

## A ESCULTORA ADRIANA JANACÓPULOS

Marta Rossetti Batista\*

### — RESUMO

*Educada na Europa, Adriana Janacópulos iniciou sua carreira de escultora em Paris, onde participou de vários Salões dos anos 20; dedicava-se sobretudo aos retratos. Regressou ao Brasil em 1932, vivendo desde então no Rio de Janeiro; reconhecida pelos inovadores cariocas, executou alguns monumentos marcantes. A partir do final da era Vargas, voltou-se para pequenas esculturas; isolou-se do meio artístico e foi esquecida. Sua obra, moderna mas ligada à figuração e à prática tradicional do métier, sempre harmoniosa e calma, pautou-se pelo rigor estrutural, pela síntese formal e expressiva. Uma produção de mais de trinta anos que merece ser recuperada na História da Arte no Brasil.*

Unitermos: arte brasileira – escultura brasileira – história da arte no Brasil – influência francesa

A escultura deve ser arquitetura: “Linhas retas. Planos simples. Ser a escultura, no momento, o que foi para os egípcios e para os gregos: dentro, fora, absolutamente arquitetura. (...) Fugir do naturalismo. A arte é a recriação da vida”.<sup>1</sup> Assim a escultora Adriana Janacópulos, regressando ao Brasil, em 1932, expressava os conceitos básicos dentro dos quais desenvolvia seu trabalho, crenças arraigadas que permaneceriam ao longo do tempo. Passados vinte anos, ainda afirmava: “Os egípcios diziam que uma verdadeira escultura deveria poder rolar do alto de uma montanha até em baixo sem se quebrar.’ Quer dizer ser um todo, um bloco, algo estático além de plástico”.<sup>2</sup>

(\*) Professora Assistente Doutora do IEB (área de Artes).

(1) MARIANNI, Luciano. Como uma grande escultora fala sobre livros, sobre a sua arte e sobre as mulheres de seu país. *O Radical*, Rio de Janeiro, 9 set. 1932. Vida que passa.

(2) JEAN, Yvonne. Estátuas de pedra e alto-relevos de bronze. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1952. Letras.

De formação acadêmica inicial, a artista, entretanto, fugia do abastardamento das formas e do alegórico. Passara por Bourdelle, mas recusava os gestos grandiloqüentes e os “arqueologismos” – e qualquer acessório atrativo de um primeiro olhar curioso. Por outro lado, também não aceitava as linguagens experimentais da vanguarda, não se colocava entre os “primitivos de uma nova arte da escultura”.<sup>3</sup> Só se permitia dar expansão à sua sensibilidade dentro de um campo restrito que considerava próprio à verdadeira arte da escultura: “A escultura tem suas leis. Fora do volume, da nitidez, não vejo grandes possibilidades de fazer obra eterna. Pode ser bonito, mas não propriamente escultura, é uma arte intermediária”.<sup>4</sup> Era uma escultora moderna, mas ligada à “tradição escultórica humanista” dos mestres Maillol e Despiau – corrente figurativa ainda viva e influente que, atenta às lições gregas e egípcias, procurava revitalizar a escultura, na busca da síntese, calma e dignidade.

Voltou ao Brasil numa época ainda de embates entre acadêmicos e modernos e num período convulso politicamente, quando se colocariam as questões de uma arte engajada. Com tal conceituação da escultura, a produção de Janacópulos era alheia a estas preocupações. Entretanto, a artista foi bem acolhida pela intelectualidade carioca ligada à inovação. E desfrutou de prestígio e respeito na era Vargas, realizando, junto com estes grupos, algumas obras importantes. Depois, viveu longos anos e afastou-se aos poucos do meio artístico, sendo esquecida pelas gerações mais recentes. Seu falecimento, há dez anos – 16 de agosto de 1978 –, passou despercebido.

No entanto, trabalhou continuamente, pelo menos por trinta anos, em sua escultura. Uma obra de transformações lentas, liberdade conquistada pouco a pouco dentro de seus conceitos básicos; uma obra rigorosa e de qualidade que, acreditamos, merece ser recuperada. Assim, a partir de uma pesquisa “arqueológica” – e de um passado tão recente... –, colando “cacos” que ainda resistem ao tempo – e são poucos –, este trabalho pretende contribuir para uma avaliação mais segura sobre o lugar que cabe a Adriana Janacópulos entre os primeiros escultores modernos que atuaram no Brasil.<sup>5</sup>

\* \* \*

Fluminense de Petrópolis, descendente de famílias de origem grega – filha do comerciante George Janacópulos e de Lucila Calógeras Janacópulos –, Adriana era sobrinha do historiador e homem público Pandiá Calógeras

(3) Termos de READ, Herbert. *A concise history of modern sculpture*. Londres, Thames and Hudson, 1983. p. 10.

(4) UMA escultora brasileira de volta da França. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1932.

(5) Dados referentes à vida e à fase francesa podem ser vistos in: BATISTA, M. R. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris – anos 20*, tese de doutorado. São Paulo, ECA-USP, 1987. Em 1988, lembrando o décimo aniversário de falecimento da artista, a A. apresentou ao I Encontro Nacional da ANPAP o comunicado *Adriana Janacópulos – uma recuperação* (início do presente estudo).

e irmã mais velha da cantora Vera Janacópulos. Perdendo a mãe muito cedo, foi criada pela família materna, especialmente por Geni Calógeras.<sup>6</sup> Ainda crianças – Adriana com seus 9 ou 10 anos –, as duas irmãs Janacópulos partiram para a Europa, levadas pelas tias Geni e Nenê. Foram educadas sobretudo em Paris e – segundo seus depoimentos – sofreram a oposição familiar quando decidiram encaminhar-se para as artes: Vera, para o violino e depois o canto; Adriana, para as artes plásticas.

Adriana Janacópulos estaria com seus 18 anos – conforme conta numa entrevista – e estudava desenho em uma academia livre, no Quartier Latin, quando foi “descoberta” por um escultor romeno. A seu conselho, iniciou-se na escultura, estudando com Laporte-Blairzy (1865-1923). Teria frequentado ainda as aulas do escultor François-Raoul Larche (1860-1912) e, “finalmente”, as de Bourdelle (1861-1929).<sup>7</sup>

Estudante de arte na região de Montparnasse nesse importante período do pré-guerra, acabaria se relacionando com vários personagens, maiores e menores, da Escola de Paris. Conheceu bem Modigliani, conviveu com Lipchitz e outros da numerosa colônia russa. A esta pertencia o escultor Alexandre Wolkowyski (1883-1961), chegado a Paris por volta de 1910 e com quem se casaria.

Quando a guerra eclodiu, as irmãs Janacópulos estavam com as tias, veraneando na Bélgica. Alexandre Wolkowyski, mobilizado, partiu para a Rússia, onde combateu – enquanto Adriana dava à luz seu primeiro filho, Pierre. Mas não estavam em segurança na Bélgica e graças à intervenção de Pandiá Calógeras – então Ministro da Guerra do Brasil – partiram, em 1915, para a Suíça. Até o final do conflito, Adriana permaneceu em Genebra, onde reencontrou Alexandre Wolkowyski e com ele retornou à França.<sup>8</sup>

No início dos anos 20, o casal estava novamente estabelecido em Paris, em Montparnasse, nas vizinhanças da “Gare” (nessa época, nasceu a filha, Josette). Morando no nº 7 da pequena rue Huysmans, encravada entre o “carrefour Vavin” e o Cemitério de Montparnasse, iam trabalhar num dos ateliês do nº 7 da rue Belloni, viela muito próxima da miserável e conhecida “cité Falguière”. Esta região concentrava uma grande quantidade de ateliês, de pintores, escultores, artesãos e artistas ligados às artes decorativas.

Alexandre produzia obras sóbrias e graciosas, executando relevos e estatuetas para decoradores como Adnet, Follot, Ruhlmann, enquanto Adriana – que chegou a auxiliá-lo em algumas peças – concentrava-se especialmente nos retratos. E, a partir de 1922, começou a expô-los nos Salões. A artista participou com constância do Salão do Outono, do qual se tornou societária

(6) Segundo depoimentos de Pierre Wolko à A., Rio de Janeiro, 17 set. 1986 e 25 out. 1988. O ano correto de seu nascimento ainda precisa ser estabelecido – cremos que se situa entre 1887 e 1890. De acordo com as informações do filho, Adriana nasceu em 2 de novembro de 1892 (outras vezes cita 1890) e era cinco anos mais velha que Vera. Entretanto FRANÇA, Eurico Nogueira. *Memórias de Vera Janacópulos*. Rio de Janeiro, MEC, 1959. p. 8, dá como data de nascimento de Vera 20 de dezembro de 1892.

(7) Conforme verbete encontrado em seus Arquivos. Citado ainda in: LEITE, José Roberto Teixeira. Uma vida dedicada à beleza da forma. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1974. Vida das artes.

(8) Conforme depoimentos cit. de Pierre Wolko.



em 1924; apresentou-se também, algumas vezes, no Salão das Tuileries. Mas evitou os Salões conservadores – como o “Salon des Artistes Français”, grandemente valorizado pelos acadêmicos brasileiros, e de toda parte – com isso se autodefinindo como moderna.

Adriana conviveu com vários integrantes da “colônia” russa: artistas, refugiados, colegas de exército de “Sacha” Wolkowyski. Também Vera Janacópulos se casara com um russo, Alexy Staal, ex-ministro de Kerensky. Mas nas reuniões em casa da irmã, a escultora conheceu sobretudo importantes compositores e intérpretes modernos. Esta proximidade com músicos e músicas também marcaria sua vida e, às vezes, sua obra.

Em Paris, manteve ainda os primeiros contatos com modernistas brasileiros, especialmente com os que, na primeira metade dos anos 20, gravitavam na mesma região em torno da Gare Montparnasse. Entre eles, Celso Antônio – juntos participaram de uma “Exposition d’Art Américain-latin” em 1924 –, Brecheret – que não a perdeu de vista durante toda a permanência francesa – e Di Cavalcanti – que escreveu sobre ela para uma revista brasileira, apresentando aqui esta “continuadora da obra de Maillol”.<sup>9</sup>

Por volta de 1926, sua vida sofreu uma reviravolta: separando-se de Alexandre, instalou-se num apartamento no boulevard Saint Germain, nº 139, onde, na *cave*, organizou o ateliê. Continuou a expor nos Salões do Outono e das Tuileries até 1929 mas, na chegada dos anos 30, há um silêncio. Talvez a separação, aliada à crise econômica dos primeiros anos da depressão, tenham-na decidido a retornar ao Brasil, a tentar firmar-se em seu país que, na verdade, deveria “re-conhecer”. Já completara 40 anos, mais de trinta passados na Europa. Deixando o filho Pierre em casa de Vera Janacópulos, embarcou em companhia da tia Geni e da filha Josette pelo “Siqueira Campos” – no qual, coincidentemente, Tarsila regressava de sua última viagem à Europa.

Chegou ao Rio de Janeiro em 9 de março de 1932. Atirou-se logo a uma atividade febril, procurando impor sua arte no meio carioca. A ajudá-la, a proteção carinhosa de Pandiá Calógeras. Deu várias entrevistas aos jornais, expondo suas idéias, mostrando as obras que trouxera, contando sobre os projetos que pretendia desenvolver. Finalmente, organizou os trabalhos para apresentá-los numa individual (a única de sua carreira).

Inaugurada a 25 de junho de 1932, no Palace Hotel, sob o patrocínio da Associação dos Artistas Brasileiros, a exposição continha 13 retratos, a maioria dos quais havia figurado nos Salões franceses, e um estudo recente, o *Projeto de pavilhão para piscina*.<sup>10</sup> Pelos salões do Palace Hotel passaram pessoas da sociedade e políticos – o Ministro do Interior Afrânio de Mello Franco, os embaixadores da França e da Polônia –, mas também jornalistas, escritores, artistas plásticos. Entre outros, Ribeiro Couto, Renato Almeida, Peregrino Jr.; Cândido Portinari e Guignard; Celso Antônio e Hildegardo Leão Velloso. Durante os vinte dias em que esteve aberta, a mostra tornou-se ponto de encontro de artistas e intelectuais. Muito comentada pela im-

(9) DI CAVALCANTI, Adriana. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 67, mar. 1926.

(10) De acordo com a relação do catálogo *EXPOSIÇÃO de esculturas de Adriana Janacópulos*. Associação dos Artistas Brasileiros. Rio de Janeiro, Palace-Hotel, 25 jun. a 10 jul. 1932. (A mostra foi prorrogada até 15 jul.).

prensa, serviu ainda para firmar o prestígio e alargar o círculo de relações da artista.

Este incluía Nicolas Alagemovitz, autor das fotografias que divulgaram na época o vulto da mulher bonita e vaidosa que era Adriana Janacópulos. Seu "Studio Nicolas" – sempre aberto às exposições e reuniões de artistas – abrigou, durante alguns meses, no final de 1932, o ateliê provisório da escultora. Nesse tempo, o nome de Janacópulos aparecia constantemente nos jornais, pois ela continuava a trabalhar com empenho, propondo monumentos e expondo algumas obras.<sup>11</sup>

Depois de um ano no Brasil, a artista recebeu sua primeira encomenda de vulto – o que provavelmente a fixou em definitivo no Rio de Janeiro. Foi pouco depois da morte de Felipe d'Oliveira, quando os amigos do poeta – entre eles, Álvaro Moreyra – lhe solicitaram um projeto para o túmulo-monumento que pretendiam erguer. Em meados de 1933, a maquete estava aceita e a escultora iniciava o desenvolvimento da obra, terminada um ano depois.

Adriana estabeleceu-se em Copacabana, residindo, até o final da II Guerra Mundial, em sucessivas casas alugadas nos fundos das quais, habitualmente, construía seu ateliê. Em 1933, estava instalada numa pequena "villa", entre a vegetação ao pé do morro, na rua 4 de setembro. Em 1936 – quando o filho Pierre e também Vera Janacópulos mudaram-se definitivamente para o Brasil –, vivia na rua Pompeu Loureiro onde – conta o filho – desenvolveu todas as obras de grande porte.

Teria sido na época da Pompeu Loureiro o período de maior convivência de Adriana com o meio carioca. Artistas, escritores, músicos, políticos apreciavam em suas reuniões, aos domingos. Entre os amigos mais constantes – lembra o filho –, os escritores Ribeiro Couto e José Lins do Rego; os escultores Max Grossman (do grupo da Pró-Arte e colaborador do SPHAN) e Lélío Landucci (também arquiteto, crítico de arte, etc., etc...). Naquelas reuniões apareceriam ainda o Ministro Capanema, Niemeyer e outros que gravitavam em torno do Ministério da Educação e Saúde.<sup>12</sup>

Como se sabe, em 1937 Lúcio Costa e sua equipe entregavam a Capanema o projeto definitivo para a sede daquele Ministério, destinado a ser um marco da arquitetura moderna no Brasil e cuja construção – arrastada, até o final da era Vargas – foi iniciada no mesmo ano. Em 1938 Capanema realizava sondagens para a decoração do "prédio-símbolo", que deveria ser também uma reunião de todas as artes. Portinari desenvolveu os cartões para os murais do Ciclo Econômico e os primeiros projetos/maquetes de escultura foram aceitos – entre eles, a obra *Mulher*, de Adriana Janacópulos. Ainda em 1938, a artista iniciou o desenvolvimento definitivo do trabalho, no ateliê da rua Pompeu Loureiro, acompanhado pelas visitas semanais do Ministro

(11) Entre elas, o *Busto de Capistrano de Abreu*, bronze, no Palace Hotel, dez. 1932; a maquete de um *Monumento a Santos Dumont*, em Curitiba, dez. 1932. Em jun./jul. 1933, participou ainda do III Salão da Pró-Arte, no Rio de Janeiro.

(12) Depoimento de Pierre Wolko à A., Rio de Janeiro, 25 out. 1988.

Capanema, tão difícil de contentar na escolha de suas “esculturas-símbolo”.<sup>13</sup>

O monumento para o MES confirmou seu prestígio de escultora moderna: em 1940, quando foi montada pela primeira vez a “Divisão Moderna” no acadêmico Salão Nacional de Belas Artes – divisão organizada por Mário de Andrade, Portinari e Niemeyer – Adriana Janacópulos integrava o júri de escultura, ao lado de Alfredo Herculano e Giuseppe Gammarano. Poucos anos depois, foi convidada pelo governo de Pernambuco a participar de um “concurso fechado”, apresentando projeto para um monumento comemorativo da Expulsão dos Holandeses. Os dois concorrentes – ela e Brecheret – estiveram em Recife, desenvolveram suas maquetes, logo expostas na capital pernambucana, foram pagas e... o monumento não se realizou. Em 1945, Janacópulos vendeu uma obra para o Museu Nacional de Belas Artes e, em 1951, participaria da I Bienal de São Paulo.

Entretanto, o pós-guerra parece marcar o início de sua retratação em relação ao meio artístico. Trabalhando mais isolada, dedicou-se a modelar pequenas peças, várias das quais o filho Pierre incluía em projetos de decoração de hotéis e *boites*. Nos anos 50, vivia novamente com Vera Janacópulos, numa casa em Botafogo, à rua 19 de Fevereiro nº 110. Aí ainda apareciam músicos e escritores, dos quais Adriana continuou amiga. Acreditamos que depois de 1955 – ano do falecimento de sua irmã mais moça – a escultora sexagenária pouco tenha produzido – apesar da realização, em 1957/58, de sua *Herma a Vera Janacópulos*, colocada na Praça Paris.

Adriana Janacópulos viveu por mais duas décadas, solitária e doente. Morava num pequeno apartamento em Botafogo e veio a falecer com cerca de 90 anos, em 1978.<sup>14</sup>

\* \* \*

A partir dos escassos dados recuperados, pode-se supor que, por volta de 1910, Adriana Janacópulos já estava às voltas com problemas escultóricos. Entretanto, há uma lacuna quase total de informações sobre os dez primeiros anos de suas prováveis atividades artísticas, estendendo-se do início do aprendizado ao retorno a Paris no pós-guerra.

Não foram localizadas obras deste período – nem esculturas, nem desenhos. Mas sobre estes, a artista deixaria um depoimento interessante. Desenvolvera uma maneira especial de desenhar: em vez dos traços de grafite no papel branco, preenchia a folha com carvão e “escavava estas sombras para construir os volumes e as luzes que procurava”. Este modo de trabalhar chamou a atenção do escultor romeno que a encaminhou: “Esta menina é uma escultora. Dêem-lhe barro!”.<sup>15</sup>

(13) *Idem*. A história da escolha das esculturas para o MES foi das mais acidentadas – e merecia recuperação. Muitas maquetes foram encomendadas, pagas e não aceitas – entre elas, obras de Brecheret, De Fiori e outros.

(14) Duas semanas depois, um jornal carioca noticiou o fato, traçando sua trajetória a partir de informações de Pierre Wolko e de dados disponíveis na imprensa. Ver: A MORTE de Adriana Janacópulos. Da glória ao ostracismo, a vida de uma escultora. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1978.

(15) JEAN, Yvonne. Artigo cit.



Dois de seus professores, Laporte-Blairzy e François-Raoul Larche, eram representantes típicos do academismo francês do período: ex-alunos de Falguière, expositores e medalhados do "Salon", membros da Legião de Honra, ambos dedicavam-se às figuras e grupos alegóricos. Adriana estudou com eles nos anos anteriores à I Guerra (a passagem pelo ateliê de Bourdelle pode ser posterior). O aprendizado com Larche – e com Bourdelle – não parece tê-la interessado, pois nunca se referia a eles em suas entrevistas. Considerava Laporte-Blairzy o seu mestre – mas, mestre da técnica, da iniciação no *métier*. Certamente, iniciação na modelagem: o preparo do barro, a armação do bloco, as técnicas do trabalho por acréscimos, o acabamento das superfícies, a passagem para o gesso. Este seria sempre o processo de trabalho da escultora, não restando sinais de que tenha, por exemplo, praticado o talhe direto. A formação artesanal básica, com Laporte-Blairzy, não foi prolongada: "Ele me achava de tendências muito modernas e eu o achava de tendências muito rotineiras", afirmaria, lembrando que foi sua aluna por pouco tempo e, depois, "formou-se sozinha".<sup>16</sup>

Assim, estaria às voltas com os rudimentos do *métier*, ministrados por mestres acadêmicos naqueles anos do pré-guerra, tão importantes na história das vanguardas européias, quando as experiências cubistas e futuristas alcançavam certa difusão em Paris. Adriana conhecia figuras significativas da Escola de Paris – como vimos – e pode ter tomado conhecimento destas pesquisas. Entretanto, dado o estágio incipiente de seus estudos, provavelmente não se impressionou com as obras da vanguarda e com seu caráter experimental. O curioso é que, quando a escultora surgiu no pós-guerra, estava distante das linguagens experimentais e dos ensinamentos acadêmicos. Infelizmente, seu encaminhamento para um modo muito característico de encarar a arte da escultura permanece obscuro.

Nos anos 20, graças à participação nos Salões do Outono e das Tuileries, pode-se examinar, em certa medida, o roteiro e as transformações de seu trabalho em Paris. São cerca de 15 obras, expostas entre 1922 e 1929 – e cuja maioria trouxe para o Brasil –, que hoje nos permitem observar o que ela mesma considerava a primeira fase de sua obra, a dos retratos.<sup>17</sup>

O filho lembra que os visitantes do ateliê da rue Belloni sempre se engavavam ao examinar as esculturas, atribuindo as da mãe ao pai, e vice-versa. Realmente, voltando-se para a decoração, as peças de Alexandre Wolkowyski eram delicadas, enquanto as de Adriana mantinham-se sucintas e estruturadas, sem concessões a detalhes, gestos ou atrativos "decorativos". Ela aparecia, nestes anos 20, trabalhando com persistência dentro de limites estreitos, atenta à dignidade, à restauração dos valores básicos do que considerava a verdadeira arte da escultura. Também, submissa ao exame da figura humana e sua recriação plástica, construindo as obras com rigor, conforme as "leis da escultura": a arquitetura, os volumes compactos e sintéticos, a estabilidade. Observando as melhores lições da antigüidade, grega e egípcia,

(16) UMA escultora brasileira de volta da França, artigo cit.

(17) Seguimos aqui o roteiro que a artista traçou em 1955, distinguindo três fases em sua obra. Cf. entrevista in: MULHERES contam sua vida: Adriana Janacópulos, a escultora. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1955.

mostrava admiração pelos mestres Maillol – “Simples, nítido, jogando com os volumes como poucos sabem fazer” – e sobretudo Despiau – “É o maior da França, a meu ver. Tudo nele é vigor; e a pedra assume, nas mãos de Despiau, uma expressão indefinível, vida interior, espiritualidade”, conforme suas próprias declarações.<sup>18</sup> Como escrevia Di Cavalcanti, esta “continuadora da obra de Maillol” produzia uma obra ao mesmo tempo “moderna e feita na mais pura formação clássica”.<sup>19</sup>

Adriana Janacópulos manifestou-se então no estudo contínuo de um único tema: o retrato. Os bustos eram a “moeda corrente” dos escultores naquela época, mas Adriana não trabalharia facilmente em “encomendas”: segundo depoimento de seu filho, a escultora só realizava um retrato quando o modelo motivava sua sensibilidade. Aqui, outra constante desta fase: a procura de traços individualizadores do retratado – “vida interior”, “espiritualidade” –, que deveriam ser traduzidos escultoricamente, dentro das exigências plásticas. Sua produção dos anos 20, talvez não muito abundante, foi de qualidade: a persistência no desenvolvimento do mesmo tema, o retrato, levou-a a uma mestria crescente, de construção e de expressão; um domínio alargado pouco a pouco, tanto em relação ao uso dos materiais, à concepção do bloco, quanto à maneira de captar as expressões e as atitudes-síntese dos personagens.

A mais antiga obra conhecida, o *Retrato de Mateo A.* – bronze exposto no Salão do Outono de 1922 e desde 1945 na coleção do MNBA –, não é mais de principiante e aponta soluções que se tornariam permanentes: fixando a cabeça de um operário espanhol, frontal, pescoço e rosto alongados, a peça algo cilíndrica já procura o essencial, o sintético. O trabalho por acréscimos, deixado aparente, forma uma superfície rugosa, vibrátil, que matiza luzes e sombras. A artista eliminaria logo esta possível “atração/distração”, atendo-se sempre ao acabamento alisado das superfícies, onde a luz acusa mais claramente seus volumes sintéticos. Como no *Retrato do coronel Iwanowski*, gesso patinado, 1923 c. Volume mais inflado que o de *Mateo A.*, também uma cabeça resolvida sem torsões, mostra nova tentativa de caracterização do personagem, o cenho vincado acentuando o ar de determinação e força.<sup>20</sup> Estes dois retratos indicam uma característica da escultora que a distinguiria de seu mestre-maior Despiau: enquanto este mantinha um estilo unitário e pouco variável, a brasileira chegaria a guiar a concepção geral da obra pela necessidade de exprimir a “vida interior” do modelo.

Em 1924, suas pesquisas parecem amadurecer, tanto na mestria da solução geral, no rigor da construção, quanto na expressividade e caracterização de cada obra. Também experimentava novos materiais além do gesso, bronze e granito; utiliza com sucesso o cimento, entre outros, no *Busto de Mme A.*, enviado ao Salão das Tuileries no primeiro semestre do ano.

De início, intitulara suas peças como *Retratos*; referiam-se na verdade (ao que conhecemos) a cabeças, como as duas citadas anteriormente. Agora,

(18) UMA escultora brasileira de volta da França, artigo cit.

(19) DI CAVALCANTI. Artigo cit.

(20) Reproduzido in: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1932. Exposto no Salão do Outono de 1923 e na individual de 1932.



1924, passava a apresentar *Bustos*. E eram bustos com um corte incomum, até quase a cintura: a artista descobria que a inclusão da parte superior do tronco permitia-lhe uma melhor definição da figura, a insinuação de atitudes-símbolo do personagem. São obras como o *Busto de Prokofieff*, 1924 c. – retratando o compositor amigo de Vera Janacópulos – sem deformações, peça de grande pureza e abstração de detalhes, cujo movimento sutil, inclinação do tronco contraposta à da cabeça, confere ao retratado qualidades de introspecção, de meditação.<sup>21</sup> Ou o *Busto de Vitalis Scheffel*, cimento, 1925 c., apresentado, como de hábito, frontal e estático, bloco compacto e estável, com planos acentuados, fixando um homem elegante, de traços generosos, onde Adriana marcaria sobretudo a beleza física do personagem – o seu amigo, o russo “Vidia”.<sup>22</sup>

A persistência no caminho contido e estreito que lhe indicava Despiou realmente a levava, já nestes anos, a realizações de marca que despertaram a atenção da crítica. Frente às obras de 1922/23, poucos, como Raymond Cogniat, haviam assinalado simplesmente o aspecto “honesto”, “consciençioso”, mas “sem grande originalidade” da autora.<sup>23</sup> Entretanto, em 1924/25, entre o grande número de bustos sempre expostos nos Salões, os de Adriana começaram a ser observados e elogiados. Especialmente aqueles com os cortes inesperados, os bustos em cimento.

René-Jean, examinando o *Busto de Mme A.*, lembrava que as mulheres são em geral “muito perspicazes” e, assim, “os retratos que elas expõem merecem ser longamente observados, tais os de Mme Janacópulos”.<sup>24</sup> Raymond Cogniat elevava seu tom ao notar “as melhores qualidades” no *Busto do sr. V. M. S.*: “volumes largamente observados, linhas simples, planos claros, perfis harmoniosos”.<sup>25</sup> Paul Fierens também se detinha naqueles bustos “admiravelmente caracterizados, simplificados, construídos”.<sup>26</sup> E, num comentário que deve tê-la envaidecido, Roger Allard a destacava ao lado de Despiou:

Certos artistas não podem ser imitados facilmente. Porque eles próprios não se imitam. Eles não têm “maneira”. Ante uma fisionomia nova parecem esquecer, não tudo quanto sabem, isso

- 
- (21) Exposto no Salão do Outono – provavelmente o de 1924, sob o título *Buste de M. P....* – e na individual de 1932.
- (22) Informações sobre o retratado fornecidas por Pierre Wolko. Provavelmente a peça exposta no Salão do Outono de 1925, sob o título *Buste de Monsieur V. M. S.* (ciment).
- (23) COGNAT, Raymond. Exposition d'Art Américain-latin au Musée Galliéra. *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, 29, 1º maio 1924. La vie artistique. p. 436. Idem. Les artistes américains au Salon d'Automne. *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, 13, 1º jan. 1923. La vie artistique. p. 71.
- (24) RENÉ-JEAN. *Comoedia*, Paris, 30 jun. 1924. Cf. transcrição in: catálogo da individual de 1932.
- (25) COGNAT, Raymond. Les artistes américains au Salon d'Automne *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, 48, dez. 1925. La vie artistique. p. 545. Colocava Adriana ao lado de Brecheret e de Pablo Manes.
- (26) FIERENS, Paul. *Journal des Débats*, 5 abr. 1925 (?). Cf. transcrição in: catálogo da individual de 1932.

não depende deles, mas tudo quanto sabem de outros rostos. Resultado maravilhoso da submissão atenta ao objeto, eles renovam, reinventam em cada obra o sentimento da beleza humana e a prática do *métier* o mais seguro. A atenção fica presa muito tempo depois dos olhos terem esgotado a surpresa das formas singulares. Por esses méritos se distinguem entre os outros os bustos do nosso Despiau e também os de Adriana Jancópulos.<sup>27</sup>

Os retratos alongados até a cintura já indicam o interesse de Adriana pela escultura de Chana Orloff, sua contemporânea, de origem russa, que alcançava grande sucesso nos anos 20 franceses. Chana Orloff também era figurativa, estudava acuradamente o modelo, mas o interpretava com acentuado grau de humor, beirando a caricatura, trabalhando com grande liberdade formal que incluía os cortes mais inesperados. A brasileira admirava suas obras – “Chana Orloff (...) é sem dúvida a maior escultora que aparece hoje



Retrato de Matéo A., 1922 c.  
Bronze, 32 cm.  
Col. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



Busto de Prokofieff, 1924 c.  
?  
Escola Nacional de Música, UF do RJ.

(27) ALLARD, Roger. *Revue Universelle*. Cf. transcrição in: catálogo da individual de 1932.

em Paris” –, mas não se permitia as liberdades da russa, considerando-a “demasiado decorativa”.<sup>28</sup>

Mesmo não admitindo deformar as figuras, interpretá-las num desenho mais imaginativo, o exemplo de Orloff lhe sugere, além dos cortes incomuns, a inclusão do humor em suas peças da segunda metade dos anos 20. Seja no *Busto de Josette*, 1927 c. – retrato da filha ainda criança –, de corte mais tradicional, como sempre sem torsões, cujos traços acentuados, cabelos, olhos, boca e nariz impertinente, dão uma solução cheia de humor e brejeirice.<sup>29</sup> Seja no *Busto de Villa-Lobos*, granito preto exposto no Salão do Outono de 1928, os planos com cortes muito marcados, onde a cabeça um pouco atirada para a frente, o topete, as sobrancelhas em ressalto, a boca querendo se abrir, compõem um retrato irônico. Esta qualidade também estaria presente na outra peça enviada ao Salão do Outono de 1928, um *Buste de jeune femme*, pois Paul Fierens apreciava aquele “busto de mulher moderna, esportiva, ligeiramente irônica. É a simplicidade mesma”, escrevia, apontando a influência benéfica de Chana Orloff sobre Janacópulos – esta, “aliás, um temperamento de escultora absolutamente original, sério, resoluto”, conclufa.<sup>30</sup>



*Busto de Villa-Lobos*, 1928.  
Granito preto.  
Col. viúva Villa-Lobos, RJ.



*Busto de Vitalis Scheftel*, 1925 c.  
Cimento.  
Col. ? (foto Carlos – Arquivo AJ)

(28) UMA escultora brasileira de volta da França, artigo cit.

(29) Reproduzido in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1932. Exposto provavelmente no Salão das Tuileries de 1927, sob o título *Buste de fillette*. Presente também na individual de 1932.

(30) FIERENS, Paul. *Sélection*, nov. 1928. Cf. transcrição in: catálogo da individual de 1932.





Busto de jovem, 1928/29 c.  
?  
(foto: Vanitas, dez. 1932)



Cabeça de jovem, 1930/32 c.  
Bronze, 33 cm (base: granito, 32 cm).  
Col. Pierre Wolko, RJ.

Adriana Janacópulos continuava rigorosa em seu caminho, procurando captar o personagem, mas sempre atenta à arquitetura, aos planos, à economia máxima de elementos. E a crítica destacava o fato. “A artista sabe simplificar os planos até fazer pensar na escultura egípcia”, afirmava Raymond Cogniat no Salão de 1927, acrescentando: “entretanto, ela conserva nas fisionomias toda sua expressão e a estilização a que chega não é obtida em detrimento da vida”.<sup>31</sup> Um ano depois, mantinha seu julgamento: “O granito rosa ou preto que ela emprega lhe impõe aliás seus planos duros e nítidos, mas a artista sabe tirar desta bela e dura matéria os efeitos e os reflexos que a animam e fazem, parece, viver as fisionomias”.<sup>32</sup> Suas qualidades estruturais não passaram despercebidas a Lipchitz, o qual a apelidou de “a fazedora de planos”.<sup>33</sup>

Na passagem para os anos 30, nota-se uma aproximação mais realista do retrato, além de alguns estudos de acabamento da superfície. Experimenta

(31) COGNIAI, Raymond. Les artistes américains au Salon d'Automne. *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, 72, 1<sup>o</sup> dez. 1927. La vie artistique. p. 552.

(32) COGNIAI, Raymond. Salon d'Automne. *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, 84, 1<sup>o</sup> dez. 1928. La vie artistique. p. 545.

(33) Relatado in: JEAN, Yvonne. Artigo cit.

texturas no *Busto de jovem*, 1928/29 c., retratada com os ombros nus, cuja massa dos cabelos, puxados para trás, apresenta acabamento em ranhuras.<sup>34</sup> Utiliza incisões para desenhar sobrancelhas e lábios em dois bronzes que apresentou na individual de 1932: uma *Cabeça de jovem* (col. PW) serena, olhando para frente, e uma *Cabeça de mulher*, levemente inclinada para o alto.<sup>35</sup> Nelas, apesar de manter uma estrutura firme, mostra vontade maior em fixar a figura de forma simples e realista. Entretanto, a atenção predominante com a verossimilhança, um quase naturalismo, com minuciosidade de detalhes físicos, presente no *Busto de Capistrano de Abreu* – feito no Rio alguns meses depois da chegada –, é uma completa exceção em sua obra.<sup>36</sup>

Na volta ao Brasil, na vontade de se firmar aqui como escultora – como foi dito –, Adriana Janacópulos ampliou sua temática, iniciando nova fase em sua obra, a dos monumentos. Dedicou muitos de seus esforços ao projeto e, às vezes, à execução de esculturas de grande porte. Neste alargamento do campo de trabalho, preservou sua arraigada crença estética, mantendo na feitura dos conjuntos os conceitos anteriores, incluindo, sempre pouco a pouco, novas “liberdades”. As figuras que imaginou – nas quais desenvolveu sua mestria na captação de atitudes definidoras – mostrar-se-iam também contidas e sintéticas, resolvidas numa arquitetura rigorosa e estável.

Encontramos a gênese desta ampliação temática no *Projeto de pavilhão para uma piscina*, maquete em gesso exposta na individual de 1932. Resolvida simetricamente, apresentava uma colunata precedida de três figuras femininas: uma central, sentada, e duas laterais, em pé, carregando flores e frutas brasileiras. No final de 1932, ainda modelou a maquete para um *Monumento a Santos Dumont*: sobre uma plataforma, dispôs o inventor em atitude de resolução (“braços cruzados, cabeça alta”) e de concentração (“olhos fechados, concebe o invento”), à frente do grande “pássaro-avião” com que sonhava.<sup>37</sup>

A primeira obra de grande porte que executa, o *Túmulo-monumento a Felipe d'Oliveira*, 1933/34, é marcante, tanto na solução do conjunto em

- 
- (34) A obra participou da individual de 1932 e, anteriormente, de algum Salão francês (Outono, 1928?; Tuileries, 1929?). Para outras informações sobre a fase francesa ver: BATISTA, M. R. Op. cit.
- (35) Provavelmente as duas peças apresentadas na individual de 1932, sem indicações de participação em Salões franceses (nº 12 e 13). Sobre a repercussão dos retratos expostos na individual de 1932, ver: MEDEIROS, Abaeté de. As esculturas de Adriana Janacópulos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1932 (“Adriana Janacópulos é uma arguta intérprete da alma humana. A síntese simplificadora da criação plástica se liga a contribuição mais nobre de sua arte, a análise psicológica.”). E: COUTO, Ribeiro. Adriana Janacópulos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1932 (“Não sei se a escultura de Adriana Janacópulos parece ‘moderna’ ou ‘antiga’ (...). Para mim, não é nem antiga, nem moderna: é eterna. Cada um daqueles blocos é um momento da vida humana – um minuto de ansiedade ou de alegria, de meditação ou de sonho.”).
- (36) Retrato baseado em fotografias e informações fornecidas pelos amigos de Capistrano de Abreu. Historiadores como Pandiá Calógeras e Paulo Prado acompanharam a feitura do trabalho, no “Studio Nicolas”. A obra foi admirada justamente pela verossimilhança. Ver: PELA glória de Capistrano de Abreu. O busto executado pela escultora Adriana Janacópulos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 out. 1932.
- (37) Reprodução e comentários in: EM HOMENAGEM ao “Dia do Paraná”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 18 dez. 1932; PERPETUANDO no bronze e no granito, a glória de Santos Dumont. *O Radical*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1933; O HOMEM e o pássaro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1933.

granito, quanto nas estátuas em bronze. A arquitetura é de grande beleza e apuro, seja no exterior – um jogo assimétrico de blocos em granito despolido –, seja na cripta – em granito polido, despojada, simétrica e geometrizada com um rigor dos mais ortodoxos. Todo o monumento é simbólico, referido à vida e obra do poeta – há mesmo uma “lanterna verde” que lança sua luz mortíça sobre o conjunto. As esculturas em bronze representam as duas faces de Felipe d’Oliveira: “A Vida Exterior” e “A Vida Interior”. “A Vida Exterior” – ou “a alegria de viver”, à esquerda –, uma figura feminina envolta em panejamento de textura uniforme, em pé, estática e simétrica, através da qual Adriana consegue, com a habitual concisão, expressar toda a alegria de viver com atitudes simples – os braços caídos ao longo do corpo, a cabeça voltada para cima recebendo sem rodeios a luz do sol. “A Vida Interior” – à direita –, figura feminina também envolta em panejamento, uma ponta do qual levada ao ombro esquerdo por ambas as mãos, em leve diagonal, cabeça inclinada para baixo, olhos semicerrados, traduz a atitude de introspecção; os planos nítidos, o acabamento homogêneo dão-lhe uma solução global de grande pureza.

Tanto o harmonioso despojamento – da arquitetura e das esculturas – do túmulo, quanto a simbologia – a identificação da escultora com o poeta –, causaram admiração na crítica e entre os amigos de Felipe d’Oliveira: “nenhuma exuberância de ornatos, nenhum excesso, nenhuma retórica. Tudo é harmonioso no jogo das massas simbólicas e das figuras”, escrevia Ribeiro



*Túmulo-monumento a Felipe d’Oliveira, 1933/34.*  
Granito e bronze.  
Cemitério São João Baptista, RJ (fotos: Arquivo AJ).





“A Vida Exterior”,  
Bronze, 190cm.  
Do Túmulo-monumento  
a Felipe d’Oliveira

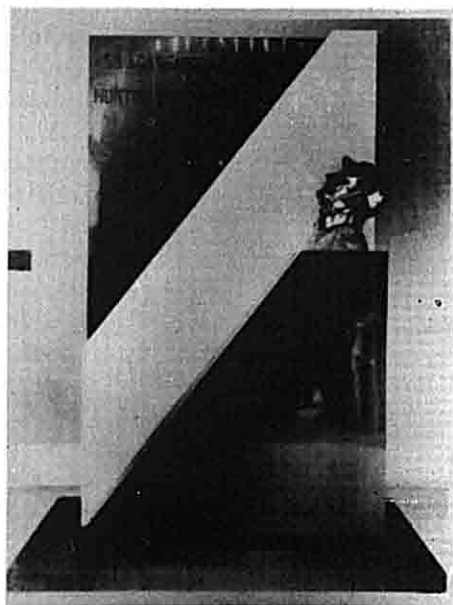


“A Vida Interior”  
Bronze, 190cm.  
Do Túmulo-monumento  
a Felipe d’Oliveira

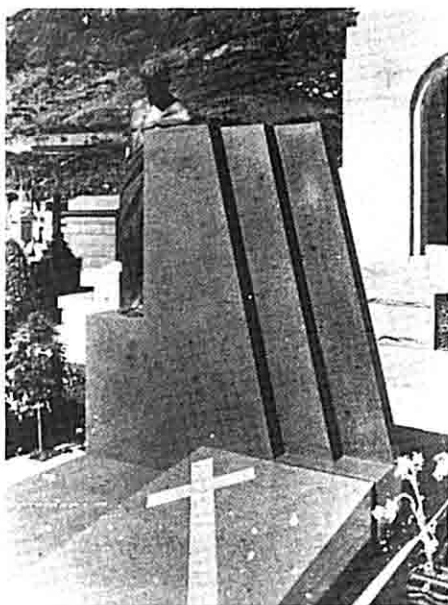
Couto, completando: “Diante do monumento (...) medito no poder de identificação lírica e na profunda compreensão de Adriana Janacópulos”. Mesmas qualidades que eram analisadas pouco depois por Celso Kelly, em conferência na Associação dos Artistas Brasileiros.<sup>38</sup>

A insinuação da assimetria, da exploração das diagonais, reaparece no pequeno *Monumento aos estudantes mortos na Revolução de 32*, realizado em 1935 para as Faculdades de Direito, Medicina e Engenharia de São Paulo. Os três planos verticais sucessivos, em granito e mármore, são completados no primeiro plano, à direita, pela cabeça de um soldado, em bronze polido, colocado de perfil para o observador, repetindo a postura da cabeça voltada para cima, olhos cerrados. A artista utiliza novamente os planos sucessivos, cortados em diagonais, no *Túmulo de Serafim Vallandro*, que executou na segunda metade do decênio. À esquerda, um bronze, desta vez uma figura masculina, torso nu, cabeça baixa, em atitude de recolhimento, contrabalança o jogo dos blocos verticais e horizontais, em granito.

(38) COUTO, Ribeiro. O túmulo de Felipe. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1934. A conferência de Celso Kelly transcrita in: O TÚMULO de um poeta. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1934. A escultora modificou bastante a proposta inicial para a “Alegria de Viver” – na maquete (col. MNBA), um nu feminino abraçado a um maço de flores.



*Monumento aos estudantes mortos na Revolução de 32, 1935. Granito, mármore e bronze. Faculdades de Direito, Medicina e Engenharia – USP, SP.*



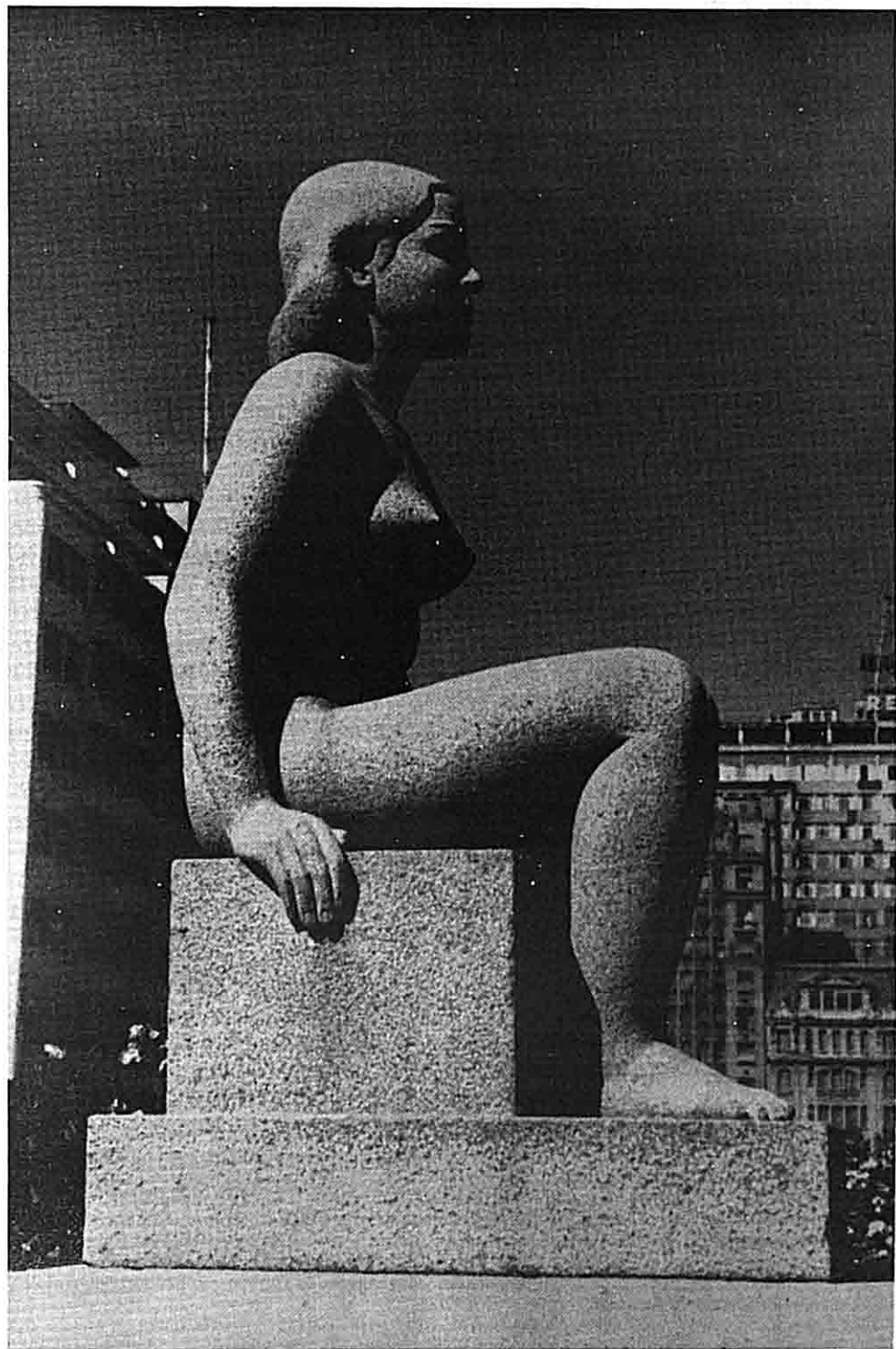
*Túmulo de Serafim Vallandro, 2ª metade dos anos 30. Granito e bronze. Cemitério São João Baptista, RJ.*

Entretanto, ao resolver o projeto definitivo para *Mulher*, 1938/40 c., a escultora voltava ao rigor da época francesa. O monumento para o Ministério da Educação e Saúde, em granito despolido, mostra um grande nu feminino simplesmente sentado em uma base cúbica, mãos apoiadas nas arestas, corpo e cabeça sem torsões, olhando para a frente. A obra apresenta-se estritamente simétrica, estática, as proporções harmoniosas e sem deformação; o nu ... absolutamente nu, sem decoração, alegorias ou atributos:

Nesse monumento, não há artifícios, não há enfeites, não há engodo. O que dele resulta é a beleza da forma e o esplendor da matéria, um granito tratado com alma, uma pedra de onde sai a figura serena, tranqüila, cheia de seiva, robusta e sadia de uma mulher padrão para o Ministério da Educação e Saúde, sem os requintes de fim de raça, nem os amaneiramentos de salões mundanos.<sup>39</sup>

Mulher-padrão de uma nação jovem – simbolismo desejado pelo Ministro Capanema, que andava ainda à procura de maquetes definitivas, para *O homem brasileiro* e o *Monumento à juventude brasileira*.

(39) C. K. (Celso Kelly ?). "Mulher". Recorte sem indicação de data e jornal, Arquivos AJ. (1940 c.). Letras e Artes.



*Mulher*, 1938/40 c.  
Granito, 200 cm.  
Palácio da Cultura, RJ (foto: Arquivo AJ).



*Mulher brasileira?* Numa entrevista à época do retorno, Adriana comentara os monumentos brasileiros que vira. Neles, dizia, não encontrara “a marca típica, o selo autêntico da terra” que ela acreditava ser visível principalmente nas figuras:

A raça estampa-se nas linhas, na expressão... Ora, é inegável que existe já um “tipo de brasileira”, que é inconfundível quando em viagem. (...) eu vejo perfeitamente esse tipo, essa expressão...

É necessário que a nossa escultura fixe tal modelo, eternize as linhas e a vida interior da brasileira de hoje.<sup>40</sup>

Seis anos depois, com a *Mulher*, poderia ensaiar a “eternização” na escultura das “linhas” e da “vida interior da brasileira de hoje”. A obra resultante, uma figura harmoniosa e serena, contém as características usuais de seu trabalho. Não nos parece preocupada, por exemplo, com as pesquisas nacionalistas de cunho étnico que marcavam outros artistas nas obras para o Ministério – em especial, Portinari em seus afrescos, procurando definir o índio, o mulato, o negro, e, em parte, Celso Antônio, na acentuação dos traços caboclos de seus nus femininos.<sup>41</sup> O que Janacópulos constrói como símbolo para o MES – e para a era Vargas – é o “tipo de brasileira” “nas linhas e na expressão”: uma mulher saudável e serena, ainda pura de amaneiramentos, “mulher-padrão” de um país jovem.

Até o final da II Guerra, a artista elaborou vários outros projetos para monumentos – poucos executados, como se viu. Entre eles, pode-se lembrar ainda: um *Monumento a José Bonifácio* – a maquete (col. PW) mostrando o habitual apuro e condensação, a figura em pé, braços cruzados, resolvida em planos nítidos –; outros prováveis estudos para o Ministério da Educação; e, finalmente, o projeto mais ambicioso, o *Monumento comemorativo da Expulsão dos Holandeses*, 1944 c. Conforme notícia da época, este teria, se aceito, as dimensões máximas de 42 x 25 e 20m de altura. Adriana propunha, em dominância horizontal, três blocos de granito – o central, cúbico, ladeado por dois alongados, que conteriam relevos esculpidos – arrematados por estátuas de bronze, de grande tamanho, distribuídas simetricamente: duas a cavalo, sobre o bloco central, duas sobre cada um dos laterais, e três à frente do conjunto, compondo, como sempre, uma obra nítida e simples, simétrica e frontal.<sup>42</sup>

(40) UMA escultora brasileira de volta da França, artigo cit.

(41) Vemos muitos paralelos nas trajetórias de Janacópulos e Celso Antônio. Este também, apesar do início acadêmico e dos estudos com Bourdelle em Paris, firmou-se realmente na admiração de Maillol e de Despiau, “mestre” dos retratistas, na mesma tradição humanística, atento à lição dos antigos. Com o tempo, as diferenças apareceriam: Celso Antônio, mais e mais apegado à “lição egípcia”, do bloco pesado e unitário, passou a alterar as proporções da figura, aproximando-se até de um “primitivismo” – enquanto Adriana, também observando conceitos da escultura egípcia, continuou a não deformar, construindo as figuras em proporções simples e refinadas, mais “clássicas”.

(42) Reprodução e comentário in: MONUMENTO Comemorativo da Expulsão dos Holandeses. Recorte sem indicação de data e jornal, Arquivos AJ. (RJ, 1944 ?). O projeto de Brecheret propunha “um grande arco de triunfo, com figuras nos dois lados. Saindo do arco, os grandes vultos que lutaram contra os holandeses (In: TERMINADO o trabalho de Victor Brecheret no grandioso monumento ao Duque de Caxias. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 jun. 1945).

Entretanto, nesse tempo – como foi visto – Adriana Janacópulos encaminhava-se para o isolamento, e para uma terceira fase de sua obra, marcada pela produção de pequenas esculturas. Nesta fase derradeira, ampliou sua liberdade de expressão, rompendo a “submissão ao objeto”: depois de tanto observar as formas e expressões da figura humana, à procura de recriá-las em essência, na escultura, passa a recompô-las em volumes mais livres, dentro de um exercício crescente de abstração. Não se atém mais ao estático, ao simétrico – que vinha rompendo aos poucos – mas manteve suas qualidades construtivas: a economia de meios, o equilíbrio e o refinamento, além da preferência pelo compacto. Ainda presente o rigor da “fazedora de planos” dos anos 20, apontada por Lipchitz. Aliás, este escultor estava em evidência no meio carioca em 1944/45, quando executava o *Prometeu*, para o Ministério da Educação e Saúde – fato que pode ter contribuído para o alargamento dos caminhos da escultora.

Pois, nas transformações da fase final, Adriana realizou uma leitura de algumas propostas da vanguarda, especialmente de escultores que haviam passado pelo cubismo. Aqui e ali, podem-se apontar semelhanças, reminiscências de Archipenko – como já notou Teixeira Leite<sup>43</sup> –, de Moore – artista que a brasileira admirava –, mas sobretudo de Lipchitz. Parece realizar uma “releitura” da trajetória de Lipchitz, interessada em compreender as transformações da obra do escultor.<sup>44</sup> Por exemplo, a *Figura ajoelhada* (col. PW), gesso, na qual abandona o volume pelo arabesco, as tiras de secção retangular desenhando a figura; ou a *Meditação* (col. MNBA), mais dentro de sua tendência ao volume, uma redução das formas humanas a sólidos geométricos, de secção quadrangular; trazem à lembrança a fase de Lipchitz do final dos anos 20, que Adriana conheceu. Em outras obras afloram reminiscências de soluções mais recentes do autor de *Prometeu*.

Uma *Figura feminina em pé*, de tamanho quase natural, mãos na cabeça, corte pelos joelhos, pode estar no início destas transformações. Mais volumétrica que as duas já citadas, parece um ensaio de geometrização das formas humanas, os planos delimitados por arestas, a cabeça/abstração contida num volume acilindrado (o rosto em quilha) que se tornaria padrão para outras peças. A preferência pelo maciço continua visível nesta obra e numa série de gessos, de 50/60 cm de altura, que permaneceram entre seus guardados (col. PW). Como a compacta *Mulher ajoelhada*, com interpenetração de volumes, uso de côncavos e convexos. Ou a monumental *Mãe e filho*, composição de volumes e planos arestados, a cabeça no padrão da citada *Figura feminina em pé*.

Às vezes, sentia necessidade de se expressar abstratamente – declarava a um jornal nos anos 50.<sup>45</sup> Raras obras testemunham estes estudos: *Flama* (col. PW), provavelmente dos anos 40, solução vertical e geometrizada, à

(43) LEITE, José Roberto Teixeira. Artigo cit. Novamente observou esta influência, frente à fotografia de *Figura feminina em pé*, apresentada pela A. no comunicado ao I Encontro Nacional da ANPAP, 1988.

(44) É o que transparece na entrevista de 1952, concedida a JEAN, Yvonne. Artigo cit.

(45) JEAN, Yvonne. Artigo cit.

maneira de um cubismo decorativo; outra, dos anos 50, *Composição abstrata*, constituída de lâminas contínuas se desenvolvendo e envolvendo o espaço. (E aqui não se pode deixar de lembrar a grande influência de Max Bill entre os brasileiros, quando premiado na I Bienal de São Paulo, em 1951 – Bienal da qual Adriana participou).



*Figura ajoelhada*, 2ª metade anos 40?  
Gesso escurecido, 53,5 cm (base incluída).  
Col. Pierre Wolko, RJ.



*Meditação*, 2ª metade anos 40 c.  
Gesso, 35 cm.  
Col. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



*Mulher ajoelhada*, 2ª metade anos 40 c.  
Gesso, 53 cm (base incluída).  
Col. Pierre Wolko, RJ.



*Mãe e filho*, 2ª metade anos 40 ?  
Gesso, 59 cm (base incluída).  
Col. Pierre Wolko, RJ.



A flexibilidade das linhas vinha-se impondo à escultora, como se pode notar nos relevos que modelou em 1952, para decorar as paredes de uma *boite* (Boite Began, no Hotel Glória, hoje destruída). Inspirando-se nas *Festas Galantes*, de Verlaine, Adriana esquematizou as figuras sintéticas, de gestos suaves, desenho algo curvilíneo, de “seresteiros”, de “belas moças”, com leque, com flor, de casais a dançar, ou no “passeio sentimental”.<sup>46</sup> Talvez sejam do mesmo período algumas figuras femininas reclinadas – sobre as quais, infelizmente, encontramos raras informações – restritas a poucas referências da forma humana, nas quais suas novas pesquisas parecem conjugar-se num todo mais orgânico, num suave ritmo geral da peça abstratizante.

\* \* \*

Na primeira metade do século XX, como se sabe, os artistas modernos brasileiros pouco conseguiam vender. Entretanto, bem ou mal, armazenando-a em suas casas, legaram-nos farta produção de desenhos e de pinturas – mas não de esculturas. As questões econômicas eram graves no caminho dos escultores: tinham que arcar com espaços amplos, para trabalhar e guardar as obras, e mais, com despesas pesadas para passá-las ao bronze ou ao mármore. Assim, deixariam grande parte de seus projetos apenas no gesso, submetidos aos azares de mudanças, de espaço, de falta de compradores e encomendas, com perdas continuadas no passar dos anos. Herança empobrecida, parcial, que pede rápida recuperação.

Mesmo conscientes da precariedade dos dados até aqui levantados, acreditamos que se pode afirmar que a escultura de Adriana Janacópulos merece ser considerada em nossa História da Arte pelas qualidades estéticas que alcançou, de construção e de expressão, dentro de uma opção muito clara, com coerência rara entre os artistas brasileiros. Obra nítida, sintética e bem estruturada, sensibilidade contida, serena e harmoniosa, submetida ao *métier* tal como vinha sendo praticado há séculos. E esta escolha, é evidente, fechasse outros caminhos: não se encontrará nela uma imaginação transbordante, uma inquietação dramática, nem uma experimentadora de novas linguagens – antes, vê a arte como “perene”, se bem que permeável às indagações da época.<sup>47</sup>

Ligada às correntes mais tradicionais da inovação, Adriana Janacópulos integra o grupo dos primeiros escultores modernos brasileiros, atuantes no período entreguerras. Pois não se pode esquecer que nesta etapa – do aparecimento de Brecheret à afirmação de Bruno Giorgi – nossos inovadores não atingiram a radicalidade de algumas vanguardas européias que propunham uma verdadeira “nova arte da escultura”.<sup>48</sup> Há, entre eles, posturas de van-

(46) Idem. *Ibidem*. Os pequenos modelos em gesso (c. 30 cm.) para a realização dos relevos ainda existem (col. PW).

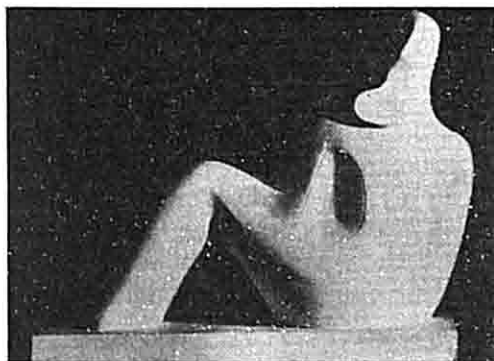
(47) Idem. *Ibidem*. “– Não existe arte superior e inferior como não há arte antiga e moderna (...). Existe Arte, quer dizer uma obra contendo um sentimento de humanidade. Deve, logicamente, refletir as pesquisas e as aspirações de uma época...”

(48) Termos de READ, Herbert. *Op. cit.*



*Composição abstrata*, início anos 50 c.  
Gesso.  
(foto: Arquivo AJ)

guarda, procuras inquietas, contudo, sem rompimento com o *métier* antigo, nem com o campo tradicional da escultura: sua produção do entreguerras continuou ligada à figuração, à escultura de massa e aos materiais tradicionais. Assim, não é de surpreender uma observação de Mário de Andrade, já dos anos 40, ao traçar um panorama da arte brasileira: “Os melhores escultores vivos que possuímos refletem as influências, aliás benéficas, de Maillol e Despiau”.<sup>49</sup>



*Mulher reclinada*, início anos 50 ?  
Gesso?  
(foto: Arquivo AJ)

(49) ANDRADE, Mário de. As artes plásticas no Brasil. *Revista da Academia Paulista de Letras*, São Paulo, 26, 12 jun. 1944. p. 29. A frase vem depois da análise de Brecheret e Celso Antônio e antes da citação dos nomes de Janacópulos e Figueira (os quatro únicos “escultores vivos” mencionados).

Contemporânea dos modernistas, mas ingressando no meio artístico brasileiro em 1932, Adriana Janacópulos não participou da fase “heróica” do movimento, época inquieta de assimilação de novas linguagens e de procura de uma arte nacional. Do ponto de vista da inovação, integrou-se bem ao grupo carioca que transformava o panorama cultural na era Vargas – grupo que lhe confia algumas encomendas de vulto, como vimos. Entretanto, do ponto de vista das preocupações que permeavam a arte brasileira do período, ela fica de certo modo à margem. Persistindo nos conceitos que guiaram sua produção francesa, não se empenharia numa procura “nacionalista”, seja querendo marcar os traços radicais dos brasileiros, seja modelando “temas-típicos”, como índios, sambas, animais nativos. Também a efervescência política, a discussão da arte engajada, as inquietações da guerra não transparecem em sua arte. O distanciamento destas questões provavelmente contribuiu para seu isolamento – e para o esquecimento prematuro, e continuado, de sua obra.

Recebido em 17 de janeiro de 1989.

#### ABSTRACT

*Educated in Europe, Adriana Janacópulos initiated her career as a sculptor in Paris, where she participated in various exhibits during the 20s; she was particularly dedicated to portraits. She returned to Brazil in 1932, taking up residence in Rio de Janeiro. Having received recognition from the innovative cariocas, she executed some important monuments. After the end of the Vargas Era, she concentrated on small sculptures, isolated herself from the artistic world, and was forgotten. Her work, which was modern but connected to figuration and the traditional practices of her métier, always harmonious and clear, followed a line of structural rigor and of formal and expressive synthesis. Her production that covered a period of thirty years deserves to be brought back into Art History in Brazil.*

**Key-words:** *Brazilian art – Brazilian sculpture – art history in Brazil – French influence*