# História da arte como história do *pathos*: a arte musiva de Giandomenico Facchina para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro

*History of art as history of pathos: the mosaic art of Giandomenico Facchina for the Municipal Theatre of Rio de Janeiro*

Reginaldo da Rocha Leite*
Marcos Vinícius Lage da Silva**

**Recebido em 14/10/2025**

**Aprovado em 31/10/2025**

*Reginaldo da Rocha Leite é docente de História e Teoria da Arte e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (mestrado e doutorado), ambos na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É cenógrafo, mestre e doutor em Artes Visuais pela EBA/UFRJ, com pós-doutorado em História da Arte pelo PPGHA/UERJ. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e do Grupo de pesquisas NUCLEAR (Núcleo de Livres Estudos em Arte e Cultura Contemporânea) vinculado ao Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Dedica-se ao estudo da história da arte como história dos afetos – do patético e do patológico –, tendo na produção oitocentista e do início do século XX seu ponto nevrálgico.Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/6592524248393031Contato: rochaleitereginaldo@yahoo.com

** Marcos Vinícius Lage da Silva é mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA/UERJ), na linha Arte e Recepção. Pós-Graduado em: Tecnologias da Informação Aplicadas à Educação (NCE-UFRJ), Mediação Pedagógica em Educação a Distância (PUC-Rio) e Design Instrucional Virtual (UNIFEI). Graduado em Educação Artística/Artes Visuais pelo Centro Universitário Metodista Bennett. Atua como Docente I (Educação Artística/Artes Visuais) na SEEDUC-RJ.É membro do Grupo de pesquisas NUCLEAR (Núcleo de Livres Estudos em Arte e Cultura Contemporânea) vinculado ao Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq.Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/0520956368766135 Contato: marvilage@gmail.com

Como citar:
Leite, R. da R., & Silva, M. V. L. da. (2025). História da arte como história do pathos: A arte musiva de Giandomenico Facchina para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. . *Imagem: Revista de História da Arte*, 7(2), 150-175. DOI: https://doi.org/10.34024/vwsxd883

## Resumo:

É possível pensar a história da arte como história do *pathos*? No âmbito da atual revisão da historiografia contemporânea da arte, este artigo propõe apresentar mosaicos parietais concebidos por Giandomenico Facchina(1826-1903), a partir de libretos de ópera e de textos teatrais, para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Apesar da ausência de outros estudos acadêmicos e de publicações sobre esse corpus artístico, tal conjunto iconográfico do mosaicista italiano é uma referência para a prossecução da arte musiva, pois Facchina é o idealizador do método indireto para a confecção de painéis em mosaico, processo inovador na época. Se a representação das emoções, por meio do repertório gestual das personagens, mostra-se como fio condutor das imagens de Facchina, este artigo insere as obras do mosaicista no campo dos estudos de Georges Didi-Huberman, ao pensar a história da arte como história do *pathos*. Diante desse cenário, uma questão toma vulto: quais os códigos visuais, ou tipos ideais de representação, Facchina lança mão ao representar as cenas dos seus mosaicos parietais? Longe de tentar esgotar o assunto, o artigo sinaliza a carência de pesquisas sobre a arte musiva produzida durante o século XIX e o início do XX, e apresenta como ponto nevrálgico a possibilidade de despertar o interesse para pesquisas ulteriores, tendo nas linguagens artísticas ainda pouco estudadas no Brasil seu ponto nodal.

## Palavras-chave:

Historiografia da arte

Facchina

Mosaico

*Pathos*

## Abstract:

Is it possible to consider the history of art as a history of pathos? Within the current review of contemporary art historiography, this article proposes to present the mosaics designed by Giandomenico Facchina (1826–1903), based on opera librettos and theatrical texts, for the Municipal Theatre of Rio de Janeiro. Despite the lack of other academic studies and publications on this artistic corpus, this iconographic set by the Italian mosaicist is a reference for the advancement of mosaic art, as Facchina is the creator of the indirect method for composing mosaic panels—an innovative process at the time. If the representation of emotions, through the gestural repertoire of the characters, is the guiding thread of Facchina's images, this article situates the mosaicist's works within the field of Georges Didi-Huberman's studies, considering the history of art as a history of pathos. Given this scenario, a question arises: what visual codes, or ideal types of representation, does Facchina use when depicting the scenes in his wall mosaics? Far from attempting to exhaust the subject, the article highlights the lack of research on mosaic art produced during the 19th and early 20th centuries and presents as a crucial point the possibility of sparking interest in further studies, taking as its focal point artistic languages that are still little explored in Brazil.

## Keywords:

Historiography of art

Facchina

Mosaic

Pathos

# História da arte como história do *pathos*: a arte musiva de Giandomenico Facchina para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro

A partir do embate com a produção visual do passado, a historiografia contemporânea da arte tem fomentado constantes revisões de conceitos e posicionamentos há décadas estabelecidos, contribuindo com diferentes perspectivas para o campo de uma recente história da arte, pautada não no panorama estilístico das obras, mas impulsionada por temáticas relevantes à atualidade. Um trabalho que integra esse *corpus* de perspectivas é o do francês Georges Didi-Huberman, que propõe pensar as imagens por meio dos aspectos emocionais concebidos pelos artistas. Em seu livro *La peinture incarnée* – publicado na França em 1985 e no Brasil em 2012, com a tradução intitulada *A pintura encarnada* –, Didi-Huberman sugere que a história da arte pode ser estudada e compreendida por meio de três vertentes: a da estética, a da semântica e a do *pathos* (exteriorização das emoções). Outras publicações adotam posturas semelhantes, como as de Michael Fried e Jean Starobinski. O primeiro ao acolher as vertentes da absorção, e o segundo pelas publicações que inserem a melancolia como protagonista do debate iconográfico.

Nosso olhar converge com essa corrente de pensamento ao dialogarmos com a produção visual do entresséculos[1] no Rio de Janeiro, e adotarmos, como casos de estudo, imagens relegadas pela antiga historiografia da arte brasileira. Neste artigo, a arte musiva de Giandomenico Facchina (1826-1903)[2], encomendada para compor o acervo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, será o ponto nodal para pensarmos uma história da arte como história do *pathos*, destacando os aspectos emocionais e o repertório gestual como sintomas do pano visual (Didi-Huberman, 2013, p. 18). É de suma importância salientar que adotamos, aqui, o conceito pano visual elaborado por Didi-Huberman, e entendido como superfície visual. Pano visual refere-se às composições artísticas visuais, independentemente da técnica

1 O conceito entresséculos é utilizado aqui para localizar as discussões entre o final do século XIX e o início do século XX.

2 Nascido em Sequals, Itália, Facchina transferiu-se para Trieste, onde conciliava o trabalho diurno, como aprendiz de restauração, com estudos noturnos na Escola de Desenho. Sua trajetória profissional iniciou-se precocemente na restauração de mosaicos antigos, atividade que o consagrou como mestre restaurador e mosaicista de obras monumentais em diversos países. O ápice de seu reconhecimento internacional ocorreu com a execução dos mosaicos da Ópera de Paris, por encomenda do arquiteto Charles Garnier (1825 – 1896) projetista do edifício (Dizionario biográfico dei Friulani).

empregada, do suporte utilizado ou da linguagem adotada. Portanto, podem ser compreendidos como pano visual, o mosaico, o desenho, o vitral, a pintura, a escultura, o relevo, a talha, a instalação, ou até mesmo, a performance. Ou seja, pano visual é a superfície bi ou tridimensional, que a partir do entendimento da nossa linha teórica, expressa afetividades.

## Os mosaicos de Facchina no Theatro Municipal do Rio de Janeiro: do método indireto à encenação dramatúrgica

Inaugurado em 14 de julho de 1909, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro – inspirado na Ópera de Paris –, teve sua edificação impulsionada durante a gestão do prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913), responsável por profundas transformações urbanísticas na, então, capital federal. Em seu subsolo, está localizado o salão do antigo Restaurante Assyrio, que concentra as estéticas assíria, babilônica e persa, combinação que dialoga com o ecletismo do edifício. Para a decoração dos vestíbulos, que ocupam as duas laterais do salão Assyrio, foram encomendados os dezesseis mosaicos ao ateliê de Facchina, a quem é atribuída a criação do método indireto, uma revolução na arte musiva do século XIX.

O método indireto, também conhecido como ”veneziano” ou “de rebatimento”, em sua essência, consiste em uma técnica de execução inversa: as tesselas[3] são dispostas e fixadas com cola hidrossolúvel sobre um suporte de papel reforçado, mantendo sua face visível voltada para baixo. Posteriormente, esse conjunto é transferido e aplicado com argamassa no local definitivo. O novo método reduziu drasticamente o custo e o tempo de execução dos projetos, conferindo-lhe prestígio e fama, e permitindo que o trabalho fosse executado no ateliê do artista e enviado, posteriormente, ao local de destino apenas para instalação, gerando significativa economia de tempo e custo na execução das obras.

A revisão da literatura revela divergências conceituais sobre o método indireto. Aqui, adotamos as definições propostas por Soler e Mucci:

> O método indirecto é um pouco como trabalhar às avessas. As tesselas são presas com a face para baixo sobre papel com cola, o qual é então colocado sobre uma camada de betume, sendo o papel retirado posteriormente quando o mosaico está pronto. Quando se está a

3 Tessera (tessela) é uma palavra romana que significa cubo. São necessárias inúmeras tesselas para fazer um mosaico, e elas existem em diferentes materiais, com diferentes características que constituem uma parte intrínseca do mosaico (Soler, 1999, p. 10).

> trabalhar num projecto indirecto de grandes dimensões, o desenho tem que ser dividido em várias secções. Quando todas as secções estiverem desenhadas, virar o papel ao contrário com cuidado e fazer uma marca que atravesse cada uma das junções – é simples de fazer e vai facilitar imensamente o futuro enquadramento – e numerar também as secções segundo uma ordem lógica. Isto pode ajudar a evitar o pesadelo de colocar as secções no lugar errado (Soler,1999, p. 31).
>
> Entende-se por método indireto aquêle em que a composição da decoração em mosaico é preparada sobre papel (papel telado ou tela), às avessas, isto é, colando as pastilhas, no papel, pela face que ficará exposta depois de colocado o trabalho na parede (Mucci, 1962, p.134).

As tesselas utilizadas nos mosaicos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro são as do tipo *smalti* rejuntadas, em diferentes tamanhos e tonalidades, conferindo as obras um brilho intenso. De fabricação manual, os esmaltes são confeccionados a partir de um tipo de massa vítrea colorida, submetida a altas temperaturas, como explicado abaixo.

> Chama-se "smalti" (vocábulo italiano que significa esmaltes) o tipo de pastilhas para mosaico, confeccionadas com massa vidrosa colorida. [...] coloca-se em um determinado número de recipientes a pasta vidrosa para ser fundida em forno apropriado; quando essa passa ao estado líquido, coloca-se em cada recipiente a respectiva tinta, procedendo-se gradativamente de acordo com as tonalidades da tinta, isto é, do tom mais claro para o mais escuro. (Ex.: devendo fazer uma gradação de azul em oito tonalidades, põe-se no primeiro recipiente a cor azul mais clara, no segundo o azul um pouco mais escuro, etc., até chegar ao azul escuríssimo no último recipiente). Quando a pasta vidrosa estiver perfeitamente cozida e homogêneamente colorida, é derramada sobre uma pedra de mármore bem lisa e, com outra pedra, comprime-se a pasta, dando-lhe a espessura de um centímetro. Posteriormente, com ferro quente, corta-se a placa de massa vidrosa em longas faixas, que depois são cortadas com abrasivos, ou com o martelinho, em forma de cubinhos para mosaico (Vasari, apud Alfredo Mucci, 1962, p. 169–170).

A Europa oitocentista contava com o ateliê Facchina instalado em duas

cidades, Paris e Veneza[4]. Devido ao sucesso do método indireto e do número crescente de encomendas francesas, o mosaicista se instalou em Paris, cidade que experimentava sucessivamente a modernidade nas artes. O ápice de seu reconhecimento internacional ocorreu com a execução dos mosaicos da Ópera de Paris, por encomenda do arquiteto Charles Garnier (1825-1896) projetista do edifício. Se para a Ópera Garnier seus mosaicos primavam pela elegância decorativa com motivos geométricos e elementos da natureza – flores, folhas e pequenos pássaros –, para compor o acervo musivo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro as escolhas compositivas foram diferentes.

Dos dezesseis mosaicos parietais (composições que possuem exclusivamente a parede como suporte) que estão expostos nos vestíbulos acoplados ao salão Assyrio, oito são inserções de emblemas[5], que evocam a música, a tragédia, a poesia e a comédia, enquanto os demais são inspirados em libretos de óperas e textos teatrais. Os oito mosaicos que abordam conceitos abstratos (música, tragédia, poesia e comédia) não apresentam personificações no conteúdo, apenas elementos simbólicos são utilizados pelo mosaicista. É importante informar que não são oito mosaicos diferentes, mas quatro, que são espelhados, ou seja, os dois que abordam a música são idênticos, assim como, os dos outros conceitos.

Além dos oito mosaicos parietais, que traduzem conceitos abstratos, outros oito trazem encenações criadas a partir do suporte literário, onde a palavra é a protagonista, sejam extraídas de libretos de óperas ou de páginas da dramaturgia teatral, são eles: *Cyrano de Bergerac, Electra, Fausto, Il Guarany, Le Bourgeois gentilhomme, Othello, Siegfried* e *Tosca*. Diante dos painéis, podemos dizer que o diálogo entre pano visual e palavra norteia o processo criativo de Facchina, processo bastante antigo e estudado pela história da arte – imagem e retórica.

O *ut pictura poesis,* originário da tradição clássica, estabelece um paralelo fundamental entre as artes visuais e literárias na história da arte. Esse princípio defendia que a pintura, assim como a poesia, deveria ser capaz de narrar histórias, persuadir, transmitir emoções e oferecer ensinamentos, elevando-se além da mera representação mimética. Leite (2024, p. 41-42) nos conta sobre a expressão derivada do latim e seu uso na história da arte:

4 Sobre a localização do ateliê Facchina em Veneza e Paris, ver (Grossutti, 2025, p. 7) e (Tolomei, 2019-2020, p. 86).

5 Emblema - atributo, símbolo, figura que serve para caracterizar certas personagens, fatos ou situações (Marcondes, 1998, p. 99).

A expressão *ut pictura poesis* é extraída de um tratado de estética do poeta romano Horácio (65 a.C.-8 a.C.) e discutida por teóricos e historiadores da arte ao longo dos séculos, assim como, assimilada e interpretada por artistas em suas obras de cunho narrativo. O significado da expressão possui grau comparativo entre as duas linguagens artísticas - poesia e pintura. Para o pensador, a poesia apresenta caráter narrativo que se aproxima da retórica visual da pintura. No entanto, na Itália dos séculos XV e XVI, a expressão *ut pictura poesis* recebe leitura distinta da original, atribuindo à retórica pictórica um discurso que a aproximaria da poesia.

A relação entre imagem e narrativa, sintetizada na máxima horaciana *ut pictura poesis*, tem sido eixo central na reflexão sobre as artes visuais há muito tempo. Essa analogia, ao estabelecer um paralelo entre pintura e poesia, realizou uma dupla transformação: não só conferiu à arte pictórica o mesmo prestígio das artes liberais, como também redefiniu sua essência como forma de conhecimento, ou seja, uma linguagem visual que, tal como a poesia, podia tecer narrativas, expressar emoções e traduzir conceitos abstratos em imagens.

Se para Horácio, a poesia se aproximava da pintura, posteriormente, essa relação recebeu apreciação inversa. Ao longo dos séculos, a elocução sofreu interpretações que alteraram seu significado original. Com o advento das Academias europeias, *ut pictura poesis* passou a significar a relação entre a narrativa da pintura e sua confluência à poesia. No contexto brasileiro do século XIX, como aponta Pereira (2006), a pintura acadêmica operou sob essa premissa, utilizando tipologias clássicas para construir narrativas que dialogavam com o passado e o presente.

Neste artigo, propomos transpor essa discussão para os mosaicos de Facchina, analisando como suas composições transcendem a mera decoração das paredes do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, para se tornarem narrativas visuais que conectam temporalidades e evocam reflexões afetivas e de memória. Também é necessário citar que não trabalhamos, aqui, com os oito mosaicos dramatúrgicos de Facchina. O fio condutor deste texto é o processo narrativo utilizado pelo mosaicista, que em nossa ótica, elege o *pathos* associado ao repertório gestual como eixo para atender não só as necessidades formalistas das obras, mas, sobretudo, para dar conta da função dos trabalhos, que foram pensados para um espaço específico, um teatro. Portanto, as composições de Facchina surgirão ao longo do texto como casos das análises, evocadas no fluxo do nosso pensamento

crítico.

A concepção de que a arte deve narrar histórias remonta à Antiguidade, mas foi no século XIX que ela atingiu seu ápice teórico e prático. Como Pereira (2006, p. 530) destaca, os artistas desse período não estavam preocupados apenas com questões estilísticas, mas sobretudo, com escolhas tipológicas — ou seja, com a seleção de modelos consagrados pela tradição para representar temas específicos. Essa prática, herdada das Academias europeias, baseava-se na compreensão de que ao utilizar tipos ideais de representação, consolidados pela tradição artística, determinadas problemáticas do tema nas obras seriam resolvidas pelo pintor, uma espécie de utilização de códigos visuais que se repetiram ao longo dos séculos e atribuíram sentido às cenas pintadas. Exemplo disso é a escolha de determinado repertório gestual para caracterizar um estado de espírito, como a melancolia, personificada por meio da cabeça levemente inclinada e sustentada pelo antebraço, um código visual, ou melhor, um tipo ideal de representação que foi consolidado na tradição, a partir das inúmeras repetições adotadas pelos artistas em suas obras.

Essa abordagem tipológica é fundamental para entendermos os mosaicos de Facchina. Assim como os pintores acadêmicos selecionavam modelos clássicos para compor cenas, Facchina recorreu a repertórios visuais, consagrados pela tradição artística, para tecer suas narrativas, como veremos adiante, e entenderemos que seus mosaicos não são meras reproduções de padrões decorativos; são imagens em diálogo, que atualizam tradições visuais para um contexto moderno.

Diante desse contexto, o caráter narrativo é esmiuçado por Facchina também na relação forma e função do pano visual. Consideramos como a linguagem bidimensional dos painéis sintetiza forma e função numa simbiose narrativa peculiar: as composições musivas materializam discursos visuais que reinterpretam peças teatrais e óperas, num conjunto de técnicas musivas modernas, contexto formal em convergência com as inovações da pintura, sobretudo francesa, e uma retórica visual alicerçada no repertório gestual. Quando falamos da relação entre os mosaicos de Facchina e a pintura francesa, pinçamos dois pontos fundamentais, um no campo da técnica e outro no formal. Primeiro, a concepção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro está diretamente associada ao desejo de que a cidade ganhasse ares de modernidade, como os da capital francesa. Portanto, o edifício enquanto símbolo dessa modernidade recebe obras com técnicas inovadoras para o período, como as telas em *marouflage*[6] de Eliseu Visconti (1866-1944) e

6 Marouflage é uma técnica de pintura criada na França, e bastante difundida nas últimas décadas do século XIX. Consiste no processo da pintura em óleo s/tela, que depois de concluída, é fixada diretamente sobre a superfície

Rodolfo Amoedo (1857-1941). Em convergência a esse teor de modernidade, os mosaicos de Facchina sob a técnica do método indireto, possuem a proposta de realização mais avançada que a Europa conhecia. Segundo, alguns mosaicos de Facchina apresentam arcabouço formal, sobretudo no fundo das composições, que os remetem aos trabalhos de cunho pictórico dos impressionistas – devido à dissolução dos detalhes e à valorização dos campos de cor.

Em síntese, com a disposição de tesselas, cada painel de Facchina configura o recorte de um espetáculo – uma cena específica –, onde personagens, gestos, expressões, experimentações formais e elementos da retórica visual, não apenas compõem o espaço arquitetônico, mas o caracterizam como um espaço de encenações, um espaço dedicado a montagens do drama e da comédia, onde por meio da linguagem visual, o *pathos* é o eixo que norteia as criações, como vemos em *Cyrano de Bergerac* (Figura 1).

O espetáculo teatral foi escrito por Edmond Rostand (1868-1918) exclusivamente em versos, seguindo a tradição romântica do século XIX, e conta a história de um soldado, que além de ser um exímio espadachim, e dotado de nobres sentimentos, possuía uma língua afiada e um nariz protuberante. O texto foi escrito e interpretado em 1897 e, à época, já não era comum escrever em versos, pois os dramaturgos franceses, das duas últimas décadas dos oitocentos adotaram, quase em sua totalidade, as problemáticas e a estrutura das escritas simbolista e decadentista.



Figura 1: Giandomenico Facchina. Cyrano de Bergerac, s.d. Mosaico, 185 x 189 cm. Vestíbulo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: acervo da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

do plafond, cúpula ou parede, sem o auxílio de estrutura ou moldura.

Muitas versões de *Cyrano de Bergerac* foram realizadas através dos tempos, incluindo peças de teatro, óperas, balés, musicais e filmes. O texto original foi traduzido e adaptado inúmeras vezes e em diversos idiomas. Em nosso caso, constatamos que a cena retratada foi inspirada no texto original de Edmond Rostand, do qual a montagem estreou no *Théatre de la Porte Saint-Martin,* de Paris em 27 de dezembro de 1897, com o ator francês Benoîte Constant Coquelin (1841-1909) interpretando *Cyrano de Bergerac*.

Chegamos a essa conclusão, após verificarmos o conteúdo do texto original de Edmond Rostand, escrito em língua francesa, em cinco atos. Observamos que o terceiro ato *Le baiser de Roxane* - O beijo de Roxane -, possui quatorze cenas, e que o texto da cena sete *Roxane, Christian e Cyrano*, *d'abord cachê sousle balcon* -, *Roxane, Christian e Cyrano* -, inicialmente escondido debaixo da sacada, está de acordo com o da cena adaptada para o mosaico de Facchina, fato que nos leva a relacioná-los.

A peça *Cyrano de Bergerac* é baseada na biografia do escritor satirista francês *Savinien Cyrano de Bergerac* (1619-1655), considerado um mestre da prosa barroca. A cena materializada no mosaico apresenta a seguinte inscrição: *CYRANO DE BERGERAC, E. ROSTAND, ACTO III, SCENA VII*; junto ao registro *FACCHINA* em letras pretas sobre fundo vermelho, e não consta local nem data de execução da obra.

No mosaico, a composição valoriza uma linha diagonal que atravessa todo o pano visual, tendo origem em Roxane e culminando no panejamento da capa de Cyrano. Por meio dessa estratégia, Facchina une os protagonistas da encenação, que contracenam pelo olhar.

Os três personagens em cena - Roxane, Christian e Cyrano -, foram dispostos, sequencialmente, numa estrutura triangular no centro da composição, estando a personagem feminina no vértice desse triângulo - posição de destaque -, e os personagens masculinos em cada ponta da base. Esse tipo de construção facilita a visão do público, que fica concentrada num bloco inicial, ou seja, primeiro o espectador se torna refém da ação dos personagens, para depois discorrer sobre outras áreas da composição. A figura feminina, disposta num ponto superior, também é inserida como eixo do triângulo amoroso, para escolher entre os dois pretendentes com quem seguirá o romance.

A cena possui dois campos planares: o primeiro, mais próximo do espectador e ocupado pelos personagens, é caracterizado pelo traço e os detalhes

bem definidos; em contraposição ao segundo, que fecha a composição em seu fundo, recebendo tratamento difuso, diluído, em pouca nitidez, com predomínio da cor e das manchas, apenas para assegurar o tom de profundidade do trabalho. Esse recurso visual valoriza o plano dos personagens e os projeta ao encontro do público, além de consolidar o protagonismo da figura humana, ponto focal do mosaico.

É possível distinguir que os personagens em primeiro plano apresentam linhas de contorno em tom avermelhado, assim como, a sacada, seus arcos e colunas, e o chapéu sobre o banco. As linhas de contorno têm por finalidade realçar ou colocar em evidência o que se deseja, em antagonismo ao que é tratado com pouca nitidez, no caso, o fundo – uma estratégia para valorizar os atores e a cena teatral.

Cyrano, num gestual de declamação recita versos à Roxane, apresenta-se com seu traje de mosqueteiro, portando espada na cintura, denotando ser um espadachim, com capa, botas longas com esporas, calças bufantes e o gibão. Seu repertório gestual com um dos braços abertos também cria uma diagonal, estando o outro braço articulado com a mão sobre o peito.

Fica evidente que a personagem Roxane olha atentamente para baixo. É noite, e percebemos luz na janela ao fundo, e também que a personagem tem dificuldades em enxergar o que se passa embaixo da sacada. Direcionamos o olhar para o que acontece na parte de baixo do pavimento, e percebemos que Christian está escondido ali, completamente fora do alcance do olhar de Roxane. Porém, tudo não passa de uma farsa montada por Christian, que devido a timidez, pede a Cyrano que declame versos apaixonados se passando por ele. Roxane tem dificuldades de identificar o autor da declamação, pela pouca luminosidade do ambiente, o que facilita o sucesso do plano.

Christian, escondido, gesticula apreensivo, temendo que a farsa seja descoberta. Sua expressão remete ao nervosismo, pois receia perder a amada. Já Cyrano, dotado de seu amor secreto pela prima Roxane, sem coragem de se declarar por ter um nariz protuberante, é hábil com as palavras e se passa por Christian.

A partir do mosaico abordado, observamos que Facchina trata o repertório gestual dos personagens com grande interesse, pois as expressões, facial e corporal, são ferramentas essenciais à representação e adotadas em larga escala pelos artistas da tradição, "Tratando da mesma questão que os pregadores, e nos mesmos lugares,

os pintores deixaram penetrar em suas pinturas a expressão física do sentimento segundo o estilo usado pelos pregadores" (Baxandall, 1991, p. 68).

Podemos, então, verificar que a relação entre forma e função na obra de Facchina revela-se como um diálogo complexo, entre exigências práticas e aspirações estéticas. Nos mosaicos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a forma - entendida como a materialização concreta das escolhas artísticas –, manifesta-se através do domínio técnico no corte e assentamento das tesselas, criando composições que simulam volumes e texturas numa superfície essencialmente plana. Para o mosaicista, cada fragmento de vidro não serve apenas como unidade cromática, mas como elemento de uma gramática visual mais ampla, capaz de traduzir tanto os drapeados dos tecidos quanto os efeitos de luz e sombra típicos da pintura acadêmica.

Entendemos, também, que o equilíbrio entre forma e função nos trabalhos de Facchina evidencia uma compreensão profunda das especificidades da arte musiva aplicada à arquitetura. Seus mosaicos são concebidos para dialogar com o espectador em diferentes escalas de percepção: à distância, como elementos integrados à grandiosidade arquitetônica, a parte do todo; de perto, como obras autônomas que recompensam o olhar atento com seus detalhes minuciosos. Esta dupla natureza - monumental e íntima –, responde simultaneamente às exigências de um espaço público e à vocação contemplativa da obra de arte, monstrando como Facchina conseguia harmonizar as demandas do projeto arquitetônico com suas próprias ambições artísticas.

O mosaico que aborda a cena final de *Siegfried* – baseado na ópera escrita por Richard Wagner (1813-1883) em 1876, terceira obra da tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (O Anel do Nibelungo) –, traduz um momento culminante da narrativa wagneriana, imortalizando o herói épico após despertar a valquíria Brünnhilde de seu sono mágico. O pano visual apresenta a seguinte inscrição: *SIEGFRIED, WAGNER, ACTO III, SCENA III*; e *FACCHINA*. Não constam local nem data de execução da obra (Figura 2).

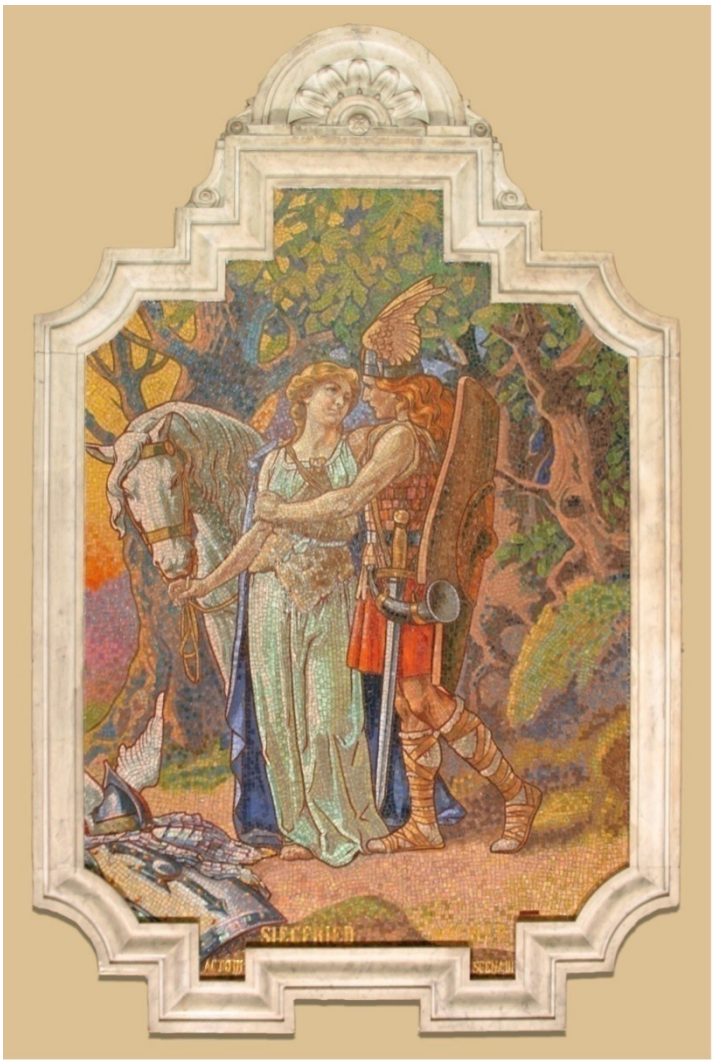


Figura 2: Giandomenico Facchina. *Siegfried*, s.d. Mosaico, 184 x 131 cm.
Vestíbulo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Fonte: acervo da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro

A representação musiva da ópera de Wagner captura um momento singular da narrativa wagneriana: o encontro entre Siegfried e Brünnhilde após seu despertar, quando a valquíria, já consciente de sua nova condição mortal, aceita unir-se ao herói. Diferente das tradicionais representações do instante imediato do despertar, o mosaico focaliza a cena subsequente, em que ambos os personagens, agora em pé e em posição de igualdade, compartilham o espaço compositivo com o cavalo branco de Brünnhilde.

A composição organiza-se de forma harmoniosa, com Brünnhilde e Siegfried dispostos lateralmente ao cavalo, criando uma estrutura em bloco único, que equilibra as figuras no mosaico. A valquíria, trajando vestes que mesclam elementos guerreiros e femininos, segura com firmeza as rédeas do animal, enquanto Siegfried, em postura atenta, volta-se para ela tocando-lhe o braço. A

ausência do rochedo e do círculo de fogo, elementos centrais na cena original, sugere que o artista optou por destacar não o momento mágico do despertar, mas a conexão humana que se estabelece entre os personagens logo após.

O cavalo branco, executado em tesselas claras e brilhantes, surge como eixo simbólico da composição. Ele, um ser da mitologia nórdica, evoca a natureza divina de Brünnhilde, agora transformada pelo amor mortal, enquanto sua presença física atua como elo entre os dois mundos que os personagens representam: o sobrenatural, do qual Brünnhilde provém, e o terreno, que Siegfried encarna.

Os semblantes dos personagens expressam uma serena resolução. Brünnhilde, em particular, não mostra os traços de angústia descritos no libreto ao perceber sua queda do status divino, mas uma aceitação tranquila. Siegfried, por sua vez, é representado não como o herói impulsivo do ato anterior, mas como figura contida, sugerindo sua transformação emocional através do encontro com a valquíria.

Tecnicamente, o mosaico mostra o domínio de Facchina na tradução de formas orgânicas e tecidos para a linguagem musiva. As vestes de Brünnhilde combinam padrões geométricos rígidos, nas áreas de armadura, com fluxos mais livres nas partes têxteis, criando um contraste entre sua herança guerreira e sua nova identidade. O cavalo, por outro lado, é executado com tesselas que variam do branco puro a tons pérola, produzindo efeitos de volume e luminosidade que o destacam na composição.

Siegfried surge como uma figura de vigor juvenil. Seu rosto, executado em tons rosados e beges que se aproximam visualmente da textura da pele humana, apresenta feições marcantes - um perfil clássico de nariz retilíneo e queixo forte, iluminado por olhos que fixam Brünnhilde com intensidade. Os cabelos dourados, esculpidos em mechas espessas através de tesselas alongadas, caem em cachos desordenados sobre seus deltóides, reforçando sua natureza indomada e próxima ao mundo natural.

O herói veste uma túnica curta em tons terrosos de ocre e ferrugem, adornada com discretos padrões geométricos que sugerem bordados rústicos, adequados a sua criação na floresta. Sobre as dorsais, um grande escudo de guerreiro em tons terrosos com bordas claras, arranjo calculado dos fragmentos de vidro e esmalte, e sobre a cabeça, um elmo alado.

A espada *Notung*[7] está claramente visível, pendurada em seu flanco esquerdo num talabarte decorado com padrões geométricos, juntamente com um chifre. Na ópera de Wagner, o herói possui um chifre de caça usado para se comunicar e sinalizar sua presença. Esse objeto é um elemento simbólico recorrente na narrativa, representando a conexão de Siegfried com a natureza e seu espírito aventureiro. A presença dele no mosaico reforça a fidelidade da obra à história e ao simbolismo da ópera.

O elmo alado e o escudo deixados sobre o solo, à esquerda da composição, são atributos de Brünnhilde, cuidadosamente dispostos pelo artista para representar visualmente sua transformação radical, de divindade nórdica à configuração humana. O elmo alado, em particular, com suas asas ainda visíveis, mas já despojadas de função, torna-se um símbolo da renúncia da valquíria ao seu *status* divino. A maneira como repousa sobre as pedras sugere um abandono deliberado e irreversível, como se aquelas asas que antes a levavam pelos céus agora se tornassem peso inútil em sua nova existência terrena.

O escudo, colocado abaixo do elmo, mas em posição ligeiramente inclinada, completa essa narrativa visual de despojamento. Enquanto na tradição nórdica original o escudo era considerado parte inseparável da identidade guerreira, aqui ele jaz como objeto supérfluo. A composição desses elementos na margem esquerda do mosaico não é aleatória - eles funcionam como uma espécie de portal entre dois mundos, marcando o limiar que Brünnhilde acaba de atravessar.

Essa representação encontra eco direto no libreto wagneriano, quando Brünnhilde, ao despertar, declara ter perdido não apenas seus poderes, mas toda a sua antiga identidade. Facchina captura esse momento de transição existencial. O contraste entre o equipamento abandonado e a figura de *Siegfried* - que mantém sua espada, chifre e elmo - acentua a diferença fundamental entre eles: ele como herói em ascensão, ela como divindade em declínio. A disposição dos objetos, cuidadosamente calculada, guia o olhar do espectador nessa jornada simbólica, transformando armaduras em metáforas visuais da condição humana.

Após o episódio encenado no mosaico, a narrativa desdobra-se em uma das cenas mais complexas da montagem. Brünnhilde desperta cantando *Heildir, Sonne!* - Salve, ó sol! -, celebrando sua volta ao mundo dos vivos, mas rapidamente percebe que perdeu sua condição divina. O diálogo que se segue é um dueto

7 *Notung* é o nome da espada do herói Siegfried. Ela tem significado simbólico na tragédia que marca o desfecho da ópera, a morte em sacrifício do herói trágico. Conferir em: Larrington, 2017, p. 137.

de transformação mútua: Brünnhilde, outrora uma virgem guerreira, descobre o amor humano através de Siegfried, enquanto este, até então puro em sua ignorância, é iniciado na sabedoria emocional. A entrega do anel de ouro do Reno - objeto central da maldição que permeia a tetralogia -, por Brünnhilde a Siegfried sela simbolicamente sua aliança, mas também precipita o desastre final. A cena culmina com um hino ao amor *Leuchtende Liebe*, cuja efusividade contrasta com o destino trágico que aguarda os amantes — Siegfried será traído e assassinado, e Brünnhilde imolar-se-á em sua pira funerária para redimir o mundo.

Após o contato com ambos os mosaicos descritos, numa espécie de paralelo entre eles, vemos que *Cyrano de Bergerac* – baseado na comédia teatral –, e *Siegfried* – oriundo da ópera trágica –, apresentam configurações formais e tensões compositivas antagônicas. Enquanto a expressão corporal de Cyrano é vultosa com o braço em amplitude, a dos protagonistas trágicos (Siegfried e Brünnhilde) é comedida. Enquanto no primeiro mosaico, a organização das personagens está compreendida num triângulo que valoriza o campo esquerdo da composição, o segundo apresenta as personagens encapsuladas no centro do painel, um bloco próximo ao espectador. Partindo dessas ideias de disposição das personagens, um problema salta aos olhos, são os temas que determinam as tensões compositivas nos mosaicos de Facchina?

## *Pathos* trágico e absorção em mosaicos

Diante do painel *Electra* – inspirado na tragédia grega de Sófocles –, nos colocamos diante da expressão forte da protagonista, que encara o espectador com olhos arregalados e fixos (Figura 3). Se nos outros mosaicos as personagens interagem entre si na cena, Electra busca refúgio e cumplicidade na presença do público, como se rompesse a quarta parede de um palco italiano, e o diálogo com a plateia integrasse o ato.



Figura 3: Giandomenico Facchina. *Electra*, s.d. Mosaico, 184 x 131 cm.
Vestíbulo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Fonte: acervo da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Neste mosaico, Facchina utiliza a imagem de Electra como eixo central da composição, verticalizando-a, e dispõe o drapeado do tecido de forma dramática a serpentear o corpo da protagonista. Além da expressão do olhar, o mosaicista ainda concentra a dramaticidade do painel nas mãos da personagem, que finca seus dedos na parede (Figura 4).



Figura 4: Giandomenico Facchina. *Electra* (detalhe), s.d. Mosaico. Vestíbulo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.
Fonte: acervo da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro

A tragédia, escrita por Sófocles por volta de 413 a.C., é um misto de traição, luto, exílio, vingança e justiça, tendo a retórica emocional de Electra o ponto nodal do enredo. Contudo, no mosaico, não é só a protagonista que apreende nossa atenção, mas a relação entre os extremos. É possível perceber que Facchina expõe ao espectador uma cena de contrapontos (Figura 3). Electra é representada por meio do *pathos* trágico em contraposição à figura feminina que se encontra sentada, no campo esquerdo da composição, numa pose que nos remete ao tipo ideal de representação da melancolia (Figura 5). Enquanto Electra externa suas emoções ao espectador, a outra personagem se volta à reflexão, à introspecção.




Figura 5: Albrecht Dürer. Melancolia I, 1514. Gravura, 24,0 x 18,8 cm. British Museum, Londres.
Fonte: British Museum (www.britishmuseum.org)

Para traçarmos um paralelo entre as duas personagens será necessário compreender alguns pontos sobre emoção e afetividade na visualidade. Para isso, recorremos ao pensamento de Didi-Huberman, que explica como a emoção é manifestada,

> A palavra *emoção* nos fala, etimologicamente, de um *movimento fora de si.* Quando estamos emocionados, ficamos 'fora de nós mesmos' – fora de nosso ser habitual – e também podemos deslocar, e até mesmo estilhaçar, os objetos e os próprios limites em que nos situamos no mundo. (...) À *paixão* emotiva, que é afobação, desorientação sofrida, responde, dialeticamente, a *ação* de uma desorientação da ordem objetiva, através dos gestos de insurreição do sujeito emocionado. É como se a emoção fosse uma epidemia, passando da transformação do corpo diante das coisas à transformação das coisas através do corpo (Didi-Huberman, 2016, p. 44-45).

Didi-Huberman explica, ainda, que a exteriorização dos sentimentos e estados do espírito é o resultado de uma cadeia impulsionada por três fatores: afeto, emoção e *pathos* (Didi-Huberman, 2016, p. 19). Segundo ele, quando somos afetados, positivamente ou negativamente, por alguma ação externa, esse afeto, uma provocação, libera uma reação interna, um movimento de dentro para fora, que entendemos por emoção (moção = movimento), que ao ser externado se torna visível, e este é o que conhecemos por *pathos*. Portanto, *pathos* é a exteriorização, a forma aparente dos sentimentos e estados do espírito. É por meio do *pathos* que conseguimos visualizar diferentes manifestações do sofrer ou da alegria das personagens, tendo no repertório gestual seu complemento expressivo. Além de Didi-Huberman, Michael Baxandall (1991, p. 65) também aborda o *pathos*, mas foca na relevância do repertório gestual para a identificação das emoções, "Podemos encontrar algumas indicações no gesto, expressão física mais convencional do sentimento e, de uma certa forma, extremamente útil para decifrar as pinturas". E é por meio do gesto que a personagem sentada na lateral esquerda do mosaico salta aos olhos, tendo a cabeça levemente inclinada e amparada pelo antebraço, um código visual do teor melancólico da personagem.

"O melancólico perde o sentimento de correlação entre seu tempo interior e o movimento das coisas exteriores" (Starobinski, 2018, p. 59). Segundo Jean Starobinski – em seu *L'Encre de la mélancolie*, publicado em 2012 na capital francesa e lançado no Brasil em 2018 como *A tinta da melancolia* –, o silêncio do profundo abatimento, compreendido como melancolia, determina o afastamento do indivíduo com o seu tempo presente, indicando seu desapreço pelo mundo externo. Uma espécie de fechar-se no sofrer reflexivo. Esse sofrer internalizado e definido como processo de absorção, era comumente estudado por artistas e observado por críticos de arte durante o século XVIII, como Denis Diderot (1713-1784) em Paris[8].

A absorção refere-se à representação de personagens imersos em seus próprios pensamentos ou emoções, alheios ao ambiente circundante (Fried, 1980). Podemos dizer que a absorção não é apenas um tema de representação, mas uma estratégia artística essencial para criar a ilusão de autonomia do mundo representado, uma espécie de representação dentro da representação. Fried enfatiza que a persuasão desse processo depende da capacidade que a personagem tem de mostrar "(...) o alheamento ou inconsciência da figura ou figuras em

8 Para ver detalhes das críticas realizadas por Diderot, sobre pinturas francesas, e a representação da absorção, conferir: Fried, 1980)

relação a tudo que não sejam os objetos específicos de sua absorção" (Fried, 1980, p. 31). Contudo, a absorção não é caracterizada apenas com a personificação da melancolia, como veremos no mosaico *Il Guarany* (Figura 6).

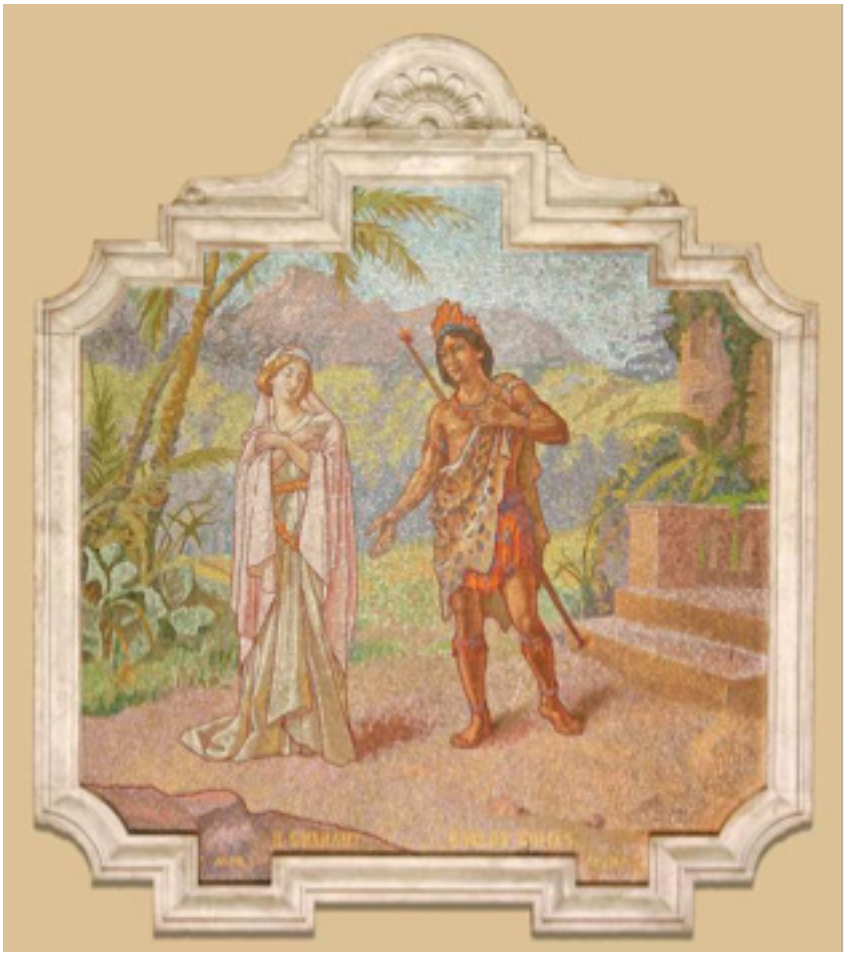


Figura 6: Giandomenico Facchina. Il Guarany, s.d. Mosaico, 185 x 189 cm. Vestíbulo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.
Fonte: acervo da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Ópera composta por Antônio Carlos Gomes (1836-1896), com libreto de Antonio Scalvini (1835-1881) baseado no romance homônimo de José de Alencar (1829-1877), teve sua primeira montagem em 1870, na Itália. Espetáculo que trata da invasão dos colonizadores portugueses ao Brasil e o romance entre Cecília (Ceci) e Pery.

Se no mosaico *Electra* o contraste dos estados de espírito fica evidente (*pathos* trágico e o abatimento reflexivo), na imagem acima a distinção entre os protagonistas também é clara. Pery, o indígena brasileiro, apresenta o corpo seminu e expressão dirigida à Ceci, moça branca e de origem cristã que guarda seu corpo, não só sob panejamentos, mas com o cruzamento dos antebraços ao pousar as mãos sobre o peito, gesto semelhante ao encontrado na representação

da Anunciação (Figura 7).



Figura 7: Pierre-Auguste Pichon. Anunciação, 1859. Óleo s/tela, 220 x 176 cm. Basílica de Notre-Dame, Clery-Saint-André, França.

Fonte: www.clery-saint-andre.com>basilique-notre-dame

Se Ceci marca a pureza virginal seguindo um referencial mariano, Pery se mostra no extremo oposto, é o profano, o guerreiro que libertou Ceci de um ataque dos Aimorés, um filho da natureza selvagem e, sobretudo, um forte. Enquanto Ceci traz a sofisticação na indumentária e nos adereços ao molde europeu, Pery é adornado com penas de aves e pele de onça. O cromatismo das personagens também se diferencia, ele tem a pele com a cor da terra e do seu povo nativo, assim como, as penas num vermelho alaranjado. Ela traz a suavidade do branco perolado e rosa em suas vestes, acompanhando a alvura do rosto e dos membros superiores. São elementos que apontam para os contrastes social, cultural, econômico e religioso dos protagonistas.

Enquanto o olhar de Ceci se recolhe para baixo, numa contemplação interior, Pery a observa e gesticula. Acompanhando o pensamento de Michael Fried, Ceci

encontra-se em absorção, num comportamento introspectivo, num universo isolado e independente do restante da composição. Uma representação dentro de outra representação. Podemos dizer que ao incorporar tipologias da tradição, como a da melancolia, inserindo nos mosaicos citados o estado de absorção – bastante empregado em pinturas do século XVIII –, Facchina alia presente e passado em suas criações.

Diante dos pontos colocados, fica evidente que Facchina não só cria uma técnica inovadora na elaboração e execução dos painéis em mosaico, como também dialoga com o espaço teatral por meio das abordagens emocionais e do gesto. Seus mosaicos, antes de objetos estéticos, são encenações, ou seja, objetos cênicos, que dão conta de narrativas, tensões e contrastes por meio do repertório gestual. Podemos ir além, seus trabalhos são pantomimas bidimensionais – cenas teatrais onde a palavra falada é anulada, e exclusivamente gestos e expressões faciais são utilizados como recurso da narrativa. Assim, entendemos que Facchina narra histórias visuais por meio de tesselas pigmentadas, e dialoga com o ideal de modernidade do Theatro Municipal, sem abandonar os tipos ideais de representação consolidados pela tradição.

## Considerações finais

O estudo da arte musiva, produzida durante o século XIX, habita uma espessa área de sombras à margem dos interesses acadêmicos dos pesquisadores. Ao observarmos a historiografia da arte no Brasil sobre o século XIX e primeiros anos do XX, sobretudo, em pesquisas e publicações de Programas de Pós-Graduação do país, verificamos que o interesse dos pesquisadores ainda se concentra em linguagens artístico-visuais como arquitetura, desenho, escultura e pintura. Também reconhecemos que as poucas abordagens existentes, em solo nacional, atribuem *status* de coadjuvante à arte cartazista, à daguerreotipia, à gravura, ao mobiliário e ao vitral. No caso do mosaico, nem isso. Ao consultarmos os bancos de teses e dissertações acadêmicas, assim como, os artigos publicados em periódicos especializados, não conseguimos localizar estudo sobre os mosaicos de Facchina para o Theatro Municipal, fato que constata a relevância de incentivar trabalhos sobre a arte musiva produzida no século XIX.

Se as pinturas de Eliseu Visconti e Rodolfo Amoedo contribuíram para o ideal de modernidade que motivou a edificação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ao importarem de Paris a *marouflage* como técnica de pintura, que até

então era a mais avançada na cidade francesa, os mosaicos de Facchina dialogam com essa modernidade por meio do método indireto, processo inovador para a época. Assim como o repertório gestual, as resoluções formais adotadas por Facchina mostram-se fundamentais para a relação de forma e função do pano visual. Seus mosaicos para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro mostram como a materialidade, específica do mosaico, pode transcender as limitações convencionais da superfície plana. Facchina, ao manipular as tesselas vítreas com precisão, cria efeitos de volume e movimento que desafiam a percepção da bidimensionalidade. Esse apuro técnico permitia-lhe simular drapeados, panejamentos, transparências, diálogo entre luz e sombra, nuances cromáticas, texturas e manifestações do *pathos*. Possibilitava, também, dar peso ou leveza ao objeto inserido na cena, definir detalhes por contorno linear daquilo que merece destaque ou a proximidade do espectador, diluir os elementos e torná-los impressões esmaecidas pela ideia de profundidade, afastando-os do público.

Todavia, duas perguntas foram colocadas ao longo do artigo, vale trazê-las novamente. São os temas que determinam as tensões compositivas nos mosaicos de Facchina? Ao abordarmos o campo da retórica visual, vemos que a função narrativa dos mosaicos de Facchina assume um papel didático e simbólico no contexto do Theatro Municipal. Ao mesmo tempo, a escolha de temas baseados em libretos de ópera e textos teatrais estabelece um diálogo direto com a programação artística do edifício, reforçando a coerência entre a decoração permanente e as atividades efêmeras que ali se realizam. Diante desse cenário, entendemos que a escolha das tensões compositivas para cada tema operístico ou teatral se dá a partir da relação entre texto e pathos. Para cenas de comédias, gestos mais amplos e movimentações no plano representado. Para episódios dramáticos, há a retração da movimentação em cena, o encapsulamento das personagens próximo ao espectador, para que a emoção seja transmitida como em cumplicidade.

A segunda questão é o problema que motivou o artigo, quais os códigos visuais, ou tipos ideais de representação, Facchina lança mão ao representar as cenas dos seus mosaicos parietais? Importante salientar que neste artigo não analisamos todo o *corpus* artístico do mosaicista no Theatro Municipal, no campo das emoções trouxemos dois mosaicos como casos de estudo: *Electra* e *Il Guarany*. Ambos nos mostram que Facchina recorre aos códigos visuais consolidados pela tradição para personificar a melancolia, em *Electra,* e a pose extraída das representações da Anunciação, para dar conta do processo de absorção de Ceci em *Il Guarany*.

Contudo, uma problemática bastante horizontal é desenhada no título deste trabalho – é possível uma história da arte como história do *pathos*? Estamos tentados a concordar com o pensamento de Didi-Huberman, ao nos apresentar outro viés de estudo das imagens. Pensar os panos visuais dialogando com os gestos, expressões e com a fisiologia das paixões traz ao plano da discussão o tripé da comunicação em artes: artista, obra, público. Nesse tripé, entendemos o limite das obras como algo invisível, e as emoções das personagens como elementos que transbordam a superfície do trabalho, afetando diretamente o espectador. Esse processo é denominado por Didi-Huberman de imagem em abertura.

Finalmente, acreditamos que a contribuição deste artigo para a comunidade acadêmica, mesmo sendo uma abordagem bastante sintetizada, reside na possibilidade de despertar o interesse para pesquisas ulteriores, que busquem responder problemáticas sobre obras ainda pouco estudadas no Brasil.

## Referências

Baxandall, M. (1991). *O olhar renascente: Pintura e experiência social na Itália da Renascença* (M. C. P. R. Almeida, Trad.). Paz & Terra.

Didi-Huberman, G. (2012). *A pintura encarnada* (O. F. Filho e L. A. Costa, Trad.). Escuta.

Didi-Huberman, G. (2013). *Diante da imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte* (P. Neves, Trad.). Editora 34.

Didi-Huberman, G. (2016). *Que Emoção! Que Emoção?* (C. Ciscato, Trad.), Editora 34.

Dizionario biográfico dei Friulani. (s.d.). *Dizionario biográfico dei Friulani*. https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/facchina-gian-domenico/ (Acesso em 06 jan. 2025).

Fried, M. (1980). *Absorption and theatricality: Painting & beholder in the age of Diderot.* University of California Press.

Grossutti, J. P. (2007/2008). *Italian Mosaicists and Terrazzo Workers in New York City: Estimating the size, characteristic and structure of a high-skill building trade.* Columbia Academic Commons.

Larrington, C. (2017). *The Norse Myths: A Guide to the Gods and Heroes.* Thames & Hudson.

Leite, R. (2024). *Ut pictura poesis: o pintor acadêmico e a iconografia cristã no Brasil do século XIX*. Drago Editorial.

Marcondes, L. F. (1998). *Dicionário de termos artísticos.* Pinakotheke.

Mucci, A. (1962). *A arte do mosaico: Compêndio histórico-técnico da arte musiva.* Ao Livro Técnico S.A.

Pereira. S. G. (2006). As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX. In M. A. Ribeiro & M. I. B. Ribeiro (Orgs.), *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. C/Arte.

Soler, F. (1999). *Artes & ofícios dos mosaicos: Técnicas essenciais & projetos clássicos* (G. Crespo & F. Nascimento, Trads.). Centralivros / Livros & Livros.

Starobinski, J. (2018). *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza.* Companhia das Letras.

Tolomei, K. (2019–2020). *Italian mosaic workers in Belgium during the Belle Époque. AEMI Journal, 17–18,* Ljubljana.