

Doloroso transe: representações da morte vitoriana em quadro de Baptista da Costa¹

MARCELO JOSÉ PEREIRA CARVALHO*

A vida do pintor fluminense João Baptista da Costa (1865-1926)² é lembrada, na maioria das vezes, como uma história rocambolesca, típica dos folhetins romanceados impressos nas primeiras páginas dos jornais do século XIX³, em que um aspecto se sobressai à medida em que se enumeram os percalços e as conquistas pessoais do artista: a luta pela vida. Em seus traços biográficos, ressaltam-se a infância pobre e a sua obstinação em vencer na vida como artista. Tendo nascido em Itaguaí, Estado do Rio de Janeiro, em uma família humilde, cedo Baptista da Costa ficou órfão dos pais, tendo sido recolhido, em princípio, em casa de parentes que o castigavam e o forçavam a duros trabalhos. A criança, então, pôs-se em fuga, tendo chegado à Corte após vários dias perdido na mata.

No Rio de Janeiro imperial, Baptista da Costa conseguiu ascender socialmente a partir de seu abrigo no Asilo de Meninos Desvalidos e através de seus dotes pessoais para o desenho, que lhe abriram às portas da então Academia Imperial de Belas Artes (em 1885) e aos cursos de pintura ministrados por mestres ligados a esse ambiente academicista, como Zeferino da Costa e Rodolpho de Amoêdo. A partir de 1890, passou a apresentar seus trabalhos nas Exposições Gerais de Belas Artes – já sob a égide do regime republicano –, em que conquistou o prêmio (bolsa) de viagem à Europa em 1894 (com a pintura *Em Repouso*).

Nos anos em que Baptista da Costa passou na Europa, esteve casado com Margarida Berna Baptista da Costa, tendo frequentado a famosa Academia Julian em Paris⁴ e, posteriormente, fixando-se na ilha de Capri, Itália, por dez meses, após visita à Alemanha. Segundo Freire (1914), Baptista da Costa “realizou demorada excursão pelas principaes

Os sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo, do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, da Universidade Federal do Pará (PPHIST/UFPA), pela indicação dessa pesquisa, bem como pela apresentação da obra em questão, pelas orientações iniciais e pelos ensinamentos sobre o circuito das artes plásticas na Belém do início do século XX. A ele este texto é dedicado.

¹ Quadro em exposição permanente no Salão das Artes do Museu do Estado do Pará (MEP), em Belém.

² Para este artigo, optou-se por manter a ortografia de época em relação aos nomes próprios e às eventuais transcrições de textos dos originais.

³ Refere-se às histórias de Rocambole, personagem criado pelo francês Ponson du Terrail, marcadas por lances dramáticos e emocionantes de aventuras e reviravoltas capazes de prender a atenção do leitor oitocentista (MEYER, 1996).

⁴ Centro de ensino privado, a Academia Julian foi referência para alunos brasileiros no aprendizado das artes plásticas na Capital francesa na virada dos séculos XIX e XX (SIMIONI).

* Mestre em História Social da Amazônia pelo PPHIST/UFPA.

cidade européas, tendo ensejo de visitar os mais importantes museus”. Regressou ao Brasil em outubro de 1898, sendo que, em 1906, fora nomeado professor de pintura na Escola Nacional de Belas Artes, de onde viria a ser eleito Diretor em 1914⁵, cargo que ocupou de 1915 até 1925.

Entre 1º e 15 de janeiro de 1911, Baptista da Costa apresentou exposição individual de cinquenta e cinco telas no salão nobre do Theatro da Paz, em Belém do Pará⁶. Na época, a Capital paraense ainda vivia o fausto produzido pela economia da borracha, e a vinda de um pintor de renome, como Baptista da Costa, só viria a dar prestígio aos seus efervescentes mercado e circuito de exposições de obras de arte⁷.

Foi com esse entusiasmo – e certa dose de ansiedade – que o jornal *Folha do Norte* (de Belém), na edição de 31 de dezembro de 1910, anunciara a iminente (e eminente) exposição do pintor fluminense:

Como é já sabido João Baptista da Costa, insigne pintor pátrio e consagrado professor da Escola Nacional de Bellas-Artes, que, ha mais de tres annos, promettia vir a Belém fazer uma exposição de trabalhos seus, dilatou até agora o cumprimento de sua promessa, no exclusivo intuito de se preparar solidamente para, segundo deduzimos, fazer de sua apresentação ao publico paraense um acontecimento memoravel, pela valia e belleza da sua pintura [...].

Entretanto, havia um duplo acontecimento na trajetória de vida de Baptista da Costa, raramente comentado nas resenhas críticas feitas a sua obra e no que se construiu de memória enquanto homem público: o pintor havia perdido sua esposa Margarida Berna – que falecera em decorrência de complicações do parto (febre puerperal) do primeiro filho do casal –, quando se encontravam naquela estada na Europa (mais precisamente na Itália) em 1898, logo seguido da morte do próprio recém-nascido, aos oito meses (portanto, em curto espaço de tempo). Francisco (1984:31), em biografia mais recente de Baptista da Costa, classificou esse episódio como “golpe da adversidade” que deixara o artista “desconsolado”, precipitando seu

⁵ Hoje, Escola de Belas Artes (EBA), ligada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

⁶ Segundo Francisco (1984), essa seria a quinta exposição individual de Baptista da Costa. O autor, porém, situa-a, cronologicamente, como tendo ocorrido em 1910.

⁷ Prova dessa efervescência de exposições artísticas está na retrospectiva levantada pelo artista e historiador paraense Theodoro Braga (1919): de 1888 a 1911, contabilizaram-se em torno de 40 exposições de artistas plásticos, incluindo os de alunos de liceus e escolas de desenho locais.

retorno ao Brasil. Através desses dados, pode-se relacionar esse episódio familiar à concepção de um quadro peculiar na sua produção artística: *Doloroso transe*⁸.

Em biografia anterior do pintor, escrita por Manoel Constantino Gomes Ribeiro para o catálogo da Exposição comemorativa do centenário de Baptista da Costa no Museu Nacional de Belas Artes em 1965 (no Rio de Janeiro), também se observa a ligação entre a morte da esposa com a produção do quadro. Composição de grande porte (176,50 x 220 cm), esse exemplar de óleo sobre tela, segundo Ribeiro (1965), fora “inspirado no triste acontecimento da morte daquela que foi sua companheira e seu incentivo no começo da vida artística”. Baptista da Costa o apresentou, pela primeira vez, na Exposição Geral de Belas Artes de 1900, dele obtendo o prêmio de medalha de ouro de segunda classe, concorrendo com outras cento e noventa e uma obras (FRANCISCO, 1984). Oficialmente, não há uma data precisa para a execução da pintura, mas se pode compreendê-la, portanto, entre 1898 e 1900.

Curiosamente, o quadro *chef-d’œuvre* da exposição de Baptista de Costa em Belém se tratou, justamente, de *Doloroso transe*, que ganhou a primazia na ordem das pinturas expostas naquele janeiro de 1911, então avaliada em 10.000\$ – correspondente ao dobro do valor da segunda obra exposta mais bem cotada: *À beira do lago* (por 5.000\$). Figueiredo (2010), pesquisando a constituição do mercado de artes plásticas na Belém daquele período, identificou, como verdadeira política estatal local, o fomento desse ambiente propício à circulação e à valorização de obras de arte na Capital, aliando-se a iniciativas particulares, seja na contratação de artistas estrangeiros e nacionais para projetos artísticos, na organização de exposições ou, mesmo, na aquisição de obras para compor acervo visando, dentre outros, à formação de pinacotecas públicas. Deduz-se que, nesse contexto, *Doloroso transe* acabou ficando em terras equatoriais⁹.

A tela se trata de uma representação pictórica da morte, que difere da maioria das outras obras do artista, uma vez que a fortuna crítica dominante, construída sobre Baptista da Costa,

⁸ Adotou-se, para este artigo, o título oficial pelo qual a obra passou a ser denominada, depois de incorporada ao acervo do Estado do Pará até a atualidade. Esclarece-se que, em periódicos de época e mesmo no catálogo oficial da exposição individual de Baptista da Costa de 1911, essa pintura tinha, por título, *Um transe doloroso*, o que não altera o peso simbólico de que se reveste.

⁹ O quadro pertence, hoje, ao acervo artístico do Estado do Pará. Nesta pesquisa, não foi possível identificar o período de sua aquisição através de documentos oficiais, mas na *Folha do Norte*, de 17 de janeiro de 1911, informou-se sobre a aquisição de duas obras de Baptista da Costa (então em exposição), pelo Governo do Estado para a galeria do seu Palácio. De todo modo, *Doloroso Transe* não figurou entre as obras do artista selecionadas para a exposição comemorativa de 1965, levando a crer que, desde sua aquisição pelo Estado do Pará (após a exposição de 1911), nunca mais fora exposta em outra cidade.

coloca-o dentre os maiores paisagistas brasileiros. Formado na tradição de pintar a *plein air*, Baptista da Costa fugiu das representações que o imortalizaram sobre paisagens no geral (marinhas, pastos, montes etc.)¹⁰, para se situar dentro do ambiente doméstico de um quarto (Imagem 1). No caso, montou-se a cena em que, à volta da cama onde jaz o corpo de um jovem recém-falecido, encontram-se, em posições distintas – de joelhos, em pé e sentado – três outros personagens que, em um primeiro olhar, presume-se se tratar dos membros restritos à família nuclear do moribundo. Para completar essa composição, há a presença de um cão, o que reforça o caráter doméstico do ambiente. Francisco (1984:31) assim descreve *Doloroso transe*: “A tela representa a imagem de um quarto humilde, no qual um homem e uma mulher se acham diante do corpo de uma criança morta no leito”.

Imagem 1



Doloroso Transe, de João Baptista da Costa, s/d, óleo sobre tela, 176,5 x 220 cm, Coleção Lauro Sodré, MEP, Belém.

A historicidade de uma produção de arte, como *Doloroso transe*, faz-se presente na medida em que o quadro carrega símbolos que podem ser identificados e entendidos dentro do contexto em que foi produzido, especialmente no tocante às sensibilidades vitorianas diante do morrer e do processo de luto¹¹. Schmitt (2010) trabalha na perspectiva de como a morte,

¹⁰Theodoro Braga (1919), em retrospectiva dessa exposição, referiu-se, lisonjeiramente, a Baptista da Costa como “o mais delicado e mais verdadeiro pintor das nossas paisagens brasileiras, o paisagista consciencioso e emotivo [...]”.

¹¹ O termo “vitoriano” é aplicado, neste artigo, de empréstimo do conceito construído pelo historiador berlinense Peter Gay (2002), para dar conta das sensibilidades e da moral ocidentais e burguesas, predominantemente no século XIX, em relação a vários aspectos da vida cotidiana, dentro os quais a morte. Entende-se que mesma aplicação fez Juliana Schmitt (2010), ao tratar de suas *Mortes Vitorianas*. Trata-se de um sentido que jamais se confinou à experiência temporal britânica relacionada ao reinado da rainha Vitória (1837-1901), mas de uma

antes uma experiência comunal e vivenciada no cotidiano dos vivos, passou a ser repudiada e trazida ao ambiente do privado, à medida dos progressos da medicina – e de sua afirmação enquanto ciência e discurso – e da dignificação da vida (física) humana. Entretanto, essas mudanças não se operaram de imediato. Na realidade, segundo Ariès (1990:613), a morte continua sendo um “fato social e público”, mesmo nos dias atuais. Ainda assim, já se percebe, no século XIX, o delinear de um movimento, a partir da sociedade urbana e industrializada, de negação da morte, justamente na inversão daquelas atitudes que lhe eram precedentes, o que Ariès (1990) denominou de “a morte invertida”. Nesse sentido, tomava-se forma o processo pelo qual o morrer passaria a ser visto como um movimento de ruptura, de perda física da pessoa próxima ou querida, trazendo dor aos que ficam. Estes últimos, através de algum modo de representação e em negação a essa morte, pretenderam imortalizar a figura do morto em imagens. Em certa medida, as pinturas serviram a esse propósito.

Pode-se inscrever *Doloroso transe* em certa tradição ocidental de representação artística da morte ao final do século XIX, na qual se destaca a obra personalíssima do norueguês Edvard Munch (1863-1944). Embora não haja evidências documentais de que Baptista da Costa tivesse contato direto com as obras de Munch, no período de sua permanência na Europa (1896-1898) – sendo que o próprio pintor norueguês, em sua formação como artista, também transitou pelo circuito artístico europeu (entre Oslo, Paris e Berlim) na década de 1880 –, não há como deixar de se estabelecerem os devidos paralelos entre os motivos pictóricos de ambos no tocante a tal representação da morte, seja na escolha por determinado polo cromático, seja na concepção de composições de cena, independente de seus estilos artísticos próprios. Nas suas pinturas representativas da *Morte*, realizadas ao longo da década de 1890, com uma linguagem cada vez mais personalizada (em rumos que já se distanciavam do impressionismo francês ou do simbolismo alemão, suas referências iniciais), Munch retratou cenas mortuárias em ambientes domésticos, por vezes, claustrofóbicos.

Nessas telas, o leito do moribundo (ou mesmo do defunto) ocupa posição central na composição. Entretanto e em que pese essa temática, a figura do morto não se sobressai, ou pelo menos o seu corpo não se mostra em toda a evidência. Pelo contrário, sua presença é

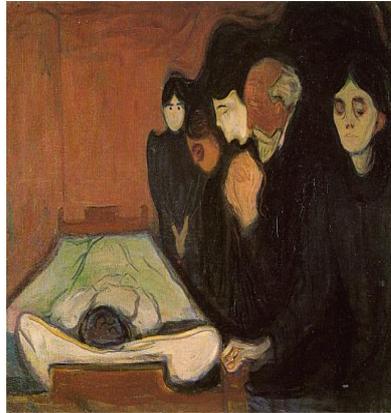
tentativa de generalização aplicável ao século XIX até à eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914), no sentido de ressaltar determinado *ethos* comum a essas sociedades, sem perder de vista as diferenças existentes em contextos mais locais (GAY, 2002).

esvaziada seja pela sua parcial ou total ocultação por algum outro elemento de cena (como partes da cama, lençóis ou outros personagens), pela delineação esboçada dos contornos, ou mesmo pelo deslocamento do foco de luz na direção dos sobreviventes: as pessoas que circundavam a cama. A ênfase no olhar recai, portanto, não necessariamente sobre o local do morto, mas justamente nos personagens que seriam, em tese, secundários. Neles, são projetadas as cores mais vivas no jogo de luz e sombra, com aplicação intensa do preto como a cor a simbolizar não apenas o luto, mas a representação do próprio espectro da morte: “Munch inclui-nos ao pé da cama como testemunhas desta morte” (BISCHOFF, 2006:56). Assim, a atenção do expectador se prende a essas pessoas em primeiro plano, com as marcas próprias da dor pela perda da pessoa próxima e/ou querida. Acima de tudo, percebe-se como essas representações artísticas da morte, ou seja, as composições de cena envolvendo os aposentos do moribundo – rodeado apenas por aqueles que compunham o seu círculo familiar e de amizade mais próximos – não eram incomuns na virada dos séculos XIX e XX.

Esses quadros fazem parte de extensa série em que Munch se propôs a abordar “todos os aspectos da existência humana”: *O Friso da Vida* (BISCHOFF, 2006:31). O autor entendia que suas obras seriam, individualmente, melhor compreendidas pelo público se consideradas em dado contexto, ou seja, se apresentadas em séries. *O Friso da Vida* foi exibido em cidades europeias, como Berlim ou Leipzig, ao longo da virada dos séculos XIX e XX, portanto, contemporâneas à própria execução de *Doloroso transe*. Essa grande obra de Munch foi dividida em quatro séries temáticas: *O despertar do amor*, *O amor floresce e morre*, *Angústia de viver* e *Morte*. Esta última, ocupou grande parte da produção do artista norueguês na última década dos Oitocentos: Munch pintou tanto *O leito da Morte* (Imagem 2), como *Morte na câmara da doente* (Imagem 3), em 1895¹².

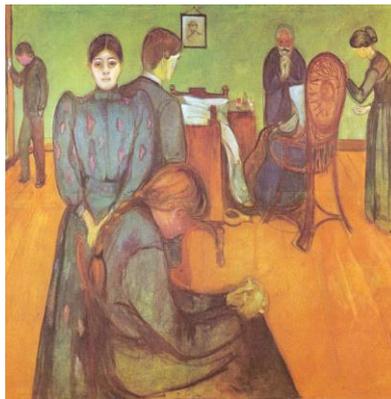
Imagem 2

¹²Obras atualmente expostas, respectivamente, em Bergen e em Oslo, Noruega (BISCHOFF, 2006).



O leito da Morte, de Edvard Munch, 1895, óleo sobre tela, 90 x 120,5 cm, Coleção Rasmus Meyer, Bergen.

Imagem 3



Morte na câmara da doente, de Edvard Munch, 1895, óleo sobre tela, 150 x 167,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.

O traço mais importante, que acaba atraindo a centralidade nessas duas composições de Munch, são as mãos apertadas de alguns personagens dos quadros, no gesto nervoso ou inquieto de oração, mas por onde melhor se evidencia a sensação de impotência dos que ficam diante do passar inexorável da Morte. Nesse mesmo aspecto, *Doloroso transe* estabelece pontos de contato com tais tipos de representações, pois também demonstra a Morte como algo não desejado, pela posição de súplica da mulher ajoelhada em direção à cama onde repousa o corpo do jovem recém-morto. Neste caso, a mão da mulher apertando a do corpo já sem vida.

Outro aspecto a ser salientado diz respeito à inconveniência da morte, pela qual, segundo Ariès (1990:621), o “pudor vitoriano” investiu contra sua descrição nos domínios da literatura: a recusa para com “as excreções do corpo”, bem como a condescendência para com

“os maus odores e com a fealdade do sofrimento”. Justificativas de ordem médica se impunham: para o historiador francês, “a limpeza se tornou um valor burguês”, indo de encontro às experiências sinestésicas que envolvessem os aspectos ligados à decomposição (ARIÈS, 1990:621-622). Não convinha, assim, nas suas representações, a morte ser visualizada em toda sua extensão, limitando-se, em muitos casos, apenas à mera ideia da sua presença, o que, por si, já tinha força suficiente de impacto. Nesse sentido, destaca-se, tanto em *Doloroso transe* como nas pinturas de Munch, a relativa alvura dos lençóis das camas em que jazem os corpos dos moribundos, na escolha própria da cor branca como valor positivo (GIBSON, 2012), símbolo maior dessa assepsia (para além da pureza) a prevalecer sobre a repugnância que passaram a atribuir à morte.

Tal como Munch em *O leito da Morte*, Baptista da Costa se valeu do jogo de claridade e de sombra para compor sua obra – o que, para Francisco (1984), guardava referência à tradição do holandês Rembrandt –, a partir da determinação de um foco de luminosidade (lateral esquerda) que deu destaque às tonalidades cromáticas mais escuras, no movimento de um sombreamento progressivo à medida em que se afasta do centro da tela. Assim, confere-se a esse ambiente doméstico do quarto determinado tom claustrofóbico, na indicação da escuridão própria da representação da Morte.

Baptista da Costa substituiu, em *Doloroso transe*, as cores tradicionais de sua paleta paisagística – tonalidades de azuis, de verdes, de amarelos e de brancos –, para utilizar, predominantemente, variações de marrom até chegar ao sombreado preto. A predominância da cor marrom pode simbolizar o próprio elemento terra, destino final que cobrirá todos os corpos. É a mesma terra que se percebe (em olhar mais acurado) na barra da calça do homem sentado à sombra. Ao demonstrar a historicidade das cores, Pastoureau (1997) apresenta, dentre os diferentes significados da cor preta na cultura ocidental¹³, a sua associação direta com a Morte, seja na elaboração do luto e dos rituais funerários, como se tornando a própria cor-símbolo da infelicidade, da ausência (falta) e do medo. Seguindo tal perspectiva, as cores de tonalidades escuras, no geral, constituíram-se no “polo cromático” relacionado a essa evocação da morte. Nesse mesmo sentido, Gibson (2012) aponta como, por uma convenção

¹³Segundo Pastoureau (1997), a cor preta, atualmente, também pode representar valores caros e positivos para a sociedade burguesa, tais como: autoridade, elegância e modernidade.

européia, o preto pode denotar ideias relacionadas não somente à morte e à decomposição, mas também ao próprio esquecimento.

Herdeiro, em grande medida, da segunda vaga romântica no século XIX, o preto trouxe materialidade óptica às emoções angustiadas e ao apego pelo desconhecido: “é o triunfo da noite e da morte, das feiticeiras e dos cemitérios, do estranho e do fantástico”, resistindo às investidas impressionistas na pluralidade e na experimentação das cores, no que diz respeito a temas, então ditos, mórbidos (PASTOUREAU, 2011). Cores quentes, como o amarelo e o vermelho (este, em particular, muito ligado ao erótico) se encontravam fora de cogitação na representação da Morte para a época, a não ser com aplicações prudentes, em menor escala.

A propósito do título do quadro de Baptista da Costa – *Doloroso transe* –, trata-se de próprio eufemismo do período a designar a Morte: a um só tempo, evitava-se a sua evocação direta, deixando-a no nível do tabu em pronunciá-la, e se mantinha toda a carga de dramaticidade pessoal (ou familiar). É o significado da Morte, enquanto experiência não desejada de dor pela perda física do ente querido. Em dicionário oitocentista, tem-se que o termo transe – também grafado como *trance* (do francês *outrance*) –, possuía relativo leque semântico que transitava em torno do risco e do medo. Entre sinônimo de angústia, de aflição e de adversidade, “transe” correntemente se referia ao termo da existência de quem agonizava, no sentido mesmo de seus últimos momentos de vida. Como verbo (derivado do latim *transire*), dizia respeito à passagem, ao ato de desaparecer, de sumir (VIEIRA, 1874).

Desse modo, no *Diário de Notícias* (de Belém do Pará), na edição de 14 de março de 1891, uma pequena nota informava sobre o falecimento da “interessante menina Violeta, filha do sr. dr. Leopoldo José da Silva, a quem acompanhamos no transe doloroso que acaba de enlutar-o”. Também no carioca *O Paiz*, de 15 de fevereiro de 1900, a família de José Antônio Lutterbach fez publicar a seguinte nota de agradecimento, em que se observa o mesmo sentido atribuído àquele termo:

Na impossibilidade de dirigirem-se a cada uma das pessoas de sua amisade, que os acompanharam no transe doloroso por que acabaram de passar com a morte prematura de sua idolatrada esposa e mãe Zulmira Tavares Lutterbach, vêm por este meio manifestar a todos o seu eterno reconhecimento.

Na associação à perda física de um ente querido (e ao processo da elaboração do luto em si mesmo), percebe-se que o emprego do termo “transe doloroso” servia para se referir a

esse evento alheio, de quem terceiros, sejam leitores de um anúncio de jornal ou expectadores de uma obra de arte, compartilhariam da dor ou da simples emoção, no movimento que sai do ambiente doméstico para o público.

O próprio discurso, empregado pela crítica local de Belém em relação ao quadro de Baptista da Costa, também incorporou dada representação da Morte, no sentido da “inversão” evidenciada por Ariès (1990): desnaturalizada, a experiência de morte passou a ser evitada, e mesmo não comentada. Associada à doença e à decadência do corpo, a Morte passou a provocar, nos que ficavam, a dor pelo sentimento de perda. O processo de luto, por sua vez, definido no âmbito de um discurso médico-psiquiátrico. Desse modo, Simões Coelho, na *Folha do Norte* de 14 de janeiro de 1911, assim se referia à obra em exposição no Theatro da Paz, limitando-se apenas a discorrer sobre a sua temática, do que, propriamente, analisar as qualidades sob o ponto de vista estético:

[...] *TRANSE DOLOROSO é a expressão moribunda dos que vão e dos que ficam. Nos primeiros ha os prenuncios do aniquilamento physico, nos segundos as ameaças congestivas da fallencia móral. Ha crêaturas assim: deixam de viver desde que um ente querido pereceu. É que a saudade, “gosto amargo de infelizes” consoante a definiu Garrett, destróe, aos poucos, a força vitar [sic] dos cerebros melhor organizados: lassa os membros, esfarrapa a alma, aniquila o cerebro, Não se é um ente humano; fica-se um trapo. Sob essa amaranhada psychologia physiologica está delineada a téla. É um exacto transe doloroso, aquelle !*

Ressalta-se que, nas críticas ou nas simples citações feitas a *Doloroso transe*¹⁴, omitia-se o episódio do falecimento de Margarida Berna na Europa – à exceção, conforme já visto, daquelas observações feitas por Manoel Constantino Gomes Ribeiro em 1965, e por Nagib Francisco em 1984 –, mesmo que tal fato venha a ter ligação direta com a produção do quadro e a sua composição final. Graças a essa relação entre produção artística e experiências de morte particulares do pintor, podem-se levantar considerações sobre as possibilidades de como Baptista da Costa vivenciou tais situações e depois as reproduziu.

¹⁴Aqui se refere, principalmente, à rápida passagem presente em fascículo de Laudelino Freire para sua *Galeria Histórica dos Pintores no Brasil*, de 1914; e à crítica feita pelo jornalista Paulo Barreto (João do Rio), no *Cidade do Rio*, de 18 de setembro de 1900: execrando-se as qualidades artísticas de *Doloroso Transe* – “de proporções enormes, é banal, mediocre, sem vibração [...]” –, o debate se centralizou na condenação aos padrões tradicionais estabelecidos pela Academia, da qual se julgava ser filiado Baptista da Costa.

O pintor representou a cena de morte no quarto do moribundo, que ocupa o centro de toda a cena: nota-se que, pela porta aberta aos fundos, vislumbra-se parte de outro compartimento da casa, demonstrando que a mesma vai além do simples cômodo representado. Nessa composição de *Doloroso transe*, tem-se dada representação da morte moderna, que deixava de ser comunal para ser restrita, primeiro, ao quarto do agonizante. Esse mesmo local – o leito de morte, em particular – passou a ocupar a centralidade nessa nova forma de morrer, marcada pelo prolongamento da doença, graças aos avanços das ciências médicas na preservação da vida ao longo do século XIX (PERROT, 2011). Nessa preparação para a morte, mesmo havendo o desejo de evitá-la a todo custo, marcou-se o ambiente doméstico do quarto como a idealização do lugar para essa experiência derradeira: “deseja-se vivê-la em casa, rodeado pelos seus” (PERROT, 2011:240)¹⁵.

Na conquista da privacidade como um direito – em contraposição às antigas habitações (quartos) coletivas –, a cama se tornou o mobiliário paradigmático do justo recolhimento e da dignidade da reserva de uma intimidade. O sonho burguês – e mesmo proletário – de morrer na sua própria cama contrapôs-se à ideia trágica de vir a morrer no espaço público (nas ruas), sinal de indignidade (PERROT, 2011). Por outro lado, já se antevê certo cenário de morte que se tornaria corrente ao longo do século XX: o morrer no leito de hospital, solitário e higiênico.

A cama, entretanto, ainda era a da alcova doméstica em *Doloroso transe*. Nessa tela, ressalta-se a ausência de qualquer profissional da saúde, sugerindo que a Morte se deu fora do alcance da ciência, tratando-se de alguma doença incurável ou, realmente, da falta de auxílio médico. Nesse sentido, Francisco (1984) informa que todos os esforços médicos, na Itália, foram insuficientes para salvar Margarida Berna das complicações de seu pós-parto. Por outro lado, não há a figura do religioso a ministrar os últimos sacramentos. A figura do padre, antes onipresente na condução espiritual dos rituais de preparação para a morte, passou a rivalizar com a do médico, uma vez que a preocupação se voltou para a garantia de um bem-estar mínimo, de uma dignidade física ao moribundo até seu último suspiro (PERROT, 2011). Portanto, até o quarto se medicalizou.

¹⁵Perrot (2011) também sugere que a pouca afluência de pessoas ao quarto do moribundo nessas modernas formas de morrer esteja mais ligada a prescrições médicas (que remontariam ao século XVIII) do que propriamente à vontade do agonizante: a superpopulação no quarto não só corromperia o ar local como interferiria no sossego necessário ao doente.

Entretanto, na ausência desses dois agentes masculinos (o padre e o médico), o pintor representou, em certa medida, a própria questão de gênero relativa ao “papel destinado às mulheres na gestão do corpo e da alma” do defunto, como salienta Perrot (2011:239). Em *Doloroso transe*, são as mulheres que se encontram mais próximas do leito de morte, enquanto que o homem permanece afastado e, aparentemente, alheio ao que se passa em cena.

Baptista da Costa também apostou na permanência da tradição, pontuando a composição da tela com elementos devocionais populares – tais como o rústico oratório e o rosário à beira da cama –, e particularmente de caráter mariano, denotando ainda a própria filiação católica do artista. Como analisa Francisco (1984:31): “a contrição do ambiente [na tela] sugere certa religiosidade”. Resguardando-se na crença da eternidade da alma e da existência do purgatório, essa religiosidade doméstica também visava garantir a boa passagem ao moribundo, mesmo em tempos de enterramento laico (eram os primeiros anos do regime republicano no Brasil).

A referência aos episódios dos falecimentos de Margarida Berna e da criança que seria o primogênito de Baptista da Costa, como inspiração ao quadro *Doloroso transe*, já comentado, serve como significativa chave explicativa para a sua composição, na forma como seus elementos se encontram distribuídos e mesmo ao tratamento cromático que fora dado a cada um deles.

Nesse sentido, não se pode deixar de notar a luminosidade que também se projeta sobre a silhueta da jovem mulher em pé no canto inferior da cama, mas que se coloca em primeiro plano na tela. Se observado à distância, seu rosto (de perfil) é um dos pontos mais iluminados do quadro. Vista de perto, percebe-se que o seu olhar não se volta ao que deveria ser o centro da cena: o corpo deitado do morto. Sobre o rosto deste, aliás (e à semelhança daquelas representações de Munch), não recai a devida ênfase – se considerados outros personagens em cena –, justamente pela falta de luminosidade, pois sobre o jovem falecido se projeta a sombra da mulher ajoelhada. Como também observou Francisco (1984:31): “o leito onde jaz a figura da criança está iluminado por uma réstia de luz que faz convergir para este ponto da tela a atenção do espectador, permanecendo contudo as feições na penumbra”.

Pode-se notar que a mulher de rosto iluminado está olhando em direção ao homem de barba sentado na extremidade a ela oposta. Não por acaso, esse mesmo homem se encontra no

ponto mais sombreado, parecendo mais perdido em seus próprios pensamentos do que propriamente em comunicação com os demais elementos de cena. Sugere-se que esse personagem, de aparência envelhecida, seja o próprio *alter ego* do pintor, na representação artística de seu luto. A mulher em destaque luminoso, então, poderia ser a solução pictórica encontrada para representar o espírito (consequentemente, a morte) de Margarida Berna, de jovem beleza, tal como retratada por Baptista da Costa aproximadamente dez anos antes (Imagem 4). Pode-se, inclusive, compará-lo com o detalhe extraído de *Doloroso transe* (Imagem 5).

Imagem 4



Retrato de Margarida Berna, de João Baptista da Costa, 1890, óleo sobre tela, 115 x 75 cm, coleção Luiz Buarque de Holanda, Rio de Janeiro.

Imagem 5



Doloroso transe, detalhe.

Outros três elementos de cena reforçam essa interpretação, em razão da simbologia que carregam. Primeiramente, há a presença da vela caída e apagada sobre a cadeira ao lado da jovem em pé, como possível metáfora visual para a extinção da vida, levada pelo sopro da Morte. Não se pode ficar indiferente, também, à figura do cão em posição de guarda próxima a do homem sentado. Nessa atitude vigilante – portanto, de dedicação –, esse elemento de cena se apresenta como símbolo da própria fidelidade do pintor à memória da esposa e do filho falecidos¹⁶.

Por fim e apesar de, na tela, estar reproduzida a posição de morrer que seria a esperada – “deitado, no leito, de mãos cruzadas ao peito” (SCHMITT, 2010:144) –, pode-se inferir certa representação visual sobre o modo (que se esperava ser) de morrer sem virilidade, na perspectiva de gênero, marcando-se o leito como palco desse ato por excelência. Segundo Perrot (2011), havia a expectativa, no campo dessas representações, de que a morte das mulheres e das crianças dever-se-ia fazer discretamente (em completa horizontalidade). Em *Doloroso transe*, não há traços de heroísmo no corpo do moribundo, nem o mínimo sinal de arqueamento ou flexão de músculos e ossos. Pelo contrário, do que se pode observar em seu semblante, há ares de placidez e até de inocência. Portanto, pode-se interpretar que Baptista da Costa projetara, naquele leito, as feições e o corpo daquele que foi, apenas, a promessa não concretizada de primogenitura.

Desse modo, vislumbra-se a possibilidade de, em uma mesma composição de cena, terem sido trabalhadas, pelo artista, duas temporalidades próximas, mas que, em princípio, não se comunicam diretamente: a do olhar direcionado da mulher de perfil iluminado para o velho sentado à penumbra, e a do desespero daquela ajoelhada diante do leito do morto; assim como morreram, em tempos distintos, mas próximos, Margarida Berna e o filho do casal.

Assim, torna-se interessante pensar a execução de *Doloroso transe* sob a perspectiva de uma solução catártica, em que o artista tenha elaborado seu luto particular junto ao seu grande público, tornando-o, portanto, coletivo. Para Francisco (1984), ao tratar o tema da Morte com tanta dramaticidade e pungência, Baptista da Costa se permitiu manifestar a dor e o sofrimento intensos.

¹⁶O poeta Mauro Mota (1978) realizou um besteiário compreendendo mais de dois mil adágios e ditos populares referentes a animais no Brasil. Desse inventário de cultura imaterial, a presença do cão é múltipla de significados: de representação do mal (satanás) até à fidelidade canina, passando pela voracidade, esse animal doméstico habita o imaginário popular brasileiro em todas as instâncias.

É de se notar que os personagens presentes na tela não trajam, necessariamente, vestimentas negras, naquilo que Schmitt (2010) identificou como a necessidade de exteriorizar (no sentido de certa teatralização) a dor do luto vitoriano. Nesse sentido, toda a composição de *Doloroso transe* se tornou essa exteriorização do luto do autor. Ao representar a Morte, possivelmente Baptista da Costa também quisesse trazer a memória de um tempo em que ela era vivenciada mais coletivamente. Reproduzindo a intimidade do quarto de um moribundo e a expondo publicamente, convidou-se (como ainda se convida) cada expectador a o adentrar e a dividir esse momento de dor, que lhe é particular (é de se recordarem as palavras emotivas escritas por Simões Coelho na *Folha do Norte*, de 14 de janeiro de 1911).

Pode-se imaginar como seria, para o homem do final do século XIX, a dor na internalização do próprio luto: tornar-se-ia questão vital compartilhá-lo. A arte proporcionou ao pintor, portanto, a possibilidade de tornar pública sua própria experiência. Eternizando as memórias da esposa e do filho falecidos ou, no limite, o seu momento pessoal de dor pela perda, Baptista da Costa produziu seu *Doloroso transe* na linha de fronteira entre rupturas e permanências nas atitudes modernas do homem ocidental perante a Morte, “em que a tradição hesita, atropelada pela modernidade” (PERROT, 2011:239).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990, volume II.
- BELLAS-ARTES: a exposição João Baptista. **Folha do Norte**, Belém, p.1, 17 jan.1911.
- BELLAS-ARTES: exposição de pintura de João Baptista. **Folha do Norte**, Belém, p. 1, 31 dez. 1910.
- BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch: 1863-1944: Imagens de Vida e de Morte**. [S.l.]: Taschen/ Paisagem, 2006.
- BRAGA, Theodoro. A arte no Pará: 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos. **Diário Oficial do Estado**, Belém, p.41-43, 1 jan.1919.
- CATÁLOGO da 1ª exposição de pintura de João Baptista da Costa na cidade de Belém do Pará. Rio de Janeiro: Typographia do Jornal do Commercio, 1910. Depositado no Arquivo Público do Estado de São Paulo, fundo particular: Theodoro Braga.

COELHO, José Simões. Arte pictural: Exposição de João Baptista da Costa. **Folha do Norte**, Belém, p.1, 14 jan. 1911.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. **CLIO: Revista de pesquisa histórica da UFPE**, Recife, n.28.1, 2010, ISSN 0102-9487. Disponível em:<www.revista.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/viewFile/101/71>. Acesso em: 16 maio 2015.

FRANCISCO, Nagib. **João Batista da Costa: 1865-1926**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.

FREIRE, Laudelino. **Baptista da Costa**. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1914. Coleção Galeria Histórica dos Pintores no Brasil, v.3.

GAY, Peter. **O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIBSON, Clare. **Como compreender símbolos: guia rápido sobre simbologia nas artes**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2012.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOTA, Mauro. **Os bichos na fala da gente**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.

[NOTA de falecimento]. **Diário de Notícias**, Belém, n.57, p. 3, 14 mar. 1891.

O DR. José Antonio Lutterbach ... **O Paiz**, Rio de Janeiro, n.5610, p. 3, 15 fev. 1900.

P. B. [Paulo Barreto]. O salão de 1900: os expositores: Baptista da Costa. **Cidade do Rio**, Rio de Janeiro, n.222, p. 2, 18 set. 1900.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

_____. **Preto: história de uma cor**. São Paulo: Editora SENAC; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

PERROT, Michelle. **História dos quartos**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

RIBEIRO, Manoel Constantino Gomes. **Traços Biográficos**. In: COSTA, João Batista da. Catálogo de exposição comemorativa do centenário de J. Baptista da Costa. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1965. Depositado na Fundação Biblioteca Nacional, Seção de Iconografia.

SHMITT, Juliana. **Mortes vitorianas: corpos, luto e vestuário**. São Paulo: Alameda, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. **Tempo Social**: revista de sociologia da USP, São Paulo, v.17, n.1, p.343-366. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a14.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2015.

VIEIRA, Domingos. Transe. In: _____. **Grande dicionario portuguez** ou Thesouro da lingua portugueza. Porto: Editores Ernesto Chardron e Bartholomeu Henrique de Moraes, 1874. v. 5.