ocasionando debates acerca da significação dos emblemas, expondo os meandros das contradições sociais. Apesar disso, no processo de sua elaboração, as imagens escultóricas ganham conteúdos que suspendem os conflitos da sociedade e investem na harmonia e conservação da ordem social¹⁹⁷.

Para os monumentos de natureza escultórica, o envolvimento da sociedade, uma ritualização da imagem, que começa pela iniciativa, passa pela subscrição, de preferência popular, por possibilitar ao indivíduo a apropriação da homenagem, da trajetória do homenageado e/ou do fato histórico, e torna-se parte do processo de construção dessa imagem, ou seja, há uma necessidade intrínseca de adesão. No período estudado, os jornais e as revistas¹⁹⁸ de Salvador exaltavam as obras como símbolos de progresso e modernidade, conforme valores asseverados pelos promotores das obras.

Os monumentos escultóricos tratados aqui resultam de uma operação histórica seletiva, de uma reorganização do personagem local ou evento no passado, comumente supervalorizado ou mesmo fantasiado, como se não houvesse desarmonia,

¹⁹⁷ Hugo Bellucco. Esfinges urbanas: quadros da imaginária urbana. In: KNAUSS, P. **Cidade vaidosa**. Rio de Janeiro: Ed. 34. p. 160.

¹⁹⁸ Encontramos poucas críticas e oposições em relação à intenção de construção dos monumentos, que serão oportunamente apresentadas; sobre essa questão foram pesquisados jornais e revistas com publicação em Salvador no período de 1905 a 1945. Jornais: **A Capital, A Bahia, A Tarde, Diário da Bahia, Diário de Notícias, Era Nova, Jornal de Notícias, Jornal Moderno, O Democrata, O Estado da Bahia, O Imparcial e O Jornal**. Revistas: **A Cegonha, A Época, A Luva, Bahia Ilustrada, O Phanal, O Petiz, Renascença, Revista da Bahia e Revista do IGHB**. Recorreremos, ainda, à Hemeroteca da Biblioteca Nacional, disponível em www.hemorotecadigital.bn.br, com acervos reduzidos dos jornais **A Noite, A Manhã e Combate**.

conflito, injustiça e decadência. Investidas de mensagens políticas, segundo as normas em construções dessa natureza, respeitando com isso uma “agenda política” no que diz respeito a cultura visual. O escultor surge como fundidor das aspirações em torno do monumento. O resultado é a criação imagética que valoriza o “herói” ou o “vulto”, afirmando a noção de que os indivíduos sociais “aceitem” o homenageado e sua mensagem.

A história oficial subsidiou a construção dos monumentos: Castro Alves (escravo como mão de obra), Visconde de Cayrú (abertura dos portos e progresso econômico), Barão do Rio Branco (consolidação das fronteiras territoriais), General Labatut (Independência da Bahia), Padre Manoel da Nóbrega (catequização dos índios), D. Pedro II (regime monárquico), Bispo Sardinha (presença da Igreja Católica no processo de colonização), etc. Como se por meio desses sujeitos históricos fosse possível ativar dispositivos para compreender o contexto selecionado.

Na elaboração dos projetos construtivos, é recorrente a atuação de intelectuais ligados à Faculdade de Medicina da Bahia (Famed) e ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB). Nesse sentido, nomes como Braz do Amaral, Theodoro Sampaio, Sílio Boccanera Jr., Pedro Calmon, Xavier Marques, Silva Campos, entre outros, viam-se como herdeiros de uma “tradição intelectual” e construtores de outra¹⁹⁹. As práticas e

¹⁹⁹ As edições da **Revista do IGHB** das primeiras décadas do século XX são as que melhor sublinham a autorrepresentação da intelectualidade baiana diante da noção de formação do Brasil; eventos que tiveram como palco a Bahia são rememorados constantemente, como: Independência da Bahia (1823); Abertura dos Portos (1808); Expulsão dos Holandeses (1634-35); entre outros. Temos, também, as trajetórias biográficas de baianos com destaque na cultura nacional, como: Ruy Barbosa, Castro Alves, Manoel Victorino, Theodoro Sampaio, visconde de Cayrú, a índia cristianizada Catarina Paraguaçu etc. Não só baianos são destacados com frequência nas publicações do IGHB, há, ainda, a família real, principalmente as figuras de D. Pedro II, D. João VI, Pierre Labatut, Manoel da Nóbrega etc. Ver Braz do Amaral. Discurso pelo aniversário de Salvador. **Revista do IGHB**, 1907, Salvador. p. 3; Braz do Amaral. Discurso na Faculdade de Medicina pelo Centenário da instituição. **Revista do IGHB**, Salvador, 1908. p. 70-71; Theodoro Sampaio. Discurso pelo aniversário de Salvador. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 44, p. 258-277, 1918; Theodoro Sampaio. Discurso pelo veto da Alemanha em participar da Liga das Nações. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 52, 1926, p. 387; Álvaro Alencastre. Discurso do coronel Álvaro Alencastre sobre o papel da Bahia na Independência do Brasil. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 58, 1932, p. 17; Alexandre Machado. Conferência sobre a maior data da Bahia. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 60, p. 536-540, 1934. Além disso, há a análise desses discursos realizada pelo historiador Rinaldo César Leite em *A rainha destronada: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas*. Feira de Santana, BA: Ed. UEFS, 2012 – ver, em especial, os capítulos I e II.

os fundamentos desses intelectuais estruturaram a produção iconográfica de Pasquale De Chirico.

Na discussão do projeto para a construção do monumento ao Visconde do Cayrú (Projeto n. 71), que tramitou na Câmara dos Deputados Estaduais em 1925, o deputado Lima Silva condensou o desejo de afirmação de um passado memorial dos intelectuais baianos:

Na Colônia, no II Reinado, como no correr dos dias incertos da infância da República, a Bahia, na sua função de *celula mater* da civilização do Brasil, sempre esteve no apogeu das alturas com a mais alta intelectualidade. Nos dias decorridos da frágil República, porém, dir-se-á que a Bahia se apagou do cenário de vida nacional. Ao contrário, a Bahia ressurgiu e revive forte; revigora-se e restaura-se. O projeto n. 71 para a construção do estadista baiano, Visconde de Cayrú, é dos que mais elevam essa terra, é dos que melhor valorizam os que por ela trabalham honrando-a com ações e pensamentos²⁰⁰.

Na Bahia, a constituição da visualidade no início do século XX teve profunda relação com as ponderações sobre a formação nacional, tanto pela busca por “elevantar” os ilustres personagens do passado, conforme sua história oficial, como pela tentativa de ressituar a figura do negro nos debates acerca da nacionalidade e da própria Bahia. Nas décadas de 1910 e 1920, temas como raça, mestiçagem e identidade tornaram-se indispensáveis nos debates da nação. Caberia, assim, ao branco, como agente civilizatório, responder pelo “crisol da raça”, na recorrente expressão da época. Ao lado do IGHB havia a Famed como força beligerante nos esforços para responder as questões vincadas nos aspectos raciais. Essas instituições desejavam padronizar as condutas por meio da criação dos pilares do progresso, da higiene e da civilidade. Em 1921, o médico e historiador Braz do Amaral²⁰¹ buscava elevar os nomes ilustres do

²⁰⁰ Sílio Boccanera Jr. **Bahia cívica e religiosa**. Salvador: A Nova Graphica, 1926, p. 144.

²⁰¹ Braz Hermenegildo do Amaral (1861-1949), médico, político, historiador e professor de medicina. Filho do homônimo, Braz Hermenegildo do Amaral, capitão da polícia, e de Josefina Virginia. Ingressou, com dificuldade, na Famed. Ao longo dos estudos, lecionou História, no Colégio da Bahia. Depois, tornou-se professor no Instituto de Instrução Secundária, lecionou “Elementos da Antropologia”. Durante a reconstrução da faculdade após o incêndio de 1905, participou das comissões de reconstrução; na época, já era professor da instituição. Também foi um dos fundadores do IGHB, onde ocupou diversos

exemplo moral para a sociedade que, a seu ver, estava em formação em termos raciais e históricos:

A República carece de homens preparados que a governem, que a organizem, que estudem suas leis, que operem a reforma da nação quase ainda por fazer, e que preparem as gerações vindouras para bem compreenderem, devemos valorizar os vultos como exemplos de retidão²⁰².

Em 1926, o crítico de arte Sílio Boccanera Jr.²⁰³ lançou o livro *Bahia cívica e religiosa*, onde arrola as construções civis e religiosas de Salvador, construindo uma espécie de pré-catálogo do patrimônio histórico da cidade, com imagens e histórico das obras. Nessa publicação, as estátuas do barão do Rio Branco e Castro Alves, o busto do general Labatut e as estátuas da Famed são destacados como “elevados símbolos morais no conjunto dos bens culturais da cidade”²⁰⁴. No mesmo sentido, em discurso pelos 50 anos da República, em 1939, no IGHB, o jurista Pedro Menezes exalta uma suposta “tradição” sintetizada nas esculturas públicas, trata-se recurso discursivo para reforçar o passado em nítido processo de reelaboração:

Ao contemplar a Bahia, não nos faltam estátuas representativas de datas memoráveis e de figuras proeminentes, que nos infundem um sentimento de

cargos. Publicações: **Ação da Bahia na obra da independência nacional** (Ed. UFBA, 2005); **Recordações históricas** (1921); **Cartas e descrições** (1924); **Limites do estado da Bahia** (1917); **Resenha histórica** (1941); **Discurso** (1896); **Os pan-americanos** (1943); **Defesa do patrimônio territorial** (1921). Apresentou como conclusão do curso médico, na Famed, a monografia **As tribos negras importadas: um estudo sobre a etnografia dos malês**. Sobre a biografia ver Bahia (Estado). **Dicionário de autores baianos**. Salvador: Secretária de Cultura do Governo da Bahia, 2005.

²⁰² Braz do Amaral. **Discursos e conferências**. Porto: Economica, 1921, p. 91.

²⁰³ Sílio Boccanera Jr. (1863-1928), formado em engenharia, dedicou-se às letras e ao teatro. Sócio do Grêmio Literário da Bahia, diretor da Secretaria do Conselho Municipal da Bahia. Publicações: **O Teatro Brasileiro** (1906); **O teatro na Bahia: livro do centenário** (1915); **Cinemas na Bahia (1897-1918)** (1915); **Castro Alves na vida e na morte** (1915); **Bahia Histórica** (1921); **Bahia cívica e religiosa: subsídios para a história** (1926); e **Bahia epigráfica e iconográfica** (1928).

²⁰⁴ Sílio Boccanera Jr. não utiliza a palavra patrimônio, prefere destacar as obras como bens culturais comuns. Consciente dos prejuízos causados pelas demolições da década de 1910, escreveu: “Muito nos batemos na imprensa e em conferências públicas contra as demolições em nome da estética, conseguimos que o vetusto Teatro São João permanecesse ainda de pé, para que o Brasil possa lê-lo, como um soberano livro aberto em uma página da vida colonial. Demoli-lo seria atentar contra a própria lei em que se apoiam os apologistas dessa ideia, as leis do progresso, porque este também significa cultura”. Fonte: Sílio Boccanera Jr. **O cinema na Bahia (1898-1918)**. Salvador: Bahiana, 1919. p. 46.

respeito e admiração. Aí, estão o 2 de Julho; Castro Alves; Rio Branco; Labatut; Pedro II; Cayrú; Riachuelo e outros que se encontram nas escolas superiores formando um volumoso bloco inextinguível de nossa tradição²⁰⁵.

No todo, parece que a proposta de Braz do Amaral, de 1921, tenha sido desenvolvida a contento. Rinaldo Cesar Leite mapeia como as camadas hegemônicas localizadas, principalmente, em Salvador fizeram uso de discursos que denunciavam os infortúnios locais sob o novo regime republicano²⁰⁶. Exaltando sua face política e sua história, recorrendo largamente às representações simbólicas assentadas na iconografia local²⁰⁷. Nesse processo a figura do negro era ofuscada²⁰⁸ pela supervalorização de uma herança latina.

A historiadora Wlamyra Albuquerque analisa como os negros foram recalçados nos festejos do *Centenário da Independência da Bahia*, em 1923 (proibição dos caboclos no desfile, por representar a mestiçagem). Espaço para redefinir a imagem da Bahia na imprensa nacional e estrangeira, como local “civilizado”, no qual “resquícios provincianos” foram criticados e combatidos (candomblé, capoeira, lavagens, samba e batuques). Apesar das reformas urbanísticas em curso, determinadas práticas culturais permaneciam e atestavam que, na nova ordem republicana – pautada pela higiene e circulação – Salvador conservava traços de “incivilidade”. Para Albuquerque, tentou-se “desafricanizar” através de novas formas de ocupação e circulação no espaço urbano. A autora completa:

²⁰⁵ Pedro S. Menezes. Conferência pelos 50 anos da República. 17 nov. 1939. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 67, 1941, p. 144.

²⁰⁶ Rinaldo C. Leite. Bahia: Athenas brasileira – reduto de estadistas (uma acepção política do título). Disponível em: www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_II/rinaldo_cesar_nascimento_leite.pdf.

²⁰⁷ As figuras homenageadas nos monumentos escultóricos possuíam também pinturas, anteriores ou do mesmo período da construção da estatuária pública. Artistas como Viera Campos, Presciliano Silva e Manoel Lopez Rodrigues representaram os “vultos ilustres” em encomendas para a Famed, o IGHB, a Faculdade de Direito, Associação do Comércio da Bahia e instâncias dos governos estadual e municipal. A obra **Bahia epigráfica e iconográfica** (1928), de Sílio Bocanera, funciona como um demonstrativo dessa produção pictórica. Algumas serviram de base para a modelagem de monumentos por Pasquale De Chirico, como: “General Labatut”, “Visconde de Cayrú” e “D. Pedro II”.

²⁰⁸ Wlamyra Albuquerque. **O civismo festivo na Bahia**: comemorações públicas do 2 de Julho (1889-1923). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997, p. 114.

[...] a presença de pretas ocupadas em vender quitutes e doces nas calçadas com seus tabuleiros, os eventuais grupos de pretos e mulatos desocupados reunidos em vários pontos da cidade, os carregadores “mal amanhados” de balaios com os mais variados conteúdos circulando pela cidade, os batuques, as rodas de samba improvisadas nas festas religiosas, na vizinhança das igrejas, as exposições públicas de práticas religiosas afro-baianas, podiam despertar a indignação do visitante do sul: “isto é civilizado?”²⁰⁹.

Conforme a concepção dos intelectuais, não. Antes, representariam a fase do passado. Intelectuais preocupados com os problemas que a realidade impunha. Ainda no interior do sistema de respostas a festa do centenário em 1923, ocupou importantes nomes locais. Estiveram à frente da organização dos festejos do *Centenário da Independência da Bahia*: Theodoro Sampaio, Braz do Amaral e Xavier Marques, empenhados em enaltecer a imagem do estado diante da nação. Para isso, “[...] um grupo de jornalistas do Rio de Janeiro e de São Paulo foi convidado, com direito a reserva especial nos vapores, para causar boa impressão no Sul do país. Só no vapor Avon reservaram-se 200 lugares”²¹⁰, sendo pagos pela Comissão do Centenário²¹¹. A organização preocupou-se em afirmar o passado do estado, compreendido como local de proeminentes homens do passado, responsáveis pela emancipação do Brasil na Bahia. Nesse sentido, houve um investimento visual no passado, recolocado em vários eventos e lugares dedicados a celebração (passeata cívica, inauguração de monumentos, exposições de arte, de objetos antigos e de caricaturas dos ilustres baianos do passado e do presente).

A estátua do poeta Castro Alves, inaugurada durante a comemoração desse centenário, assinala a questão racial na comissão pró-monumento. Embora tematizasse a escravidão em seus escritos, à festa inaugural centrou-se na exaltação do poeta, enquanto um “herói baiano”. A presença de negros escravos representaria, na

²⁰⁹ Wlamyra Albuquerque. Santos, deuses e heróis nas ruas da Bahia: identidade cultural na Primeira República. *Afro-Ásia*, n. 18, 1996, p. 103.

²¹⁰ Idem, p. 117.

²¹¹ Festejos pelo centenário da Bahia. *Diário da Bahia*, Salvador, 4 jul. 1923. p. 1.

concepção de muitos intelectuais da época, aspectos vergonhosos do passado. Wlamyra Albuquerque analisa a proibição, por parte da comissão dos festejos, da circulação das figuras dos caboclos nos desfiles cívicos durante o evento do centenário²¹², por representar, aos olhos dos organizadores, um sinal de atraso e miscigenação. Trata-se de um recalque da personagem na formação da sociedade baiana. Os discursos do segmento letrado soteropolitano estiveram polarizados na exaltação ou condenação da presença negra na constituição social. De modo geral, aceitavam como positiva a contribuição na economia, porém, não desejavam a permanência para o futuro da sociedade, em outras palavras: cumpriu seu “papel” de trabalhar para a economia e que na nova ordem não teria espaço. Albuquerque assinala o jogo político em torno da celebração e a preferência de assumir a figura de Athena como representativa do estado em rejeição ao negro e ao indígena. Os discursos sobre a modernidade esbarravam na presença mestiça na cidade, como a incômoda imagem da “Mulata Velha”. Ainda segundo, Wlamyra Albuquerque, “a representação sulista da Bahia como negra quituteira perpetuava o passado, a fim de atenuar sua força negativa, uma urgente tentativa de construir uma imagem capaz de ressaltar uma suposta grandeza, mesmo com os vícios coloniais”²¹³. Preferiu-se a imagem da Bahia enquanto extensão da civilização europeia que os membros do IGHB se empenhavam em promover.

Assim, a produção da estatuária pública nas duas primeiras décadas do século XX em Salvador privilegiou o enaltecimento de personalidades do Império e da Colônia, desprezando a miscigenação de brancos com negros e indígenas. Uma valorização imperfeita, pois justamente nesse passado colonial e imperial residiam as contradições: escravidão, insalubridade e controle da metrópole. Para Wlamyra Albuquerque:

Tratava-se de um passado do qual os estrangeiros se escandalizavam com as ruas da Bahia repletas de pretos a mercadejarem os mais variados produtos, época em que a economia baiana já vivenciava graves crises. Enaltecia-se um

²¹² A proibição do caboclo desfilar na comemoração do Centenário do 2 Julho em 1923 partiu do governador J. J. Seabra. A personagem voltou ao desfile no ano seguinte. Fonte: Wlamyra Albuquerque. **O civismo festivo na Bahia...**, 1997, p. 24.

²¹³ Wlamyra Albuquerque. **O civismo festivo na Bahia...**, 1997, p. 31.

passado de feições míticas. [...] E o futuro sonhado pelos associados do IGHB tinha como condição para sua concretização a profilaxia de uma enfermidade que, talvez, pelo produto de raças degeneradas, se inoculam no corpo inteiro do país e do estado principalmente²¹⁴.

Esses intelectuais baianos ligados, principalmente, ao IGHB, Theodoro Sampaio, Braz do Amaral, Xavier Marques, Pedro Calmon, Sílio Boccanera Jr., só para ficar nos nomes mais conhecidos, preocupados com a imagem da Bahia, destacavam, sempre que possível, a herança europeia. Para eles, a partir de um passado mitificado seriam abertas as comportas do progresso e da modernidade, calcadas na história. Proporcionariam, assim, espaço para a inserção na trama urbana de diversos monumentos públicos de ordem escultórica representando os “vultos” desse passado idealizado.

Os monumentos públicos podem suscitar adesão, elogios, rejeição, descaso e permanente tensão. A seguir, apresentamos as obras mais destacadas da produção escultórica de Pasquale De Chirico em Salvador. Os conjuntos escultóricos Barão do Rio Branco (1919); Castro Alves (1923); Visconde do Cayrú; Padre Manoel da Nobrega; e Bispo Sardinha. Construção visual amparada em segmentos da elite letrada, agremiada em diversas instâncias locais do governo municipal e estadual; da Associação dos Empregados do Comércio aos negociantes da Associação Comercial, do Grêmio Literário da Bahia e da Famed, passando, pelo aval do IGHB, responsável por selecionar, divulgar e salvaguardar a memória local. São monumentos que explicitam a história oficial e eurocêntrica, expressão da presença dos grupos sociais e entidades que destacam sua atuação junto à cidade, constituindo uma parte visual importante das atividades políticas com suas romarias e desfiles cívicos, cultura visual bastante atrelada à cultura política.

²¹⁴ Idem, *ibidem*.

2.1 Monumentos como parte da história do Brasil

2.1.1 Barão do Rio Branco (1919)

Após o falecimento de José Maria da Silva Paranhos, o barão do Rio Branco, em 1912, a Associação dos Empregados do Comércio da Bahia²¹⁵ lançou concorrência pública para a construção de um conjunto escultórico em homenagem ao diplomata brasileiro (Figura 2.3). Com a intenção de exaltar a diplomacia nas relações políticas e criticar as ações do governador J. J. Seabra, recém-empossado depois de manobra política²¹⁶. Trata-se de uma iniciativa privada para constranger uma autoridade pública²¹⁷. O edital construtivo previa: “A estátua será de bronze, tamanho natural, devendo o orçamento ser calculado dentro de 50 mil réis”²¹⁸. Então, tratava-se de uma quantia razoável para uma construção desse tipo²¹⁹. Em dezembro, a comissão responsável decidiu prorrogar a concorrência, justificando:

²¹⁵ A Associação dos Empregados do Comércio da Bahia era a instituição representativa dos vendedores do comércio e também dos chamados “caixeiros viajantes”. Sua sede ficava defronte ao Palácio Rio Branco, sendo presidida na década de 1919-20 por Bernardo Catharino, destacado negociante local. As informações sobre tal instituição são escassas. Assim, não é possível oferecer maiores esclarecimentos sobre seus membros e como estes transitavam pela conjuntura social da cidade. Não encontramos nenhuma informação referente ao ano de fundação e término de suas atividades.

²¹⁶ Bombardeio de Salvador em 1912: esteve ligado às eleições estaduais, marcadas para 28 de janeiro de 1912. Um mês antes das eleições, o então governador, Araújo Pinho, renunciou. Foi sucedido por Aurélio Rodrigues Viana. Em meio à disputa sucessória, um grupo ligado a Rodrigues Viana ocupou o Palácio do Governo. O general Sotero de Menezes recebeu ordem do presidente da República, Hermes da Fonseca, para desocupar o prédio; para isso, o general fez uso de força ostensiva, bombardeando a sede do governo e edificações próximas. Rodrigues Viana foi destituído e J. J. Seabra, que contava com o apoio de Hermes da Fonseca, foi o único candidato nas eleições de 1912. Embora, o ministro do Exterior, Barão do Rio Branco, tenha protestado e ameaçado deixar o cargo, J. J. Seabra tomou posse no mesmo dia do resultado. Fonte: Luís Henrique D. Tavares. **A história da Bahia**. Salvador: Ed. UFBA, 2001, p. 322-328.

²¹⁷ Os jornalistas Simões Filho e Pedro Lago e os políticos Araújo Pinho e Goés Calmon foram os críticos mais enfáticos de J. J. Seabra e seus aliados. No período de 1912-1924, o grupo seabrista esteve à frente do governo estadual. O próprio Seabra exerceu os mandatos de governador em 1912-1914 e 1920-1924. O proprietário de **A Tarde**, Simões Filho, empreendeu ácidas críticas por meio de uma figura fictícia chamada *Sete Mortes*, descrito como um criminoso lombrosiano e capanga de Seabra. Uma dessas histórias pode ser encontrada em *Sete Mortes*. **A Tarde**, Salvador, 11 maio 1922, p. 1.

²¹⁸ Estátua do barão do Rio Branco, concorrência. **Diário da Bahia**, Salvador, 17 nov. 1912.

²¹⁹ A título de comparação, na mesma época, um busto simples em tamanho natural poderia ser orçado entre 6 e 10 mil réis. Castro Alves custou 65 mil réis. Ver Sílio Boccanera Jr. **Bahia cívica e religiosa...**, 1926.

Em vista de haver recebido várias consultas da Europa sobre os termos e as condições da concorrência aberta para a construção da estátua a levantar-se à memória do sr. Barão do Rio Branco, tendo apenas recebido uma proposta para o mesmo fim, devendo por toda semana ser publicados novos editais em que serão atendidas as consultas acima referidas²²⁰.

Empenhada em concretizar o monumento, a comissão enviou às “ilustres famílias” de Salvador, segundo o *Diário da Bahia*, cartas solicitando donativos²²¹. Um concurso público foi aberto. Após duas prorrogações do prazo final, o resultado foi estampado nos jornais. O *Diário da Bahia* destacou:

Foram apresentadas várias propostas, sendo que os Professor E. Franzim, Roque de Mingo, William Zadig e Pasquale De Chirico, juntaram às suas propostas as maquetes. A diretoria da “Associação” vai submeter as propostas ao estudo de uma comissão de cavalheiros competentes da comissão²²².

O escultor suíço Zadig morava em São Paulo; Franzim era especialista em imaginária sacra e professor do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia; e Roque de Mingo também vinha de São Paulo e, até aquele momento, não havia elaborado nenhum monumento público. Já De Chirico era conhecido na cidade e no meio intelectual soteropolitano, sem contar os conhecidos membros da comissão:

O engenheiro Theodoro Sampaio, o vereador Octavio Mangabeira, o representante da Associação dos Empregados do Comércio, Evandro Pinho, o comandante do porto, Frederico Villar, e o professor e artista Lopes Rodrigues, nomes destacados de nossa sociedade²²³.

²²⁰ Associação dos Empregados no Comércio da Bahia. **Diário da Bahia**, Salvador, 27 dez. 1912, p. 1.

²²¹ Estátua do barão do Rio Branco. **Diário da Bahia**, Salvador, 29 set. 1912, p. 1.

²²² Barão do Rio Branco. **Diário de Notícias**, Salvador, 30 jan. 1913, p. 1.

²²³ Estátua do barão do Rio Branco. **Diário de Notícias**, Salvador, 6 fev. 1913, p. 1.

Pasquale De Chirico, sem dúvida, tinha proximidade com Sampaio, responsável por sua transferência para Salvador. Manuel Lopes Rodrigues era colega de magistério na Escola de Belas Artes da Bahia (EBA) e o comandante Frederico Villar, interessado pelos “tipos negros”, comprou dele a obra “Negra Paulista” no mesmo ano. A sociabilidade onde transitava favorecia, sem dúvida, a escolha de seu nome.

De Chirico modelou a obra no ateliê da EBA, em novembro de 1913; recebeu a visita do então governador, J. J. Seabra, que, em companhia de jornalistas, visitou o escultor e a maquete da obra para conferir o andamento dos trabalhos; “[...] depois de palavras elogiosas ao artista, o governador indicou-lhe espantado a ausência do *pince-nez* [óculos sem hastes] que o Barão trazia sempre junto ao colete. Dentro de poucos dias seguira a maquete para Nápoles”²²⁴, afirmou *A Tarde*. Durante a visita o governador colocou-se como alguém próximo ao barão do Rio Branco, lembrou o objeto característico do diplomata; a comissão preferiu não agregar tal peça à composição. A visita, contudo, denota um círculo social comum entre os poderes municipal e estadual, a imprensa e a associação comercial.

²²⁴ Maquete da estátua de Rio Branco. **A Tarde**, Salvador, 17 nov. 1913, p. 1.



Figura 2.3 Monumento “Barão do Rio Branco” (1919), de Pasquale De Chirico.
Fonte: Elaborada pela autora.

Para a Associação dos Empregados do Comércio da Bahia, responsável pela construção, a obra deveria exaltar somente diplomacia política, em oposição ao uso da violência, como no episódio do bombardeio da cidade. Já para os seabristas (apoiadores de Seabra) se tratava de uma homenagem à participação do diplomata no processo abolicionista²²⁵. A imagem do barão foi oportunamente utilizada por Ernesto Simões, proprietário de *A Tarde*, para criticar o então governador Seabra:

A Bahia está cheia de moleques que aqui servem de beleguins do sr. Seabra desde as épocas memoráveis do bombardeio com seus adeptos. Mandam e desmandam na cidade. Mas o barão do Rio Branco, um homem que não existe senão no reduto sagrado da pátria! Nunca deu um tiro, nunca desperdiçou um crânio de um compatriota com a bala de um revolver, nunca bombardeou uma cidade!²²⁶

Em seu projeto, depois transformado em monumento público, De Chirico destacou a contribuição do barão, no processo de consolidação das fronteiras geográficas, em alegorias na base da obra, representando o Amapá, o Acre, Lagoa e Missões (Figura 2.4). As fronteiras territoriais, definidas pelos geógrafos, participaram dos discursos de consolidação identitária, implicando, por seu turno, representações do território e do “tipo” nacional. Não por acaso, o engenheiro e geógrafo Theodoro Sampaio esteve à frente do comitê construtivo desse monumento²²⁷. Uma alegoria da Paz (Figura 2.5) foi colocada na face frontal do conjunto para reforçar a diplomacia política.

²²⁵ Como presidente do Conselho de Ministros, no período de 1871-75, quando, sucessivas reuniões foram realizadas para tratar do fim da escravidão. Os políticos Luiz Vianna e Antonio Ferrão Moniz, ex-governadores, foram aliados de Seabra. Outros romperam relações com o episódio do bombardeio: Ernesto Simões, Octavio Mangabeira e Góes Calmon.

²²⁶ J. J. Seabra. *A Tarde*, Salvador, 17 nov. 1913. p. 1.

²²⁷ Sobre geografia, Theodoro Sampaio publicou: **O tupi na geografia nacional** (1901); **O rio São Francisco e a Chapada Diamantina** (1906); **Atlas dos Estados Unidos do Brasil** (1908); e **Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil** (1922).



Figura 2.4 Alto-relevo da base, detalhe lateral do monumento “Barão do Rio Branco”.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 2.5 Alto-relevo da base do monumento “Barão do Rio Branco”.
Ao centro a “Alegoria da Paz”, segurando um ramo de oliveira.

Fonte: Elaborada pela autora.

Há tensões na construção do panteão cívico de Salvador, pulverizadas nos jornais da época. No caso desse monumento, a construção, imersa em um complexo jogo político, colocava o governador, J. J. Seabra, em uma situação de desconforto devido à crítica dos opositores ao seu governo. Assim, os jornais *A Bahia*, *Diário da Tarde* e *A Tarde* aproveitaram a figura do estadista para exaltar a diplomacia na política. Para esses periódicos, a figura do barão do Rio Branco devia ser elogiada sempre como exemplo de “moral da boa política”²²⁸. Já os jornais seabristas *Diário da Bahia*, *Jornal de Notícias* e *Jornal Moderno* preferiram a face abolicionista do homenageado. Este, contudo, foi assinalado em algum momento por todos os jornais, inclusive na inauguração, em 13 de maio de 1919, como símbolo da abolição. Atualmente, a descrição formal do conjunto escultórico, elaborado pela Fundação Gregório de Matos²²⁹, responsável pela salvaguarda da obra, apresenta somente a versão geopolítica, como concebeu Pasquale De Chirico.

Os homens das letras, preocupados em construir um panteão cívico a céu aberto, escolheram o recém-construído largo de São Pedro (Figura 2.6), na região central de Salvador, para colocar o monumento. Era uma área de intensa circulação, onde funcionava um importante ramal do bonde. Isso possibilitava grande visibilidade à obra. *A Tarde* sintetizou a inauguração da estátua ao Barão do Rio Branco como resultado de uma demanda nacionalista:

As festas cívicas da Bahia – o Brasil comemora hoje o 31º aniversário da abolição dos escravos. É a 2ª conquista de soberania popular, da nossa nacionalidade, completando a obra de independência política. A Bahia comemora, hoje, esta data magna com um pleito solene, o bronze da imortalidade, erguido na Av. 7, à memória do integrador do território, do 2º Rio Branco. O 1º, o Visconde, foi o preclaro e misericordioso redentor do berço nas senzalas. O 2º continuou-lhe a ação civilizadora²³⁰.

²²⁸ Inauguração da estátua do barão do Rio Branco. **A Bahia**, Salvador, 11 maio 1919, p. 1.

²²⁹ Ver Estátuas, Barão do Rio Branco, Descrição. Disponível em: http://www.culturafgm.salvador.ba.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=51&Itemid=43.

²³⁰ As festas cívicas da Bahia. **A Tarde**, Salvador, 13 maio 1919. p. 1.

Para Sílio Boccanera Jr. a comissão construtiva deveria ter homenageado o Visconde do Rio Branco, “grande estadista baiano e responsável pela Lei Eusébio de Queiroz”. Enquanto o Barão do Rio Branco pouco colaborou com a questão abolicionista e, pior, nunca esteve na Bahia. Completa sua crítica:

Rio Branco, embora justificável, não deixa sua ereção de preterir, a nosso juízo, o direito que, por justiça, deveria caber, *in primo loco*, ao egrégio Visconde, primeiro pelos serviços humanitários, depois por ser da Bahia um de seus maiores filhos. Para perpetuar-lhe o nome basta citar a data 28.09.1871 “ninguém mais nascerá escravo”. Barão fez obra de civismo, enquanto o Visconde de humanidade. Convém, ainda, notificar que não nasceu na Bahia o Barão, com isso, não poderia ser mais equivocada tal homenagem²³¹.

O trecho citado acima²³², escrito em 1928, valoriza a participação do negro na formação nacional. O autor escreve no “calor da hora”, demonstrando a tensão nos discursos em torno do objeto artístico.

²³¹ Sílio Boccanera Jr. **Bahia epigraphica e iconográfica**: resenha histórica. Salvador: [s.n], 1928, p. 219.

²³² Sílio Boccanera Jr. escreveu sobre: arte, teatro, bandeiras e brasões, patrimônio cultural baiano, cinema e Castro Alves.



Figura 2.6 Cartão postal do monumento “Barão do Rio Branco” em espaço central da recém-construída avenida Sete de Setembro, como símbolo de modernização e salubridade (sem data).

Fonte: Acervo do Museu Tempostal.

2.1.2 Castro Alves (1923)

Com a inauguração do monumento em memória do poeta dos escravos, Castro Alves (Figura 2.7), na praça de mesmo nome, na região central de Salvador, enfim, a Bahia saldava sua “dívida sagrada”, com anunciaram os periódicos em julho de 1923. Coube ao Grêmio Literário da Bahia²³³ a iniciativa da homenagem. A agremiação literária era composta por membros da elite intelectual baiana que transitavam,

²³³ Grêmio Literário, associação fundada em 20 de maio de 1860, com o intuito de desenvolver atividades literárias na Bahia, teve Castro Alves como um dos principais membros. Até a década de 1920 funcionou como uma importante instituição das letras. Ver Grêmio Literário. **Diário de Notícias**, Salvador, 20 jun. 1906, p. 1; Bruno L. Rosario. *A Academia de Letras da Bahia e seus presidentes: dedicação à cultura*. Disponível em: <http://www.academiadeletrasdabahia.org.br/Artigos/Ex-presidentes.pdf>.

principalmente, na Famed e no IGHB. A comissão responsável pela elaboração da obra, ligada ao Grêmio Literário da Bahia, foi composta pelos médicos Braz do Amaral, Anísio Circundantes, Francisco Torquato Bahia, Frederico Lisboa e pelos literatos Sílio Boccanera Jr. e Xavier Marques.

O primeiro projeto para a construção do monumento a Castro Alves data de 1902. Era de autoria do professor de escultura na EBA Gabriel Sentis, reconhecido em âmbito local. Sobre a maquete elaborada por esse escultor, o literato Pedro Silva, agremiado do IGHB, comentou:

Escultor francês e professor da antiga Academia de Belas Artes da Bahia, Joseph Gabriel Sentis, que chegou a moldar no gesso uma estátua ao monumento, em trabalho de bela concepção artística com uma alegoria representando a África em atitude exclamativa, conforme as poesias de Vozes D'África, esse fragmento pertencia atualmente à irmã do poeta²³⁴.

Naquele momento, a escassez de verbas impediu a comissão pró-monumento em saldar tal “dívida de gratidão” com Castro Alves por elevar o nome da Bahia, “terra de estadistas e literatos”, segundo o *Diário da Bahia*²³⁵. Esse sentimento de gratidão, comentado largamente nos jornais e nas obras intelectuais²³⁶, dizia respeito à divulgação das “letras baianas” por meio dos poemas de Castro Alves, circunscrito como um representante intelectual baiano.

²³⁴ Pedro C. Silva. Bahia e seus monumentos. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 59, 1933, p. 231, nota 25.

²³⁵ Bahia ingrata, ainda não se saldou a dívida com Castro Alves. **Diário da Bahia**, Salvador, 22 mar. 1903, p. 1.

²³⁶ Alguns intelectuais baianos escreveram sobre a vida de Castro Alves nas primeiras décadas do século XX. Ver Sílio Boccanera Jr. **Castro Alves na vida e na morte**. Salvador: Grêmio Literário, 1910; Pedro Calmon. **Vida e Amores de Castro Alves**. Salvador: [s.n], 1935; Pedro Calmon. **A vida de Castro Alves**. Salvador: [s.n], 1947; Xavier Marques. **A vida de Castro Alves**. Salvador: Beneditina, 1911; Afrânio Peixoto. **Obras completas de Castro Alves**. [S.l]: [s.n], 1921; e Afrânio Peixoto. **Castro Alves: ensaio biográfico**. Salvador: [s.n], 1931.



Figura 2.7 Monumento "Castro Alves", de Pasquale De Chirico.

Fonte: Elaborada pela autora.

Embora a ideia do monumento a Castro Alves tenha surgido em 1872, a realização ocorreu mais de cinquenta anos depois. Portanto, em 1923, durante os festejos do Centenário da Independência da Bahia. Logo que se mudou para Salvador, De Chirico procurou se informar sobre o poeta e pensou em torná-lo escultura. Em 1908, procurou a comissão executiva para saber como estava a empreitada. Soube que o poema “A Cachoeira de Paulo Afonso”²³⁷ deveria auxiliar a elaboração do conjunto, conferindo-lhe imagens alegóricas. Pouco depois, finalizou uma maquete com sua ideia para a obra (Figura 2.8)²³⁸.



Figura 2.8 Primeira maquete elaborada por De Chirico (1913) para o monumento “Castro Alves”.

Fonte: Maysa Laudanna e Emanuel Araujo. **De Valentim a Valentim**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010, p. 109.

²³⁷ O poema “A Cachoeira de Paulo Afonso”, escrito em 1876, presente na obra *Os escravos*, narra o sofrimento da escrava Maria, que decide se matar nas águas da cachoeira Paulo Afonso, na Bahia, um conjunto de quedas do rio São Francisco. O também escravo Lucas tenta dissuadi-la. A trama sublinha os dramas da escravidão e o amor de dois escravos, Lucas e Maria.

²³⁸ Castro Alves. **Jornal de Notícias**, Salvador, 16 jun. 1908, p. 1.

Quando os responsáveis pela construção²³⁹ sinalizaram, novamente, a possibilidade de levar a cabo a homenagem, ele fez nova proposta, em 1919. Com isso, outra maquete foi elaborada pelo escultor. Agora, Castro Alves seria representado de corpo inteiro no alto de uma coluna, com o braço direito estendido e segurando um chapéu de estudante na mão esquerda, como pode ser observado em praça pública. Segundo Sílio Boccanera Jr.: “[...] De Chirico colocou o poeta em posição tribunícia [relembrando a tribuna do Teatro São João], a alegoria do anjo relembra a libertação da raça escravizada, pois segura grilhões rompidos. O gênio representa a erudição dos letrados baianos”²⁴⁰ (Figura 2.9). Aspectos que muito agradaram a comissão responsável.

²³⁹ A comissão construtiva era formada por membros do Grêmio Literário da Bahia. Fizeram parte da comissão os médicos Arlindo Fragoso (tesoureiro), Braz do Amaral e Anísio Circundantes, e os literatos Xavier Marques e Sílio Boccanera Jr.

²⁴⁰ Sílio Boccanera Jr. **Bahia cívica e religiosa**. Salvador: A Nova Graphica, 1926, p. 86.

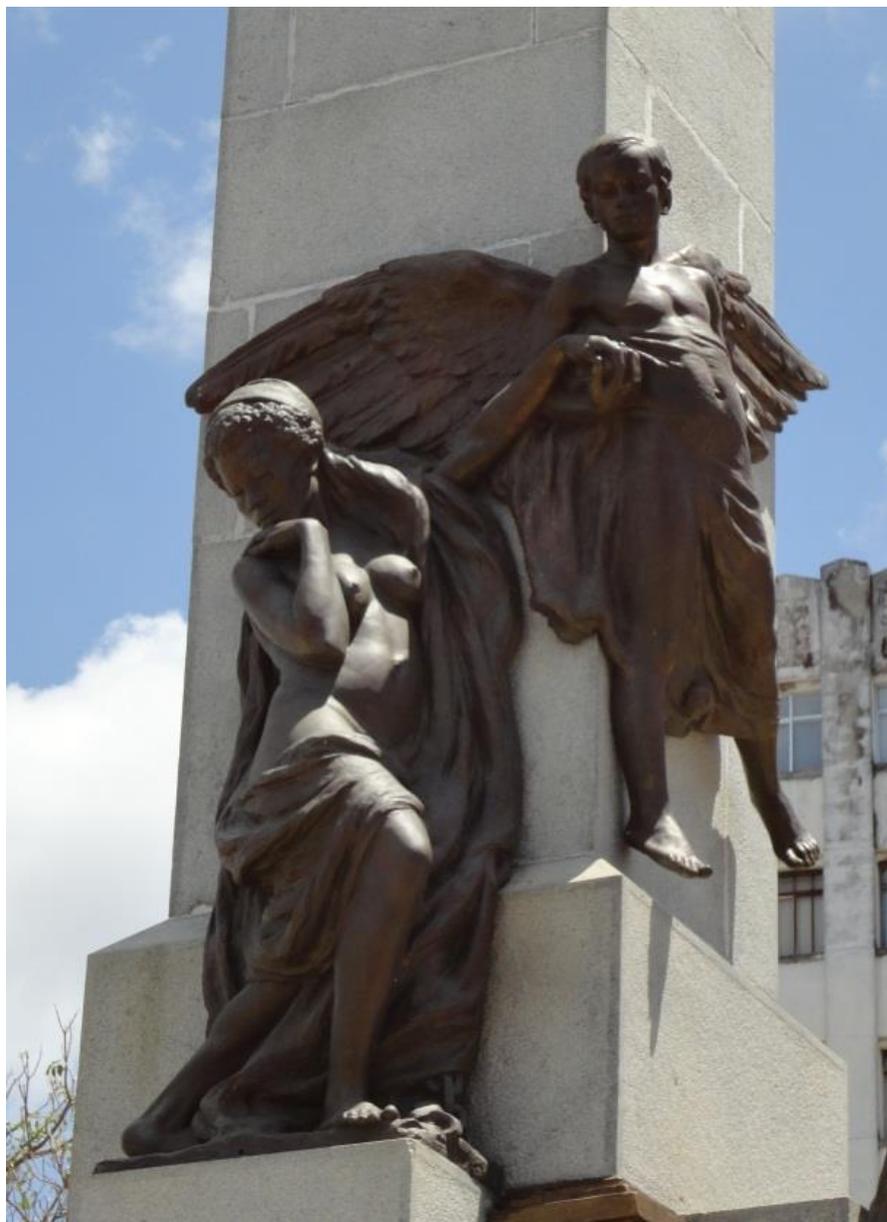


Figura 2.9 O “Anjo da Liberdade” e o “Gênio da Poesia”.

Fonte: Elaborada pela autora.

Na base da coluna, uma estátua do escravo Lucas, em posição ativa, depois que seus grilhões foram rompidos. A seus pés, Maria é representada encolhida e temerosa, em alusão aos traumas do cativoiro²⁴¹ (Figura 2.10). O mar aparece como um

²⁴¹ Castro Alves. **O Tempo**, Salvador, 18 dez. 1919, p. 1.

importante elemento no conjunto escultórico, pois do “além-mar” vieram os escravos nos insalubres navios negreiros. A cidade de Salvador voltada para as águas da Baía de Todos os Santos possuía uma vibrante vida portuária, local de entrada e saída de pessoas e produtos, constituindo um destacado porto brasileiro.



Figura 2.10 Detalhe do conjunto escultórico Castro Alves. Representação dos escravos Lucas e Maria conforme o poema “A Cachoeira de Paulo Afonso”.

Fonte: Elaborada pela autora.

O drama fictício dos escravos Lucas e Maria, personagens do poema “A Cachoeira de Paulo Afonso”, escrito em 1870 por Castro Alves, faz parte do livro *Os escravos*. A obra reuniu composições antiescravistas e foi publicado em 1883. O poema, de teor trágico-romântico, conta que o escravo Lucas procura sua noiva Maria na casa dela e não a encontra. Abusada pelo meio-irmão e filho de seu “Senhor”, ela sai desorientada para velejar nas águas do rio Paulo Afonso e se precipita em um ato de suicídio. A insuportável perda de Maria faz com que Lucas também se atire nas águas da cachoeira²⁴². Desse modo as alegorias deveriam servir como lembrança permanente do regime escravista. Enquanto o poeta representaria a justiça e a fraternidade.

O contrato, assinado em 1919, previa que o escultor se responsabilizaria por todas as etapas construtivas, incluindo taxas alfandegárias e o assentamento na via pública²⁴³. Pasquale De Chirico enviou para Nápoles os moldes das alegorias (Lucas, Maria, o Anjo e o Gênio), enquanto a estátua do poeta seguiu para as oficinas de Ângelo Aureli, um conhecido fundidor de sinos em São Paulo²⁴⁴. Em dezembro de 1922, a estátua foi entregue no porto de Salvador. Com efusivo entusiasmo, *A Tarde* comentou:

É o próprio. Fundida agora no bronze imperecível, já pronta para ser colocada sobre o seu alto pedestal de granito, onde as auras do oceano a beijarão, na praça suspensa de seu nome e em frente ao velho teatro em ruínas, que foi cenário esplendoroso de suas glórias, a figura dominadora não desmerece a ideia que todos evocamos, o perfil que todos imaginamos ter sido o de Castro Alves. A estátua, fundida em São Paulo, ainda está no caixão em que veio nos porões do Jaguaripe, que a recolheu no cais de Santos²⁴⁵.

²⁴² Ver Adriano Rego. O Africano em: A Cachoeira de Paulo Afonso – Castro Alves, um cânone oitocentista. **Revista do IGHB**, Salvador, 2006, p. 39-52.

²⁴³ Heroica Bahia vai saldar dívida com Castro Alves. **Diário da Bahia**, Salvador, 12 jul. 1919, p. 1.

²⁴⁴ A opção pela fundição em Nápoles ainda é obscura, somente novas pesquisas poderão revelar essa preferência por parte do artista, que justificava ser o melhor preço com qualidade superior em relação às fundições brasileiras, embora tenha levado por diversas vezes seus trabalhos a fundições paulistas.

²⁴⁵ Como quem fala às turbas. **A Tarde**, Salvador, 21 dez. 1922, p. 1.

O jornal descreveu, ainda, a ação do “vulto”:

O escultor Pasquale De Chirico foi feliz na sua concepção: representou o vate na atitude de quem fala às turbas, espalhando sobre ela a semente dos seus ideais humanitários, insuflando-lhes as suas aspirações de justiça, transfigurando-as ao influxo de suas estrofes – cabeça descoberta, fronte erguida, olhar perdido no infinito, que era seu ambiente de sonhador, chapéu mole de estudante e boêmio à mão esquerda, braço direito estendido como a acenar para Deus. Fez sua concepção conforme um poema escolhido pelos membros da comissão²⁴⁶.

Para abrigar o conjunto escultórico, a prefeitura remodelou a praça, em 1921. Filinto Santoro²⁴⁷, arquiteto italiano responsável por essa intervenção urbana, retirou a fonte com a pequena estátua de Cristóvão Colombo²⁴⁸ (Figura 2.11) e reservou o centro do espaço para a estátua do poeta em frente ao teatro São João²⁴⁹. Local em que ele tantas vezes declamara seus poemas. Como se ele, em bronze, eternamente declamasse na praça que mais de uma vez ocupou.

²⁴⁶ Idem, *ibidem*.

²⁴⁷ Ofereceu seu trabalho como cortesia à prefeitura para a remodelação da praça. Ver Praça Castro Alves. **O Imparcial**, Salvador, 11 nov. 1921, p. 1.

²⁴⁸ Em 1914, **A Tarde** questionou se a figura em cima do chafariz era Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio ou Pedro Alvares Cabral. Após consultar Theodoro Sampaio, descobriu se tratar de Cristóvão Colombo. Fonte: Os monumentos anônimos. **A Tarde**, Salvador, 19 maio 1914, p. 1.

²⁴⁹ Um mês antes da inauguração, o teatro São João sofreu um incêndio que destruiu completamente a edificação. A estátua, após a liberação na Alfândega, ficou depositada em um dos cômodos da construção, escapando de ser danificada ou mesmo destruída por ação dos bombeiros. Fonte: Era uma relíquia da Bahia histórica. **O Democrata**, Salvador, 7 jun. 1923, p. 2.

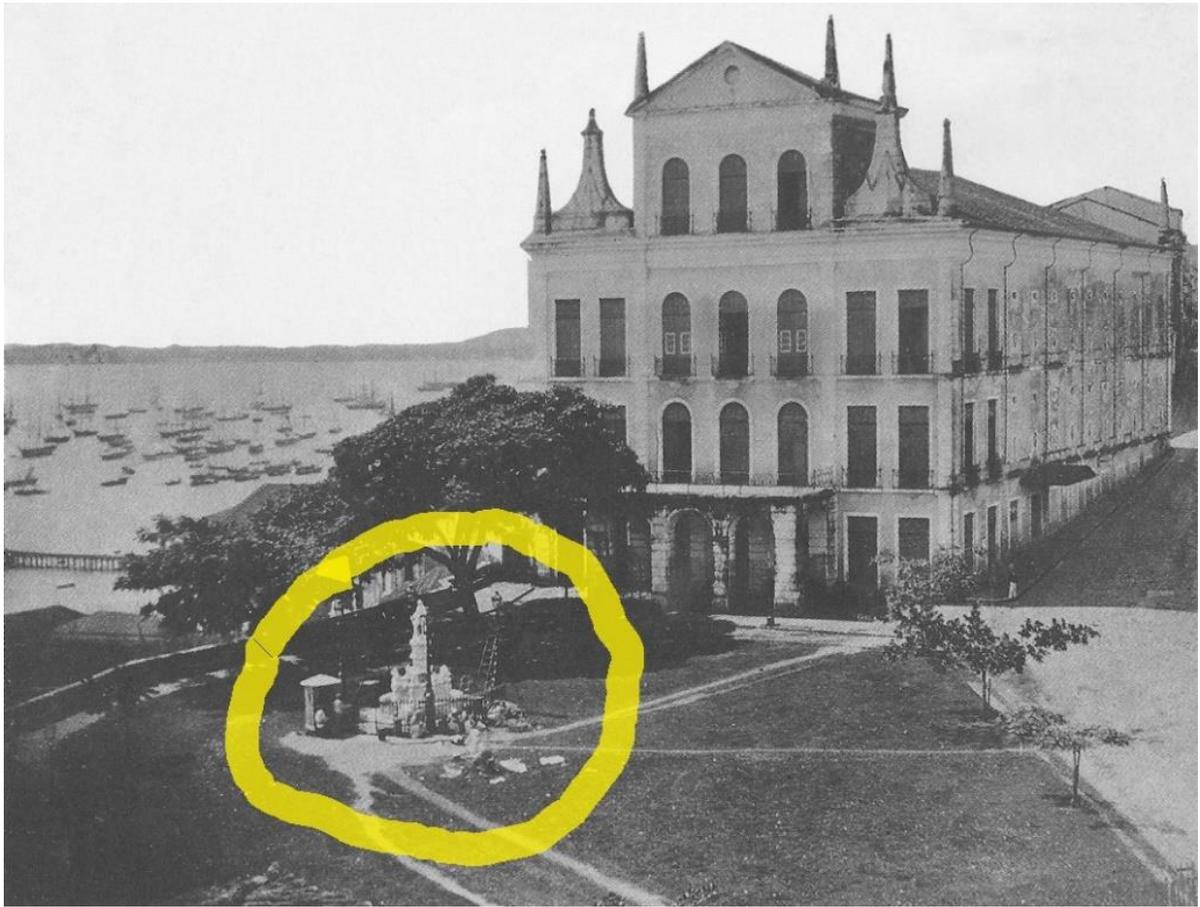


Figura 2.11 Teatro São João e largo do Teatro (futura praça Castro Alves). No plano inferior, a fonte com a imagem de Cristóvão Colombo.

Fonte: <http://www.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2012/07/31>.

E, em 6 de julho de 1923, o monumento a Castro Alves foi inaugurado (Figura 2.12). A solenidade fez parte da programação oficial do Centenário da Independência da Bahia, comentado anteriormente. Um pequeno coreto foi montado para receber as autoridades civis, militares, religiosas e familiares do homenageado (Figura 2.13). A comissão pró-monumento foi representada pelos médicos Anísio Carvalho e Braz do Amaral.

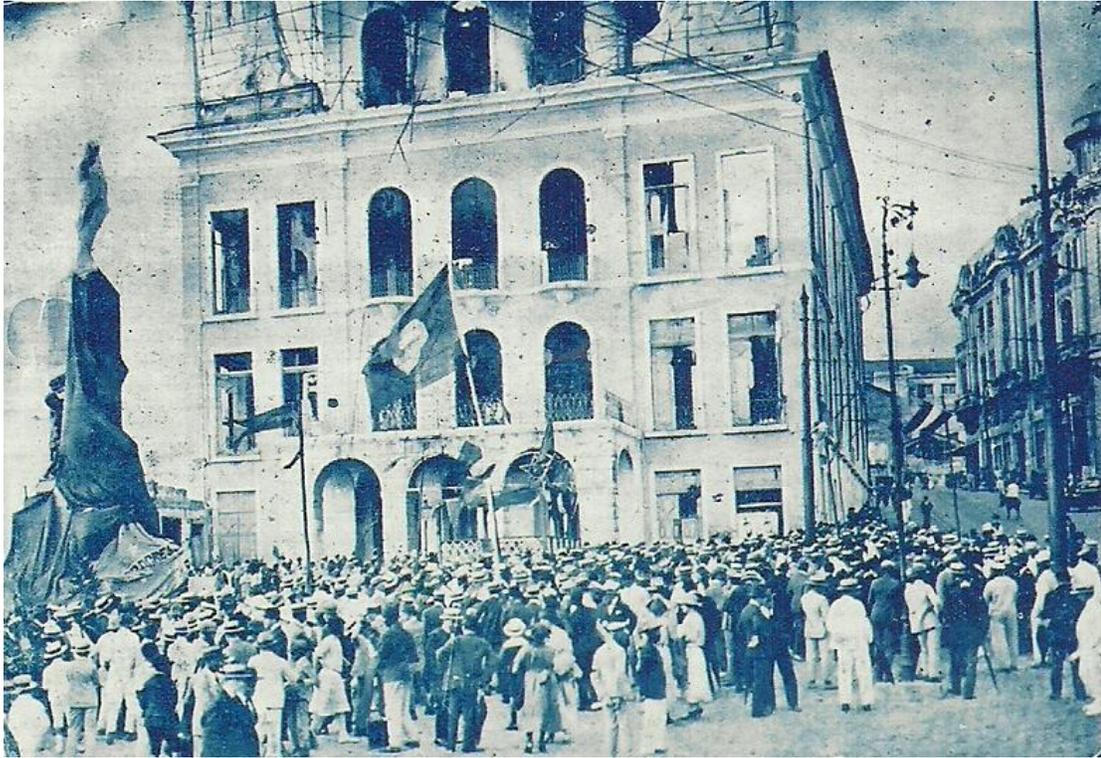


Figura 2.12 Inauguração do monumento a Castro Alves, em 6 de julho de 1923. Ao fundo, as ruínas do teatro São João, incendiado um mês antes.

Fonte: <http://www.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2012/07/31>.

O conjunto escultórico foi enrolado com a bandeira do Brasil. Coube ao governador J. J. Seabra desfraldar a obra. Ele declamou “O Livro e a América”²⁵⁰, escrito por Castro Alves em 1870. Nesse poema, a América é apresentada em marcha civilizatória. O “Novo Mundo”, iniciado com Colombo, estaria em processo evolutivo. Nesse percurso, somente as letras, por meio dos livros e da educação escolar, possibilitaria atingir as altas instâncias intelectuais e morais. As letras, principalmente, como alimento da alma e do pensamento, como fez o poeta. Em outras palavras, se antes a estátua de Cristóvão Colombo, no alto do chafariz, “oferecia” água, agora, a

²⁵⁰ A poesia “O Livro e a América”, de Castro Alves, faz parte da obra *Espumas flutuantes* (1870). Esse poema foi dedicado ao Grêmio Literário da Bahia, agremiação responsável por concentrar os esforços na construção da estátua a Castro Alves.

estátua de Castro Alves “declama” poemas e exalta o conhecimento. E reforça uma suposta “tradição” local em fornecer ao país “homens letrados”.

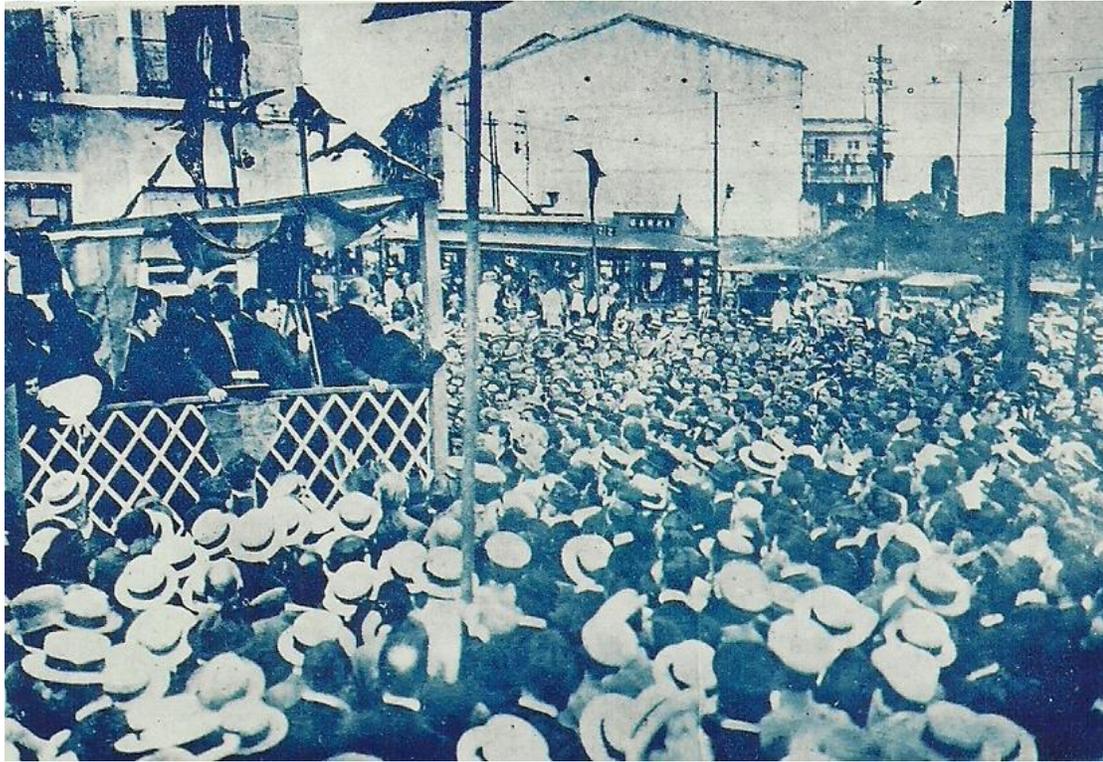


Figura 2.13 Inauguração do monumento ao poeta Castro Alves, em 6 de julho de 1923.

Fonte: <http://www.ibahia.com>.

Em 1926, quando realizou um levantamento dos bens artísticos de Salvador, Sílio Boccanera Jr. procurou o escultor para coletar informações sobre o monumento. De Chirico comentou:

A estátua de Castro Alves atendeu, antes de tudo e qualquer interesse material à circunstância de se tratar de uma *Glória Nacional* [sic]; sinto-me altamente recompensado em ligar o seu nome à obra de *Arte* [sic] que vai levar as

gerações futuras, na perpetuidade da pedra e do bronze, o vulto homérico do maior poeta épico que apareceu no Brasil²⁵¹.

O comentário mostra sintonia com o ideário desses intelectuais da Famed, do IGHB, do Grêmio Literário e do governo municipal e estadual, ao exaltar a Bahia e os baianos na formação da nação. Segue o mesmo vocabulário e adjetivos conciliatórios, a mesma atribuição a Castro Alves como “o maior poeta épico que apareceu no Brasil”²⁵². Pedro Calmon, Xavier Marques, Sílio Boccanera Jr., Edson Carneiro, Afrânio Peixoto e Braz do Amaral escreveram biografias de Castro Alves, vislumbrando nele o “maior poeta” do Brasil. A construção da estátua concorria, assim, para a exaltação da Bahia no cenário nacional e evidenciava o sentido de liberdade conquistada com a abolição por meio dessa oratória poética e liberal.

2.2 Monumentos como parte da história política de Salvador e do Brasil

Na década de 1930, a construção dos monumentos escultóricos em Salvador esteve mais próxima da história política e religiosa. Os “vultos” homenageados participaram nos conformes da história oficial, de eventos singulares para o progresso do Brasil, e Salvador foi seu palco. Os monumentos “Visconde de Cayrú” e “8º Conde dos Arcos” foram construídos para celebrar o episódio da abertura dos portos brasileiros, ocorrido em 1808, em Salvador. A Associação Comercial da Bahia, responsável pelos monumentos e interessada nas melhorias portuárias, escolheu uma data nacional, dando-lhe formas, intensões e um recorte local, porém, com alta capacidade de repercussão nacional. Ela celebra o melhoramento urbano e “planta os vultos” ligados ao comércio, mas que fazem a história nacional.

²⁵¹ Sílio Boccanera Jr. **Bahia cívica e religiosa...**, 1926, p. 84.

²⁵² É notória em sua época a relação de rivalidade entre o poeta sergipano Tobias Barreto e Castro Alves.

2.2.1 8º Conde dos Arcos

A Associação Comercial da Bahia²⁵³, visando a celebrar o centenário da abertura dos portos, em 1908, encomendou a construção de dois monumentos públicos. Um para o 8º Conde dos Arcos²⁵⁴ e outro dedicado ao visconde de Cayrú²⁵⁵. Ambos foram inaugurados em 1932. O local escolhido para abrigar as obras foi a região portuária, na Cidade Baixa, mais especificamente no bairro do Comércio, região de intensa atividade comercial. O porto de Salvador sofreu uma considerável melhoria no início do século XX, devido à necessidade de ampliação do espaço, sendo aterrada e o alargada em área física. Foi, ainda, uma medida sanitária a fim de conter a entrada de doenças e melhorar o saneamento da região. Essa remodelação do porto de Salvador insere-se na chave do “projeto civilizatório” mais amplo da sociedade, das ações de requalificação do espaço urbano para que os turistas e negociantes que chegassem ao porto soteropolitano não se escandalizassem com trabalhadores mercadejando em condições insalubres, notadamente negros e mulatos. Esses sujeitos foram estrategicamente afastados da área oficial do porto (região da Alfândega) (Figura 2.14). Segundo Maria Helena Flexor, o auge dessas ideias ocorreu justamente com J. J. Seabra procurando mudar a imagem da cidade. Amparado no discurso ideológico do

²⁵³ A Associação Comercial da Bahia foi fundada por D. Marcos de Noronha e Brito, o 8º Conde dos Arcos, em 15 de julho de 1811. Espaço para reuniões dos comerciantes e realização de negócios. Funcionou durante o século XIX até meados do século XX como uma das mais importantes instituições econômicas de Salvador. Funcionou como “bolsa de valores” nos oitocentos. Notamos a participação dessa instituição financeira em três monumentos escultóricos importantes da cidade: “Coluna Riachuelo” (1874), “8º Conde dos Arcos” e “Visconde de Cayrú”, sublinhando sua participação no desenvolvimento da Cidade Baixa e de sua região portuária. Ver Associação Comercial da Bahia. Disponível em: <http://www.acbahia.com.br/textos>.

²⁵⁴ Marcos de Noronha e Britto (1771-1828), administrador português e último vice-rei do Brasil no período de 1806 a 1808. Depois, assumiu o cargo de governador-geral da Província da Bahia. Em Salvador, empreendeu melhoramentos na região portuária próxima à Alfândega e aos principais trapiches. Ver Franklin Olivera Jr. **Canal Conde dos Arcos: uma obra visionária no período joanino**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2008.

²⁵⁵ José da Silva Lisboa (1756-1835), foi um economista, jurista e administrador brasileiro. Consagrado na história como o auxiliar de D. João VI na questão da Abertura dos Portos, em 1808. Participou como deputado da Primeira Assembleia Nacional Constituinte do Brasil, de 1823. Ver Tereza Kirschner. **José da Silva Lisboa: itinerários de um Ilustrado luso-brasileiro**. Belo Horizonte: Alameda, 2009.

higienismo, alvo de tantas teses da Famed²⁵⁶, a “porta de entrada” dos visitantes foi drasticamente modificada.

As obras escultóricas do 8º Conde dos Arcos e Visconde de Cayrú corroboram a iniciativa de intervenção na região do porto. Eram dois modelos de civilidade marcando o espaço público – o visconde e o conde –, como diziam os jornais da época. Nas duas empreitadas atuaram: o Intendente Municipal, o Governador, a Associação Comercial da Bahia e intelectuais, como Theodoro Sampaio, Braz do Amaral e seus grupos.



Figura 2.14 Cartão postal do cais do atracadouro de Salvador em 1900.

Fonte: Marisa Vianna. **Vou pra Bahia: Salvador em cartões postais**. Salvador: Secretaria de Cultura da Bahia, 2004, p. 33.

A construção da estátua à memória do 8º Conde dos Arcos teve, em 1911, o lançamento de sua pedra fundamental, pelo então presidente da República Hermes da

²⁵⁶ Maria H. Flexor. J. J. Seabra e a reforma urbana de Salvador. Disponível em: <http://www.naya.org.ar/congresos/contenido/49CAI/Flexor.htm>.

Fonseca. Pasquale De Chirico fez a primeira proposta para a construção da obra em 1919. Depois, uma comissão, presidida por Theodoro Sampaio, deu o parecer à sua proposta. O projeto não foi posto em execução. Decorridos 12 anos, uma nova comissão, agora composta por professores da EBA e com o sempre presente Theodoro Sampaio, deu parecer favorável à nova maquete feita pelo mesmo escultor²⁵⁷.

Pasquale De Chirico modelou a estátua e as alegorias em seu ateliê, em Salvador. Enviou, depois do pagamento inicial, os moldes para fundição em São Paulo, em 1928²⁵⁸. O *Diário de Notícias* exaltou a qualidade obtida pela fundição paulista na execução do objeto:

[...] merece elogios, até porque foi executado no país, o que demonstra que não precisamos mais importar da Europa obras de arte, sem dúvida, a obra vai enriquecer nosso patrimônio e embelezar a cidade. O Brasil já pode bradar sua autossuficiência em fundição de arte²⁵⁹.

O 8º Conde dos Arcos foi representado com farda militar e posição pedestre (Figura 2.15). Na base da obra, duas estátuas complementam o conjunto: Hermes (Figura 2.16) e Clio (Figura 2.17). O escultor representou Hermes segurando seu característico caduceu (Figura 2.18, A), como símbolo das relações comerciais. Uma cornucópia exalta a abundância agrícola (Figura 2.18, B). A musa da história, Clio, foi representada com seu pergaminho para valorizar o passado e simboliza as relações políticas²⁶⁰ (Figura 2.19 A). Em seus pés, símbolos da metalurgia, representando a indústria (Figura 19 B). O monumento escultórico foi colocado em praça pública. Porém, atualmente, encontra-se em área anexa à Associação Comercial da Bahia, cercada por um gradil.

²⁵⁷ Não encontramos informações detalhadas das propostas, nem podemos afirmar a participação de outros escultores; as informações aqui arroladas foram recuperadas dos jornais da época e de artigos publicados pela **Revista do IGHB**.

²⁵⁸ Saldando uma dívida de gratidão. **Diário de Notícias**, Salvador, 29 jan. 1928, p. 1.

²⁵⁹ Será uma grande solenidade. **Diário de Notícias**, Salvador, 23 jan. 1932, p. 1.

²⁶⁰ O monumento ao Oitavo Conde dos Arcos. **O Democrata**, Salvador, 5 dez. 1931, p. 1.



Figura 2.15 8º Conde dos Arcos, de Pasquale De Chirico.

Área externa da Associação Comercial da Bahia.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 2.16 “Hermes” na base do monumento ao 8º Conde dos Arcos.
Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 2.17 “Clio” representa a memória e a tradição da sociedade soteropolitana.
Fonte: Elaborada pela autora.

A



B



Figura 2.18 Detalhe do tronco de Hermes com seu caduceu e detalhe dos membros inferiores, com a asa característica e pé esquerdo sob uma cornucópia com: trigo, uva, milho e caju, símbolo de abundância agrícola.

Fonte: Elaborada pela autora.

A



B

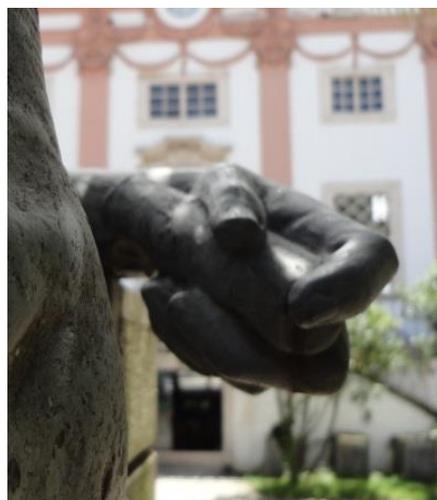


Figura 2.19 Detalhe dos membros inferiores de “Clio”, representando a manufatura e a agricultura, com frutos de cacau sob o pé direito, e detalhe do pergaminho característico de “Clio”.

Fonte: Elaborada pela autora.

2.2.2 Visconde de Cayrú

A construção do monumento ao Visconde começou como projeto da Câmara dos Deputados, Projeto n. 71, de 1923²⁶¹. Previa a construção de um monumento em memória ao Visconde de Cayrú, em praça com ampla circulação e devidamente remodelada para esse fim. Após aprovada a lei, a prefeitura escolheu a praça da Alfândega para abrigar o conjunto escultórico. Novamente, a diretoria da Associação Comercial da Bahia assumiu a comissão organizadora, como um esforço para celebrar a abertura dos portos e demarcar sua presença na Cidade Baixa de Salvador.

Para o IGHB, a iniciativa saldava uma dívida pelos esforços pessoais de José da Silva Lisboa para convencer D. João VI a realizar a abertura dos portos, em 1808. Para seus membros, foi uma medida que desencadeou a independência do Brasil. Relembramos que a dimensão da “dívida sagrada” explica a razão do culto dessa imagem e a lembrança do passado no presente. Segundo Paulo Knauss, nesse tipo de ação: “[...] explicita-se um certo uso do passado que afirma o caráter cívico da história e da arte, definindo a escultura monumental como imagem do civismo”²⁶². Seja como “dívida sagrada” ou como “índice de civismo”, o monumento seria um dos maiores conjuntos da cidade, reiterando um gesto inaugural (abertura dos portos) ali realizado que resultaria na emancipação econômica e independência do país.

Circunscrita a história oficial do Brasil, a ação construtiva do monumento que sintetiza a abertura dos portos lançou mão de um concurso público, um dos poucos realizados para o mesmo fim. A presidência do comitê pró-monumento ficou a cargo do governador J. J. Seabra²⁶³.

²⁶¹ O nome do parlamentar autor do projeto não foi localizado. O historiador Sílio Boccanera Jr. apresenta uma cópia do projeto em **Bahia Cívica e Religiosa**. Salvador: A Nova Graphica, 1926, p. 142.

²⁶² Paulo Knauss. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>.

²⁶³ Uma comissão encarregada de levar a efeito a iniciativa, composta por capitalistas, professores e homens das letras, sob a presidência do governador do Estado J. J. Seabra, movimentou-se animada pela ação. A concorrência para a construção será aberta no Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia por quatro meses oferecendo três prêmios. Ver Monumento a Visconde de Cayrú. **Diário de Notícias**, Salvador, 17 jun. 1924, p. 1.

Mais uma vez a comissão escolheu o projeto de De Chirico. Os jornais *A Tarde* e *Diário da Bahia* entrevistaram o escultor, que informou detalhes sobre sua concepção para o conjunto escultórico (Figura 2.20). Os dois jornais não deram a mesma atenção aos demais participantes do concurso²⁶⁴. O *Diário da Bahia* exaltou, ainda, o empenho do escultor em fundir a obra na Itália, visando à melhor qualidade artística.

A obra a Cayrú foi fundida em Nápoles, na Fundação Chiruzzi²⁶⁵, chegando ao Brasil em setembro de 1931, no navio “Norge”²⁶⁶. O contrato previa que as despesas alfandegárias, de docas, carreto e montagem ficariam a cargo do escultor, “[...] cabendo ao governo apenas promover a isenção de direitos federais de acordo com legislação em vigor”²⁶⁷. Tal isenção fiscal justifica-se pela natureza pública à qual se destinava a obra, uma vez que fora fruto de concorrência pública. Em junho de 1932, o jornal *A Tarde* noticiou a montagem da obra no espaço público:

Está sendo montada a estátua do Cayrú após tantos anos de encomenda ao escultor Pasquale De Chirico, depois de intensos esforços das classes conservadoras e com as verbas distribuídas. Levantado agora o monumento exatamente no eixo do local onde existia a Antiga Alfândega, na Cidade-Baixa, por onde teve início o intercâmbio comercial brasileiro²⁶⁸.

A Figura 2.21 exibe sua inauguração, que coloca um marco artístico para ocupar a “civilizada” praça da Alfândega, então remodelada para exaltar a presença do objeto artístico. A praça estava localizada ao lado do antigo Mercado Modelo²⁶⁹. Na “porta de entrada” da cidade, por via marítima, e local de grande circulação de pequenos navios e

²⁶⁴ Ver Saldando uma dívida de gratidão. **A Tarde**, Salvador, 15 jul.1924, p. 1; Patriarca da emancipação econômica. **Diário da Bahia**, Salvador, 17 jul. 1924, p. 1.

²⁶⁵ Nota fiscal do monumento Visconde de Cayrú. 16 set. 1931. Salvador: Arquivo Público da Bahia. Setor Republicano, Fundo SAIC, Caixa n. 2.330, Doc. 97.

²⁶⁶ Correspondência recebida. 24 set. 1931. Salvador: Arquivo Público da Bahia. Setor Republicano, Fundo SAIC, Caixa n. 2.330, Doc. 128.

²⁶⁷ Contrato para a construção do monumento ao Visconde de Cayrú. 16 nov.1925. Salvador: Arquivo Público da Bahia. Setor Republicano, Fundo SAIC, Caixa n. 2.330, Doc. 129.

²⁶⁸ Monumento a Visconde de Cayrú. **A Tarde**, Salvador, 18 jun. 1932, p. 2.

²⁶⁹ É importante que não se confunda o prédio da Alfândega que, nesse momento, ficava no atual edifício do Mercado Modelo e este ficava em prédio vizinho, onde hoje se localiza o monumento de Mario Cravo, chamado “Fonte da Rampa do Mercado” (1970).

trabalhadores, ganhando, dessa maneira, uma grande visibilidade no período entre sujeitos urbanos diferentes.



Figura 2.20 Fotografia que acompanhou a maquete vencedora do concurso do monumento ao visconde de Cayrú, em 1924.

Fonte: Arquivo Público do Estado da Bahia. Setor de Imagens, Imagem n. 2.253, Pasta 8.



Figura 2.21 Inauguração do monumento a Visconde de Caurú, em 28 de novembro de 1932.
Fonte: Arquivo Público da Bahia. Setor de Imagens, Imagem n. 1.589, Pasta 8.



Figura 2.22 Cartão-postal da praça Visconde de Caurú e Alfândega, década de 1940.
Fonte: Acervo do Museu Tempostal.

A praça da alfandega recebeu nome do Visconde após a instalação da escultura. Foram plantadas árvores no entorno do monumento para criar uma espécie de barreira e formaram um jardim a marcar sua importância ao posicioná-lo em sua centralidade, como se “reinasse” por essas bandas (Figura 2.22). A renovada praça Cayrú, idealizada como símbolo de civilidade, contrastava com o vaivém do mercado com seus pescadores, descarregadores, vendedores, negociante e quituteiras. Cabe, contudo, marcar a forte presença das classes populares, com diferenças sociais e étnicas, nessa área urbana, tal qual retrataram os fotógrafos Voltaire Fraga, Thomas McAvoy e Pierre Verger nas décadas de 1930 e 1940, nas figuras 2.23 a 2.25 e em trabalhos posteriores.



Figura 2.23 Rampa do Mercado Modelo, final da década de 1930, de Voltaire Fraga.
Fonte: Arquivo da Fundação Gregório de Matos.



Figura 2.24 Cais da rampa do Mercado Modelo, em 1943.

Fonte: <http://www.correio24horas.com.br/agenda-cultural/detalhes/detalhes-4/artigo/fotos-arquivo-da-revista-life-revela-imagens-antigas-de-salvador/>.



Figura 2.25 Rampa do Mercado Modelo, anos 1950.

Fonte: Fundação Piere Verger. Acervo de fotografias.

A inauguração do monumento ao Visconde de Cayrú evidencia a fratura social na cidade. Sendo iniciativa da elite letrada, a solenidade contou com a adesão de seus pares. O governador esteve presente, em companhia do intendente municipal e secretários, o bispo Primaz do Brasil, as senhoras da sociedade, os estudantes e normalistas. Após os discursos oficiais o escultor foi salgado pelos presentes²⁷⁰.

A ritualística inaugural revela as intenções do monumento. Isto é, marcar a atuação da Bahia no episódio da Abertura dos Portos e dotar a região do porto e seu entorno de um emblema de “civilidade” em meio ao movimento desordenado dos trabalhadores que circulavam pela região. A praça Cayrú com seu monumento transformou-se no oposto da rampa do Mercado, ao lado, e norteadada pela vida portuária e a luta pela sobrevivência diária, aspectos absorvidos em *Mar morto* (1936), por Jorge Amado, que apresentou ao público leitor o trabalho, as rodas de capoeira, o samba e as crenças²⁷¹. Já no conjunto escultórico ao Visconde de Cayrú preferiu-se ressaltar a ascendência portuguesa e o trabalho agrícola, conforme as alegorias do conjunto escultórico.

Dois grupos alegóricos compõem a base do monumento. De um lado, figuras e elementos representativos do trabalho agrícola e metalúrgico (Figura 2.26 a 2.28). No sentido oposto, as letras, as artes, a justiça e a história (Figura 2.29 a 2.31).

²⁷⁰ Homenagem da Bahia: a memória de um grande estadista do Império. **Diário da Bahia**, Salvador, 29 nov. 1932, p. 1.

²⁷¹ A figura de “povo oprimido” ocupa uma posição central na literatura brasileira da década de 1930, em uma intrincada associação entre o romance social e a opção política. Sobre essa questão, Cleverton Lima analisa a emergência do povo-personagem nos escritos literários e o compromisso assumido pelos escritores comunistas como porta-vozes dos problemas sociais do Brasil. Ver Cleverton B. Lima. **Imagens do povo: política e literatura na obra de Amando Fontes**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.



Figura 2.26 Grupo escultórico do “Trabalho”. Alegorias representando trabalhadores com cana-de-açúcar, trigo e pinha.

Fonte: Elaborada pela autora.

Os elementos alegóricos do monumento “Visconde de Cayrú” foram representados conforme o ideal clássico. Com figuras humanas em sua totalidade, dotadas de vigor físico e harmonia nas formas, configurando tipos idealizados. Percebemos que o trabalho físico permeia o conjunto, notadamente as atividades agrícolas. Propositalmente, excluíram-se os trabalhos marítimos dos estivadores, pescadores, marujos e mestres dos saveiros, em uma cidade cuja presença do mar perpassa as relações sociais. O trabalhador negro, todavia, louvado pelos literatos como importante elemento econômico com seu trabalho braçal ao longo da história do Brasil, não aparece no conjunto.



Figura 2.27 Grupo escultórico do “Trabalho”, face posterior. Trabalhadores representados conforme valorização das atividades agrícolas: café, fumo, uva e cacau.

Fonte: Elaborada pela autora.

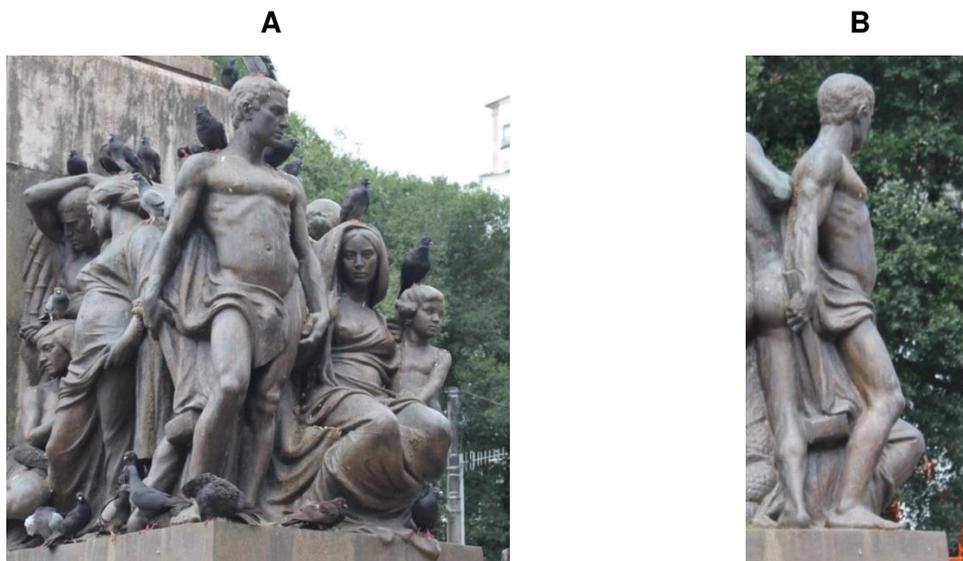


Figura 2.28 Detalhe: “a marcha evolutiva do trabalho” é puxada pela metalurgia. Em B a alegoria “Metalurgia” como índice do futuro industrializado.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 2.29 Conjunto alegórico representando as “Belas Artes” e as “Leis”.

Fonte: Elaborada pela autora.

Têm-se aí, uma abstração conforme ideal clássico de referência, ainda, suntuosidade nas formas de homens alegóricos e vasta simbologia são elementos que perpassam esse conjunto escultórico. Avaliado pelos membros da comissão idealizadora como o mais elaborado em termos metafóricos para cidade naquele momento. Trata-se do exemplo, mais acabado da idealização neoclássica (figurativa) no espaço público de Salvador, notemos que essa estética “oficial”, estava presente desde a construção de edifícios públicos a decoração dos interiores das residências das camadas dominante, adeptas dos valores plásticos europeus.



Figura 2.30 Face posterior do grupo escultórico. Alegorias das “Letras”, da “História”, da “Música” e da “Medicina”.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 2.31 Na extremidade do grupo alegórico, uma mulher puxando a bandeira nacional, marcha evolutiva e a possibilidade de futuro com uma mãe com seu filho.

Fonte: Elaborada pela autora.

À frente do conjunto uma alegoria, Liberdade (Figura 2.32), pisando na quina de navio representa o comércio internacional, iniciado em 1808.



Figura 2.32 Monumento “Visconde de Cayrú”, de Pasquale De Chirico.

Fonte: Elaborada pela autora.

2.3 Monumento como parte da história intelectual católica

Em 1943 e 1944, dois monumentos escultóricos em memória a clérigos católicos foram inseridos no espaço público de Salvador. Ambos com o propósito de marcar a participação da Igreja Católica na formação do Brasil. Trata-se de uma reafirmação do poder da Igreja no espaço público, considerando, ainda, as duas áreas escolhidas para abrigar as obras de intensa circulação: rua D'Ajuda e praça da Sé, ambos na Cidade Alta.

O busto em homenagem ao bispo Sardinha marca a derrubada da igreja da Sé, em 1933, quando, em nome do progresso, a edificação secular foi demolida para dar lugar a um ramal de bonde. Apesar dos protestos de intelectuais baianos como Braz do Amaral, Bernardino de Campos, Theodoro Sampaio, Pedro Calmon e Wanderly Pinho, agremiados no IGHB. Assim, no lugar da igreja colonial, foram colocados o bonde e o bispo de bronze (bispo Sardinha). Podemos dizer que foi a primeira vez que esse grupo de intelectuais perdeu. Os jornais *A Tarde*, *Diário da Bahia*, *Diário de Notícias* e *Jornal de Notícias* apoiaram as autoridades governamentais e religiosas na derrubada do templo católico²⁷², em favorecimento à Companhia Circular de Bondes, principal interessada na área em questão.

Já a construção do monumento dedicada ao padre Manoel da Nóbrega também se integra à remodelação urbanística na região central de Salvador. Com intervenção no edifício da igreja da Ajuda, para a abertura da via, no primeiro governo de J. J. Seabra (1912-1914). A parte residual do prédio permaneceu como igreja, voltada, agora, para a recém-construída rua D'Ajuda. Na pequena fachada um conjunto escultórico do padre jesuíta foi construído para demarcar a presença católica no processo de formação nacional.

²⁷² Ver Rinaldo C. Leite. **E a Bahia civiliza-se...** ideias de civilização e cenas de anticivilidade em um contexto de modernização urbana (1912-1916). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996; José F. S. Lima. A Bahia há 66 anos. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 34, p. 92-113, 1997; Manoel M. Santos. **A Sé Primacial do Brasil**. Salvador: Cia. Editora Gráfica da Bahia, 1933; Milton Santos. **O centro da cidade do Salvador**: estudo de geografia urbana. Salvador: Ed. UFBA, 1959.

2.3.1 Padre Manoel da Nóbrega (1943)

A iniciativa da construção do monumento ao Padre Manoel da Nobrega surgiu em 1913, no processo de remodelação da área da igreja da Ajuda (região próxima à praça Castro Alves e praça Municipal) (Figura 2.33). A iniciativa de construção partiu do intendente Júlio Brandão²⁷³ como uma compensação à Igreja Católica pela demolição de parte do antigo templo. Quando o edifício foi reduzido drasticamente para a abertura da via lateral. Medida justificada com as cores do progresso “consequência do amplo progresso que experimenta a velha cidade de Thomé de Sousa. Porque pouco se fizera em séculos, para tirar-lhes as características primitivas. Assim, essa empreitada dá ares de epopeia homérica”²⁷⁴, afirmou Júlio Brandão.



Figura 2.33 Remodelação da igreja D’Ajuda, em 1914.

Fonte: A nova Bahia. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 12, set. 1914, p. 3.

²⁷³ Ver As futuras estátuas da urbs. **A Noite**, Salvador, 6 jul. 1913, p. 1.

²⁷⁴ A nova Bahia. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 12, set. 1914, p. 3.

Pasquale De Chirico ofereceu uma proposta em maquete, logo que soube da intenção. Uma comissão foi organizada pelo próprio Intendente para avaliar o a proposta do artista e o valor estimado. Contudo, devido à carência de verbas, a confecção do monumento foi embargada diversas vezes:

Teve novamente ordem para prosseguir no trabalho da estátua do Padre Nóbrega, um dos fundadores da cidade da Bahia. Logo que fique pronto, o molde de gesso será embarcado para a Europa, onde será fundida no bronze, por conta do escultor, contratado ao custo de 15 mil réis. O sr. Pasquale espera dar pronta a obra o mais breve, desde que haja dinheiro²⁷⁵.

Sem receber as parcelas previstas para a construção, em abril de 1915, o escultor procurou os periódicos para “lembrar” as autoridades dos pagamentos, conforme previa o contrato:

O escultor do Padre Manoel da Nóbrega quer dinheiro por conta – Pasquale De Chirico que foi encarregado pelo intendente Júlio Brandão da construção da estátua, que tem de ser erigida, na praça em frente à igreja da Ajuda, pediu ao município o pagamento de 3 mil réis da primeira prestação da obra²⁷⁶.

Em 1939, *A Tarde* lembrou aos leitores que até aquela data o monumento, ainda não havia sido construído, vendo descaso das autoridades em cumprir seu “dever cívico”²⁷⁷. Ocorreu que, com a saída de Júlio Brandão do governo municipal (1915), o sucessor não deu prosseguimento à construção. Na ocasião, o escultor guardou para si os modelos em gesso e a maquete, adquiridas posteriormente pelo governo estadual (1918) e depositadas no Arquivo Público do Estado.

Primeiro, De Chirico pensou apenas na figura do religioso de 1913 para compor a obra. A estátua da “Índia Catequisada” foi acrescentada no início da década de 1920,

²⁷⁵ As futuras estátuas..., 1913, p. 1.

²⁷⁶ As novas estátuas. **A Noite**, Salvador, 6 maio 1915, p. 1.

²⁷⁷ A Bahia ainda não cumpriu o seu dever para Nobrega. **A Tarde**, Salvador, 29 dez. 1939, p. 1.

por sugestão de Sílio Boccanera Jr., que aproveitou uma imagem criada por ele em 1919, quando:

O arquiteto paulista Roberto Etzel, solicitou ao IGHB a sugestão de uma imagem que representaria a Bahia. Na ocasião, Etzel desejava participar de um projeto artístico no Rio de Janeiro para o monumento da Independência do Brasil. Três membros da “Casa da Bahia” apresentaram propostas: Eduardo Camará surgiu com um **Caboclo**; Sílio Boccanera com uma **Índia Catequisada** e Descartes Magalhães com **Athena**²⁷⁸.

Boccanera justificou sua sugestão para representar a Bahia no projeto do monumento de Etzel: “Somos filhos de Catarina Paraguassu por isso convém uma índia cristianizada, seminua e genuflexa, aconchegando no seio uma cruz”²⁷⁹. O projeto para o monumento de Roberto Etzel nunca foi concretizado, porém, a imagem elaborada por Boccanera passou a compor a herma ao padre Manoel da Nóbrega. A inserção da figura indígena reforçava a imagem missionária do padre Nóbrega e realçava do projeto civilizatório empreendido no início da colonização do Brasil. A ideia de fragilidade perpassa a imagem da indígena que se reconforta com a cruz católica. Trata-se de uma composição dramática emoldurada pela fachada da igreja D’Ajuda:

[...] A índia está rodeada de temas tropicais como: folha de palmeira, frutos de guaraná. O conjunto escultórico assenta-se na tradição romântica com o indianismo e o catolicismo, a índia abraçando a cruz remete à ideia do “bom selvagem” que abraça também a civilização²⁸⁰.

O escultor idealizou o conjunto com duas índias na base do monumento: a primeira genuflexa, “com as flores de maracujá em seu corpo como índice de pureza desses povos; a segunda em pé com a frente elevada na direção do padre catequista,

²⁷⁸ Theodoro Sampaio. Athena brasileira. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 45, 1919, p. 150. Grifo nosso.

²⁷⁹ Idem, ibidem.

²⁸⁰ Salma Sá. **Pasquale De Chirico**: um monumento à escultura baiana. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006., p. 87.

seria um ‘tipo físico’ dessa civilização no Novo Mundo”²⁸¹. Assim, uma indígena com cores europeias (frágil, catequisada, boa e pura) foi fundida no bronze e ajudava a compor a exaltação ao padre Manoel da Nobrega no espaço público, pela sua ação catequizadora e cristã (Figura 2.34 a 2.36). A obra, de certo modo, completa o registro dos “tipos antropológicos” de Pasquale De Chirico, conseguindo, com sucesso, pontuar no corpo da cidade as várias etnias que apareciam nos eruditos debates dos intelectuais vinculados aos jornais *A Tarde*, *A Gazeta do Povo*, *Diário da Bahia*, *Jornal de Notícias*, *O Democrata* e *O Imparcial*, além da Famed e do IGHB.

Esse monumento teve quatro momentos: iniciativa (1913); modelagem (1918), fundição (1940) e inauguração (1943), quando Pasquale já falecera. O histórico construtivo evidencia a participação da sociedade civil, intelectual e burguesa, na construção dessa obra. O assentamento do conjunto na via pública ficou a cargo do escultor Ismael de Barros, ex-aluno e auxiliar de Pasquale. A obra, no entanto, apresenta a assinatura de De Chirico, tanto na herma de Nobrega quanto na estátua da Índia, contrariando informações oficiais da prefeitura²⁸².

²⁸¹ Eduardo Tourinho. **Alma e corpo da Bahia**. Salvador: [s.n], 1953, p. 332.

²⁸² Em um levantamento recente da Fundação Gregório de Matos, responsável pela salvaguarda do patrimônio público de Salvador, bem como pela manutenção do Arquivo Municipal, atribuía a Ismael de Barros a autoria do conjunto.



Figura 2.34 Monumento “Padre Manoel da Nobrega” e a “Índia Catequisada” em frente à Igreja da Ajuda.

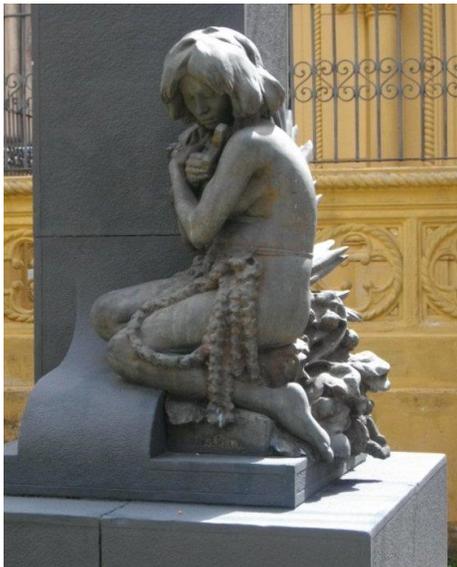
Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 2.35 “Padre Manoel da Nobrega” e a “Índia Catequisada” (1943), de Pasquale De Chirico.

Fonte: Elaborada pela autora.

A



B



Figura 2.36 Detalhe da base do monumento, índia genuflexa segurando uma cruz sob frutas e folhas da flora brasileira.

Fonte: Elaborada pela autora.

2.3.2 Busto ao Bispo Pero Fernandes Sardinha

A presença do busto em homenagem ao bispo Pero Fernandes Sardinha (1496-1556) marca a derrubada da igreja Primacial de Salvador, em 1933. A obra resulta do acordo entre a prefeitura e o Palácio Arquiepiscopal “[...] como uma das condições impostas pela Cúria quando do contato da demolição da velha Sé foi a construção de um marco comemorativo do primeiro bispado brasileiro que teve sede aqui no Brasil”²⁸³.

O busto foi assentado, inicialmente, no antigo local do altar-mor. Porém, em função de uma remodelação da praça, foi deslocado para frente do Palácio Arquiepiscopal, onde se encontra atualmente.

Reportando a inauguração, o jornal *O Estado da Bahia* lembrou aos leitores os outros nomes que disputaram com o bispo Sardinha a honraria: “Ruy Barbosa, D. Romualdo Seixas, Roberto Correia e Stefan Sweg, contrariando todas as expectativas impuseram e colocaram o bispo Sardinha, que esteve na Bahia por pouquíssimo tempo”²⁸⁴. Escolheu-se representar o primeiro bispo do Brasil para lembrar a primeira Sé do país, a primazia da doutrina católica no processo de formação nacional e a importância de Salvador no passado.

Desde o assentamento da obra na praça, várias críticas apareceram nos jornais *A Tarde*, *Estado da Bahia*, *O Democrata* e *Diário da Bahia*, sobre o atraso na inauguração, a posição na praça pública ou por atrapalhar o trânsito²⁸⁵. Diferentemente da ritualística das inaugurações anteriores, realizadas com as destacadas autoridades, as apresentações de bandas musicais e os desfiles cívicos, a inauguração do busto foi pouco solene. Quem pôde mandou um representante: o major Maurício Cezimbra representou o Interventor do Estado; o padre Rubem Mesquita representou o Arcebispo Primaz; o sr. Osvaldo Valente representou o prefeito; a professora Conceição Menezes representou o IGHB, um representante do Departamento de Propaganda e Difusão

²⁸³ Monumento ao bispo Sardinha. **Estado da Bahia**, Salvador, 15 maio 1944, p. 1.

²⁸⁴ Bispo Sardinha. **Diário da Bahia**, Salvador, 18 jun. 1944, p. 1.

²⁸⁵ Monumento ao bispo Pero Fernandes Sardinha. **Estado da Bahia**, Salvador, 29 jun. 1944, p. 1.

Cultural do Estado Novo (Deip)²⁸⁶ e membros da imprensa, demonstrando ser uma cerimônia de segundo escalão.

No monumento, o bispo Sardinha aparece em roupa eclesiástica e braço direito estendido como a abençoar os transeuntes. Na base, vê-se uma placa de bronze com o desenho da antiga igreja da Sé de Salvador. Para Pasquale De Chirico, esse espaço necessitava de monumentalidade e fartos elementos simbólicos. Consultado sobre o assunto, em 1941, disse:

[...] Poderia ser um obelisco, pois nele há maior significação, erguido no local exato onde existia nossa primeira igreja, assinalando um grande monumento histórico que se foi. Em sua base, poderiam ficar figuras criadoras da cidade: Thomé de Sousa (governo); Nobrega (a desvendar as almas); Caramuru (o aventureiro) e Garcia D'Avila (ação enérgica do colonizador). Teríamos todos juntos os poderes temporais e espirituais²⁸⁷.

O monumento ao bispo Sardinha (Figura 2.37), inaugurado em 1943, marca simbolicamente o fim de um período, tanto pela baixa adesão suscitada no ato inaugural como pela ausência do escultor na vida artística da cidade, pois falecera um ano antes.

Assim, o último monumento público elaborado por De Chirico, ao bispo Sardinha, sinaliza uma época de mudança na ritualística da inauguração, com sensível esvaziamento, a obra sofreu críticas como um “estorvo” na via pública e “fantasma do passado”²⁸⁸. O *Estado da Bahia* comentou: “Os índios comeram o bispo e agora a prefeitura colocou um ‘espantalho’ de bronze, no local da vetusta Sé”²⁸⁹. Jorge Amado em *A Bahia de Todos os Santos* comentou:

²⁸⁶ Monumento ao bispo Pero Fernandes Sardinha. **Diário da Bahia**, Salvador, 30 jun. 1944, p. 1.

²⁸⁷ Um obelisco no mesmo lugar da Sé: Pasquale De Chirico aprova a sugestão. **A Tarde**, Salvador, 13 ago. 1941, p. 3.

²⁸⁸ Cedem espaço a muita coisa, quando o progresso se impõe. **Diário da Bahia**, Salvador, 18 jun. 1944, p. 2.

²⁸⁹ Bispo na Sé. **O Estado da Bahia**, Salvador, 22 nov. 1946, p. 1.

A Bahia perdeu sua igreja [da Sé] e os bondes da Circular ficaram com todo o Largo. Havia antes uma sólida beleza, que pertencia ao povo. [...] Agora tudo ficou pequenino. Tudo ficou com um mau gosto irritante. [...] no lugar do altar-mor colocaram um bispo de bronze, que nada tem a ver com a Bahia²⁹⁰.

De certo modo, marcou o declínio desse tipo de produção artística em via pública. Ismael de Barros, substituto de Pasquale De Chirico na cadeira de escultura da EBA, não elaborou nenhum grande conjunto escultórico ou estátua pública.

²⁹⁰ Jorge Amado. **Bahia de Todos os Santos**. 19. ed. São Paulo: Martins, 1970, p. 25.



Figura 2.37 Monumento “Bispo Sardinha” (1944), de Pasquale De Chirico.
Fonte: Elaborada pela autora.

3

ENTRE A CIÊNCIA E A HISTÓRIA: O “tipo humano”

Avanti, caro mio.

Avanti!

(Pasquale De Chirico)²⁹¹

No início da República e no ideário republicano, a existência de uma sociedade resultante da mescla de etnias suscitava vários debates sobre o “tipo humano definitivo”²⁹², como representante da identidade nacional brasileira. A análise dessa malha étnica passava obrigatoriamente pela observação dos “tipos”, ou seja, das características morfológicas dos sujeitos conforme aspectos anatômicos e cor da pele. A possibilidade de uma classificação e hierarquização foi assunto recorrente na Faculdade de Medicina da Bahia (Famed), na Faculdade de Direito do Recife, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, no Instituto Histórico e Geográfico do Brasil e seus equivalentes institutos regionais²⁹³. Esses centros de produção do conhecimento preocuparam-se com os cruzamentos étnicos que também abrangiam a imigração (preferencialmente europeia), nas condições geográficas e na formação psíquica, como fundamentais para a compreensão e para o melhoramento da “raça” no Brasil.

²⁹¹ Pasquale De Chirico. Correspondência. 6 dez. 1930. Salvador: Arquivo Histórico EBA. Envelope 76.

²⁹² Tipos humanos pensados como Boris Kossoy observou na tradição dos viajantes, responsáveis pela documentação de indivíduos e culturas, fomentando a identificação e o registro das feições físicas e tonalidade da pele, acarretando uma hierarquização das “tipologias” dos sujeitos e favorecendo sua classificação. Ver Boris Kossoy. **Olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX**. São Paulo: Edusp, 2004, p. 26.

²⁹³ Ver Mariza Corrêa. **As ilusões da liberdade: a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil**. Bragança Paulista: Ed. Universidade São Francisco, 2001; Lília M. Schwarcz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; Thomas Skidmore. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976; Vanderlei S. Souza. **Em busca do Brasil: Edgard Roquette-Pinto e o retrato antropológico brasileiro (1905-1935)**. Tese (Doutorado em História da Ciência) – Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2011.

Parte da elaboração desses saberes raciais ficou ao cargo de homens de formação acadêmica e muitos “autodidatas”, no que diz respeito à sociologia, antropologia, história, geografia e literatura. Esse novo papel das elites intelectuais impactaria a sociedade, vistas como capazes de nortear o Brasil para atingir o progresso civilizatório, sob os auspícios da ciência e da história. O historiador Antonio Celso Ferreira observou, em São Paulo, as representações construídas na história, na literatura e nas artes visuais pelos intelectuais paulistas. Em um contexto de reelaboração dos conteúdos, os letrados do Instituto de História e Geografia de São Paulo (IHGSP) destacaram fatos épicos da história local, inserindo-os na história nacional²⁹⁴. A ciência forneceu os dispositivos, principalmente a medicina legal e a antropologia física, para pensar essa sociedade, identificando os “tipos humanos”²⁹⁵ com vistas a mapear a procedência racial e elaborar medidas para o tal “melhoramento da raça”.

A valorização desse evolucionismo racial em consonância com o determinismo geográfico adentrou o século XX. Aqui, interessa observar nesses estudos a valorização de certas feições em detrimento de outras, como fizeram os médicos da Famed, com suporte da antropometria. Em Salvador, a imagem de negros

²⁹⁴ Antonio C. Ferreira. **A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)**. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

²⁹⁵ Os estudos dos “tipos” como recurso científico não eram novidade no início do século XX; recorremos ao trabalho da historiadora Eneida Maria Sela para destacar a associação entre a ciência e a estética, cujos pressupostos vigoraram durante o século XIX até o princípio do século XX. Aporte teórico gestado desde meados do século XVIII, o pensamento científico com a intenção de enquadrar os seres humanos em categorias previamente estabelecidas, conforme o tom da pele e da fisionomia (estética) amparou três correntes explicativas: teorias climáticas (condição geográfica); teoria de subsistência (evolutiva) e a taxonômica (sistema de Lineu que classifica os seres vivos conforme os grupos de organismos). Todas essas teorias implicaram classificações e hierarquização dos tais “tipos humanos”. Outro importante estudo do final do Setecentos foi do naturalista francês George Buffon, criador do conceito de raça e das diferenças da humanidade. Posteriormente, Immanuel Kant e J. G. Herder, ao estudar os homens com base na diferenciação das raças, lançaram preceitos em relação à beleza e à feiura das feições dos povos. Ainda conforme Eneida Sela, o historiador de arte alemão Joachin Winckelmann, um dos principais teóricos da estética neoclássica, defendeu a existência de um “belo” ideal e universal, devido às condições climáticas ideais da Grécia Clássica, o desenvolvimento das feições humanas harmonizou-se, constatação observável nas esculturas. A beleza física associada à retidão do caráter, enquanto a feiura indicava defeito moral. Não é de estranhar que na mesma época tenha aparecido o estudo de Johann Blumenbach associando a degeneração às condições climáticas, entrecruzando informações fornecidas por viajantes e medição de crânios de sua coleção particular. Ver Eneida Sela. **Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros africanos por viajantes europeus (1808-1850)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 2006.

“incivilizados” infiltrou-se nas diversas instâncias de pensamento, dos textos intelectuais, da produção literária e jornalística. Em 1914, o articulista do jornal *A Notícia*, identificado com o nome Alcino [sic] comentou:

[...] não importa[m] os jardins suspensos, automóveis, luz elétrica e todas essas coisas de civilização e modernidade. Somos ainda a proclamada Baía de Todos os Negros. O estrangeiro salta do navio e, porque já ouviu falar ou leu sobre a Bahia, o que primeiro a curiosidade lhe desperta é a negra baiana vendedora de acarajé e abará. Para ela que o viajante aponta sua Kodak, em vez de fotografar o monumento do 2 de Julho ou a Faculdade de Medicina. Os livros que falam da Bahia no estrangeiro estampam “la négresse” [...] cabe a nós fazermos a ressalva de que esses tipos não constituem o elemento representativo dos nossos costumes, relembram apenas uma época passada e em vias de transformação²⁹⁶.

A situação inquietava as elites políticas e econômicas de Salvador. Ávidas pela vinda de imigrantes europeus para efetivar uma “transformação social” ou uma “desafricanização da cidade”²⁹⁷. A preocupação com o olhar dos visitantes sobre a cidade ocupava os intelectuais; além de empreender reformas urbanas como a remodelação de edifícios, das ruas centrais, do bairro do Comércio e sua área portuária, faziam-se necessárias mudanças no convívio social no ambiente urbano. Para os reformistas a presença negra significava “incivilidade” na ocupação do espaço e nos costumes. A presença das pretas vendedoras de quitutes africanos, negros de ganho e “moleques de recado”²⁹⁸, nas calçadas ou reunidos em pontos da cidade, incomodava à medida que conceitos como progresso, pátria e civilização espriavam nos discursos e nas práticas. O que estava em foco era a “reinvenção” de Salvador em sintonia com a nova ordem republicana. Nesse sentido, não é de estranhar que a primeira grande intervenção urbana tenha sido a construção do sistema de

²⁹⁶ Já vamos desmentindo o estrangeiro, a crioula de correntões de ouro escasseia. **A Notícia**, Salvador, 29 out. 1914, p. 1.

²⁹⁷ Wlamyra Albuquerque. **Algazarra nas ruas**: comemorações da Independência da Bahia (1889-1923). Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p. 38.

²⁹⁸ Traços da Bahia colonial. **A Tarde**. Salvador, 22 maio 1914, p. 1.

saneamento, iniciado em 1904. Seguido da remodelação da Famed (1905-1908) e do porto (1910-1913), para a elite dominante símbolos da modernidade de Salvador nesse início do século XX.

Para Wlamyra Albuquerque, entre os letrados brasileiros, de modo geral, predominou a necessidade urgente de transformação da sociedade, com a possibilidade de romper com a herança colonial e imperial, mas mantendo a hierarquia sociorracial própria daqueles tempos. Ainda segundo a autora, nos primeiros anos da República, foram enaltecidos nesse processo determinados episódios (independência da Bahia, abertura dos portos e processo da colonização) e personagens locais de ascendência europeia. Os debates em torno do “melhoramento da raça” ocuparam teses na Famed e discussões do IGHB e Grêmio Literário da Bahia. Utilizando princípios do racismo científico, Tranquilino Torres, médico da Famed e associado do IGHB, inquietava-se com as evidências de que a sociedade de Salvador era um exemplo de “degeneração” racial²⁹⁹. Evidências observáveis, segundo essas teorias racistas, nos hábitos e nas feições dos sujeitos.

3.1 Debates raciais no final do século XIX e no início do século XX

Nos debates sobre os “tipos humanos” brasileiros, no final do século XIX e no início do século XX, calcados no cientificismo, muitos intelectuais baianos buscaram elaborar uma classificação e a conseqüente hierarquização dos “tipos”. Havia implícito um projeto de nação, assentada na ascendência europeia em detrimento da cultura negra e indígena. No interior dessas discussões raciais, o médico maranhense Raimundo Nina Rodrigues foi um dos precursores dos estudos da raça no pós-Abolição. Significaria conhecer para controlar essa população menos visível, como sublinhou a antropóloga Mariza Correa em *Ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*, no momento em que se colocavam “[...] as questões de cidadania e de nacionalidade na sociedade brasileira, tornava-se um imperativo político definir claramente os critérios de inclusão/exclusão ao estatuto do

²⁹⁹ Wlamyra Albuquerque. **Algazarra nas ruas...**, 1999, p. 35.

cidadão nacional”³⁰⁰. A ideia de uma “sociedade desorganizada” e “enferma” mobilizou intelectuais como Silvio Romero, Oliveira Viana, Manoel Bomfim, Roquette-Pinto, Euclides da Cunha, Aloísio de Azevedo, Nina Rodrigues e Afrânio Peixoto em âmbito nacional. Foge dos propósitos desta pesquisa avaliar de forma detalhada a contribuição de cada um desses intelectuais, contudo, podemos destacar o empenho comum para analisar as relações sociais, a identidade e a formação nacional como uma agenda intelectual e política comum.

Ancorada na ideia evolucionista dos povos, a figura do mulato recebeu especial atenção por parte da intelectualidade brasileira. Para Silvio Romero, Oliveira Lima, Manoel Bomfim e Afrânio Peixoto³⁰¹, a miscigenação não produziria obrigatoriamente um “homem degenerado”, era apenas uma passagem para a evolução definitiva, para o homem branco³⁰². Por sua vez, Euclides da Cunha ressaltava o mestiço do sertão, em detrimento ao mestiço do litoral. Já Roquette-Pinto avaliava a miscigenação como uma condição positiva, resultado da adaptação do indivíduo ao meio³⁰³. A principal motivação desses estudos das raças dizia respeito ao futuro da nação. Esse debate mobilizou juristas, médicos, literatos, historiadores, geógrafos e antropólogos.

Para esta dissertação, assinalamos a atuação de dois médicos no interior da Famed, espaço privilegiado para essas discussões científicas³⁰⁴, logo, de forte teor político. Alertamos que não existia um pensamento único e compartilhado por todos sobre os mesmos assuntos, contudo, havia especial interesse no entendimento da

³⁰⁰ Mariza Corrêa. **As ilusões da liberdade**: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil. Bragança Paulista: Ed. Universidade São Francisco, 2001, p. 24.

³⁰¹ Para o estudo pormenorizado do pensamento de intelectuais como Silvio Romero, Manoel Bomfim, Roquette-Pinto, Afrânio Peixoto, Nina Rodrigues e Aloísio Azevedo. Ver Thomas Skidmore. **Preto no branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

³⁰² Mariza Corrêa. **As ilusões da liberdade...**, 2001; Lilia M. Schwarcz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993; Thomas Skidmore. **Preto no branco**: raça e nacionalidade brasileira no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976; Vanderlei Souza. **Em busca do Brasil**: Edgard Roquette-Pinto e o retrato antropológico brasileiro (1905-1935). Tese (Doutorado em História das Ciências) – Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2011.

³⁰³ Vanderlei Souza. **Em busca do Brasil...**, 2011.

³⁰⁴ Primeira instituição médica do país, surgida após a transferência da Corte Portuguesa, em 1808, chamada Escola de Cirurgia da Bahia. Seus lentes (médicos) orgulhavam-se pelo trânsito na política, nas letras e nas artes. Sua localização em espaço central da Cidade Alta destacava-se pela presença do Terreiro de Jesus e da Catedral Basílica.

relação raça/nação. Centramos nossa análise nas contribuições de duas importantes figuras ligadas a essa instituição e que repercutia no campo intelectual da época. Raimundo Nina Rodrigues, no âmbito nacional, e o médico Hermenegildo Braz do Amaral³⁰⁵, importante intelectual baiano da Primeira República. Outros nomes podem ser arrolados em períodos posteriores, como: Clarival Prado Valladares³⁰⁶, João Ignácio de Mendonça³⁰⁷, Artur Ramos³⁰⁸, Estácio de Lima³⁰⁹ e Afrânio Peixoto.

A questão racial floresceu e ganhou adeptos no interior da Famed. No final do século XIX, a busca pela classificação científica dos “tipos” puros e miscigenados

³⁰⁵ Braz Hermenegildo do Amaral (1861-1949), médico, político, historiador e professor de medicina. Filho do homônimo Brás Hermenegildo do Amaral, capitão da polícia e de Josefina Virginia. Ingressou com dificuldade na Faculdade de Medicina da Bahia. Ao longo dos estudos, lecionou História, no Colégio da Bahia. Depois se tornou professor no Instituto de Instrução Secundária, lecionou “Elementos da Antropologia”. Durante a reconstrução da Faculdade, após o incêndio de 1905, participou das comissões de reconstrução, na época já era professor da instituição. Também foi um dos fundadores do IGHB, onde ocupou diversos cargos. Publicações: **Ação da Bahia na obra da Independência Nacional** (2005); **Recordações históricas** (1921); **Cartas e descrições** (1924); **Limites do estado da Bahia** (1917); **Resenha histórica** (1941); **Discurso** (1896); **Os pan-americanos** (1943); **Defesa do patrimônio territorial** (1921). Apresentou na Faculdade de Medicina da Bahia a monografia de conclusão de curso **As tribos negras importadas**, um estudo sobre a etnografia dos Malês. Sobre a biografia ver BAHIA (Estado). **Dicionário de autores baianos**. Salvador: Secretária de Cultura do Governo da Bahia, 2005.

³⁰⁶ Clarival Prado Valladares (1918-1983) formou-se em medicina pela Famed. Na juventude, morou no Recife, aproximou-se do grupo do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre. Em Salvador exerceu as funções de professor de medicina na Famed e professor de História da Arte na Escola de Belas Artes da Bahia (EBA). Suas publicações centram-se no campo das Belas Artes. Atualmente, o principal prêmio no campo das artes e da produção histórica, oferecido pela empresa Odebrecht leva o nome de Clarival Prado Valladares. Fonte: Marieta Alves. **Intelectuais e escritores baianos**. Salvador: Museu da Cidade, 1977, p. 16.

³⁰⁷ As informações sobre João Ignácio de Mendonça são escassas; sabemos que foi o médico responsável pela Penitenciária do Estado da Bahia nas décadas de 1920 e 1930, por meio de um artigo publicado na **Revista do Instituto Nina Rodrigues** revelou o uso dos preceitos da craniometria para avaliar a condição física dos detentos. Esse mesmo autor cita Prado Valladares como referência para validar a análise craniofacial. Fonte: João I. Mendonça. Biotipograma criminal. **Revista do Arquivo do Instituto de Medicina Legal Nina Rodrigues**, Salvador, ano 1, n. 2, p. 103-113, out. 1932.

³⁰⁸ Artur Ramos (1903-1949), formado pela Famed em 1926, focalizando o estudo da loucura. Atuou como legista no Instituto Nina Rodrigues e no Hospital Psiquiátrico de Salvador. Posteriormente, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Foi um entusiasta do trabalho de Nina Rodrigues; utilizou a etnologia e a antropologia no estudo da psiquiatria. Publicações sobre estudos raciais: **Os horizontes místicos do negro da Bahia** (1932); **O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise** (1934); **O folclore negro no Brasil** (1935); **O negro brasileiro** (1940); **A aculturação negra no Brasil** (1942); e **Guerra e relações de raça** (1943).

³⁰⁹ Estácio de Lima (1897-1984) formou-se médico pela Famed, atuou como catedrático de medicina legal, posteriormente exerceu cargos de diretor no Instituto Nina Rodrigues e conselheiro na Penitenciária da Bahia. Publicou **O mundo estranho dos cangaceiros** (1965) e **O mundo místico dos negros** (1975). Fonte: Estácio de Lima. **Correio da Bahia**, Salvador, 3 mar. 2007, p. 4.

implicou a adoção de preceitos da antropometria, craniologia e frenologia³¹⁰. Na cadeira de medicina legal, Nina Rodrigues fez uso do instrumental fornecido pela craniologia quando analisou as caixas cranianas de Antonio Conselheiro, Lucas da Feira e de um indígena homicida; como não encontrou os elementos obrigatórios postulados pela Escola Italiana de Criminologia³¹¹, conforme artigo científico publicado na *Gazeta Médica da Bahia*³¹², a partir disso, passou a centrar suas observações sobre o criminoso no aspecto psíquico-social.

Na compreensão da fisionomia, o proeminente médico italiano Cesare Lombroso, expoente da Escola Italiana de Criminologia, defendia a análise do ângulo facial como fator determinante para identificar a degeneração do indivíduo. Estava aí, implícita, a condição racial. Acreditava que o ângulo facial do negro, em 70º, seria inferior ao do branco, em 90º, o que acarretaria deficiência na porção cerebral do primeiro³¹³. Por isso, a caixa craniana assumia a centralidade no estudo do dito “delinquente”. Por esse suposto viés científico e ideológico, foram cuidadosamente analisados os ângulos da face, o formato das orelhas, as maçãs do rosto, o queixo (se quadrado ou proeminente), o cabelo, a barba e as marcas de nascimento, tatuagens ou cicatrizes, sinais cruciais para a identificação do indivíduo, com vistas a identificar as tais deficiências psíquicas e morais, em consonância com a composição da face, para revelar a predisposição ou não ao crime. Essa ciência, ligada à tipologia física, teve

³¹⁰ A segunda metade do século XIX marcou o apogeu da craniologia (medição do crânio) e da frenologia (características cerebrais). A craniologia previa a medição da circunferência, dos ângulos e do volume do crânio. Para estabelecer padrões e distinções das “raças” humanas. Seguindo esse mesmo modelo determinista, havia a *antropologia criminal*, cujo principal expoente, Cesare Lombroso, via a criminalidade como um fenômeno físico e hereditário. Fonte: Lilia M. Schwarcz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 49.

³¹¹ Convencionou-se denominar Escola Antropológica Criminal Italiana, cujo papel central ficou a cargo do médico Cesare Lombroso, com destaque, ainda, para Enrico Ferri e Raffaele Garofalo; em comum, havia a crença no desvio biopsíquico como condição *sine qua non* para a formação do criminoso. A tentativa de explicar cientificamente o delito e o delinquente criou uma ciência autônoma, com ampla repercussão. Encontramos diversas referências a Cesare Lombroso nos jornais: **Diário da Bahia**, **Diário de Notícias**, **Jornal de Notícias**, **A Tarde** e **O Imparcial**, todos com circulação em Salvador, preferencialmente denominando “O Sábio”. Na literatura, referências ao “tipo criminoso lombrosiano”, aparecem em **O Feiticeiro** (1900), de Xavier Marques; e **Capitães da Areia** (1937) e **Tenda dos Milagres** (1969), de Jorge Amado.

³¹² Sobre a **Gazeta Médica da Bahia**, ver Adailton F. Santos. **Escola tropicalista baiana: registro de uma nova ciência na Gazeta Médica da Bahia (1866-1889)**. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

³¹³ Adailton F. Santos. **Escola tropicalista baiana...**, 2008, p. 52.

forte ressonância nas primeiras décadas republicanas no Brasil. Lombroso forneceu a matriz para estudos no âmbito da antropologia criminal, vista com especial interesse pelos doutores da Famed. Ela foi utilizada em outras instituições, como o Grêmio Literário da Bahia³¹⁴, que entre 1900 e 1905 publicou artigos sobre a vida de Cesare Lombroso e estudos sobre crimes. Em 1905, o dr. Eduardo Dias publicou na *Revista do Grêmio Literário* um artigo intitulado “O crime e o criminoso”, no qual defendeu a associação da ciência com o meio social, exaltando a figura de Nina Rodrigues e Clovis Bevilacqua para firmar os dados da escola antropológica³¹⁵ na análise das feições físicas. Contribuição, segundo ele, para o entendimento das raças em Salvador. Vários jornais destacaram de modo laudatório a contribuição de Lombroso no âmbito das ciências, como *A Gazeta do Povo*, em 23 de julho de 1906, quando de seu aniversário,

[...] aproveitando o ensejo, Paula Lombroso, filha do **grande sábio**, narrou os primeiros passos de seu pai como homem de ciência e sua vida íntima. [...] A Bahia, em sintonia com as altas ciências, saúda o mestre Lombroso”³¹⁶.

No Brasil, a medicina legal condensaria toda a instrumentalização necessária para a medição técnica e a busca empírica para o entendimento das relações raciais. Segundo Mariza Correa, “a medicina legal foi uma das primeiras disciplinas no Brasil a conquistar espaço institucional próprio e a definir seu agente: o perito”³¹⁷. Ou seja, o profissional apto pelo cabedal científico a identificar os criminosos, via feições físicas, e

³¹⁴ O Grêmio Literário da Bahia foi fundado em 1860 como um espaço para discussões e divulgação literária; teve como sócio Castro Alves, que dedicou à agremiação os poemas “O Livro e a América” (1867) e “Deusa Incruenta” (1870). No final do século XIX e no início do século XX foi dirigido pelo engenheiro e historiador Sílio Bocanera Jr., que realizou viagem para a Itália em 1903 com o objetivo de divulgar a agremiação. A **Revista do Grêmio Literário** só foi lançada em 1900, com tiragem mensal e voltada aos sócios, tratava de assuntos ligados ao mundo das letras. A publicação durou até 1905; nesse mesmo ano, em sua sede Ruy Barbosa lançou-se candidato à presidência da República. Xavier Marques, Artur de Sales, Afrânio Peixoto e Egas Moniz foram alguns dos literatos baianos que aparecem na revista, o estilo parnasiano asseverava a erudição e o gosto da época. Fonte: Claudio Veiga. **Revista do Grêmio Literário da Bahia**: edição comemorativa. Salvador: [s.n], 1988.

³¹⁵ Eduardo Dias. O crime e o criminoso. **Revista do Grêmio Literário da Bahia**, Salvador, ano 2, n. 10, p. 551-552, ago. 1905.

³¹⁶ Lombroso. **Gazeta do Povo**, Salvador, 23 jul. 1906, p. 2. Grifo nosso.

³¹⁷ Idem, p. 74.

determinar o grau de periculosidade destes, fornecendo subsídios para juristas³¹⁸ e para sentenças judiciais. O resultado dessa instrumentalização e reconhecimento dos “tipos antropológicos” possibilitaria o controle social em um país que se assemelhava a um mosaico étnico, para que cada grupo assumisse seu “lugar social”, uma vez que foi rompido o binômio senhor/escravo. Assim, a classificação das raças e em seu interior a hierarquia de sujeitos, onde o criminoso e o louco ocupariam os estratos mais baixos e iniciais, em uma possível evolução social.

No campo dos estudos raciais, na Famed, Braz do Amaral diplomado em 1886 com monografia *As tribos importadas*³¹⁹, voltada às características da etnia Malê, também, preocupou-se com a mensuração craniana e com a elaboração de um suporte teórico para diferenciação dos “tipos antropológicos” em Salvador. Convém lembrar que nos tempos de estudante de medicina, Amaral atuava como professor de História e Antropologia no antigo Instituto de Instrução Secundária de Salvador. Segundo ele, o curso possibilitaria instrumentalizar os estudantes quanto ao conhecimento antropológico das etnias. Depois, ocupou a cátedra de Higiene da Famed, criando uma coleção de “objetos antropológicos” (acessórios religiosos, esqueletos humanos, crânios, chumaços de cabelo e pedaços de pele de negros e indígenas)³²⁰. Amaral justificou a importância de tal coleção para o estudo da miscigenação. Era uma:

[...] contribuição para o desenvolvimento intelectual e auxílio para os estudantes de medicina. [...] Encarregado de lecionar Elementos de Anatomia e Fisiologia Humana, tomei a resolução, com o fim de tornar acessível o ensino e, ainda, a organização de uma coleção de objetos antropológicos. A necessidade de promover a conservação dos tipos atuais das raças que se cruzam cada vez mais no Brasil, tendendo a formar um tipo novo que constituirá o grande todo

³¹⁸ Os estudos raciais na área jurídica, nesse momento, concentraram-se na Faculdade de Direito de Recife. Silvio Romero destaca-se por concentrar os esforços da instituição na elaboração de leis. Para Romero, a mestiçagem é o resultado pela sobrevivência das espécies, em clara alusão ao determinismo darwinista. Sobre a Faculdade de Direito do Recife e a questão racial, ver Lilia M. Schwarcz. **O espetáculo das raças...**, 1993; e Thomas Skidmore. **Preto no branco...**, 1976.

³¹⁹ Uma versão ampliada foi apresentada na **Revista do IGHB** em 1915. Ver Braz do Amaral. *As tribos negras importadas: um estudo etnográfico, sua distribuição regional no Brasil – os grandes mercados de escravos*. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 41, 1915.

³²⁰ Mariza Corrêa. Raimundo Nina Rodrigues. Sociedade Brasileira de História da Medicina. Disponível em: http://www.sbhm.org.br/index.asp?p=medicos_view&codigo=200.

homogêneo da nacionalidade brasileira. Não é um museu que tenho em mente fundar, é uma coleção de fósseis e de todos os objetos que se ligam à antropologia e que se encontram todos os dias no interior do Estado. [...] principalmente conservar da raça aborígine e da raça negra tudo o que possa ser útil à ciência³²¹.

Várias dessas autoridades médicas e, também, políticas observaram a população comum, em especial o negro, considerando-o inferior. Ao estudar a presença negra nos jornais de Salvador entre 1888 a 1937, a historiadora Meire Lúcia Reis mapeou o imaginário racial no discurso jornalístico que perpetuavam a imagem do negro como propenso à “incivilização” em oposição ao branco, tido como “civilizado” e “herdeiro da tradição latina”³²². As fotografias dos negros e mulatos nos jornais de Salvador, de modo geral, reforçaram a imagem de sujeitos “patologizados”. Para Correa, em notícias sobre delitos havia imagens frontais da face, um arranjo visual facilitador de observações dos traços faciais, incluindo a “face perigosa”³²³.

Nesse jogo de valorização e depreciação dos “tipos” miscigenados, em 1938, a medicina legal baiana procurava traços comprobatórios da degeneração por meio do exame clínico, especificamente nos cangaceiros. A *Tarde* publicou em letras garrafais “Tipo do sertanejo nordestino: o que revelou o exame antropológico da cabeça das feras dos Sertões”. Foram feitas, aí, medições cranianas de vários cangaceiros, dentre eles Lampião e Maria Bonita³²⁴. O diagnóstico indicou que pertenciam ao “grupo *brasilianos xanthodermis* (pele pardo-amarela) da classificação de Roquette-Pinto”. Prosseguiu *A Tarde*: “A ciência caminha para obter a definição biológica dos tipos mediante provas bioquímicas e antropológicas pela biometria. A determinação da raça talvez não demore, pois necessitamos conhecer nossa gente, os tipos que nos são

³²¹ Braz do Amaral. Coleção antropológica. **Gazeta Médica**, Salvador, ano 22, n. 4, out. 1890. p.164.

³²² Meire L. Reis. **A cor da notícia**: discursos sobre o negro na imprensa baiana (1888-1930). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2000, p. 54.

³²³ Ver Mariza Corrêa. **As ilusões da liberdade...**, 2001, p. 74.

³²⁴ As cabeças ficaram expostas no Museu Nina Rodrigues até 1965. Dois anos depois, a família recebeu a autorização para realizar seu enterro.

peculiares”³²⁵. Demonstrando que a busca e o estudos dos “tipos humanos” era uma preocupação constante.

Outra força na promoção das “melhorias raciais” foi o IGHB. Responsável pela salvaguarda e divulgação da história e do patrimônio cultural baiano, valorizado conforme os preceitos da elite letrada de Salvador³²⁶. Os médicos Braz do Amaral, Octávio Torres, Anísio Circundantes, Tranquilino Torres, Estácio de Lima, Carlos Chiacchio, Arlindo Fragoso, Afrânio Peixoto e Pirajá da Silva atuaram tanto na medicina quanto na promoção da memória histórica baiana, transitando entre a Famed, o IGHB, os jornais e os gabinetes de governo municipal e estadual.

Literatos, jornalistas, políticos e juristas, além dos médicos, encontraram no IGHB o lugar para argumentação e embates. Embora fosse um grupo heterogêneo, os intelectuais próximos a essa agremiação viram-se aptos a elaborar e orientar o projeto civilizatório que ecoava junto ao governo local. Projeto este que passava obrigatoriamente pela questão racial, pelo estudo da geografia e seu impacto na formação da cultura e do homem, pela educação histórica e cívica, incluindo, aí, os monumentos escultóricos e as festas patrióticas. Em relação à questão racial, a autoproclamada “A Casa da Bahia”³²⁷ preferiu concentrar a discussão nas vantagens e desvantagens da imigração europeia para o estado.

³²⁵ Tipo sertanejo nordestino: o que revelou o exame antropológico da cabeça das feras do Sertão. **A Tarde**, Salvador, 6 ago. 1938, p. 1.

³²⁶ Convém ressaltar que à definição de “elite de Salvador” nas primeiras décadas do século XX, refere-se à definição do historiador Rinaldo Cesar Leite. Para ele, havia uma diversidade de unidades formando um conjunto. Um conceito alargado, sim, mas que engloba os segmentos dominantes em termos políticos, sociais e econômicos, que compartilham o letramento como substrato comum. Empenho em atividades intelectuais como história, geografia, linguística e literatura, com discursos herméticos e parnasianos. Homens brancos em sua predominância e alguns mestiços, ocupantes das camadas médias e altas da sociedade. Doutores advogados, médicos e engenheiros, profissionais liberais, políticos profissionais e de ocasião. Elite urbana de tradições agrárias, fiel ao regime monárquico e pouco afeita a inovações socioculturais, políticas ou tecnológicas, tradição que legou às gerações posteriores. Seria impossível para esta dissertação detalhar todas as fissuras e fraturas dos microgrupos dessa elite letrada soteropolitana; para tal, recomendamos a leitura da obra da historiadora Consuelo Sampaio: **Partidos políticos da Bahia na Primeira República: uma política da acomodação**. Salvador: Ed. UFBA, 1998. Ver Rinaldo C. Leite. **A rainha destronada: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas**. Feira de Santana: Ed. UEFS, 2012.

³²⁷ O epíteto surgiu em 1923, durante o Primeiro Centenário do 2 de Julho, pela primazia na elaboração da história e na salvaguarda da cultura local. Fundado em 13 de maio de 1874, o instituto da Bahia, segundo o historiador Rinaldo Leite, assumiu na Primeira República o papel de porta-voz da elite letrada regional, especialmente aquela estabelecida ou que trafegava por Salvador. Era o espaço privilegiado

O IGHB constituía, nas primeiras décadas republicanas, o principal espaço de agremiação da elite letrada. Funcionou no Terreiro de Jesus, próximo à Faculdade de Medicina e às instituições governamentais. Ao analisar a participação do instituto na construção desse projeto civilizatório, a historiadora Wlamyra Albuquerque concluiu:

O IGHB preferiu destacar o passado colonial e imperial e a crença em um futuro de progresso. Mas não se tratava de um passado do qual os estrangeiros se escandalizavam, com as ruas repletas de pretos a mercadejarem os mais variados produtos. Enaltecia-se o passado mítico, tendo como marco as lutas da Independência, em 1822. A exaltação dos “tempos de glória” foi fundamental para a construção da fábula da modernidade baiana³²⁸.

A imigração europeia foi exaltada pelos membros do instituto, em sintonia com outras regiões do país, como uma possível “profilaxia” da população. Contudo, a estagnação econômica do estado desde meados do século XIX³²⁹, que tanto incomodava os baianos, não poderia trazer as desejadas “levas de imigrantes” e, com ela, o “melhoramento da raça”, expressão corriqueira no período. De fato, a imigração europeia no estado não foi tão volumosa quanto em outros centros, a exemplo de São Paulo. Ao estudar a sociedade soteropolitana nas primeiras décadas republicanas, Rinaldo Cesar Leite centrou sua análise exclusivamente nas medidas modernizantes de Salvador no primeiro governo de J. J. Seabra (1912-1916), quando uma série de obras foram lançadas para dotar a cidade dos desejados “ideais civilizatórios”. Ou seja, abertura e alargamento de vias, renovação arquitetônica, ajardinamento e embelezamento das praças.

para zelar pela memória, bem como instituir uma versão oficial da história. Fonte: Rinaldo Leite. Memória e Identidade no IGHB (1894-1923): origens da Casa da Bahia e celebração do 2 de Julho. **Patrimônio e Memória**, Assis, v. 7, n. 1, p. 54-77, 2011.

³²⁸ Wlamyra Albuquerque. **O civismo festivo na Bahia**: comemorações públicas do 2 de Julho (1889-1923). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997, p. 23.

³²⁹ Ver Rômulo Almeida. Traços da história econômica da Bahia no último século e meio. **Revista Econômica e Finanças da Bahia**, Salvador, v. 4, n. 4, 1952; Braz do Amaral. **História da Bahia do Império à República**. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1923; MATTOSO, Kátia M. Q. **Bahia**: a cidade do Salvador e seu mercado no século XIX. São Paulo/Salvador: Hucitec/Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

Seabra, antes de assumir o governo do estado, havia passado por cargos administrativos no Rio de Janeiro, incluindo a função de Ministro da Justiça e Negócios Interiores no governo de Rodrigues Alves, mesma época da gestão do prefeito Pereira Passos no Rio de Janeiro, quando, acompanhou de perto as reformas da cidade³³⁰. Sob seu governo, Salvador tentava acomodar-se diante das novas configurações propostas pela reforma urbana empreendida por ele. Sobre isso, o *Diário da Bahia* proclamou:

Vivemos a época da higiene. Os efeitos dessa época acidentada e movimentadíssima nos causa surpresas com: demolições, construção de avenidas e de cinemas. A Bahia de Seabra atravessa meio atormentada, meio tímida e descrente. Ao som das trombetas civilizadoras do progresso se deu o êxodo da higiene pública. Um batalhão de inspetores, auxiliares, serventes. Juntamente com procuradores e advogados³³¹.

A remodelação de Salvador enfrentou uma série de problemas de falta de mão de obra, de materiais e de verbas. Com isso, somente parte da remodelação foi implantada, sendo a Avenida 7 de Setembro a obra que mais se aproximou do ideal civilizatório ao facilitar a circulação de bens e pessoas e possuir residências nos “moldes higiênicos”³³², símbolos desses novos tempos. Um relógio público foi importado da França para marcar a hora, vendedores ambulantes e mendigos foram sistematicamente expulsos ou recolhidos aos abrigos de mendicância, árvores foram plantadas para melhorar a qualidade do ar, aproximando-se do idealizado embelezamento sanitário. Quanto à população da cidade, Rinaldo Leite identifica, principalmente nos jornais da época, o desejo de realizar um “saneamento moral”³³³ com o combate aos jogos, às rodas de samba, à bebida, ao candomblé e à capoeira.

³³⁰ Rinaldo C. Leite. **E a Bahia civiliza-se...** ideias de civilização e cenas de anticivilidade em um contexto de modernização urbana (1912-1916). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

³³¹ Higiene pública. **Diário da Bahia**, Salvador, 3 jan. 1913, p. 1.

³³² Avenida Sete de Setembro. **Diário da Bahia**, Salvador, 6 fev. 1914, p. 1.

³³³ Idem, p. 113.

O poder público empenhava-se em impor padrões de relações e condutas, principalmente à faixa social desprovida de amplos recursos econômicos. Na nova configuração política iniciada com a República, a Bahia precisava diminuir as mazelas da herança escravista e do passado colonial, idealizando sanear os espaços e melhorar os hábitos e costumes. Para resolver o problema do saneamento urbano, o governo do Estado contratou o engenheiro Theodoro Sampaio³³⁴ em 1904, já comentado. Ele foi responsável pela introdução de técnicas modernas de construção, como o concreto armado e o asfalto. A empresa de Sampaio ajardinou praças e construiu edifícios importantes para demarcar o centro urbano: a Famed, o Dispensário Ramiro de Azevedo, o Liceu Salesiano e a Capela do Asilo Pereira Marinho³³⁵. Sem esquecer sua efetiva participação nas comissões em prol dos monumentos escultóricos: Padre Manoel da Nobrega, Barão do Rio Branco, Visconde de Cayrú, General Labatut e Castro Alves, objetos artísticos valorizados como ícones do progresso e da modernidade, demarcadores de noções de “civilidade” das novas ruas e praças públicas da cidade remodelada. Podemos dizer que atuou em todas as frentes para pensar o “saneamento moral”, considerado por ele fundamental na constituição da também “remodelada sociedade”; sobre isso, comentou:

Não só de remodelação do meio físico que nos deve prender a atenção; não menos merecedor dos nossos cuidados e de nossos esforços é o meio moral, para o qual devemos contribuir, a começar pela educação do povo. Afinal de que serve uma cidade-jardim cheia de belezas e monumentos se o povo que a habita é incapaz de sentir-lhes os benéficos efeitos?³³⁶

³³⁴ Theodoro Sampaio (1855-1937) formou-se em Engenharia Civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, em 1881. Foi historiador e geógrafo. Atuou como engenheiro na Comissão de Melhoramentos do Rio São Francisco e como diretor e engenheiro-chefe do saneamento do estado do São Paulo. Participou da fundação da Academia de Letras da Bahia e foi sócio orador do IGHB. Publicações: **O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina** (1906); **O Tupi na Geografia Nacional** (1901); **Atlas dos Estados Unidos do Brasil** (1908); **Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil** (1922); e **História da Fundação da Cidade do Salvador** (edição póstuma). Fonte: Antônio L. Souza. **Baianos ilustres 1542-1924**. Salvador: Typografia Beneditina, 1973.

³³⁵ PINHO, Wanderley Araujo. Discurso sobre o Dr. Theodoro Sampaio: sessão fúnebre. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 63, 1938, p. 205.

³³⁶ Theodoro Sampaio. Manuscritos. 1912. Salvador: IGHB. Pasta n. 9, Doc. n. 4. In: ALBUQUERQUE, W. **Algazarra nas ruas**: comemorações da independência na Bahia, 1889-1923. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p. 28.

Rinaldo Cesar Leite, cuja obra *A rainha destronada: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas* debruça-se sobre o perfil da elite letrada, indica que sua participação no IGHB tinha o ávido desejo de demonstrar que a Bahia era uma terra de grandes literatos e estadistas, importantes na contribuição para a formação do Brasil. De modo geral, defendiam as “melhorias” urbanas e raciais. Viam-se como herdeiros dos “vultos” coloniais e imperiais, dos “grandes baianos” do passado e tinham o IGHB como fomentador e divulgador de seus anseios. Nas revistas do instituto no período de 1900 a 1945³³⁷ há textos metafóricos, laudatórios e rebuscados, voltados ao engrandecimento dos “ilustres baianos” e da Bahia.

Outra importante contribuição para pensar a composição dos intelectuais típicos de institutos é a obra de Antonio Celso Ferreira, cujo foco de estudo foi o IHGSP. Para o autor, foram homens eruditos que transitavam com fluência, por diferentes domínios intelectuais, seguindo um estilo de escrita comum de tradição parnasiana, com ampla valorização da história épica e de desqualificação da cultura negra, objetivando a demarcação da identidade regional, esforço que exigia a definição do território geográfico. Homens preocupados com a construção de um roteiro, um enredo oficial; “[...] tal enredo inspira-se na épica, pautando-se por concepções e formas históricas pouco renovadas, típicas do século XIX. A sua criação dava-se no interior das letras históricas em sentido amplo, muito mais do que nos domínios científicos”³³⁸. Assim, depreende-se que a produção de saberes ligada a esses institutos entrelaçava tradição e conservadorismo, tanto no pensamento, quanto no estilo de escrita, em narrativas cheias de ornamentos e “floreios poéticos”. O Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) insere-se nessa lógica e estilo de escrita.

Essa compreensão intelectual e institucional entrelaçou-se nas obras artísticas de Pasquale De Chirico, que caiu no gosto desse segmento. Isso leva a pensar sobre

³³⁷ A primeira edição da **Revista do IGHB** foi lançada um ano após a fundação do instituto, em 1894. Para esta dissertação, analisamos o período de 1900 a 1945 e algumas edições mais recentes, como as de 2000 e 2001.

³³⁸ Antonio C. Ferreira. **A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)**. São Paulo: Ed. Unesp, 2002, p. 148.

elaboração imagética dele e como suas obras tendem a ocupar dois polos de concentração: arte de forte caráter público, com predomínio da homenagem aos “heróis” e outra relativa a desenhos e estatuetas representando os negros, homens e mulheres do que se considerava a gente do “povo”, do ordinário. Quase a formar um “catálogo”. De Chirico nunca rompeu com os cânones artísticos acadêmicos. Contudo, suas imagens de negros davam o contraponto ao conjunto dos “vultos” públicos, encenados nos monumentos.

3.2 Estátuas dos “herdeiros de Esculápio”: os primeiros trabalhos de Pasquale De Chirico em Salvador

Em 1906, a transferência Pasquale De Chirico de São Paulo para Salvador logo o ligou à Famed, após o incêndio que destruiu parte do conjunto, em 1905, como comentado no Capítulo 1. Na inauguração do novo edifício da Famed, em 1908, o engenheiro Navarro de Andrade, substituto de Theodoro Sampaio, discursou sobre as melhorias no conjunto arquitetônico e declarou ter conservado do grupo de trabalhadores e artistas contratados por Sampaio somente dois especialistas, Oreste Sercelli e Pasquale De Chirico³³⁹. Nessa mesma ocasião, foram apresentadas as estátuas dos “vultos” médicos elaboradas por De Chirico para a área externa do edifício; faltava, então, a fonte luminosa que completaria o jardim, esperava-se, com ela, realçar essas estátuas. Ao comentar a inauguração, o *Jornal de Notícias* destacou a qualidade dos dois artistas especialistas e a decoração realizada por eles: “Orestes Sercelle pintou o teto do anfiteatro, em estilo renascentista. Com uma figura alegórica, que representa a ciência, que ilumina outras quatro, representando a medicina, a cirurgia, a farmácia e a física, tendo flores e anjos”³⁴⁰, imagens metafóricas ao gosto dos letrados. Quanto às estátuas, o jornal destacou: “[...] São grandes estátuas a

³³⁹ ANDRADE, João P. N. As obras da Faculdade de Medicina. **Jornal de Notícias**, Salvador, 6 out. 1908, p. 1.

³⁴⁰ No atual edifício restam apenas prospectos das pinturas realizadas por Sercelli; o teto do anfiteatro foi substituído em 2001.

representar os lentes falecidos e estão sentados nas suas cátedras, revestidos das competentes insígnias, alguns com livros na mão, tendo nas bases os nomes e as datas de nascimento. Representam os homens sábios de nosso passado”³⁴¹.

As autoridades envolvidas na reconstrução do edifício não pouparam despesas para dotar a sede da faculdade do melhor em termos construtivos; uma série de corredores arejados foi concebida por Theodoro Sampaio para evitar futuros incêndios, com ricos detalhes decorativos criados para engrandecer a instituição e criar um panteão formado pelos médicos homenageados ao modo greco-romana de representação em estátuas, para se assemelhar às representações dos “deuses antigos”³⁴².

Para o novo edifício da Famed foram construídas 8 estátuas em homenagem a médicos falecidos (figuras 3.1 a 3.7) e 3 estátuas representando o mundo greco-romano: Esculápio (Figura 3.8), Galeno e Hipócrates (Figura 3.10). O discurso apresentado pelo médico Braz do Amaral, em 1908 quando da reinauguração, trata da intenção de homenagear os médicos no mundo antigo:

Nas velhas terras do **Latium** [*sic*], senhores, no berço desta raça a que pertencemos, quando se ia proceder a qualquer acometimento, antes de empreender uma expedição, ao voltar de uma vitória, saindo para o triunfo, fazia-se uma invocação dos maiores, aos antepassados, que se tornavam deuses tutelares da família. À semelhança dos romanos, permita[m], senhores, que eu invoque a lembrança augusta dos deuses lares, dos ilustres mortos cujos espíritos iluminam esta casa, como constelações do céu. No umbral do grande ciclo histórico que acaba de percorrer o nosso glorioso instituto, ao começar outro que se abre aos nossos olhos. Devo pedir a vós, homens de ciência, homens de disciplina, homens de patriotismo, a José Soares de Castro e a José Avelino Barbosa e Lino Coutinho, a Jonathas Abbott e a Manoel

³⁴¹ O Centenário do Ensino Médico. **Jornal de Notícias**, Salvador, 2 out. 1909, p. 1.

³⁴² Sobre a construção da imagem alegórica “Salvador, a Athena do Brasil”, ver Wlamyra R. Albuquerque. **Algarra nas ruas**: comemorações da independência na Bahia (1889-1923). Campinas: Ed. Unicamp, 1999; Rinaldo C. Leite. **A rainha destronada**: discursos das elites sobre as grandezas e aos infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005; Rinaldo C. Leite. Bahia: Athenas brasileira – reduto de estadistas (uma acepção política do título). Disponível em: www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_II/rinaldo_cesar_nascimento_leite.pdf.

Victorino, descei, deuses de nossa terra, dos vossos pedestais para incutir-nos que hoje labutam e mourejam aqui o estímulo de vossa ação, a virilidade de vossa energia e a reflexão de vosso pensamento³⁴³.

Os nomes invocados por Amaral, representados nas estátuas, reclamam participação dos homens da ciência na construção da história oficial, elevados ao panteão cívico. Ele sublinha o passado baiano e demarca o lugar da instituição na formação dos “vultos históricos” para o Brasil, enquanto nação, e, em decorrência, da Bahia.

No centro do conjunto vê-se a estátua de Esculápio, deus latino da medicina e da cura. Guardiã celeste da saúde para os doutores da Famed. Enquanto parte da gente comum, recorria e fazia oferenda ao deus Omolú³⁴⁴. Segundo Edson Carneiro, “[...] muito querido nos candomblés bantus da Bahia. Único consolo da maioria dos negros. Santo que previne a bexiga ou outras moléstias. Ir ao hospital causa horror aos negros”³⁴⁵. Sobre essa possível fratura, escreveu Jorge Amado:

Omolu mandou bexiga negra para a cidade [Cidade Alta]. Mas lá em cima [Cidade Alta] os homens ricos se vacinaram, e Omolu que era um deus das florestas da África, não sabia dessas coisas de vacina. E a varíola desceu para a cidade dos pobres [Cidade Baixa] e botou gente doente. Então vinham os homens da saúde pública, metiam os doentes num saco, levavam para os lazaretos distantes. As mulheres ficavam chorando, porque sabiam que eles nunca mais voltariam. Ali nos lazaretos as famílias não podiam visita-los, só a

³⁴³ Braz do Amaral. Discurso proferido na Faculdade de Medicina da Bahia pelo seu primeiro centenário: história da Bahia do Império a República, out.1908, p. 84-98. In: AMARAL, B. **Discursos e conferências**. Porto: Economica, 1921.

³⁴⁴ Práticas de cura alternativas aos tratamentos da Famed foram vistos como feitiçaria; nesse sentido, é possível encontrar nos periódicos, em momentos diversos, sob o título de *feitiço*, forte depreciação das práticas do Povo de Santo que atribui a Omolú a responsabilidade pelo processo de cura. Como contraponto a essa mentalidade, em 1926, o busto do médico sanitarista Júlio David foi inaugurado em via pública na Cidade Baixa, notadamente região dos segmentos populares, sendo-lhe atribuído o título de “medico dos pobres” por parte dos organizadores da construção (médicos que atuavam na região).

³⁴⁵ Edson Carneiro. **O negro no Brasil**. Salvador: Civilização Brasileira, 1940, p. 203.

vista do médico. Morriam sem ninguém saber e quando um conseguia voltar era mirado como um cadáver que houvesse ressuscitado³⁴⁶.

Esse trecho de *Capitães da Areia* (1937) situa geograficamente os locais onde se desenrolam essas tensões: a Cidade Alta, ocupada predominantemente pela elite letrada (Palácio do Governador, a Câmara de Vereadores, o Palácio Arquiepiscopal, a Faculdade de Medicina da Bahia, a Santa Casa de Misericórdia e o Instituto Histórico e Geográfico) e a Cidade Baixa, com as atividades voltadas para o porto e seus trabalhadores, ou seja, a cidade administrativa do mundo letrado *versus* a cidade do trabalho braçal.

As medidas sanitaristas do período procuravam estabelecer rígidas medidas de cerceamento da religiosidade afro em Salvador com a proibição da Lavagem das Escadarias do Bonfim, em 1889; a repressão a Terreiros de Candomblé até década 1940³⁴⁷; a proibição da prática de capoeira, principalmente nas décadas de 1920 e 1930. Sob essa perspectiva, Omolú, médico e deus dos pobres no candomblé, funcionaria como um contraponto a Esculápio, deus dos médicos.

Eram as estátuas do conjunto dos “vultos” a cercar Esculápio (Figura 3.9): Dr. Manuel Victorino, Dr. Antonio Januário de Faria, Dr. José Avelino Barbosa, Dr. José Lino Coutinho, Dr. José Soares de Castro, Dr. Jonathas Abbott e Dr. Raimundo Nina Rodrigues. Eles têm em comum a condição de docência na instituição, predominando os médicos ligados à chamada Escola Tropicalista Baiana³⁴⁸, com participação na

³⁴⁶ Jorge Amado. **Capitães da Areia**. 19 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 139.

³⁴⁷ Embora menos comum que nas décadas anteriores, em 1941 encontramos a notícia da prisão de seis mães de santo pela Polícia de Costumes. Fonte: As “Mães de Santo” estreiam com o pé esquerdo. **A Tarde**, Salvador, 30 ago. 1941, p. 3.

³⁴⁸ As reuniões de três médicos estrangeiros residentes em Salvador no século XIX (John Ligertwood Paterson, Otto Wucherer e José Francisco Silva Lima) em torno de temas ligados a doenças tropicais recebeu o nome, posteriormente, de Escola Tropicalista Baiana. Grupo formado por volta de 1860. Discussões voltadas à relação moléstia *versus* clima quente, causadora de enfermidades, principalmente entre os escravos. Os trabalhos foram publicados em anos subsequentes na **Gazeta da Bahia**. Fonte: Escola Tropicalista Baiana. Fundação Fiocruz. Disponível em: <http://www.coc.fiocruz.br/observatoriahistoria/verbetes/esctroba.pdf>.

Ordem de Cristo³⁴⁹. A observação do perfil biográfico de cada um contribui para o entendimento da intenção comemorativa. A ordem da análise acompanha a sequência das estátuas segundo o olhar do espectador que visita o conjunto da esquerda para a direita.

Ao lado da escada de acesso, surge a estátua de Manoel Victorino Pereira (Figura 3.1), nascido em Salvador em 1853 e falecido no Rio de Janeiro em 1902. Formou-se na Famed em 1876, especializou-se em Higiene e Moléstias Tropicais. Atuou como político, chegando a vice-presidente da República na gestão de Prudente de Moraes; antes, foi governador da Bahia e aparelhou e ampliou o Liceu de Artes e Ofícios do Estado³⁵⁰. Sua ligação com a Famed dava-se por sua formação e pela presença do irmão, dr. Pacífico Pereira³⁵¹, professor de Histologia na instituição e membro ativo da congregação da faculdade. Ambos participaram da Escola Tropicalista Baiana, dedicada ao estudo de moléstias tropicais.

³⁴⁹ Recorremos à descrição do historiador Tito Lívio Ferreira para explicar a Ordem de Cristo, cuja origem remete a Portugal. Fundada em 1319 pelo papa João XXII, responsável por salvaguardar os bens da Ordem do Templo (templários), extinta em 1311. Em 1789, a Ordem foi secularizada, sobrevivendo até as primeiras décadas do século XX. O principal emblema é a cruz de malta, chamada de Cruz da Ordem de Cristo. Para mais informações, ver Tito L. Ferreira. **A Ordem de Cristo e o Brasil**. São Paulo: Ibrasa, 1980; e Luís M. Poliano. **Heráldica**. Rio de Janeiro: GRD, 1986, p. 372.

³⁵⁰ Antonio Pereira. **Memória sobre a medicina na Bahia**. Salvador: Famed, 1923.

³⁵¹ No final da década de 1940, um conjunto escultórico denominado “Irmãos Pereira” foi inaugurado na Cidade Baixa de Salvador, para saudar a memória de Manoel Victorino Pereira, Pacífico Pereira e Basílio Pereira, todos médicos.

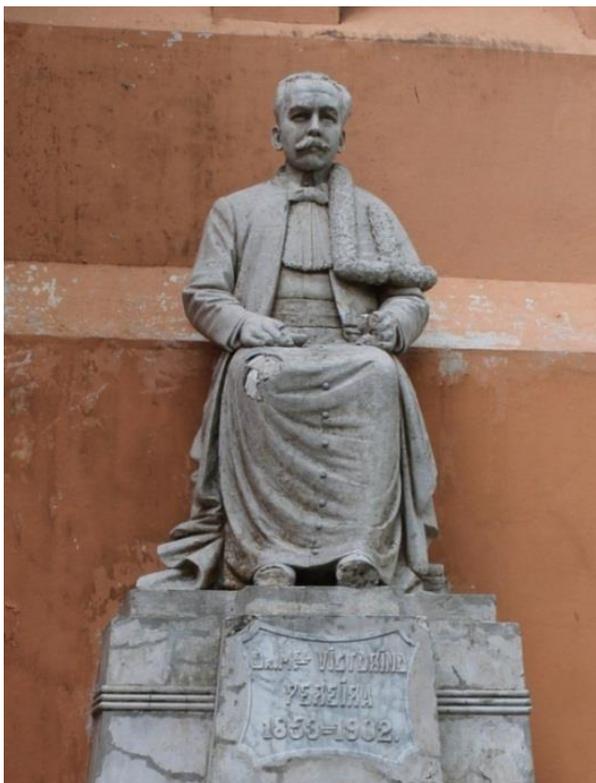
A**B**

Figura 3.1 “Dr. Manuel Victorino Pereira” (1853-1902) (1908), de Pasquale De Chirico. Faculdade de Medicina da Bahia. Fotografias da autora.

Antonio Januário de Faria, nascido em Salvador em 1822 e falecido em 1883. Formou-se pela Famed em 1845, atuando posteriormente como professor de Clínica Médica. Exerceu o cargo de diretor da instituição no período de 1874 a 1881. Participou das primeiras reuniões da Escola Tropicalista Baiana³⁵². A ele é atribuída a ideia de criação da *Gazeta Médica da Bahia*³⁵³. Possuía o grau de Comendador da Ordem de Cristo, grau abaixo apenas do Grão-Mestre (Figura 3.2).

³⁵² Fundação Oswaldo Cruz. Disponível em: <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br>.

³⁵³ R. R. Jacobina. A “Escola Tropicalista” e a Famed. *Gazeta Médica da Bahia*, ano 78, n. 2, 2008, p. 88.

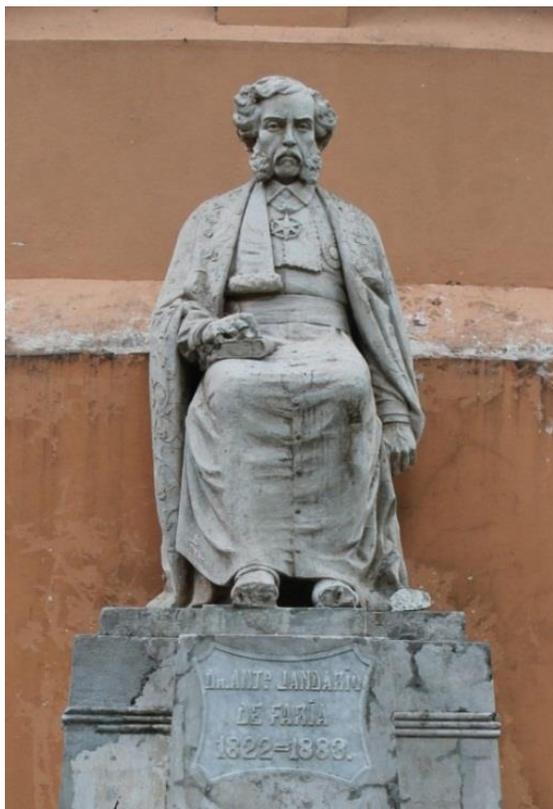
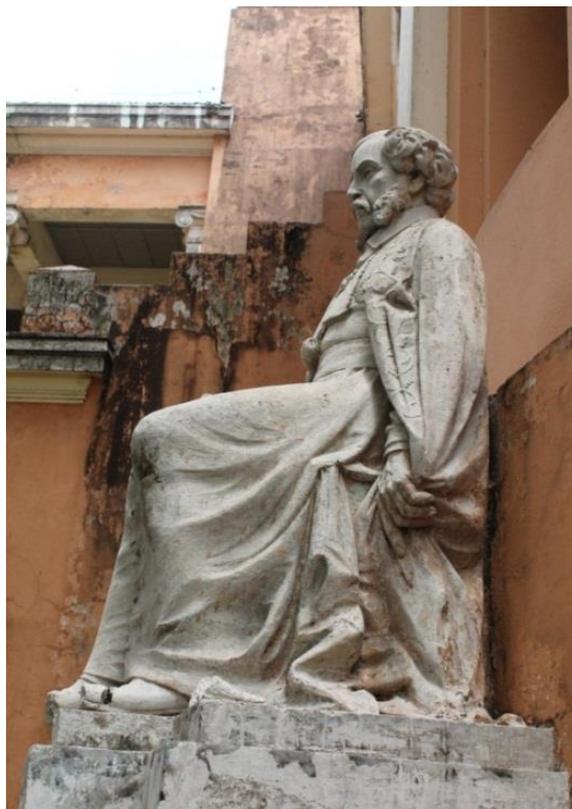
A**B**

Figura 3.2 “Dr. Antonio Januário de Faria” (1822-1883) (1908), de Pasquale De Chirico.

Fonte: Elaborada pela autora.

José Avelino Barbosa nasceu em Salvador em 1768 e faleceu em 1838. Formou-se em Edimburgo (Escócia). Foi nomeado por D. João VI, em 1815, lente do Colégio Médico Cirúrgico da Bahia (futura Famed), lecionou Prática Cirúrgica, Higiene e História da Medicina. A partir de 1829, ocupou o cargo de diretor da instituição médica. Como político, Barbosa foi eleito Deputado da Assembleia Geral de 1826³⁵⁴ (Figura 3.3).

³⁵⁴ Geraldo Leite. José Avelino Barbosa. Disponível em: <http://medicosilustresdabahia.blogspot.com.br/2011/02/235-ii-jose-avelino-barbosa-continuacao.html>.

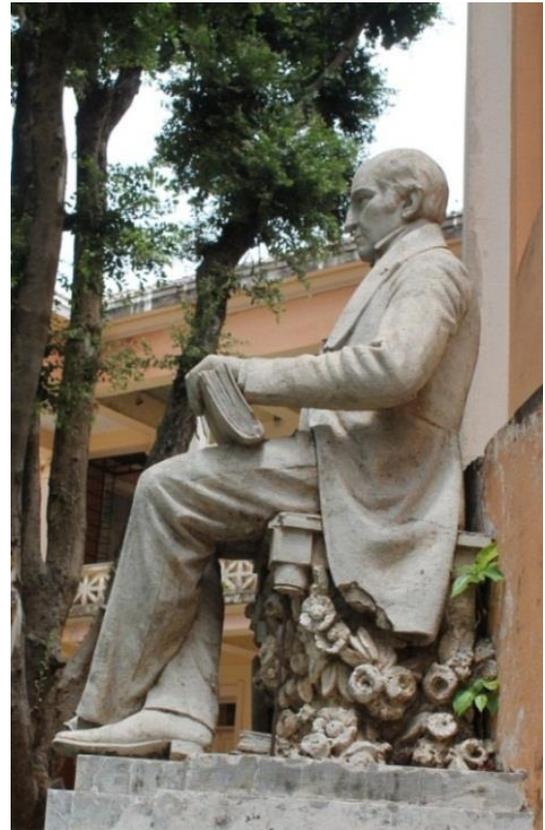
A**B**

Figura 3.3 “Dr. José Avelino Barbosa” (1768-1838) (1908), de Pasquale De Chirico.
Fonte: Elaborada pela autora.

Nesse percurso, a estátua seguinte refere-se a José Lino Coutinho (Figura 3.4), nascido em Salvador em 1784. Formado em Coimbra (Portugal), voltou ao Brasil para exercer o ofício médico. Esteve na luta da Independência da Bahia em 1823. A partir de 1825, passou a atuar como lente de Patologia. Em 1833, foi eleito o primeiro diretor da Famed, exercendo a função até 1836, quando de sua morte. Exerceu a função de deputado geral, com os títulos de Cavaleiro da Ordem de Cristo, Conselheiro do Imperador e Médico Honorário da Imperial Câmara³⁵⁵.

³⁵⁵ Geraldo Leite. José Lino Coutinho. Disponível em: <http://medicosilustresdabahia.blogspot.com.br/2011/02/235-ii-jose-avelino-barbosa-continuacao.html>.

Depois, aparece a estátua de José Soares de Castro (Figura 3.5), que nasceu em Lisboa (Portugal) em 1772 e faleceu em Salvador em 1879. Mudou-se para a Bahia na condição de cirurgião-mor do Hospital Militar, que ficava no Convento dos Jesuítas, no Terreiro de Jesus. Depois de criada a Escola de Cirurgia, em 1815, foi indicação para ocupar a cadeira de Anatomia. Recebeu o título da Ordem de Cristo³⁵⁶.

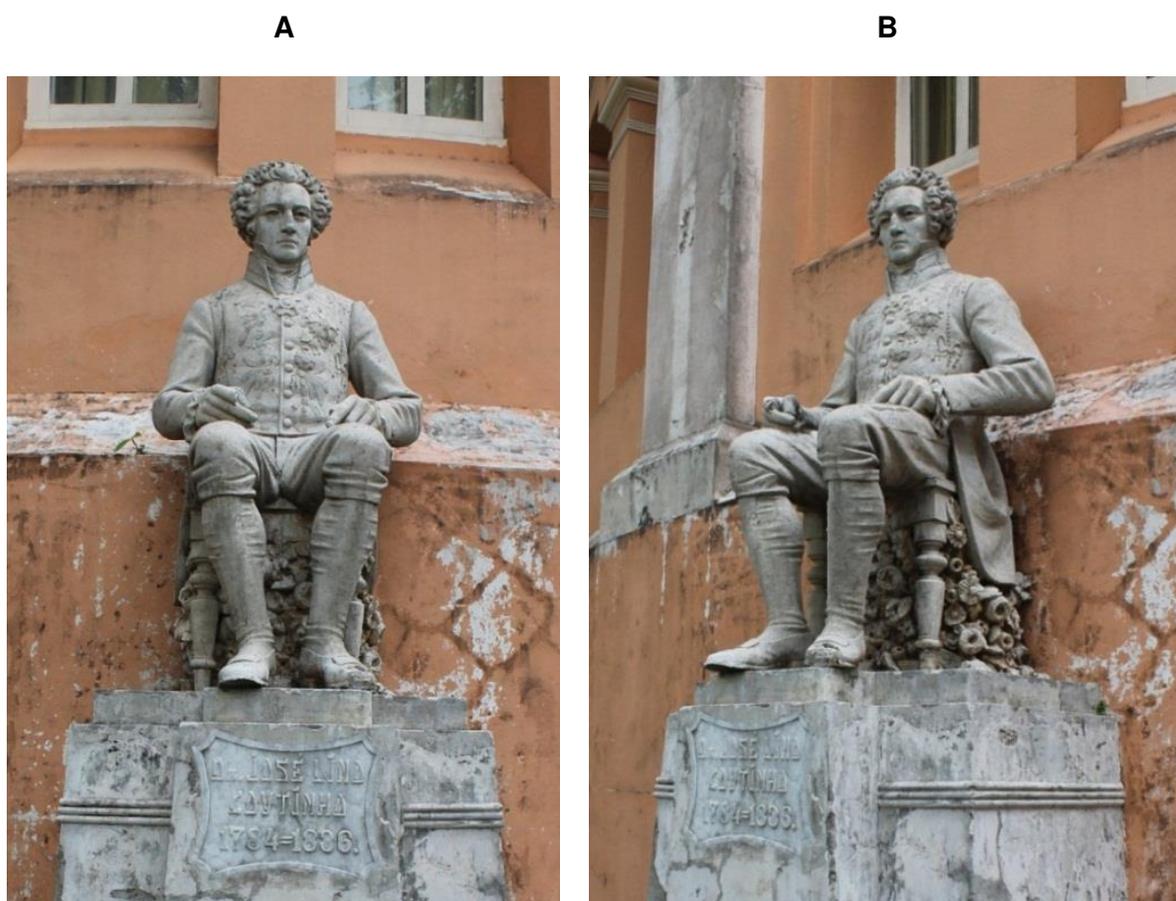


Figura 3.4 “Dr. José Lino Coutinho” (1784-1836) (1908), de Pasquale De Chirico.
Fonte: Elaborada pela autora.

³⁵⁶ José E. Carvalho Filho. **Notícia histórica sobre a Faculdade de Medicina**. Salvador: [s.n], 1909, p. 15.

A**B**

Figura 3.5 “Dr. José Soares de Castro” (1772-1849) (1908), de Pasquale De Chirico.

Fonte: Elaborada pela autora.

A estátua de Jonathas Abbott (Figura 3.6) homenageou um dos principais nomes da medicina baiana; nascido em Londres (Inglaterra) em 1796, mudou-se para Salvador em 1812. Formou-se na terceira turma da Famed em 1820. Especializou-se em moléstias tropicais. Criou, na faculdade, o Museu Anatômico, com uma coleção de peças de história natural, com destaque para a presença de cânios³⁵⁷. Como colecionador de obras de arte, acumulou aproximadamente 400 peças, entre artistas brasileiros e europeus, e impulsionou a fundação da Sociedade de Belas Artes, em 1856. Depois, parte dos objetos artísticos foi doada ao estado para compor o Museu de

³⁵⁷ Geraldo Leite. Jonathas Abbott. Disponível em: <http://medicosilustresdabahia.blogspot.com.br/>.

Arte da Bahia (MAB). Em comum com outros médicos homenageados, tinha o título de Cavaleiro da Ordem de Cristo.

A



B



Figura 3.6 “Dr. Jonathas Abbott” (1797-1888) (1908), de Pasquale De Chirico.

Fonte: Elaborada pela autora.

Por fim, no lado extremo do conjunto figura a estátua do maranhense Raimundo Nina Rodrigues (Figura 3.7), sugerida de “última hora”, por conta da consternação por seu recente falecimento, em 1906, quando do início dos trabalhos de elaboração desses objetos artísticos.

A



B



Figura 3.7 “Dr. Raimundo Nina Rodrigues” (1862-1906) (1908), de Pasquale De Chirico.
Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 3.8 Vista parcial do conjunto dos “vultos” da Famed. No lado direito, Esculápio.
Fonte: elaborada pela autora.



Figura 3.9 “Esculápio”³⁵⁸ (1908), de Pasquale De Chirico.

Fonte: elaborada pela autora.

³⁵⁸ O Museo Archeologico Nazionali di Napoli possui semelhante representação, chamada “Asclépio”, conforme seu nome no romano. É presumível que Pasquale De Chirico tenha recorrido à imagem presente no museu napolitano para modelar sua concepção, desse modo, reitera sua tradição artística europeia.

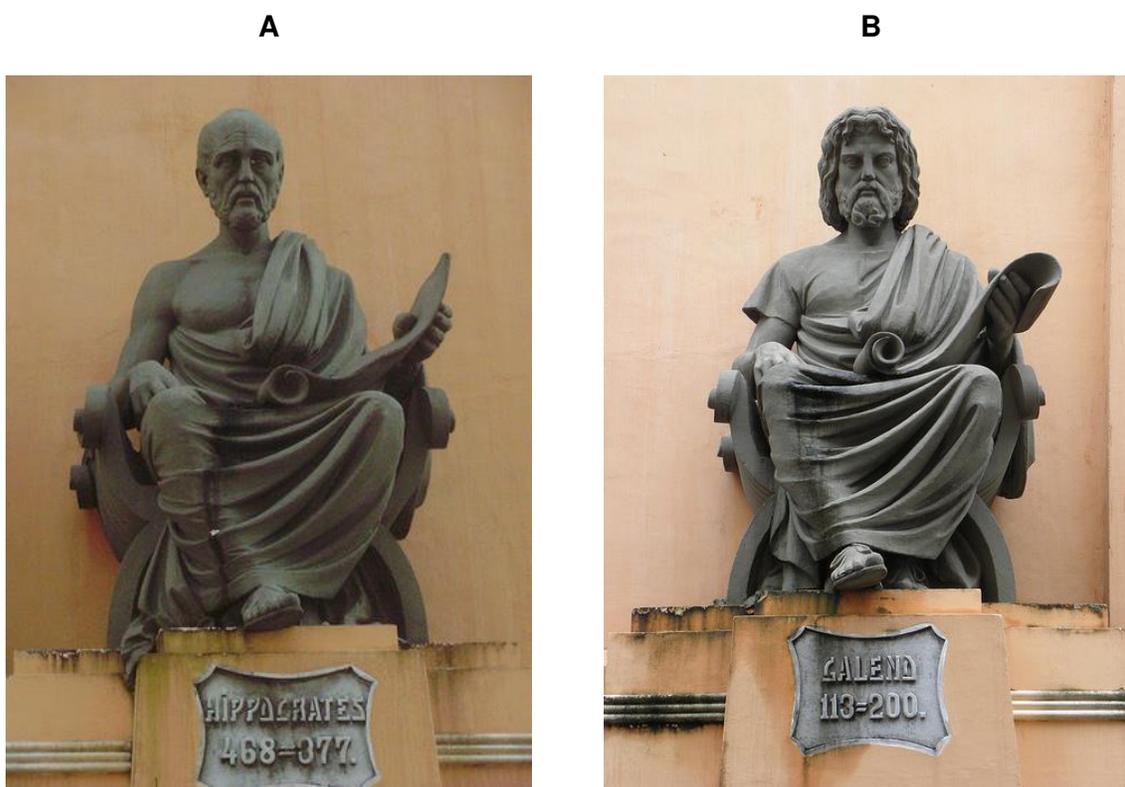


Figura 3.10 “Hipócrates” (468-377 a.C.) e “Galeno” (113-200) localizados na fachada da biblioteca, de Pasquale De Chirico.

Fonte: elaborada pela autora.

Não é possível, ainda, mensurar a participação da Ordem de Cristo na elaboração das estátuas, considerando que a maioria dos homenageados pertencia a tal ordem honorífica (José Lino Coutinho, Antonio Januário de Faria, Jonathas Abbott e José Soares de Castro). Nos poucos documentos disponibilizados pelo Arquivo da Famed para consulta, nenhum traz as informações sobre detalhes técnicos da remodelação do edifício. Quem decidiu pelas homenagens? Quem escolheu os sujeitos homenageados? Quais possuíam relações de parentesco? São perguntas em aberto. As Atas da Congregação e as Memórias Históricas³⁵⁹ não apresentam nenhum relato sobre isso. O dr. Anselmo Fonseca (membro da Congregação da Famed) mencionou

³⁵⁹ Foram consultadas as Atas da Congregação da EBA no período de 1905 a 1909 e, também, as Memórias Históricas (acontecimentos mais importantes do ano, descritos por um estudante) entre 1905 e 1910.

um dos critérios de escolha: “[...] A homenagem, em estátua, deverá ser somente aos mortos, porque somente eles é que se pode ter certeza de que depois de merecerem, não venham jamais a desmerecer tamanhas honras”³⁶⁰. O certo é que, os nomes dos homenageados reforçam a presença da instituição na história oficial local e nacional, o que resulta em homenagem por uma vida inteira.

Aqui, no entanto, o nome que nos chama mais atenção é o do médico maranhense Raimundo Nina Rodrigues. A ideia de homenageá-lo nesse grupo de médicos ilustres foi lançada logo após a divulgação da notícia de sua morte. Em julho de 1906, em sessão da congregação da faculdade, Climério Cardoso de Oliveira sugeriu homenagens ao recém-falecido “[...] pelos serviços prestados à ciência e a essa instituição de ensino, o dr. Nina Rodrigues deve ser considerado na altura dos mais distintos e notáveis professores que hão tido nesta Faculdade, juntamente com os outros vultos homenageados”³⁶¹. Uma comissão formada por alunos de Medicina Legal reuniu-se para pedir ao, então, ministro do Interior, J. J. Seabra, o pagamento das despesas do funeral; subscrição para a publicação da obra *Os africanos da Bahia*; e nomeação de uma comissão para uma homenagem coletiva³⁶².

Em seu tempo, Nina Rodrigues se preocupou em estudar o comportamento dos indivíduos, em especial negros, preferindo pensar na repetição dos padrões no interior de um mesmo grupo racial³⁶³, em sintonia com as preocupações de sua época, daí sua ampla aceitação e valorização. Para Mariza Corrêa, “[...] a raça é o elemento crucial de seu argumento a respeito da debilidade física e mental, da população brasileira e, finalmente de sua debilidade cultural. Um crítico da mestiçagem”³⁶⁴. Havia, então, especial interesse pelos aspectos fisiológicos dos “tipos físicos”; com o avançar dos anos, características psíquicas do comportamento humano passaram a prevalecer na avaliação dos sujeitos, com nomes como: Afrânio Peixoto, Arthur Ramos, Edson

³⁶⁰ À diretoria da Faculdade de Medicina. **Diário de Notícias**, Salvador, 1º maio 1905, p. 3.

³⁶¹ Nina Rodrigues. **Gazeta do Povo**, Salvador, 18 jul. 1906, p. 1.

³⁶² Idem, *ibidem*.

³⁶³ A **Gazeta Médica da Bahia** publicou trabalhos de Nina Rodrigues; os jornais soteropolitanos, de modo geral, acompanharam as análises desse cientista da Famed.

³⁶⁴ Mariza Corrêa. **As ilusões da liberdade: a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil**. Bragança Paulista: Ed. Universidade São Francisco, 2001.p. 190.

Carneiro e Estácio Lima, só para citar os mais conhecidos. Eles foram importantes para a divulgação dos textos e das análises de Nina Rodrigues. O médico baiano Estácio de Lima³⁶⁵, em sessão do IGHB, comentou em 1928:

Fui convidado para falar nes[t]e 13 de Maio sobre Nina e o Negro. Nina, o antropologista da raça negra. Realizou preciso estudo ao lado de Topinard e Broca. Enveredou-se pela antropologia criminal e patológica. Foi o criminólogo do negro, sobre Lucas da Feira compôs uma observação sólida a par de Lombroso. [...] Honrou as letras da Bahia. [...] ao cabo de três séculos e seis gerações alimpadas as epidermes, restará a herança do negro como sentimento³⁶⁶.

A emblemática participação de Estácio de Lima, diretor do Instituto Médico Legal Nina Rodrigues, nessa data-símbolo do fim da escravidão contribui para percebermos a associação de Nina Rodrigues com a miscigenação e o possível “embranquecimento” da sociedade. O discurso de Lima foi dirigido aos membros do IGHB, com trechos publicados em *A Tarde*, *O Democrata* e *Diário da Bahia*.

Nina Rodrigues, interessava-se, por meio do instrumental da medicina legal, pela identificação das feições físicas dos sujeitos para determinar padrões de comportamento. Seria uma “medicina social” a serviço do argumento racial. Tornava-se vital agir contra as não conformidades, isto é, sanear o indivíduo e melhorar seu ambiente físico. Quando em 1912, teve início o primeiro governo de José Joaquim Seabra à frente da direção do estado; ele interviu no sentido de alcançar essa civilidade conceituada. Aos baianos, era preciso romper com a imagem pejorativa que Rio de Janeiro e São Paulo atribuíam-lhe: “Mulata Velha”³⁶⁷. A Figura 3.11 ilustra Seabra apresentando a Bahia, com nova fisionomia “moderna” e cútis branca, ao Zé (povo).

³⁶⁵ Estácio de Lima (1897-1984) formou-se pela Famed; era entusiasta dos trabalhos de Nina Rodrigues no campo da criminologia e raça. Ocupou a cadeira de Medicina Legal da Famed. Membro da Academia de Medicina e do Conselho Penitenciário da Bahia. Estudou a cabeça de cangaceiros, incluindo Lampião e Maria Bonita, objetivando encontrar a resposta para a “degeneração” do cangaceiro. Publicações: **O mundo dos cangaceiros** (1965) e **O mundo místico dos negros** (1975).

³⁶⁶ Estácio de Lima. Nina e o negro. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 54, 1928, p. 253.

³⁶⁷ Não sabemos a origem de tal conotação pejorativa.



Figura 3.11 J. J. Seabra prometia uma imagem nova para a Bahia. A “Mulata Velha”, sob sua gestão, tornaria-se “Jovem Branca”.

Fonte: A Bahia transforma-se. **O Malho**, Rio de Janeiro, n. 521, 1912.

Ao analisar essa questão, Rinaldo Cesar Leite posiciona a imagem de “Atena Brasileira” como o contraponto, criado pela elite intelectual baiana, para representar o estado de modo adequado, conforme a idealizada herança Latina. A caricatura da “Mulata Velha”: mulher gorda, mestiça, de feições grotescas e roupas africanizadas (anágua, Pano da Costa e balangandãs) simbolizava a herança africana, a letargia, a insalubridade e a incivilidade, ou seja, tudo que deveria ser combatido e evitado. A título de ilustração, recorreremos a uma dessas caricaturas estampadas em *O Malho*, contudo,

outras revistas e jornais também reproduziram a mesma composição: *A Semana, Bahia Ilustrada, Gazeta de Notícias e A Tarde*.



Figura 3.12 Representação da Bahia como uma “Mulata Velha”.

Fonte: Peregrinação Ruy a recepções da Bahia. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 384, 1910.

Romper com a imagem da “Mulata Velha” (Figura 3.12) implicava melhoramento da raça, intervenção urbana e construção de discurso retórico condizente com a nova condição, conforme previa a cartilha do segmento ligado ao poder institucional. Para melhorar a raça – o “embranquecimento” da população; para o melhoramento material – remodelação da cidade; e, por fim, a substituição da imagem iconográfica da “Mulata Velha” por uma “Atena” abasileirada. O médico Descartes Magalhães, membro do IGHB, propunha que a Bahia fosse representada:

[...] Pela figura de uma guerreira, de meia couraça, capacete, escudo e lança. O colo farto, os braços vigorosos, qual Minerva (Athené). Deusa grega da

sabedoria, das ciências e das artes, ostenta a beleza de suas forças, mas soberanas um porte altivo, arrogante e majestoso de lutadora invicta³⁶⁸.

Enquanto que para Sílio Boccanera Jr.³⁶⁹ a Bahia deveria ser representada por uma índia catequisada, como se vê no monumento ao Padre Manoel da Nobrega, comentado no capítulo II. Para Eduardo Camará seria o caboclo, como representado nas festas do 2 de Julho. Abaixo, reproduzimos o parecer dos sócios do IGHB, Theodoro Sampaio, Pirajá da Silva e Campos França, responsáveis pela análise da imagem e a dificuldade dos intelectuais baianos para sintetizar por meio de uma figura humana alegórica o estado, uma vez, que não havia um “tipo baiano” definitivo. Embora longo, o trecho selecionado recupera parte do pensamento comum no interior da instituição; em destaque, a exaltada contribuição europeia na formação da Bahia:

[...] O tipo humano caracteristicamente baiano não existe, não há dele uma figura acentuada e firme que, pela plástica, se tenha imposto ao conceito geral. No lento e ininterrupto caldeamento das três raças que aqui convivem, o tipo prevaiente ainda é do porvir e só o teremos em definitivo quando a fusão completa: num todo selecionado sob a ação desse meio trópico em que vivemos. O Brasil, aliás, é um imenso laboratório humano, cuja, capacidade está bem longe de ser atingida. Até lá, na plástica humana teremos que nos contentar com o tipo que, pela tradição, pela história, pelo prestígio maior entre as outras raças que aqui convivem, é de fato preponderante. [...] a figura representativa de nossa gente não será o índio, mas o europeu [predomínio da ascendência portuguesa]. É por isso que opinamos a que não tome por figura representativa da Bahia o “tipo índio”, nem o “tipo mestiço”, mas a mulher

³⁶⁸ Theodoro Sampaio. A figura simbólica da Bahia. **Bahia Ilustrada**, Rio de Janeiro, jul. 1921.

³⁶⁹ Sílio Boccanera Jr. (1863-1923) foi um importante nome no estudo da cultura soteropolitana; escreveu sobre teatro, pintura, escultura e bandeiras nacionais, inventariou parte da arte civil e religiosa de Salvador em **Bahia cívica e religiosa** e **Telas históricas do Paço Municipal**. Foi um destacado membro do IGHB, colaborando com a sessão de artes e história do instituto. Em suma, contribuiu para a manutenção e a criação da iconografia cívica de Salvador. Publicações: **Theatro brasileiro** (1906); **O teatro na Bahia: livro do centenário** (1915); **Cinemas da Bahia: 1897-1918** (1915); **Castro Alves na Vida e na Morte** (1915); **Bahia histórica** (1921); **O teatro na Bahia: da Colônia à República** (1924); **Bahia cívica e religiosa: subsídios para a história** (1926); e **Bahia epigráfica e iconográfica** (1928).

baiana dos nossos dias, de procedência europeia e branca, com feições expressivas do nosso meio étnico³⁷⁰.

É notável a participação de Theodoro Sampaio na elaboração de tal parecer. Homem culto, filho de uma escrava com um padre, alcançou sucesso pelo caminho da educação, tornou-se um intelectual respeitado em seu tempo, com atuação em instituições responsáveis pela construção do saber, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) e Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB). Defendeu o “melhoramento da raça” pela presença portuguesa. Em 1926, Sampaio se colocou a favor das restrições à imigração negra, preferia imigrantes europeus e a seleção de “homens de cor” com contratos de trabalho com prazos determinados³⁷¹, para evitar a permanência deles em terras brasileiras³⁷². Essa preocupação atravessou a primeira metade do século XX. Para o literato Xavier Marques, era preciso muita atenção à entrada de imigrantes para não comprometer o “tipo definitivo” que surgiria entre os antigos e novos colonizadores do Brasil:

Enquanto os especialistas se entregam ao estudo dos cruzamentos e da classificação dos seus produtos, as experiências, mensurações e preocupações

³⁷⁰ Theodoro Sampaio. A figura simbólica da Bahia..., 1921.

³⁷¹ In: Wlamyra Albuquerque. **O civismo festivo na Bahia**: comemorações públicas do 2 de Julho (1889-1923). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997, p. 30.

³⁷² Apesar desse episódio, Theodoro Sampaio não foi um defensor vigoroso do embranquecimento; em 1919, discursou sobre a valorização dos descendentes de escravos nas relações de trabalho, considerando onerosa a imigração. Xavier Marques notou que Theodoro Sampaio nutria uma autoimagem embranquecida, “o ilustre compatriota, homem de cor, o qual orando em tribuna exclamou a certa altura, aludindo a sua estirpe: “Nós, latinos [*sic*]... O orador teria revelado, uma secreta preferência pela civilização, este queria ser também mais acentuadamente latino na raça”. Fonte: Xavier Marques. Imigrantismo e brasilidade. In: MARQUES, X. **Ensaio**: motivos sociais e históricos. Rio de Janeiro: 1944. v. 2, p. 16. Ainda sobre a herança africana em Theodoro Sampaio, escreveu Romão da Silva: “Não quis o destino que nascesse de ventre feliz. Veio de ventre humilde e desafortunado, deu-lhe à pele a cor da treva [...] por caminhos e maneiras diferentes foi ele, assim, mais um extraordinário evadido da sorte a que, por uma eventualidade histórica, que já não explicam nem justificam malévolas e equivocadas teorias científicas, como de Gobineu e Lapouge, que nós baianos conhecemos bem. Pedro Calmon considerou-o um vitorioso, apesar de todas as influências negativas de raça que poderiam imobilizá-lo”. Fonte: SILVA, Romão. Vida e obra de Theodoro Sampaio. **Revista do IGH**, Salvador, n. 79, 1955, p. 28.

eugenísticas, para desvendar o enigma do que seremos etnicamente? Pois a Bahia e o Brasil estão fartos de passar por uma antiga colônia de congueses e angolenses. Sábios viajantes europeus, impressionados pelas proporções do tráfico, deram-lhe tal fama: país de negros. Este prejuízo veio até nossos dias, conquanto a visão dos turistas estrangeiros ainda padece desse daltonismo. Toda gente lhes parece preta ou africanizada, incivilizada³⁷³.

Nessa medida, a remodelação de Salvador procurava “[...] substituir aspectos sombrios da arquitetura colonial pela fisionomia alegre dos centros civilizados”³⁷⁴, favorecendo a circulação e a salubridade, almejando o controle dos comportamentos e dos corpos. Os jornais corriqueiramente criticavam as cenas de incivilidade, notadamente pessoas “incivilizadas”: loucos, moradores de rua, meninos ladrões, vendedores e baianas quituteiras, como uma mancha nos novos tempos. Para *A Notícia* “[...] o Brasil começa só agora a sanar-se da fusão de três raças em graus diversos de civilização: portuguesa, selvagem e africana”³⁷⁵; destacava ainda:

[...] Os nossos tipos de rua também vão, pouco a pouco, cedendo lugar às novidades do progresso. Os hábitos do povo devem ser reformados com a febre da vida nova. O “amolador de facas e tesouras” chamado por nós de homem do Espírito Santo pelas fitas vermelhas amarradas à roupa, desapareceu, assim como a Cadeira de Arruar, que deu lugar aos autos. Nessa época tudo do passado se transforma ou desaparece, felizmente³⁷⁶.

Rinaldo Leite analisa essa incômoda imagem negra, duramente recusada pelos dirigentes baianos, da “Mulata Velha”. Observa que em junho de 1921, a revista *Bahia Ilustrada* reproduziu cartões postais de negros (Figura 3.13) com o intento de criticar a comercialização de tais imagens consideradas “propaganda indigna” do estado. Para os

³⁷³ O ensaio de Xavier Marques foi publicado em 1944, junto com a seleção de diversos artigos, foi provavelmente escrito em fins da década 1930. Ver Xavier Marques. *Imigrantismo e brasilidade*, 1944, p. 15-16.

³⁷⁴ Maria Lucia. Sete dias. **A Tarde**, Salvador, 27 out. 1913, p. 1.

³⁷⁵ Tutela dos filhos de outras plagas. **A Notícia**, Salvador, 13 abr. 1915, p. 3.

³⁷⁶ Os flagrantés das ruas: os tipos populares. **A Notícia**, Salvador, 15 jan. 1915, p. 1.

dirigentes da revista os postais divulgavam a presença africana em Salvador “esses são os tipos que a Fotografia Lindemann representa erroneamente à baiana e o baiano. E a Bahia como TERRA DOS NEGROS [sic]”³⁷⁷. Seria, portanto, uma propaganda dos africanos na Bahia, e não dos “verdadeiros” baianos, originários dos europeus.

Em 1918, a figura dos ganhadores africanos (Figura 3.13, B) havia sido utilizada na mesma, *Bahia Ilustrada* para mostrar o envelhecimento de “**tipos africanos**” [sic] de Salvador, considerados um resquício do passado em vias de desaparecimento. Seria a última lembrança da escravidão. Aos olhos da elite letrada representavam “intrusos”. Completava a *Bahia Ilustrada*:

O elemento afro, que se teima em querer dar como um tipo característico do povo baiano, tem apenas, sem nenhum desdém, a significação, aliás inestimável, de um fator eficiente da colonização, do trabalho. [...] nossa indignação é tanto maior e mais justa, quando vemos numerosos “bilhetes postais”, com que a fotografia Lindemann, da própria Bahia, enxameia as papelarias e livrarias, divulgando no Brasil e no estrangeiro os remanescentes africanos da terra do Salvador como figuras baianas... [...] essas fotografias de sua lavra pretendem mostrar um profundo retrocesso [sic] para a Bahia, quando na verdade é que esse glorioso estado é hoje um dos mais belos e populosos de todo país³⁷⁸.

A presença de negros nas páginas de *Bahia Ilustrada* foi rara, ao contrário, da quantidade volumosa de reproduções de membros da elite soteropolitana. Cada edição trazia a fotografia de uma ou mais esposas de destacados políticos, médicos, advogados ou negociantes baianos, suas casas e coleções de arte. O interior da casa familiar divulgado em revistas aguçava a imaginação, com quadros e estátuas, além de objetos de fino trato. Incluía, ainda, em cada edição, a genealogia de um de seus membros, detalhes sobre a heráldica das famílias da elite. Nas páginas da revista, a

³⁷⁷ In: Rinaldo C. Le. **A rainha destronada**: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas. Feira de Santana, BA: Ed. UEFS, 2012, p. 227.

³⁷⁸ Tipos com que a Fotografia Lindemann representa a Bahia e os baianos da Terra dos Negros. **Bahia Ilustrada**, Rio de Janeiro, n. 39, jun. 1921. In: Rinaldo C. Leite. **A rainha destronada...**, 2012, p. 228.

cidade de Salvador aparecia constantemente em prédios modernos e de ruas vazias, quase a compor o ideal higienista de limpeza. Ainda segundo, Rinaldo Leite, a *Bahia Ilustrada* ocupa um lugar chave na promoção do Estado. Lançada em 1917, no Rio de Janeiro, pelo jornalista baiano Anatolio Valladares, passou posteriormente a pertencer a Octávio Mangabeira e encerrou suas atividades em 1921. Procurava manter a publicação mensal em edição de luxo, com papel importado e abundantes panoramas fotográficos de Salvador. Funcionava, portanto, como um veículo de propaganda da cidade no centro do governo nacional, imprimindo uma imagem condizente com os valores dos membros dessa elite soteropolitana³⁷⁹. Teve como colaboradores: Ruy Barbosa, Miguel Calmon; os médicos Afrânio Peixoto, Arthur Neiva e Prado Valladares; o jornalista Aloysio de Carvalho e o advogado e presidente do IGHB Bernardino de Souza. Em suma, difundia os valores propostos por essa elite intelectual, divulgando sua autoimagem e seus ideais e, aí, o negro não tinha espaço. Antes, era condenado ao passado.

³⁷⁹ Rinaldo C. Leite. **A rainha destronada...**, 2012, p. 353.



Figura 3.13 Cartões-postais vendidos pela “Fotografia Lindemann” causaram indignação da revista *Bahia Ilustrada*, pela alusão à “Bahia terra dos negros”.

Fonte: *Bahia Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 39, jul. 1921. In: LEITE, R. C. **A rainha destronada:** discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas. Feira de Santana, BA: Ed. UEFS, 2012, p. 186.

Cabe um comentário breve sobre o trabalho da Fotografia Lindemann, considerando sua contribuição na divulgação dos “tipos negros” da Bahia em postais. Rodolfo Lindemann, nascido na Alemanha, chegou ao Brasil na segunda metade do século XIX, em sociedade com o também fotógrafo Guilherme Gaesly, de origem suíça. Criaram um estúdio fotográfico em Salvador, que perdurou até 1900, quando Gaesly mudou-se para São Paulo. Em 1906, Lindemann vendeu o estúdio para seu aprendiz Diomedes Gramacho que continuou no ramo até a década 1920.

Os cartões-postais (Figura 3.14), vendidos como *souvenirs*, representavam uma tradição de retratar os “tipos de negros e mulatos” existentes no Brasil durante o século XIX e o início do século XX, com matizes de exotismo e curiosidade. Segundo Sandra Koutsoukos, importantes fotógrafos atuaram no Brasil registrando as peculiaridades desses sujeitos: Marc Ferrez (RJ); Christiano Jr (RJ); Alberto Henschel (PE, RJ e SP), João Goston (BA); Rodolfo Lindemann (BA) e Augusto Stahl (PE e RJ)³⁸⁰. As imagens dos negros obtidas por Lindemann causaram ruído no discurso de grandeza das elites de Salvador.

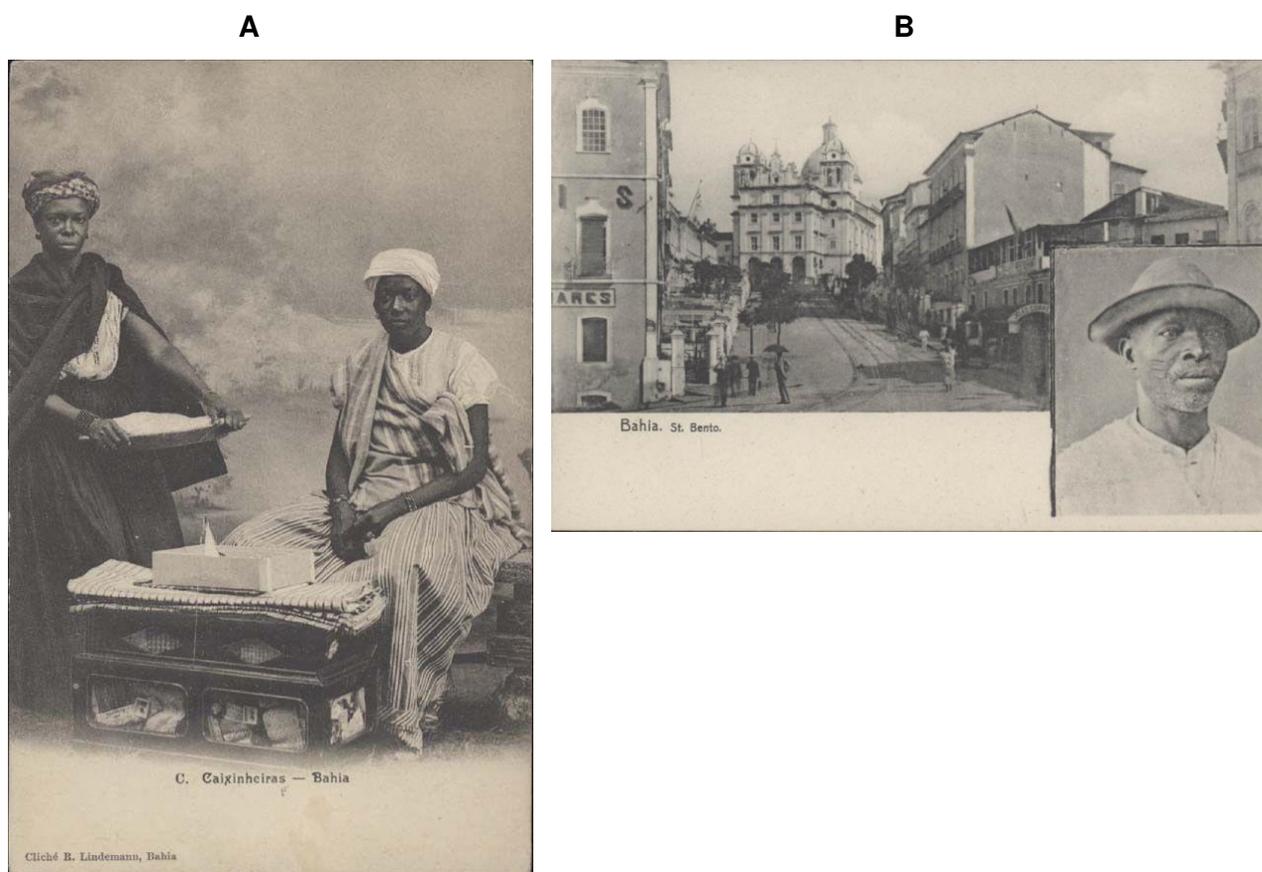


Figura 3.14 Cartões-postais de Rodolpho Lindemann (sem data).

Fonte: Mariza Vianna. **Vou pra Bahia:** Salvador em cartões postais. Salvador: Secretaria de Cultura da Bahia, 2004, p. 168.

³⁸⁰ Sandra Koutsoukos. **Negros no estúdio fotográfico.** Campinas: Ed. Unicamp, 2012, p. 120.

O nome de Lindemann³⁸¹ surge no registro imagético de diversas temáticas em Salvador: na reprodução de gravuras religiosas, nas pinturas e nas fotografias de prédios. Encontramos a colaboração de imagens produzidas pelo estúdio fotográfico para: *O Petiz* (voltada para educação infantil); fotografias de membros da elite para as revistas *A Epopeia*, *Renascença* e *Phanal*, com ampla circulação em Salvador; maquetes e monumentos para os jornais *A Tarde*, *O Imparcial*, *Diário da Bahia*, *Diário de Notícias* e *Jornal de Notícias*, recolhendo imagens do que interessasse o público leitor, incluindo fotografias de crimes:

[...] Ao retratar o cadáver jogado na via, o fotografo repórter, Oscar Carvalho, da Photo Lindemann, que no ato de tirar a tal fotografia do morto, antes de ser recolhido ao Instituto Nina Rodrigues, explodiu-lhe o aparelho fotográfico causando sérias queimaduras na mão³⁸².

Essas informações dispersas contribuem para perceber a colaboração do estúdio fotográfico na construção iconográfica de Salvador. Por fim, convém destacar o registro fotográfico das maquetes Manoel da Nobrega (1913), Barão do Rio Branco (1913), Castro Alves (1919) e Visconde de Cayrú obras realizadas por Pasquale De Chirico para compor os respectivos projetos de construção, informação que contribui, ainda, para pensarmos no contato do escultor com os “tipos antropológicos” comercializados pela Fotografia Lindemann por meio dos postais ilustrados como prova da “realidade”, um “inventário” de homens e “realidades”.

As elites intelectuais baianas incomodavam-se com a face negra da sociedade local, a *Bahia Ilustrada* condensou esse desconforto pela divulgação dessas imagens ao considerar que os baianos poderiam ser representados adequadamente por sua herança latina. De modo geral, a imprensa local combateu, principalmente nas décadas de 1910 e 1920, a associação de afrodescendentes com a Bahia. Em *A Tarde*,

³⁸¹ As informações sobre Rodolpho Lindemann e seu estúdio são restritas. O estúdio estava localizado na praça da Piedade, n. 3; em anúncio de 27 nov. 1923 afirmava-se “A preferida pela elite baiana”. Fonte: Anúncios. Photo Lindemann. **Gazeta de Notícias**, Salvador, 27 nov. 1913, p. 3.

³⁸² Imprudência fatal. **O Combate**, Salvador, 28 jun. 1925, p. 5.

notamos: “Sofre a higiene e sofre a Bahia com a preta do acarajé, esse tipo antigo ainda se conserva em nossa cidade, em seu tabuleiro de guloseimas africanas”³⁸³. Ao representar negros em estatuetas de bronze e desenhos, o artista Pasquale De Chirico acionou involuntariamente um campo iconográfico que o antecedia e lhe era simultâneo.

3.3 Faces e feições: os “tipos negros” nas gravuras e nas estatuetas de Pasquale De Chirico

Os “tipos negros” na trajetória artística de Pasquale De Chirico chama atenção pela presença constante no conjunto de sua obra. Nas representações há um predomínio dos bustos e cabeças. Poucas foram gravuras ou estatuetas representadas com indumentárias completas. Ao longo da pesquisa, não identificamos nenhuma obra dos “tipos negros” acompanhadas com objetos de trabalho. Logo, pode-se notar um esvaziamento na representação indenitária (ofício, religião e/ou condição social), predominando a centralidade das feições.

O negro nos trabalhos de De Chirico estariam em oposto ao “vulto ilustre” da Famed, do IGHB e dos monumentos públicos³⁸⁴. Essa forma de representação respeita as normas do sistema clássico com função referencial, com semelhança e verossimilhança, reiterando a tradição clássica de representação artística.

A primeira informação que encontramos sobre esses “tipos negros” em seus trabalhos remonta a 1902, em “Cabeça de Mulata”, peça fundida nas oficinas do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo³⁸⁵. Ali, realizou algumas obras representativas da fisionomia de afrodescendentes, obras vendidas depois para autoridades baianas em 1913, quando “Cabeça de Negra Paulista” (190?) foi adquirida pelo intendente municipal, dr. Júlio Brandão e “Crioula Paulista” (190?), adquirida pelo comandante do

³⁸³ A Preta do Acarajé ainda vive. **A Tarde**, Salvador, 13 nov. 1926, p. 1.

³⁸⁴ Exceto em Castro Alves.

³⁸⁵ Lyceu de Artes e Officios de São Paulo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 out. 1905, p. 3.

porto, Frederico Villar³⁸⁶. Isso demonstra o interesse por essas imagens. Relembramos que a Famed, localizada a curta distância dos escritórios das autoridades políticas, funcionava como polo irradiador de teorias raciais; é possível que essas autoridades muniam-se de gravuras e bronzes dos negros para observar as feições tão comentadas pelos médicos.

Para Bartolo Sarnelli, os desenhos elaborados por Pasquale De Chirico constituíam um treino e uma curiosidade em relação à plástica humana: “[...] Às vezes, ele ficava no pequeno ateliê da residência, principalmente quando chovia. Desenhava essas figuras, sempre afastando e aproximando o papel, virava a cabeça para olhar variados ângulos, a presença da luz a iluminar o rosto” (comunicação pessoal). Foi mais do que exercício de luz e sombra. Interessava-se pela representação dos sujeitos, especificamente as feições do rosto, os olhos e os cabelos.

O predomínio dessa temática foi observado por Carlos Chiacchio como uma especialidade. Para ele,

Pasquale é um especialista em tipos negros. Essa arte negra que lá fora é tão valorizada, entre nós ele é o único. [...] antes mesmo *dos Salões de ALA – das Letras e das Artes*, já lhe vinha vincado em mostras excelentes esse veio de sentimento de raça³⁸⁷.

Pedro Calmon considerou-as um estudo antropológico: “De Chirico habilmente faz antropologia, crítica, poesia e história”³⁸⁸. Para Bartolo Sarnelli, tratava-se de estudo; para Carlos Chiacchio, curiosidade pelo exótico; já para Pedro Calmon, antropologia e registro histórico.

Anteriormente aos *Salões de ALA*³⁸⁹, as obras de “tipos negros” elaboradas pelo escultor estiveram na “Exposição do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia”, em 1913, e nas

³⁸⁶ Exposição no Lyceu de Artes e Ofícios. **Gazeta de Notícias**, Salvador, 10 nov. 1913, p. 1.

³⁸⁷ Carlos Chiacchio. Homens e obras: Pasquale De Chirico. **A Tarde**, Salvador, edição extra, 1º out. 1941, p. 3.

³⁸⁸ Pedro Calmon. Negros do jubileu. **A Noite**, Rio de Janeiro, 28 maio 1938, p. 2.

³⁸⁹ Exposições anuais de belas artes organizadas por Carlos Chiacchio. Contava com artistas ligados à EBA. A primeira edição ocorreu em 1937 e a última em 1949. Ver Capítulo 1.

comemorações do “Centenário da Independência da Bahia”, em 1923. Indicando a presença desses trabalhos em eventos com destaque na imprensa local. Em um momento no qual estavam sendo reelaborados significados de cidadania e liberdade dos negros. Época marcada por profundas disputas simbólicas e contradições, como notamos nas construções dos monumentos públicos de Salvador, constitutivos de um projeto político em âmbito local, cujos dirigentes ocupavam cargos institucionais e de governo.

Na construção simbólica com disputas cotidianas travadas por intermédio de festas, práticas religiosas, encenações cívicas e nos espaços de imprensa, o negro aparecia ofuscado ou estigmatizado³⁹⁰. Esse processo continuou nas décadas seguintes. Contudo, na década de 1930, alguns acontecimentos indicaram as mudanças em relação aos estudos de raça. Como contribuições dos enfoques culturalistas nos estudos negros, nesse campo, o nome mais conhecido foi o de Gilberto Freyre. Dois eventos importantes marcaram a década: o “I Congresso Afro-Brasileiro” de Recife, em 1934, e o “II Congresso Afro-Brasileiro” de Salvador, em 1937 alinhavaram discussões em torno da contribuição dos negros na formação do Brasil. O “II Congresso Afro-Brasileiro”, realizado no IGHB, foi acompanhado por seus agremiados, membros da Famed, jornalistas, literatos e autoridades do candomblé. Um livro síntese do congresso foi publicado em 1940; na introdução, é possível ler “a necessidade da liberdade cultos afro-americanos, para reabilitação social do negro brasileiro”³⁹¹, escreveu o médico Edson Carneiro. No mesmo evento, Jorge Amado apresentou críticas ao que chamou de “vergonha de parte da intelectualidade brasileira em reconhecer e estudar adequadamente a contribuição negra na formação da nacionalidade”³⁹². Para ele, somente vozes isoladas conseguiram tal intento: Nina Rodrigues, Manoel Querino e Arthur Ramos, enquanto os demais preferem estigmatizá-los ou ignorá-los.

³⁹⁰ Sobre o mesmo assunto ver: ALBUQUERQUE, Wlamyra. **O Jogo da Dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 e **Algazarra nas Ruas: comemorações da independência na Bahia (1889-1923)**. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

³⁹¹ Edson Carneiro. **O negro no Brasil**. Salvador: Civilização Brasileira, 1940, p. 9.

³⁹² Jorge Amado. Elogio de um chefe de seita. In: CARNEIRO, E. **O Negro no Brasil**. Salvador: Civilização Brasileira, 1940, p. 325.

Um ano antes do congresso de Salvador, em 1936, um jornalista não identificado do *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro, foi até Salvador e, na companhia de Edson Carneiro, entrevistou Martiniano Elyseu do Bonfim (interlocutor de Nina Rodrigues e Manoel Querino sobre a cultura negra), em quem Jorge Amado inspirou-se para criar o personagem central de *Jubiabá*. Nessa ocasião, Martiniano comentou sobre o “II Congresso Afro-Brasileiro”: “o negro tem sofrido muito, já é hora de olhar a raça negra com simpatia e nos fazer justiça. Tenho lido alguns livros sobre negros, como os de Arthur Ramos, Renato Mendonça, Gilberto Freyre e do meu amigo Edson Carneiro. Sinto em todos uma grande vontade de acertar”. Na ocasião, Martiniano mostrou ao jornalista um álbum de Debret:

Negros açoitados, negros carregando, negros no tronco, tudo isso precisa ser destacado e estudado com mais empenho. Pessoalmente colaborei na feitura de *Africanos no Brasil* de Nina Rodrigues e *A Raça Africana e seus costumes na Bahia*, de Querino, mas falta muito a revelar. O Congresso, pois, pode ajudar. [...] precisamos ter liberdade religiosa³⁹³.

Trata-se da “voz” de Martiniano Elyseu do Bonfim, pai de santo negro, consultado sobre a cultura negra. No mesmo trecho, notamos, ainda, o estudo do “tipo negro” no debate da época.

Ocorreu no final dessa década, 1930, a “Exposição Negra” em torno do 50º Aniversário da Abolição, que contou com os “tipos africanizados”³⁹⁴ por Pasquale De Chirico. Para Pedro Calmon, tratava-se de “[...] retratos primorosos de mucamas, crioulos fortes e pretas vistosas, promovidos por De Chirico”³⁹⁵. O discurso do historiador, durante a abertura do evento, ilustra a tônica do período, de homogeneizar ou apaziguar a força da cultura negra, valorizando a mão-de-obra escrava no processo econômico nacional.

³⁹³ A liberdade de religião será agitada no próximo Congresso Negro. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 29 maio 1936, p. 3.

³⁹⁴ Na expressão de Carlos Chiacchio, que pressupõem mestiços quase estrangeiros.

³⁹⁵ Pedro Calmon. Negros do jubileu. **A Noite**, Rio de Janeiro, 28 maio 1938, p. 2.

Nesse percurso de ascensão da representação de negros, 1943 marcou a apropriação da imagem da baiana pelo cinema hollywoodiano, em uma espécie de “consagração” da “Mulata Velha” de outrora:

Eis uma glória inteiramente desconhecida para a **bahiana** [sic]. Hoje, o país inteiro a reverência, através de músicas e de estilizações, e o cântico saudoso dos longínquos tempos de África. [...] quase só as pretas velhas estão mantendo os hábitos e costumes antigos que manteve personalidade indiscutível, através dos séculos. Com batas de renda, panos da Costa, saias engomadas, nos mesmos torsos vistosos, nos sapatinhos de salto que ainda retinem nas ladeiras de Salvador nos dias de festa e de reza.

O novo *status* em torno da baiana de Salvador, agora com atribuição positiva e ligada à riqueza cultural da cidade:

Vemo-las nos grandes dias, toda enfeitada, de xales e **voltas** [sic], prontas para a procissão ou para o samba. E também nos dias de trabalho, a pleno sol, sentada tranquilamente nas calçadas, em comércio. Aqui estão as mães de santo e as filhas de santo. [...] fixada cada elemento da vida da baiana: o fogareiro, o banquinho, o tabuleiro, a colher de pau, a panela de barro, os quitutes, o feijão ralado do acarajé, o quiabo e o caruru³⁹⁶.

Os dois excertos fazem parte de um texto produzido pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, voltado à orientação da cultura da Bahia, além do destaque positivo da imagem da baiana, notícias sobre a captação de imagens por parte de fotógrafos locais, como Voltaire Fraga³⁹⁷, dos aspectos e trejeitos da baiana do Acarajé,

³⁹⁶ Edvaldo S. Pereira. A “Baiana” vai correr o mundo nos filmes de Walt Disney. **A Semana**, Salvador, jun. 1943.

³⁹⁷ Voltaire Fraga (1911-2006), fotógrafo baiano, começou sua carreira em 1927, com uma câmera VAG 9 x 12. Três anos depois, enviou fotografias para uma revista do Rio de Janeiro, publicadas posteriormente em **O Cruzeiro**. Suas imagens focalizaram preferencialmente homens e mulheres no cotidiano de Salvador. Poucos negativos sobreviveram às intempéries. Fonte: Simonetta Persichetti. Imagens *naïf* enriquecidas pelo toque de saudade. Disponível em:

“[...] artistas e fotógrafos da Bahia mobilizados para a fixação do tipo autêntico, uma figura imutável através dos tempos, a preta do acarajé irá a Hollywood levando consigo o ambiente das ladeiras e das casas onde moravam as laias”³⁹⁸. Embora fuja aos propósitos desta pesquisa, lembramos rapidamente que, em 1938, a cantora Carmen Miranda gravou a música “O que é que a baiana tem?”, enaltecendo a figura símbolo da Bahia, com fartos acessórios tropicais. Assim, a “Velha Mulata” utilizada pejorativamente nas décadas de 1910 e 1920, assumiu lentamente a partir dos anos 1930 uma acepção positiva³⁹⁹.

A mulher negra (figuras 3.15 a 3.17) como expressão do “tipo” popular foi exposta por Pasquale De Chirico em várias composições. Contudo, o escultor não apresenta indumentárias detalhadas ou objetos de trabalho. Ocorre um esvaziamento na figuração das negras por parte do artista. Ao estudar a presença das mulheres negras nas ruas de Salvador no século XIX, a historiadora Cecília Moraes Soares mapeia a ocupação das vendedoras, chamadas ganhadeiras, nas principais ruas da cidade, mercadejando alimentos, utensílios, tecidos e serviços. Para Soares, muitas das práticas de ganho permaneceram com vigor ao longo do século XX, como a venda de comida (quitutes, peixes, cachaça, toucinho, óleo de baleia, hortaliças e ervas)⁴⁰⁰. Em seus trabalhos, De Chirico apazigua as tensões e contradições, monumentaliza os representados no sentido de inércia, suas obras de “tipos negros” afastou-se dos muitos acessórios e das volumosas indumentárias das negras (balangandãs, voltas, bordados, rendas e pregas). Preferindo a simplicidade e sobriedade nos registros.

<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,imagens-naif-enriquecidas-pelo-toque-da-saudade,279862,0.htm>.

³⁹⁸ Edvaldo S. Pereira. A “Baiana” vai correr o mundo nos filmes de Walt Disney..., 1943.

³⁹⁹ Para o historiador Cid Teixeira, a palavra “baiana” só passou a designar, na Bahia, quem se veste de saia rendada, bata, torço e colares a partir de quando Carmem Miranda caracterizou-se de crioula baiana, no Rio de Janeiro, para cantar “O que é que a baiana tem?”. As vendedoras de acarajé, antes do novo título, eram chamadas de “crioulas do acarajé”. Fonte: Cid Teixeira. **Histórias:** minhas e alheias. Salvador: Produção, 2002, p. 90.

⁴⁰⁰ Ver Cecília M. Soares. Ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n17_p57.pdf.



Figura 3.15 “Sem título” (sem data), de Pasquale De Chirico.

Fonte: Emanuel Araujo. **De Valentim a Valentim: a escultura brasileira – século XVIII ao XX.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afrobrasil, 2010, p. 107.

A



B



Figura 3.16 “Negra Baiana” (1938) e “A Caboclinha” (sem data), de Pasquale De Chirico.
Fontes: (A) acervo da família Sarnelli; (B) **Jornal de ALA**, Salvador, ano 2, n. 3, 1940.

A



B



Figura 3.17 “Cabeça de Crioula”, de Pasquale De Chirico.
Fonte: Elaborada pela autora.

Outro aspecto explorado por Pasquale De Chirico em seus trabalhos de negros foi à figura dos “meninos de rua” (figuras 3.18 e 3.19). Carlos Chiacchio comentou as obras dessa temática como se houvesse um “lugar social” para o “menino de rua”:

O moleque é um tipo nosso. Quase nunca frequenta os temas da arte baiana. Ninguém, ao que me consta, ainda fixou em linhas fisionômicas, essa originalidade etnográfica do “moleque”, tão interessante, aliás, em todas as suas características senão em letras. Isso por nossas bandas. O “menino” do povo, rebento avulso da gandaia, vivendo ao léu das ruas, de que é senhor absoluto pela desenvoltura dos hábitos, a liberdade de ação e nada fazer cotidiano. [...] **nosso tipozinho de raça** ainda não despertou a veia realista da arte, senão em Pasquale, que já o trabalhou na modelagem do bronze e agora expõe em desenho. Ele sabe apanhar o flagrante na rua com precisão psicológica e tamanha graça maliciosa de curvas e sombreados⁴⁰¹.

Nesse momento, a literatura e a arte se apropriam da figura do “menino de rua” em Salvador, em meados da década de 1930. Ao ampliar o leque de observação, notamos em Marc Ferrez registros de “meninos de rua” no Rio de Janeiro do século XIX (Figura 3.20). Observadores dos centros urbanos também registraram a presença desse segmento imerso na trama da cidade no início do século XX.

Os “meninos das ruas” foram personagens centrais do livro *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, lançado em 1937; como recurso de escrita, foram utilizadas cartas em um fictício periódico chamado *Jornal da Tarde*, o que contribui para uma apreensão do “real”. Em *Capitães da Areia*, os tipos são descritos conforme suas características físicas: mulato troncado e feio, menino coxo, negro alto, cara seca, capoeirista etc. como faziam, também, os periódicos, preocupados em destacar as características físicas dos negros⁴⁰². Em um momento da trama, o “capitão da areia”, Pedro Bala foi levado para o Reformatório Baiano de Menores Delinquentes, que havia lido Cesare Lombroso; afirma:

⁴⁰¹ Carlos Chiacchio. **Homens e obras: Pasquale De Chirico...**, 1941, p. 3. Grifo nosso.

⁴⁰² Encontramos ao longo da pesquisa, em períodos variados, inúmeras descrições físicas de negros, realçando peculiaridades como: cicatrizes, tatuagens, altura e adereços de candomblé.

– É o chefe dos tais Capitães da Areia. Veja... o tipo do criminoso nato. É verdade que você não leu Lombroso... Mas se lesse, conheceria. Traz todos os estigmas do crime na face. Com esta idade já tem uma cicatriz. Espie os olhos... Não pode ser tratado como um qualquer⁴⁰³.

Carlos Chiacchio denuncia o desinteresse de outros artistas baianos em relação à representação de negros. Contudo, sobre a temática negra, encontramos em Salvador: “Negra” (1889), de Manoel Lopez Rodrigues; “O Pescador” (1946), de Mendonça Filho; “Baiana” (1947), de Emídio Magalhães; e “Mãe Preta” (sem data), de Presciliano Silva.

As representações dos “tipos” por Pasquale De Chirico, cujo correlato é o “vulto”, petrifica e suspende o tempo. Seus contemporâneos, notadamente Carlos Chiacchio e Pedro Calmon, procuraram marcar tudo o que era inédito com adjetivos de modernidade e progresso, fazendo parecer algo de grandeza e avanço aos olhos do leitor. Em uma época na qual os estudos das raças vetorizavam a produção do saber, essa estreita consonância do debate racial com a construção da identidade nacional estava entremeada por teorias ávidas por entender e construir uma definição da composição antropológica brasileira, por meio do “tipo humano”. Após definir essa composição e sua classificação, seria possível empregar técnicas para aperfeiçoar o próprio homem.

⁴⁰³ Jorge Amado. **Capitães da Areia**. 19. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 196.

A



B



Figura 3.18 “Cabeça de Molecote” ou “Cabeça de Moleque” (sem data), de Pasquale De Chirico.

Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 3.19 Busto em bronze (sem título e sem data), de Pasquale De Chirico.

Fonte: Emanuel Araujo. **De Valentim a Valentim: a escultura brasileira – século XVIII ao XX.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afrobrasil, 2010, p. 104.



Figura 3.20 “Menino jornaleiro”, Rio de Janeiro, século XIX, de Marc Ferrez.

Fonte: Museu da Imagem e do Som.

A iconografia dos “tipos negros” como ilustração artística, registro fotográfico, fontes etnográficas ou modelo de representação nas artes contribui para compor a visualidade do negro. Ao longo da história do Brasil artistas e fotógrafos estiveram imbuídos em retratar, pintar e/ou registrar os “tipos brasileiros”. A visualidade e as ações sociais tocam-se, entremeiam-se nos discursos e nas redes de sociabilidade. Essa arte que representa apenas as cabeças ou rostos dos negros, e acima de tudo, em atitude pacífica, concorre para suspender o tempo e congelar a ação desses sujeitos representados. Homens e mulheres espremidos em um rígido sistema hierarquizante. O estudo do “tipo” como sujeito nacional aparece, nesse momento, com cores pátrias, uma tentativa de entender a mescla das culturas compositivas do Brasil. Época de intensa disputa de sentidos políticos e sociais da cidadania, que enredavam a construção das memórias, dos símbolos e das artes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras escultóricas elaboradas por Pasquale De Chirico para Salvador, na primeira metade do século XX, estão estreitamente relacionadas à exaltação da história local. Salvador aparece como elemento ativo e primeiro da formação do Brasil, de sua história e civilização. Os personagens principais, todos do sexo masculino, representados nos bronzes públicos, apresentam como substrato comum a ascendência europeia e o pertencimento às elites governantes. Essa estatuária pública, adepta da composição teatralizada, aceita os convencionalismos da academia de artes na elaboração das imagens observadas nos centros urbanos. A possibilidade de tal teatralização potencializava a retórica narrativa, auxiliada, aí, por alegorias e placas descritivas.

A obra de Pasquale De Chirico recebeu um tratamento menor nos estudos históricos ou de crítica de arte. Embora tenha sido muito importante em sua época e tenha participado de uma sociabilidade acadêmica notória em Salvador, contribuindo para a formação de destacados artistas baianos, como: Ismael de Barros, Jair Rocha, Augusto Buck, Carlos Sepúlveda, Mendonça Filho, Maria Célia Amado Calmon, Jair Brandão e Lourenço da Conceição.

Foi colaborador ativo e fundamental na construção da visualidade artística urbana. Nesse processo de luz e sombra suscitado pelos monumentos, de sobrevida, destaque e desaparecimento, apenas a obra dedicada a Castro Alves permaneceu incólume, emergindo como local de concentração em festas e atos cívicos. Sua recente restauração e revitalização, sobretudo de seu entorno, demonstram essa presença, enquanto, os demais monumentos públicos padecem do descaso, como no caso de Barão do Rio Branco e Visconde de Cayrú, com falta de partes nos conjuntos e constantes atos de vandalismo. A praça Castro Alves e o conjunto escultórico do poeta, apropriados pelo carnaval, revigoram-se na festa e nas músicas. Trata-se de uma relação fundamental para a sobrevivência e valorização da obra. O espaço marca as manifestações do folião. Nesse sentido, na face oposta da mesma praça, foi assentada em 2000 a obra em homenagem a Dodô e Osmar, percussores da versão moderna do

carneval em Salvador. Sem esquecer que o mesmo espaço da praça, é ponto de concentração para manifestações e atos políticos, reiterando sua singularidade no que se refere a vivências e insurgências. Espaço social que entrelaçou a praça e a estátua, constituindo uma valorosa cena pública. Ecoa como local de celebração, de posicionamentos e de enfrentamentos.

Castro Alves, sem dúvida, marcou a consagração de Pasquale De Chirico, e é a obra pela qual ele é mais lembrado. A estátua pública constitui a face mais conhecida de seu trabalho. Inicialmente, e por muito tempo, centramos nossa análise nessas obras públicas, por considera-las elementos fundamentais para o entendimento de seu sucesso de afirmação na cidade. Um segundo elemento presente, todavia, refere-se à arte privada, das gravuras, das estatuetas e dos bustos em bronze. São de circulação restrita e encontram-se preservadas no interior de residências e em museus, como o Costa Pinto e o Museu de Arte da Bahia (MAB), peças cuidadosamente guardadas nas reservas técnicas, algumas devido a fragilidade do suporte. São fundamentais para montar um amplo painel sobre sua atuação em Salvador. Há um conjunto de registros de negros e mulatos em suportes de papel ou bronze. São homens e mulheres do cotidiano da cidade, da própria matéria em questão.

Nesse processo de construção de imagens há os discursos dos intelectuais letrados ligados à Famed, ao IGHB e às instâncias de governo. Foram retraduzidos, pelo artista, com cores acadêmicas, ligadas à lógica institucional das belas artes. Ao longo da dissertação, procuramos demonstrar suas iniciativas e o desejo de triunfo, seu trânsito em circuitos específicos de produção de discursos e imagens. Também como logrou sucesso na construção dos objetos artísticos. Materializando as narrativas épicas ao gosto e em sintonia com o IGHB e a Famed que contribuíram para a elaboração da narração intrínseca aos monumentos erigidos.

Podemos dizer que a produção de Pasquale De Chirico esteve imbricada com questões de ordem política e social; seu capital cultural e sagacidade pessoal, combinados, fizeram com que fosse exaltado em sua época. Que não fique a falsa impressão que camuflamos críticas ou rejeições à sua atuação, contudo, não

encontramos oposição relativa à sua produção ou mesmo sua figura. Seus pares e a imprensa local consideravam-no um “medalhão” da arte local.

Ainda há muito a ser pesquisado: sua atuação na Itália, incluindo sua formação e produção antes e depois da transferência para o Brasil; as condições e os motivos da travessia do Atlântico; os primeiros anos em São Paulo; os trabalhos da Artística Fundação de São Paulo, nos anos 1903-1905, uma das primeiras do Brasil e possivelmente de iniciativa particular do estado. Com a produção de obras tumulares para cemitérios paulistanos, considerando que a Artística Fundação ficava próxima ao cemitério da Consolação. É necessário, também, ampliar o raio de observação, com atenção para obras produzidas para outras cidades da Bahia, como: Alagoinhas, Barreiras, Cachoeira, Ilhéus e Itabuna. Por fim, deve-se verificar a autenticidade de obras atribuídas a ele, porém, sem a corroboração da documentação consultada até agora, como: “Base do Relógio de São Pedro” (1916); “Cristo da Barra” (1920); “Irmãos Pereira” (1952) e alto-relevo do antigo Palácio dos Esportes.

REFERÊNCIAS

- A BAHIA transforma-se. **O Malho**, Rio de Janeiro, n. 521, 1912.
- A BAHIA ainda não cumpriu o seu dever para Nobrega. **A Tarde**, Salvador, 29 dez. 1939. p. 1.
- A CRIATURA e o criador. **Jornal de ALA**, Salvador, ano 2, n. 4, set. 1940. p. 66. Fotografia.
- À DIRETORIA da Faculdade de Medicina. **Diário de Notícias**, Salvador, 1º maio 1905. p. 3.
- A ESTÁTUA do Padre Nobrega. **Diário de Notícias**, Salvador, 23 abr. 1915. p. 1.
- A EXPOSIÇÃO de Belas Artes inaugura-se hoje. **A Tarde**, Salvador, 7 set. 1923. p. 1.
- ALBUQUERQUE, W. Santos, deuses e heróis nas ruas da Bahia: identidade cultural na Primeira República. **Afro-Ásia**, n. 18, p.103-124, 1996.
- ALBUQUERQUE, W. **O civismo festivo na Bahia**: comemorações públicas do 2 de Julho (1889-1923). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.
- ALBUQUERQUE, W. **Algazarra nas ruas**: comemorações da Independência da Bahia (1889-1923). Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1999.
- ALENCASTRE, Á. Discurso do coronel Álvaro Alencastre sobre o papel da Bahia na Independência do Brasil. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 58, 1932. p. 17.
- A LIBERDADE de religião será agitada no próximo Congresso Negro. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 29 maio 1936. p. 3.
- ALMEIDA, R. Traços da história econômica da Bahia no último século e meio. **Revista Econômica e Finanças da Bahia**, Salvador, v. 4, n. 4, 1952.
- ALVES, M. **Intelectuais e escritores baianos**. Salvador: Museu da Cidade, 1977.
- AMADO, J. **A. B. C. de Castro Alves**. São Paulo: Martins Fontes, 1941.
- AMADO, J. **Bahia de Todos os Santos**. 19. ed. São Paulo: Martins, 1970.
- AMADO, J. **Capitães da Areia**. 19. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AMARAL, B. Coleção antropológica. **Gazeta Médica**, Salvador, ano 22, n. 4, out. 1890. p.164.

AMARAL, B. Discurso pelo aniversário de Salvador. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 34, p. 83-91, 1907.

AMARAL, B. Discurso na Faculdade de Medicina pelo Centenário da instituição. **Revista do IGHB**, Salvador, v. 35, 1908. p. 70-71.

AMARAL, B. As tribos negras importadas: um estudo etnográfico, sua distribuição regional no Brasil – os grandes mercados de escravos. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 41, 1915.

AMARAL, B. **Discursos e conferências**. Porto: Economica, 1921.

AMARAL, B. Discurso proferido na Faculdade de Medicina da Bahia pelo seu primeiro centenário: história da Bahia do Império a República. In: AMARAL, B. **Discursos e conferências**. Porto: Economica, 1921. p. 84-98.

AMARAL, Braz. **História da Bahia do Império à República**. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1923.

ANDRADE, J. P. N. As obras da Faculdade de Medicina. **Jornal de Notícias**, Salvador, 6 out. 1908. p. 1.

ANDRADE JR., N. A influência italiana na modernidade baiana: o caráter público, urbano e monumental da arquitetura de Filinto Santoro. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad fs vnaj.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_fs_vnaj.htm). Acesso em: 20 set. 2013.

A NOVA BAHIA. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 12, set. 1914. p. 3.

ANÚNCIOS. Photo Lindemann. **Gazeta de Notícias**, Salvador, 27 nov. 1913. p. 3.

A PRETA do Acarajé ainda vive. **A Tarde**, Salvador, 13 nov. 1926. p. 1.

ARTES e artistas, Clara Della Guardia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 4 ago. 1902. p. 2.

ARTES e artistas, Clara Della Guardia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 ago. 1904. p. 2.

ARTES: uma visita ao ateliê de Pasquale De Chirico. **A Tarde**, Salvador, 3 mar. 1921. p. 2.

ARTÍSTICA Fundação. **Correio Paulistano**. São Paulo, 26 jun. 1903. p. 6.

AS COMEMORAÇÕES de meio século da Lei Abolicionista. **O Estado da Bahia**,

Salvador, 14 maio 1938. p. 2.

AS FESTAS cívicas da Bahia. **A Tarde**, Salvador, 13 maio 1919. p. 1.

AS FUTURAS ESTÁTUAS da urbs. **A Noite**, Salvador, 6 jul. 1913. p. 1.

AS “MÃES de Santo” estreiam com o pé esquerdo. **A Tarde**, Salvador, 30 ago. 1941. p. 3.

AS NOVAS ESTÁTUAS. **A Noite**, Salvador, 6 maio 1915. p. 1.

ASSOCIAÇÃO Comercial da Bahia. Disponível em: <<http://www.acbahia.com.br/textos>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

ASSOCIAÇÃO dos Empregados no Comércio da Bahia. **Diário da Bahia**, Salvador, 27 dez. 1912. p. 1.

ATA da Congregação da EBA. jul. 1930. Salvador: Arquivo Histórico da EBA. Envelope n. 90.

ATA da Congregação da Famed. 18 jul. 1906. Salvador: Arquivo Histórico da Famed. Série Atas da Congregação (1905-1906).

ATHENA brasileira. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 45, 1919. p. 150.

AVENIDA Sete de Setembro. **Diário da Bahia**, Salvador, 6 fev. 1914. p. 1.

AVULSOS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 dez. 1902. p. 1.

AZEVEDO, T. **Os italianos na Bahia e outros temas**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1989.

BAHIA (Estado). **Dicionário de autores baianos**. Salvador: Secretária de Cultura do Governo da Bahia, 2005.

BAHIA ingrata, ainda não se saldou a dívida com Castro Alves. **Diário da Bahia**, Salvador, 22 mar. 1903. p. 1.

BARÃO do Rio Branco. **Diário de Notícias**, Salvador, 30 jan. 1913. p. 1.

BARROS, B. Protestos contra a derrubada da Sé. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 54, p. 396-413, 1928.

BELLUCCO, H. Esfinges urbanas: quadros da imaginária urbana. In: KNAUSS, P. **Cidade vaidosa**. Rio de Janeiro: Ed. 34. p. 155-165.

BISPO na Sé. **O Estado da Bahia**, Salvador, 22 nov. 1946. p. 1.

BISPO Sardinha. **Diário da Bahia**, Salvador, 18 jun. 1944. p. 1.

BITTENCOURT SOBRINHO, O. Ismael de Barros. **Revista Rotary Club**, Salvador, 1943. p. 11.

BOCCANERA JR., S. **Castro Alves na vida e na morte**. Salvador: Grêmio Literário, 1910.

BOCCANERA JR., S. **O cinema na Bahia (1898-1918)**. Salvador: Bahiana, 1919.

BOCCANERA JR., S. **Bahia cívica e religiosa**. Salvador: A Nova Graphica, 1926.

BOCCANERA JR., S. **Bahia epigraphica e iconográfica: resenha histórica**. Salvador: [s.n], 1928.

BRASIL Enciclopédias. Disponível em: <http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/nacional/usai_heitor.php>. Acesso em: 25 out. 2013.

BUREN, D. The function of the studio. Disponível em: <http://blog.lib.umn.edu/sbielak/bielak_mirror%20museum/Bielak%20Mirror%20Museum/Daniel_Buren_TheFunctionOfTheStudio.pdf>. Acesso em: 18 out. 2012.

CABEÇA de Negro, de Hugo Bertazzon. In: Acervo Digital Unesp. Disponível em: <<http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/66504>>. Acesso em: 14 out. 2013.

CADENA, N. E o Carnaval da Bahia era assim. Disponível em: <<http://www.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/02/05/e-o-carnaval-da-bahia-era-assim-uma-historinha-dos-blocos-de-rua/>>. Acesso em: 24 out. 2013.

CALDERON, V. **150 anos de pintura na Bahia**. Salvador: Museu de Arte da Bahia, 1973.

CALMON, P. **Vida e amores de Castro Alves**. Salvador: [s.n], 1935.

CALMON, P. Negros do jubileu. **A Noite**, Rio de Janeiro, 28 maio 1938. p. 2-3.

CALMON, P. **A vida de Castro Alves**. Salvador: [s.n], 1947.

CALMON, P. **História de Castro Alves**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

CALVO, Y.; SUAREZ, N. Faculdade de Medicina da Bahia: atualização de uma ideia inovadora. **Gazeta Médica**, Salvador, v. 80, n. 2, p. 22-32, 2010.

CAMPINAS. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 16 dez. 1897. p. 1.

CAMPINAS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1900. p. 1.

CAMPINAS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 abr. 1901. p. 3.

CAMPOS, V. F. **Mãe Stella de Oxóssi**: perfil de uma liderança religiosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CARLOS ALBERTO. Crianças pretas. Página de ALA. **A Tarde**, Salvador, 18 set. 1940. p. 4.

CARLOS ALBERTO. Poeta Otto Bittencourt. **A Tarde**, Salvador, 20 set. 1945. p. 5.

CARNEIRO, E. **Castro Alves**: ensaio de compreensão. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

CARNEIRO, E. **O negro no Brasil**. Salvador: Civilização Brasileira, 1940.

CARR-GOMM, S. **Dicionário de símbolos na arte**: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Bauru, SP: Edusc, 2004.

CARTA de Achille D'Orsi a Rodolpho Bernardelli. 6 jun. 1902. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. APO 315.

CARTA de Roque de Mingo a A. de Freitas. 25 abr. 1934. In: LAUDANNA, M.; ARAUJO, E. **De Valentim a Valentim**: a escultura brasileira – século XVIII ao XX. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afrobrasil, 2010.

CARVALHO FILHO, J. E. **Notícia histórica sobre a Faculdade de Medicina**. Salvador: [s.n], 1909.

CASTRO Alves. **Jornal de Notícias**, Salvador, 16 jun. 1908. p. 1.

CASTRO Alves. **O Tempo**, Salvador, 18 dez. 1919. p. 1.

CEDEM ESPAÇO a muita coisa, quando o progresso se impõe. **Diário da Bahia**, Salvador, 18 jun. 1944. p. 2.

CHIACCIO, C. Exposição Negra. **A Tarde**, Salvador, 18 maio 1938. p. 2-3.

CHIACCIO, C. Euclides da Cunha. **Jornal de ALA**, Salvador, ano 1, Suplemento 1, jan. 1940.

CHIACCIO, C. Homens e obras: Pasquale De Chirico. **A Tarde**, Salvador, edição extra, 1º out. 1941. p. 3.

CHIACCIO, C. Homens e artes: valores novos do Salão de ALA 1941. **A Tarde**, Salvador, 8 out. 1941. p. 3.

CHIACCIO, C. **Primavera**. Salvador: Associação de Letras e Artes, 1941.

CHIACCIO, C. Pasquale De Chirico (1873-1943). **Jornal de ALA**, Salvador, edição

extra, nov. 1943.

CHIACCHIO, C. **Modernos e ultramodernos**. 2. ed. Salvador: Progresso, 1951.

CHIRICO, P. Carta. São Paulo. 16 jan. 1905. Salvador: Fundo Borges Medeiros/Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. Série 11985.

COMO QUEM FALA às turbas. **A Tarde**, Salvador, 21 dez. 1922. p. 1.

CONTE, C.; LABELLA, A. Tra privato e pubblico: la formazione di um artista nella Basilicata di metà ottocento: Giacomo Di Chirico. In: VALENTE, I. **Giacomo Di Chirico tra storia e realtà**. Potenza: Calice, 2009. p. 27-46.

CONTRATO para a construção do monumento ao Visconde de Cayrú. 16 nov.1925. Salvador: Arquivo Público da Bahia. Setor Republicano, Fundo SAIC, Caixa n. 2.330, Doc. 129.

CORREA, A. Imprensa política e pensamento republicano no Paraná no final do XIX. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 17, n. 32, p. 139-158, fev. 2009.

CORRÊA, M. **As ilusões da liberdade**: a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil. 2. ed. Bragança Paulista, SP: Ed. Universidade São Francisco, 2001.

CORRÊA, M. Raimundo Nina Rodrigues. Sociedade Brasileira de História da Medicina. Disponível em: <http://www.sbhm.org.br/index.asp?p=medicos_view&codigo=200>. Acesso em: 3 jun. 2013.

CORRESPONDÊNCIA expedida pelo Diretor Allioni. maio 1930. Salvador: Arquivo Histórico EBA. Envelope n. 99.

CORRESPONDÊNCIA: Pasta Pasquale De Chirico. 6 dez. 1930. Salvador: Museu de Arte da Bahia.

CORRESPONDÊNCIA recebida. 24 set. 1931. Salvador: Arquivo Público da Bahia. Setor Republicano, Fundo SAIC, Caixa n. 2.330, Doc. 128.

CORRESPONDÊNCIA recebida por Pasquale De Chirico. 11 out. 1934. Salvador: Arquivo Histórico da EBA. Envelope n. 207.

CRÔNICA artística. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 abr. 1891. p. 1.

DA CASA do Governo ao Palácio Rio Branco. **Revista Bahia Ilustrada**, Rio de Janeiro, jan. 1920. p. 52.

DECCA, E. S. **O silêncio dos vencidos**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

DEMPSEY, A. **Estilos e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DIAS, E. O crime e o criminoso. **Revista do Grêmio Literário da Bahia**, Salvador, ano 2, n. 10, p. 551-552, ago. 1905.

DISCURSO de posse de Stella de Oxóssi na Academia de Letras da Bahia. Disponível em: <<http://correionago.ning.com/profiles/blogs/discurso-de-posse-de-mae-stella-de-oxossi-na-cadeira-no-33-da-aca>>. Acesso em 17 set. 2013.

D'ORSI, A. Correspondência. 6 dez. 1930. Salvador: Museu de Arte da Bahia. Pasta Pasquale De Chirico.

ERA AUTOR de vários monumentos. **A Tarde**, Salvador, 2 abr. 1943. p. 2.

ERA UMA RELÍQUIA da Bahia histórica. **O Democrata**, Salvador, 7 jun. 1923. p. 2.

ESCOLA Tropicalista Baiana. Fundação Fiocruz. Disponível em: <<http://www.coc.fiocruz.br/observatoriohistoria/verbetes/esctroba.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

ESCRAVO com Gargalheira, de Zezé Egas Botelho. In: ARAUJO, E. Memórias de negros. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a21v1850.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2013.

ESTÁCIO de Lima. **Correio da Bahia**, Salvador, 3 mar. 2007. p. 4.

ESTÁTUA do barão do Rio Branco. **Diário da Bahia**, Salvador, 29 set. 1912. p. 1.

ESTÁTUA do barão do Rio Branco, Concorrência. **Diário da Bahia**, Salvador, 17 nov. 1912.

ESTÁTUA do barão do Rio Branco. **Diário de Notícias**, Salvador, 6 fev. 1913. p. 1.

ESTÁTUAS, Barão do Rio Branco, Descrição. Disponível em: <http://www.culturafgm.salvador.ba.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=51&Itemid=43>. Acesso em: 17 nov. 2013.

EXPOSIÇÃO em Curitiba. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 dez. 1903. p. 1.

EXPOSIÇÃO no Lyceu de Artes e Ofícios. **A Tarde**, Salvador, 3 nov. 1913. p. 1.

EXPOSIÇÃO no Lyceu de Artes e Ofícios. **Gazeta de Notícias**, Salvador, 10 nov. 1913. p. 2.

EXPOSIÇÃO Negra de ALA. **Jornal de Notícias**, Salvador, 10 maio 1938. p. 1.

FAUSTO, B. **A Revolução de 1930**: história e historiografia. São Paulo: Brasiliense, 1970.

FAUSTO, B. **O Brasil republicano**: sociedade e política (1930-1964). São Paulo: Difel, 1981.

FEIO, Á. Aquarelas. **A Tarde**, Salvador, 7 dez. 1946. p. 2.

FERREIRA, A. C. **A epopeia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

FERREIRA, T. L. **A Ordem de Cristo e o Brasil**. São Paulo: Ibrasa, 1980.

FESTEJOS pelo centenário da Bahia. **Diário da Bahia**, Salvador, 4 jul. 1923. p. 1.

FLEXOR, M. H. J. J. Seabra e a reforma urbana de Salvador. Disponível em: <<http://www.naya.org.ar/congresos/contenido/49CAI/Flexor.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

FLEXOR, M. H. Raízes da arte moderna na Bahia. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a75.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2013.

FRANCISCO Manoel. **Jornal Tagarela**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1903. p. 12.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. Disponível em: <<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

FUNDAÇÃO Pedro Calmon. Disponível em: <<http://www.fpc.ba.gov.br>>. Acesso em: 22 mar. 2013.

FUNDIÇÃO artística. **Correio Paulistano**, São Paulo, 3 maio 1903. p. 2.

GOMES, A. M. C. Regionalismo e centralização política. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GOMES, C. Imortais. **A Tarde**, Salvador, 29 abr. 2013. p. 3. Caricatura.

GRÊMIO Literário. **Diário de Notícias**, Salvador, 20 jun. 1906. p. 1.

GUIDA D'Itália: Basilicata/Calabria. [S.l.]: Touring Club Italiano, 1984.

HEROICA BAHIA vai saldar dívida com Castro Alves. **Diário da Bahia**, Salvador, 12 jul. 1919. p. 1.

HIGIENE pública. **Diário da Bahia**, Salvador, 3 jan. 1913. p. 1.

HISTÓRIA DO PALÁCIO Olímpio Campos de Aracaju, antiga sede do governo

estadual. Disponível em: <<http://www.palacioolimpiocampos.se.gov.br/história>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

HISTÓRICO: Escola de Belas Artes UFBA. Disponível em: <<http://www.belasartes.ufba.br/historico.html>>. Acesso em 12 abr. 2013.

HOMENAGEM da Bahia: a memória de um grande estadista do Império. **Diário da Bahia**, Salvador, 29 nov. 1932. p. 1.

IMPRUDÊNCIA fatal. **O Combate**, Salvador, 28 jun. 1925. p. 5.

INAUGURAÇÃO da estátua do barão do Rio Branco. **A Bahia**, Salvador, 11 maio 1919. p. 1.

INFORMAÇÕES telegráficas do estrangeiro: o senador Epitácio Pessoa chegou a Nápoles. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 10 out. 1928. p. 7.

JACOBINA, R. R. A “Escola Tropicalista” e a Famed. **Gazeta Médica da Bahia**, ano 78, n. 2, 2008, p. 88.

JÁ VAMOS DESMENTINDO O ESTRANGEIRO, a crioula de correntões de ouro escasseia. **A Notícia**, Salvador, 29 out. 1914. p. 1.

J. J. SEABRA. **A Tarde**, Salvador, 17 nov. 1913. p. 1.

JOAQUIM José de Oliveira. Disponível em: <<http://www.familiajunqueira.com.br/personalidades.asp>>. Acesso em: 28 ago. 2012.

KIRSCHNER, T. **José da Silva Lisboa**: itinerários de um Ilustrado luso-brasileiro. Belo Horizonte: Alameda, 2009.

KISLANSKY, I. **Fundições artísticas no Brasil**. São Paulo: Ed. Sesi-SP, 2013. p. 98-117.

KNAUSS, P. **Cidade vaidosa**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.

KNAUSS, P. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

KOSSOY, B. **Olhar europeu**: o negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: Edusp, 2004.

KOUTSOUKOS, S. **Negros no estúdio fotográfico**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2012.

LANNA, A. L. D. O Bexiga e os italianos de São Paulo: 1890-1920. In: Lanna A. L. D. et al. (Org.). **São Paulo, os estrangeiros e a construção da cidade**. São Paulo: Alameda, 2011. p. 117-129.

LAUDANNA, M.; ARAUJO, E. **De Valentim a Valentim**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010,

LEAL, E. O Calendário Republicano e a Festa Cívica do Descobrimento do Brasil em 1890: versões de história e militância positivista. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v25n2/03.pdf>>. Acesso em: 2 out. 2013.

LEAL, M. G. **A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-1972)**. 312 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

LEITE, G. Jonathas Abbott. Disponível em: <<http://medicosilustresdabahia.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

LEITE, G. José Avelino Barbosa. Disponível em: <<http://medicosilustresdabahia.blogspot.com.br/2011/02/235-ii-jose-avelino-barbosa-continuacao.html>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

LEITE, G. José Lino Coutinho. Disponível em: <<http://medicosilustresdabahia.blogspot.com.br/2011/02/235-ii-jose-avelino-barbosa-continuacao.html>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

LEITE, J. R. **Pintores espanhóis no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural Sergio Barcellos, 1996.

LEITE, R. C. **A rainha destronada: discursos das elites sobre as grandezas e aos infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas**. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

LEITE, R. C. **E a Bahia civiliza-se... ideias de civilização e cenas de anticivilidade em um contexto de modernização urbana (1912-1916)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

LEITE, R. C. Memória e Identidade no IGHB (1894-1923): origens da Casa da Bahia e celebração do 2 de Julho. **Patrimônio e Memória**, Assis, v. 7, n. 1, p. 54-77, 2011.

LEITE, R. C. **A rainha destronada: discursos das elites sobre as grandezas e os**

infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas. Feira de Santana, BA: Ed. UEFS, 2012.

LEITE, R. C. Bahia: Athenas brasileira – reduto de estadistas (uma acepção política do título). Disponível em: <www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_II/rinaldo_cesar_nascimento_leite.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2014.

LE OPERE. In: VALENTE, I. **Giacomo Di Chirico tra storia e realtà**. Potenza: Calice, 2009. p. 83-134.

LIMA, C. B. **Imagens do povo: política e literatura na obra de Amando Fontes**. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

LIMA, E. Nina e o negro. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 54, 1928. p. 253.

LIMA, J. F. S. A Bahia há 66 anos. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 34, p. 92-113, 1997.

LOMBROSO. **Gazeta do Povo**, Salvador, 23 jul. 1906. p. 2.

LUCIA, M. Sete dias. **A Tarde**, Salvador, 27 out. 1913. p. 1.

LYCEU de Artes e Offícios de São Paulo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 ago. 1905. p. 3.

LYCEU de Artes e Offícios de São Paulo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 out. 1905, p. 3.

MACHADO, A. Conferência sobre a maior data da Bahia. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 60, p. 536-540, 1934.

MACIEL, N. Projeto de mapeamento de painéis e murais artísticos de Salvador. Disponível em: <<http://ascomfuneb.files.wordpress.com/2010/10/projeto-de-mapeamento-de-paineis-e-murais-artisticos-de-salvador-etapa-2-2010.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2013.

MAQUETE da estátua de Rio Branco. **A Tarde**, Salvador, 17 nov. 1913. p. 1.

MAQUETES do mausoléu a Castro Alves. **Jornal de ALA**, Salvador, ano 1, n. 2, 1939.

MARCO ARTÍSTICO de Pasquale De Chirico. **A Tarde**, Salvador, 26 nov. 1943. p. 3.

MARECHAL Floriano. **A República**, Curitiba, 21 dez. 1904. p. 1.

MARQUES, X. **A vida de Castro Alves**. Salvador: Beneditina, 1911.

MARQUES, X. Imigrantismo e brasilidade. In: MARQUES, X. **Ensaio**: motivos sociais e históricos. Rio de Janeiro: 1944. v. 2. p. 5-17.

MATTOSO, K. M. Q. **Bahia**: a cidade do Salvador e seu mercado no século XIX. São Paulo/Salvador: Hucitec/Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

MENDONÇA, João I. Biotipograma criminal. **Revista do Arquivo do Instituto de Medicina Legal Nina Rodrigues**, Salvador, ano 1, n. 2, p. 103-113, out. 1932.

MENDONÇA FILHO, M. Réplica à Escola de Belas Artes da Bahia. **A Tarde**, Salvador, 9 ago. 1922. p. 2.

MENEZES, P. S. Conferência pelos 50 anos da República. 17 nov. 1939. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 67, 1941. p. 144.

MICELI, S.; RUBINO, S. **A metrópole e a arte**. São Paulo: Banco Sudameris/Hamburg, 1992.

MONUMENTO a Carlos Gomes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 dez. 1897. p. 1.

MONUMENTO a Carlos Gomes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1899. p. 3.

MONUMENTO a Carlos Gomes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 abr. 1901. p. 1.

MONUMENTO ao bispo Pero Fernandes Sardinha. **Estado da Bahia**, Salvador, 29 jun. 1944. p. 1.

MONUMENTO ao bispo Pero Fernandes Sardinha. **Diário da Bahia**, Salvador, 30 jun. 1944. p. 1.

MONUMENTO ao bispo Sardinha. **Estado da Bahia**, Salvador, 15 maio 1944. p. 1.

MONUMENTO ao Dr. João Mendes. **Correio Paulistano**, São Paulo, 21 jun. 1900. p. 1.

MONUMENTO ao escultor Pasquale De Chirico. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 14 nov. 1943. p. 6.

MONUMENTO ao padre Manoel da Nobrega. **Diário de Notícias**, Salvador, 5 abr. 1915. p. 1.

MONUMENTO ao padre Manoel da Nobrega. **Diário de Notícias**, Salvador, 5 maio 1915. p. 1.

MONUMENTO ao padre Nobrega. **Diário de Notícias**, Salvador, 6 jun. 1915. p. 1.

MONUMENTO a visconde de Cayrú. **Diário de Notícias**, Salvador, 17 jun. 1924. p. 1.

MONUMENTO a visconde de Cayrú. **A Tarde**, Salvador, 18 jun. 1932. p. 2.

MONUMENTOS/Fundação Gregório de Matos. Disponível em: <<http://www.culturafgm.salvador.ba.gov.br>>. Acesso em: 30 set. 2013.

NINA Rodrigues. **Gazeta do Povo**, Salvador, 18 jul. 1906. p. 1.

NINA Rodrigues. **Gazeta do Povo**, Salvador, 19 jul. 1906. p. 1.

NOTA de luto. **Diário da Bahia**, Salvador, 3 mar. 1943. p. 3.

NOTA de falecimento de Pasquale De Chirico. **Diário de Notícias**, Salvador, 2 abr. 1943. p. 2.

NOTA fiscal do monumento Visconde de Cayrú. 16 set. 1931. Salvador: Arquivo Público da Bahia. Setor Republicano, Fundo SAIC, Caixa n. 2.330, Doc. 97.

NOTÍCIAS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1904. p. 2.

O GRANDE CAYRÚ será perpetuado no bronze. **A Tarde**, Salvador, 18 jan. 1924. p. 1.

O CENTENÁRIO do Ensino Médico. **Jornal de Notícias**, Salvador, 2 out. 1909. p. 1.

OLIVEIRA, Z. M. P. **Desenho: ensino e comunidade**. Salvador: Estuário, 1970.

OLIVERA JR., F. **Canal Conde dos Arcos: uma obra visionária no período joanino**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2008.

O MONUMENTO ao Oitavo Conde dos Arcos. **O Democrata**, Salvador, 5 dez. 1931. p. 1.

O QUE QUER DIZER a coluna na praça Castro Alves. **Jornal de Notícias**, Salvador, 31 ago. 1916. p. 1.

O SALÃO de ALA. **A Tarde**, Salvador, 23 set. 1941. p. 3.

Os FLAGRANTES das ruas: os tipos populares. **A Notícia**, Salvador, 15 jan. 1915. p. 1.

OS MONUMENTOS anônimos. **A Tarde**, Salvador, 19 maio 1914. p. 1.

PALESTRA sobre “Missão Italiana” em Aracaju no início do século XX. Disponível em: <http://www.agencia.se.gov.br/noticias/leitura/materia:26607/missao_italianaem_Aracaju.html>. Acesso em: 3 out. 2013.

PANG, E.-S. **Coronelismo e oligarquias: a Bahia na Primeira República brasileira 1889-1934**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

PATRIARCA da emancipação econômica. **Diário da Bahia**, Salvador, 17 jul. 1924. p. 1.

PEIXOTO, A. **Obras completas de Castro Alves**. [S.l]: [s.n], 1921.

PEIXOTO, A. **Castro Alves**: ensaio biográfico. Salvador: [s.n], 1931.

PEREIRA, A. **Memória sobre a medicina na Bahia**. Salvador: Famed, 1923.

PEREIRA, E. S. A “Baiana” vai correr o mundo nos filmes de Walt Disney. **A Semana**, Salvador, jun. 1943.

PEREGRINAÇÃO Ruy a recepções da Bahia. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 384, 1910.

PERSICHETTI, Simonetta. Imagens *naïf* enriquecidas pelo toque de saudade. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,imagens-naif-enriquecidas-pelo-toque-da-saudade,279862,0.htm>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

PETRUSA, M. A. Di Chirico, Giacomo. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-di-chirico_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-di-chirico_(Dizionario-Biografico)/>). Acesso em: 5 dez. 2012.

PINHO, W. A. Discurso sobre o Dr. Theodoro Sampaio: sessão fúnebre. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 63, 1938. p. 205.

PIRES PINTO, O. Movimento intelectual na Bahia. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 17 out. 1941. p. 5.

POETA sem tûmulo. **A Tarde**, Salvador, 3 fev. 1937. p. 1.

POLIANO, L. M. **Heráldica**. Rio de Janeiro: GRD, 1986,

PRAÇA Castro Alves. **O Imparcial**, Salvador, 11 nov. 1921. p. 1.

PRADO, G. Política e religião amalgamadas no bronze. **Revista IHGSE**, Aracaju, n. 40, p. 131-154, 2010.

PRUDENTE de Moraes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 dez. 1903. p. 1.

QUERINO, M. **As artes na Bahia**: esboço de uma contribuição histórica. 2. ed. Salvador: Oficinas do Diário da Bahia, 1913.

QUE VAE pela Itália: Jornal de Notícias ouve Pascoal De Chirico, o escultor do monumento a Rio Branco. **Jornal de Notícias**, Salvador, 7 dez. 1916. p. 1.

QUINTO Orazio Flacco, anni II, n. 57, 21.04.1894. In: VALENTE, I. **Giacomo Di Chirico tra storia e realtà**. Potenza: Calice, 2009. p. 33.

RECIBO de venda. 1º set. 1931. Salvador: Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes

da Bahia. Envelope n. 129.

REGIMENTO da Escola de Belas Artes da Bahia. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça e Negócios Interiores, 1936.

REGO, A. O Africano em: A Cachoeira de Paulo Afonso – Castro Alves, um cânone oitocentista. **Revista do IGHB**, Salvador, p. 39-52, 2006.

REIS, M. L. **A cor da notícia**: discursos sobre o negro na imprensa baiana (1888-1930). 156 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2000.

RELAÇÃO de todos os monumentos históricos de Salvador. **A Tarde**, Salvador, 15 ago. 1949. p. 2.

RIBEIRÃO Preto. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 7 abr. 1895. p. 2.

RIBEIRO, A. L. **Memória e identidade**: reforma urbana e arquitetônica cemiteral na região cacauera (1880-1950). Ilhéus, BA: Editus, 2005.

ROSARIO, B. L. A Academia de Letras da Bahia e seus presidentes: dedicação à cultura. Disponível em: <<http://www.academiadeletrasdabahia.org.br/Artigos/Ex-presidentes.pdf>>. Acesso em: 6 maio 2013.

RUBINO, S. **As fachadas da história**: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1945. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

SÁ, S. **Pasquale De Chirico**: um monumento à escultura baiana. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SALDANDO uma dívida de gratidão. **A Tarde**, Salvador, 15 jul.1924. p. 1.

SALDANDO uma dívida de gratidão. **Diário de Notícias**, Salvador, 29 jan. 1928. p. 1.

SAMPAIO, C. **Partidos políticos da Bahia na Primeira República**. Salvador: Ed. UFBA, 1998.

SAMPAIO, T. Manuscritos. 1912. Salvador: IGHB. Pasta n. 9, Doc. n. 4. In: ALBUQUERQUE, W. **Algazarra nas ruas**: comemorações da independência na Bahia, 1889-1923. Campinas: Ed. Unicamp, 1999. p. 28.

- SAMPAIO, T. Discurso pelo aniversário de Salvador. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 44, p. 258-277, 1918.
- SAMPAIO, T. A figura simbólica da Bahia. **Bahia Ilustrada**, Rio de Janeiro, jul. 1921.
- SAMPAIO, T. Discurso pelo veto da Alemanha em participar da Liga das Nações. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 52, p. 386-389, 1926.
- SANTORO, F. Giacomo Di Chirico: dalla Basilicata nel mondo. Disponível em: <www.basilicata.cc/chiese/venosa/Tscritto/dichirico.html>. Acesso em: 5 dez. 2012.
- SANTOS. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 set. 1899. p. 2.
- SANTOS, A. F. **Escola tropicalista baiana**: registro de uma nova ciência na Gazeta Médica da Bahia (1866-1889). 107 f. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SANTOS, M. **A sé primacial do Brasil**. Salvador: Cia. Editora Gráfica da Bahia, 1933.
- SANTOS, M. **O centro da cidade do Salvador**: estudo de geografia urbana. Salvador: Ed. UFBA, 1959.
- SANTOS, M. **Casa e balcão**: os caixeiros de Salvador (1890-1930). Salvador: Ed. UFBA, 2009.
- SARLO, B. **Modernidade Periférica**: Buenos Aires, 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SELA, E. **Modos de ser em modos de ver**: ciência e estética em registros africanos por viajantes europeus (1808-1850). 388 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- SERÁ UMA GRANDE solenidade. **Diário de Notícias**, Salvador, 23 jan. 1932. p. 1.
- SETE mortes. **A Tarde**, Salvador, 11 maio 1922. p. 1.
- SILVA, A. M. **Manoel Ignácio de Mendonça Filho e a pintura de marinha na Bahia**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da Bahia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- SILVA, M. C. C. Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República. 450 f. Tese (Doutorado em História

da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SILVA, P. C. Bahia e seus monumentos. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 59, p. 75-262, 1933.

SILVA, R. Vida e obra de Theodoro Sampaio. **Revista do IGHB**, Salvador, n. 79, 1955. p. 28.

SIMÕES, H. Exposição pelo centenário de nascimento de Pasquale De Chirico (1873-1973). 1973. Salvador: Museu de Arte da Bahia. Pasta Pasquale de Chirico.

SKIDMORE, T. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOARES, C. M. Ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n17_p57.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2014.

SODRÉ, H. **Homens, fatos e ideia: artigos publicados no *Diário da Bahia***. Salvador: [s.n], 1930.

SORAVIA, L. Dizionario biografico degli italiani. Roma: Istituto per l'Enciclopedia italiana, 1992. v. 41. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/achille-d-orsi_\(Dizionario_Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/achille-d-orsi_(Dizionario_Biografico)/>). Acesso em: 14 jan. 2012.

SOUZA, A. L. **Baianos ilustres 1542-1924**. Salvador: Typografia Beneditina, 1973.

SOUZA, V. S. **Em busca do Brasil: Edgard Roquette-Pinto e o retrato antropológico brasileiro (1905-1935)**. 382 f. Tese (Doutorado em História da Ciência) – Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2011.

SPINOLA, R. Uma página de arte. **Revista da Bahia**, Salvador, ano 3, n. 32, ago. 1923.

TARASANTCHI, R. **Pintores paisagistas: São Paulo 1890-1920**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2002.

TAVARES, L. H. D. **História da Bahia**. Salvador: Ed. UFBA, 2001.

TEIXEIRA, C. **Histórias: minhas e alheias**. Salvador: Produção, 2002.

TIPO sertanejo nordestino: o que revelou o exame antropológico da cabeça das feras do Sertão. **A Tarde**, Salvador, 6 ago. 1938. p. 1.

TORRES, O. **Anais dos Arquivos da UFBA**. Salvador: Tipografia Beneditina, 1953. v.

1.

TOURINHO, E. **Alma e corpo da Bahia**. Salvador: [s.n], 1953.

TRAÇOS da Bahia colonial. **A Tarde**. Salvador, 22 maio 1914. p. 1.

TUTELA dos filhos de outras plagas. **A Notícia**, Salvador, 13 abr. 1915. p. 3.

UHLE, A. R. **Monumentos celebrativos**: aproximação entre arte e história (São Paulo, 1925-1963). Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

UM OBELISCO no mesmo lugar da Sé: Pasquale De Chirico aprova a sugestão. **A Tarde**, Salvador, 13 ago. 1941. p. 3.

UMA EXPOSIÇÃO ambulante. **A Tarde**, Salvador, 8 nov. 1923. p. 1.

VALENTE, I. La natura alla base, la bellezza al vértice. In: VALENTE, I. **Giacomo Di Chirico tra storia e realtà**. Potenza: Calice, 2009. p. 55-82.

VALLADARES, C. P. **Presciliano Silva**: um estudo biográfico. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1973.

VAQUEIRO. **O Imparcial**, Salvador, 29 ago. 1938, p. 5. Ilustração.

VEIGA, C. **Revista do Grêmio Literário da Bahia**: edição comemorativa. Salvador: [s.n], 1988.

VIANNA, M. **Vou pra Bahia**: Salvador em cartões postais. Salvador: Secretaria de Cultura da Bahia, 2004.

ANEXOS

Anexo I

Inventário das Obras Elaboradas por Pasquale De Chirico⁴⁰⁴

Ano	Obra	Localização	Tipologia
18?	Cardeal G. B. de Lucca	Venosa (Basilicata – Itália)	Busto em gesso
18?	Bambini	Matera (Basilicata – Itália)	Estátua em gesso
18?	Cabeça di Bambini	Matera (Basilicata – Itália)	Busto em gesso
18?	Vecchio	Matera (Basilicata – Itália)	Busto em gesso
18?	Maschio	Matera (Basilicata – Itália)	Busto em gesso
1902	Cabeça de Mulata ⁴⁰⁵	Desconhecida	Busto em bronze
1904	Cel. Joaquim José de Oliveira	São João da Boa Vista (SP)	Estátua pública
1904	Nossa Senhora Conceição	Aparecida do Norte (SP)	Estátua pública
1905	Marechal Floriano Peixoto	Curitiba (PR)	Estátua pública
190?	Cabeça de Crioula	Desconhecida	Busto em bronze
190?	Cabeça de Negra Paulista	Desconhecida	Busto em bronze

⁴⁰⁴ Obras que necessitam de pesquisas para comprovação da autoria: “Cristo da Barra” (1920); “Cristo de Ilhéus” (1942); e “Base do Relógio de São Pedro” (1916).

⁴⁰⁵ A obra foi vendida ao intendente municipal de Salvador, dr. Júlio Brandão, em 1913.

1905	J. J. Seabra	Salvador (Faculdade de Medicina da Bahia (Famed))	Busto em bronze
1905	Rodrigues Alves	Salvador (Famed)	Busto em bronze
1906	Alfredo Brito	Salvador (Famed)	Busto em bronze
1908	Pacifico Pereira	Salvador (Famed)	Busto em bronze
1908	Augusto Cesar Viana	Salvador (Famed)	Busto em bronze
1908	Luiz Vianna	Salvador (Famed)	Busto em bronze
1908	Manoel Victorino Pereira	Salvador (Famed)	Estátua em cimento branco
1908	Jonathas Abbott	Salvador (Famed)	Estátua em cimento branco
1908	Antonio Januário Faria	Salvador (Famed)	Estátua em cimento branco
1908	José Avelino Barbosa	Salvador (Famed)	Estátua em cimento branco
1908	José Lino Coutinho	Salvador (Famed)	Estátua em cimento branco
1908	Raimundo Nina Rodrigues	Salvador (Famed)	Estátua em cimento branco
1908	José Soares de Castro	Salvador (Famed)	Estátua em cimento branco
1908	Galeno	Salvador (Famed)	Estátua em cimento branco

1908	Hipócrates	Salvador (Famed)	Estátua em cimento branco
1908	Esculápio	Salvador (Famed)	Estátua em cimento branco
1913	Manoel Victorino	Salvador (Famed)	Busto em bronze
1913	Alfredo Brito	Salvador (Cemitério do Campo Santo)	Medalhão em bronze
1914	A Caridade	Desconhecida	Estátua em cimento branco
1917	Arlindo Fragoso	Desconhecida	Busto em bronze
1917	Antonio Moniz	Desconhecida	Busto em bronze
1917	Pedreira Franco	Desconhecida	Busto em bronze
1917	J. J. Seabra	Desconhecida	Busto em bronze
1919	Barão do Rio Branco	Salvador (avenida 7 Setembro)	Monumento
1919	Thomé de Sousa	Salvador (palácio Rio Branco)	Estátua em cimento branco
1919	Alegoria do Governador	Salvador (palácio Rio Branco)	Estátua em cimento branco
1919	Alegoria da Justiça	Salvador (palácio Rio Branco)	Estátua em cimento branco
1919	Alegoria do Poder	Salvador (palácio Rio Branco)	Estátua em cimento branco

1919	Águia (2)	Salvador (palácio Rio Branco)	Estátua em cimento branco
1919	Grifos (2)	Salvador (palácio Rio Branco)	Estátua em cimento branco
1919	Lino Meireles da Silva	Salvador (Cemitério do Campo Santo)	Busto em bronze
1921	Antonio Lopez Figueira	Salvador (Cemitério do Campo Santo)	Busto em bronze
1923	Castro Alves	Salvador (praça Castro Alves)	Monumento
1923	General Labatut	Salvador (Lapinha)	Monumento
192?	Remorso	Salvador (Escola de Belas Artes da Bahia (EBA))	Busto em bronze
192?	Velho José	Salvador (Museu Costa Pinto)	Busto em bronze
1923	Leão	Família Sarnelli	Estatueta em bronze
1925	Barão de Macaúbas	Salvador (Colégio do Instituto Central de Educação Isaías Alves (Iceia))	Monumento
1926	Júlio David	Salvador (Penha)	Monumento
1927	Francisco Caminhoá	Salvador (EBA)	Busto em bronze
1928	Ruy Barbosa	Salvador (Fórum Ruy Barbosa)	Busto em bronze

193?	Misael Tavares	Ilhéus (BA)	Mausoléu
1931	Joao Pessoa	Ilhéus (BA)	Monumento
1931	Emilio Schalang	Desconhecida	Busto em bronze
1932	8º Conde dos Arcos	Salvador (Associação Comercial da Bahia)	Monumento
1932	Ernesto Carneiro Ribeiro	Salvador (Colégio Central)	Monumento
1934	Visconde de Cayrú	Salvador (praça da Alfândega)	Monumento
1936	Irmão Joaquim do Livramento	Salvador (Casa Pia Orfãos de São Joaquim)	Monumento
1937	D. Pedro II	Salvador (Nazaré)	Monumento
1937	Euricles de Matos	Desaparecido	Medalhão em bronze – monumento
1938	Góes Calmon	Salvador (Academia de Letras da Bahia)	Monumento
1940	Jayme Cunha Gama	Salvador (Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB))	Busto em bronze
1940	Theodoro Sampaio	Salvador (IGHB)	Busto em bronze
1943	Pe. Manoel da Nobrega	Salvador (igreja da Ajuda)	Monumento

1944	Bispo Sardinha	Salvador (praça da Sé)	Monumento
------	----------------	------------------------	-----------

Anexo II

Outras Obras Elaboradas por Pasquale De Chirico:

Sem data, localização e/ou tipologia conhecida

N	Título	Tipologia
1.	Alegoria da Agricultura	Estatueta em gesso
2.	Autorretrato	Gravura
3.	Baiana	Estatueta em bronze
4.	Cabeça de Criança	Desconhecida
5.	Cabeça de Mulato	Gravura
6.	Cabeça de Preto Velho	Gravura
7.	Cabeça de Velho	Estatueta em bronze
8.	Caboclinha	Gravura
9.	Cabritinha (Mãe de Leite)	Desconhecida
10.	Cabrocha	Gravura
11.	Capitão do Canto	Desconhecida
12.	Capitão do Mato	Desconhecida
13.	Castel del Uovo (Nápoles) (3)	Guaches
14.	Castelo Donana	Guache
15.	Cecília	Estatueta em bronze
16.	Cria de Estimação	Desconhecida
17.	Crioula	Estatueta em bronze
18.	Crioulo	Estatueta em bronze
19.	David de Bernini (cópia)	Estatueta em bronze
20.	D. Pedro II	Medalhão em bronze
21.	Elefante	Estatueta em bronze

22.	Emília	Estatueta em bronze
23.	Escolar	Estatueta em bronze
24.	Faraglioni (Capri)	Guaches
25.	Farinheiro	Desconhecida
26.	Filha de Santo	Estatueta em bronze
27.	Gaiato	Estatueta em bronze
28.	Garoto	Estatueta em bronze
29.	Lagartixa	Estatueta em bronze
30.	Leão	Estatueta em bronze
31.	Madona	Estatueta em bronze
32.	Mãe de Santo	Gravura
33.	Mãe Pequena	Desconhecida
34.	Mãe Preta	Desconhecida
35.	Mater Puríssima	Desconhecida
36.	Mestiça	Desconhecida
37.	Molecote	Estatueta em gesso
38.	Mucama	Estatueta em bronze
39.	Nel Golfo (Nápoles)	Guaches
40.	Nossa Senhora com o Menino Jesus	Estatueta em bronze
41.	Pai de Santo	Estatueta em bronze
42.	Primeira Época	Desconhecida
43.	Rio Branco	Estatueta em gesso
44.	Sargento Pedro	Desconhecida
45.	Segunda Época	Desconhecida
46.	Sentinela Avançada (Sapo)	Estatueta em bronze
47.	Sertanejo	Desconhecida
48.	Sinhá	Desconhecida
49.	Sinhá Moça	Desconhecida

50.	Ternura	Desconhecida
51.	Tigre	Estatueta em bronze
52.	Vaqueiro	Gravura
53.	Velha Esperança	Gravura
54.	Velhice	Estatueta em gesso
55.	Velhice	Gravura
56.	Velho	Estatueta em gesso
57.	Vendedora Napolitana	Desconhecida
58.	Voluntário	Desconhecida

Anexo III

Fontes Consultadas

1 Instituições de referência histórica

N	Nome	Local
1.	Arquivo da Faculdade de Medicina da Bahia	Salvador
2.	Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da Bahia	Salvador
3.	Arquivo Público da Bahia	Salvador
4.	Arquivo Público de São Paulo	São Paulo
5.	Biblioteca da Escola de Belas Artes da Bahia	Salvador
6.	Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Bahia	Salvador
7.	Biblioteca de Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA)	Salvador
8.	Biblioteca de Obras Raras da Igreja Conceição da Praia	Salvador
9.	Biblioteca de Obras Raras do Mosteiro de São Bento da Bahia	Salvador
10.	Biblioteca do Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)	Campinas
11.	Biblioteca do Instituto de Ciências Humanas da Unicamp	Campinas
12.	Biblioteca do Museu de Arte da Bahia	Salvador
13.	Biblioteca Pública do Estado da Bahia	Salvador
14.	Fundação Gregório de Matos	Salvador
15.	Fundação Pedro Calmon	Salvador
16.	Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB)	Salvador

2 Periódicos: jornais e revistas

N	Nome	Tipo	Local de publicação	Período consultado
1.	A Bahia	Revista	Salvador	1919-1928
2.	A Manhã	Jornal	Rio de Janeiro	1926-1945
3.	A Noite	Jornal	Rio de Janeiro	1912-1914
4.	A Noite	Jornal	Salvador	1913-1915
5.	A Notícia	Jornal	Salvador	1910-1920
6.	A República	Jornal	Curitiba	1904-1905
7.	A Tarde	Jornal	Salvador	1912-1946
8.	Bahia Ilustrada	Revista	Rio de Janeiro	1917-1921
9.	Correio da Manhã	Jornal	Rio de Janeiro	1910-1930
10.	Correio Paulistano	Jornal	São Paulo	1903-1905
11.	Diário da Bahia	Jornal	Salvador	1905-1944
12.	Diário da Noite	Jornal	Rio de Janeiro	1900-1946
13.	Diário de Notícias	Jornal	Salvador	1930-1940
14.	Dom Casmurro	Jornal	Rio de Janeiro	1930-1940
15.	Estado da Bahia	Jornal	Salvador	1922-1938
16.	Gazeta de Notícias	Jornal	Rio de Janeiro	1920-1930
17.	Gazeta do Povo	Jornal	Salvador	1905-1909
18.	Gazeta Médica da Bahia	Jornal	Salvador	1899-1910
19.	Jornal de ALA: Das Letras e das Artes	Jornal	Salvador	1938-1945
20.	Jornal da Manhan	Jornal	Salvador	1922-1929
21.	Jornal de Notícias	Jornal	Salvador	1906-1944
22.	O Combate	Jornal	Salvador	1917-1921
23.	O Democrata	Jornal	Salvador	1906-1944
24.	O Estado de São Paulo	Jornal	São Paulo	1899-1905

25.	O Imparcial	Jornal	Salvador	1909-1940
26.	O Malho	Revista	Rio de Janeiro	1912-1915
27.	O Paiz	Jornal	Rio de Janeiro	1910-1920
28.	O Tempo	Jornal	Salvador	1900-1940
29.	Revista da Bahia	Revista	Salvador	1920-1940
30.	Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia	Revista	Salvador	1900-1946
31.	Revista Renascença	Revista	Salvador	1916-1928
32.	Tagarela	Revista	Rio de Janeiro	1910-1920

Anexo IV

Pasquale De Chirico (1873-1943), de Carlos Chiacchio⁴⁰⁶

- O HOMEM – Esse, que finou aos setenta anos na Bahia, tendo dedicado cinquenta de vida artística no Brasil, era bem a expressão legítima de cavaleiro andante do ideal. Fadou-lhe o berço, o mesmo berço de Horácio, na prístina cidade histórica de Venosa, junto às faldas vulcânicas dos Apeninos, a vocação irresistível para o domínio da Forma, que o empolgou, por toda a vida em marcha. Não já das heranças familiares lhe adveio o sortilégio da arte. Nascido de Miguel Angelo De Chirico e Donata Maria Rosina De Chirico, a 24 de maio de 1873, em Venosa, tal dissemos, contava Pasquale, no filão dos ascendentes, nomes cotados no mundo das artes e, bem possível até, em nossos dias de suprarrealismos, esse Giorgio De Chirico, de quem tanto se fala dentre os precursores da nova estética, lhe aconteça pertencer às correntes hereditárias. Mas não só as heranças. Também as aquisições. Pasquale, logo aos primeiros passos de estudante, obteve da municipalidade de sua terra uma *borsa di studio*, para cursar escultura em Nápoles. Aí, encontrou, de pleno veio com a tendência inata, o atelier de Achilles D’Orsi, mestre do oitocentos. Tão identificado se fez aos ensinamentos de D’Orsi que, eleito este para o *Rial Istituto de Belli Arti*, ainda em Nápoles, lhe segue *incontinenti* as pegadas, frequentando-lhe a escola, como discípulo amado. Tais as fontes de formação clássica de Pasquale. Talento à mostra. Virtuosidade às claras. Mestria a golpes da vontade de ser.
- A OBRA – De como foi que o tivemos entre nós, é fácil de saber. Chegada ao Brasil aos vinte anos, casou com D. Maria De Chirico. Duas filhas: Emília e Cecília. Estagiou em Santos. Depois, em São Paulo. Instalou, aí, uma fundição

⁴⁰⁶ Carlos Chiacchio. Pasquale De Chirico (1873-1943). **Jornal de ALA**, Salvador, edição extra, nov. 1943.

artística, talvez, a primeira, na espécie. Conheceu Theodoro Sampaio. Theodoro andava às voltas com a reconstrução da nossa Faculdade de Medicina, devorada, havia pouco, por um incêndio. Pasquale é escolhido por Theodoro, para modelar as figuras que ornamentam o novo templo. E, na Bahia, acabada a empresa, vai ficando, ficando. Cada dia, mais encomendas. Vence o concurso de maquetes para o Monumento ao Barão do Rio Branco, de iniciativa da Associação dos Empregados no Comércio, quando da administração florescente de Alberto Catarino. Vitoriosa a campanha, executa o monumento, que precede ao Charpentier, no Rio. Entra para o magistério da Escola de Belas Artes e, ano vezes ano, realiza monumentos: a Rio Branco (1919), a Labatut (1923), a Castro Alves (1923), a Conde dos Arcos (1932), a Visconde de Cayrú (1932) e a quantos baianos ilustres reclamam da reverência dos contemporâneos os símbolos de mármore e bronze a suas memórias. Bustos, hermas, medalhões, todos os feitios da escultura, até a funerária, lhe brotam das mãos privilegiadas de idealismo, para as praças, as salas, os museus, as academias, os ângulos nobres da nossa capital, como do interior do estado. Sem contestação possível, o maior autor de monumentos da Bahia.

- CRIADOR DE ESCOLA – A par e par da obra social-histórica – que assim lhe podemos chamar a série de trabalhos evocativos da raça e da evolução regional brasileira, como o *Padre Nobrega e a Índia* (tamanho natural), ainda em gesso no Museu do Arquivo Público –, há uma característica que muito o sobreleva e ninguém lhe queira negar, no conjunto da personalidade de Pasquale De Chirico. É aquele raro poder de formar discípulos. Verdadeira escola de escultura fundou entre nós. Uns, até, que não são escultores, ganharam com ele o primor do desenho. Cite-se, antes dos mais, propriamente escultores, Mendonça Filho. Mendonça, pintor, aprendeu a desenhar com Pasquale. E, como Mendonça, outros. Agora, estes, marcadamente escultores, da ordem técnica profissional do mestre de Venosa: Ismael de Barros, J. Rocha (falecido), Augusto Buck, Carlos Sepúlveda, Maria Célia Amado

Calmon, Jair Brandão, Lourenço Conceição e não sabemos se, involuntário, omitimos alguém mais. Os citados, porém, são fiadores válidos da continuidade magistral do inesquecível artista. Prova exuberante, se querem, aí está no *Pasquale* a viver sob a forma construtiva do modelado de Ismael de Barros, que nos dá, para a documentação completa do acerto, essa bela réplica de um perfeito discípulo à altura do mestre. Fê-lo e moldes fiéis para bronze a figura em marco, que esperamos seja levantado, como testemunho de gratidão da cidade, ao seu monumentalista insigne.

- PLASTOTIPIA – Pasquale timbrava pelo ótimo desenho. Era-lhe a força mágica do instinto escultórico. Também, através de traço ágil, o segredo experimental dos tipos. Tipos, sobretudo, exóticos, para ele, pelo menos. Porque, para nós, eram, ou são, os nossos tipos, naturalíssimos. Queremos nos referir aos tipos negreiros em arte. Nunca ninguém os fez melhor do ponto de vista realístico nacional. Uma infinidade deles. Quando foi pelo Cinquentenário da Abolição (1938), organizou, a pedido e sob o patrocínio de ALA, aquela notável “Exposição Negra”, no Palace Hotel, a primeira – bom se saiba – que se tentou no país e sobre a qual já publicamos estudos à parte. Hoje, por igual, diante da obra reunida, *post mortem*, verifique-se, peça por peça, das que conseguimos agrupar, quanto sobressai e, às vezes, dominadoramente, o gosto da plástica humana estilizada, inclinando-se para esse *exquis* de raça, que lhe era o achado modelar de esteta, enfeitado entre as sugestões díspares da nossa formação histórica. Tem, no roldão tumultuário das formas, um tudo. Magnífico surto da psicologia mórbida, como em *Remorso*. Feições de êxtase místico, como em *Nossa Senhora com o Menino Jesus*. Mas, sobretudo, o tipo nosso, territorial, autêntico. Um *Lucas*, de Castro Alves. Um *Sargento Pedro*, de Xavier Marques. Um *Vaqueiro*, de Euclides. Um *Moleque*, uma *Mucama*, um *Capitão do Mato*, enfim, tipos da amálgama luso-índio-negroide, segundo Eduardo Prado, ou, da fórmula trirracial do nosso miscigenismo – o “intruso” – em suma, conforme Euclides da Cunha. Motivos, esses, das preferências do escultor, que, ora os surpreende no barro, ora os

plasticiza na tela. De qualquer jeito, não os deforma, a título de invenção novíssima. Faz arte negra, sem cair na caricatura, nem na aberração dos exageros monstruosos. O anômalo nunca o seduziu. Valeu-se, em tudo, do equilíbrio canônico, até onde lhe queria a equação pessoal, sem repúdio ao bom senso, nem à boa norma, posto enredado no conflito evidente de assuntos estranhos: tipo europeu, que trazia nas retinas da alma, e o tipo americano, que se lhe descortinava nos trópicos. Pasquale criou uma plastotipia negra sob cânones clássicos. Ainda bem. Se algo devemos proferir, diante dessa obra, é, simplesmente – tradicionalidade – de renovador enamorado da Beleza, que vive da harmonia, da disciplina, do inelutável dinamismo social humano, que tal é o caso concreto de Pasquale De Chirico. Nem é preciso dizer mais. Basta percorrer as galerias, que então lhe dedicamos, nessa como exposição suplementar ao “VII Salão de ALA”, em homenagem ao velho e sempre lembrado companheiro, que tanto fez pela cultura da Bahia monumental, com assiduidade benéfica de sua eficiente cooperação. Basta.

Anexo V

Entrevista com Bartolo Sarnelli, em 27 mar. 2007:

1º Depoimento a Roselene de Souza Ferrante

Roselene – Conte-me sobre seu avô, o escultor Pasquale De Chirico.

Bartolo – Pasquale foi meu avô materno, um dos maiores escultores que já passou pela Bahia. Ele deixou muitas obras em praças públicas, inclusive algumas reconhecidas como verdadeiros cartões-postais da cidade. Um exemplar desse trabalho está em frente à porta principal da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia [UFBA], certamente uma posição de honra e reconhecimento das qualidades do artista.

Roselene – E como está a pesquisa nos jornais da época?

Bartolo – Os jornais estão em péssimo estado, você viu como estão? Esta é uma nota [mostra trecho copiado em um caderno] que eu tirei do *Diário de Notícias* de 25 de janeiro de 1932. “Chegará amanhã, no Aratatu, o excelente trabalho do escultor De Chirico, a obra Conde dos Arcos”, que foi feita na Itália. Esse outro trecho é sobre a inauguração que eles chamavam modernização do bairro, essa é a obra do Conde dos Arcos. Todas feitas na Itália, por conta da ferramenta e, principalmente, pela fundição, tudo estava ligado à fundição; não tendo fundição no Brasil, não tinha como fazer aqui. Eles [jornais da época] presumem que ele tenha criado a primeira fundição do Brasil, em São Paulo, porque ele fazia pequenos trabalhos lá. Essa foto ali é da maquete do monumento a Ruy Barbosa, Pasquale ganhou, mas não houve dinheiro para fazê-la. Essa aqui é da maquete do túmulo de Castro Alves, mas não me pergunte onde está.

Roselene – E de quais materiais eram feitas as maquetes?

Bartolo – Barro ou gesso. Ele preferia gesso.

Roselene – As maquetes são projetos, porém, possuem muitos detalhes.

Bartolo – Isso mesmo, detalhes, para vencer as concorrências. Essa notícia aqui é da obra de Castro Alves, mas ele não fez o que queria, fez o que eles [membros da comissão] exigiram.

Roselene – Fale-me sobre as inaugurações.

Bartolo – Ah, nas inaugurações se juntavam todas as autoridades: prefeito, governador, bispo. Era feita em grande estilo. Como foi em Conde dos Arcos [1932]. Tenho uma vaga lembrança do D. Pedro II [1937], eu fui. Estava no Campo da Pólvora e hoje está em Nazaré. Foi removido para construírem o Fórum Ruy Barbosa.

Roselene – Encontrei uma nota sobre obras de Pasquale no Recôncavo, Cachoeira. Está correto?

Bartolo – Não conheço essa obra, não sei se existe.

Roselene – E a obra da Avenida Oceânica, Cristo?

Bartolo – É dele. Estava no morro da Aeronáutica, era ali, atrás do morro, embaixo tinha uma pedreira, esta foi avançando e o morro encurtando. Então, tiraram o Cristo dali e levaram para o local em que está atualmente. Foi removido nos anos 1970, por motivos de segurança. Eu me lembro. Fui muitas vezes lá, de carro.

Roselene – A maioria das obras insere-se no período de melhoramento urbano.

Bartolo – Exatamente.

Roselene – E quais foram as primeiras obras feitas em Salvador?

Bartolo – As primeiras foram feitas na Escola de Medicina da UFBA, no Terreiro de Jesus, ele fez as obras e foi ficando. Ficou até morrer. No Terreiro de Jesus estava a estátua de Manoel da Nobrega com a Índia. Tinha duas índias, bota uma interrogação para saber onde foi parar a outra. O local não era aquele na Igreja da Ajuda. Tiraram o Thomé de Sousa da Sé e botaram em frente à Câmara dos Vereadores. Curiosamente,

dentro do Palácio Rio Branco tem outra estátua do mesmo Thomé de Sousa, uma é mãe da outra.

Roselene – A obra na praça Municipal não é recente?

Bartolo – Foi ele também. Uma é cópia da outra. Curiosamente, duas estátuas iguais no mesmo lugar. E no Palácio tem o governador e as duas ninfetas no balcão. Olhe esta foto [imagem do monumento Padre Manoel da Nobrega], nela é possível ver o Cruzeiro de São Francisco e o Busto do Nobrega, no Terreiro de Jesus com obras de revitalização orientadas pela [Superintendência de Urbanização da Capital] Surcap. A restauração foi feita por Carlos Barbosa, do Studio 10. Concluímos, com isso, que estava no Terreiro.

Roselene – São monumentos “andantes”, ou seja, vários mudaram de lugar ao longo do tempo.

Bartolo – Tem também os Irmãos Marcelino, que estão em um lugar que não tem sentido nenhum.

Roselene – Onde estão?

Bartolo – Estão na Conceição da Praia. Na rua lateral, em uma pracinha, com lojas de material de construção em frente. Onde desembarcam os saveiros trazendo blocos de construção. Está lá porque não tem onde colocá-las, antes estava na Fonte Nova [estádio de futebol]. Voltando às índias do monumento ao Padre Nobrega, o detalhe que uma teve como modelo minha mãe, Emília, e a outra minha tia, Cecília.

Roselene – Como o senhor sabe que foram confeccionadas duas índias?

Bartolo – Por conta das conversas em casa. Agora, ninguém sabe onde está a outra, nem fotografia restou.

Roselene – E o senhor tem uma irmã? Mais nova? Ela se lembra do Pasquale?

Bartolo – Sim, mais nova que eu. Ela lembra menos que eu. O Velho [Pasquale] me

arrastava com ele para todo canto. Eu costumava ir para Mata de São João com ele.

Roselene – Vocês moravam no rio Vermelho e usavam o bonde?

Bartolo – Isso mesmo. De bonde [risada], depois, passamos a usar a marionete. No bonde era interessante, todo mundo se conhecia do próprio bonde, pois se pegava todo dia e no mesmo horário.

Roselene – E como era Salvador naquela época [final década 1930 e início da década de 1940]?

Bartolo – Era uma cidade com 150 mil habitantes. O que você precisasse tinha que ir à cidade. E esta era a rua Chile, Piedade e praça da Sé. A rua Carlos Gomes só depois [década 1960] foi utilizada para o comércio.

Roselene – Ontem, li uma monografia sobre a rua Chile. Era a principal via da cidade?

Bartolo – A rua Chile concentrava as grandes lojas, restaurantes chiques e hotéis de luxo. Depois, fizeram o Hotel da Bahia, que era no Campo Grande. Nessa época [década de 1960], o Antonio Carlos Magalhães era o prefeito e desengavetou a Bonoco, que abriu a cidade. Expandiu a parte urbana e os bairros começaram a ter vida própria. Na década de 1940, o bonde passava na Paciência, ia para Garibaldi, subia o Garcia em frente ao Antonio Vieira, passava no Campo Grande, no Forte São Pedro, e voltava pelo mesmo trajeto. E tinha outro bonde que vinha de Amaralina (16), perto dos quiosques das baianas. Nós tínhamos o 14, que era Rio Vermelho e o 15, Rio Vermelho de Baixo, pois passava na Vasco da Gama e ia até o Retiro.

Roselene – O senhor tinha quantos anos?

Bartolo – Eu tinha 12 anos. Eu fiquei em Salvador até 17, depois meu pai foi transferido para Santos, pois ele era agente de navios e a companhia queria que ele fosse tomar conta da agência de lá. Ficamos 10 anos na cidade santista. Depois, voltamos para a Bahia. Eu voltei casado.

Roselene – Onde ficava o ateliê do Pasquale?

Bartolo – O ateliê ficava na rua do Tijolo, quase esquina com a rua dos Sapateiros. No fundo de um prédio, que já existia e que serve à prefeitura. Eu tenho a fotografia recente do local, mas o prédio do ateliê não existe mais.

Roselene – O senhor frequentava o ateliê?

Bartolo – Sim, ia com ele quando era criança e depois juvenzinho. Muita coisa eu lembro que se falava em casa. Eu lembro quando ele veio de Ilhéus. Eu tinha o negócio do Cristo de Ilhéus na cabeça, me lembrava dos comentários em casa. Eu ouvi falar desse Cristo. Eu ouvia histórias sobre os coronéis do cacau, do Isaías Alves e do Misael Tavares. Então, eu coloquei isso na intenção e fui desenrolando pela memória. Coisas que ouvia sem querer, que não dava importância e que agora fazem sentido. Aí, cheguei a esse resultado. Conversando com a Paola [esposa] nos perguntamos: como trouxeram o Cristo desse tamanho de Salvador para Ilhéus? Imaginamos que deve ter sido feita no próprio local, em cimento, e, de fato, só pode ter sido feita no lugar, eu me lembrava. Eu ia com ele ao ateliê, gostava, ele tinha um costume de não almoçar, ele comia laranja, pão com sardinha, pão fresco e depois fazia a sesta, e eu gostava disso.

Roselene – Fale-me sobre os desenhos.

Bartolo – Ele era um excelente desenhista, haja vista os quadros que tenho aqui.

Roselene – Olhando os quadros percebe-se que dominava a anatomia, como era característico dos acadêmicos.

Bartolo – Conhecia e desenhava com sutileza, nada de coisas grosseiras. Por isso, eu digo que o Cristo de Ilhéus não é de autoria dele. Eu tinha uma fotografia há muitos anos, sem saber de quem era, eu tenho, aqui, uma foto dele, aposto que esse camarada que está aqui era ele sem chapéu na Itália. Mas não posso garantir. E, o pior de tudo, é que não se consegue contato com os familiares italianos, pode gravar isso. Porque os italianos são muito antipáticos, cada um cuida só da sua vida. Eu fiz diversos contatos com os De Chirico, um deles respondeu, porque eu queria saber disso, e uma

mulher gostou da conversa, mas nunca fez contato. E o cartório em que ele foi registrado, o fogo destruiu. O que sabemos? Que nasceu em 1873, veio para o Brasil com 20 anos. Você pode se perguntar, esse cara veio com 20 anos e já era um artista de porte? De categoria? Veio com a formação completa. Ficou dez anos em São Paulo e foi trazido por Theodoro Sampaio.

Roselene – Ele ficou um tempo em Santos? Tentou a vida lá?

Bartolo – Somente o período do desembarque, mas há controvérsia, ninguém sabe ao certo. Eu só ouvi em casa minha avó dizer que ela tinha uma parenta em São Paulo. Cheguei a conhecer essa senhora, mas perdemos contato há muito tempo. Eu acredito que ficou mais tempo em São Paulo que em Santos. Não sabemos onde se casou em São Paulo, com uma espanhola. Presume-se que ele veio solteiro e casou lá. Como ia sempre para a Itália para fazer as obras, uma filha nasceu em Nápoles e outra em Salvador. Minha mãe era a Emília, aquela do busto na sala. A Cecília também tem um busto feito por ele, que está com minha irmã. Ele veio com 30 anos para Salvador e morreu em 1943.

Roselene – Então, a esposa dele era espanhola residente em São Paulo?

Bartolo – Sim, chamava-se Maria Tapia.

Roselene – Interessante como se perdia contato.

Bartolo – Isso que eu ia dizer. Quando aquele povo saía da Itália ou minha avó, que saiu da Espanha, parece que ia para outro mundo. Era uma viagem de 40 ou 45 dias. Naquele tempo, costumava chegar apenas uma carta com tarja preta, indicando morte. Dificilmente ele recebia uma correspondência. Que eu saiba, só chegou uma carta sobre meu avô paterno, quando ele fez a viagem, foi para o céu. E era assim. O pessoal não tinha a preocupação de fazer um arquivo, deixar rastro duradouro. A não ser da história do Brasil, coisas do governo. Salvador, amanhã, faz 458 anos. Eu tentei buscar no *Diário Oficial* informações sobre concorrências dos monumentos no período de 1903 a 1943, porém, não achei nada; quarenta anos de busca e nada. Eu cheguei

até onde podia.

Roselene – Sobre o nome dele, é De Chirico ou Di Chirico, como na grafia do nome do Giacomo? Em fontes aparece Del Chirico.

Bartolo – Até hoje não se sabe ao certo como era no original. No passaporte está De Chirico.

Roselene – Fale-me sobre a personalidade de Pasquale.

Bartolo – Era uma pessoa calma e erudita, um filósofo. Viveu em uma época na qual não havia pressa para se fazer as coisas, gostava de fazer tudo com tranquilidade e preferia sair nas horas frescas, conservando a calma. Era um dos motivos que não vinha em casa na hora do almoço, ficava no ateliê do centro. Lá, tinha um sofá apropriado para descansar após o lanche. Era um verdadeiro avô, não posso dizer que tinha o temperamento explosivo, não tinha maiores preocupações, tinha o trabalho, duas filhas, uma casa e pouca ambição, porque o pessoal daquela época não tinha ambição de fazer carreira e acumular muito dinheiro, tanto é que, quando morreu, deixou quase nada, deixou só a casa e, em cima da cômoda, um envelope com algum dinheiro, que não significou quase nada.

Anexo VI

Entrevista com Bartolo Sarnelli, em 5 mar. 2008:

2º Depoimento a Roselene de Souza Ferrante

Roselene – Como está sua pesquisa?

Bartolo – Minha pesquisa está parada, no momento. Os jornais estão um horror, tive que usar luvas, máscaras e muito sabonete. Outro dia, estive na Fundação Gregório de Matos, na rua Chile, para copiar umas fotos de Salvador, não ligadas à pesquisa, apenas para fruição. Sabe, antigamente íamos fazer *food* na rua Chile. Era uma área chique da cidade. A Cidade Baixa era outra coisa, tanto que perguntávamos “você vai descer?” ou “você vai subir que horas?”. Não era tão integrado como hoje. Se o sujeito precisasse de uma agulha, recorria à rua Chile ou Piedade.

Roselene – Fale-me sobre o acervo que Pasquale possuía em casa.

Bartolo – Ficarei devendo informações. Tinha algumas peças em casa, fotografias e documentos. Porém, muita coisa se perdeu em uma das enchentes que acometia o rio Vermelho na época das chuvas. Isso foi há muito tempo, quando a família não tinha muita noção da importância dele. Para nós, era um membro da família. Não tenho registro da época, do mesmo modo, que não tenho registro das obras dele. Só o material que recolhi há pouco. Nem o poder público os tem. Parece que não havia muita preocupação em guardar, fazia-se o monumento e colocava-se na rua.

Deveria ter me chamado Bartolo De Chirico Sarnelli, se tivessem acrescentado o sobrenome de minha mãe. Porém, por costume, os italianos utilizam apenas o sobrenome paterno. Essa ausência no meu nome me prejudica para encontrar os parentes italianos.

Roselene – Giacomo Di Chirico era primo do Pasquale? Quais eram os outros parentes dele?

Bartolo – Giacomo era um dos primos mais velhos, havia muitos primos. E o próprio Giorgio De Chirico é um ramo da parentela, mas não se sabe a que graduação ele pertence. E tem muito De Chirico famoso na Itália, todos fora da cidadezinha dele. Venosa era uma cidade pequena, de subsistência. O camarada que tinha talento para arte não ia ficar lá, porque não tinha demanda.

Roselene – E como ele ganhou a bolsa de estudos?

Bartolo – Ganhou porque perceberam o talento nato. Foi para Nápoles e, depois, Roma.

Roselene – Esse tipo de informação ele costumava comentar com frequência?

Bartolo – Essa eu não posso falar como a gente levantou, mas ela está na minha pesquisa. Ele não contava quase nada dele, não ia contar para uma criança, em casa não se falava muito, não se sabia do artista que tinha em casa. Saía cedo para trabalhar e voltava à tarde. Quem era mais ligada a esse tipo de informação era minha mãe. Parte ela coletou depois da morte dele. Alguns recortes de jornais colecionados por ela foram destruídos em uma enchente, assim como outros documentos e fotos.

Roselene – Encontrei em um jornal uma imagem da primeira maquete do Castro Alves; seria uma versão muito diferente da atual.

Bartolo – Deve ser do Ismael de Barros.

Roselene – O senhor conhece essa imagem?

Bartolo – Eu sei que está com a família dele. Porque é o seguinte: o artista ia fazer uma obra e necessitava apresentar uma ideia. Depois, no decorrer do trabalho surgia um retoque, algumas alterações e melhorias. Eu tenho uma fotografia da maquete do Ruy Barbosa. É um monumento cuja concorrência ele ganhou, mas não foi feita por falta de verba. E, agora, a maquete está na Casa Ruy Barbosa, no centro, foi salva. Quando ele fazia a obra, a maquete era descartada. E alguém levava, por exemplo, o Ismael de Barros, que era aluno e levou algumas para casa. O pintor Alberto Burck

também ficou com uma, enfim, o que ele ia fazer com um monte de maquetes no ateliê dele? Mas o aluno ou companheiro poderia se interessar e levar como presente. Hoje, é uma relíquia, porém, não se pensava em fortuna [risos].

Roselene – O senhor tem contato com Ismael de Barros ou com a família dele?

Bartolo – Não, não, nunca entrei em contato. Não sei onde moram.

Roselene – Fale-me sobre as obras em outras cidades.

Bartolo – Não, não, ele praticamente só trabalhou aqui. A história é a seguinte: a Faculdade de Medicina da Bahia sofreu um incêndio em 1905. Theodoro Sampaio, arquiteto, negro, filho de um padre e de uma escrava, muito conceituado, que fez muitos trabalhos na Bahia em São Paulo, é um nome da arte. Tem até o busto no [Instituto Geográfico e Histórico da Bahia] IGHB. Enfim, Theodoro Sampaio conheceu meu avô em São Paulo e trouxe-o para Salvador para construir as figuras do anfiteatro da faculdade. Ele ficou aqui, ganhando concorrências. Fazia os trabalhos dele, pegava sua malinha e ia para a Itália fazer os trabalhos, pois aqui, no Brasil, não tinha como ser feito. E trazia o monumento fundido no bronze. Isso, na época, causou alguma celeuma, alguns comentários. O que se podia fazer? Não havia ferramentas, principalmente na área da fundição. A presença de meus pais na Bahia deve-se ao Visconde de Cayrú. Na época, ele estava fazendo o trabalho em Nápoles e não recebia os pagamentos, devido à Revolução de 1930, quando o governo suspendeu os pagamentos em diversas áreas. Ele veio acertar os parangolés com o governo, depois escreveu ao meu pai para que trouxesse a família e o [monumento Visconde de] Cayrú. Ele se ocupou em Salvador. Fez pouca coisa no interior, só alguns bustos, como o Castro Alves de Ilhéus. Lá, também participou do projeto do Cristo, mas não fez o trabalho. O Cristo de Ilhéus não é de Pasquale. Foram dois arquitetos, que esqueço o nome, que fizeram. Eu fui ver essa obra, porque me lembrava das conversas em casa, lembrei-me de quando ele foi para lá, pois me trouxe uma marionete. Lembrei-me que ele voltou de navio. Mas, quando cheguei lá, vi que o monumento não foi feito por ele. Não tem características da sua obra. Não tem a sutileza das suas formas. Depois,

descobri através da literatura que ele fez o projeto e outros executaram a obra [nesse momento da conversa, Bartolo apresenta uma pequena caveira em bronze]. O professor Juarez Paraíso, da Escola de Belas Artes da Bahia, classificou essa peça como anatomicamente perfeita. Olhe, ele fez até os detalhes. Veja também esse cachorro, quantas minúcias, esses detalhes carregam a assinatura do artista.

Anexo VII

Entrevista com Bartolo Sarnelli, em 25 set. 2008:

3º Depoimento a Roselene de Souza Ferrante

Roselene – Quantos anos o senhor tem?

Bartolo – Estou com 77 anos. Convivi com o Velho até os 12 anos.

Roselene – Descobriu algo sobre a juventude de Pasquale na Itália?

Bartolo – Tudo que sabemos é suposição. Sobre a infância, não se sabe nada. Emília, minha mãe, e Cecília, minha tia, já se foram. Não tem mais família além da minha, com sete pessoas. Imaginamos que trabalhou no campo, junto com seus pais, com a diferença de que tinha o dom da arte, nunca se adaptou ao lavoro agrícola. A família dele tinha diversos artistas. Parece que tinha um irmão artista, talvez tenha aprendido alguma coisa com esse irmão. Eu tentei diversas vezes fazer contato com os De Chirico da região, mas nunca tiveram interesse. Em 1986, fui à Itália, a passeio, contudo, não fui a Venosa, não havia despertado a curiosidade sobre ele. Não há registro de coisa alguma, registro de movimento, contrato, recibo, tanto que a própria Escola de Belas Artes veio me pedir alguma informação. Nesta semana, descobri que é de sua autoria o busto de Theodoro Sampaio no [Instituto Geográfico e Histórico da Bahia] IGHB. As poucas informações estão espalhadas.

Roselene – Imagino que a família o acompanhasse nas inaugurações.

Bartolo – A família sempre foi pequena, ninguém ia. Minha mãe foi em uma ou duas ocasiões. Quem era sempre arrastado para lá e para cá pelo Velho era eu. Participei da inauguração do D. Pedro II no Campo da Pólvora e Conde dos Arcos. Embora não me lembre de muitos detalhes. A tal história da “casa de ferreiro...”. Não ligavam em casa. Ia-se inaugurar mais um monumento, só mais um, estavam habituadas. Para mim era festa, pois íamos de bonde, tinha discurso, falatório e fotos. Só com a nata da

sociedade, ou seja, autoridades do governo e religiosas.

Roselene – Sobre a autoria do Cristo da Barra: foi feito por Pasquale?

Bartolo – Surgiu essa dúvida de que o Cristo não fosse de Pasquale, pois uma garota da faculdade de arte encontrou um texto que dizia “construído por notável escultor italiano” sem citar o nome do autor. O mesmo texto dizia ser oferta de um crente. Fiz a pesquisa e encontrei esse livro. Eu me pergunto quem é esse notável escultor se, em 1920, quando foi inaugurado, não havia outro escultor em Salvador. O Cristo veio de Gênova. O texto está no IGHB, mas têm outros textos que falam que é dele. Inclusive, nesse caso, tem a Ata de Inauguração no IGHB, com o nome de todos os presentes, curiosamente, não tem a assinatura de Pasquale De Chirico. Ele não fazia questão disso. Não buscava fazer história, como hoje sabemos que é importante para o futuro.

Roselene – O Cristo é em mármore Carrara. Será por isso que causou estranhamento?

Quais outras obras feitas por Pasquale são em mármore?

Bartolo – Só conheço o Cristo. É o mais curioso de tudo, pois aquele é mármore branco Carrara e é mais antigo que o Cristo do Rio de Janeiro. E como ele aparentemente só trabalhava com bronze e gesso [...]. Tem o Relógio de São Pedro onde ele trabalhou com bloco de granito na base. Quer dizer, um escultor pode trabalhar com diversos materiais. Podemos ver isso atualmente, com escultores trabalhando com tudo, até reciclagem.

Roselene – Ele também fez uso de cimento branco. Como nas figuras da Faculdade de Medicina e do Palácio Rio Branco. E o gesso era destinado às maquetes e aos moldes?

Bartolo – Gesso é um material obrigatório, para fazer a forma. Os detalhes são de gesso, também. Depois é feita a contraforma, para a fusão. Não sei bem a sequência. Aqui tem uma peça, em gesso [Bartolo apresenta pequenos bustos em gesso]. Ficou pouca coisa na família.

Roselene – As peças da Faculdade de Medicina estão destruídas pelo tempo, os

vergalhões de aço do interior oxidaram-se e precisam de restauração urgente. É curioso o descaso em relação a algumas obras, como as da [Faculdade de Medicina da Bahia] Famed.

Bartolo – Não acredito que será restaurada. Algumas estão sem cabeça [estátua em homenagem a Nina Rodrigues]. Elas deveriam ter sido feitas em bronze, mas padeceram o mal crônico de falta de verbas. Pasquale decidiu fazer em argamassa de cimento branco. Para isso, fez a armação em ferro, enfim. A falta de manutenção e o abandono fizeram com que a ferragem interna estourasse e comprometesse as obras.

Roselene – E as obras no [Cemitério do] Campo Santo, quais você conseguiu identificar?

Bartolo – Em Ilhéus tem o Misael Tavares. Aqui no Campo Santo tem muita coisa não assinada. Não vi nenhum monumento mortuário lá com a assinatura de Pasquale. Algumas têm assinatura de outros artistas. Talvez não assinassem obras em cemitérios por respeito, para que não houvesse autopromoção.

Roselene – Existem obras em igrejas?

Bartolo – Ouvi minha mãe contar que ela frequentava a igreja com ele. E que na igreja da Piedade tinha obras dele, mas ninguém sabe onde foram parar. Confeccionou vários anjos para adornar as pilastras do interior da igreja. Ele gostava muito de lanchar com os padres de lá.

Roselene – Peças em bronze?

Bartolo – Não, não, em gesso. Ficava em cima das colunas. Em cada uma havia um anjo, com quatro cabeças cada peça, inclusive, o modelo era minha tia.

Roselene – Como era o processo de confecção a partir do modelo?

Bartolo – Ele observava a pessoa e ia modelando no barro.

Roselene – Sobre as verbas para as construções: como era o custeio da construção?

Bartolo – Isso ainda ninguém me perguntou, mas o governo se interessava pelo assunto dos monumentos e assumia o compromisso para a construção das obras. No caso do Visconde do Cayrú, foi o governo estadual, mas não sei falar caso a caso. Alguns tinham comissões específicas, alguém devia assumir o caixa.

Roselene – Castro Alves teve uma comissão encarregada.

Bartolo – Não fui atrás desses detalhes. Fui atrás das peças. Agora, saber o que Pasquale fez, como fez ou quem mandou, eu passei por cima.

Roselene – Quantas obras o senhor conhece que foram concebidas e não executadas?

Bartolo – Sei do Ruy Barbosa. Não saiu por falta de verba. Esse monumento tinha duas faces, logo, foi projetado para ficar no meio de uma grande praça. [Bartolo apresenta uma foto de uma modelagem em barro feita por alunos representando Pasquale.] Os alunos dele fizeram essa brincadeira com ele. Uma espécie de caricatura.

Roselene – Fale-me sobre a identidade italiana de Pasquale, que, afinal, morou tanto tempo em Salvador.

Bartolo – Ele não era brasileiro. Foi uma época difícil. Em primeiro lugar, ele era uma pessoa que tinha um conceito grande na cidade, tinha grandes amizades, ninguém mexia com ele. Lembro-me que a década de 1940 foi muito difícil. Pela união da Itália com a Alemanha e o Japão. Os italianos do eixo eram perseguidos, é a tal da história complicada, porque, quando o sujeito vinha para esse lado do Atlântico, quebrava os elos com a família de lá e com a pátria. As comunicações eram difíceis e as cartas demoravam. Tinha o problema da guerra, que não se podia nem falar, muito menos italianos, não podiam comentar a Segunda Guerra. Eu não sei falar como ele se sentia, porque nunca ouvi nada em casa. Só me lembro que estávamos na mata de São João e toda quinta eles tinham que se apresentar no [Departamento de Ordem Política e Social] Dopes.

Bartolo – Você viu que roubaram um busto na Faculdade de Medicina da Bahia?

Roselene – Vi algo sobre. Sei que a autoria era de Pasquale.

Bartolo – Não me lembro da data em que foi feito, estimei com minha irmã que foi na década de 1920. Agora é assim, quando desejam saber de datas ou informações sobre ele, recorrem a mim. A Fundação Gregório de Matos quer saber a data da transferência do Cristo do morro do Camarão para o morro do Ypiranga. [Bartolo apresenta um recorte do jornal *A Tarde*, de 6 de abril de 1991, com a foto do Cristo da Barra.] Antes, o Cristo possuía uma base de pedras de cristais incrustados, agora, um cubo de alvenaria recoberto por granito preto. [Bartolo apresenta um *Jornal de ALA* de 1941.] Se houver outros desse jornal é no Museu Costa Pinto, mas não fala muita coisa sobre ele ou sobre as obras. Não tem muitas informações e as que existem estão espalhadas. Isso é tudo que consegui reunir a partir de minhas memórias familiares e memória de menino, pois convivi com ele até os 12 anos. Domingo, fiz uma viagem sentimental. Fui até a Ribeira. Costumava ir lá, na década de 1940. Pasquale tinha uma casa na mata de São João nessa mesma época, então, íamos para a estação de trem da Calçada. Às vezes, pegávamos na praça Cayrú a canoa até a Ribeira e depois o trem. Meu pai chegou a ter treze casas lá, porque não podia manter atividade legal aqui por conta de ser italiano e estarmos em guerra. Meu avô já tinha nome firmado e conseguia manter o mesmo ritmo de vida. Mas, quando morreu, encontramos um envelope em uma caixa de papel com algum dinheiro. Ficou esquecido depois da morte, talvez por ser italiano ou por realizar as obras na Itália. O pouco que sabemos é das lembranças antigas e das informações recentemente coletadas.

Roselene – E quem mais poderia fornecer informações sobre esses assuntos?

Bartolo – Professor Cid Teixeira. Tem também um professor da Escola de Belas Artes, que prefiro não citar o nome, pois uma vez tentei e ele foi grosseiro comigo.

Anexo VIII

Entrevista com Cid Teixeira, em 25 fev. 2012:

Depoimento único a Roselene de Souza Ferrante

Roselene – Professor, comente sobre o Pasquale De Chirico que o senhor conheceu.

Cid – Sobre a pessoa de Pasquale pouco posso falar, lembro apenas da fisionomia dele, conheci-o nos anos 40, mas pouco conversei com ele, tudo muito rápido. Você já falou com Márcia Magno, ex-diretora da [Escola de Belas Artes da Bahia] EBA? Hoje, ela está ensinando escultura na escola, substituiu o Ismael de Barros, este eu conheci bem, irmão do Álvaro de Barros, conheci os dois. Eu entrei na EBA menino e Ismael já era um “professorzão”. A viúva do Ismael eu acho que está viva, Dona Cornélia de Barros, morava na rua do “Aldo”, aqui perto, mas não tenho mais o número dela. Eles tinham maquetes e obras do Pasquale.

Roselene – Pasquale veio à Bahia por ação de Theodoro Sampaio em 1906.

Cid – Quando jovem, conheci o Theodoro Sampaio; ele morreu em 1937, eu era garoto, ele era muito elegante, fazia rabo de arraia para mim. Era amigo do meu pai, mas meu pai não era do meio acadêmico. Moramos na Federação quando ainda era área de chácaras, em uma casa que é Serviço Médico da [Universidade Federal da Bahia] UFBA. Estamos falando de coisas de muito tempo, algumas não lembro mais. Eu era muito amigo do escultor Ismael de Barros, dele consigo falar alguma coisa.

Roselene – Foi Ismael de Barros que concluiu o monumento ao Padre Nobrega, o senhor se lembra desse episódio?

Cid – O busto do Padre Nobrega que ficou um tempo na praça da Sé e depois foi para a Ajuda, ficou no local do altar-mor da antiga Sé, não aguentou as críticas.

Roselene – O busto do Bispo Sardinha que foi colocado no local da igreja da Sé.

Cid – Ele não é de Pasquale, não. É de Pasquale aquilo, é? Deve ser um molde que pegaram depois da morte dele, porque aquilo é posterior.

Roselene – Nos Arcos da Ladeira da Montanha havia artesãos com o ofício de granito e cerâmica. Algumas bases dos monumentos foram feitas por aqueles profissionais; eles auxiliaram o Pasquale?

Cid – Exatamente, todos pequenos artesãos. Lembrei que Pasquale possui parentes aqui.

Roselene – Conheço Bartolo Sarnelli.

Cid – Bartolo Sarnelli estudou com meus dois irmãos no Circulo Italiano Principe di Piemonte. Dois irmãos mais novos que eu fizeram escola primária na Escola Ítalo-Brasileira na Casa D'Itália. Estão até doentes agora, lembro que na escola italiana usavam camisas negras.

Roselene – Fale-me mais sobre isso. É bem sugestivo do fascismo.

Cid – A escola era fascista. Havia uma professora chamada Senhorina Rosalia e o diretor, que esqueço o nome, agora, não sei se eram fascistas, mas coniventes.

Roselene – Ali também funcionava o Consulado Italiano?

Cid – Sim, funcionava, era animada a Casa D'Itália, a casa tinha sido residência de um homem, Agostinho “não sei o quê”, que tem um busto em bronze, que não sei se é do Pasquale, no [Cemitério do] Campo Santo e também na praça do Campo Grande. Você já levantou os bustos no Campo Santo?

Roselene – No Campo Santo, ainda não; até o momento, somente nas vias públicas.

Cid – Vai ser trabalhoso, porque não tem registro de nada, talvez a Santa Casa de Misericórdia tenha alguma coisa. [Longa pausa para Cid descansar, devido à sua idade avançada.]

Roselene – O senhor concorda que Pasquale ficou esquecido após sua morte, em 1943?

Cid – A EBA não fez para ele a importância que ele teve, eu não sei se não houve interesse, mas ficou esquecido, sim. O Barão [Rio Branco] é dele?

Roselene – Sim, a ideia foi lançada em 1913 e a inauguração em 1919, no largo de São Pedro, recém-remodelado.

Cid – É mesmo, o Barão morreu em 1912, por causa do Bombardeio da Bahia, de trauma, morreu de desgosto.

Roselene – É mesmo de desgosto? Como foi isso?

Cid – J. J. Seabra quando abriu a Avenida Sete botou o Barão lá como uma espécie de resgate à memória de Rio Branco, que nem era baiano. E o Visconde do Rio Branco, pai dele, este, sim, era baiano, o filho nunca pisou na Bahia. Por isso, o Barão está ali, por conta do Bombardeio.

Roselene – o senhor atribui ao Bombardeio a colocação do relógio de São Pedro, em 1916, já que antes o “tiro das nove” [para marcar a hora] era dado pelo Forte do Mar?

Cid – Com o relógio eu não sei. O Bombardeio foi feito do Forte São Marcelo [do Mar] em direção ao prédio do governo, hoje Palácio Rio Branco, recebeu no nome do Barão justamente por esse desgosto causado, atingiu também a Biblioteca Pública do Estado, que funcionava no mesmo prédio, imagine você que toda a coleção de jornais do século XIX e de livros raros ardeu em chamas. Vamos para a próxima pergunta.

Roselene – O senhor acredita que o fato de Pasquale ser italiano teria suscitado algum mal-estar em algum momento?

Cid – Eu não sei responder, sei quase nada sobre ele, sei que era da EBA, que nessa altura funcionava no casarão Jonathas Abbott, na rua do Adobe, perto da praça dos Veteranos, quase Baixa do Sapateiro. Lembro-me de sua face e tê-lo cumprimentado brevemente algumas vezes, mas eu era muito jovem, pouco lembro.

Roselene – Como a EBA mudou-se para o Canela [atual endereço]?

Cid – Quem mudou fui eu, porque ali na rua do Adobe estava virando um meretrício, na fase de degradação. A Escola de Geologia funcionava no Canela e depois foi para a Federação. Na época, eu era meio que diretor e “cantei” o reitor e trouxe para o endereço atual no Canela, primeiro para o casarão Pinho e depois para o prédio ao lado.

Roselene – Com o tempo, a EBA perdeu seu prestígio?

Cid – Foi, sim; Mendonça Filho não foi muito bom pintor, prefiro o Presciliano, mas foi um bom diretor. A EBA perdeu o compasso, não só a EBA, acho que a Universidade da Bahia toda. A EBA tinha uma docência que fazia jus à instituição: Maria Célia, Emídio Magalhães, Presciliano Ramos, José Simões e Messias Lopez. Depois, ficou para trás, está agonizante hoje.

Roselene – O senhor sabe alguma coisa sobre os colecionadores que possuem obras de Pasquale?

Cid – Ismael ficou com o acervo dele, incluindo algumas ferramentas de trabalho. Tem muitos anos que não tenho mais contato com a esposa de Ismael, não sei se teve filhos, não sei mais seu endereço. É isso, eu não lembro muita coisa do Pasquale, eu lembro da “cara” dele, lembro que o Bartolo era amigo de escola dos meus irmãos José e Cidelmo, um é diretor da Faculdade de Direito e o outro professor da Faculdade de Arquitetura. Eu ia buscar os meninos na saída da Escola Ítalo-Brasileira, lembrei que Sérgio Fabreto era o diretor, agora, você me fez andar no tempo. Essa escola era pequena e voltada para famílias de italianos ou amigos indicados por alguém de prestígio. Minha mãe era amiga de um senhor chamado Orestes Meriondo, que era casado com uma irmã de Jorge Calmon, a irmã era amiga de minha mãe, por conta dessas amizades os meninos foram para lá. A escola fechou na época da guerra, não só a escola como todo o movimento italiano na Bahia cessou. Na cidade, a presença italiana era marcante. Esse Agostinho “não sei o quê” era o dono da Casa D’Itália.

Roselene – A Casa D’Itália deveria ser mais bem estudada, o senhor não acha?

Cid – Sim, com certeza. Família Sarnelli, Moriondo, Camardelli, a colônia italiana não era muito numerosa, mas era presente.

Roselene – Presença de artistas, arquitetos, pintores.

Cid – Isso mesmo, presença marcante. E até hoje sei as músicas que via meus irmãos cantando na escola [nesse momento Cid canta uma música em homenagem ao Duce], os meninos cantavam diariamente, eu não cantava porque não era aluno... camisa negra, “camicie nere”, e saudavam o Duce.

