

O CASO DE UMA OBRA SEM LUGAR E A DISCUSSÃO SOBRE O LUGAR DA OBRA DE ARTE DECORATIVA

Marize Malta
EBA - UFRJ

Resumo

Estudo, pelo prisma da cultura visual, do percurso de uma grande jarra de faiança, confeccionada em Portugal, em 1895, por Rafael Bordalo Pinheiro, e que hoje se encontra no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, como motivação para discutir as questões relativas aos lugares físicos e ideológicos aplicados à imagem de uma peça decorativa.

Palavras-chave: jarra Beethoven, cultura visual, imagem decorativa.

Abstract

A study, through the prism of visual culture, of the route taken by a large earthenware vase, made in Portugal, in 1895, by Rafael Bordalo Pinheiro, which today is in the Museu Nacional de Belas Artes, in Rio de Janeiro, as a stimulus to discuss issues relating to physical and ideological sites, applied to the image of a decorative object.

Keywords: Beethoven vase, visual culture, decorative image.

Em fevereiro de 1965, um pequeno jornal de uma pequena cidade no interior de Portugal deu a seguinte notícia:

Em vinte e três de janeiro de 1905 morreu em Lisboa o genial caricaturista, ceramista e decorador Rafael Bordalo Pinheiro. Fundibulário impiedoso contra certos vultos políticos da época, cujas caricaturas se tornaram célebres (...) Revolucionou a cerâmica da louça de Caldas e no barro nos deixou, além de muitas outras, a figura do “Zé Povinho” que tornou tradicional. A famosa “Jarra Beethoven” é uma das suas maiores coroas de glória. (Efemérides da Quinzena, 1965: 5)

A famosa jarra mencionada na notícia, tida como obra prima do artista português, encontra-se, desde 1939, salvaguardada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (o museu foi criado em 1937). A referida peça, construída em 1895, perambulou por diversos lugares até ser incorporada ao acervo do museu. A instituição, formada eminentemente por obras pictóricas, não ofereceu condições propícias para que a jarra pudesse se exhibir no esplendor que julgava ser digna de merecimento, afinal era uma jarra em meio a pinturas. A jarra também passou por vários salões e saguões do museu, ao

longo dos setenta anos que lá reside, e hoje está em local modesto, encerrada na sala Aloísio Magalhães.

Por que então uma obra de vulto, considerada uma das maiores peças em faiança até hoje fabricadas, realizada por premiado artista português, executada em renomada fábrica em Caldas da Rainha, mantém-se isolada, em quase ostracismo? Estaria em lugar errado? Sua imagem não seria condizente com uma obra de arte capaz de sublimar? Seria ela uma coisa fera, um monstro, um *Frankenstein*, ou um objeto belo? São sobre essas questões que pretendemos nos ocupar nessa comunicação.

A história da jarra Beethoven é vista por muitos historiadores uma daquelas narrativas curiosas, intrigantes, quase romanescas, ou pouco sérias, que tratam do caso de uma maldição sobre um objeto de arte, mais da ordem do sobrenatural do que do real. Tal abordagem dificultou, e quase impediu, encarar sua história como passível de contribuir para a escrita da história da arte no Brasil e de promover uma crítica construtiva.

A historicidade de seu percurso e dos lugares que ocupou, bem como os variados juízos a ela atribuídos, permite repensar certos estatutos de verdade sobre as obras de arte, sobre o valor das instituições no balizamento dos discursos de competência e a importância dos lugares ocupados pelos objetos no julgamento da qualidade de uma obra (se é arte ou não, se é boa ou má arte, se é arte plástica ou decorativa).

A partir de estudos filiados à cultura visual, que lidam com as questões de imagem e de lugar, principalmente da lavra de Thomas Mitchell e Richard Leppert, pretendemos visitar a história da jarra Beethoven, transpondo para os objetos tridimensionais, utilitários e decorativos os estudos sobre a relação entre seres humanos e imagens ou de como o mundo é construído pelas imagens, também decorativas. Para realizar a ponte entre imagens (*pictures*) e objetos, contamos com as discussões de Malcolm Barnard, que dialoga amplamente com várias manifestações visuais, da pintura ao automóvel, da fotografia à decoração de interiores, e nos valemos do conceito de vida social das coisas, cunhado por Arjun Appadurai.

Quando nos relacionamos com imagens, com imagens de objetos, elas passam a fazer parte de nosso convívio e recebem certos atributos, geralmente antes restritos aos homens. As imagens das coisas ganham certa aura e

passam a estar capacitadas a falarem ‘por si’ e a contarem histórias sobre nós por meio delas. Passam também a ter vida própria e a reclamarem por uma biografia, ou a biografia cultural das coisas, para usar expressão de Igor Kopytoff. Suas histórias são também nossas histórias. E a jarra Beethoven tem uma incrível história para contar.

A jarra Beethoven foi criada em 1895 por Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1906), artista português conhecido mais por sua obra gráfica, como caricaturista, do que por sua obra cerâmica, apesar de seu domínio técnico e artístico na área da faiança permitir posicioná-lo como grande e destacado artista ceramista. Para muitos pesquisadores portugueses (SERRA, CALADO et al.), Bordalo foi o responsável por dotar de originalidade a faiança lusa e por abrir as portas do mercado estrangeiro para a cerâmica portuguesa. Mesmo assim, foi a arte do desenho que ganhou maior repercussão na história da produção artística de Bordalo.

Entre os anos de 1875 e 1879 Bordalo residiu no Rio de Janeiro, trabalhando na imprensa (*O Mosquito*, *Psit!* e *O Besouro*) e registrou com sua pena uma síntese mordaz e humorística da vida política e social da corte brasileira. De certo que não obteve acolhida simpática das vítimas de seu traço, sofrendo até dois atentados. A atuação de Bordalo no Brasil, no campo da caricatura, talvez ajude a entender a prioridade de estudos referentes ao seu trabalho gráfico e o pouco estudo sobre sua obra na área das artes decorativas¹. Também podemos pensar que objetos cerâmicos não costumam constar com presença significativa nos livros que tratam de arte, pois são obras sem lugar estável perante a teoria da arte, por vezes consideradas de menos importância. Mesmo que diferenças como artes maiores e menores já estejam banidas de muitas escritas da história, no Brasil ainda estamos a ler histórias da arte que desconsideram obras além da categoria das artes plásticas. A Academia, lugar privilegiado de onde se escreve a história da arte (LEPPERT, 1996: 12), ainda pensa o mundo da arte sem os objetos decorativos.

A distância entre o estudo dos objetos e a história da arte pode nos indicar um dos fatores que levaram a não glorificação da jarra Beethoven. A jarra parece sofrer de uma retaliação – atitude iconoclasta (MITCHELL, 2005: 188-196) – pelo desejo ousado de querer alcançar uma posição de além-coisa, pela vontade de querer ser ‘criatura’, termo cunhado por Thomas Mitchell no

sentido de provocar a consideração de certa autonomia e história de vida das obras de arte. A jarra Beethoven desejava ser (atributo das criaturas), ser arte, ‘simplesmente’ arte.

A jarra Beethoven, como outras peças utilitárias, ao ser abordada pela Academia, não encontrou ambiente favorável à escrita de sua historicidade ou, quando muito, sentiu-se descolada nesse espaço institucional do artístico e do estético, levando à possibilidade de pensar que uma jarra não é objeto pertinente para ser tratado pela Academia e não tem a chance de ser arte. Longe de querermos planificar as visões da historiografia da arte, bem mais complexas do que aqui pontuamos, a relação acadêmica desenvolvida com os artefatos, de um modo geral, não costumava ser das mais amistosas. A historiografia da arte geralmente deixou para o campo do design ou da cultura material as discussões sobre a vida social das coisas, descomprometendo-se de fazer uma outra história ou uma história da arte para os objetos.

De certo que a obra gráfica de Bordalo foi mais numerosa do que a obra cerâmica e sua atuação na imprensa causou maior impacto sobre seus representados e sobre o público leitor, do que aqueles que puderam adquirir suas peças de argila cozida e vidrada. Em Portugal, Bordalo Pinheiro também se sobressaiu em numerosos periódicos. Era artista conhecido, reconhecido e muitas vezes temido pelas críticas gráficas. Como dizia um contemporâneo seu:

Cada caricatura de Rafael valia mais, pelo poder de sugestão, do que um artigo de fundo nosso. O povo simplista nem sempre alcança a idéia do escritor. Não deixa, porém, de compreender a gravura, a imagem, que lhe fere a retina e lhe seduz o olhar. (MAGALHÃES LIMA, 1925: 4)

Curiosamente, aqueles que foram alvo do lápis de Bordalo eram justamente os que podiam adquirir suas custosas peças artísticas de faiança, gerando um ruído no processo de proximidade respeitável e confiança entre produtor e consumidor, fundamentais para que o consumo de mercadorias se desenvolva e se sistematize. Rafael Bordalo não alcançou o sucesso financeiro esperado com sua fábrica, sempre envolta em crises, nem obteve a repercussão imaginada em relação às suas obras mais extravagantes e

fantasiosas (a jarra Beethoven foi recusada várias vezes). Essa situação pode auxiliar a entender os motivos que levaram o artista a ser premiado mais no estrangeiro do que na terra natal².

As peças cerâmicas de Bordalo Pinheiro foram realizadas na Sociedade Fabril das Caldas da Rainha, empresa fundada por ele e seu irmão Feliciano, em 1884, em Caldas da Rainha, cidade localizada no centro-oeste de Portugal, rica em águas terapêuticas e em argila. A região também se destacou pela produção de artefatos de barro. Bordalo estabeleceu diálogo íntimo com a tradição portuguesa de produção de faiança, uma das expressões artísticas de forte identidade portuguesa e alvo de declarado orgulho luso.

A cerâmica de Caldas³ popularizou-se pela interpretação naturalística dos motivos decorativos, como atesta o trabalho de Manuel Mafra, retomando as principais características da cerâmica de Bernard Palissy, destacado ceramista francês da Renascença. Seus experimentos com esmalte promoveram enorme realismo aos motivos da flora e da fauna que representava em relevo nos seus pratos e vasos. Quando Bordalo assumiu a direção artística de uma fábrica de faiança, pareceu suscitar a esperança de elevar a arte portuguesa a uma posição prestigiosa no cenário internacional, como pode sugerir comentário de Ramalho Ortigão, poucos anos depois da abertura da fábrica de Caldas:

Se uma fina e delicada mão de artista chega um dia a tocar nesta massa, a intervir nesta encantadora tradição [...] Portugal —pensava eu— terá iniciado de um momento para o outro um ciclo de arte ornamental tão glorioso como foi o de Lucca Delia Robbia, o de Benevenuto Celini e o de Bernardo Palissy. (ORTIGÃO, 1886)

A produção da fábrica de faianças dos Bordalo começou por explorar o setor de materiais de construção, para em seguida assumir a criação da louça decorativa. Bordalo deu forma tridimensional à sua arte humorística, com a criação de figuras cômicas, e repensou a decoração paraoringas, bilhas e cântaros, priorizando a representação da flora e fauna locais. O Zé Povinho, personagem criado graficamente por Bordalo para caricaturar o povo português, obteve inúmeras interpretações em peças de barro, desde pequenas esculturas a canecas que expunham em relevo suas feições. Esse

traço debochado de Bordalo, capaz de produzir peças com humor, por vezes grotescas, confrontava-se com a expectativa por um traço harmônico, sublime e belo a ser visualizado nas peças decorativas.

Enquanto o excesso, o humor e a surpresa são aceitos e até elogiados no caso de personagens caricaturais, o mesmo não ocorre quando o campo focalizado atinge vasos e jarros artísticos. Deles se esperam formas sensíveis capazes de satisfazer expectativas estéticas. De certo modo, as faianças artísticas de Bordalo alcançaram boa receptividade, como se pode depreender na crítica da exposição realizada no edifício do Ateneu Comercial, na cidade do Porto, registrada no jornal Comércio do Porto de 29 de janeiro de 1888: “Um verdadeiro deslumbramento tudo aquilo, em que se admira, a par de um extraordinário trabalho técnico, as mais maravilhosas concepções, a mais delicada fantasia, a mais pitoresca e artística modelação”.

A partir da década de 1890, Bordalo criou obras mais fantasiosas e de vulto, dentre as quais a jarra Beethoven, avaliada pelo artista como sua obra mais completa. As peças de Bordalo de dimensões avantajadas não obtiveram, de um modo geral, a mesma receptividade que as demais cerâmicas artísticas. As peças *tour de force*⁴ de Bordalo foram sublinhadas mais pela ultrapassagem de dificuldades técnicas no seu processo de fabricação, área correlacionada ao saber científico, do que pelo alcance de um cânone admirável de beleza, categoria tida como própria da arte. Além das grandes dimensões e dos desafios enfrentados na sua execução, são peças complexas, bastante detalhadas e repletas de elementos ornamentais diferentes entre si, afinadas com a estética do acúmulo.

A jarra Beethoven foi encomendada pelo rico proprietário português José Relvas para decorar a sala de música de sua casa, a Quinta dos Patudos, em Alpiarça. Ponderando que o cliente era violinista amador e fã confesso de Beethoven, além de destacado colecionador de arte, Bordalo provavelmente quis criar um objeto passível de não só embelezar um ambiente residencial, mas de ser digno de integrar a coleção de Relvas⁵. A peça deveria atuar tal qual uma obra de arte visual. Com esse pressuposto, a jarra deveria estar além da condição utilitária. Deveria sublinhar a condição artística, especificando-se como uma jarra para se olhar e se admirar. Bordalo a fez enorme.

Respeitando a tradição artística pictórica e acadêmica do período, Bordalo criou uma jarra narrativa, atribuindo esse papel a uma peça decorativa. Sua jarra deveria ser capaz de exprimir em barro e vidrados a obra do grande músico alemão e o impacto de seus acordes sonoros sobre seres humanos e também imaginários. A jarra abriga uma profusão de figuras e ornamentos, localizados em posições variadas, ensaiando os movimentos arrebatadores da música do gênio da música, procurando conciliar as linguagens clássica, barroca e rococó. Há um medalhão com a efígie de Beethoven, acompanhada com uma fita onde está inscrito seu nome; uma partitura com os primeiros acordes da música *Quarteto, Opus 18, nº. 4*; o quarteto de cordas com os músicos que a executam; um trio com rapazes e moça que parecem se inebriar com o som. Alegorias do tempo, da glória, da inspiração, da fama, da harmonia e da melodia aderem-se à superfície lisa e matizada de azul profundo da jarra. Todas essas figuras se apóiam em arrebatadoras folhagens e fulgurantes volteios, todos vidrados em branco leitoso com reflexos iridescentes.

Seus quase 2,30m de altura, alcançando quase 3,50m com o pedestal, desafiava os ditames aceitos para os objetos decorativos – peças que estavam ao alcance das mãos e que deveriam se harmonizar aos ambientes da domesticidade oitocentista. Trata-se de uma jarra executada em fins do século XIX, momento áureo na discussão sobre a qualidade da imagem dos objetos-mercadorias e principalmente de reorganização no modo de olhar para os objetos que seriam postos dentro das casas. Os lares oitocentistas se transformaram em foco de atenção estética e procuravam estimular olhares decorativos para seus ambientes. Em todos os grandes centros urbanos, os membros da burguesia em ascensão, ou aqueles que nela se miravam, procuravam ávidos por objetos e materiais que sanassem desejos por peças decorativas que condecorassem e embelezassem seus espaços domésticos (FORTY, 1995: 94-120). A questão decorativa estava na berlinda⁶, desafiando certos estatutos da arte, na medida que o lugar do decorativo no sistema artístico e produtivo estava sendo discutido.

Normalmente o uso do termo artes decorativas, expressão que se manifestou sobretudo no século XIX, refere-se a manifestações artísticas excluídas da categoria de belas artes – música, poesia, arquitetura, pintura e

escultura, dando-lhes um sentido de validade por exclusão. É justamente o adjetivo *decorativo* que exclui as artes decorativas da categoria das belas artes e que, concomitantemente, lhes confere especificidade artística. Essa operação de valorizar a potencialidade do ‘visível que agrada’ nos objetos parece ter acarretado a criação da expressão arte decorativa, que teria como primeira intenção dar visibilidade ao artístico do objeto ou, como diria John Ruskin por outro viés, que “toda arte *pode* ser decorativa” (RUSKIN, 2004: 158).

O cliente que encomendou a jarra para integrar a decoração de interiores de sua casa, ao vê-la com seus mais de dois metros de altura, provavelmente não a viu compatível com seus espaços domésticos. Ela se destacava demais, era demais para aquele ambiente, demais para o que se esperava de uma obra decorativa. Ela não preencheu as expectativas decorativas do freguês. A jarra foi recusada e ficou sem lugar para estar, alcançando o incômodo estado de obra de arte sem teto. Daí começou seu percurso, ou sina para alguns, para conseguir um lugar que a acolhesse e onde pudesse ser/estar arte decorativa.

A jarra Beethoven ia além do visível que agrada. Forçava os observadores a movimentarem cabeças e corpos, como os volteios dados ao barro. Ela exigia movimento, ação e concentração para identificar todas as alegorias e motivos ornamentais. A atitude frente a ela não admitia contemplação, mas promovia tensão. Assim, sendo decorativa, ela reclamava pela condição de ser arte, mas presa a uma forma identificada como decorativa – a jarra. De certo, a jarra gozava da prerrogativa de uma obra de arte – era original e única, não havendo nada igual, nem condições de reproduzi-la. Bordalo, para tentar encontrar um asilo digno para a grande obra, procurou expô-la ao público, de modo a conseguir comprador. O jardim de inverno do Teatro D. Amélia, em Lisboa, foi o espaço onde a jarra pôde ser admirada.

Situar a jarra Beethoven em espaço não residencial era uma tentativa de oferecer experiência visual diversa, proporcionando um território que pudesse modificar os valores atribuídos à jarra, visto que imagens adquirem significados, em parte, de acordo com os lugares em que são exibidas (LEPPERT, 1996: 12). Tal qual o mundo teatral, que Rafael bem conhecia, a jarra assumia um personagem, uma criatura encarnando o papel de obra de

arte. Ali, era o centro das atenções, sugerindo ser digna de destaque. Ela não mais dialogava com móveis, tapetes, quadros e espelhos de uma casa determinada. Ao contrário, o público deveria imaginar um lugar adequado à peça e não sua adequação a determinada casa, com decoração preexistente.

Alguns dos contemporâneos de Bordalo não viam a jarra Beethoven com bons olhos, atribuindo seu tamanho descomunal e sua fantasia decorativa como resultado do capricho do artista Bordalo Pinheiro e da obstinação de gênio que, ao querer criar suas *criaturas*, teria impedido a fábrica de prosperar. O amigo escritor Fialho de Almeida admitia que:

As exigências práticas da fábrica, não se ajustando sempre às concepções artísticas do mestre, forçoso alguma vez trabalhar com as sensaborias da gerência que pede louças de venda quotidiana, em vez de *bibelotage* e sem outro proveito doméstico do que a vista [...]”.
(FIALHO DE ALMEIDA, 1960)

Mesmo os mais entusiastas da obra de Bordalo não se privaram de recriminá-la, como o fez Ramalho Ortigão:

A jarra de Bordalo é inteiramente uma bela peça para concurso de cerâmica porque não há dificuldade que nela não se ache resolvida. Como composição decorativa, no ponto de vista absolutamente estético, é obra muito defeituosa, excessiva, complicada, destituída absolutamente das condições fundamentais de uma obra de arte, que são a ponderação, a harmonia e a lógica de conjunto. (ORTIGÃO, 1993)

Ortigão ainda justificava aquela extravagância cerâmica com o fato de ela ter sido feita com a intenção “pouco poética” e “extra-artística” de encantar os tolos, encher de fascinação “os basbaques”.

Sem comprador para a jarra em Portugal, Bordalo veio ao Brasil procurar melhor lugar para sua peça ou o esperado reconhecimento. Quem sabe num país tropical, jovem e exótico, ela não encontraria acolhida triunfal? O artista aqui chegou em fins de maio de 1899, acompanhado com vários objetos cerâmicos, dentre eles a sua obra-prima. Em fins de julho foi inaugurada a exposição das faianças de Bordalo na rua do Ouvidor, nº 73. Mais uma vez a jarra se exibiu em local não residencial, mas em outro território nacional. Outros olhos a veriam, outros sentidos poderiam lhe ser atribuídos. Se a imprensa lhe rendeu elogios, como se fizera em Portugal, não surtiu efeito sobre o potencial

público comprador da jarra. Não apareceu comprador. Nenhuma casa brasileira se dignou a acolhê-la. A criatura, em vez de dar glória ao criador, virava-se contra ele e tornava-se uma ameaça à reputação de seu talento artístico. Para usar um conhecido jargão popular, Rafael parecia ter criado um ‘elefante branco’: enorme, exótico e deslocado – uma peça sem lugar para estar.

Resolveu sortear a jarra. Uma jogada de *marketing* buscava convencer a *boa sociedade* carioca a adquirir uma excepcional obra de arte, gastando um quase nada. Procedeu-se ao sorteio, mas não houve ganhador. Justo o bilhete premiado não havia sido vendido. A delicada situação foi contornada com a idéia de doar a jarra para o governo brasileiro. A jarra foi instalada em um dos salões do Palácio do Catete, sede da presidência da República. Se não era um lugar de arte, o palacete era, por sua situação política, um território especial, espaço que não pertencia a ninguém particularmente, mas à nação.

Aquela obra, tão grandiosa não fora feita para ser encerrada em uma casa de cidade do interior de Portugal. Merecia estar em cidade capital, em prédio de valor, localizada em contexto que pudesse ser admirada por muitos e não privilégio de poucos. A jarra habitou por muitos anos o Salão Pompeano do Palácio do Catete, cuja decoração, como o nome já explica, remetia às decorações romanas de Pompéia. A decoração não se compatibilizava com a estética da jarra, mas como diria outro jargão popular, “cavalo dado não se olha os dentes”. E ali, a já famosa jarra Beethoven foi exposta durante anos, sendo com certa freqüência mencionada na imprensa.

A grande jarra chegou até a ser apresentada como destaque em edição especial da revista *Renascença*, que versou sobre a III Conferência Pan-Americana, ocorrida em 1906, no Rio de Janeiro. A referida revista apresentou, além das informações sobre o evento, imagens fotográficas dos salões de palacetes relacionados ao governo federal e destacou algumas obras de arte que deveriam representar o patamar civilizado que o Brasil desejava ostentar aos países vizinhos da América. Em meio a imagens de pinturas de Pedro Américo, Parlagrecco e Belmiro de Almeida, lá estava registrada, em close, a jarra Beethoven no seu domicílio. Naquele momento, naquele lugar, a jarra teria, enfim, alcançado o estatuto de obra de arte. Contudo, aquelas obras de arte, naquele palácio de governo, estavam atuando mais como condecoração da nação do que exclusivamente por seus atributos estéticos.

Anos depois, em data ainda a ser levantada, a jarra foi transferida para o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e em 1939 foi doada ao Museu Nacional de Belas Artes. A exuberante jarra iria ocupar um espaço reservado para as obras de arte e poderia enfim ser fruída no seu esplendor. Parecia estar indo para o lugar certo. Nos setenta anos que lá reside, a jarra ocupou alguns salões e saguões do museu e atualmente está na sala Aloísio Magalhães, fechada ao público. O lugar não lhe dá destaque e poucos visitantes sabem de sua existência. Está distante das obras de arte a ela contemporâneas, como se não fosse possível se harmonizar com as pinturas e esculturas exibidas nos salões de exposições permanentes. Assim, a jarra de Bordalo, a grande jarra Beethoven, vem ocupando um lugar de arte, mas sem lhe ter sido dada a oportunidade de ser uma arte além da decorativa. Parece que vem apenas decorando os espaços do museu, cumprindo sua sina como arte decorativa. Ao mesmo tempo, sua dimensão exagerada e formas arrebatadoras continuam inadequadas a um sentido puramente decorativo.

A imagem da jarra Beethoven é exemplo emblemático de uma imagem-problema. Trata-se de obra incompreendida, que não se adequou, nem se adequa até hoje, a uma ou outra categoria estética ajustadamente e sofre as conseqüências desse desvio, não encontrando um lugar para que seja o que é – uma estranha *criatura*. Bordalo, diante das opiniões negativas a respeito da sua criatura, reafirmava sua condição de artista, sua originalidade criadora e o intuito de transformar sua criação em obra especial, extraordinária, espetacular. Como criador inconformado, desabafava:

... não lhe parece que quando se chega à minha idade, quando se tem dado provas de não ser um ignorante, quando se conquista um nome à custa de muito trabalho e de algum fósforo cá dentro, não pode haver dúvida de que o artista conhece as formas clássicas, consagradas e que se lhes foge para criar qualquer coisa arrojada, muito sua, é porque o moveram razões de especial engenho. Não comete um erro, liberta-se de peias e voa à sua vontade. Na minha Jarra a fantasia abandonou as regras estabelecidas para fazer ressaltar alguns grupos, uma figura, motivos ornamentais. De propósito o fiz, nunca por ignorância, valha-nos Deus! Atacarem por este motivo é triste e tira a vontade de trabalhar.

Sua jarra tinha letra maiúscula, tinha nome próprio, forte personalidade e estava além dos lugares comuns, em todos os sentidos. Era uma obra para além do ‘meramente decorativo’. Era obra superlativa, extraordinariamente decorativa, ousadamente artística. Desse modo, que lugar pode ela ocupar?

NOTAS

¹ Na Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, no verbete referente a Rafael Bordalo Pinheiro, o *Comentário Crítico*, atualizado em 25/06/2008, trata eminentemente de sua obra gráfica. Dos nove parágrafos a ele dedicados, apenas um comenta sua incursão na produção cerâmica.

² Bordalo Pinheiro participou da Exposição Universal de Paris de 1889, ganhando medalha de prata como artista e levando a de ouro para sua fábrica de faiança. Nas demais exposições que frequentou ganhou medalha de ouro: Exposição Universal da Antuérpia, Exposição Industrial Portuguesa (enfim o reconhecimento local), Exposição Universal de Saint Louis.

³ Três são considerados os expoentes das cerâmicas de Caldas: Manuel Cipriano, Manuel Mafra e Rafael Bordalo Pinheiro.

⁴ As três obras consideradas excepcionais na produção cerâmica de Bordalo são a Talha Manuelina (1892), o Perfumador Árabe (1896) e a jarra Beethoven (1895). As duas primeiras integram hoje o acervo de Museu Rafael Bordalo Pinheiro.

⁵ A coleção de José Relvas é considerada uma das maiores coleções privadas de arte de Portugal. Após sua morte, a casa com toda a coleção, foi transformada em museu.

⁶ Vários textos que abordam os debates sobre as artes decorativas, elaborados em fins do século XVIII, durante o século XIX e nas primeiras décadas do século XX, estão reunidos em uma antologia organizada por Isabelle Frank.

Referências bibliográficas:

ALMEIDA, Fialho de. Rafael Bordalo Pinheiro. In: _____. **À Esquina. Jornal de Um Vagabundo**. Lisboa: Livraria Clássica, 1960. [1a ed., 1915.]

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, n.1, 1938-1939, 1940.

APPADURAI, Arjun. (Org.) **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2008.

BARNARD, Malcolm. **Approaches to understand visual culture**. London: Palgrave, 2001.

_____. **Art, design and visual culture: an introduction**. London: Macmillan Press, 1998.

CALADO, Rafael Salinas; FERNANDES, Isabel; HORTA, Cristina; REBELO, Elsa. **A fábrica de faianças das Caldas da Rainha: de Bordalo Pinheiro à actualidade – sua história**. Porto: Civilização, 2008.

CRUZ MAGALHÃES. **O museu Rafael Bordalo Pinheiro**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.

EFEMÉRIDES DA QUINZENA. **Correio de Nisa, jornal de informação e cultura**, ano I, n.5, p.4, 6 fev.1965.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DAS ARTES VISUAIS.

FIALHO DE ALMEIDA, José Valentim. Rafael Bordalo Pinheiro. In: _____. **À Esquina. Jornal de um vagabundo**. Lisboa: Livraria Clássica, 1960. [1ª ed. 1915.]

FIGUEIREDO, Matilde Pessoa de. Cerâmica do Museu Rafael Bordalo Pinheiro: cronologia, análise, elementos inéditos. **Revista municipal**, Lisboa, ano XL, p.24-31, quarto trimestre de 1979.

FORTY, Adrian. **Objects of desire: design and society since 1750**. London: Thames and Hudson, 1995.

FRANK, Isabelle. **The theory of decorative arts; an anthology of european & american writings 1750-1940**. New Haven: Yale University Press, 2000.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2008, p.89-121.

LEITÃO, Joaquim. O poço que ri. In: **Anais das bibliotecas, museus e arquivo histórico municipais**, Lisboa, n.19, jan.-mar. 1936, p.18-33 [conferência sobre 'Rafael Bordalo Pinheiro e o seu tempo', proferida na Sociedade Nacional de Belas Artes na noite de 8 de fevereiro de 1936, 11ª da série promovida pelos 'Amigos do Museu Rafael Bordalo Pinheiro']

LEPPERT, Richard. **Art and the committed eye: the cultural functions of imagery**. Oxford: Westview Press, 1996.

MAGALHÃES LIMA, Jaime. **Rafael Bordalo Pinheiro, moralizador político social**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.

MALTA, Marize. Corpos estranhos: Frankenstein e o objeto eclético. In: VELLOSO, Mônica; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de (Org.). **Corpo: identidades, memórias e subjetividades**. Rio de Janeiro: Mauad, 2009. [no prelo]

MITCHELL, W. J. T. **Iconology: image, text, ideology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

_____. **Picture theory; essays on verbal and visual representation**.

Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.

_____. **What do pictures want? The lives and loves of images**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MUSEU BORDALO PINHEIRO. Lisboa. Disponível em:
<<http://www.museubordalopinheiro.pt>>. Acesso em abril 2009.

RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte. **Cartas à Emília**. Lisboa: Lisóptima / Biblioteca Nacional, 1993.

_____. Louças de Bordalo Pinheiro. **O Ocidente**, Lisboa, n.260, 11 mar. 1886.

RENASCENÇA; revista mensal ilustrada de Letras, Ciências e Artes. Rio de Janeiro, ano III, n.31, set. 1906. [Número especial consagrado à 3ª Conferência Internacional Americana].

SCHWALBACH, Eduardo. Rafael Bordalo e a jarra de Beethoven. In: _____. **À Lareira do Passado: memórias**. Lisboa: Edição do autor, 1944.

SERRA, João B. Arte e indústria na transição para o século XX: a fábrica dos Bordalos. **Análise social, revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa**, Lisboa, vol. XXIV, n. 100, p.275-311, 1988.

_____. Moldar um país. **Jornal das Letras e Artes**, Lisboa, n.898, março 2005.

_____. Nota (breve) sobre Bordalo, a jarra e Beethoven. **Gazeta das Caldas**, Caldas da Rainha, jan. 2007. [Suplemento especial dedicado a Bordalo Pinheiro]

Marize Malta é professora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisadora em teoria e história das artes decorativas, sob o prisma da cultura visual, com ênfase nas questões interrelacionadas sobre imagem, objeto e lugar.